

« L'Algarabie de Jorge Semprun, entre uchronie et autobiographie »

David Desrosier

Pour citer cet article :

Desrosiers, David 2010. « L'Algarabie de Jorge Semprun, entre uchronie et autobiographie », *Postures*, Dossier « Utopie/Dystopie: entre imaginaire et réalité », Hors série n°2, En ligne
<<http://revuepostures.com/fr/articles/desrosiers-hd2>> (Consulté le xx / xx / xxxx). D'abord paru dans : Desrosiers, David 2010. « L'Algarabie de Jorge Semprun, entre uchronie et autobiographie », *Postures*, Dossier « Utopie/Dystopie: entre imaginaire et réalité », Hors série n°2, p. 43-50.

Pour communiquer avec l'équipe de la revue *Postures* notamment au sujet des droits de reproduction de cet article : postures.uqam@gmail.com

L'Algarabie de Jorge Semprun

| entre uchronie et autobiographie

Un homme fait le projet de dessiner le Monde. Les années passent : il peuple une surface d'images de provinces, de royaumes, de montagnes, de golfes, de navires, d'îles, de poissons, de maisons, d'instruments, d'astres, de chevaux, de gens. Peu avant sa mort, il s'aperçoit que ce patient labyrinthe de formes n'est rien d'autre que son portrait.

JORGE LUIS BORGES, *L'AUTEUR*.

Vous avez dit *uchronie*?

Bien que le mot *uchronie* soit resté d'emploi didactique et plus rare qu'*utopie*, l'objet qu'il désigne demeure en revanche certainement plus familier et peut-être plus intuitif que l'utopie elle-même :

Se figurer l'état du monde si tel événement, jugé déterminant, s'était déroulé autrement, est un des exercices les plus naturels et fréquents qu'opère la pensée humaine. Plus naturel, plus fréquent à tout prendre que d'édifier en pensée des cités idéales. C'est un ressort éprouvé des conversations de café du Commerce [...], et je parierais volontiers que l'homme des cavernes, au

retour d'une chasse infructueuse, se complaisait déjà à la rêver meilleure et à en tirer les conséquences. (Carrère, 2007, p. 9-10.)

Si elle se donne d'emblée sous le signe de la rêverie, l'uchronie n'est pas que le fruit stérile d'esprits désœuvrés et sans envergure. Ainsi, ce n'est pas par pur divertissement que le philosophe français Charles Renouvier, « visionnaire qui rêve le passé », « Swedenborg de l'histoire », proposait, dans son *Uchronie* de 1857, de raconter l'histoire de la civilisation européenne « non telle qu'elle fut, mais telle qu'elle aurait pu être » (1988, p. 10). C'est plutôt avec une certaine ambition qu'il a présenté cette histoire apocryphe et spéculative comme une « histoire imaginaire, destinée à poser comme une vérité philosophique et de conscience, plus haute que l'histoire même, la réelle possibilité que la suite des événements [...] eût été radicalement différente de ce qu'elle a été par le fait » (*Ibid.*, p. 15).

Sous la gouverne du philosophe, l'uchronie représente donc une méthode de recherche de la vérité – « vérité philosophique et de conscience » –, ainsi qu'une arme de longue portée pour lutter contre les doctrines fatalistes qui minent l'action historique en décourageant *a priori* toute tentative de changer l'ordre social. Elle ne propose pas une nouvelle connaissance du passé, mais plutôt une conscience active de la contingence historique. En déduisant le réel du virtuel, en méditant sur les limites du possible et de l'impossible, en tirant les leçons de ce qui n'a pas eu lieu, l'uchroniste s'inscrit contre le sentiment d'impuissance et la tentation du repli sur soi. Son objectif est de montrer que l'humanité a eu, à certains moments clés de son histoire, la possibilité réelle de changer le cours des choses et de faire advenir un monde qui eût été radicalement différent de celui dans lequel nous vivons actuellement.

L'uchronie dans *L'Algarabie*

Publiée en 1981, *L'Algarabie* de Jorge Semprun est fondée sur le postulat d'une victoire du mouvement de mai 68. Posant l'hypothèse que c'est le discours à la Nation prononcé par Charles de Gaulle le 31 mai 1968 qui a permis de dénouer la crise en provoquant un ralliement de la majorité aux positions du président de la République, l'auteur imagine ce qui aurait pu advenir si de Gaulle avait eu la mauvaise idée de mourir dans un accident d'hélicoptère à ce moment critique de l'histoire.

S'appuyant sur des faits connus qui ont marqué les événements de mai 68, mais auxquels il donne une plus grande ampleur dans son roman, l'auteur brosse le portrait haut en couleurs d'une société exaltée par la prolifération euphorique du virus contestataire et le jaillissement joyeux de communes insurgées dans les principales villes de France. Il prévoit cependant un second tournant dans le déroulement

des événements, lorsque la société française entière se retrouve emportée par le reflux violent et dysphorique de l'énergie qu'elle avait mise en circulation, sombrant alors dans la guerre civile et la radicalisation des luttes internes entre les factions révolutionnaires rivales, qui compromettent finalement l'aboutissement de la révolution tout en permettant à l'État chancelant de reprendre de la vigueur et le contrôle de la situation.

Une idée de Karl Marx, contenue dans le *18 brumaire de Louis Bonaparte*, exprime à merveille la thèse sous-jacente à cette réécriture semprunienne de l'histoire :

Les hommes font leur propre histoire, mais ils ne la font pas de toutes pièces, dans des circonstances qu'ils auraient eux-mêmes choisies, mais dans des circonstances qu'ils trouvent immédiatement préétablies, données et héritées. La tradition de toutes les générations disparues pèse comme un cauchemar sur le cerveau des vivants. Et, au moment précis où ils semblent le plus occupés à se bouleverser eux-mêmes et à bouleverser les choses, à créer quelque chose qui ne s'est jamais vu, c'est justement là, dans de pareilles époques de crise révolutionnaire qu'ils évoquent craintivement les esprits du passé, les appelant à la rescousse, leur empruntant leurs noms, leurs mots d'ordre et leurs costumes, pour jouer, sous ce déguisement vénérable et dans cette langue d'emprunt, les nouvelles scènes de l'histoire universelle. (Marx, 2007, p. 50.)

En effet, les nouvelles scènes de l'histoire universelle sont placées ici sous le signe de la parodie : une actrice populaire de l'époque, Mireille Darc, libère à nouveau Orléans (Semprun, 1997, p. 134), tandis qu'une Penthésilée remise au goût du jour commande une cavalerie féminine inspirée jusque dans le détail du pantalon par le texte d'une proclamation de 1870 appelant les insurgées de Paris à la constitution de bataillons d'« Amazones de la Seine » (*Ibid.*, p. 231).

De plus, la rhétorique « marxiste-léniniste » représente le déguisement vénérable et le signe de connivence qui suffit à prouver le caractère révolutionnaire d'un orateur, même si celui-ci s'exprime avec un fort accent et la plus éclatante mauvaise foi :

Que voyons-nous dans notre alentoul ? Une communauté où les femmes, poul des laisons histoliques et sociales très précises, sont moins nombreuses que les hommes. Il n'y a donc, poul supplimer la misère sexuelle latente – qui est un facteu contle révolutionnaire, ne l'oubliez pas ! – que deux solutions : ou bien l'établissement d'une communauté sexuelle totale, pal la suppression radicale de toute applopiation plivée du plaisir, et cela, vous le savez bien, est encole impensable à l'heure actuelle : ou bien le létablissement de l'accès individuel et malchand au plaisir [...] comme seule possibilité d'éviter une guelle des hommes entle eux, une guelle des classes d'âge masculines poul le contôle du malché féminin. Ainsi, [...] mon établissement de plaisir – qui compolte aussi un aspect utilitaire et hygiénique, pal son côté bain-douches ! – léactionnaire si on le juge selon des clitèles abstlats, est la seule solution démocratique

avancée au problème existant, si on veut bien l'envisager sous l'angle d'une analyse conclète. (*Ibid.*, p. 32-33.)

Emblématique de l'écriture satirique de Semprun, ce passage témoigne du constat désenchanté qui donne le ton dès les premières pages du roman, faisant grincer au passage les slogans pompiers qui ont fait la renommée de mai 68 : « sous les pavés il n'y avait pas la plage : il y avait la boue » (*Ibid.*, p. 15).

Ainsi réduite à sa dimension fantasmagorique, la Seconde Commune de Paris se voit condamnée à disparaître à plus ou moins brève échéance, comme les fantômes qui s'évanouissent sans combats au crépuscule du matin : « La Commune ou plutôt ce qu'il en subsistait encore sous les oripeaux parodiques de la farce, allait retomber bientôt comme un fruit mûr – pourrissant – dans le giron de l'État démocratique reconstitué [...] » (Semprun, 1997, p. 135.) Dépossédés de l'avenir, les communistes se cantonnent alors vainement dans l'imitation du passé : « Et nous, qui aurions dû être l'avenir, sa préfiguration du moins, même maladroite, nous ne sommes plus que les vestiges archaïques d'une Commune singeant les espérances du XIX^e siècle, répétitives comme une farce macabre [...] » (*Ibid.*, p. 107-108).

En somme, mai 68 apparaît ici comme une révolution de pacotille, une resucée approximative des classiques en poche de l'histoire universelle, bref une manière d'exorciser les spectres de la Révolution en jouant leur drame une nouvelle fois et en se grisant de leurs discours les plus mémorables. Cette vision désabusée du roman rencontre alors celle de Pierre Nora, qui écrivait dans « L'Ère de la commémoration » :

En fait d'action révolutionnaire, en fait d'histoire qui, au sens hégélien, s'écrit en lettres de sang, chacun s'est demandé après coup ce qui s'était réellement passé. Pas de révolution, rien même de tangible et de palpable mais, en dépit des acteurs, à leur corps défendant la remontée incoercible et le festival flamboyant du légendaire complet de toutes les révolutions [...]. Les soixante-huitards voulaient agir, ils n'ont fait que célébrer, dans un ultime festival et une reviviscence mimétique, la fin de la Révolution. L'événement n'a de sens que commémoratif. (Nora, 1997, p. 4689.)

L'autobiographie dans *L'Algarabie*

Dans *Adieu vive clarté...*, récit autobiographique publié en 1999, Semprun évoque les difficultés qu'il a rencontrées dans l'écriture de son roman :

La longueur de cette écriture ne s'explique pas seulement parce que *L'Algarabie* changea plusieurs fois de langue, comme un serpent change de peau, ayant hésité longtemps entre l'espagnol et le français. Cette lenteur

s'explique aussi, je crois le deviner, par le fait même que, pour la première fois, et quels que fussent les masques brandis, des souvenirs enfantins et intimes affleuraient dans l'un de mes livres [...] (Semprun, 1998, p. 51-52.)

Comment l'auteur s'interpole-t-il dans son œuvre ? Comment s'y réfléchissent ses souvenirs intimes ? L'Algarabie raconte un jour dans la vie de Rafael Artigas, écrivain espagnol vivant à Paris sous un nom d'emprunt. L'action se passe en octobre 1975, dans une commune de Paris désormais ceinturée d'un mur comme celui de Berlin, et désignée par l'acronyme « Z.U.P. » qui signifie « Zone Urbaine de Pénurie » selon les autorités françaises extérieures à la commune, et « Zone d'Utopie Populaire » pour le groupe de communards espagnols auquel appartient le protagoniste du roman.

Le « vrai nom » d'Artigas n'est pas donné dans le roman, mais en revanche l'origine du pseudonyme nous est révélée dans *Adieu vive clarté...* : « Artigas a été l'un des nombreux pseudonymes (ou noms de guerre : j'aime bien cette locution, elle reflète la réalité de l'époque) que j'aurai utilisés dans la clandestinité antifranquiste, durant la décennie de ma double vie. Mon autre vie [...] » (*Ibid.*, p. 49.) Le principe uchronique s'étend ainsi à l'identité, qui se déploie également dans le champ des possibles : Artigas représente Semprun non pas tel qu'il est, mais tel qu'il a été et qu'il aurait pu être si les événements avaient pris un autre tour.

Le roman introduit ainsi un jeu de correspondances où l'auteur s'avance masqué derrière sa fiction, peut-être pour mieux régler ses comptes avec son passé de militant communiste, mais peut-être aussi pour profiter des avantages de l'anonymat :

J'avais inventé ce personnage [...] pour pouvoir parler, sous ce masque, de mes vérités les plus intimes. De certaines d'entre elles, du moins. Pour évoquer l'appartement de la rue Alfonso-xi, à Madrid, avec son long couloir où j'attendais, dans l'ombre de la nuit, insomniaque enfantin et angoissé, le retour de ma mère. Tout un roman baroque, libertin, surchargé d'épisodes délibérément invraisemblables, pour dire certaines des vérités les plus troubles et troublantes des souvenirs enfouis : le sombre paradis des ardeurs enfantines. (*Ibid.*, p. 48-49.)

L'Algarabie contient en effet de longs monologues où Artigas évoque ces fameux souvenirs d'enfance qui sont mis en évidence par des caractères italiques indiquant qu'il s'agit de paroles rapportées, enregistrées sur un magnétophone au cours d'entrevues que le protagoniste avait accordées à une étudiante, Anna-Lise, qui projetait d'écrire une thèse sur son œuvre. Au moment où Artigas meurt assassiné par une bande

de *noctards* déjantés, Anna-Lise réécoute l'un de ces enregistrements, qui prend soudainement les accents d'une voix d'outre-tombe :

Où suis-je Dans ce couloir sans doute / J'arrive une fois encore devant cette porte fermée [...] Porte fermée sur la mort Chambre close Condamnée pendant des années J'en finirai donc toujours là [...] Butant sur le battant derrière lequel s'expose et se dérobe le secret de la mort De la chambre mortuaire de ma mère [...] (Semprun, 1997, p. 575.)

***L'Algarabie* : uchronie ou autobiographie ?**

Mais peu avant cette mort, quelqu'un demande à Artigas ce qu'il fait dans la vie : « J'écris *L'Algarabie* », répond-il en clin d'œil à la célèbre mise en abyme de *Paludes*. À la demande de son interlocuteur, Artigas explique la signification de ce mot : il s'agit d'une francisation de l'espagnol *algarabia*, qui, comme notre *charabia*, désigne la langue ou les discours que nous ne pouvons pas comprendre. La similitude morphologique des deux termes s'explique, précise-t-il, parce qu'ils viendraient tous deux de l'arabe *arabiya*, qui signifie simplement « arabe », langue incompréhensible pour un occidental. En réalité, cette étymologie n'est pas attestée pour *charabia*, mais on entend bien par contre le mot *arabiya* dans le *charabia* français, tout comme dans l'*algarabia* espagnole.

En faisant ainsi entendre l'arabe et l'espagnol sous le français, *L'Algarabie* renvoie à la confusion des identités, qui est l'un des thèmes majeurs du roman. Confusion du présent hanté par le passé, mais aussi confusion dans l'identité d'Artigas-Semprun. Ajouté à la dimension polyglotte du roman – qui met en présence le français, l'espagnol, l'allemand, l'anglais, l'italien et le latin –, cela contribue à donner à l'œuvre son caractère babélique : « Je pourrais aussi bien appeler ce roman *La Tour de Babel* ou *Le Charabia* » (*Ibid.*, p. 543).

Enfin, lorsqu'on lui demande le sujet son livre, Artigas répond qu'il s'agit d'un roman autobiographique. Car il a du mal à inventer, dit-il. Son interlocuteur lui propose alors une astuce pour surmonter cette difficulté. Il s'agit simplement d'imaginer une hypothèse qui bouleverse le réel et change radicalement le cours de l'histoire :

Imaginons que de Gaulle ne soit pas mort en mai 68 [...] / Il serait rentré à Paris, [...] il aurait prononcé le discours dont on a retrouvé le texte à La Boisserie. Le mouvement de mai aurait aussitôt tourné court. L'Assemblée dissoute, il y aurait eu un raz de marée gaulliste aux élections législatives. [...] / Alors [...] essaie d'imaginer ce qu'aurait été la France aujourd'hui, en 1975, à partir de telles prémisses. (*Ibid.*, 1997, p. 545.)

Cette uchronie dans l'uchronie impressionne vivement Artigas, qui répond du tac au tac : « Quelle horreur ! » Mais elle instaure aussi un

point de basculement entre la fiction et l'autobiographie, ouvrant une brèche générique par laquelle l'auteur s'interpole dans l'univers fictif qu'il a créé. La relation d'homologie entre l'auteur et son personnage est ainsi accusée par la symétrie qui se profile entre leurs œuvres respectives. Comme deux valeurs négatives qui s'annulent lorsqu'on les multiplie, les perspectives uchroniques se détruisent l'une l'autre, laissant place à la positivité autobiographique. L'identité se découvre alors dans l'entrecroisement des deux mondes : entre l'imaginaire et le réel. Peut-être est-ce là le projet de *L'Algarabie*, entre uchronie et autobiographie : explorer l'identité au croisement du réel et de l'imaginaire, dans la contradiction de ce que l'on est, de ce que l'on a été et de ce que l'on aurait pu être, en récupérant ce que la vie rejette hors du réel, mais dont l'imaginaire conserve secrètement la trace.

Bibliographie

CARRÈRE, Emmanuel. 2007 [1986]. *Le Déroit de Behring : introduction à l'uchronie*. Paris : P.O.L., 128 p.

MARX, Karl. 2007 [1852]. *Le 18 brumaire de Louis Bonaparte*. Paris : Flammarion, 216 p.

NORA, Pierre. 1997 [1992]. «L'ère de la commémoration». *Les Lieux de mémoire, III*. Paris : Gallimard, p. 4687-4719.

RENOUVIER, Charles. 1988 [1857, 1876]. *Uchronie (l'utopie dans l'histoire), esquisse historique apocryphe du développement de la civilisation européenne, tel qu'il n'a pas été, tel qu'il aurait pu être*. Paris : Fayard, 480 p.

SEMPRUN, Jorge. 1997 [1981]. *L'Algarabie*. Paris : Gallimard, 608 p.

———. 1998. *Adieu, vive clarté...* Paris : Gallimard, 256 p.