

Quand dire, c'est guérir : nommer le mal  
pour combattre le silence chez  
Santiago H. Amigorena et Miguel Bonnefoy

Lidia COTEA<sup>1</sup>

Comment redéfinir les limites de l'humain et raconter l'irracontable face aux nombreux traumatismes ayant « défin[i] d'une manière intolérable le concept de l'humain »<sup>2</sup> au XX<sup>e</sup> siècle ? Comment redonner la parole au sujet et interdire l'oubli ? Comment mesurer l'abîme de l'histoire et rendre compte d'une forme de (sur)vie dans des conditions effroyables, au-delà de la barrière du dicible ? Face au mal qu'est la guerre et à ce mal absolu qu'est le génocide, qui redéfinit de manière radicale les limites de l'humain, comment trouver les mots témoins, aptes à combattre le silence ? Et quelle serait la place du témoin dans les dispositifs de la littérature française de l'extrême contemporain qui essaient de penser l'impensable et d'interdire à l'Histoire toute forme de désertion ?

Voici quelques questions inlassablement reprises ces dernières années dans le paysage de la littérature française et francophone, une littérature de plus en plus transitive<sup>3</sup>, s'efforçant de proposer une parole du sujet, un sujet résistant de par la force de son témoignage, qui a la chance de reprendre possession de soi et de ses mo(r)ts, dans une production de parole qui équivaut à une production de vérité, car « si témoigner vise à transmettre une expérience, c'est aussi

---

<sup>1</sup> Université de Bucarest, Roumanie.

<sup>2</sup> Santiago H. Amigorena, *Le Ghetto intérieur*, Paris, P.O.L., 2019, p. 190.

<sup>3</sup> Voir François Dosse, *Les Vérités du roman. Une histoire du temps présent*, Paris, Les Éditions du Cerf, 2023.

recouvrir avec des suaires de mots des traumatismes qui échapperont sans fin au langage »<sup>4</sup>.

Faut-il tourner la page ? Oui, mais non pas avant de creuser dans l'abîme de l'histoire, dans le silence vorace, et de creuser aussi vers soi-même, au-delà d'un vécu abyssal ayant atteint les zones les plus obscures de l'inhumain, donc non pas avant d'écrire et de lire cette page : nommer le mal, c'est l'affronter et s'interdire de sombrer dans l'oubli. Le témoin, en véritable archiviste du passé<sup>5</sup>, aura besoin des mots essentiels pour éventrer le silence enveloppant l'innommable : « Mais le mal, simplement. Il faut simplement le nommer, pour guérir »<sup>6</sup>.

Mais où et comment trouver ces mots justes pour dire les autres et se dire pleinement ? « J'avais trop de choses à dire, mais pas les mots pour le dire. » – voici une affirmation d'Élie Wiesel qu'on trouve dans la préface de *La Nuit*<sup>7</sup>, édition de 2007, qui illustre très bien ce propos. Une bonne partie de la littérature actuelle, cette littérature de plus en plus transitive, se veut une expérience de la langue, des plus éprouvantes : elle ne se complaît plus dans la production de la fiction ni dans un témoignage quelconque (si important soit-il, et il est d'une importance capitale pour Élie Wiesel, qui veut témoigner pour les victimes de l'Histoire), mais propose une parole du sujet tout en posant la question de son héritage.

Dans ce qui suit, nous allons nous arrêter sur deux romans récents de la littérature française, *Le Ghetto intérieur*, de Santiago H. Amigorena (P.O.L, 2019), et *Héritage*, de Miguel Bonnefoy (Rivages, 2020), qui se donnent comme toile de fond la guerre – la Grande, ou la Seconde Guerre mondiale, moments de fracture dans la conscience occidentale, associés à des traumatismes d'une portée inégalable –, mais pour lesquels la guerre devient aussi une manière de prendre en charge les affres de l'individu contemporain, un individu incertain de son origine, de sa place au monde et surtout de son

---

<sup>4</sup> François Noudelmann, *Les Enfants de Cadillac*, Paris, Gallimard, 2021, p. 127.

<sup>5</sup> Voir Ruben Barrouk, *Tout le bruit du Guéliz*, Paris, Albin Michel, 2024.

<sup>6</sup> *Ibidem*, p. 27.

<sup>7</sup> Élie Wiesel, préface de *La Nuit*, Paris, Minuit, 2007 [1958], p. 11.

identité. La perte de crédibilité de tout récit<sup>8</sup>, envisagée par Dominique Viart comme une conséquence de la perte de crédibilité du langage même – effet d’une pensée de crise associée à l’échec des idéologies de la modernité croyant au progrès –, déclenche, selon Viart<sup>9</sup>, une autre crise, plus profonde, qui est celle du sujet : cet échec des modèles du passé et l’absence des repères extérieurs – à suivre ou à contester – exigent du sujet individuel qu’il se tourne vers soi-même, afin de construire en soi-même, quel qu’en soit l’effort, les éléments d’un discours légitimant, d’un discours du réel.

L’analyse des deux textes évoqués fait surgir différentes variations sur la question du mal, souvent un mal transgénérationnel, ainsi que sur une forme radicalement revisitée du réalisme littéraire, qui rend possible, sous-tend et alimente ce type de littérature voulant restituer la grande et la petite histoire, permettant au sujet d’entrer en dialogue avec un héritage qu’il ignore au début, dans sa tentative de se dire, ce qui implique la nécessité d’un questionnement douloureux de l’identité et le besoin d’interroger l’origine et la filiation.

Ainsi, le titre du roman d’Amigorena, *Le Ghetto intérieur*, est tout à fait éclairant : au ghetto physique, concret, de la Varsovie, dont la mère et le frère deviennent prisonniers lors de la Shoah, il correspond, en contrepoint, le ghetto psychologique auquel succombe Vicente Rosenberg, le protagoniste du roman. On voit Vicente lire, à bout de souffle, toutes les lettres envoyées depuis cet enfer par sa mère, qui, malgré sa volonté de mettre une sourdine sur les atrocités qu’elle est en train de vivre, dont la plus inhumaine s’avère la faim (« *Dans les rues les gens meurent de faim, et on ne s’arrête même plus pour contempler les cadavres.* »<sup>10</sup>), finissent par ébranler tous les cadres rassurants de l’existence qu’il essaie de mener ailleurs. Vicente pénètre ainsi, à son insu, dans un autre

---

<sup>8</sup> Voir Jean-François Lyotard, *La Condition postmoderne. Rapport sur le savoir*, Paris, Minuit, 1979.

<sup>9</sup> Voir Dominique Viart, « Filiations littéraires », dans Jan Baetens et Dominique Viart (éd.), *États du roman contemporain : actes du colloque de Calaceite, Fondation Noesis, 6-13 juillet 1996*, Paris, Minard, coll. « Lettres modernes », 1999.

<sup>10</sup> Santiago H. Amigorena, *Le Ghetto...*, *op. cit.*, p. 82, souligné dans le texte.

ghetto. Et quel ghetto serait finalement plus atroce : le ghetto concret, physique, tangible et extérieur, où les personnages disparaissent physiquement, mais non pas sans lutter avec le démon nazi, qui fait de la mort « une mécanique purement industrielle »<sup>11</sup>, ou bien cet autre ghetto, intérieur, invisible, qui écrase Vicente sous le poids du silence, de la culpabilité d'être resté loin des siens, de s'être désolidarisé d'eux pour vivre ailleurs, sur un autre continent, une existence désengageante et sans souci ?

La lettre de sa mère, brusquement, avait ouvert les yeux de Vicente. Elle ne les lui avait pas ouverts définitivement ou entièrement, mais elle les lui avait ouverts suffisamment pour qu'il distingue quelque chose qui se trouvait bien au-delà de ce qu'il avait imaginé jusque-là, quelque chose de beaucoup plus monstrueux que ce que disaient les phrases qu'elle avait alignées. En la lisant, Vicente avait senti une sensation diffuse, il avait aperçu des signes flous, comme *des mots secrets, imprononçables*, cachés derrière les mots simples qui la composaient. Il avait vu et entendu des choses qu'il ne pouvait pas expliquer, qu'il ne pourrait pas répéter – mais qui n'allaient plus jamais quitter son esprit. Vicente ne savait toujours pas toute l'atrocité de la réalité de ce que vivait sa mère, de ce que vivait son frère, des conditions dans lesquelles ils vivaient chaque jour, mais il en savait assez pour ne plus pouvoir vivre comme il avait vécu jusque-là. *C'est pour ça qu'il avait choisi, sans en avoir encore tout à fait conscience, de se taire*<sup>12</sup>.

L'histoire qui se déroule sous nos yeux est écrite par un arrière-petit-fils de Vicente – auquel Amigorena est facilement assimilable – dans le but de briser le silence et de récupérer la mémoire. On voit un Amigorena qui refait, en sens inverse, le trajet suivi par son aïeul : il s'agit donc de quitter l'Argentine pour l'Europe et la France, une fuite-retour qui lui fait choisir le français comme langue

---

<sup>11</sup> *Ibidem*, p. 50 : « En deux ans, dans cet enfer surpeuplé, cent mille personnes allaient mourir de froid et de faim. Cent mille personnes allaient mourir avant les déportations et les fusillades, avant qu'on ne commence à les emmener, à raison de quelques milliers par jour, dans ces camps où les nazis allaient réussir à faire de la mort *une mécanique purement industrielle* ». C'est nous qui soulignons.

<sup>12</sup> *Ibidem*, p. 97-98. C'est nous qui soulignons.

d'élection. Car il choisit de parler en français de la Shoah, réalité qu'il a connue de loin et dont il s'est éloigné à dessein : « J'ai souvent songé, comme Pasolini, que celui qui oublie jouit plus que celui qui se souvient »<sup>13</sup>. Avec et par ce retour, il finit par comprendre que cette histoire est aussi son histoire, l'histoire de son sang :

*La Shoah fait partie de notre histoire générale : elle définit d'une manière intolérable le concept de l'humain. Pendant des années, j'ai connu cette histoire de loin : j'ai vu des films et des photos, j'ai lu des études et des récits, j'ai été horrifié, je me suis posé des questions sans réponse. Puis j'ai compris que mon arrière-grand-mère était morte là-bas et que cette histoire était aussi mon histoire : l'histoire de mon sang*<sup>14</sup>.

La tâche que se donne l'écrivain cherchant à reconstruire l'Histoire dont il est issu, afin de mieux comprendre son propre présent, est loin d'être facile, parce qu'il devra gérer beaucoup de variables et assumer également une stratégie des contraintes<sup>15</sup>. Car, face à la mort absurde dans les camps de concentration ou sur les champs de bataille des deux guerres mondiales, il ne pourra plus revenir à un type classique de représentation ou de narration, son écriture ne sera jamais mimétique d'un réel avéré<sup>16</sup>, mais souvent

---

<sup>13</sup> *Ibidem*, p. 191.

<sup>14</sup> *Ibidem*, p. 190, souligné dans le texte.

<sup>15</sup> Voir Jean Lahougue, « Une stratégie des contraintes », dans Jan Baetens et Dominique Viart (éd.), *États du roman contemporain...*, *op. cit.*, p. 221-240. La longue série autobiographique d'Amigorena, commencée en 1998, dont le roman de 2019, *Le Ghetto intérieur*, illustre des questions et des réponses essentielles se trouvant à la base d'un projet littéraire très ambitieux, prouve pleinement, si l'on s'en tient aux contraintes énoncées par Lahougue, que le roman n'a pas tout dit (et de toutes les manières possibles) et qu'on peut toujours parler de la Shoah après Primo Levi, Élie Wiesel, Jorge Semprún ou Imre Kertész.

<sup>16</sup> Voir à ce propos Dominique Viart, « Écrire avec le soupçon », dans Yves Mabin (dir.), *Le Roman français contemporain*, Paris, ADPF – Publications, 2002, p. 139 : « comment restituer l'Histoire collective ou les existences singulières sans verser dans les faux-semblants de la ligne narrative ? en un mot, comment renouer avec une littérature transitive sans méconnaître le soupçon ? ».

autofictive, impliquant de multiples fragmentations et détours d'un récit – individuel ou collectif – à reconstituer (dont il ignore tout jusqu'à un certain point) et, qui plus est, une manière de se placer dans l'inconnu et de parler depuis ce point déséquilibrant qui lui confère la position d'un funambule.

Dans le cas du roman de Bonnefoy, force est de constater que la double appartenance de l'écrivain aux espaces culturels français et sud-américain lui permet de jouer avec des procédés et des topoï familiers à ces deux univers, un réalisme magique nous rappelant celui qui est pratiqué par Garcia Marquez faisant souvent surface dans le roman *Héritage*. Ce roman, malgré ses dimensions très réduites (car il n'a au total que 208 pages, ce qui nous ferait penser plutôt à une littérature minimaliste), réussit à dire, à raconter la *saga* d'une famille qui a connu les deux guerres mondiales ainsi que la dictature du front chilien. Bonnefoy y parle de l'Histoire (la grande et la petite) sans tomber dans aucune forme d'historisme et d'historisation. L'histoire de la famille Lonsonier s'étend sur un espace-temps d'une centaine d'années, parsemée de nombreux blancs et de courts-circuits. Des techniques de focalisation, sous-tendues par un jeu d'analepses et de prolepses, interviennent soit pour nous faire plonger *in medias res*, soit pour nous tirer brutalement en dehors du cercle magique des membres de la famille et du long voyage qui a mené l'ancêtre vigneron du cœur de la France, quand le phylloxéra sévissait, jusqu'au cœur du proche et en même temps du lointain Chili, voyage qui n'est pas pour autant figé dans une direction univoque, car l'appel de l'Europe et de la France se fait entendre à plusieurs reprises. Les mêmes techniques de focalisation font défiler sous nos yeux la petite et la grande histoire, qui fondent l'une dans l'autre jusqu'à l'indiscernable. Dans très peu de mots, l'incipit du roman réussit à transmettre, par l'intermédiaire d'une prolepse, tout le tragique de la guerre et en même temps à mettre une sourdine postmoderne sur la réalité, l'odeur des obus étant associée, de manière synesthésique, à celle des agrumes :

Lazare Lonsonier lisait dans son bain quand la nouvelle de la Première Guerre mondiale arriva jusqu'au Chili. À cette époque, il avait pris l'habitude de feuilleter le journal français à douze mille kilomètres de distance, dans une eau parfumée d'écorces de citron, et

plus tard, lorsqu'il revint du front avec une moitié de poumon, ayant perdu deux frères dans les tranchées de la Marne, il ne put jamais réellement séparer l'odeur des agrumes de celle des obus<sup>17</sup>.

Plus tard, on aura l'occasion d'apprendre que Lazare, bien qu'il ne voie dans le miroir qu'un corps efflanqué, rabougri et inoffensif, inapte au combat, éprouve néanmoins un regain d'héroïsme et se précipitant dans le salon, devant sa famille rassemblée, dans *une épaisse odeur d'agrumes*, lève le poing pour déclarer : « – Je pars me battre pour la France »<sup>18</sup>. L'esthésie traverse en filigrane tout le roman, pour créer des vécus particuliers, liés à une vision du monde perturbante, qui met au premier plan l'impondérable, la nostalgie de l'appartenance à ce pays lointain qu'est la France, qui soulève le cœur, qui réclame l'action, mais qui passera souvent par un héroïsme de pacotille. Ainsi, sachant qu'ils devaient obéir au destin qui, depuis une génération, jetait les membres de leur famille vers l'océan – mais cette fois en sens inverse (de l'Amérique vers l'Europe) –, lors du débarquement en France, la première chose que les trois frères Lonsonier remarquent lorsqu'ils descendent sur le quai est « le *parfum*, presque identique à celui du port de Valparaíso »<sup>19</sup> :

Ils n'eurent pas le temps de l'évoquer car aussitôt on les mit en file devant un commandement de la compagnie, et on leur distribua des uniformes, un pantalon rouge, une capote fermée par deux rangs de boutons, des guêtres et une paire de brodequins en cuir. Ils montèrent ensuite dans des camions militaires qui transportaient des milliers de jeunes immigrés sur les champs de bataille, venus se déchirer au sein même d'un continent que leurs pères avaient autrefois quitté sans retour<sup>20</sup>.

Ce « sans retour » sera nié (ou bien consolidé) par la suite du texte, car il faut se demander s'il s'agit d'un véritable retour. À quoi reviennent-ils finalement et pour faire quoi ? Regagnent-ils la réalité de la patrie ou touchent-ils au réel du pays rêvé ? Ayant déjà

---

<sup>17</sup> Miguel Bonnefoy, *Héritage*, Paris, Rivages, 2020, p. 11.

<sup>18</sup> *Ibidem*, p. 20.

<sup>19</sup> *Ibidem*, p. 23. C'est nous qui soulignons.

<sup>20</sup> *Ibidem*, p. 23-24.

mentionné le réalisme magique pratiqué par Marquez, nous allons évoquer ici une question que se pose Tiphaine Samoyault : « Un réalisme *lyrique* est-il possible ? ». Samoyault opère une distinction nette entre le roman de la réalité (formule dont Bonnefoy s'éloigne visiblement) et le roman du réel, qui s'efforce de distinguer l'invisible et de nommer l'innommable :

[...] ce qui distingue le roman de la réalité du *roman du réel*, c'est la nature du commun qui est en jeu : loin du commun reposant sur la reconnaissance du même ou du déjà là, le roman du réel propose de fonder un commun inconnaissable avant lui et dont la « communication » [...] nécessite des parts égales de risque, d'inconscience et de désir adossé à l'impossible (ce qui excède toute convention et toute explication)<sup>21</sup>.

Pour Bonnefoy un réalisme lyrique est sûrement possible. Lors de la traversée de l'Atlantique des trois frères partis se battre pour la France, la mer produit sur Lazare « une impression mêlée d'angoisse et d'émerveillement »<sup>22</sup> : « Encore une fois, Lazare évoquait la France comme une chimère, une architecture faite de récits, et au bout de quarante jours, quand il distingua ses côtes, il se rendit compte que la seule pensée qu'il n'avait pas envisagée fut qu'elle existât réellement »<sup>23</sup>. Alors qu'elle existe, bel et bien, mais sans commune mesure avec cette France dont Lazare n'avait qu'une connaissance livresque :

nul ne parlait le français que Lazare avait lu dans les livres, avec des traits d'esprit et des mots choisis, mais on donnait des ordres sans poésie, on insultait un ennemi qu'on ne voyait jamais, et le soir, à l'arrivée, alors qu'il faisait une queue devant quatre larges casseroles en fonte, où deux cuisiniers réchauffaient du ragoût plein d'os, il n'entendit que des dialectes bretons et provençaux<sup>24</sup>.

---

<sup>21</sup> Tiphaine Samoyault, « Un réalisme *lyrique* est-il possible ? », dans Dominique Viart *et al.*, *Le Roman français aujourd'hui*, Paris, Prétexte éditeur, 2004, p. 83. C'est nous qui soulignons.

<sup>22</sup> Miguel Bonnefoy, *Héritage*, *op. cit.*, p. 22.

<sup>23</sup> *Ibidem*, p. 23.

<sup>24</sup> *Ibidem*, p. 24.

Avec le passage du temps, la fascination exercée par une France théorique s'efface complètement. On survit pour continuer à se tuer<sup>25</sup>. La réalité, sous la forme d'une danse noire se répétant chaque jour avec une exactitude militaire, s'empare du corps et de l'esprit des protagonistes, et c'est toujours l'esthésie qui en témoigne le mieux. L'odeur de la réalité vécue l'emporte sur le parfum du réel rêvé, et la découverte d'un pareil univers, où être inhumain, c'est presque humain, rend visible l'insuffisance du langage, qui perd sa transparence et devient obstacle :

Avec ses frères, ils passèrent plus d'un an à installer des barbelés, à diviser des rations de nourriture et à transporter des malles d'explosifs, au milieu de longues allées bombardées, entre des batteries d'artillerie, d'une ligne à une autre. Au début, pour conserver une dignité de soldat, ils se lavaient à petite eau, quand ils trouvaient une source propre, avec un peu de savon qui couvrait leurs bras d'une mousse grise. Ils se laissèrent pousser la barbe, par mode plus que par négligence, afin d'avoir l'honneur d'être appelés eux aussi « poilus ». Mais les mois passant, le prix de la dignité devint humiliant. Par groupe de dix, ils se livraient à l'exercice dégradant de l'épouillage, nus dans un pré, leurs vêtements plongés dans de l'eau bouillante, frottant leur fusil avec un mélange de suie et de dégras, puis se rhabillaient avec des uniformes râpés, crottés, déchirés, dont *l'odeur* devait poursuivre Lazare jusqu'aux heures les plus sombres de la montée du nazisme<sup>26</sup>.

Nous évoquons encore une fois Marquez pour dire que de l'histoire et de ses vicissitudes on glisse facilement et insensiblement vers la magie, le vague et l'indicible, l'amour au temps du choléra devenant, sous la plume de Bonnefoy, l'amour au temps du phylloxéra. Les trois figures féminines, ailées, diaphanes, amoureuses d'oiseaux et d'(en)vol (Delphine, Thérèse, Margot, illustrant autant de générations dont se nourrit l'imagination masculine), sont la source de grandes histoires d'amour, constituant l'arrière-plan du récit. Ilario Da, le fils de la dernière figure féminine évoquée – Margot, la femme aviateur, qu'on peut voir combattre lors de la

---

<sup>25</sup> « On survivait ainsi pour continuer à se tuer. », *ibidem*, p. 26.

<sup>26</sup> *Ibidem*, p. 24-25. C'est nous qui soulignons.

Deuxième Guerre Mondiale déjà (!) – on voit un temps intermittent, qui se contracte ou se dilate, pour devenir durée, un temps du cœur sans commune mesure avec le temps des horloges – est le fruit de son histoire d’amour, frôlant le fantastique, avec un être venu de l’autre monde, le soldat allemand Helmut Drichmann – une sorte de pont, par delà le temps, avec la Première Guerre Mondiale, la figure de Drichmann devenant un point de convergence pour plusieurs fils du roman qui s’entrelacent et nous font voir les choses autrement qu’en couleurs très nettes, en noir et blanc. Car tout est dans la nuance : deux générations de cette famille doivent indirectement leur vie à Drichmann, ce jeune Allemand au visage d’une beauté marmoréenne, lourd et mat, d’une couleur sobre, dont la patine rappelait le charme discret des vieilles statues, qui avertit Lazare de l’attaque surprise préparée par l’armée allemande contre les Français. Car Lazare pourra se sauver, alors que Drichmann ne survivra pas à cette attaque, et Lazare aura toute sa vie pour mesurer le prix de cette confiance, qui lui était apparue évidente et absurde, jetée, avec ses grandeurs et ses bassesses, dans les véritables dimensions de l’histoire.

Le lecteur ne doit chercher dans les pages du roman de Bonnefoy aucune trace de vraisemblance, ni même dans les séquences, assez nombreuses d’ailleurs, qui renvoient directement à l’histoire attestée par des dates, chiffres ou témoignages, car il ne la trouvera aucunement. En revanche, il y trouvera un caractère charnel de l’écriture, l’odeur d’animal et de cadavre, difficile à vaincre par les effluves émanant des citrons de la famille. Et surtout, il trouvera le désir des personnages de voler au-dessus des nuages avec la patience d’un condor qui attend que la pluie s’arrête<sup>27</sup>. Entre deux continents (l’Amérique et l’Europe) et entre deux langues (l’espagnol et le français), la recherche fébrile de l’identité, par delà la vie et la mort, nous fait entrevoir non seulement un ciel d’une beauté explosive, mais aussi l’histoire annoncée à la fin du roman par Ilario Da – devenu, de l’autre côté de l’océan<sup>28</sup>, Michel René –, être quasi-

---

<sup>27</sup> *Ibidem*, p. 115.

<sup>28</sup> Cette fois, trajet de l’Amérique vers l’Europe, en sens inverse, image d’un retour à l’origine, sur les traces de son ancêtre, parcouru sous l’emprise de « la peur d’être torturé à nouveau [et des] traumatismes de son corps encore

suraturel, né au croisement de la vie et de la mort, histoire portant en elle la promesse d'un héritage durable, censée éclairer le propos de George Santayana mis en exergue du roman : « Ceux qui ne peuvent se rappeler leur passé sont condamnés à le répéter »<sup>29</sup>. Ceux qui ne peuvent aller jusqu'au plus profond de la fêlure ne pourront donc pas dire leurs mo(r)ts et ne pourront pas se dire.

La même vision, avec le même type de promesse, traverse d'ailleurs le roman d'Amigorena, une promesse témoignant de la force de la littérature à récupérer la mémoire. Avouant ignorer si Vicente, avant de mourir, avait compris que se taire n'était pas une solution, ignorant aussi ce qu'il pensait de la Shoah, Amigorena se dit que, « pour ne pas être complices de la tentative d'assassinat du langage des nazis, cet impensable, il nous faut pourtant, absolument le penser »<sup>30</sup>. Le penser, le dire et l'écrire, et qui plus est, l'écrire en français, devenu langue d'élection. Et il nous livre du plus profond de lui-même des mots qui lui permettent une réconciliation avec soi-même, avec ses propres morts et tous les autres morts :

L'antisémitisme a fait fuir d'Europe mes aïeux. Les dictatures latino-américaines m'ont fait fuir avec mes parents l'Argentine puis l'Uruguay – pour retourner en Europe. J'ai dû quitter mon pays, ma langue maternelle, et mes amis. Comme mon grand-père, j'ai trahi : je n'ai pas été là où j'aurais dû être. Mais je ne me plains pas. Ça a été ma vie. La seule que j'ai vécue. Et puis j'aime bien que cette fuite ait été, aussi, un retour. J'ai retrouvé des choses que mes grands-parents avaient connues, et d'autres qu'ils avaient ignorées. J'ai appris que le monde était vaste, et les langues multiples. J'ai un peu oublié l'espagnol, j'ai appris le français. Et si je n'ai jamais beaucoup aimé vivre en France, je ne veux pas non plus mentir : j'aime écrire en français<sup>31</sup>.

Donc, comme dans le cas de beaucoup de textes de l'extrême contemporain, le refus des mo(r)ts, le refus de partager ses mo(r)ts

---

souffrant, [qui] avaient ranimé en lui les mêmes images cauchemardesques qui avaient assailli Lazare à la disparition de ses frères », *ibidem*, p. 198.

<sup>29</sup> *Ibidem*, p. 9.

<sup>30</sup> Santiago H. Amigorena, *Le Ghetto...*, *op. cit.*, p. 189.

<sup>31</sup> *Idem*.

tourne en une véritable hantise, une quête désespérée des mo(r)ts : « Adorno a dit qu'écrire un poème après la Shoah, c'était barbare – avant de revenir sur cette affirmation pour écrire encore »<sup>32</sup>. Car le lieu du mal le plus profond conserve toujours un fragment de vérité. « Certaines histoires sont comme des forêts, le but est d'en sortir »<sup>33</sup>. De là, la nécessité de témoigner par la littérature : écrire, ce sera pour en sortir, pour pouvoir entendre et effleurer cette blessure<sup>34</sup>, humaniser un vécu abyssal ayant franchi les frontières de l'inhumain, un vécu qui reste dans les marges du langage<sup>35</sup>, tel un impensable qui doit absolument être pensé<sup>36</sup> et que seule la littérature peut faire advenir à la conscience.

S'efforcer de distinguer l'invisible, de dire cet indicible, de comprendre et nommer ce mal, reconstruire l'Histoire dont ils sont issus, c'est, finalement, pour les protagonistes des romans de Bonnefoy et d'Amigorena, se comprendre pour pouvoir (sur)vivre<sup>37</sup>, c'est franchir un mal transgénérationnel prenant la forme d'un « orphelignage » à partir duquel on espère inventer sa « revivance »<sup>38</sup> et son identité : « J'aime penser que Vicente et Rosita vivent en moi, et qu'ils vivront toujours lorsque moi-même je ne vivrai plus – qu'ils vivront dans le souvenir de mes enfants qui ne les ont jamais connus, et dans ces mots, que grâce à mon cousin aîné, j'ai pu leur adresser »<sup>39</sup>.

---

<sup>32</sup> *Idem.*

<sup>33</sup> Cloé Korman, *Les Presque Sœurs*, Paris, Seuil, 2022, p. 8.

<sup>34</sup> Image récurrente chez Mohamed Mbougar Sarr, *La plus secrète mémoire des hommes*, Paris/Dakar, Philippe Rey /Jimsaan, 2021.

<sup>35</sup> Voir François Noudelmann, *Les Enfants...*, *op. cit.*, p. 56.

<sup>36</sup> Voir Santiago H. Amigorena, *Le Ghetto...*, *op. cit.*, p. 189.

<sup>37</sup> À cet égard, un propos d'Amigorena est particulièrement éclairant : « Est-ce qu'on charrie vraiment, dans ce liquide qui nous fait vivre, ou qui nous tue, des histoires qui peuvent se dire par des mots ? J'ai souvent affirmé, en écrivant, que j'écrivais seulement pour survivre à mon passé. J'ai souvent écrit que l'oubli était plus important que la mémoire. », *ibidem*, p. 190.

<sup>38</sup> Nous renvoyons ici à deux notions employées par Camille de Toledo dans *Thésée, sa vie nouvelle*, Paris, Verdier, 2020.

<sup>39</sup> Santiago H. Amigorena, *Le Ghetto...*, *op. cit.*, p. 191.

L'écriture est ainsi appelée à combattre le silence vorace, à réparer<sup>40</sup> les ponts et à créer cette mémoire en partage<sup>41</sup>, sous la forme d'une *restitutio*, permettant aux morts de survivre dans le souvenir de leurs descendants et aux descendants de vivre grâce à ces mots essentiels que la littérature peut graver dans la mémoire.

## Bibliographie

Amigorena, Santiago H., *Le Ghetto intérieur*, Paris, P.O.L, 2019.

Bonnefoy, Miguel, *Héritage*, Paris, Rivages, 2020.

Barrouk, Ruben, *Tout le bruit du Guéliz*, Paris, Albin Michel, 2024.

Cotea, Lidia ; Stănică, Mihaela ; Giroud, Adnana, « Héritage en partage ou la mémoire des mo(r)ts. La Liste Goncourt – le Choix de l'Université de Bucarest 2024 », *RCSDLLF*, n° 13/2024, éd. Lidia Cotea, Marina-Oltea Păunescu, Bucarest, Editura Universității din București-Bucharest University Press, 2024, p. 77-89.

Cotea, Lidia, „Héritage – a primi și a lăsa moștenire, în viziunea lui Miguel Bonnefoy”, *Buletin științific*, seria A, Fascicula filologie, ISSN 1583-1264, vol. XXIX/2020, p. 409-412.

Cotea, Lidia, „Ghetoul interior de Santiago Amigorena sau despre memorie și uitare”, *Buletin științific*, seria A, Fascicula filologie, ISSN 1583-1264, vol. XXVIII/2019, p. 509-511.

De Toledo, Camille, *Thésée, sa vie nouvelle*, Paris, Verdier, 2020.

Dosse, François, *Les Vérités du roman. Une histoire du temps présent*, Paris, Les Éditions du Cerf, 2023.

Gefen, Alexandre, *Réparer le monde. La littérature française face au XXI<sup>e</sup> siècle*, Paris, José Corti, 2017.

Korman, Cloé, *Les Presque Sœurs*, Paris, Seuil, 2022.

---

<sup>40</sup> Sur la fonction réparatrice et thérapeutique de la littérature actuelle, voir Alexandre Gefen, *Réparer le monde. La littérature française face au XXI<sup>e</sup> siècle*, Paris, José Corti, 2017.

<sup>41</sup> Sur l'alchimie miraculeuse des mots appelés à réparer le monde, voir Lidia Cotea, Mihaela Stănică, Adnana Giroud, « Héritage en partage ou la mémoire des mo(r)ts. La Liste Goncourt – le Choix de l'Université de Bucarest 2024 », *RCSDLLF*, n° 13/2024, éd. Lidia Cotea, Marina-Oltea Păunescu, Bucarest, Editura Universității din București – Bucharest University Press, 2024, p. 77-89.

- Lahougue, Jean, « Une stratégie des contraintes », dans Jan Baetens et Dominique Viart (éd.), *États du roman contemporain : actes du colloque de Calaceite, Fondation Noesis, 6-13 juillet 1996*, Paris, Minard, coll. « Lettres modernes », 1999, p. 221-240.
- Lyotard, Jean-François, *La Condition postmoderne. Rapport sur le savoir*, Paris, Minit, 1979.
- Noudelmann, François, *Les Enfants de Cadillac*, Paris, Gallimard, 2021.
- Samoyault, Tiphaine, « Un réalisme lyrique est-il possible ? », dans Dominique Viart et al., *Le Roman français aujourd'hui*, Paris, Prétex te éditeur, 2004, p. 79-94.
- Sarr, Mohamed Mbougar, *La plus secrète mémoire des hommes*, Paris/Dakar, Philippe Rey /Jimsaan, 2021.
- Viart, Dominique, « Filiations littéraires », dans Jan Baetens et Dominique Viart (éd.), *États du roman contemporain : actes du colloque de Calaceite, Fondation Noesis, 6-13 juillet 1996*, Paris, Minard, coll. « Lettres modernes », 1999, p. 115-220.
- Viart, Dominique, « Écrire avec le soupçon », dans Yves Mabin (dir.), *Le Roman français contemporain*, Paris, ADPF – Publications, 2002, p. 129-164.
- Wiesel, Élie, préface de *La Nuit*, Paris, Minit, 2007 [1958].