

Ana Fernandes

Universidade Católica Portuguesa – Viseu

Le souvenir rendu texte

L'Écriture ou la vie de Jorge Semprun a été l'un des innombrables témoignages sur la déportation qui sont apparus depuis la fin de la Seconde Guerre mondiale. Les individus qui ont survécu à cette expérience terrible sont souvent divisés entre le mutisme complet et l'envie de témoigner même si l'horreur est inénarrable dans sa vraie proportion.

Jorge Semprun est passé, lui aussi, par deux attitudes successives : d'abord, il a choisi le silence, préférant oublier cette expérience inhumaine et inacceptable. Ensuite, avec la parution de nombre de récits sur les camps après 1945, Semprun a admis qu'il avait besoin de parler afin de rendre un hommage aux déportés et de lutter contre la barbarie.

Parler de mémoire et d'oubli dans *l'Écriture ou la Vie*, de Jorge Semprun c'est parler des relations humaines, d'un procès d'auto-conscience et des fondements de l'écriture. Ces trois points fondent tout le texte et nous permettent de poser deux questions fondamentales à la compréhension d'une œuvre emblématique, exemple de l'"écriture de soi": Comment le désordre de la mémoire se reconstruit en récit? Que signifie l'alternative du titre?

L'Écriture ou la Vie est structurée en trois parties. Au-delà de la division traditionnelle en chapitres et en parties, nous constatons une division de chaque chapitre en séquences de longueur variable, séparées par des blancs typographiques. De tous les chapitres, le sixième, le plus long, joue un rôle central, développant la problématique de l'écriture et se plaçant en position axiale.

À l'intérieur de chaque partie, de chaque chapitre, de chaque séquence, l'auteur superpose les moments, les épisodes, les souvenirs, dans l'arbitraire et le désordre qu'impose la mémoire. Nous avons la sensation d'être en

présence d'un mosaïque désordonné susceptible de reproduire le décousu de la mémoire. Seuls les chapitres de la première partie, la plus longue, sont centrés sur le récit des derniers jours au camp et des premiers jours du retour à Paris, du 12 avril au 1^{er} mai 1945. La deuxième partie ne comporte que deux chapitres et est à peu près, comme la troisième, deux fois moins longue que la première. Le chapitre VI est centré sur une conversation avec Claude-Edmonde Magny, au matin du 5 août 1945; le chapitre VII alterne scènes et sommaires autour du séjour que Semprun fit à Ascona à l'automne 1945. C'est le centre du livre, la partie qui justifie ce même livre: ces deux chapitres expliquent comment le jeune Semprun préféra choisir la vie à l'écriture. Enfin, la troisième partie fait se succéder trois chapitres qui rendent compte de la genèse de l'œuvre: au chapitre VIII, «*Le jour de la mort de Primo Levi*», l'écrivain raconte comment naît un nouveau livre au sein de la rédaction du roman en cours; la ligne chronologique directrice du chapitre IX se rapporte au moment de l'écriture de l'œuvre; le dernier chapitre, «*Retour à Weimar*», raconte comment un retour à Buchenwald en mars 1992 permet à Jorge Semprun d'achever enfin la rédaction de *l'Écriture ou la Vie* à la faveur d'une surprenante révélation qui lui apprend, presque 50 ans plus tard, à quel geste fraternel il doit en partie sa survie. Cette structure fait déjà bien comprendre que l'expérience du camp et son témoignage se trouvent mis en perspective par toute une vie et par toute une réflexion sur l'écriture.

Lorsque l'on lit *l'Écriture ou la vie*, de Jorge Semprun nous percevons tout de suite quelques axes de lecture dont l'un peut être désigné comme pacte autobiographique et l'autre le témoignage.

Dans *l'Écriture ou la Vie*,¹ on retrouve un ensemble de passages déjà écrits ailleurs, donc il procède par collages et par réécritures. Texte qui contient d'autres textes (de Semprun lui-même et d'autres auteurs), *l'Écriture ou la vie* abonde en références culturelles qui sont à la base du patrimoine de son auteur.

Un lecteur qui n'aurait jamais lu les autres œuvres de Semprun, qui ne connaîtrait rien de sa vie, ne découvrirait l'équivalence entre les trois instances de l'auteur, du personnage et du narrateur qu'à la page 84:

¹ Les références des pages renvoient à *l'Écriture ou la vie*, de Jorge Semprun, dans l'édition «Folio» (Paris, Gallimard, 2002).

On ne me convoquait pas à la porte d'entrée du camp, sous la tour de contrôle, on me convoquait à la bibliothèque. Et puis, la voix ne disait pas mon matricule, elle disait mon vrai nom. Elle n'appelait pas le détenu 44904 [...], elle appelait le camarade Semprun.

Le pacte autobiographique concerne également la troisième partie, avec la mention des autres ouvrages de Semprun et la remise du prix Formentor. On voit se dégager ainsi deux axes de la méditation sur la constitution de la personnalité, qui parcourent généralement toute autobiographie: le rapport à la déportation, expérience capitale, et le rapport à l'écriture.

Livre d'une existence, *l'Écriture ou la vie* commence au jour de la libération de Buchenwald, tout en comprenant également par analepses des références à l'enfance et à l'adolescence qui servent à authentifier d'autant plus l'ouvrage: on passe par des souvenirs de l'enfance en Espagne; par le souvenir des retours à Madrid au moment de la rentrée scolaire ou de l'adolescence à la Haye, puis par l'âge étudiant à Paris. Ces souvenirs s'inscrivent comme l'approfondissement apporté par la mémoire et le rôle du passé dans la constitution d'une personnalité. Pourtant il n'y a aucune déclaration d'intention autobiographique comme c'est coutume: récit *in media res*, le lecteur est porté à s'identifier immédiatement aux personnages. Il s'enthousiasmera par sa lecture, imprégné dans une enquête qui diverge vers différentes voies et qui lui causera quelques surprises.

La première page pose le problème essentiel du livre: celui du regard symbolisant celui de la communication de l'expérience concentrationnaire. Le chapitre VIII nous révèle le secret autobiographique du début: il s'agit de l'écriture de soi, filtrée à travers le projet romanesque où le narrateur réemploie la matière du vécu:

[...] le matin du 11 avril 1987, en décrivant l'arrivée de Roger Marroux à l'entrée de Buchenwald [...] j'avais inconsciemment retrouvé les mots de l'officier français [...] pour me décrire. Marroux se sentit pris dans la froideur dévastée de ce regard [...] Comme si le rayon neutre, plat, de ce regard lui parvenait d'une étoile morte, d'une existence disparue... (p. 300)

L'autobiographie dit ainsi clairement les rapports de distanciation et de proximité entre le personnage et l'auteur, et le rôle parfois confus du nar-

rateur.² Le procédé explique une méthode scripturaire en même temps qu'il est représentatif du fonctionnement d'une mémoire meurtrie. Il utilise un vocabulaire de l'analyse psychanalytique pour décrire les mécanismes de l'inspiration littéraire où il dit la difficulté de s'écrire, d'exprimer sa propre identité quand celle-ci est étroitement liée à la mort:

Ainsi, le 11 avril 1987, [...] j'avais fini de me rencontrer à nouveau. Par retrouver une part essentielle de moi, de ma mémoire, que j'avais été, que j'étais toujours obligé de refouler, de tenir en lisière, pour pouvoir continuer à vivre. [...] malgré tant de pages déjà écrites pour exorciser cette expérience, la rendre au moins partiellement habitable ; malgré tout cela, le passé conservait son éclat de neige et de fumée, comme au premier jour. (pp.296-297).

Dans *l'Écriture ou la Vie*, Semprun rappelle son statut de déporté «protégé» par l'organisation communiste à l'intérieur du camp: on le voit plusieurs fois œuvrer en tant qu'employé à l'*Arbeitsstatistik*. En outre, son statut de résistant donne du sens à la déportation qui n'en avait aucun pour les Juifs.

Si différentes que fussent les expériences concentrationnaires, le récit de l'une doit malgré tout évoquer l'autre. Cependant il n'est pas notre propos ici de les comparer.

On voit combien le topique concentrationnaire se trouve dans cette œuvre redistribuée, mise en perspective, sublimée par les choix poétiques d'une écriture qui se veut à la fois compassionnelle et rigoureuse, ambitieuse de faire partager au lecteur cette expérience incommunicable. C'est pourquoi Jorge Semprun a moins choisi d'inventorier les souffrances du camp que d'écrire sa vie: l'expérience du camp y est convoquée autant par les hasards de la mémoire que par les pouvoirs du narrateur, fort d'établir ainsi un dialogue avec le lecteur, de lui donner à partager une expérience, puisqu'elle est transcrite à travers l'histoire individuelle d'une quête identitaire et d'une

² Ces rapports sont d'autant plus accentués chez Semprun qu'il utilise un personnage, Juan Larrea (pp.314-316), comme un masque pur et simple du moi de l'écrivain. Comme l'affirme Yves Stalloni dans son étude sur *L'Écriture ou la vie* (Paris: Bordas, 2004), col. "L'Œuvre au clair": "Écrire sur soi, se raconter équivaut souvent à se dédoubler." (p.60).

exploration mémorielle. L'écriture des camps doit ainsi trouver un langage qui ne se limite pas aux faits puisque comme l'écrit Alain Parrau, "La "démésure" de l'expérience concentrationnaire fait apparaître très vite les limites d'une écriture qui voudrait s'en tenir au simple exposé des faits. De nombreux survivants butent sur cet obstacle du langage."³

Alors que *l'Écriture ou la Vie* apparaît comme un récit de souvenirs, l'axe chronologique choisi pour la progression linéaire des quatre premiers chapitres se trouve actualisé. L'examen des *incipits* (qui proposent des débuts de chapitres *in media res*) révèle que la narration raconte d'abord le camp au présent, pour très progressivement le rejeter dans un passé proche, puis plus lointain, comme le montre l'emploi du présent ou de formes de phrases appelant le sentiment du présent, remplacés par l'emploi du passé composé, puis les temps traditionnels du récit (pp.13, 40, 82, 107, 143).

Cependant cette lecture simplifiée ne rend guère compte de l'épaisseur du récit: chaque chapitre se trouve en effet ouvert à de multiples analepses ou prolepses par rapport au moment choisi par le narrateur comme support chronologique de la progression linéaire du chapitre. Les passages relatifs au camp n'apparaissent donc pas simplement dans la première partie; au cœur même des chapitres suivants, le camp réapparaît à travers le récit digressif de souvenirs: celui de la mort de Morales (chapitre VI), de l'arrivée à Buchenwald (chapitre VII) et nombre d'autres du chapitre X. Ces souvenirs du camp alternent avec des souvenirs d'autres époques. Il en résulte une fluctuation du sujet de l'énonciation: on a l'impression d'entendre, tour à tour, le jeune déporté, le jeune homme au retour du camp, ou l'écrivain de 1994.

L'emploi du présent donne de la vivacité aux scènes les plus frappantes (le regard initial, la mort de Halbwechs), mais il a plus un rôle expressif qu'il n'offre une véritable réviviscence: la reprise au présent ("Je ris encore, tant pis si c'est déplacé", p.22) de l'imparfait initial ("Je riais", p.21) révèle ainsi l'artifice littéraire qui consiste à actualiser la scène pour lui donner un aspect

³ Alain Parrau, *Écrire les camps* (Paris: Belin, 1995), p.36. Nous mentionnons encore d'autres études sur la littérature concentrationnaire: Daniel Dobbels & Dominique Moncond'Huy (dir.), *Les Camps et la littérature* (Poitiers: La Licorne, 2000); Tzvetan Todorov, *Face à l'extrême* (Paris: Le Seuil, 1991); Annette Wieworka, *Déportation et génocide. Entre la mémoire et l'oubli* (Paris: Plon, 1992).

plus frappant et plus vif. On le voit lorsqu'on examine plus en détail les analepses et les prolepses, il est un principe d'anticipation ou de remémoration, mais cette mémoire qui se donne à lire ne prétend jamais reproduire le flux d'une conscience; le narrateur, ce "Dieu tout-puissant de la narration" (p.345), ne se laisse jamais oublier: il commente, réordonne le désordre de sa mémoire, gouverne son récit entre souvenir et présent de l'écriture, entre analepses, prolepses et linéarité chronologique:

Je ne vais pas raconter nos vies, je n'en ai pas le temps. Pas celui, du moins, d'entrer dans le détail, qui est le sel du récit. Car les trois officiers en uniforme britannique sont là, plantés devant moi, l'œil exorbité. (p.19)

Si on lit *l'Écriture ou la Vie* comme un témoignage sur les camps, ce qui frappe d'abord, c'est la construction du récit, touffu, prolixe, prodigue en allers-retours labyrinthiques de la mémoire, qui montrent comment le souvenir du camp occupe une âme et comment celle-ci se donne aussi des marges où il ne pénètre pas. Au chapitre V, on est partagé entre un sentiment de rupture (les innombrables analepses et prolepses, les ellipses) et un sentiment de continuité rendu par le motif de la musique d'Armstrong et le thème du retour à la vie, dans toutes ses composantes: sensualité des femmes, souvenir mortifère qui vient investir le présent du retour (images de la neige). Le réalisme de ce rendu mémoriel est précisément assuré par l'aspect anecdotique, voire accessoire de certaines associations ou de certains développements. Ces valeurs différentes accordées aux divers moments du récit traduisent la richesse d'une mémoire faite de tout le récit.

L'expérience du camp est incontournable, mais les aspects les plus banals du vécu demeurent et font à ce titre l'objet du récit. Ils confèrent au souvenir du camp une profondeur humaine qui rapproche celui qui a vécu cette expérience incommunicable de celui qui ne l'a pas vécue. Le rôle donné à la mémoire et la structure du récit qui en résulte, mettant en résonance souvenirs ou événements, idées ou sentiments, opèrent une transformation du témoignage en texte littéraire, mais aident aussi à comprendre, expliquent, ont un rôle didactique. L'écrivain propose donc une vision de la vie qui ne se résigne pas à reproduire le chaos du monde.

Dans cette vie, la fraternité a un rôle déterminant. Elle demeure dans le souvenir, lorsque celui-ci peut être métamorphosé par le relais de la mémoire

qu'exerce un autre regard, tel celui de Cecilia, expérience de vie qui transforme la douleur insupportable du souvenir du camp:

J'avais la petite fille dans mes bras et elle me regardait d'un œil attentif, plein de confiance. Les vers de Baudelaire avaient été pour Halbwachs une sorte de prière des agonisants. Un sourire s'était ébauché sur ses lèvres quand il les avait entendus. Mais j'avais Cécilia dans les bras, je lui récitais Baudelaire et le souvenir s'estompait. Il se transformait, plutôt. La puanteur, l'injustice, l'horreur de la mort ancienne s'effaçaient, il restait la compassion, un sentiment aigu, bouleversant, de fraternité. (p.355)

C'est cette expérience de la fraternité, expérience de la mort partagée, qui impose finalement de rester vivant pour pouvoir témoigner et restaurer ainsi le souvenir et la dignité des amis anéantis:

J'ai pensé qu'il fallait avoir vécu leur mort, comme nous l'avions fait, nous qui avons survécu à leur mort – mais qui ne savions pas encore si nous avons survécu à leur mort – pour poser sur eux un regard pur et fraternel [...].

Ils avaient besoin que nous vivions, tout simplement, que nous vivions de toutes nos forces dans la mémoire de leur mort: toute autre forme de vie nous arracherait à l'enracinement dans cet exil de cendres. (p.163)

Côtoyer avec la mort c'est rendre l'œuvre d'art "mémoire de la mort" (p. 210) et mémorial du Bien.

L'hommage aux intellectuels est présent dans le récit de l'agonie de Halbwachs à travers lequel l'auteur rend hommage à la dignité du professeur qui accepte sa mort et l'assume. Mais l'hommage plus généralisé se poursuit dans la mention des noms de Maspero et de Henri Frager, présent aussi à Buchenwald, ou de Jean Gosset, "mort en déportation", et de Jean Cavallès, "fusillé" (p. 227), ainsi que dans les allusions à la famille Herr, qui symbolise une résistance généreuse.

Le récit de la mort de Diego Morales honore la mémoire de celui qui a combattu tous les fascismes.

L'Écriture ou la Vie peut être considérée dans son ensemble comme un hommage rendu à tous les déportés. N'employant plus le «nous», le narrateur

refuse de parler à la place des morts; il parle simplement pour inviter à se souvenir d'eux:

Depuis bientôt deux ans, je vivais entouré de regards fraternels. Quand regard il y avait: la plupart des déportés en étaient démunis. Éteint, leur regard, obnubilé, aveuglé par la lumière crue de la mort. La plupart d'entre eux ne vivaient plus que sur sa lancée: lumière affaiblie d'une étoile morte, leur œil. (p. 29)

Le récit, ancré de manière vivante dans la "mémoire de la mort" (p.163), ne montre pas simplement mais fait revivre. Écrire le camp en l'inscrivant dans le récit de toute une vie, et de toute une survie par rapport au camp, est par conséquent l'hommage le plus juste que puissent rendre les "revenants". Et cela crée presque une illusion: celle d'avoir vécu la vie à l'envers et de ne pas avoir la mort devant soi, une illusion de survie. Le passé détruit ainsi le présent, l'avenir même. Et c'est l'écriture qui, pour soi et pour les autres, donnera le sens de la vie.

Lorsque le narrateur arrive le soir à Paris en avril 1945, il se rend chez Pierre-Aimé Touchard:

Alors, sans l'avoir prémédité, sans l'avoir pour ainsi dire décidé – si décision il y avait, de ma part, c'était celle de me taire –, j'ai commencé à parler. [...] Peut-être parce que Yann Dessau ne reviendrait pas et qu'il fallait parler en son nom, au nom de son silence, de tous les silences: milliers de cris étouffés. Peut-être parce que les revenants doivent parler à la place des disparus, parfois, les rescapés à la place des naufragés. (p.182).

Il ne s'agit pas de parler à la place des disparus en prétendant reproduire une réalité exacte et concrète. Mais briser le silence revient à appeler le souvenir des disparus et à lutter contre l'oubli.

L'Écriture ou la Vie rend aussi hommage aux Juifs. Semprun relate un souvenir qu'il n'a jamais encore évoqué ailleurs: l'agonie du Juif qui trouve le courage de se chanter à lui-même la prière des morts.

Entre le chapitre II qui présente à l'écrivain "les cadavres ambulants dans la pénombre bleutée de la baraque des contagieux" (les Juifs) (p. 65) et le chapitre X où on assiste à une réflexion sur le mémorial à créer en souvenir

de tous les disparus et martyrs des camps, il y a tout un long parcours de la mémoire qui se construit en récit.

Le bibliothécaire Anton envisage la conversion du camp nazi en camp de rééducation au service du communisme et de la lutte de classes.

Il ne s'agit pas, en 1992, de ne rendre hommage qu'aux martyrs du nazisme; la conscience historique doit aussi prendre en compte les victimes du communisme, Buchenwald étant devenu après la guerre, selon les prévisions mêmes d'Anton, un camp de concentration stalinien. Buchenwald se trouve ainsi au croisement de deux mémoires meurtries:

D'un côté, sur l'un des versants de la colline, un mémorial de marbre grandiloquent et monstrueux devait rappeler au bon peuple l'attachement fallacieux, car purement symbolique, du régime communiste au passé des luttes antifascistes européennes. De l'autre, une forêt nouvelle s'était avancée sur les charniers du communisme, pour en effacer la trace dans la mémoire humble et tenace du paysage, sinon dans celle des hommes. (p. 391).

Le chapitre X reproduit la découverte progressive de plusieurs mémoriaux. Mais c'est le camp lui-même, en quelque sorte épuré par le temps, qui offre le meilleur support pour le recueillement et la mémoire:

On avait conservé l'enceinte barbelée, les miradors de surveillance qui la jalonnaient à intervalles réguliers. La tour de contrôle qui surmontait le portail était en place, identique au souvenir que j'en gardais. [...] Le résultat était d'une force dramatique incroyable. L'espace vide ainsi créé, cerné par l'enceinte barbelée, dominé par la cheminée du crématoire, balayé par le vent de l'Ettersberg, était un lieu de mémoire bouleversant. (p. 378).

Cette description du camp dit beaucoup sur ce que doit être un monument de la déportation : conservation des signes les plus caractéristiques, mais épuration, stylisation autour de quelques motifs clés.

Y a-t-il un «devoir» de mémoire? En délivrant un témoignage tissé dans les fibres de la mémoire d'une vie, en y faisant participer le lecteur grâce aux ruses d'une construction narrative, Semprun semble vouloir montrer que c'est la médiation de l'art qui permettra à chacun de se souvenir, ou du moins de ne pas oublier.

La mémoire ne se limite pas uniquement à l'expérience vécue, elle est aussi mémoire culturelle que les nombreuses citations, équivalant à des épitaphes, révèlent. En se tissant des citations des poètes et des noms des disparus, le texte leur donne un tombeau capable de les préserver temporairement de l'oubli.

Encore faut-il que le témoignage sache affronter l'inimaginable de l'expérience qu'il veut raconter. Il ne pourrait pas raconter s'il avait oublié. Si la reconstruction de la mémoire structure le livre, c'est qu'un détour par l'oubli fut nécessaire dans la vie de l'écrivain et que le souvenir ne revient pas d'un seul coup, mais au fur et à mesure de l'effort d'écriture par lequel Semprun tente moins de retrouver le passé qu'il ne cherche à déterminer ce qui constitue son identité, une identité divisée par un dilemme : l'écriture ou la vie (titre qui a été difficile à trouver comme il le reconnaît): "Habituellement, mes livres tardent à trouver un titre satisfaisant." (p. 299). Ce titre suggère une alternative. L'auteur est conscient de la gravité du dilemme: "Le choix était simple: l'écriture ou la vie. Aurais-je le courage – la cruauté envers moi-même – de payer ce prix?" (pp. 271-272).

Le titre du livre, qui curieusement nous prive de toute allusion à Buchenwald, exhibe ainsi la teneur essentielle du message que Semprun souhaite nous transmettre et que révélait le titre du chapitre VI: "Le pouvoir d'écrire". Il sait que seul par l'écriture le moi peut se reconstituer.

Ce sont les chapitres VI et VII qui exploitent le mieux la dichotomie présente dans le titre. Ils sont construits à partir de deux figures féminines: Claude-Edmonde Magny – à qui on a déjà fait référence –, l'amie lettrée, qui le remet en lien avec ses projets d'écriture d'avant la déportation, et Lorène, l'"inoubliable maîtresse de l'oubli" (p.286), qui le conduit finalement à choisir la vie au prix de ses ambitions d'écrivain, racontent, grâce à une alternance de scènes et de sommaires, auxquels on ajoute des commentaires explicatifs, comment le désir de témoigner et d'écrire a dû finalement laisser la place à l'oubli. Le chapitre VI diversifie les caractéristiques du projet de littérisation du témoignage présenté auparavant. À l'idée de conter la "profondeur des dimanches" (p.217) s'est adjointe celle d'utiliser comme "matière nourricière" (p. 209) la musique de jazz, musique clandestine de l'orchestre fondé par Jiri Zak au camp et musique du retour à la vie qui soit la seule à savoir ramener le déporté au centre de sa mémoire:

Une intuition m'avait travaillé, depuis la séance de jazz à Eisenach, lors d'une autre aube, quelques mois plus tôt. Cette musique, ces solos désolés ou chatoyants de trompette et de saxo, ces batteries sourdes ou toniques comme les battements d'un sang vivace, étaient paradoxalement au centre de l'univers que je voulais décrire: du livre que je voulais écrire.

La musique en serait la matière nourricière: sa matrice, sa structure formelle imaginaire. Je construirais le texte comme un morceau de musique, pourquoi pas? (p. 208-209).

Le jeune «revenant» a précisé aussi son idée de l'utilisation de la fiction depuis Eisenach: "incapable [encore] d'imaginer une structure romanesque à la troisième personne", il prévoit d'employer un "«je» de la narration, nourri de [son] expérience, mais la dépassant, capable d'y insérer de l'imaginaire, de la fiction...[...] [laquelle] aiderait la réalité à paraître réelle..." (p. 217).

Ces exigences narratologiques sont exposées au fil du chapitre: la réflexion sur l'énonciation du témoignage dans la conversation avec Claude-Edmonde Magny. Le jeune déporté expose aussi à son amie les obstacles littéraires qu'il rencontre:

Il y a des obstacles de toute sorte à l'écriture. Purement littéraires, certains. Car je ne veux pas d'un simple témoignage. D'emblée, je veux éviter, m'éviter, l'énumération des souffrances et des horreurs. [...] D'un autre côté, je suis incapable, aujourd'hui, d'imaginer une structure romanesque, à la troisième personne. Je ne souhaite même pas m'engager dans cette voie. (p. 217)

En se référant ensuite au modèle du "récit faulknérien, toujours construit en arrière, vers le passé, dans une spirale vertigineuse" (p. 218), il évoque l'utilisation d'une représentation labyrinthique de la mémoire "qui gouverne l'obscurité foisonnante du récit, qui le fait avancer", pour rendre compte de l'"opacité [et de l']ambiguïté fondamentales" du passé. Or le projet de représenter cette "ambiguïté fondamentale" est déterminant puisque la mémoire va exorciser le Mal rendant possible la peinture réaliste du camp même si le jeune Semprun est en proie à l'angoisse de raconter le camp "au présent":

...je ne parviens pas, par l'écriture, à pénétrer dans le présent du camp, à le raconter au présent... [...] Et quand je parviens enfin à l'intérieur, quand j'y suis, l'écriture se bloque... Je suis pris d'angoisse, je retombe dans le néant, j'abandonne... (p. 218)

Le jeune écrivain se trouve livré, par l'écriture du souvenir, aux forces mortifères de la "mémoire de la mort". Le paradis du retour à la vie dont la beauté des femmes ouvre les portes n'est qu'un rêve, alors que le souvenir du camp prend une allure hallucinante.

L'amenuisement du sentiment d'exister conduit à un véritable dilemme tragique que l'autobiographe expose dans un raisonnement et les deux chapitres révèlent différentes propositions:

Je ne possède rien d'autre que ma mort, mon expérience de la mort, pour dire ma vie, l'exprimer, la porter en avant. Il faut que je fabrique de la vie avec toute cette mort. Et la meilleure façon d'y parvenir, c'est l'écriture. [...] je ne puis vivre qu'en assumant cette mort par l'écriture, mais l'écriture m'interdit littéralement de vivre. (p. 215)

Ce dilemme ne peut être résolu que si on privilégie une "amnésie concertée" (p.237). Le choix de la vie et de l'oubli est matérialisé par un objet, ce qui donne un aspect hasardeux à la décision prise: "C'est à ce moment, en contemplant avec un amusement attendri le grand parapluie noir de Bakounine, que j'avais pris la décision qui allait changer ma vie." (p. 270). En regardant le parapluie de Bakounine, improbable relique exhibée par la jeune femme Lorène, le survivant renaît: "La vie était encore vivable. Il suffisait d'oublier, de le décider avec détermination, brutalement." (p. 271)

À la vue de ce symbole de protection qu'est le parapluie, Semprun décide d'abandonner son projet d'écriture et de se protéger de sa mémoire par le choix d'un oubli systématique qui rendrait l'expérience du camp "une violente illusion", illusion de protection que lui apportera le communisme auquel il se livrera jusqu'au début des années soixante.

La recomposition mémorielle, le travail artistique de la structure et de l'expression, redonnent du sens à une expérience incompréhensible. Trouver la forme littéraire du mémorial de cette expérience, ce sera se retrouver soi-

même et redessiner autobiographiquement son propre destin pour l'assumer. Au fil du temps, contestant le sourd travail de l'oubli, son art progresse en faisant fondre le témoignage dans le moule d'un récit littéraire.

L'Écriture ou la Vie n'est pas seulement un témoignage littéraire sur les camps, c'est aussi une œuvre qui cherche à donner du sens pour la mémoire collective, en invitant à la réflexion par la mise en scène des mots clés où Semprun a dû s'interroger sur l'expérience radicale qu'il a vécue et que seule l'écriture peut éterniser même si l'auteur oscille entre un désir de mémoire et un désir d'oubli.