Au-delà des mots - (dé)construction identitaire et architecture du silence dans *Le Ghetto intérieur* de Santiago H. Amigorena -

Dumitra BARON

Universitatea „Lucian Blaga" din Sibiu, Facultatea de Litere și Arte
"Lucian Blaga" University of Sibiu, Faculty of Letters and Arts
Personal e-mail: dumitra.baron@ulbsibiu.ro

Beyond Words- Identity (de)construction and architecture of silence in Le Ghetto intérieur by Santiago H. Amigorena -

We propose to study the way in which silence, as a "part of language", takes shape into the verbal matter of the Argentine writer of French expression Santiago H. Amigorena's novel *Le Ghetto intérieur* (2019) and to discover the main textual mechanisms of exploration and construction, including the classification, description and explanation of the functions of silence in the novel, in close connection with the mechanisms of the main character's (de) construction of identity. We will also take into consideration the polyphonic character of the novel that resides not only in references to other literary works but also to media discourse. A several aspects as the making of reality, the true rendering of History, the necessity of remembering or the shared guilt are being discussed.

Keywords: Santiago H. Amigorena, silence, identity, memory, guilt.

« J'écrivais des silences, des nuits, je notais l'inexprimable. Je fixais des vertiges. »
(Arthur Rimbaud)

Mettre notre article sous le signe rimbaldien d'« une saison en enfer » n'est pas une chose fortuite. Le roman sur lequel portera notre analyse propose une exploration de cette « saison en enfer » représentée par l'un des fléaux majeurs du XXe siècle, c'est-à-dire l'expérience de l'Holocauste. L'écrivain argentin d'expression française Santiago H. Amigorena se livre à un fin exercice d'écriture en permanence hantée par le silence, l'inexprimable, l'indicible. Nous découvrirons à travers Le Ghetto intérieur (2019), une écriture-traversée de silences, de non-dits, de remords, de culpabilité, de souffrance et d'immense tristesse, d'où les mots semblent à la fois être bannis et paradoxalement accueillis. Dans l'Avant-propos de l'ouvrage Écriture et silence au XXe siècle, Michel Ergal et Michèle Finck voient dans l'émancipation du silence dans l'écriture « l'un des signes distinctifs du XXe siècle », associé au « désir de comprendre l'écriture hors de la domination du logos. Il y va d'une métamorphose du silence dans l'écriture du XXe siècle et d'une métamorphose de l'écriture du XXe siècle par la densité nouvelle du silence. L'enjeu est celui d'une critique de l'écriture par le silence en vue d'une façon neuve de penser l'écriture. Cette recherche engage une tentative de définition de l'écriture au XXe siècle en termes de tension entre le mot et le silence. » Nous

considérons que cette affirmation reste valable aussi pour la littérature du XXIe siècle, si nous regardons, par exemple, la sélection de l'Académie Goncourt de cette année 2019 dans laquelle ont été retenus, parmi les 15 livres, trois romans traitant de la question de l'Holocauste de la Seconde Guerre Mondiale. À part le livre de Santiago H. Amigorena (Le Ghetto intérieur), se trouvent aussi La Part du fils de Jean-Luc Coatalem (roman construit sur la quête du grand-père, victime d'une arrestation par la Gestapo le 1er septembre 1943) et La Terre invisible écrit par Hubert Mingarelli (roman portant sur l'histoire d'un photographe anglais resté en Allemagne en juillet 1945). Malgré les différences d'approches, les trois romans explorent tous la question de l'impossibilité de communiquer au sujet des horreurs de la Seconde Guerre Mondiale, tout en essayant de dresser une véritable architecture du silence où la littérature se mêle à la photographie, au cinéma, aux médias, dans une logique intertextuelle bien évidente. L'errance, l'exil, le repli sur soi s'associent à cette démarche de reconstruction, de recomposition, les personnages et les écrivains déambulant dans la nuit des temps, parcourant scripturairement et physiquement les enfers terrestres et sous-terrestres, afin de chercher le pardon, l'apaisement, la rédemption, afin de comprendre cette page noire de l'Histoire.

« Fixer des vertiges » pourrait être considéré comme la devise, le fil conducteur du roman Le Ghetto intérieur, puisque l'auteur essaie de retracer l'histoire de son grand-père, Vicente Rosenberg dont le parcours existentiel correspond à celui d'un homme qui se veut « sans passé », sans être forcément un apatride ou un exilé (du point de vue géographique - quelqu'un qui, pour diverses raisons intérieures ou extérieures, est forcé de quitter son pays d'origine pour d'installer dans un autre), mais plutôt quelqu'un qui s'est voulu un exilé du temps. Comme tant d'autres réfugiés, Vicente émigre en Argentine, en fuyant l'Europe qui se préparait à la guerre, pour assister impuissant à l'édification du nazisme et, notamment, à la destruction des juifs. Les seuls liens avec son passé se construisent autour des lettres qu'il reçoit de sa mère, restée en Pologne, et qui lui raconte par le biais de cet échange épistolier toutes les expériences de la constitution du ghetto à Varsovie. Le récit a un fort impact sur le lecteur d'autant plus que chacune des lettres envoyées par sa maman débute par la formule « Wincenty, mon Wincenty, mon cœur, mon enfant » , une appellation tellement tendre et affectueuse en dissonance totale avec les malheurs subis et racontés. Mais sans tomber dans le sentimentalisme, le roman nous présente plusieurs destinées humaines, celle de la mère de Vicente qui, après l'expérience du ghetto, sera déportée et gazée à Treblinka, celle de Vicente, son fils, qui va s'enfermer dans le mutisme (il fera ainsi volontairement l'expérience du ghetto, cette fois, un ghetto intérieur, à distance de 12 000 kilomètres du véritable ghetto) jusqu'à sa mort en 1969, et subsidiairement, une partie de l'histoire de la famille de l'écrivain.

Le roman s'inscrit d'ailleurs dans un projet plus vaste d'écriture, le prologue du livre dévoilant un véritable édifice construit autour du silence : « Il y a vingt-cinq ans, j'ai commencé à écrire un livre pour combattre le silence qui m'étouffe depuis que je suis né. De ce livre, constitué de six parties, ont été publiés la première, Une enfance laconique ; le second chapitre de la deuxième, Une jeunesse aphone ; la troisième, Une adolescence taciturne, composée de deux chapitres publiés séparément, Le Second Exil et Les Premières Fois ; la quatrième, Une maturité coite, également publiée en deux volumes séparés, Le Premier Amour et La Première Défaite ; et trois annexes (1978 ; 2003, parue sous le titre Des jours que je n'ai pas oubliés ; et 2086, parue sous le titre Mes derniers mots). Les quelques pages que vous tenez entre vos mains sont à l'origine de ce projet littéraire. » Constatons dès le début, cette omniprésence de l'impossibilité d'expression, cette hantise du silence, une partie des titres des écrits antérieurs contenant des mots qui évoquent le manque de paroles : « laconique », « aphone », « taciturne », « coite », « derniers mots ». Observons aussi que l'auteur invite son lecteur à entrer dans un véritable labyrinthe de souvenirs, la mémoire les ordonnant autrement, sans rigueur ou souci chronologique. La raison d'écriture se dévoile plutôt à la fin du roman, dans l'Épilogue : « écrire pour survivre à mon passé » , dans ce sens on pourrait se poser la question des fins thérapeutiques de l'écriture, par le biais de la rédaction du roman, par le travail acharné avec et contre les mots, l'auteur essayant de vaincre les démons de son passé, de briser le silence en présentant les affres existentielles d'une famille prise, comme tant d'autres, dans le tourbillon de l'Histoire.

Nous nous proposons d'étudier la manière dont le silence, en tant que « partie du langage » , prend forme dans la matière verbale de ce roman, d'en découvrir les principaux mécanismes textuels d'exploration et de construction, en passant aussi par la classification, la description et l'explication des fonctions du silence dans le roman, en étroit rapport avec les mécanismes de construction-déconstruction identitaire du personnage principal. Le silence se décline à plusieurs niveaux : d'abord, le choix de ce thème indique levée du silence sur la Shoah et sur la déportation ; ensuite, le silence en tant qu'auto-privation voulue du personnage principal qui se sent coupable d'être resté impassible aux souffrances de sa famille, le silence des victimes et des non-victimes faisant écho au silence réel, intérieur dans les camps de concentration (où la communication était interdite) et au silence toujours réel, extérieur cette fois, dans la société (ce qui touche la problématique de savoir ou ne pas savoir). Une autre image du silence serait représentée au niveau linguistique et non-linguistique

des personnages, le geste de l'écrivain d'écrire sur leurs silences étant déjà un exercice de leur rendre la parole, et, toutes proportions gardées, de leur rendre ainsi justice. On pourrait également identifier deux autres niveaux de silence, en fonction des coordonnées spatiales et temporelles. Dans ce sens, José Luis Arráez Llobregat se réfère au « 'silence vertical' pour désigner le silence qui embrasse plusieurs générations, face au 'silence horizontal' qui réunit les différentes couches d'une même génération coïncidant dans l'espace et dans le temps » . Nous considérons que cette dernière distinction s'applique également au roman de Santiago H. Amigorena, l'auteur décidant de rompre ce silence vertical de sa famille, mettant aussi en discussion la responsabilité partagée des gens de l'époque face aux crimes de la Shoah. Cette « culpabilité » commune est mentionnée plusieurs fois dans le roman, mais pas sous une forme déclarative ou accusatrice, mais plutôt interrogative : « Onze millions de personnes. Onze millions de personnes à assassiner. Peut-on penser l'impensable ? Peut-on comprendre l'incompréhensible ? Peut-on imaginer ce que personne n'a jamais vu, ce que personne n'a encore jamais cru que l'homme serait capable de faire ? Il y a des événements, de temps en temps, qui renouvellent ce que nous sommes capables d'imaginer, qui amplifient le domaine du possible jusqu'à des limites que personne auparavant n'avait supposé qu'on pourrait atteindre. »

Le roman se concentre sur un personnage dont l'identité est toujours mobile, voire incertaine : « Vicente était un jeune Juif. Ou un jeune Polonais. Ou un jeune Argentin. En fait, le 13 septembre 1940, Vicente Rosenberg ne savait pas encore au juste ce qu'il était. » On a affaire à un véritable incipit in media res, avec la mention d'une date qui fixe déjà le contexte historique du récit : « Le 13 septembre 1940, à Buenos Aires, l'après-midi était pluvieuse et la guerre en Europe si loin qu'on pouvait se croire encore en temps de paix. » Le personnage se trouve en Argentine, loin de ce qui se passait en Europe. On le découvre présenté dans un cadre assez général, d'où surgit son image d'homme bien particulier : « Parmi ces passants furtifs, un homme âgé de trente-huit ans, Vicente Rosenberg, protégé par son chapeau, avançait d'un pas posé mais irréfléchi vers la porte du Tortoni, un café à la mode où l'on pouvait, en ce temps-là, croiser aussi bien Jorge Luis Borges et des gloires du tango que des réfugiés européens comme Ortega y Gasset, Roger Caillois ou Arthur Rubinstein. »

Observons que le silence s'insinue dès le début dans le récit, puisque Vicente « oublie » de répondre aux lettres de sa mère. Cioran affirmait déjà que la lettre, en tant que « conversation avec un absent » , est un exercice de grande solitude . Et pourtant, au début du roman, rien ne peut prévoir le silence auquel se confinera le personnage principal, sauf peut-être ce manque de réponse épistolaire, son incapacité de tenir sa promesse initiale: « Lorsqu'il était parti de Varsovie, sa mère lui avait fait jurer qu'il lui écrirait une fois par semaine. Mais alors qu'elle, elle n'avait jamais cessé, jusqu'en 1938, de lui envoyer plusieurs lettres par mois, Vicente n'avait tenu sa promesse que pendant la première année qui avait suivi son arrivée à Buenos Aires. 1929, 1930, 1931. Les années passaient et Vicente, à chaque fois qu'il recevait une lettre, maudissait les reproches de sa mère. 1932, 1933, 1934. Puis ces mêmes reproches avaient commencé de l'amuser et, avec Ariel, il s'en était parfois moqué. 1935, 1936, 1937. Puis il les avait reçus avec indifférence. 1938, 1939, 1940. Dire que maintenant, depuis trois ans déjà, c'est lui qui s'inquiétait de n'avoir pas assez de nouvelles de sa mère… » Petit à petit, malgré le détachement et l'éloignement volontaires, c'est l'inquiétude qui s'installera dans l'esprit du personnage, qui va ensuite céder la place au remords et à l'angoisse. Ces fragments des lettres lui reviennent souvent à l'esprit (selon le modèle du mécanisme proustien de la mémoire involontaire) et commencent à tisser, comme les barbelés commencent à délimiter le ghetto de Varsovie, un véritable ghetto de Vicente, son ghetto intérieur. Ces morceaux de lettres (envoyées à ou reçues de sa mère) que sa mémoire découpe, en les faisant surgir à la surface de sa vie, créent un véritable édifice qui petit à petit renferme le personnage, en le transformant en un captif de lettres et de mots. Le fait que l'intrigue du roman se tisse autour de cette correspondance n'est pas un fait anodin. Il faut voir que selon Jacques Derrida, la lettre s'inscrit dans la littérature même, n'étant pas « un genre mais tous les genres, la littérature même » .

Dans ce sens, le roman révèle sa dimension polyphonique, par l'emploi récurrent des renvois à d'autres voix dans le texte : la voix de la mère (par le biais des lettres qui sont citées, intégrées partiellement ou entièrement dans le texte), la voix des autres témoins de l'histoire (par exemple, l'insertion des témoignages du docteur Moshé Feldsher sur l'expérience du ghetto de Varsovie, la voix des auteurs ayant connu l'expérience des camps, comme Primo Lévi), la voix des médias (de nombreuses références à des journaux internationaux de l'époque, La Nación, Daily Telegraph, New York Times, étant insérées dans le récit, notamment pour mettre en discussion leur regard biaisé, souvent détourné, voire déformé) et aussi la voix de l'auteur lui-même (s'affirmant à la fois dans le prologue et dans l'épilogue du livre). Cette dimension polyphonique entre en conflit apparent avec le désir du personnage de faire l'expérience du silence. En fait, il emprunte une voie qui, dans son désir de faire le vide des mots et des êtres autour de soi et en soi, lui permettra d'explorer le « cœur silencieux des choses » (Pierre Bertrand), le silence devenant « une manière de pénétrer le son de l'intérieur, de le sonder, de l'expérimenter par le vide.

» En lisant les nombreuses références à des textes de presse , d'histoire ou à des textes littéraires, le lecteur est incité à parcourir non seulement les mailles des souvenirs « reconstitués » du personnage, mais aussi à prendre contact avec les documents de l'époque, à se poser lui aussi la question du vraisemblable, du rapport entre la vérité et la fiction, entre savoir et non-savoir, et bien sûr à se demander comment de telles horreurs ont pu être commises sans qu'il y ait une réaction généralisée de la part du monde.

On constate en égale mesure le recours à une double mise en abîme, l'auteur choisissant comme projet littéraire la reconstruction de l'intérieur du portrait et des tourments de son grand-père, offrant aux lecteurs une sorte de Mémoires de Vicente selon le modèle pratiqué par Marguerite Yourcenar dans ses Mémoires d'Hadrien. Précisons toutefois que l'auteur lui-même a connu l'exil, non seulement l'exil géographique (fuyant la dictature installée en Amérique Latine), mais aussi l'exil linguistique (en adoptant le français comme langue d'écriture) . Ce double exil pourrait justifier en quelque sorte la présence de cette double préoccupation pour le passé intime mais aussi pour la question langagière, qui constituent deux axes principaux autour desquels le roman est bâti.

Santiago H. Amigorena s'inspire également des techniques qu'il emploie en tant que cinéaste et présente, comme muni d'une caméra mobile, le contexte général de l'action. Parmi les procédés de construction romanesque employés par l'auteur on constate le portrait, voire l'autoportrait, la métaphore du miroir ou de l'œil apparaissant à plusieurs reprises : « [...] Vicente s'était lavé les mains lentement avant de lever les yeux pour contempler brièvement son reflet dans le miroir. Ses traits étaient délicats, presque aériens. Ses lèvres, ses sourcils, son petit nez, sa fine moustache (qu'il faisait tailler, quels que fussent ses revers de fortune, deux fois par semaine chez le meilleur barbier de Buenos Aires) semblaient avoir été dessinés par un calligraphe chinois avec un pinceau si subtil qu'ils étaient comme évanescents. » Le regard posé sur soi-même et sur les autres s'associe à l'introspection et acquière ainsi de nombreuses valences.

Une autre technique romanesque consiste dans l'utilisation du récit indirect. Ainsi, c'est à travers les yeux d'une deuxième personne que les réactions de Vicente sont analysées , tout comme le narrateur ne pouvait pas en être le premier témoin, à cause du tragique de l'histoire racontée . Cette stratégie a comme but de rendre le récit plus efficace, afin d'obtenir un effet maximal sur le lecteur. D'ailleurs, c'est la logique qui semble gouverner l'écriture entière de ce roman. Cela correspondrait aussi à une volonté manifeste de la part de l'auteur de prendre l'autre en témoin, ce qui signifie la prise en chargé de la responsabilité associée au rôle de transmission d'un héritage culturel, social, artistique, politique, mais aussi social.

Avec son installation en Argentine, une véritable déconstruction identitaire s'opère au niveau du personnage qui renonce à son prénom polonais (Wincenty) pour adopter un équivalent plus adapté au nouveau continent et au nouveau pays (Vicente). Cette dé-nomination s'accompagne du renoncement à sa langue, ce qui annonce un dépaysement presque total, physique, langagier et spirituel : « Vicente avait depuis longtemps oublié le yiddish et il avait appris à parler parfaitement en argentin. »

Malgré les rêves que sa maman (l'arrière-grand-mère de l'auteur) projetait en lui dès l'adolescence, Vicente « rêvait d'un autre horizon, d'un horizon plus lointain et plus vaste que celui qu'offrait ce vieux continent que menaçait déjà le malheur. » L'attrait du monde nouveau justifie en quelque sorte sa décision de renoncer au pays d'origine. En plus, les souvenirs de son enfance sont ponctués d'une série d'interrogations sur les mécanismes spécifiques de construction identitaire et sur les éléments d'appartenance et de reconnaissance sociale : « Qu'est-ce qui nous fait sentir une chose plutôt qu'une autre ? Qu'est-ce qui fait que parfois nous disons que nous sommes juifs, argentins, polonais, français, anglais, avocats, médecins, professeurs, chanteurs de tango ou joueurs de football ? Qu'est-ce qui fait que parfois nous parlons de nous-mêmes en étant si certains que nous ne sommes qu'une seule chose, une chose simple, figée, immuable, une chose que nous pouvons connaître et définir par un seul mot ? » Diverses réponses concernant les raisons de son exil sont énumérées, parmi lesquelles nous retenons notamment son désenchantement politique, l'antisémitisme subi à l'université ou la misère .

En Argentine, Vicente s'occupe d'un magasin de meubles, métier qui peut être associé à la fonction purement circonstancielle, « décorative », « d'accessoire » qu'il assume pleinement dans les rapports avec sa famille restée en Pologne (il répond des fois à leurs lettres, il leur envoie de l'argent, mais il reste toujours en dehors, sans trop s'impliquer dans leur sort). Les meubles dont il s'occupe correspondent à l'image de l'enferment, cette fois un enfermement dans son propre monde (au début, à cause de l'ignorance et aux seuls soucis conventionnels), étant une expression-inclusion d'un lieu sécurisé (un abri), mais qui se transforme lentement dans une expression-exclusion d'une prison dans laquelle le personnage va s'enfermer volontairement.

Le même mécanisme d'inclusion-exclusion sera appliqué au langage, les mots perdant leur fonction traditionnelle de transmission, de communication. Paradoxalement, en choisissant de renoncer aux mots, Vicente fera le choix des mots silencieux qui vont emplir son esprit jusqu'à le faire pousser à vouloir se tuer afin de s'en libérer de la quantité de remords subis. Dans ce cas, on observe que le langage continue

à travailler, même en dehors des mots et à travers le silence, comme l'affirme Emmanuel Lévinas au sujet de Maurice Blanchot : « L'essence du langage consisterait à passer du langage à l'indicible qui se dit, à rendre visible par l'œuvre l'obscurité de l'élémental. » Dresser un mur de silence autour de soi, tuer les mots, l'impossible prise de parole, la distanciation, la mise à distance de soi-même et des autres, l'autopunition, le repli sur soi et la solitude sont remis en question, l'auteur se demandant à la fin du roman si le silence a vraiment été la solution : « Je ne sais pas si Vicente, avant de mourir, a compris que se taire n'était pas une solution. Je ne sais pas ce qu'il pensait au juste de la Shoah, cet événement qui, après n'avoir pas eu de nom, n'en a eu que trop. [...] Je ne sais pas si, épuisé par son propre silence, il a songé, comme je songe à présent, que pour ne pas être complices de la tentative d'assassinat du langage des nazis, cet impensable, il nous faut pourtant, absolument le penser. Adorno a dit qu'écrire un poème après la Shoah, c'était barbare – avant de revenir sur cette affirmation pour écrire encore. Est-ce que la Shoah a une qualité définitive ? »

Mais qu'est-ce qui a déclenché cette décision radicale du personnage de renoncer aux mots ? La réception d'une lettre de sa mère, « un samedi particulièrement sombre de la fin du mois d'octobre 1944 » , se trouve à l'origine de sa fêlure : « 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. »

Si d'habitude il lisait les lettres aux autres membres de sa famille (notamment à sa femme) ou en discutait avec ses amis, cette fois, le contenu de cette dernière lettre ne sera plus partagé aux autres . Tout est rapidement remis en question, des sentiments mélangés, des remords semblent s'accumuler : « 'J'aurais dû insister plus. J'aurais dû lui répéter tout le temps, toutes les semaines, dans chaque lettre. Jamais je n'aurais dû la laisser rester à Varsovie.' Vicente était arrivé en Argentine en 1928, presque treize ans auparavant. Il avait fui la Pologne pour des raisons complexes, variées, immenses, terribles – des raisons qui, après avoir lu la lettre de sa mère, lui avaient semblé soudain absolument futiles. » Le narrateur s'avère un fin connaisseur des mécanismes psychiques de l'individu et consigne soigneusement le changement identitaire qui va s'opérer au niveau du personnage : « S'éloigner de sa mère, en 1928, l'avait tellement soulagé – être loin d'elle, aujourd'hui, le torturait tellement. » Cette fêlure amorcée affectera non seulement sa vie personnelle (son rapport à soi-même), mais aussi sa vie de famille, ses rapports au travail ou aux amis, puisqu'une fois le mécanisme du mutisme volontaire déclenché, une fois le rapport de communication nié ou rejeté, rien ne sera plus le même. D'ailleurs, « la fêlure n'existe que par l'écart creusé par la parole, l'entre-deux que bordent deux rives : celles du langage. » La haine des mots entraînera une haine du moi, provoquant une crise identitaire qui commence par le questionnement, par la révolte et par la haine de soi Le fardeau d'être juif se transforme dans le fardeau d'être, qui est inscrit dans sa peau comme une écriture impossible à déchiffrer : « C'est comme si cette origine juive était une grosse valise qu'il allait falloir se trimballer pendant toute notre existence. Une grosse valise pleine de vieux manuscrits écrits d'une écriture illisible… d'une écriture illisible d'une langue qu'on ne parle même pas ! »

Vicente se replie sur soi-même en choisissant plusieurs moyens d'annulation de son être. Au début, c'est le silence . Selon Joë Friedemann, le silence est « la volonté [du locuteur] se traduisant par le refus de parler, de communiquer, de transmettre verbalement une émotion, une idée ; ou encore par la difficulté de décrire une réalité dont on désire refouler jusqu'au souvenir » . Les mots sont souvent remplacés par les sons de la musique. Une autre modalité de perte de soi est représentée par sa nouvelle passion (entendue aussi comme souffrance) pour le jeu devenu, comme le silence, « sa prison, et sa punition » et qui l'aidera à oublier le je. Ce détachement des mots s'observe aussi au niveau de la construction du texte, les silences s'y intégrant d'une manière évidente : « Plus de mots. Plus de langues. Ni allemand, ni polonais, ni yiddish. Ni espagnol ni argentin. Plus de mots. Plus de noms. Plus de noms pour rien. Ni pour la musique, ni pour le piano, ni pour la chaise, ni pour la table. Ni vitrine, ni magasin, ni rue, ni voiture, ni cheval, ni ville, ni pays, ni océan. Ni massacre. Ni douleur. Plus. De. Mots. » Constatons la manière dont les silences s'enchaînent au texte, tout en ponctuant le récit par des arrêts définitifs, l'écrivain employant un style saccadé, rythmé des phrases sans verbes, afin de transmettre uniquement l'essentiel, afin de rendre compte de l'appauvrissement volontaire du message. Les négations qui abondent montrent le refus de Vicente de communiquer, de parler, de croire aux mots « ces mots silencieux jetés sur la table comme des oiseaux morts » . Pourtant, le recours au silence ne s'avère point la solution véritable puisque « rien n'est le contraire de la pensée » , le silence devenant pensée brûlante, qui ne cesse de « parler » dans sa tête .

La fêlure engendre également une transformation physique : « son regard a changé. C'est comme si maintenant il pouvait tout exprimer sans le moindre mouvement de ses lèvres. » Le regard semble assumer

la fonction communicationnelle de la bouche : « Oui, son regard est devenu beaucoup plus bavard que ne l'était sa bouche du temps où il parlait encore. C'est comme s'il y avait une quantité très grande et en même temps très définie de choses à dire et qu'elles avaient juste trouvé une autre forme d'expression, un nouveau langage qui leur convenait à merveille. » Tout, sauf les mots, manifeste une force de transmission : « Franz et Vicente avaient échangé un regard de compréhension ou d'incompréhension, comme une silencieuse interrogation et une vaine réponse » . On pourrait se référer ainsi au pouvoir parlant du silence, qui se substitue au langage, selon le mécanisme propre à la musique instrumentale romantique analysée par Roland Barthes .

Ce détachement cultivé par le personnage, cet exercice douloureux et contre-nature de faire le vide autour de soi et le vide de soi-même (résultant de « cette fuite immobile » de « cette quête incessante de l'ignorance », de « ce choix funeste d'une mort lente et méticuleuse ») implique une volonté de dépersonnalisation, synonyme à la mort : « Sa vie, sa vraie vie, avait-il décidé, comme si elle ne méritait de devenir qu'une vieille photo oubliée sur un mur décrépit, devait rester clouée en novembre 1943. Brutalement, à ce moment-là, Vicente était devenu étranger à lui-même. Il était devenu un autre, un autre vide de sens, vide d'espoir, vide d'avenir. [...] 'Je ne veux plus parler. Je ne veux plus penser. Je ne veux plus. Je ne veux plus rien, plus rien de rien. Je veux me taire. Oui, me taire. Plus un mot. Plus un son. Plus rien.' » Ce fragment nous rappelle l'atmosphère pesante des écrits beckettiens Textes pour rien, où la fonction du langage s'avère presque annulée, la voix n'arrivant plus à articuler un discours cohérent et signifiant. Ne plus croire au pouvoir des mots s'associe très vite au manque de croyance dans la vie et à la tentative de suicide afin de mettre fin à sa torture intérieure, transformée cette fois dans un cauchemar qui se répète symboliquement trois fois. L'expérience du rêve consiste dans un mur construit autour de lui, un mur « très haut », « indestructible », infranchissable .

Le silence accompagne et crée le cadre propice de cette expérience-limite à laquelle s'adonne le personnage, dans un moment de détresse, un dimanche, où il semble complètement épuisé : « Bras croisés, bouche fermée. Je n'en peux plus. C'est pourtant simple. Finir. M'en aller. Disparaître une bonne fois pour toutes. Mourir. Mourir doucement. Mourir doucement mais mourir enfin. Mourir d'une mort douce. Une douce mort. Ma mort. Mourir de ma douce mort à moi. [...] Vicente avait fermé les yeux et il était resté là un moment, debout sur sa chaise, sans penser. Il était resté là en silence. Dans un vrai silence. Plus aucun mot ne s'articulait dans sa tête. Il était calme, détendu. Il ne pensait même pas qu'enfin il avait arrêté de se torturer. Il ne pensait même pas qu'enfin il avait arrêté de penser. La mort, avant qu'il ne meure, avait déjà calmé cette angoisse qui l'empêchait de vivre depuis des mois. Vicente n'avait aucun doute, il n'était la victime d'aucune hésitation : il savait qu'il allait mourir. Il était là. Enfin là. Face à sa propre mort, il était enfin lui-même – et il n'était déjà plus personne. » Le texte avance par répétitions de mots entrecoupés, de structures infinitives ou nominales au début, laissant place aux pensées « étranglées » du personnage, pour que la perspective change ensuite, devenant plus détachée, plus objective : « Tout le sens de la vie se trouve dans les vides et les interstices, là où rien ne se passe, là où il y a silence. En d'autres mots, faire comme si on était mort. Dans la mort, il n'y a rien, il y a la suprême sagesse. Mais cette mort se trouve dans la vie, dans les franges et les marges, et en son cœur. »

La fin du roman ouvre une série d'interrogations sur la question de la connaissance des horreurs de la Shoah : il y a toujours un avant et un après : « Avant 1945, Vicente n'avait pas voulu imaginer ce que pourraient être ces camps dont on commençait à parler. Il n'avait pas voulu se demander s'ils ressemblaient davantage à une prison, à un hôpital psychiatrique ou à un parc à bestiaux. » Vicente, comme tant d'autres d'ailleurs, avait refusé de « mettre des images sur cette réalité, sur cette réalité que personne encore ne semblait avoir réellement vue – et que ceux qui disaient l'avoir vue n'arrivaient pas à comprendre, et que ceux qui disaient l'avoir comprise n'arrivaient pas à expliquer » . Le dévoilement sera insupportable, après 1945, lorsqu'on commence à « savoir ». Ce moment donne encore une fois lieu à la transposition créatrice, le personnage faisant l'expérience imaginée de l'autre : « Peu à peu, il s'est demandé ce qu'avait senti sa mère enfermée derrière les murs du ghetto. [...] Il s'est demandé comment elle avait pu vivre sans savoir ce qui allait lui arriver puis, pire encore, en sachant. Il s'est demandé, en pleurant de rage et de désespoir, comment elle avait vécu la déportation, comment elle avait voyagé enfermée dans ce train, comment elle avait marché dans ce couloir, comment elle avait réagi en recevant l'ordre de se dévêtir, comment elle s'était dévêtue. » Bien évidemment, en tant que roman sur la question juive on trouvera aussi le motif de l'oubli et de la « la cruauté inutile de la mémoire » , et pourquoi pas, le devoir, voire le fardeau de vivre dans le souvenir.

Le narrateur, extrêmement attentif aux détails, propose aussi un bilan de la vie du personnage, en lui dressant, à la fin, un portrait synthétique qui saisit finement le cours implacable de sa transformation : « Vicente avait été un homme installé : quarante ans, marié, deux filles et un fils, des amis, un magasin qui marchait, une ville qui ne lui était plus étrangère. Il avait été un homme comme plein d'autres hommes, heureux et malheureux, chanceux et malchanceux, vif, fatigué, présent, absent, souvent insouciant, parfois

passionné, rarement indifférent. Il avait été un homme comme tant d'autres hommes, et soudain, sans que rien n'arrive là où il se trouvait, sans que rien ne change dans sa vie de tous les jours, tout avait changé. Il était devenu un fugitif, un traître. Un lâche. Il était devenu celui qui n'était pas là où il aurait dû être, celui qui avait fui, celui qui vivait alors que les siens mouraient. Et à partir de ce moment-là, il a préféré vivre comme un fantôme, silencieux et solitaire. »

Parcourant toute une gamme de sentiments et d'états d'esprit (allant de la souffrance physique et mentale au malheur, de la tristesse aux remords et à la haine de soi), parcourant des distances géographiques impressionnantes (allant de l'Europe en Argentine), retraçant à l'aide de l'imagination mais aussi des documents de l'époque (allant des lettres jusqu'aux articles de presse) une partie de son histoire familiale, le roman Le Ghetto intérieur de Santiago H. Amigorena peut être lu comme une entreprise réussie de donner forme aux silences, dans une « subtile alchimie du verbe, où entrent en fusion et en réaction réciproque le moi, le monde et les mots » . Silence et solitude vont s'accorder afin de dévoiler le gouffre des mots et des maux de l'humanité, exprimant souvent l'indicible puisqu'« écrire n'a donc qu'un but, dire l'indicible. Mais ce sera en tant que tel, en tant qu'indicible, qu'il sera dit. En d'autres mots, dire l'intolérable, l'insupportable, l'impossible. Plus simplement, dire l'amour, la mort, la vie. » L'essentiel reste toujours à être recherché, toujours à (re)écrire puisque « le reste... c'est silence ».

Note:

1. « Avant-propos », Yves-Michel Ergal et Michèle Finck (textes réunis par), *Écriture et silence au XX^e siècle*, Presses Universitaires de Strasbourg, 2010, p. 5.
2. Le roman a été lauréat du Choix Goncourt de la Roumanie 2019.
3. Santiago H. Amigorena, *Le Ghetto intérieur*, Paris, P.O.L, 2019, p. 81.
4. *Ibid.*, p. 7.
5. *Ibid.*, p. 190.
6. Maurice Blanchot, *La Part du feu,* Paris, Gallimard, 1987, p. 67.
7. José Luis Arráez Llobregat, « L'architecture du silence de la Shoah dans les fictions de Sylvie Germain », « Monografías », *Çédille – revista de estudios franceses*, nº 5, 2015, p. 37.
8. Santiago H. Amigorena, *op. cit.*, p. 107.
9. *Ibid.*, p. 14.
10. *Ibid.*, p. 13.
11. *Ibid.*, p. 13-14.
12. À son tour, Mireille Bossis considère que l'essence de la lettre est « dialogique » (Mireille Bossis, « La place nécessaire de l'épistolaire dans les écrits du for privé », in Jean-Pierre Bardet et François-Joseph Ruggiu (sous la dir. de), *Au plus près du secret des cœurs ? Nouvelles lectures historiques des écrits du for privé*, Paris, PU Sorbonne, 2005, p. 74).
13. Dans l'article intitulé « Manie épistolaire », publié en octobre 1993 dans le no. 489 de *La Nouvelle revue française* (p. 40–43), Cioran définit la lettre comme une « conversation avec un absent » et il y voit « un événement majeur de la solitude ».
14. Santiago H. Amigorena, *op. cit.*, p. 22.
15. Dans les premières pages du roman la question de l'écart générationnel apparaît, associée en quelque sorte à la destinée juive : « – C'est ce qu'on fait depuis la nuit des temps, non ? On aime nos parents, puis on les trouve chiants, puis on part ailleurs… C'est peut-être ça être juif… » (*Ibid.*, p. 16) On assiste à une fine exploration de la mise à l'écart, le personnage vivant à distance la destruction des juifs, y compris de sa mère.
16. « L'assiette de son fils, ses gnocchis, comme le sucre et la coupelle de la tasse et le marbre de la table au Tortoni, avaient ressuscité en lui le souvenir de la neige, la neige de Pologne, la neige de son enfance – la neige qui en ce moment même devait recouvrir les champs autour de Varsovie, et la boue et les rues du ghetto, où il espérait que sa mère et son frère étaient encore en vie. » (*Ibid.*, p. 103)
17. Jacques Derrida, « Envois », *La Carte postale de Socrate à Freud et au-delà*, Paris, Aubier, Flammarion, « La philosophie en effet », 1980, p. 54.
18. « – *Hier ist kein warum, m'a-t-il répondu, et il m'a repoussé vers l'intérieur*. 'Hier ist kein warum.' Ici, il n'y a pas de pourquoi. C'est bien des années plus tard que Vicente devait lire ces mots de Primo Levi, ces mots qui résument la volonté que les nazis ont eue, dans les camps, de créer un espace absolument différent, un espace où il n'y aurait pas de pourquoi. » (Santiago H. Amigorena, *op. cit.*, p. 162)
19. « Les journaux ne parlaient pas de cette horreur, et les gens n'en parlaient pas non plus. De la même manière que la plupart des Argentins, quarante ans plus tard dans cette même ville de Buenos Aires, allaient refuser de croire que la dictature militaire avait fait des milliers de disparus, les gens, en Allemagne, en Pologne, en Tchécoslovaquie, en Hongrie, en Roumanie, dans les pays baltes, en Crimée, en Ukraine, en Russie, comme partout dans le monde, préféraient ne pas parler, ne pas savoir. Tout le monde préférait ne pas parler de cette horreur pour une raison élémentaire et intemporelle : parce que l'horreur crue de certains faits permet toujours, dans un premier temps, de les ignorer » (*Ibid.*, p. 97)
20. Précisons toutefois qu'à l'intérieur même du roman, la voix de l'écrivain se fait sentir, résultant d'un ample travail de documentation de sa part notamment dans les passages où sont fournis des détails concernant les conditions inhumaines de vie dans le ghetto de Varsovie : « Le mur que les Allemands venaient d'ériger pour isoler les Juifs à Varsovie avait délimité une zone d'à peine plus de trois kilomètres carrés où allaient vivre plus de quatre cent mille personnes. Quatre cent mille personnes dans quelques pâtés de maisons. Quarante pour

cent de la population de la ville dans quatre pour cent de sa superficie. Cent vingt-huit mille habitants au kilomètre carré. C'est-à-dire une densité six fois plus importante que celle de Paris intra-muros aujourd'hui. Une densité trois fois plus importante que celle de Dacca, la ville la plus dense du monde. » (*Ibid.*, p. 49-50)

21. Mathieu Schneider, « A silentio ad silentium. Essai d'une typologie des silences dans la musique du début du XX^e siècle », in Yves-Michel Ergal, Michèle Finck (textes réunis par), *op. cit.*, p. 271-294.

22. Le regard méfiant à l'égard des médias peut justifier aussi l'attitude distante du héros au commencement du récit : « Avant le début de la guerre, Vicente avait toujours refusé de lire les nouvelles d'Europe. Il avait toujours préféré ne pas en parler. Et pendant la 'drôle de guerre', entre le mois de septembre 1939 et le mois de mai 1940, il disait même souvent que toutes ces histoires étaient aberrantes, que les journaux devaient sans doute 'mentir un peu'. » (Santiago H. Amigorena, *op. cit.*, p. 50)

23. « 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. » (*Ibid.*, p. 190)

24. *Ibid.*, p. 17.

25. « Ariel regardait le regard de Vicente aller et venir et il comprenait que ce regard avait acquis une acuité nouvelle, une acuité qui le rendait absolument précis, et absolument indéchiffrable à la fois. » (*Ibid.*, p. 99)

26. Cela est en parfaite logique avec l'histoire du personnage, lui aussi une « non-victime » par rapport à la tragédie subie par les membres de sa famille : « Ce qui avait été le plus décisif, le plus tranchant, de tout ce qui lui était arrivé et de tout ce qui pourrait lui arriver plus tard, ne lui était pas arrivé à lui. Ça aurait dû lui arriver, mais ça ne lui était pas arrivé. C'était arrivé à sa mère, à son frère, mais pas à lui. » (*Ibid.*, p. 164)

27. « À part son ami Ariel, plus personne ne l'appelait Wincenty : tout le monde l'appelait Vicente – et il se sentait quand même, finalement, en ce temps-là, bien plus argentin que juif ou polonais. » (*Ibid.*, p. 36)

28. *Ibid.* p. 35.

29. *Ibid.*, p. 29.

30. *Ibid.*, p. 30-31.

31. « [...] Ou peut-être était-ce dû aux insultes antisémites reçues à l'université. Ou peut-être encore voulait-il quitter l'Europe pour fuir la misère qui guettait le continent tout entier ou mû par le désir de découvrir l'Amérique. Peut-être, plus simplement, était-il parti de Varsovie comme on partait à l'époque, en pensant qu'il ferait fortune à l'étranger et qu'il reviendrait, qu'il reviendrait et qu'il reverrait sa mère, sa sœur, son frère. Peut-être, en partant, n'avait-il jamais songé qu'il ne reviendrait pas, qu'il ne les reverrait jamais. » (*Ibid.*, p. 31-32)

32. Emmanuel Lévinas, *Sur Maurice Blanchot*, Paris, Fata Morgana, 1975, p.18.

33. Santiago H. Amigorena, *op. cit.*, p. 189.

34. *Ibid.*, p. 172.

35. *Ibid.*, p. 98.

36. « Il voulait parler, mais, prisonnier du ghetto de son silence, il ne pouvait pas parler. Il ne savait plus. De cette lettre – qui fut la dernière –, Vicente ne devait jamais dire un mot à sa femme, ni à ses enfants, ni à personne d'autre. » (*Ibid.*, p. 158)

37. *Ibid.*, p. 56.

38. *Ibid.*, p. 60.

39. Emmanuelle Ravel, « Kasimir Malevitch, Maurice Blanchot. Le silence de l'œuvre », *Protée*, n° 28 (2), 2000, p. 71. https://doi.org/10.7202/030595ar.

40. « Et brusquement, songer que si jamais elle était dans un de ces camps de travail dont on commençait de parler elle devrait manger chaque jour sans se laver les mains auparavant le remplissait de rage. « Non. Non non non non non. Je ne veux pas. Je ne veux pas penser. Je ne veux pas penser à elle. Je ne veux pas penser à ce qu'elle peut, à ce qu'elle ne peut pas. Je préfère ne pas penser à ça. Ni à ça ni à rien d'autre. Non. Non, non et non. Je ne veux pas. Je ne veux plus penser. Plus jamais. » » (Santiago H. Amigorena, *op. cit.*, p. 104)

41. « À partir de ce triste mois de mars 1941, Vicente allait éprouver une double haine de lui-même : il allait se détester parce qu'il s'était senti polonais et il allait se détester davantage encore parce qu'il avait voulu être allemand. Il allait éprouver une double haine de lui-même que jamais le fait de se sentir juif n'allait soulager. 'Pourquoi jusqu'aujourd'hui j'ai été enfant, adulte, polonais, soldat, officier, étudiant, marié, père, argentin, vendeur de meubles, mais jamais juif ? Pourquoi je n'ai jamais été juif comme je le suis aujourd'hui – aujourd'hui où je ne suis plus que ça.' » (*Ibid.*, p. 69)

42. *Ibid.*, p. 76-77.

43. « Se taire. Oui, se taire. Ne plus savoir ce que parler veut dire. Ce que dire veut dire. Ce qu'un mot désigne, ce qu'un nom nomme. Oublier que les mots, parfois, forment des phrases. Il aspirait à un silence si fort, si continu, si insistant, si acharné, que tout deviendrait lointain, invisible, inaudible – un silence si tenace que tout se perdrait dans un brouillard de neige. » (*Ibid.*, p. 121)

44. Joë Friedemann, *Langages du désastre*, Saint-Genouph, Nizet, 2007, p. 109.

45. « Car Vicente jouait comme si jouer n'avait pas d'autre but que de perdre. Il jouait de plus en plus, et il perdait de plus en plus. Nuit après nuit, il jouait, jouait, jouait, et il perdait, perdait, perdait. Il perdait comme si de tout perdre pouvait suffire à payer ses dettes. » (Santiago H. Amigorena, *op. cit.*, p. 147)

46. *Ibid.*, p. 163.

47. *Ibid.*, p. 123.

48. *Ibid.*, p. 16.

49. *Ibid.*, p. 129.

50. « Les mots se précipitaient les uns contre les autres, et si parfois ils composaient des phrases qu'il arrivait à comprendre, des pensées qu'il arrivait à suivre, le plus souvent ils se battaient et tombaient défaits sur le trottoir, formant de petites taches sombres comme des cafards qui se mêlaient aux déjections claires ou verdâtres des pigeons. Vicente marchait et regardait ces mots morts, piteux, déplorables, et il se disait qu'il fallait absolument arrêter, qu'il fallait absolument tout arrêter, qu'il fallait arrêter de parler, se taire – qu'il fallait arrêter de penser. Mais il se disait cela, et aussitôt son esprit formait d'autres phrases, des phrases qui lui semblaient pouvoir trouver un autre sens. Et il marchait, et il pensait – et de nouveau tous les mots lui devenaient insupportables. » (*Ibid.*, p. 91-92)
51. *Ibid.*, p. 99.
52. *Ibid.*
53. *Ibid.*, p. 110.
54. « On dirait que la voix humaine est ici d'autant plus présente qu'elle s'est déléguée à d'autres instruments, les cordes : le substitut devient plus vrai que l'original, le violon et le violoncelle 'chantent' mieux – ou pour être plus exact, chantent plus que le soprano ou le baryton, parce que, s'il y a une signification des phénomènes sensibles, c'est toujours dans le déplacement, la substitution, bref, en fin de compte, l'absence, qu'elle se manifeste avec le plus d'éclat. » (Roland Barthes, *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III*, Paris, Seuil, 1982, p. 253)
55. Santiago H. Amigorena, *op. cit.*, p. 163.
56. *Ibid.*, p. 164.
57. « Après cette dernière lettre, Vicente avait cessé de croire. Il avait cessé de croire à tout. À sa femme, à ses enfants, à lui-même. Il avait cessé de croire que la vie était plus importante que la mort. » (*Ibid.*, p. 166)
58. « Vicente frappait le mur de toutes ses forces et il hurlait et il luttait et il étouffait et il hurlait encore. Mais cela ne servait à rien : le mur se resserrait de plus en plus, l'étouffant de plus en plus. Soudain, Vicente remarquait qu'il avait un couteau dans la main. Alors que le mur s'était tellement resserré qu'il commençait à se coller contre son corps, désespérant de trouver un peu d'air, Vicente empoignait le couteau et arrivait à cogner le mur et à le percer. Il crevait le mur, il le trouait, faisant une entaille, et cette entaille se mettait à saigner– et elle lui faisait mal. C'est à ce moment-là, comprenant que le mur était sa propre peau et qu'il n'avait d'autre choix que de mourir étouffé ou de se mutiler pour mourir également, que Vicente s'était réveillé hors d'haleine, en sueur. » (*Ibid.*, p. 145)
59. *Ibid.*, p. 175-176. Le style du roman s'adapte aux récits évoqués, on constate une accélération qui caractérise les moments clés, ainsi qu'une fragmentation, pour décrire la scène de la tentative de suicide du personnage principal. À cela s'ajoutent des techniques cinématographiques, le lecteur étant tenu en suspens, pour vivre, avec le héros, les sentiments du salut miraculeux, comme dans les films américains où *all's well that ends well*. L'histoire du personnage ne s'arrête pas à ce moment crucial, puisque Vicente sera miraculeusement sauvé par sa femme (venue lui faire apprendre qu'elle attend un troisième enfant), pourtant, même s'il ne met à la fin sa tentative de suicide, sa décision de s'enfermer en soi-même restera toujours sa règle d'or qu'il respectera jusqu'à la fin de ses jours.
60. Pierre Bertrand, *Le Cœur silencieux des choses - Essai sur l'écriture comme exercice de survie*, Québec, Liber, 1999, p. 26.
61. Santiago H. Amigorena, *op. cit.*, p. 180.
62. *Ibid.*, p. 180.
63. *Ibid.*, p. 180-181.
64. *Ibid.*, p. 182.
65. *Ibid.*, p. 183.
66. Michel Collot, *La Matière-émotion*, Paris, PUF, coll. « Écriture », 1997, p. 6.
67. Pierre Bertrand, *op. cit.*, p. 166.

Bibliographie :

Santiago H. Amigorena, *Le Ghetto intérieur* [The Inner Ghetto], Paris, P.O.L., 2019.

José Luis Arráez Llobregat, « L'architecture du silence de la Shoah dans les fictions de Sylvie Germain », « Monografías », Çédille – revista de estudios franceses, no 5, 2015, p. 11-42.

Roland Barthes, *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III* [The responsibility of forms: critical essays on music, art, and representation], Paris, Seuil, 1982.

Pierre Bertrand, *Le Cœur silencieux des choses - Essai sur l'écriture comme exercice de survie* [The Silent Side of Things - Essay on Writing as a Survival Exercise], Québec, Liber, 1999.

Maurice Blanchot, *La Part du feu* [The Work of Fire], Paris, Gallimard, 1987.

Mireille Bossis, « La place nécessaire de l'épistolaire dans les écrits du for privé », in Jean-Pierre Bardet et François-Joseph Ruggiu (sous la dir. de), *Au plus près du secret des cœurs ? Nouvelles lectures historiques des écrits du for privé* [Closer to the Secrets oh Heart ?], Paris, PU Sorbonne, 2005.

Michel Collot, *La Matière-émotion*, Paris, PUF, coll. « Écriture », 1997.

Jacques Derrida, *« Envois », La Carte postale de Socrate à Freud et au-delà* [The Post Card: From Socrates to Freud and Beyond], Paris, Aubier, Flammarion, coll. « La philosophie en effet », 1980.

Yves-Michel Ergal et Michèle Finck (textes réunis par), *Écriture et silence au XXe siècle* [Writing and Silence in the XXth century], Presses Universitaires de Strasbourg, 2010.

Joë Friedemann, *Langages du désastre* [Languages of Disaster], Saint-Genouph, Nizet, 2007.

Emmanuel Lévinas, *Sur Maurice Blanchot* [On Maurice Blanchot], Paris, Fata Morgana, 1975.

Emmanuelle Ravel, « Kasimir Malevitch, Maurice Blanchot. Le silence de l'œuvre », Protée, no 28 (2), 2000, p. 69–78. https://doi.org/10.7202/030595ar.