

Regards littéraires et artistiques croisés face aux défis de l'exil et de la Seconde Guerre mondiale en France

Josep MARQUÉS MESEGUER

Universidad de Zaragoza

josep.marques@unizar.es

<https://orcid.org/0000-0001-8433-8495>

Resumen

Este artículo explora el impacto de La Retirada en la guerra de España y también de la Segunda Guerra Mundial en algunos autores del siglo XX que han vivido estos conflictos y han sido testigos del exilio, los campos de concentración y la resistencia. El artículo analiza cómo estas experiencias han influido en su expresión artística. Centrándose en tres autores —Josep Bartolí, Jorge Semprun y Jordi Pere Cerdà— que han vivido experiencias similares, pero con diferentes obras y trayectorias de vida, examinaremos cómo estas experiencias han afectado a su capacidad de testimoniar y de transformar sus vivencias traumáticas en arte. Así, nos preguntaremos sobre la posibilidad de superar la tragedia a través del arte y sobre las condiciones para un desarrollo artístico después de tales adversidades.

Palabras clave: La Retirada, campo de concentración, Resistencia francesa, testigo, testimonio literario.

Résumé

Cet article explore l'impact de La Retirada dans la guerre d'Espagne et aussi de la Seconde Guerre mondiale sur des auteurs du XX^e siècle ayant vécu ces conflits et ayant été témoins de l'exil, des camps de concentration et de la Résistance. Il analyse comment ces expériences ont influencé leur expression artistique. En nous concentrant sur trois auteurs – Josep Bartolí, Jorge Semprun et Jordi Pere Cerdà – qui ont vécu des expériences similaires mais avec des trajectoires de vie et des œuvres différentes, nous examinerons comment ces expériences ont affecté leur capacité à témoigner et à transformer leur vécu traumatisant en art. Ainsi, nous nous interrogerons sur la possibilité de surmonter la tragédie à travers l'art et sur les conditions pour une réussite artistique après de telles épreuves.

Mots-clés : La Retirada, camp de concentration, Résistance, témoin, témoignage littéraire.

Abstract

* Artículo recibido el 23/07/2024, aceptado el 7/09/2025.

This article explores the impact of La Retirada on the Spanish Civil War and also on World War II on some 20th century authors who have lived through these conflicts and witnessed exile, concentration camps and resistance. The article analyzes how these experiences have influenced their artistic expression. Focusing on three authors –Josep Bartolí, Jorge Semprun and Jordi Pere Cerdà– who have lived similar experiences but with different works and life trajectories, we will examine how these experiences have affected their ability to witness and transform their traumatic experiences into art. Thus, we will ask ourselves about the possibility of overcoming tragedy through art and about the conditions for artistic development after such adversities.

Keywords: La Retirada, concentration camp, French Resistance, witness, literary testimony.

1. Introduction

La tragédie que suppose l'expérience vécue de La Retirada lors de la guerre d'Espagne et l'expérience de la Seconde Guerre mondiale ont été un élément crucial qui traverse le parcours et l'expression de nombreux auteurs pendant le XX^e siècle. C'est le cas d'écrivains, d'artistes de tout genre et d'intellectuels qui, au-delà de leur origine, appartenance ou filiation concrètes, se sont engagés de plusieurs manières pour combattre le nazisme en France.

Précisément, nous analyserons des références littéraires et picturales de plusieurs auteurs ayant vécu la guerre, à travers lesquelles nous pourrions nous interroger sur les possibilités de transformer l'horreur vécue au moyen de l'expression artistique.

Pour ce faire, nous présenterons tout d'abord l'état de la question et le contexte historique pour ensuite analyser et comparer quelques extraits de trois auteurs d'une même génération qui ont été marqués par la guerre, mais avec des parcours de vie et de création différents. Ainsi, nous éluciderons quels éléments biographiques et artistiques respectifs permettent, compromettent ou empêchent les possibilités de chacun de dire, de témoigner ou de rappeler leurs expériences du conflit, de la souffrance ou de la mort durant La Retirada, la Seconde Guerre mondiale et aussi après la guerre. En effet, existe-t-il des manières de (re)signifier, voire de surmonter, la tragédie devenue trauma au moyen de la culture de la littérature et de l'art ? Si oui, quelles conditions rendent possible une éventuelle réussite personnelle et artistique permettant le retour au sens, au discours dicible après la guerre et la mort ? En ce même sens, quels imaginaires littéraires sont tissés à ce propos par chaque auteur ?

Pour évoquer ces questions, nous concentrerons nos analyses sur quelques œuvres du dessinateur, peintre et scénographe Josep Bartolí (1910-1955) et sur quelques passages littéraires de l'écrivain et scénariste Jorge Semprun (1923-2011) et du poète, romancier et dramaturge Jordi Pere Cerdà (1920-2011). Ces trois figures, aux origines, aux vies et aux expressions artistiques différentes, nous permettront tout

de même de saisir le rôle clé que l'exil et le camp de concentration, l'engagement politique et la Résistance, ainsi que la connexion intime avec le moi et l'autre ont joué dans le domaine de la créativité. Ces éléments nous aideront à comprendre le silence, l'émotivité et la nécessité à la fois de témoigner artistiquement un vécu tellement profond qu'il touche aussi bien l'individuel que le collectif.

2. État de la question : la compréhension et le partage du vécu

« El reconocimiento del otro es posible porque estamos predispuestos como él a esa relación », affirme Mónica Mesa Fernández (2020 : 29) dans sa préface à la traduction en espagnol de l'œuvre de la philosophe Simone Weil *Amitié : L'art de bien aimer* (2016). Le discours, le dialogue ou le débat sont ainsi des processus communicationnels fondés sur la relation, par lesquels s'échangent des connaissances et, de cet échange, naissent des savoirs partagés qui influent sur la réalité et la façonnent. En effet, l'éthique discursive de Jürgen Habermas soutient que « cualquier conocimiento es mediado por el lenguaje y es una construcción de la realidad. Por tanto, la lucha para mejorar el grado de libertad también pasa por su participación en esta realidad. Debemos poder intervenir en la construcción del lenguaje y de los discursos » (Escuela de Ciencias Jurídicas, 2020 : en ligne).

Dans cette quête des libertés à travers la production et le partage de connaissances, le conflit peut faire partie de ces processus relationnels. Hannah Arendt nous rappelle précisément qu'il est propre à la pensée totalitaire de concevoir une fin des conflits. La philosophe souligne que face à des conflits d'une telle ampleur, comme l'Holocauste, il faut néanmoins maintenir « una relación activa (no pasiva) con una realidad que no podemos simplemente aceptar, sino que estamos llamados a cuestionar, "enfrentar", incluso (a veces) "resistir" » (*apud* McGowan & Sánchez Marín, 2017 : 184). Dans une préface à son œuvre *Les origines du totalitarisme*, Arendt (1981 : 19) explique :

Este libro es un intento por comprender lo que, en un primer vistazo, e incluso en un segundo, parecía simplemente atroz. La comprensión, sin embargo, no significa negar la atrocidad [...]. Significa, más bien, examinar y soportar conscientemente la carga que los acontecimientos han colocado sobre nosotros —ni negar su existencia ni someterse mansamente a su peso como si todo lo que realmente ha sucedido no pudiera haber sucedido de otra manera. La comprensión, en suma, es un enfrentamiento impremeditado, atento y resistente con la realidad —cualquiera que sea o pudiera haber sido ésta.

Également, Simone Weil « intenta entender las razones por las que un ser humano oprime, esclaviza o deshumaniza a otro » (Mesa Fernández, 2020 : 24) :

Ella [Weil] busca, como lo hizo también Hannah Arendt, razones y sentimientos que justifiquen que un hombre le reste humanidad

a otro hombre, incluso más allá de los prejuicios morales o culturales. Le interesa lo que tienen en común el opresor y el oprimido, el amo y el esclavo, aquellos pensamientos, sentimientos y deseos que surgen de esa relación de voluntades y de fuerzas asimétricas [...]; busca a través de un análisis minucioso de las relaciones humanas, liberado o vaciado de prejuicios morales, nuevas razones para entender las tendencias destructivas y aniquiladoras del ser humano. Su integridad intelectual se expresa en su lucha interior contra aquellos que aprisionan el yo de los demás, apropiándose de él, como si esos demás no fueran seres humanos con propósitos propios: son los que provocan y perpetran el sufrimiento de otros hombres, lo presencian sin tambalearse y aun así esa experiencia no les resta energía vital alguna (Mesa Fernández, 2020 : 24).

Au-delà de la présence ou de l'absence de conflit – et quel qu'il soit –, il faut accorder une attention centrale à la compréhension, même si cela implique de se confronter attentivement à quelque chose de complexe ou de douloureux, comme l'exprime Arendt. La compréhension implique la connaissance et, avec elles, s'accomplit une première action, un premier changement ou un premier mouvement de la pensée qui nous conduit vers le savoir¹ : « toda acción comienza por el conocimiento, y el verdadero conocimiento es ya acción transformadora. Entender al otro es conocer lo que le libera y le oprime, lo que le hace soñar o sufrir » (Mesa Fernández, 2020 : 23). Penser, comprendre, serait donc le premier engagement que tout sujet devrait assumer afin de se respecter mutuellement et de pouvoir coexister dans la différence ; et dans cette tâche, le langage ne peut que jouer un rôle déterminant : « hay que dejar que el lenguaje vuelva a crear mundos, no que se ocupe de reducirlos a su mínima expresión » (Mesa Fernández, 2020 :18).

De cette façon, « la compréhension », participant à l'outil langagier, « est créatrice de sens, d'un sens qui s'enracine dans le procès même de la vie dans la mesure où nous tentons de nous réconcilier avec nos actions ou nos passions » (Arendt *et al.*, 1980 : 67). La quête de sens à travers la reconnaissance mutuelle nous conduit au dialogue, à un dialogue interminable qui, à l'image du rhizome² évoqué par Gilles Deleuze

¹ « Connaissance et compréhension sont deux choses distinctes mais liées. La compréhension est fondée sur la connaissance et la connaissance ne peut procéder sans une compréhension préliminaire implicite. [...] La compréhension précède et prolonge la connaissance. La précompréhension qui est à la base de tout savoir et la compréhension authentique qui le transcende ont en commun de donner sens au savoir » (Arendt *et al.*, 1980 : 68-69).

² « Principes de connexion et d'hétérogénéité : n'importe quel point d'un rhizome peut être connecté avec n'importe quel autre, et doit l'être. [...] Dans un rhizome [...] chaque trait ne renvoie pas nécessairement à un trait linguistique : des chaînons sémiotiques de toute nature y sont connectés à des modes d'encodage très divers, chaînons biologiques, politiques, économiques, etc., mettant en jeu non seulement des régimes de signes différents, mais aussi des statuts d'états de choses. [...] Un chaînon sémiotique

et Félix Guattari dans *Mille plateaux* (1980), s'étendra de manière anarchique en établissant de multiples connexions communicatives, selon les directions choisies par les interlocuteurs : « la véritable compréhension ne se lasse jamais de l'interminable dialogue et des "cercles vicieux" parce qu'elle se fie à l'imagination, qui discernera du moins quelque chose de la lumière toujours inquiétante de la vérité » (Arendt *et al.*, 1980 : 78).

Recourir à l'imagination ne signifie pas échapper à la compréhension de la réalité. Au contraire, l'imagination permettrait d'élargir le regard porté sur cette réalité, en nous en distanciant momentanément afin d'en acquérir une perspective plus panoramique et, ainsi, d'aborder toute situation non seulement depuis la proximité ou le détail, mais aussi depuis une certaine distance ou une vision d'ensemble qui, en combinant ces deux focalisations, nous permettrait de détecter tout préjugé ou toute partialité :

Seule l'imagination nous permet de voir les choses sous leur vrai jour, prendre du champ face à ce qui est trop proche afin de le comprendre sans partialité ni préjugés, de combler l'abîme qui nous sépare de ce qui est trop lointain afin de le comprendre comme s'il s'agissait d'une réalité familière. Cette « distanciation » de certaines choses, ce pont jeté jusqu'à d'autres, fait partie du dialogue instauré par la compréhension sur des objets que la seule expérience serre de trop près et dont la simple connaissance nous coupe par des barrières artificielles.

Sans cette forme d'imagination qu'est véritablement la compréhension, nous ne pourrions nous repérer dans le monde. C'est là l'unique boussole dont on dispose. Nous ne sommes contemporains qu'aussi longtemps que notre compréhension est en éveil. Si nous voulons être en accord avec ce monde, serait-ce au prix d'un accord avec le siècle qui est le nôtre, il nous faut prendre part à l'incessant dialogue avec son essence (Arendt *et al.*, 1980 : 79).

La citation d'Arendt insiste sur la nécessité d'éveiller notre capacité de compréhension afin de nous relier au monde et à l'époque que nous sommes appelés à vivre. Pour cela, prendre part au dialogue incessant est ce qui nous permet de mieux franchir toute forme de distance, en tissant des ponts qui nous rapprochent les uns des autres, jusqu'à ce que d'autres réalités nous deviennent progressivement plus proches ou familières. En ce sens, si Mónica Mesa Fernández soulignait auparavant que ce qui est

est comme un tubercule agglomérant des actes très divers, linguistiques, mais aussi perceptifs, mimiques, gestuels, cogitatifs : il n'y a pas de langue en soi, ni d'universalité du langage, mais un concours de dialectes, de patois, d'argots, de langues spéciales. Il n'y a pas de locuteur-auditeur idéal, pas plus que de communauté linguistique homogène » (Deleuze & Guattari, 1980 : 13-14).

propre au langage, c'est sa tendance à créer des mondes, le dialogue est l'outil qui permet de les rapprocher. C'est dans ce processus communicatif que la médiation prend tout son sens, comprise comme l'acte qui permet de rapprocher les réalités et de faciliter l'intercompréhension entre les sujets.

Dans le cas qui nous occupe, ce dialogue rapprochant des mondes s'exprime à travers les œuvres artistiques de Josep Bartolí, Jorge Semprun et Jordi Pere Cerdà, centrées sur leurs expériences de la Seconde Guerre mondiale. Tous trois insistent – comme nous le verrons plus loin – sur la nécessité de partager socialement leur propre *témoignage*, « – qu'on l'entende au sens du “testis” ou du “superstes”, du témoin oculaire ou du survivant – », étant « un discours sur le réel qui vaut par la présence du locuteur à l'événement rapporté, locuteur qui s'engage à en dire la vérité à un tiers présent, lui-même appelé à le croire et l'authentifier, voire de le faire circuler, ou de le transmettre » (Coquio, 2020 : en ligne). De la sorte, « s'il existe un “genre testimonial”, celui-ci ne se définit ni par une forme textuelle, ni par un mode discursif, ni par un thème unique », comme ce sera le cas des trois auteurs abordés, « mais par un régime d'énonciation et d'autorité qui relève, sinon du serment ou de la promesse, d'une forme de contrat ou de “pacte” » (Coquio, 2020 : en ligne). En effet, Bartolí, Semprun et Cerdà s'expriment sur des événements circonscrits ayant marqué leur existence, « afin d'en certifier les conséquences ou d'en tirer un message destiné à être largement diffusé » (Coquio, 2020 : en ligne), en l'occurrence, la question de créer pour témoigner d'une humanité soumise à la souffrance et à la tragédie. Dans cette visée créative et de compréhension entre les individus, François Rastier – dans *Exterminations et littérature. Les témoignages inconcevables*, 2019 – conclut que « seule l'éthique peut assurer une médiation entre esthétique et politique », le témoignage contribuant, par le biais de l'art, à réhabiliter l'objectivité des faits historiques (*apud* Kassab-Charfi, 2020 : en ligne).

3. La Retirada et les camps de concentration nord-catalans en France

« La guerre d'Espagne est pour la Catalogne du Nord le vrai début de la Deuxième guerre mondiale » (Costa, 2007). Cette idée peut être soutenue si l'on considère que les conséquences tragiques du conflit ibérique se ressentent rapidement en France, déjà dès la fin de 1938 (juste quelques mois avant que la France n'entre en guerre), en partant de ce département frontalier français des Pyrénées-Orientales, appelé également Catalogne du Nord. En effet, la victoire du général Franco conduisit 450.000 personnes à traverser la frontière franco-espagnole en février 1939, lesquelles échappaient à des conséquences funestes après trois ans de guerre. La misère économique et la répression du nouveau régime dictatorial espagnol à toute personne engagée dans les idées et valeurs démocratiques furent les principales raisons de cet exode massif. Ce premier mouvement d'exil eut lieu par plusieurs points de la frontière franco-espagnole, et il est connu sous le nom de La Retirada.

L'écrivain Jordi Pere Cerdà, originaire de Saillagouse (Cerdagne, Pyrénées-Orientales), – dont une partie de l'œuvre sera présentée ci-après –, dans son autobiographie littéraire *Finestrals d'un capvespre* parue en 2009, évoquait l'ambiance qui pouvait être observée dans les villages pyrénéens transfrontaliers avec l'arrivée des réfugiés espagnols dès les premières semaines de 1939 :

L'exiliat ressent de primer la seva estrangeria com una estranyesa, prova de passar desapercbut, el seu propòsit natural és de fondre's dins la societat. [...] L'escultor Arístides Maillol veient passar davant del seu mas, baixant del coll de Banyuls, la corrua dels fugitius del gener del trenta-nou, pensa en la fugida d'Égypte i ho confessa a Enric Frère, el gendre de Josep Sebastià Pons, amb unes imatges que surten de dret de la Bíblia i de Virgili [...]. Tothom no és Maillol i més de la meitat dels francesos hi assistiran amb despecte, molts amb por, alguns amb el mateix odi que compartien amb els seus amis franquistes. Seria un error pensar que les esquerres quedaren afaïques. Hi hagué una mobilització instintiva però sense preparació, obligada a ajustar-se a una multitud que traspassava de lluny les possibilitats imaginatives. Sé que pel meu poble [Saillagouse] es van sortir fogaines, peroles, van instal·lar-se a la plaça del poble i la gent va portar queviures. No en sóc testimoni visual, estava a Béziers aquell hivern, però m'ha estat explicat. No és, tampoc, que provi d'exonerar els dirigents, les institucions i, en gros, l'estructura estatal. La gent d'esquerra en tenim vergonya (Cerdà, 2009 : 111-112)³.

Ce passage de Cerdà nous situe concrètement au col de Banyuls, dans le massif des Albères (extrême sud-est pyrénéen), lequel délimite la frontière franco-espagnole entre les régions du Roussillon et de l'Ampourdan, plus précisément entre les communes de Banyuls-sur-Mer et de Rabós (en Ampourdan). Le col de Banyuls fut l'un des passages les plus fréquentés par l'exode républicain. Cela explique que le sculpteur

³ Version en français, élaborée par mes soins : « L'exilé ressent d'abord son exanéité comme une bizarrerie, il essaie de passer inaperçu, son objectif naturel est de se fondre dans la société. [...] Le sculpteur Arístides Maillol, voyant passer devant son mas, descendant du col de Banyuls, la file des fugitifs de janvier trente-neuf, pense à la fuite d'Égypte et le confie à Enric Frère, le gendre de Josep Sebastià Pons, avec des images issues directement de la Bible et de Virgile [...]. Tout le monde n'est pas Maillol et plus de la moitié des Français assisteront à cela avec mépris, beaucoup avec peur, certains avec la même haine qu'ils partageaient avec leurs amis franquistes. Ce serait une erreur de croire que la gauche est restée sans voix. Il y eut une mobilisation instinctive mais sans préparation, obligée de s'adapter à une multitude qui dépassait largement les capacités d'imagination. Je sais que dans mon village [Saillagouse], on alluma des feux, des marmites furent mises en place sur la place du village et les gens apportèrent des vivres. Je n'en suis pas témoin direct, j'étais à Béziers cet hiver-là, mais on me l'a raconté. Ce n'est pas non plus pour exonérer les dirigeants, les institutions et, dans l'ensemble, la structure étatique. Nous, gens de gauche, en avons honte ».

et peintre Aristide Maillol (1861-1944), de sa maison-atelier située entre le col et Banyuls-sur-Mer – village natal de l'artiste –, « devant son mas », ait pu observer de très près la descente vers la plaine du Roussillon de tant de réfugiés, une descente comparée tragiquement à des épisodes historiques et mythiques – « la fuite d'Égypte », « des images issues directement de la Bible et de Virgile » –, selon les mots de Maillol repris par Cerdà dans l'extrait précédent. Quant à ce dernier auteur, la tragédie de la situation vécue par cette population migrante se trouve non seulement dans la condition exilée de cette « file de fugitifs » franchissant la frontière, mais aussi dans l'accueil que les exilés ont reçu lors de leur arrivée en France. À ce propos, Cerdà insiste sur l'idée que la population française regarda majoritairement l'arrivée massive d'exilés espagnols avec « mépris », « peur » ou « haine ». En même temps, l'auteur reconnaît que malgré la « mobilisation instinctive » et l'ouverture d'une partie considérable de la société aux réfugiés – pour laquelle Cerdà plaide –, ces secteurs plus engagés eurent « honte » de voir que « les dirigeants, les institutions et, dans l'ensemble, la structure étatique » française ne prépara pas l'accueil des réfugiés, même si la présence de cette « multitude dépassait » en nombre ce qui aurait pu être attendu par tout le monde et, de là, les « capacités d'imagination » pour accueillir cette multitude dignement. En conclusion, nous pouvons observer que si « l'exilé », comme on le lisait au début du passage commenté, « ressent son extranéité comme une bizarrerie », ce n'est pas seulement parce qu'il se reconnaît lui-même comme un étranger ayant dû partir dans un autre pays, mais aussi parce que la société dans laquelle il arrive se refuse à se décentrer, c'est-à-dire, à accueillir en son sein la différence provenant de l'extérieur ou d'ailleurs ; une différence qui réside dans l'identité particulière d'autrui, en l'occurrence, celle de chacun des exilés.

Au-delà des positions prises et des actions lancées par la population française et par ses institutions pour secourir les exilés, la situation après la guerre d'Espagne fut très compliquée. De fait, quelques militaires et diplomates français avaient averti leur gouvernement de l'arrivée massive d'Espagnols due à la fin de la guerre en 1939 ; on ne leur accorda pas trop d'attention, et les conséquences furent funestes⁴ (Finestres, 2009 : en ligne). L'une des conséquences les plus graves des carences dans l'accueil des exilés de la part de France, situation dénoncée par Cerdà dans le passage précédent, fut la création de camps de concentration – nommés « pudiquement » par le gouvernement français centres d'accueil (Tormo, 2005 : 205) – pour placer momentanément cette population qui fuyait l'Espagne :

D'abord débordée par cet afflux de réfugiés qui sont installés dans des camps de fortune, la France cède à la peur et à la xénophobie d'une partie de la population française en faisant voter,

⁴ « Alguns militars i diplomàtics francesos havien advertit el seu govern d'una arribada en massa d'espanyols. No els en feren massa cas, i les conseqüències van ser funestes » (Finestres, 2009 : en ligne).

dès le 12 novembre 1938, une loi permettant l'internement administratif des étrangers considérés comme « indésirables⁵ ».

La plupart des hommes en âge de se battre et des soldats de l'armée républicaine sont considérés comme « indésirables » et rapidement parqués dans des camps. Les familles sont séparées (Mémorial du camp de Rivesaltes : 14).

En effet, sans avoir prévu la mise en place de dispositifs adéquats pour l'accueil des réfugiés, la France fut amenée à gérer une tragédie humanitaire de manière improvisée. Les mesures législatives approuvées en France expliquent la situation : tandis que la ville de Barcelone était occupée par les troupes franquistes le 26 janvier 1939, le gouvernement français ordonnait la fermeture des postes-frontières avec la Catalogne et, en même temps, il refusait la demande du ministre espagnol des affaires extérieures pour autoriser l'entrée en France de 150.000 civils qui s'échappaient de Barcelone. Cela fit que la population en fuite se concentrait dans ces points frontaliers, bloqués par les institutions françaises, et que cette population restait en plein hiver sans abri, tout en subissant, de surcroît, les attaques de l'aviation franquiste. Cette situation d'extrême gravité pour la population força enfin le changement d'attitude du gouvernement français, permettant d'abord l'entrée aux femmes, aux enfants et aux personnes qui n'étaient pas en âge d'être mobilisées, le 27 janvier 1939, et ensuite au reste des personnes – principalement des hommes, soldats ou en âge de servir, ceux considérés comme « indésirables » –, le 5 février 1939 (Tormo, 2005 : 199). Après être tous passés par les centres de triage, le premier groupe fut installé dans des centres d'accueil situés dans plusieurs bâtiments de différentes villes françaises, tandis que le deuxième groupe fut retenu dans des camps de concentration destinés aux soldats et aux hommes considérés comme militairement valides (Finestres, 2009 : en ligne). Par exemple, dans la région de la Cerdagne française d'où était originaire Jordi Pere Cerdà, on estime qu'environ 40.000 réfugiés ont été accueillis, dont un quart de civils (Finestres, 2009 : en ligne). Dans ces centres de détention improvisés dans des terrains vagues ou sur les plages⁶, les conditions difficiles auxquelles la population confinée a dû faire face durant l'hiver 1939 furent très dures, voire insupportables :

⁵ À propos de la qualification d'« indésirables », ont reçu ce qualificatif ceux qui avaient des antécédents judiciaires ou qui étaient considérés comme dangereux pour la sécurité nationale de par leurs actes passés. La loi du 12 novembre 1938 a été appliquée à la plupart des réfugiés espagnols (Tormo, 2005 : 198).

⁶ Par exemple, dans les villes côtières catalanes d'Argelès-sur-Mer et de Saint-Cyprien, on estime que la population dans les camps des réfugiés fut de 100.000 et 150.000 personnes, respectivement (Tormo, 2005 : 203).

Le camp est dressé dans l'urgence⁷. Les internés arrivés en février et mars ne disposent que de cabanes rudimentaires pour s'abriter de la pluie et du vent. De nombreux réfugiés dorment dans des trous creusés à même le sable et les conditions sanitaires sont déplorables.

Les premiers logements des réfugiés ne sont construits qu'à partir du mois de mai par les internés eux-mêmes (Mémorial du camp de Rivesaltes : 14).

Par conséquent, les maladies mortelles n'ont pas tardé à frapper les réfugiés. Ce n'est pas pour rien que Cerdà déclarait dans le passage précédent que les secteurs les plus engagés déclaraient avoir eu « honte » de la cruauté de cette situation. Une situation observée non seulement du point de vue humanitaire mais aussi culturel : « forcément première étape de l'exil, la Catalogne du Nord impose aux réfugiés de 1939 la perception étrangère d'une altérité presque jumelle. Le substrat culturel puissamment ibérique, le fait que les langues de communication soient sœurs (le castillan), voire identiques (le catalan), souligne l'absurdité de l'internement et la violence du rejet subi » (Forcada & Tuban, 2007 : 67).



Figure 1. Frontière franco-espagnole, centres d'accueil et camps de concentration en Catalogne du Nord. Source : Tormo, 2005 : 201.

4. La résistance dessinée de Josep Bartolí dans les camps de concentration

⁷ Pour ce qui est du camp d'Argelès-sur-Mer, « rien n'a été prévu, à part les barbelés... Les premiers arrivants y dorment à même le sable, dans des trous recouverts par des couvertures ou des branches, devant faire leur toilette dans la mer » (Forcada & Tuban : 45).

On estime que « les trois-quarts » de la totalité des personnes réfugiées « seront internées. Parmi eux, se trouvent nombre de peintres, sculpteurs, photographes, critiques d'art, journalistes ou écrivains », une « élite culturelle » qui « se voit maintenant parquée dans les camps de concentration de la côte nord-catalane » (Forcada & Tuban, 2007 : 33). C'est le cas du dessinateur, peintre et scénographe Josep Bartolí i Guiu, né à Barcelone en 1910 et décédé à New York en 1995. En Catalogne, pendant la guerre d'Espagne (1936-1939), il participa au *Sindicat de Dibuixants Professionals* – au sein de l'*Unió General de Treballadors* (UGT) –, organisation qui réalisa une grande activité de création et diffusion d'affiches de propagande politique contre le coup d'État du général espagnol Francisco Franco. Pendant ces trois années, il connut aussi la guerre sur le front, s'engageant dans la zone de combat elle-même, en plusieurs colonnes qui luttaient contre l'avancée des troupes franquistes dans le territoire espagnol. Enfin, Bartolí traversa la frontière par la commune de Lamanère (région du Vallespir, département des Pyrénées-Orientales), marquant le début d'un exode en France long et plein de pénuries. Non seulement il connut la misère des camps de concentration plusieurs fois, après s'être échappé et être à nouveau arrêté – dans ce va-et-vient, il a séjourné dans les camps de Lamanère, d'Argelès-sur-Mer, de Saint Cyprien et du Barcarès, tous les quatre situés dans les Pyrénées-Orientales, et aussi dans celui de Bram, dans le département de l'Aude, en Occitanie –, mais il fut aussi arrêté près de Vichy pour être déporté au camp de concentration nazi de Dachau, en Allemagne, avant de s'échapper une nouvelle fois.

À propos de ce dernier camp et de cette dernière arrestation concernant Bartolí, il faut rappeler qu'en septembre 1939, juste quelques mois après le début de La Retirada, la Seconde Guerre mondiale a éclaté, ce qui a entraîné l'enrôlement militaire de la population française et aussi l'occupation de la France par l'Allemagne à partir de 1940 et, par conséquent, le contrôle par les forces nazies de tout le territoire français dû à la collaboration entre le régime de Vichy du maréchal Pétain et Hitler. Dans ce contexte, « la plupart des camps mis en place sont ensuite utilisés par le Gouvernement de Vichy pour y interner toutes les populations considérées comme “indésirables” : juifs étrangers, tziganes français et espagnols, opposants politiques, etc. » (Mémorial du camp de Rivesaltes : 16). Les deux conflits politiques, donc, se chevauchent sur le territoire français, ce qui se cristallise dans l'internement de ces secteurs de la population taxés encore une fois – que ce soit pour une raison ou pour une autre – d'« indésirables ».

Enfin, malgré le difficile contexte dans lequel se trouvait Bartolí et malgré toute la vigilance et la répression qu'il essayait de déjouer, après plusieurs essais il parviendra à quitter la France pour arriver au Mexique grâce à l'aide reçue de quelques camarades lors de ses plans d'évasion. De fait, « après la France, l'Amérique du Sud sera la seconde destination des artistes issus de l'exil républicain. Climent, Bartolí, Rodríguez Luna, Lizárraga, Marco Chilet, Ras se retrouvent ainsi à Mexico » (Forcada & Tuban, 2007 :

61-63). C'est là aussi où il pourra publier tout de suite *Campos de concentración. 1939-194...* (1944), une œuvre réunissant les textes de son camarade Narcís Molins i Fàbrega et les dessins de Josep Bartolí lui-même, autour de sa récente et tragique première expérience d'exil vécue en France, dès son arrivée en 1939 jusqu'à son départ vers l'Amérique en 1942.

De fait, l'objectif fondamental de Bartolí au Mexique – où il sera enfin accueilli dans de dignes conditions, car le pays offrira officiellement l'asile à de nombreux réfugiés espagnols (Dávila, 2013) – visera à témoigner de sa propre expérience dans les camps au moyen de son crayon. En 1939, dans les camps du Barcarès d'abord et puis de Bram (Bartolí *et al.*, 2009 : 13), il avait commencé « à croquer la vie des camps et de ses geôliers à l'abri de leur regard » (Mémorial du camp de Rivesaltes : 32), « toujours soutenu et caché par ses camarades » (38). En partant des dessins esquissés alors et cachés sous le sable (Bartolí *et al.*, 2009 : 13), il concentrera ses efforts au Mexique pour compléter et pour refaire ses dessins afin de rendre présente la mémoire des gens avec lesquels il a partagé les moments de vie les plus durs lors de son expérience dans les camps. Il explique sa mission dans la citation suivante :

Ce n'est qu'au Mexique qu'il réalise ses dessins, les composant de mémoire ou s'aidant des croquis réalisés en 1939. Puis lui vient l'idée de publier ses dessins dans un livre. « Je suis venu en Amérique seulement pour écrire mon livre. C'est un devoir que j'ai envers ces yeux vitreux de moribonds, qui tant de fois m'ont demandé de raconter pour qu'un jour on sache comment ils trouvèrent la mort dans ces baraques en bois pourri, sous la cruauté des gendarmes » (Mémorial du camp de Rivesaltes : 38).

De même que l'on évoquait – sous l'œil de Jordi Pere Cerdà et d'Aristide Maillo – la difficulté d'une majorité de la population française pour décentrer son regard envers les exilés traversant les Pyrénées, c'est-à-dire, pour les observer dignement et les accueillir, de même Bartolí insiste ici sur l'idée que son exercice de mémoire, son « devoir » irrévocable, se concentre sur « ces yeux vitreux » des camarades des camps lui demandant de « raconter » leur tragédie et leur mort. Et pour saisir cette force du regard, le dessin deviendra non seulement le seul moyen et outil qu'il a eu clandestinement dans les camps pour s'exprimer, mais aussi son « arme de lutte » privilégiée en tant qu'artiste dessinateur, sa manière de montrer au monde, moyennant l'image, l'ampleur de La Retirada, les conditions d'accueil et de vie dans les camps⁸. En conséquence,

⁸ Dans cette mission, d'autres artistes développeront leurs créations dans les camps de concentration nord-catalans. C'est le cas, par exemple, du dessinateur Nicomedes Gómez, qui deviendra « l'observateur attentif de la vie du camp d'Argelès-sur-Mer durant ses premiers mois de fonctionnement » ; avec « une grande technicité, il restitue l'univers concentrationnaire dans toute sa complexité. Ses premiers dessins, des encres, nous montrent ces scènes de promiscuité où camp et internés ne forment qu'une seule et même image d'apocalypse ». D'ailleurs, « du fait de la présence importante d'artistes au camp [d'Argelès-

Bartolí dessine l'histoire tout en créant dans son cahier un espace d'imagination aussi bien personnel que pluriel car il retrace plusieurs figures issues des camps ; il crée aussi un espace plein de considérations qui sont à la fois intimes et sociales, un lieu lui permettant d'abriter ses propres émotions et impressions et de tracer aussi un portrait fidèle de l'histoire, rempli de sources archivistiques et d'influences au sein de sa production, de son tracé (Mémorial du camp de Rivesaltes : 36).

Le livre *La Retirada : Exode et exil des républicains d'Espagne*, paru en 2009 – avec les textes, les dessins et les photographies de la journaliste Laurence Garcia, de Josep Bartolí et de son neveu Georges Bartolí, photoreporteur –, reprend partiellement et de manière posthume la première publication de Bartolí de 1944 au Mexique, et à la fois il sert à garder en mémoire une histoire récente avec plus de données et donc de manière actualisée⁹. L'ouvrage de 2009 inclut les dessins originaux du cahier que Bartolí utilisa dans les camps de concentration et qu'il a pu récupérer après l'avoir cherché sous le sable de la plage roussillonnaise, là où il le laissa en cachette. Ces premières ébauches récupérées montrent en effet la force du regard des figures exilées dans leur vie au camp : des visages qui crient en silence le mépris et la cruauté avec lesquels elles furent reçues en France.

Selon les commentaires de Georges Bartolí sur les dessins de son oncle, lorsqu'il retrace sur place les figures de ses camarades, on y observe « des corps malades, affamés, amputés, des regards tristes et désespérés » (Bartolí *et al.*, 2009 : 88). Ce regard à propos des exilés dans les camps reste bien différent de celui que Bartolí représente lorsqu'il dessine ses ennemis, les gendarmes : « sa série de dessins sur les gendarmes qui surveillent les camps est d'une incroyable puissance, à mi-chemin entre la caricature, la photo et l'art » (Bartolí *et al.*, 2009 : 13) ; « il est souvent dans la caricature et la représentation animale du mal » (Bartolí *et al.*, 2009 : 88). Le point de vue de Bartolí est en effet bien différent en fonction de la figure qui fait l'objet du portrait, car d'un côté il se trouve à côté de ses camarades mais, de l'autre, il se trouve entouré des geôliers qui retiennent les réfugiés dans les camps fermés par des barbelés. Si le réfugié peut se sentir déshumanisé à cause du traitement infligé par les gendarmes, les dessins de Bartolí jouent précisément à déshumaniser ces gendarmes dans cette « représentation animale du mal ». Ce caractère différencié peut être observé dans les dessins suivants :

sur-Mer], les activités culturelles et artistiques vont vite se développer et se structurer » (Forcada & Tuban, 2007 : 47) sous forme de numéros monographiques publiés dans des revues comme *Desde el Rossellón* ou *Barraca*, ainsi qu'au moyen d'expositions, entre autres initiatives. Par rapport au camp de Saint-Cyprien, on peut citer l'œuvre produite par le dessinateur Josep Franch-Clapers (Forcada & Tuban, 2007 : 47-57).

⁹ Un autre ouvrage paru en 2020, la bande-dessinée *Josep*, d'après le film d'Aurel ayant le même nom, contribue aussi à actualiser et à divulguer l'histoire de vie de Josep Bartolí (voyez Aurel, Milesi & Rebmann dans la bibliographie).



Figure 2. À gauche, ébauche du dessin de Josep Bartolí réalisé dans les camps ; à droite, dessin final. Source : Bartolí *et al.*, 2009 : 92-93.

À gauche, le caractère grotesque du personnage qui se situe au centre du dessin ébauché montre l'hypocrisie dénoncée par Bartolí dans le contexte français subi par les réfugiés dans les camps de concentration. Dans sa première ébauche, l'auteur insiste sur le grand décalage qui se crée entre la figure centrale occupant la majeure partie de la scène, ce citoyen au regard décomposé qui dispose d'une grande table pour manger à volonté une grande variété d'aliments, et les réfugiés, situés de manière marginale au fond de la scène à gauche, lesquels font la queue pour pouvoir avoir accès à un peu de nourriture dans les camps. Entre l'un et les autres, le fil de fer des camps sépare deux dimensions radicalement différentes de la vie en France à ce moment-là ; tandis qu'on peut observer le regard défiguré et la figure excessive de ce citoyen français, on n'apprécie qu'une petite et légère silhouette des réfugiés, ce qui les rend dans l'anonymat et nous fait ressentir l'extrême fragilité des vies qui semblent s'effacer dans la tragédie vécue.

En même temps, l'ébauche que l'on observe à gauche contient des notes lisibles sur les éléments avec lesquels Bartolí avait prévu de compléter son dessin. Cette évolution de son dessin peut être remarquée dans celui que l'on trouve à droite, nous permettant d'observer toutes les correspondances entre le premier et le dernier. Georges Bartolí en fait le commentaire :

Ce citoyen français immonde, avec sa carte d'identité dans la poche, se goinfre à côté des camps. Le poème qui accompagne cette image fait allusion à la "matière grasse ignoble qui couvre le corps des Français". La partie supérieure du dessin, qui doit dater de 1939, met en parallèle la situation dramatique des réfugiés espagnols et la petite vie tranquille des Français. À droite,

devant le palais de justice de Paris, des policiers en vélo poursuivent un Espagnol sans visage. À droite, un rat se cache dans les égouts, métaphore de Paris devenue une ratière pour les personnes qui tentaient de fuir le franquisme. À gauche : un orage s'abat sur un groupe d'hommes, de femmes et d'enfants prisonniers et ligotés. À côté de ces corps cadavériques figurent les noms des camps de la souffrance. Au fond, la mer avec ses morts et ses noyés menottés, et un bateau qui semble représenter l'espoir (Bartolí *et al.*, 2009 : 92).

Au-delà du visage central du citoyen français, lequel regarde le spectateur mais semble à la fois ne concentrer son regard sur nulle part – comme s'il avait été dépassé moralement par la situation et dont le seul refuge était la commodité de la nourriture –, le dessin complété par Bartolí semble insister sur l'incohérence de la situation politique du moment tout en montrant de petites scènes qui entourent celle de la figure principale. Dans ces dessins incorporés, on arrive finalement à observer les visages de quelques réfugiés, toujours situés à gauche de la scène et séparés du citoyen français au moyen du fil de fer du camp. Or, cette fois-ci la disposition des réfugiés a changé, car on ne voit plus leurs silhouettes en file, mais uniquement leurs corps nus et « cadavériques » étranglés métonymiquement par les barbelés du camp qui les coince et les serre sans échappatoire jusqu'à une future mort, d'ailleurs annoncée par le dessin de « la mer avec ses morts et ses noyés menottés », tout au fond de la scène. Dans cette disposition des réfugiés « ligotés » et entourés des noms des principaux camps de concentration de France, l'expression de leur regard se dirige à nouveau directement sur le spectateur, un recours qui pourrait être utilisé par Bartolí comme manière d'interroger ou d'attirer l'attention du spectateur afin de réveiller les consciences face à cette situation d'extrême urgence humanitaire. Comme c'était aussi le cas du citoyen français caricaturé, les regards des réfugiés, fixés sur le spectateur, sont de nouveau absents ; la raison de cette coïncidence serait pourtant opposée, car les réfugiés semblent s'évanouir – aussi à travers leur regard égaré – alors que le citoyen perd peut-être aussi la conscience de la luxueuse situation qui l'entoure, et avec celle-ci il perd aussi sa capacité de réaction au niveau humain.

La situation dépeinte par Bartolí atteint son objectif : montrer de manière synchrone et artistique la réalité de la réclusion éprouvée dans les camps de concentration par le même auteur et les réfugiés en général. Dans le dessin qui suit, Bartolí continue de tracer des figures tout à fait différentes en fonction de leur situation :



Figure 3. Dessin de Josep Bartolí appartenant au « cahier des camps » (Bartolí *et al.*, 2009 : 67).
Source : Bartolí *et al.*, 2009 : 107.

Georges Bartolí en fait de nouveau le commentaire :

Ce dessin illustre bien le sentiment d'oppression, d'asphyxie et de paralysie que Josep a dû ressentir en tant que prisonnier. Les silhouettes maigres et étirées de ses compatriotes contrastent avec les ventres grotesques, poilus et robustes de leurs bourreaux. Pour mieux souligner le labyrinthe de l'horreur, il joue avec les masques. Derrière une face amicale ou triste se cachait aussi l'ennemi ; Josep joue sur l'ambiguïté de la culpabilité en dessinant des corps volants : les prisonniers portent des ailes d'ange et les gardes des ailes de diable (Bartolí *et al.*, 2009 : 107).

Dans une situation tellement extrême, il s'avère presque inévitable de reproduire ce plan d'opposition entre les forces de l'ordre et les reclus. En effet, on continue de voir cette polarisation entre les personnages du dessin, lesquels montrent de nouveau un aspect différent selon leur appartenance : quant aux corps, ceux des réfugiés continuent d'être maigres, tandis que ceux des geôliers sont tracés de manière « grotesque », voire morbide. Par rapport aux visages, ici Bartolí « joue avec les masques », ceci lui permettant de briser partiellement cette opposition entre les personnages peints : toutes les figures ailées volant, qu'elles soient grosses ou maigres, ont un masque – avec une face joyeuse ou lugubre – qui leur permet de cacher une partie de leur identité. Étant donné que toutes les figures volant se dirigent vers le sol où se trouve la tête d'un réfugié sans masque, entourée des barbelés et avec le regard égaré au bord de la mort, on peut

interpréter que le désespoir, « l'oppression, l'asphyxie et la paralysie » inondent la conscience de cet homme devenu « prisonnier ». Cette disposition de la scène dessinée permet à l'auteur de représenter des figures qui, quoique opposées entre elles, se mélangent et se confondent vis-à-vis de la tête nue et assiégée du réfugié et contaminée par l'ambiance hostile dans les camps, le tout faisant partie d'un théâtre tragique de l'horreur, éloigné de tout code de valeur, où rien de bon ne peut être présagé.

5. Survivre à la déportation dans les camps de concentration nazis : Jorge Semprun

Le dénouement de la situation des réfugiés parqués dans les camps de concentration français ne pouvait en effet être moins tragique de ce que Bartolí exprimait à travers ses dessins. Les sorties proposées par les autorités étaient soit le rapatriement vers l'Espagne (ce qui n'augurait aucun destin sans représailles pour les réfugiés, notamment ceux qui s'étaient distingués davantage par défendre la république espagnole ou par combattre le coup d'état de Franco), soit rester en France ou émigrer vers l'Amérique – ce que Bartolí chercha et finalement réussit en 1942. Mais le début de la Seconde Guerre mondiale et, plus précisément, l'entrée en guerre de la France en septembre 1939, aggrava encore plus la situation des réfugiés qui étaient dans les camps depuis février de la même année : « après la péninsule ibérique, c'est désormais toute l'Europe qui se retrouve sous la botte fasciste. La Résistance s'organise et les artistes répondent à l'Appel du 18 juin [par rapport au premier discours prononcé par le général Charles de Gaulle à la radio de Londres] en participant pour la plupart et à des niveaux divers, aux réseaux de la Résistance » (Forcada, 2007 : 19). Une quatrième option s'ouvre alors pour les réfugiés, celle de s'enrôler et combattre contre Hitler, dont la destinée la plus tragique sera la déportation dans d'autres camps, cette fois-ci les camps de concentration nazis. À propos de cette dernière option, et comme on l'a déjà précisé, Bartolí a pu échapper à une mort presque sûre lorsqu'il fut capturé près de Vichy pour ensuite s'évader de cette tragique destination des camps.

Ce ne fut pas le cas de Jorge Semprun Maura, car il n'a pas pu échapper aux camps nazis. Semprun est un écrivain, politicien et scénariste né à Madrid en 1923 et décédé à Paris en 2011. Alors que le jeune Semprun se trouvait accompagné de sa famille aux Pays-Bas au moment de la guerre d'Espagne pour des raisons de travail de son père – il avait un poste diplomatique de la république espagnole à La Haye –, la famille s'est exilée en France en février 1939 à cause du tournant de la situation politique en Espagne. Semprun poursuit alors sa scolarisation à Paris et commence les études de philosophie à l'université de la Sorbonne. Lors du début de la Seconde Guerre mondiale et de l'occupation allemande de la France, il rejoint la Résistance et sympathise avec les idées communistes tout en adhérant au *Partido Comunista Español* en 1942. Enfin, en participant aux opérations clandestines en France, en 1943 il est arrêté par la Gestapo et déporté au camp de concentration nazi de Buchenwald, en Allemagne ; cette expérience l'a fait débiter comme écrivain quelques années plus tard,

avec son roman autobiographique *Le grand voyage*, publié en 1963. Un autre roman autobiographique, *L'écriture ou la vie* (1994), lui permet d'aborder la réalité vécue dans le camp et aussi l'autre voyage, celui du retour du camp de Buchenwald lors de sa libération le 11 avril 1945. Dès son retour à Paris et une fois la guerre mondiale terminée, il veut écrire sur les camps de concentration, mais il se sent incapable de le faire après sa tragique expérience vécue, un sujet qui sera abordé dans son roman de 1994. Incapable pour le moment d'écrire, après son retour en 1945 il se consacre au militantisme et à l'action politique : il s'engage, aussi bien en France qu'en Espagne, dans la résistance communiste contre Franco, mais quelques années plus tard, en 1964, il sera exclu du parti. C'est alors qu'il commence un processus de découverte personnelle qui le rapprochera de plus en plus du monde de l'écriture, jusqu'à embrasser une carrière d'écrivain et de scénariste surtout à partir des années soixante.

Les expériences vécues par Josep Bartolí et par Jorge Semprun dans les camps – bien qu'il s'agisse de camps différents au niveau contextuel – peuvent être retracées de manière parallèle. Jusqu'à présent nous avons vu l'intérêt de Bartolí à montrer l'horreur au moyen de figures humaines dessinées, où l'expression du visage acquiert une importance fondamentale pour comprendre la situation vécue. Ce recours aux images, en effet, on le retrouve dans l'œuvre littéraire de Jorge Semprun ; plus concrètement, le roman ci-dessus évoqué, *L'écriture ou la vie* (1994), commence avec un premier chapitre intitulé « Le regard », où Semprun évoque son expérience vécue au camp de concentration de Buchenwald :

Ils sont en face de moi, l'œil rond, et je me vois soudain dans ce regard d'effroi : leur épouvante.

Depuis deux ans, je vivais sans visage. Nul miroir, à Buchenwald. Je voyais mon corps, sa maigreur croissante, une fois par semaine, aux douches. Pas de visage, sur ce corps dérisoire. De la main, parfois, je frôlais une arcade sourcilière, des pommettes saillantes, le creux d'une joue. J'aurais pu me procurer un miroir, sans doute. On trouvait n'importe quoi au marché noir du camp, en échange de pain, de tabac, de margarine. Même de la tendresse, à l'occasion.

Mais je ne m'intéressais pas à ces détails.

Je voyais mon corps, de plus en plus flou, sous la douche hebdomadaire. Amaigri mais vivant : le sang circulait encore, rien à craindre. Ça suffirait, ce corps amenuisé mais disponible, apte à une survie rêvée, bien que probable.

La preuve d'ailleurs : je suis là.

Ils me regardent, l'œil affolé, rempli d'horreur (Semprun, 1994 : 13).

Comme c'était le cas dans les dessins de Bartolí, dans ce passage autobiographique de Semprun situé dans le camp de Buchenwald il se crée aussi une relation

d'opposition entre les officiers – cette fois-ci alliés, car il s'agit du moment que le camp a été libéré – et les prisonniers. Cette relation, pourtant, fait que le prisonnier établit un lien avec les officiers, lui permettant d'imaginer, au-delà de l'image de son corps de plus en plus « amenuisé », quel pourrait être son propre visage à partir du regard que les officiers lui adressent. Grâce à cet effet « miroir » lorsqu'« ils me regardent », Semprun parvient à se voir « dans ce regard d'effroi » des officiers, « l'œil affolé, rempli d'horreur » vers lui. Il y découvre donc « leur épouvante » dans l'expression de l'autre sur lui. Quelques lignes plus tard dans son récit, Semprun se convainc définitivement que l'expression des officiers correspond sans doute à l'aspect cadavérique et égaré qu'il doit avoir : « Il ne reste que mon regard, j'en conclus, qui puisse autant les intriguer. C'est l'horreur de mon regard que révèle le leur, horrifié. Si leurs yeux sont un miroir, enfin, je dois avoir un regard fou, dévasté » (Semprun, 1994 : 14). Bref, le passage nous permet d'observer la manière dont Semprun assiste à la prise de conscience de sa dégradation physique extrême et, avec celle-ci, à son presque total effacement identitaire ; sa « maigreur croissante » et surtout le fait de vivre « sans visage » – car « depuis deux ans » il n'y avait « nul miroir, à Buchenwald » – semblent mener inexorablement tout prisonnier à une disparition aussi bien physique que psychique de l'être et, par là, à une mort anonyme, étouffée et oubliée. Les visages des prisonniers dessinés tragiquement par Bartolí pourraient bien correspondre au regard de Semprun et à son état décomposé découvert par ces officiers.

Quel que soit l'avenir de chaque prisonnier, dans l'extrait suivant Semprun se demande, après avoir survécu à l'arrestation et à la déportation nazie, comment on pourra « raconter » l'atrocité humaine qui a permis précisément d'arriver jusqu'à « la nudité fraternelle et dévastée du regard des copains » :

Il y aura des survivants, certes. Moi par exemple. Me voici survivant de service, opportunément apparu devant ces trois officiers d'une mission alliée pour leur raconter la fumée du crématoire, l'odeur de la chair brûlée sur l'Ettersberg, les appels sous la neige, les corvées meurtrières, l'épuisement de la vie, l'espoir inépuisable, la sauvagerie de l'animal humain, la grandeur de l'homme, la nudité fraternelle et dévastée du regard des copains. Mais peut-on raconter ? Le pourra-t-on ?
[...]

Pourtant, un doute me vient sur la possibilité de raconter. Non pas que l'expérience vécue soit indicible. Elle a été invivable, ce qui est tout autre chose, on le comprendra aisément. Autre chose qui ne concerne pas la forme d'un récit possible, mais sa substance. Non pas son articulation, mais sa densité (Semprun, 1994 : 25).

Après la presque totale désintégration de Semprun à Buchenwald – étant l'un « des cadavres vivants » (Semprun, 1994 : 14) –, après le génocide perpétré par les nazis

et sur lequel l'auteur montre quelques détails précis dans le passage, Semprun réfléchit autour des possibilités de redevenir un sujet qui regagne son identité et qui en outre serait capable d'expliquer aux autres la souffrance extrême subie. Après toute la souffrance due à la programmation de l'extermination de l'existence humaine¹⁰, survivre à la déportation dans les camps signifie se rétablir non seulement au niveau physique mais aussi psychologiquement, et en ce même sens, redresser l'identité de l'individu, sa mémoire et ses projets dans la vie. Les « survivants » de la déportation, ainsi que se désigne Jorge Semprun dans la citation, pourront-ils donc raconter les atrocités qui ont été commises dans les camps de concentration ? Et si c'était possible, comment le faire ? À propos des questions qu'il se pose, Semprun fait d'abord la différence entre « l'invivable » et « l'indicible » pour insister sur l'idée que la manière de raconter le vécu dépend d'abord de la « substance » et de sa « densité » ; c'est donc en fonction de celle-ci qu'il faudra ensuite penser à la « forme » ou à l'« articulation » qu'un quelconque récit du génocide pourrait prendre. Car pour lui il est clair que tout peut être dit : il n'y aurait pas d'« indicible » mais plutôt une expérience de vie « invivable » – puisque les camps n'étaient que l'endroit prévu pour que les prisonniers rapprochent systématiquement leur vie de la mort. En conséquence, il faudrait se demander, selon l'auteur, comment pourrait s'articuler un discours sur cette sorte de mort en vie. Dans les lignes qui suivent, Semprun insiste sur cette réflexion :

On peut toujours tout dire, en somme. L'ineffable dont on nous rebattra les oreilles n'est qu'alibi. Ou signe de paresse. On peut toujours tout dire, le langage contient tout. On peut dire l'amour le plus fou, la plus terrible cruauté. On peut nommer le mal, son goût de pavot, ses bonheurs délétères. On peut dire Dieu et ce n'est pas peu dire. On peut dire la rose et la rosée, l'espace d'un matin. On peut dire la tendresse, l'océan tutélaire de la bonté. On peut dire l'avenir, les poètes s'y aventurent les yeux fermés, la bouche fertile. [...]

Mais peut-on tout entendre, tout imaginer ? Le pourra-t-on ? Et auront-ils la patience, la passion, la compassion, la rigueur nécessaire ? Le doute me vient, dès ce premier instant, cette première rencontre avec des hommes d'avant, du dehors – venus de la vie –, à voir le regard épouvanté, presque hostile, méfiant du moins, des trois officiers.

Ils sont silencieux, ils évitent de me regarder (Semprun, 1994 : 26-27).

À partir de ce « regard épouvanté, presque hostile, méfiant du moins, des trois

¹⁰ Comme le rappelle la chercheuse Rita Rodríguez Varela (2017 : 126), « en el nazismo no hay sitio para la singularidad, debe garantizarse la voluntad única. Todo se realiza con el propósito de borrar del hombre aquello que lo humaniza: separarlo de su familia, de su hogar y costumbres, de su nombre, privarlo de sueño ».

officiers » alliés arrivés lors de la libération du camp de Buchenwald, Semprun en conclut qu'expliquer la vraie terreur aux gens peut leur faire peur ou, tout du moins, leur provoquer « paresse » de se confronter à ce que personne ne veut ni vivre ni même pas imaginer la possibilité que cela soit vécu par quelqu'un. Voilà pourquoi l'auteur insiste dans ce passage que n'importe quel prétexte – « l'ineffable n'est qu'alibi » – peut être créé afin de ne rien « entendre » ou « imaginer » sur l'histoire du génocide ; précisément parce que c'est quelque chose d'« invivable », Semprun craint que les gens n'aient pas assez de « patience », « passion », « compassion » ou « rigueur » pour supporter un tel discours. Le « regard » qu'il reçoit de la part des officiers en 1945 (lequel a déjà été évoqué dans les passages précédents) s'érige en effet comme l'élément crucial qui déclenche le « doute » de Semprun autour des chances de réception d'un discours sur l'expérience de vie extrême dans les camps de concentration nazis. Après tout, l'auteur comprenait bien les raisons de ces trois officiers réagissant d'une telle façon à son regard dévasté :

J'ai compris soudain qu'ils avaient raison de s'effrayer, ces militaires, d'éviter mon regard. Car je n'avais pas vraiment survécu à la mort, je ne l'avais pas évitée. Je n'y avais pas échappé. Je l'avais parcourue, plutôt, d'un bout à l'autre. J'en avais parcouru les chemins, m'y étais perdu et retrouvé, contrée immense où ruisselle l'absence. J'étais un revenant, en somme.

Cela fait toujours peur, les revenants (Semprun, 1994 : 27).

Semprun, appartenant à ces « cadavres vivants » ayant survécu à la déportation, prend gravement conscience dans ce passage de la « peur » que son regard pouvait créer en tant que « revenant », c'est-à-dire, celui qui revient à la vie après la mort, comme s'il était un être fantastique qui réapparaît mystérieusement dans le monde réel. Ayant vécu l'« invivable », il considère que son parcours de personne capturée et déportée n'a pas consisté à survivre ou à éviter la mort, mais plutôt à la parcourir largement tout en ressentant lui-même l'« absence » profonde de soi, dépourvu d'identité. Le revenant représente à la fois celui qui revient du camp et celui qui demeure dans une forme d'absence ou de dépossession de soi – dans le silence ou le non-dit –, cherchant à exprimer une réalité insaisissable, mais porteuse d'une vérité aussi subjective que profonde.

En conséquence, après son expérience tragique d'une mort qui n'était « plus à l'horizon, droit devant, comme le butoir imprévisible du destin » (Semprun, 1994 : 27) mais « dans mon passé, [...] sur ma nuque » (27-28), Semprun pouvait commencer à reconstruire sa propre identité et, à la fois, à raconter cette mort parcourue, appartenant déjà à son passé :

J'avais été obligé de redevenir moi-même. De le devenir, plutôt, car je n'avais pas encore été vraiment moi-même. Je n'avais été moi-même, en tout cas, depuis mon retour de Buchenwald, que

comme un projet incertain, un rêve confus. Je ne pouvais être moi-même, en vérité, qu'en tant qu'écrivain et l'écriture m'avait été rendue impossible. Il m'avait été rendu impossible de devenir moi-même (Semprun, 1993 : 26).

Comme on l'observe dans le passage, Semprun lie intrinsèquement la reconstruction symbolique de son regard – c'est-à-dire de son identité – à la culture de son témoignage littéraire en tant qu'écrivain. D'une façon à nouveau parallèle à Josep Bartolí lorsqu'il exprime son but inexcusable d'aller tout de suite au Mexique pour publier ses dessins, Semprun ressent aussi la nécessité de raconter son expérience non seulement pour garder une mémoire partagée – celle des déportés par le nazisme – mais aussi pour se reconstruire au niveau intime – ou redevenir « moi-même », ce que l'auteur répète quatre fois dans le passage – ; de cette façon, son passé traumatique et celui de ses camarades fondera l'identité reconstruite de l'auteur après 1945 et l'accompagne dans son avenir. De fait, comme l'indique le chercheur Ignacio Ramos Gay (2017 : 27), « frente a un momento de disolución de la subjetividad provocada por la experiencia traumática, la obra literaria clásica constituye un medio de reconocimiento y reconciliación del sujeto con la humanidad ». L'œuvre littéraire, et l'art en général, devient alors l'ancre qui permet à l'individu de s'amarrer à la vie et d'avancer malgré les adversités, aussi bien chez Semprun que chez Bartolí.

Pourtant, à la différence de Bartolí, lequel a pu initier son œuvre au sein même des camps de concentration, l'œuvre de Semprun ne sera créée synchroniquement mais diachroniquement, au fil du temps, « car l'écriture m'avait été rendue impossible »¹¹. Par conséquent, s'il n'a pas pu écrire juste après 1945 sur son témoignage en tant que déporté, cela signifie qu'il n'a pas pu « devenir » lui-même. La reconstruction de son identité restera donc suspendue, dans l'attente de surmonter cette incapacité après sa « mort » de Buchenwald, comme Semprun lui-même reconnaît :

No lo consigo porque me doy cuenta muy rápidamente, bueno, me doy cuenta poco a poco, la decisión rápida, la decisión todavía es casi inconsciente, es una cosa de instinto más que de reflexión, de que escribir me mantiene en la memoria de la muerte, que para escribir tengo que estar todo el tiempo recapacitando, volviendo a sumergirme en aquella memoria. Y darme cuenta de que eso era mortal, literalmente mortífero, tú no sales vivo de

¹¹ Comme le précise Muriel Gallot, l'écrivain « Primo Levi a une autre expérience, celle d'être devenu écrivain à Auschwitz » (1995 : 195), à la différence de Semprun et de manière similaire à Bartolí. Levi précise que « “Probablement je n'aurais jamais écrit, si je n'avais eu cette chose-là à écrire.” Durant sa détention, avec du papier volé, il commence à prendre des notes qu'il ne pourra conserver : “Le besoin de raconter était si fort en nous que j'avais commencé à écrire ce livre-là dans le laboratoire allemand plein de gel, de guerre et de regards indiscrets, quoique j'aie su que je ne pourrais en aucune manière conserver ces notes griffonnées n'importe comment, que j'aurais dû jeter tout de suite car si on les avait trouvées sur moi, je l'aurais payé de ma vie” » (*apud* Gallot, 1995 : 195-196).

esta, de este vivir en esa memoria. La única forma de salir de eso es olvidarte, aunque sea provisionalmente (Semprun & Vilanova, 2006 : 111-112).

Son incapacité pour l'écriture n'est pas due à l'« indicible », mais à son incapacité de dire quelque chose qui lui rappelle une mort certes appartenant au passé, mais que son exercice d'écriture la renvoyait au présent, ce qui lui faisait revivre l'« invivable » de la déportation. « La mémoire de la mort » supposait donc « vivre dans cette mémoire-là », un vrai « revenant » aussi insupportable pour Semprun que sa présence cadavérique et dévastée l'était pour les trois officiers alliés rencontrés lors de la libération du camp. Enfin, comme il l'explique à la fin de ce passage, sa quête de reconstruction identitaire a dû passer par une transition d'oubli provisoire afin d'échapper à une ancienne mort qui le pourchassait à travers sa propre mémoire ; par un oubli donc de ses souvenirs qui fonctionnerait comme un processus d'éloignement entre son passé et son présent (Grasset, 2017 : 172). Pour s'y protéger et finalement s'en sortir dans le but d'écrire sur son témoignage en tant que déporté, Semprun a articulé son oubli provisoire de trois manières complémentaires. À la fois, cette articulation lui permettrait de répondre à la question qu'il se posait dans les extraits précédents à propos de comment faire pour raconter le vécu de la déportation afin d'être écouté par la société.

Cette articulation de l'oubli provisoire de sa mémoire pour ensuite mieux raconter son passé, se composerait de l'élément temporel, de la langue française et de la recreation artistique. Quant au premier élément, il a dû ressentir que cette mort s'éloignait de son présent, qu'elle appartenait à un passé conclu et clos, pour pouvoir revivre ses expériences en les racontant en français – second élément – et au moyen de la littérature – troisième élément. Deuxièmement, en ce qui concerne l'usage prioritaire du français comme langue littéraire, comme l'indique Marta Segarra, « el bilingüismo de Jorge Semprún no es absoluto, puesto que, si bien el francés constituye su instrumento literario, el castellano es quizá su primera lengua, el idioma en el que se siente implicado más personalmente ». Ainsi, pour essayer de répondre partiellement à la question proposée par Segarra (1988 : 64), « por qué un escritor bilingüe decide expresarse en una lengua y no en la otra que domina », nous proposons d'observer l'extrait suivant, tiré de l'œuvre de Semprun *Federico Sánchez vous salue bien* (1993) :

Si j'écris ce livre en français – sans hésitation, de propos déterminé – c'est pour prendre mes distances, pour que la langue elle-même me sauvegarde. Le danger d'un essai de cette sorte, inévitablement, furieusement à la première personne du singulier, nourri de cette singularité, c'est celui d'une trop grande proximité avec l'événement [...]. Le fait d'écrire en français [...] m'oblige à prendre des distances avec la situation rapportée et analysée. Avec les personnages de cette histoire, moi-même y compris (Semprun, 1993 : 96-97).

De même que le temps qui s'écoule crée une distance entre lui et les événements passés, le français devient pour Semprun l'outil linguistique qui le sépare et ainsi le protège au niveau émotionnel dans son processus d'écriture, l'espagnol étant sa langue d'origine. De fait, après avoir « attendu seize ans pour témoigner » (Gallot, 1995 : 195) durant lesquels Semprun affirme avoir « choisi une longue cure d'aphasie, d'amnésie délibérée, pour revivre. Ou pour survivre » (Semprun, 1993 : 26-27), la langue française lui permettra aussi d'échapper au « danger » de faire face à un récit autobiographique, « furieusement à la première personne du singulier », qui l'engageait excessivement à ressentir « une trop grande proximité » avec les événements évoqués et « la situation rapportée ».

L'art devient le troisième élément utilisé par Semprun, lequel lui permet de se retrouver avec son passé à l'abri de la mort ressentie dans sa chair. En effet, Semprun transforme son témoignage personnel en objet artistique, de la même façon que l'a fait Josep Bartolí avec son crayon : Semprun a aussi besoin de faire naître son propre espace de création pour y accueillir « la vérité essentielle de l'expérience [...] par l'artifice de l'œuvre d'art », c'est-à-dire, par « l'écriture littéraire » (Semprun, 1994 : 167). De cette manière, Semprun arrive enfin à écrire son témoignage et décide en même temps que, au-delà de l'indicible, il faut se focaliser sur l'irrecevable lorsqu'il s'agit de témoigner l'invivable. Dans un passage de *l'Écriture ou la vie* (1994 : 165-167), Semprun souligne que « le vrai problème n'est pas de raconter, quelles qu'elles soient les difficultés. C'est d'écouter... Voudra-t-on écouter nos histoires, même si elles sont bien racontées ? » (1994 : 165). Semprun soutient l'idée que « le regard du témoin » (1994 : 167), la valeur de son récit personnel, réside dans la capacité d'« être entendu » (1994 : 165), et pour ce faire il est certain que l'« on n'y parviendra pas sans un peu d'artifice. Suffisamment d'artifice pour que ça devienne de l'art ! » (1994 : 165), car les gens ne peuvent pas arriver à imaginer la souffrance éprouvée par les déportés dans les camps de concentration nazis. Puisque la société ne pourrait pas l'imaginer – puisque la réalité malheureusement dépasse la fiction, si l'on peut dire –, la vérité des témoins du génocide ne serait pas « aisément crédible » (1994 : 166). Afin de le rendre possible, selon Semprun il faudrait « susciter l'imagination de l'inimaginable [...] en travaillant la réalité » (1994 : 166), ce qui pourrait être atteint au moyen de la culture de ce qu'il est convenu d'appeler genre du *témoignage littéraire*¹². Cela créerait une sorte de tension entre les faits historiques et la fiction dans ledit genre :

¹² La littérature de témoignage désigne des textes fondés sur des expériences personnelles traumatisantes, constitués en œuvres (et donc esthétiquement travaillés), dans lesquels l'auteur relate des faits historiques dont il a été le témoin. D'ailleurs, il est important de noter qu'« avec le témoignage, l'œuvre littéraire devient, selon la formule de Primo Levi [cité plus haut, voyez la note numéro 11], “un acte judiciaire” » ou « déposition en justice », dans le sens où « le témoignage littéraire se destine à préparer le terrain pour que le tribunal de l'histoire puisse rendre son jugement sur les faits documentés » (Detue & Lacoste, 2016 : 1, 3).

Le témoignage y rencontre la limite objective de sa fonction d'attestation. Mais cette tension fait partie intégrante de la « littérature de témoignage ». Curieusement, le pacte autobiographique peut être brisé sans rupture du pacte testimonial. C'est même parfois la fictionnalisation du réel qui fait aboutir l'intention testimoniale [...]. La réécriture fictionnelle des événements ne signifie pas que le texte perde son caractère testimonial (Coquio, 2020 : en ligne).

De même que Bartolí a, par exemple, déformé la figure des gendarmes – caricaturés et déshumanisés grotesquement et satiriquement par lui – et que ses dessins sont également un précieux témoignage au niveau documentaire pour reconstruire l'histoire concentrationnaire et aussi pour la vulgariser, ainsi Semprun comprit-il que l'art pouvait être au service de la réalité vécue, car il permet de mobiliser des émotions et de créer des imaginaires à l'abri de l'effroi de l'« invivable » ; et, en conséquence, l'art a la faculté de rendre plus accessible « l'essentielle vérité » (1994 : 167) aux gens.

6. La résistance locale soutenant les réfugiés : Jordi Pere Cerdà

Le cas du poète, dramaturge, romancier et folkloriste Jordi Pere Cerdà – pseudonyme d'Antoine Cayrol –, né en 1920 à Saillagouse (région de Cerdagne, Pyrénées-Orientales) et décédé à Perpignan en 2011, serait le revers de Bartolí et de Semprun. Résistant en France pendant la période de l'occupation nazie lors de la Seconde Guerre mondiale et militant du Parti Communiste Français, il s'occupa en tant que passeur d'accompagner des réfugiés de toute condition à traverser la frontière franco-espagnole depuis sa Cerdagne natale en direction nord-sud, afin qu'ils puissent échapper à la guerre pour partir vers un endroit plus sûr. La Catalogne du Nord, certes, était restée en 1940 en Zone Libre lors de l'occupation allemande de la France, mais « en novembre 1942, les troupes allemandes franchissent la ligne de démarcation » (Forcada, 2007 : 19) tout en arrivant jusqu'à la frontière franco-espagnole. En conséquence, Cerdà, lors de son étape de résistant, a dû déjouer la Gestapo de son propre village. À la différence de Bartolí et Semprun, il n'a donc pas dû quitter son pays catalan pour s'engager, ne connut pas les camps de concentration et ne fut pas capturé non plus par les nazis, malgré son engagement et malgré les difficultés rencontrées sur les chemins d'évasion parcourus :

El projecte que vàrem muntar, vist amb ulls d'avui, és de bojos. [...] Tot havia de passar-se durant la nit. Però el que exigíem dels nostres protagonistes era allò que des de temps immemorials els homes n'han dit anar a la gràcia de Déu. Sabíem, però, que el pas es feia per unes valls interiors que escapaven a la vigilància específica que forrollava la nostra vall principal. Els homes, van ser únicament homes, agafaven un autobús que, de Perpinyà, els portava a Quillan, a l'Aude, baixava quinze quilòmetres abans del final del

trajecte i, a Axat, tornaven a prendre un autobús que repujava la vall de l'Aude fins a Querigut. Els quedava per fer a peu catorze quilòmetres per un bosc fins a trobar-se a Puigbalador, el primer poble de Capcir. [...] Com es pot veure, els fèiem passar per una successió de valls, trossets de valls, de relacions curtes, tancades, que no lligaven amb un sentiment de gran línia drecera, [...] un viatge tan descosit en talls, tallades i tan ple de ruptures. [...] Ens instal·làvem a contracorrent d'allò que qualsevol funcionari de repressió pogués imaginar, no lligava amb la imatge d'una línia de fugida normal (Cerdà, 2009 : 121-122)¹³.

Le récit autobiographique de son ouvrage *Finestrals d'un capvespre* témoigne la route d'évasion entrecoupée que les résistants avaient préparée afin d'éviter les contrôles de la Gestapo dans les villages et à la frontière. Cerdà explique que le « projet » d'évasion était une « folie » car tout se passait pendant la nuit par des « vallées intérieures » ou secondaires afin d'échapper à la vigilance des occupants. Les exilés faisaient le trajet aussi bien en « autobus » qu'à « pied » par une succession de segments courts, « déchiré », qui ne permettaient pas de les concevoir logiquement comme une vraie voie de fuite, en se situant donc « à contre-courant de tout ce qu'un fonctionnaire de la répression aurait pu imaginer ». La nécessaire « imagination » à laquelle se référait auparavant Semprun, cette fois-ci « suscitée » et pratiquée sur le plan géographique, permet aux passeurs de tracer une route clandestine « inimaginable » par les autorités allemandes.

Au-delà de la « discrétion absolue » (Arasa, 2000 : 41) que les passeurs et les réfugiés devaient démontrer pour la réussite des opérations, Cerdà révèle qu'une structure aussi délicate en termes de sécurité exigeait toute la confiance de la part de tout le monde qui était au courant de ces mouvements, car le groupe résistant de Cerdà comptait sur la discrétion d'une partie des concitoyens – « les familles franceses eren els pun-

¹³ Version en français, élaborée par mes soins : « Le projet que nous avons monté, vu avec les yeux d'aujourd'hui, est de la folie. [...] Tout devait se faire durant la nuit. Mais ce que nous exigions de nos protagonistes, c'était ce que, depuis des temps immémoriaux, les hommes appellent se remettre à la grâce de Dieu. Nous savions cependant que le passage se faisait par des vallées intérieures échappant à la surveillance spécifique qui verrouillait notre vallée principale. Les hommes, ce furent uniquement des hommes, prenaient un autobus qui, depuis Perpignan, les conduisait à Quillan, dans l'Aude, il descendait quinze kilomètres avant la fin du trajet, et, à Axat, ils reprenaient un autobus qui remontait la vallée de l'Aude jusqu'à Querigut. Il leur restait alors à parcourir à pied quatorze kilomètres à travers une forêt, jusqu'à atteindre Puigbalador, le premier village du Capcir. [...] Comme on peut le voir, nous les faisions passer par une succession de vallées, de fragments de vallées, de liaisons courtes, closes, qui ne correspondaient à aucun sentiment de grande ligne directe, [...] un voyage aussi déchiré, en tronçons, en ruptures. [...] Nous nous installions à contre-courant de tout ce qu'un fonctionnaire de la répression aurait pu imaginer, cela ne correspondait pas à l'image d'une ligne de fuite classique ».

tals sobre els quals reposava, la mena de palanca tirada per sobre la frontera del Piri-neu » (Cerdà, 2009 : 138)¹⁴. Tout aussi important fut la complicité muette créée entre passeurs et exilés : « cadascú de nosaltres era una mena d'esfinx que escrutava l'altre, sense poder endevinar si demà no ens sentenciaria » (Cerdà, 2009 : 143)¹⁵. L'image mythologique suggérée par Cerdà, avec ces corps métamorphosés mi-humains, mi-animaux, montre à quel point les passeurs et les réfugiés étaient obligés de se transformer de peur d'être découverts et trahis par les autres. Comme les masques dessinés par Bartolí et commentés auparavant, il fallait déconcerter le camarade en cachant sa propre identité, cette fois-ci pour le bien de l'opération et pour le bien de chacun qui en faisait partie. Le danger auquel étaient exposés les passeurs était sans aucun doute immense, car les Allemands parvinrent à pénétrer à de nombreuses reprises les filières d'évasion. Les infiltrations visaient d'abord à la destruction de la même filière d'évasion et à l'arrestation des membres qui la formaient, ainsi que des fugitifs (Arasa, 2000 : 46). Vu que tous étaient nécessairement de parfaits inconnus, les exilés devaient confier leur avenir à un groupe de passeurs qui, malgré le caractère anonyme des opérations, recherchaient la cohésion du service (Cerdà, 2009 : 194), c'est-à-dire, la création d'une unité d'action articulée avec des individus dont ils ignoraient toute information personnelle ou identité. Comment articuler donc efficacement cette collaboration étroite avec l'autre et, en même temps, cette étrangeté si nécessaires pour la réussite des opérations ?

Tenir davant dels ulls, i fent-ne part, la societat dels homes, d'uns homes, dins la seva pell d'homes nus, vull dir sense trampa davant sa pròpia vulnerabilitat, sinó el seu reflex i sa voluntat encaminats sobre una dreuera, tan afinada i dura com se'ls hi pot presentar el fil esmolat d'una navalla. [...] No he mai pensat, en el curs d'aquells anys, a prendre una distància d'observació amb allò que m'arribava, sinó que he fet cos amb l'esdeveniment per a despassar-lo i salvar-me'n. A la meua idea, la salvació era en aqueixa actitud de dretura (Cerdà, 2009 : 195)¹⁶.

L'extrait autobiographique nous permet de découvrir que dans le regard adressé par Cerdà au réfugié il n'existe pas de « distance d'observation », mais il tente de créer

¹⁴ Version en français, élaborée par mes soins : « Les familles françaises étaient les piliers sur lesquels reposait, une sorte de levier tendu par-dessus la frontière des Pyrénées ».

¹⁵ Version en français, élaborée par mes soins : « Chacun de nous était une sorte de sphinx scrutant l'autre, sans pouvoir deviner si, demain, il ne nous condamnerait pas ».

¹⁶ Version en français, élaborée par mes soins : « Avoir sous les yeux, et en faire partie, la société des hommes, d'hommes, dans leur peau d'hommes nus, je veux dire, sans tricherie face à leur propre vulnérabilité, mais avec leur reflet et leur volonté tendus sur un raccourci aussi précis et dur que peut l'être le fil aiguisé d'un rasoir. [...] Je n'ai jamais pensé, au cours de ces années-là, à prendre une distance d'observation par rapport à ce qui m'arrivait, mais j'ai fait corps avec l'événement pour le dépasser et m'en sortir. À mes yeux, le salut résidait dans cette attitude de droiture ».

un lien consubstantiel avec les « hommes nus », ce qui souligne cette transparence des individus en itinérance face auxquels se trouve l'auteur et avec lesquels il parcourt la route précise et dure de la survie. En se rapprochant de l'autre, l'auteur comprend alors la « vulnérabilité » intrinsèque de ces individus qui ne pouvaient pas du tout envisager une « tricherie » dans une telle situation. C'est ainsi que Cerdà, de manière discrète mais consciente, abolit lors de leur cheminement clandestin toute distance entre les hommes et forge à la fois un engagement civique qui peut les transformer mutuellement : la lutte de l'exilé pour « le salut », en fin de compte, c'est la lutte de Cerdà pour « dépasser » les verrous que les occupants avaient installés dans tout le territoire français, que ce soit les barbelés des camps de concentration subis par Bartolí comme tous les dispositifs de vigilance et de contrôle de la population subis aussi par Semprun. Cette connexion avec l'autre, ressentie en présence du réfugié et avec lui, prend une envergure que Cerdà situe au sein d'un redressement ou « droiture » éthique :

Ha calgut esperar aqueixa fi de segle per tal que un filòsof, Levinas, que era apàtrida ell mateix, ens posés al davant dels nostres ulls la imatge de l'*altre* al davant nostre, l'*altre*: el reflex fosc de la nostra pròpia persona, la nostra pròpia imatge de l'individu que queda amagat al niu fondo del personatge que amaguem sota el vistós del teatre de la vida. Interpretar la persona que tenim al davant nostre com essent un altre *jo*, amb tots els valors d'home que porta. Valors que, davant la possible mirada, poden posar-se en camí en el fons mateix del cos que es presenta, la llarga caminada de l'*ésser en dins* (Cerdà, 2009 : 181)¹⁷.

Si auparavant Cerdà avait « sous les yeux » les hommes réfugiés, maintenant l'écrivain valorise la philosophie de la relation intersubjective d'Emmanuel Levinas pour souligner l'importance de placer « sous les yeux l'image de l'*autre* en face de nous », un *autre* qui est décrit comme le « reflet sombre » qui appartient à soi-même. Ainsi, Cerdà comprend que lorsqu'il inclut l'autre, lorsqu'il éclaire l'importance de ce reflet qui restait dans l'obscurité, son espace identitaire change pour se décentrer et configurer, en conséquence, un nouveau moi. Cette nouvelle identité de soi implique intrinsèquement l'autre car on attribue des « valeurs » à cet « autre *moi* », qui lui correspondent de manière essentielle. Dans cette identification du moi qui se produit à travers la relation avec l'autre, « le possible regard » et la manière dont s'effectue le

¹⁷ Version en français, élaborée par mes soins : « Il a fallu attendre cette fin de siècle pour qu'un philosophe, Levinas, qui était lui-même apatride, nous place sous les yeux l'image de l'*autre* en face de nous, l'*autre* : le reflet sombre de notre propre personne, notre propre image d'individu cachée dans le repli profond du personnage que nous dissimulons sous l'apparence éclatante du théâtre de la vie. Interpréter la personne que nous avons en face de nous comme un autre *moi*, avec toutes les valeurs humaines qu'elle porte en elle. Des valeurs qui, sous le regard possible, peuvent se mettre en mouvement au plus profond du corps qui se présente, la longue marche de l'*être vers l'intérieur* ».

contact visuel acquièrent une importance clé car c'est là où se mesure le respect pour l'intégrité de l'être qui marche, qui regarde aussi bien vers l'extérieur que vers son intérieur. On l'avait vu chez Bartolí lorsqu'il sentait le « devoir que j'ai envers ces yeux vitreux de moribonds, qui tant de fois m'ont demandé de raconter pour qu'un jour on sache comment ils trouvèrent la mort » ; c'est aussi le cas analysé de Semprun, lequel arrive à mesurer son état personnel en fonction du regard qu'il reçoit de la part des officiers : du contact visuel qui s'établit entre eux, Semprun en déduit paradoxalement qu'ils ne peuvent pas supporter l'effroi que suscite sa situation après Buchenwald, lui qui a vécu l'invivable. Bref, on voit que le contact avec l'autre éveille chez tous les trois – Cerdà, Bartolí et Semprun – une réflexion, une transformation de soi et un engagement social qui nous permet de mieux expliquer leur propre conception de la création artistique et leur propre œuvre.

Le poème *À présent que l'hiver* permet dans ce même sens de récupérer le souvenir de l'expérience de Cerdà dans la résistance, là où il prit conscience de son propre conglomerat identitaire, aussi complexe que pluriel. L'extrait suivant du poème coïncide avec les passages de son autobiographie littéraire commentés ci-dessus en accordant un lien entre l'espace extérieur lorsqu'il accompagnait les réfugiés pour leur évasion et l'espace intérieur de sa mémoire, ce qui nourrit sa propre identité :

je me souviendrai de ce jour
où nous passions le col
avec dix hommes de l'Algérie.
je me souviendrai de ce jour
où la Gestapo nous suivait
pistant dans la neige le sang tiède.
Je me souviendrai des maisons
qui nous ouvraient leur porte,
brèche dans la nuit glacée.
je me souviendrai de Mas
passant des gens fuyant la France
un jour de tempête.
Je me souviendrai de Jean,
Josep, Boris et Maurice
qui mourut là-bas à Neuengamme. [...]
À présent, les camarades entrèrent [...]
Leurs yeux étincelleront
comme au foyer les bûches. [...]
Nous parlerons des choses et d'autres,
de guerre et de politique [...]
de la guerre de quatorze
de celle de trente-neuf [...]

du vieux monde et du nouveau... (Cerdà, 2020 : 31-35).

Dans ce passage poétique on trouve bien définie la mémoire du poète lorsqu'il évoque plusieurs moments vécus sur les routes de l'évasion et lorsqu'il imagine une réunion souhaitée avec ses anciens camarades. Il y décrit de manière explicite une traversée d'un col « avec dix hommes de l'Algérie », la poursuite de la filière d'évasion par « la Gestapo » comme si c'était un animal de chasse – « pistant dans la neige le sang tiède » –, la fraternité de ces maisons qui les accueillaient prudemment. Il rappelle aussi son camarade Josep « Mas »¹⁸, ainsi que « Jean, Josep, Boris et Maurice ». De cette manière, l'anonymat aliénant que Semprun et Bartolí subirent aux camps et dénoncèrent dans leurs œuvres se trouve ici effacé par le fait de nommer avec précision des camarades de Cerdà et des exilés, ce qui permet au poète de rendre plus digne son vécu et de l'intégrer dans sa propre identité. Son souvenir se transforme en présent dans le dernier temps du poème, où il s'amuse à imaginer joyeusement son groupe à nouveau réuni : la connexion vivante de leurs regards démontre bien le désir profond de se retrouver – « leurs yeux étincelleront / comme au foyer les bûches » – et montre l'unité entre des êtres qui, entre le *moi* et l'*autre*, conjuguent avec fermeté l'identité partagée du *nous*. De fait, le « je » cède la place au « nous » dans ce renforcement du groupe qui se crée à travers leur regard, à travers les « yeux ». Il faut donc attribuer une place significative de l'identité de Cerdà à cet espace ouvert à l'autre, à une communauté construite entre des concitoyens, exilés et passeurs, camarades et amis ; une communauté organisée à la suite du réseau de la résistance en Cerdagne, recrée par l'auteur dans ses vers et dans ses essais autobiographiques, de même que Semprun et Bartolí créèrent leurs propres communautés de résistance et de survivance en communion avec le regard de l'autre.

6. Conclusions

Tout au long de cette étude, nous avons analysé la place du témoignage à travers trois auteurs ayant vécu la guerre d'Espagne et la Seconde Guerre mondiale et survécu à leurs conséquences. Pour ce faire, nous avons choisi quelques extraits de l'œuvre artistique de Josep Bartolí, Jorge Semprun et Jordi Pere Cerdà, qui insistent tous les trois sur l'importance de l'observation et du regard de soi et de l'autre, car c'est enfin ce regard qui les engage dans leur époque avec leur propre vécu, aussi bien intime que collectif. Si Bartolí a pu commencer à créer son témoignage dessiné tout en étant enfermé dans les camps de concentration français, Semprun a dû se remettre progressive-

¹⁸ Josep Mas i Tió était un militant communiste catalan adhérent au PSUC (*Partit Socialista Unificat de Catalunya*). À la fin de 1942, il quitta Montpellier, où il s'était réfugié lors de La Retirada, pour former un groupe clandestin qui organisait des passages de la France vers l'Espagne et pour préparer la fin du franquisme. Antoine Cayrol collabora de manière étroite avec Mas et son groupe (Balent, 2011 : 73-74). Cerdà (2009 : 148) explique que Josep Mas mourut « assassinat, [...] d'un tret de revòlver, l'any quaranta-sis ».

ment du trauma de la déportation à Buchenwald pour refaire sa propre identité à travers le témoignage littéraire ; quant à Cerdà, son engagement parcourt une grande partie de son œuvre littéraire – que ce soit autobiographique, poétique ou théâtrale – et évoque son époque de résistant en Cerdagne, au sein de laquelle la profondeur de la relation avec l'autre se révèle essentielle pour pouvoir devenir lui-même. Tous les trois, ce sont des auteurs qui « nos invitan a integrar nuestro pasado, nuestra historia en el presente para poder aprender de él, superarlo » (Rodríguez Varela, 2017 : 133).

En répondant aux questions posées dans l'introduction de cette étude, nous pouvons conclure qu'une des conditions qui rendent possible la réussite personnelle et artistique de l'individu après avoir vécu des épisodes douloureux réside dans leur engagement intime, social et humain avec la vérité. Cet engagement vital lie profondément Bartolí, Semprun et Cerdà à un sentiment de justice qui les mène tous trois au militantisme politique et surtout à la nécessité de raconter leur vécu et d'en exprimer leurs propres impressions et émotions. De la sorte, ces trois auteurs-témoins s'engagent grâce à l'exercice de la parole, tout en nous offrant un témoignage artistique fondamental pour que les nouvelles générations puissent reconstruire et ainsi mieux comprendre les événements clés d'une époque cruciale de notre histoire récente. Dans ce besoin vital de raconter les choses et dans ce dessein de partager leurs expériences personnelles, s'avère tout aussi primordiale la réflexion sur la manière dont ce témoignage sera élucidé afin que le message puisse être compris et suivi au niveau du public. Que ce soit au moyen du dessin, de la poésie, de l'essai ou du roman autobiographiques, le fait de raconter la vérité doit susciter l'intérêt du récepteur et donc un certain impact ou transcendance au niveau social. De fait, le rapprochement vers l'autre devient fondamental non seulement dans cette communication intersubjective mais aussi dans le propre vécu de Bartolí, Semprun et Cerdà : la survie face à une mort plus que prévue dans les camps de concentration ou dans les filières d'évasion, puis la fuite et le salut retrouvé ailleurs, l'acte clandestin de dessiner dans les camps, les silences et les gestes de complicité en déjouant la Gestapo dans les montagnes, l'exploration artistique après des années d'oubli délibéré puis la reprise de la mémoire au moyen de l'art... Aucun de ces épisodes dans les parcours vitaux de ces trois figures n'aurait été possible sans l'entraide, sans le soutien mutuel, sans la résilience intime mais incommensurable à la fois. Dans ce même ordre d'idées, et en reprenant celles du philosophe évoqué par Cerdà dans cette étude, « pour Levinas, la responsabilité envers l'autre commandée par le visage, sans réciprocité, fonde à titre de première socialité les diverses sociétés qui ne seraient pas possibles sans elle » (Ponton, 1991 : 455). Ayant tous les trois frôlé la mort, l'imaginaire qu'ils créent autour du « visage » et du regard de l'autre devient un élément littéraire et artistique indispensable pour comprendre la nécessité et la volonté de Bartolí, Semprun et Cerdà de configurer leurs propres identités et leurs propres créations à partir de leur lien avec le prochain, de même que Primo Levi appelait à une éthique de la responsa-

bilité. Après leurs expériences tragiques, le chemin de retour au sens – au discours digne et recevable – parcouru par ces trois auteurs se compose d'un art dont l'honnêteté, la vérité et la responsabilité rattachent éthiquement cet art à l'humanité.

En paraphrasant la citation de Jean-Paul Sartre mentionnée ci-dessous autour de sa conception d'*Un théâtre de situations* (1973), cette étude souligne enfin que Bar-tolí, Semprun et Cerdà sont trois auteurs qui, malgré toutes leurs difficultés, ont réussi à tracer leur propre chemin avec leur « libre décision » d'agir artistiquement contre les totalitarismes. Dans une période historique aussi dangereuse que cruciale, leur « choix » « engage » sans doute « une morale », comme nous l'avons vu avec le lien de responsabilité et de soutien mutuel qu'ils créent avec leurs camarades, et aussi « toute une vie », la leur, « en train de se faire » à chaque pas réalisé : en fuyant l'Espagne franquiste et aussi les camps de concentration français, en adhérant la Résistance contre le nazisme, en facilitant la traversée des réfugiés par la frontière, en survivant à la déportation en Allemagne, en réfléchissant sur la façon d'écrire ou de créer pour que le message arrive et puisse servir aux nouvelles générations... Ils ont décidé d'expliquer leurs dangers vécus, et ils les ont racontés au moyen de la création artistique, comme un outil de mémoire individuelle et collective « pour qu'elle mette en jeu la totalité humaine ». Puisque leur choix a été risqué, il a été « profondément humain » ; dans ce « théâtre de la vie » auquel faisait référence Cerdà, leur vie les a mis dans « des situations-limites » où « la mort » a toujours été une « des alternatives » possibles, « un des termes » auquel Semprun a fait spécialement face. Bien qu'ils l'aient ressentie ou s'en soient approchés, tous les trois se sont éloignés de cette mort grâce à leur résilience et à l'expression artistique cultivée, laquelle leur a permis de surmonter la tragédie et de donner un nouvel élan à leur vie. De cette façon, ils ont pu « s'affirmer ». Leur témoignage, plein de vie, nous montre « la liberté à son plus haut degré » et devient l'engagement de tous.

Ce que le théâtre peut montrer de plus émouvant est un caractère en train de se faire, le moment du choix, de la libre décision qui engage une morale et toute une vie. La situation est un appel ; elle nous cerne ; elle nous propose des solutions, à nous de décider. Et pour que la décision soit profondément humaine, pour qu'elle mette en jeu la totalité de l'homme, à chaque fois il faut porter sur la scène des situations-limites, c'est-à-dire qui présente des alternatives dont la mort est un des termes. Ainsi, la liberté se découvre à son plus haut degré puisqu'elle accepte de se perdre pour pouvoir s'affirmer (Sartre, 1973 : 20).

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

ARASA, Daniel (2000) : *La guerra secreta del Pirineu (1939-1944). Espies, resistents i contrabandistes*. Barcelone, Llibres de l'Índex.

- ARENDT, Hannah (1981) [1951] : *Los orígenes del totalitarismo*. Madrid, Alianza Editorial.
- ARENDT, Hannah ; Magali BRENAS ; Jacques BUREAU & André ENEGRÉN (1980) : « Compréhension et politique ». *Esprit*, 42 : 6, 66-79. URL : <https://www.jstor.org/stable/24266694>
- AUREL ; Jean-Louis MILESI & Audrey REBMANN (2020) : *Josep* [film]. Montpellier, Les Films d'Ici Méditerranée / L'Usine.
- BALENT, Andreu (2011) : « Antoni Cayrol [Jordi Pere Cerdà], una aproximació biogràfica ». *Aïnes noves. Estudis culturals catalans*, 3, 71-82.
- BARTOLÍ, Josep & Narcís MOLINS I FÀBREGA (1944) : *Campes de concentración. 1939-194...* Ville de Mexico, Ediciones Iberia.
- BARTOLÍ, Josep ; Laurence GARCIA & Georges BARTOLÍ (2009) : *La Retirada : Exode et exil des républicains d'Espagne*. Arles, Actes Sud.
- CERDÀ, Jordi Pere (2009) : *Finestrals d'un capvespre*. Canet-en-Roussillon, Trabucaire.
- CERDÀ, Jordi Pere (2013) : *Obra poètica*. Barcelone, Viena Edicions.
- CERDÀ, Jordi Pere (2020) : *Comme sous un flot de sève. Anthologie poétique*. Édition bilingue (traduit du catalan par Étienne Rouziès). Sainte-Colombe-sur-Gand, La rumeur libre Éditions.
- COQUIO, Catherine (2020) : « La construction de l'objet "témoignage littéraire" ». *Odysseum. La maison numérique des humanités*. URL : <https://odysseum.eduscol.education.fr/la-construction-de-lobjet-temoignage-litteraire#>
- COSTA, Marie (2007) : « La croisée des chemins », in Eric Forcada (coord.), *Catalogue de l'exposition « Perpignan au cœur du XX^e. La création artistique de la Retirada au Voyage Triomphal de Salvador Dalí (1939-1965) »*. Girona, Ville de Perpignan / Arxiu Nacional de Catalunya / Collections privées, 31.
- DÁVILA VALDÉS, Claudia (2013) : « L'émigration des réfugiés espagnols de France au Mexique. Les relations franco-mexicaines 1939-1942 ». *Cahiers des Amériques latines*, 72-73, 163-182.
- DELEUZE, Gilles & Félix GUATTARI (1980) : *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie*. Paris, Les Éditions de Minuit.
- DETUE, Frédéric & Charlotte LACOSTE (2016) : « Ce que le témoignage fait à la littérature ». *Europe. Revue littéraire mensuelle*, 1041-1042, 3-15.
- ESCUELA DE CIENCIAS JURÍDICAS (2020) : « Habermas y la ética discursiva ». URL : <https://escuelacienciasjuridicas.com/etica-discursiva>
- FINESTRES, Jordi (2009) : « El llarg exili del 1939 ». *Sàpiens*, 78. URL : https://www.sapiens.cat/revista/sapiens-78/llarg-exili-1939_10962_102.html
- FORCADA, Eric (2007) : « Perpignan au cœur du XX^e (1939-1965) », in Eric Forcada (coord.), *Catalogue de l'exposition « Perpignan au cœur du XX^e. La création artistique de la Retirada au Voyage Triomphal de Salvador Dalí (1939-1965) »*. Girona, Ville de Perpignan / Arxiu Nacional de Catalunya / Collections privées, 17-27.

- FORCADA, Eric (2007) : « Un territoire en état de guerres (1939-1965) », in Eric Forcada (coord.), *Catalogue de l'exposition « Perpignan au cœur du XX^e. La création artistique de la Retirada au Voyage Triomphal de Salvador Dalí (1939-1965) »*. Girona, Ville de Perpignan / Arxiu Nacional de Catalunya / Collections privées, 71-91.
- FORCADA, Eric & Grégory TUBAN (2007) : « De sable et de vent : artistes en camps de concentration (1939-1942) », in Eric Forcada (coord.), *Catalogue de l'exposition « Perpignan au cœur du XX^e. La création artistique de la Retirada au Voyage Triomphal de Salvador Dalí (1939-1965) »*. Girona, Ville de Perpignan / Arxiu Nacional de Catalunya / Collections privées, 33-69.
- GALLOT, Muriel (1995) : « Primo Levi, de Tirésias à la Gorgone ». *Littératures*, 33, 193-206.
- GRASSET MORELL, Eloi (2013) : « Jorge Semprun : déterritorialiser l'écriture », in Myriam Mallart, Marta Estrada, Àngels Catena & Gemma Ventura (coord.), *Les mondes du français : XXI Colloque de l'Asociación de Profesores de Francés de la Universidad Española*. Barcelona-Bellaterra, Universitat Autònoma de Barcelona, 171-175.
- KASSAB-CHARFI, Samia (2020) : « Le témoignage comme genre littéraire ». *En attendant Nadeau. Journal de la littérature, des idées et des arts*, 106. URL : <https://www.en-attendant-nadeau.fr/2020/06/10/temoignage-genre-litteraire-rastier>
- MCGOWAN, John & Leandro SÁNCHEZ MARÍN (2017) : « Hannah Arendt sobre el totalitarismo ». *Versiones. Revista de Filosofía*, 12, 163-185. URL : <https://revistas.udea.edu.co/index.php/versiones/article/view/330621>
- MESA FERNÁNDEZ, Mónica (2020) : « Prólogo », in Simone Weil, *La amistad*. Paracuellos de Jarama, Hermida Editores.
- MILESI, Jean-Louis & AUREL (2020) : *Josep*. Montpellier, L'Usine.
- MÉMORIAL DU CAMP DE RIVESALTES : « Josep » – *Le dossier pédagogique*. URL : https://www.memorialcamp rivesaltes.eu/sites/default/files/2022-05/JOSEP_Dossier-%20pe%CC%81dagogique_1.pdf
- PONTON, Lionel (1991) : « LÉVINAS, Emmanuel, “Entre nous. Essais sur le penser-à l'autre” ». *Laval théologique et philosophique*, 47 :3, 454-455.
- RAMOS GAY, Ignacio (2017) : « Jorge Semprun, o la literatura contra la memoria ». *Estudios Humanísticos. Filología*, 39, 25-38.
- RODRÍGUEZ VARELA, Rita (2017) : « La experiencia del mal radical en la obra de Jorge Semprún ». *Estudios Humanísticos. Filología*, 39, 125-134.
- SARTRE, Jean-Paul (1973) : *Un théâtre de situations*. Paris, Gallimard.
- SEGARRA, Marta (1988) : « Repercusión del exilio en la obra literaria de Jorge Semprún ». *1616: Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, Vol. VI-VII, 61-64.
- SEMPRUN, Jorge (1993) : *Federico Sanchez vous salue bien*. Paris, Grasset.
- SEMPRUN, Jorge (1994) : *L'écriture ou la vie*. Paris, Gallimard.
- SEMPRUN, Jorge & Mercedes VILANOVA (2006) : « Jorge Semprún, París 2005 ». *Historia, Antropología y Fuentes Orales*, 35, 105-117.

TORMO, David (2005) : « Els camps de refugiats a la Catalunya Nord », in *La guerra civil a Catalunya 1936-1939*. Volume 4. Barcelone, Edicions 62, 198-211.