

## **Benoît Coquil**

L'entremise de la fiction dans l'écriture mémorielle de Sergio Chejfec (*Lenta biografía*)

### **Résumé**

L'œuvre de l'écrivain argentin contemporain Sergio Chejfec est traversée par la question de la mémoire, qu'il s'agisse du passé familial marqué par la Shoah et l'exil ou bien de la mémoire des disparus de la dictature militaire argentine. Cependant, Chejfec n'aborde pas frontalement l'anamnèse (comme pourrait le faire un simple récit testimonial) mais bien de façon oblique, en usant de multiples recours formels et en cherchant à susciter l'interprétation du lecteur. Nous tenterons de montrer, à la lumière des critiques adressées par l'essayiste Beatriz Sarlo à la forme du récit « de témoignage » qui se développe après la dictature, que *Lenta biografía* se caractérise par un dispositif de médiations diverses qui distancient le je du narrateur de son passé familial, et que le travail de la fiction a ici une place prépondérante dans l'écriture mémorielle.

### **Resumen**

La cuestión de la memoria es recurrente en la obra del escritor argentino contemporáneo Sergio Chejfec, tanto en relación con el pasado familiar marcado por la Shoah y el exilio como con el recuerdo de los desaparecidos de la dictadura militar argentina. Sin embargo, Chejfec no emprende la anamnesis de manera frontal (como se podría encontrar en un mero relato testimonial) sino más bien oblicua, utilizando determinados recursos formales y tratando de suscitar la interpretación del lector. Intentaremos demostrar aquí, a la luz de las críticas dirigidas por la ensayista Beatriz Sarlo a la forma del testimonio que se desarrolla después de la dictadura, que *Lenta biografía* se caracteriza por un dispositivo de mediaciones que distancian al yo narrador de su pasado familiar, y que el trabajo de la ficción tiene un lugar preponderante en la escritura memorial.

### **Mots-clés**

Littérature argentine contemporaine – revue *Babel* – récit mémoriel – témoignage – post-mémoire – récit de soi – fiction – mémoire juive – exil

### **Palabras clave**

Literatura argentina contemporánea – revista *Babel* – relato memorial – testimonio – posmemoria – relato de sí – ficción – memoria judía – exilio

**Référence électronique** : Benoît Coquil, « L'entremise de la fiction dans l'écriture mémorielle de Sergio Chejfec (*Lenta biografía*) », © 2015 *Quaderna* [en ligne], 3 | 2015, mis en ligne le 26 février 2016, URL permanente : <http://quaderna.org/?p=528>

Tous droits réservés

## L'entremise de la fiction dans l'écriture mémorielle de Sergio Chejfec (*Lenta biografía*)

Benôit Coquil  
Université Paris-Est Créteil

Le XX<sup>ème</sup> siècle et son lot de traumatismes ont donné lieu à un véritable foisonnement des problématiques mémorielles dans la littérature occidentale. Tant en Europe, depuis la Seconde Guerre mondiale et la Shoah, qu'en Amérique Latine, à partir de la chute des différents régimes dictatoriaux, on a vu s'affirmer dans le champ littéraire un élan rétrospectif, une urgente nécessité d'écrire sur un passé à la fois proche et extrêmement ardu à approcher, tant ce qui devait être raconté avait constitué, pour ceux qui y avaient survécu, une expérience-limite. Ce besoin de dire l'histoire récente à l'échelle de l'intime, aussi impérieux fût-il, ne pouvait donc faire l'économie de la question du « comment dire ». Par ailleurs, on ne tarderait pas à s'apercevoir que la mémoire, considérée comme instance reconstructive du passé, du fait de sa nature hautement affective et langagière, de ses branchements directs avec le champ politique ou médiatique, constitue un mécanisme instable, faillible, qui ne garantit en rien une *pensée* ou une *compréhension* du temps passé. On a même pu estimer, au contraire, qu'un « trop-plein » de mémoire – dans le cas d'une écriture mémorielle qui ne se réfléchirait guère, qui serait de l'ordre du témoignage brut – pouvait dans une certaine mesure offusquer le sens d'une époque. À la suite de ces traumas historiques, jamais le « je me souviens » n'avait été une locution aussi pressante et aussi peu anodine.

Dans son ouvrage *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo*, Beatriz Sarlo<sup>1</sup>, essayiste, critique et directrice pendant de nombreuses années de la revue *Punto de vista*, analyse l'essor que connaît la littérature dite « de témoignage » (*de testimonio*) dans l'Argentine post-dictatoriale. Si Sarlo estime qu'en période de transition démocratique, la reconstruction, de la part des victimes et témoins, des actes de violence perpétrés par l'État est une dimension juridique indispensable à la démocratie, elle émet toutefois, sur le plan littéraire, de nombreuses critiques à l'égard de ce genre non fictionnel qui foisonne à partir du milieu des années 1980. Fondé sur une première personne du singulier posée comme une garantie de la véracité des faits racontés, le témoignage, tel que le décrit Sarlo, instaure l'autorité indépassable de l'expérience intime. En plus de sceller une unité pourtant contestable entre le *je* de l'expérience passée, celui de la narration et l'auteur lui-même, ces écrits prétendent à une immédiateté dans leur relation à la mémoire. Or, selon Sarlo, qui se place ici dans la lignée de Berthold Brecht<sup>2</sup>, il n'est possible de conférer un sens au vécu que si l'imagination ou des procédés formels sont à l'œuvre pour mettre à distance l'expérience individuelle, l'immédiateté des perceptions, afin de permettre une réflexion au niveau intersubjectif. Ainsi, « [en littérature], un narrateur réfléchit toujours en dehors de l'expérience, comme si les humains pouvaient se saisir du cauchemar et non pas simplement le subir »<sup>3</sup>.

C'est précisément en cette époque de reconstruction démocratique et d'essor mémoriel qu'émerge sur la scène littéraire argentine Sergio Chejfec. En 1987, il co-signe le manifeste du groupe « Shanghai », également composé des jeunes auteurs avec qui il collabore déjà au sein de la rédaction de *Tiempo argentino* et qui sont aujourd'hui des écrivains amplement reconnus : Daniel Guebel, Sergio Bizzio, Martín Caparrós et Alan Pauls, entre autres. Au-delà du jeu littéraire qu'il constitue, ce manifeste traduit le désir de rompre avec une littérature très liée aux valeurs nationales et à l'engagement politique. Comme l'affirme Ana Cecilia Olmos, « le manifeste exprimait ainsi le désir

---

<sup>1</sup> Beatriz Sarlo, *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2005.

<sup>2</sup> Sarlo fait explicitement référence à Brecht et son concept de « distanciation » dans le chapitre « La imaginación sale de visita » : *ibid.*, p. 53.

<sup>3</sup> « en [la literatura] un narrador siempre piensa desde afuera de la experiencia, como si los humanos pudieran apoderarse de la pesadilla y no sólo padecerla ». *Ibid.*, p. 166 (nous traduisons).

iconoclaste des nouveaux écrivains qui refusaient de limiter la littérature à des fonctions de représentation de l'identité latino-américaine et de ses dilemmes »<sup>4</sup>. Ses signataires prolongeront cette revendication avec la création de la revue *Babel* en 1988. Si l'activité de la revue ne dure que deux ans, une certaine ligne esthétique visant à une rénovation des lettres argentines s'y dessine toutefois, qui essaiera dans les poétiques respectives des différents romanciers réunis autour de *Babel*. Ainsi, les rédacteurs réguliers, dont Chejfec fait partie, insistent sur l'autonomie de la littérature par rapport au champ politique et sur la valeur de l'invention, portée par des formes narratives originales : récit oscillant entre digressivité et fragmentation, hétérogénéité générique, jeu sur l'anachronisme etc. Cherchant à s'éloigner d'une littérature en prise directe avec le réel historique ou politique, ils prônent une plus grande auto-référentialité du roman, renouant en cela avec une certaine avant-garde des années 1970 : ils héritent, selon Damián Tabarovsky, de la dimension réflexive et subversive des écrits de Rodolfo Fogwill ou Héctor Libertella<sup>5</sup>. Ainsi, *El coloquio* d'Alan Pauls (1990), *La perla del emperador* de Daniel Guebel (1990), *El llanto* de César Aira (1992) ou *Lenta biografía* de Sergio Chejfec (1990) représentent, selon des voies certes très différentes, la mise en pratique de ces nouveaux mots d'ordre en circulation parmi la jeune génération littéraire.

C'est donc en plein cœur de cette période de revitalisation du champ romanesque argentin que Chejfec publie son premier ouvrage, *Lenta biografía*<sup>6</sup>. D'emblée, et cela se vérifiera dans les romans et les articles qui lui succéderont, la position littéraire de Chejfec s'y révèle sceptique à l'égard du personnage ou de la trame romanesque traditionnelle. Bien loin d'une mimésis réaliste ou d'un régime narratif qui tendrait à une identification du lecteur avec les personnages et qui, s'engageant par rapport au réel, serait le vecteur d'un message politique direct, l'œuvre de Chejfec, traversée d'effets de fiction et pétrie d'expériences formelles, met en avant l'artifice du récit<sup>7</sup>. Ce crédo est sans doute pour une part un héritage du Nouveau Roman, mouvement qui a certainement influencé Chejfec – en particulier l'œuvre de Claude Simon, nous y reviendrons. Mais, à l'aune du contexte intellectuel dans lequel il se développe, il s'enrichit de nouveaux enjeux : il ne s'agit plus d'opérer, comme le préconisait Alain Robbe-Grillet, une déconstruction des fondements du « roman balzacien »<sup>8</sup>, mais bien, dans le champ littéraire argentin, de s'opposer à l'omniprésence du discours politique et historique, et à la nécessité impérieuse pour la littérature d'établir une éthique. Loin toutefois d'établir une déprise du monde, une intransitivité, les écrits de Chejfec traitent aussi de questions qui touchent au politique, au collectif, qu'ils abordent non pas frontalement, mais de biais. Si l'auteur investit des thèmes tels que la mémoire de la Shoah et de la dictature, l'exil ou l'identité argentine, le lecteur n'y accède pas dans l'immédiateté et l'univocité d'un récit de type testimonial, mais par une voie oblique, qui sollicite l'interprétation.

Si *Lenta biografía* ne traite pas de l'expérience de la dictature argentine – comme ce sera le cas dans *Los planetas*, paru en 1999<sup>9</sup> –, l'ouvrage entretient une relation particulièrement forte avec la

<sup>4</sup> « el manifiesto expresaba así el deseo iconoclasta de los nuevos escritores que se negaban a limitar la literatura a funciones de representación de lo latinoamericano y sus dilemas ». Ana Cecilia Olmos, « Literaturas en tránsito (sobre la narrativa de Sergio Chejfec) », *Olho d'água* 5 / 1 (2013), <http://www.olhodagua.ibilce.unesp.br> [consulté le 08/12/2015] (nous traduisons).

<sup>5</sup> « Libertella, Fogwill y Aira escribieron lo más interesante de la literatura contemporánea [...]. Inmediatamente después, casi de manera contemporánea, tal vez bajo su sombra, otro grupo de escritores adoptó el contra-canon y lo estableció como canon *tout-court* : los escritores de Babel ». Damián Tabarovsky, *Literatura de izquierda*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2004, p. 27-28.

<sup>6</sup> Édition princeps : Sergio Chejfec, *Lenta biografía*, Buenos Aires, Puntosur, 1990. Nous nous référons ici à l'édition suivante : *Lenta biografía*, Buenos Aires, Alfaguara, 2007.

<sup>7</sup> À ce titre, dans son article « Fábula política y renovación estética », Chejfec divise en deux catégories générales une partie de la littérature narrative latino-américaine du XX<sup>ème</sup> siècle. D'une part une littérature « que ha coincidido con procesos modernizadores del siglo XX y ha sido percibida como la "típica latinoamericana" », dans laquelle la politique est représentée comme « ámbito de resolución de las contradicciones sociales y conflictos nacionales, con un personaje o un discurso que intenta imponer la resolución ». Cette ligne romanesque est représentée par Juan Rulfo, Gabriel García Márquez ou encore Alejo Carpentier. D'autre part, une ligne littéraire qui relie Rodolfo Walsh à Osvaldo Lamborghini, qui consiste à mettre au premier plan « los procedimientos de representación y materiales representados » et qui correspond à une époque « en que se han agotado las versiones integradoras de la historia ». S. Chejfec, « Fábula política y renovación estética », *El punto vacilante. Literatura, ideas y mundo privado*, Buenos Aires, Norma, 2005, p. 104.

<sup>8</sup> Alain Robbe-Grillet, « Sur quelques notions périmées », *Pour un nouveau roman*, Paris, Minuit, 1963, p. 29-53.

<sup>9</sup> S. Chejfec, *Los planetas*, Buenos Aires, Alfaguara, 1999.

mémoire intime. Toutefois, Chejfec y prend, selon nous, le contrepied du type de récits de témoignage critiqués par Sarlo, puisqu'est constamment à l'œuvre dans *Lenta biografía* un dispositif de médiation entre le narrateur et son passé via la fiction. En effet, si l'on admet volontiers qu'une écriture mémorielle n'est jamais immédiate en tant qu'elle est toujours reconstruction du passé à travers le récit, nous verrons toutefois que, dans *Lenta biografía*, Chejfec pousse à son paroxysme la médiatisation du passé, en questionnant sans cesse les possibilités du travail de mémoire et en mettant en avant le rôle que joue l'imagination dans un texte où le métadiscours l'emporte sur l'évocation des faits biographiques.

Nous nous demanderons, dès lors, si la médiatisation de l'expérience ainsi que l'élaboration formelle complexe qui caractérisent l'ouvrage répondent surtout à l'« air du temps » que nous avons évoqué – la volonté d'une autonomie retrouvée vis-à-vis du politique –, ou bien si, au-delà du contexte littéraire, elles trouvent plutôt leur raison d'être dans la complexité du legs mémoriel que cherche à exprimer l'auteur.

### Un récit « post-mémoriel »

Dans *Lenta biografía*, Chejfec emploie la première personne et y fait le récit de ses origines : il raconte ainsi l'exil de son père, juif polonais, jusqu'en Argentine pour fuir le régime nazi, sa propre enfance à Buenos Aires, oscillant entre le yiddish paternel et l'espagnol scolaire. Le texte s'ouvre sur la volonté de son père de raconter sa propre histoire, intention vite arrêtée par la nécessité pour lui de raconter au préalable la vie de ses parents et de ses grands-parents, rendant l'entreprise infinie :

Il abandonna aussitôt son idée : il me dit, avec d'autres mots, que pour commencer comme il se doit par sa naissance et son enfance, il devait faire référence à ses parents puis à ses grands-parents – à leurs vies à tous –, et que c'était là une entreprise des plus laborieuses et fastidieuses ; qu'il lui manquait la « patience » suffisante pour le faire<sup>10</sup>.

Le père délègue donc de façon implicite la tâche biographique à son fils. Cet incipit laisse alors la place à un texte particulièrement déroutant pour qui s'attendrait à une biographie de type linéaire et chronologique, composée de faits déterminés dans le temps et l'espace. En effet, le récit de *Lenta biografía* va se déployer sur un mode itératif, cyclique, se verra constamment ralenti par des descriptions ou des digressions – Dianna Niebylski utilise à ce propos le terme musical de rythme « *en ritardando* »<sup>11</sup> – et ne fournira au lecteur ni nom, ni date, ni lieu. Par ailleurs, l'exercice d'anamnèse propre à l'ouvrage biographique que laisserait espérer le titre est non seulement mis en rapport, voire en concurrence avec le travail de l'imagination, mais il est aussi sans cesse réfléchi et mis en doute : le thème central du récit est moins le passé (dans son pur contenu biographique) que la possibilité et les modalités de sa résurgence par la mémoire.

Tout d'abord, et avant d'analyser plus en détail ce statut de l'imagination dans l'écriture mémorielle, ajoutons que le régime de médiation sans doute le plus évident dans *Lenta biografía* est le fait que le texte relève d'une mémoire *au carré* : ce n'est pas le père qui raconte sa propre histoire et le traumatisme vécu pendant la Shoah, mais le fils, à partir (ou non) des souvenirs du père. Le récit du passé traumatique est donc pris en charge par la génération d'après. En cela, *Lenta biografía* correspond tout à fait à ce que Marianne Hirsch, dans *Family Frames. Photography Narrative and Postmemory*, a nommé la « post-mémoire », afin de désigner l'expérience des personnes ayant grandi

---

<sup>10</sup> « Enseguida abandonó su idea : me dijo, con otras palabras, que para comenzar como correspondería por su nacimiento e infancia debía remitirse a sus padres, y luego a sus abuelos – a las vidas de todos ellos –, y que aquella era una empresa de lo más trabajosa y pesada ; que él carecía de la suficiente “paciencia” para hacerlo ». S. Chejfec, *Lenta biografía*, op. cit., p. 10 (nous traduisons).

<sup>11</sup> Cf. Dianna Niebylski, « Introducción : Sergio Chejfec, de *Lenta biografía* a *Mis dos mundos* », *Sergio Chejfec : trayectorias de una escritura. Ensayos críticos*, dir. Dianna Niebylski, Pittsburgh, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana (ILLI, Universidad de Pittsburgh), 2012, p. 14.

entourées de récits de survivants de la Seconde Guerre mondiale<sup>12</sup>. Induite, selon Régine Robin, par la « transmission de traumatismes de la guerre ou du génocide par ceux qui n'ont pas connu la guerre ou qui étaient trop jeunes pour comprendre la gravité des événements »<sup>13</sup>, cette post-mémoire qualifie une démarche artistique qui tente de susciter l'anamnèse par l'entremise de l'archive – photographies, films, documents administratifs, récits oraux etc. – et de l'imaginaire. Lorsque l'ascendant direct n'est plus là pour témoigner ou lorsque le trauma est encore trop fort pour le lui permettre, lorsque l'archive même a disparu, la fiction peut prendre le relais, l'imagination peut tenter de pallier les béances. Cette démarche post-mémorielle implique par ailleurs un questionnement sur la forme du récit : comment faire texte, c'est-à-dire établir une continuité à partir d'une « mémoire trouée », selon l'expression d'Henri Raczymow<sup>14</sup> ? Nombreux sont les écrivains français à avoir écrit sur l'expérience de la guerre ou celle des camps vécue par leurs parents. Georges Perec est sans doute l'auteur qui a le plus formalisé et crypté cette question du récit post-mémoriel dans son œuvre : si, avec *La Disparition*, il écrit un roman sans « e » pour dire la vie sans « eux », ses parents, morts en 1940 et 1943, il construit dans *W ou Le Souvenir d'enfance* un récit proche de celui de Chefjec, où alternent une narration autobiographique et une fiction qui évoque progressivement l'univers concentrationnaire. De la même façon que ces récits post-mémoriels, *Lenta biografía* se caractérise par une importance cruciale de l'imagination dans l'anamnèse, ainsi que par une élaboration formelle qui tente de retranscrire dans l'écriture les errements de la mémoire.

### La fiction pour pallier les manques de la mémoire

C'est bien d'une « mémoire trouée » qu'hérite le narrateur de *Lenta biografía*, puisqu'entre les rares éléments de son passé européen que son père accepte de lui fournir, le silence prédomine. Toujours sur le point de parler ou d'écrire sur sa vie, mais restant finalement muet, celui-ci préfère déléguer à son fils la tâche de rétablir une continuité, de *faire texte* (dans son sens étymologique de « tissu ») à partir de bribes éparses de souvenirs. C'est l'intention que véhicule la métaphore de la couture présente au début du livre, lorsque le père examine auprès de ses fils, une paire de chaussures : « mon père se penchait sur les coutures des souliers afin que nous nous penchions (sans même le savoir) sur les coutures de ses souvenirs »<sup>15</sup>. Il s'agirait donc pour le fils de « recoudre » la mémoire paternelle. Il semble pourtant que la tâche de remémoration, outre qu'elle se fait sur le mode de l'hypothèse, de la conjecture, implique l'acceptation d'une certaine fragmentarité, comme l'énonce le narrateur :

[Ces réunions] nous apportaient la possibilité d'entrevoir, à partir des récits, des voix, des gestes et des silences, cette totalité qui est toujours restée cachée pour moi et que fut le passé de mon père. Je pouvais – je peux – le reconstruire de façon fragmentaire ; mais je n'ai jamais eu la chance de le concevoir comme quelque chose de vivant, d'entier, d'unique et d'articulé<sup>16</sup>.

J'ai pris l'habitude de cohabiter – non seulement de cohabiter, mais aussi de grandir parmi elles – avec ces effiloches et ces lambeaux défaits d'histoires et de souvenirs<sup>17</sup>.

<sup>12</sup> Marianne Hirsch, *Family Frames. Photography Narrative and Postmemory*, Cambridge, Harvard UP, 1997.

<sup>13</sup> Régine Robin, *La Mémoire saturée*, Paris, Stock, 2003.

<sup>14</sup> Henri Raczymow, « La mémoire trouée », *Pardès* 3 (1986), p. 178.

<sup>15</sup> « mi padre se asomaba [...] a las costuras de los zapatos para que nos asomáramos (aun sin saberlo) a las costuras de sus recuerdos. ». S. Chefjec, *Lenta biografía*, *op. cit.*, p. 19 (nous traduisons).

<sup>16</sup> « A nosotros [esas reuniones] nos aportaban la posibilidad de entrever a partir de los relatos, de las voces, de los gestos y los silencios, esa totalidad que para mí siempre se mantuvo oculta y que fue el pasado de mi padre. Yo lo podía – puedo – reconstruir fragmentariamente ; pero nunca tuve la suerte de concebirlo como algo vivo, entero, único y articulado ». *Ibid.*, p. 110 (nous traduisons).

<sup>17</sup> « me acostumbé a convivir – no sólo a convivir, sino también a crecer junto a ellas – con aquellas hilachas y acabados jirones de historias y recuerdos ». *Ibid.*, p. 127 (nous traduisons).

Ainsi, face à cette mémoire lacunaire, plutôt que de compléter le témoignage manquant grâce aux puissances du faux et de composer une narration linéaire et homogène, Chejfec prend le parti d'approfondir le manque en soulignant les incertitudes de la mémoire. Il crée un texte fortement composite où les réflexions du narrateur alternent avec quelques souvenirs d'enfance, mais où la fiction, assumée comme telle, a aussi sa place, à travers deux scènes récurrentes. La première est celle des parents et amis du père, tous juifs polonais désormais établis en Argentine, réunis autour d'une table et occupés à se remémorer en yiddish leur passé européen ; la seconde est justement un épisode dont ces derniers tentent de se ressouvenir : c'est donc un récit enchâssé dans le récit-cadre. Il s'agit de l'histoire d'un homme *perseguido* – à la fois poursuivi et persécuté – par les nazis et dont on ignore l'identité. Cet homme pourchassé pourrait être son père, mais aussi un parent plus éloigné ou quelque jeune homme juif d'Europe de l'Est sans lien avec le narrateur, le doute subsiste.

Cet anonymat, ainsi que l'indétermination spatio-temporelle de l'action de ce récit tendent ce personnage vers une forme d'abstraction, le transforment en une allégorie de l'homme pourchassé, de la victime d'une oppression. Il semble que le but soit ici, par le truchement de la fiction, de rendre universelle l'expérience individuelle (ici, le passé du père). Ainsi, comme le préconise Sarlo, l'entremise de la fiction pour dire le passé, en plus d'étayer une mémoire défaillante, permet d'universaliser l'intime et, par conséquent, de soulever des questionnements plus vastes que ne le ferait un simple témoignage. Il en sera de même dans le roman *Los planetas*, dans lequel Chejfec use des ressorts de la fiction – parfois explicitement, comme lors de certaines scènes relevant du fantastique – pour témoigner de la disparition d'un ami durant la dictature militaire. Exprimée de façon médiante, par le biais du récit fictionnel, la disparition de l'alter ego et, par extension, celle de milliers d'Argentins pendant la dictature, permettraient de rendre dicible et partageable cette expérience de la perte.

Ainsi la fiction s'interpose, de façon fructueuse, entre l'écrivain et le passé qu'il souhaite connaître et faire connaître par l'écriture : « c'est dans les méandres de l'imagination [...] que je pouvais penser et tenter de résoudre les interrogations que mon père [...] me transmettait au sujet de son passé »<sup>18</sup>.

## L'anamnèse comme travail de fiction

Le rapport entre l'évocation du passé et la fiction se fait plus étroit encore, puisque Chejfec va jusqu'à confondre le travail de la mémoire et celui de l'imagination. C'est ce qui nous est dit lors de la scène récurrente où le père et ses proches tâchent de se remémorer leur passé européen : « Ces réunions étaient une subtile manière d'imaginer »<sup>19</sup>. L'identité entre ressouvenir et imagination se trouve encore renforcée par cette proposition jouant sur la structure du chiasme : « Mon père et eux [...] imaginaient et se souvenaient ; ils s'imaginaient se souvenir, ils se souvenaient, et même – je suppose – ils se souvenaient avoir imaginé »<sup>20</sup>.

Quant au narrateur, son désir de connaître son passé familial se manifeste par un désir d'images. Il cherche ainsi à convoquer le visage de ses ancêtres, comme le montre la récurrence de cette question posée à lui-même : « À quoi [...] ont bien pu ressembler mes oncles et tantes ? »<sup>21</sup> « À quoi ont bien pu ressembler ses frères et sœurs ? »<sup>22</sup> L'imagination, comprise comme une mise en images, tend alors, avec le temps, à se confondre avec l'exercice du souvenir :

---

<sup>18</sup> « en los recovecos de la imaginación [...] era donde yo podía pensar y tratar de resolver los interrogantes que mi padre [...] me transmitía acerca de su pasado ». *Ibid.*, p. 68 (nous traduisons).

<sup>19</sup> « Esas reuniones eran [...] una manera sutil de imaginar ». *Ibid.*, p. 97 (nous traduisons).

<sup>20</sup> « Mi padre y ellos [...] imaginaban y recordaban ; imaginaban recordar, recordaban, e incluso – supongo – recordaban haber imaginado ». *Ibid.*, p. 97 (nous traduisons).

<sup>21</sup> « ¿ Cómo [...] habrán sido mis tíos ? » *Ibid.*, p. 45 (nous traduisons).

<sup>22</sup> « ¿ Cómo [...] habrán sido sus hermanos ? » *Ibid.*, p. 12 (nous traduisons).

J'ai peu à peu pris l'habitude d'imaginer [...] le visage de mes oncles et de mes grands-parents [...] comme si je me souvenais de souvenirs ; leurs traits imaginés par moi revenaient comme faisant partie des terres de ma mémoire<sup>23</sup>.

Dans *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paul Ricœur nous rappelle que cette identification entre l'anamnèse et le travail de l'imagination est portée par une longue tradition philosophique qui a considéré la mémoire comme « une province de l'imagination »<sup>24</sup>. Lorsque le passé fait retour, il le fait sur le mode imaginaire : quand un souvenir revient, c'est une image qu'il est parfois difficile de distinguer d'une irréalité fiction. Ainsi, « la menace permanente de confusion entre remémoration et imagination, résultant de ce devenir-image du souvenir, affecte l'ambition de fidélité en laquelle se résume la fonction véridictive de la mémoire »<sup>25</sup>. Or, dans *Lenta biografía*, l'imagination est présente à chaque instant de l'exercice mémoriel. En effet, dans le cas d'un rapport au passé traumatisant (comme c'est le cas des rescapés qui se remémorent leur passé) ou fondé sur une interrogation profonde et un manque d'informations (comme c'est le cas du narrateur), c'est-à-dire lorsque les souvenirs vacillent ou n'existent pas, le critère de véridicté n'a plus cours et que l'imagination puisse prendre le relais de cette mémoire défaillante ou empêchée. Ainsi la fiction n'est même plus considérée comme un détournement possible, mais comme le seul accès au passé, la seule médiation par laquelle le narrateur puisse tenter de connaître son passé et de se connaître lui-même.

Au modèle académique de la biographie réalisée par l'entremise du document, de l'archive et donc de la trace objective, Chejfec oppose une biographie imaginée. Puisque les traces objective et subjective (l'archive et le souvenir) sont absentes, c'est l'exercice de l'invention qui sera l'intermédiaire entre le sujet et son passé. Mais, on l'a vu, cette médiation entre l'auteur de *Lenta biografía* et son histoire familiale se décompose en de multiples degrés. Ainsi, Chejfec se projette dans ce sujet narrateur mettant en scène, via la fiction, certains de ses ancêtres qui, à leur tour, par l'intermédiaire de l'oralité, de la conversation, tentent d'imaginer leur passé et de recomposer l'histoire de cet homme poursuivi. Ce récit fait écho à l'expérience sans doute vécue par le père du narrateur avant de quitter l'Europe. On a donc successivement et à différents niveaux diégétiques trois intermédiaires : la fiction (à l'écrit), l'imagination (à l'oral) et l'analogie. C'est dire à quel point l'ouvrage constitue un véritable dispositif formel de médiations, de filtres, entre l'écrivain et l'histoire de son père. On est ici aux antipodes du récit de témoignage que critique Beatriz Sarlo et qui viserait à enrôler le lecteur dans la compassion et à chercher son crédit, aux antipodes d'un récit qui se voudrait « immédiat » puisque fondé, grâce à la première personne, sur une unicité du sujet de la narration et de l'expérience.

Il n'est pas question pour Chejfec de céder à la « tyrannie de la première personne »<sup>26</sup>, mais bien de parler de soi par un détour vers l'autre : c'est là un autre degré de médiation présent dans l'ouvrage. Le projet autobiographique du père, on l'a vu, est arrêté d'avance par la nécessité de remonter indéfiniment le fil des ancêtres. C'est le fils-narrateur qui prend donc en charge cette biographie du père, mais il le fait depuis le « je » revendiqué, c'est-à-dire depuis les lacunes de son savoir et de sa mémoire personnels, depuis le filtre déformant de son imagination, en assumant l'inévitable carence de son récit. On est cependant loin d'une première personne « tyrannique », puisqu'elle se dévoile ici dans sa précarité (due à une « mémoire trouée », un savoir lacunaire sur les ancêtres, un doute persistant quant à son identité) et qu'elle fait constamment face à une troisième personne, celle du père, à la fois tutélaire et vacante. Dès lors, la biographie déroule en miroir une autobiographie, satisfaisant ainsi l'intention première annoncée dans la première ligne du livre : « je me suis résolu il y a quelques mois à commencer d'écrire, ou de tenter d'écrire, ce que l'on nomme, en général, "ma vie" »<sup>27</sup>.

---

<sup>23</sup> « me fui acostumbrando a imaginar [...] las caras de mis tíos y abuelos [...] como si recordara recuerdos ; los rasgos de ellos imaginados por mí regresaban formando parte de las tierras de mi memoria ». *Ibid.*, p. 100 (nous traduisons).

<sup>24</sup> Paul Ricœur, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2003, p. 5.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 7.

<sup>26</sup> S. Chejfec, « La dulce tiranía de la primera persona », *Babel* 7 (1989), p. 23.

<sup>27</sup> « resolví hace meses comenzar a escribir, o intentar escribir, lo que se llama, por lo general, "mi vida" ». S. Chejfec, *Lenta biografía*, *op. cit.*, p. 9 (nous traduisons).

## Entre le yiddish et l'espagnol

Enfin, la médiation à l'œuvre dans *Lenta biografía* acquiert également une teneur linguistique. En effet, le père parle l'espagnol avec difficulté<sup>28</sup> et sa connaissance de cette langue lui est insuffisante pour écrire l'histoire de sa vie. Son projet initial, qu'il abandonnera rapidement, est donc de faire traduire son histoire par son fils :

mon père me dit qu'il aimerait écrire l'histoire de sa vie ; et même qu'il pouvait l'écrire, en yiddish bien sûr, et que je pouvais ensuite la traduire ou me charger de la faire traduire. Il me dit qu'il n'aurait pas les mots en castillan pour "mettre" tout ce qu'il avait à raconter<sup>29</sup>.

En prenant en charge le récit mémoriel, le narrateur transcrit donc une histoire paternelle qui n'a pas pu se dire en espagnol et réinvestit une mémoire qui s'est constituée dans une autre langue que la sienne, le yiddish. Si l'on considère qu'il fait ainsi œuvre de traducteur de la mémoire intime de son père, il est intéressant de remarquer qu'il prend soin d'introduire un certain degré d'extranéité dans sa narration. Lorsqu'il évoque son père et ses proches, occupés à « imaginer leurs souvenirs », il décrit leur langue, pour lui étrangère, inintelligible, comme semblable à une « mastication » :

C'étaient des réunions au cours desquelles lui et les autres parlaient de leurs affaires en yiddish [...]. C'étaient des lèvres humides, qui parlaient cette langue si semblable à la mastication et remémoraient des images évanescences<sup>30</sup>.

Le yiddish est donc ici présenté comme une langue du remâchement, du ressassement ininterrompu du passé traumatique. C'est bien cette anamnèse obsédante, cette « mastication », propre selon le narrateur à la langue de ses ancêtres, que restitue la forme itérative de la narration elle-même. De plus, à la fin de l'ouvrage, il est fait référence à un chant pascal juif nommé « Had Gadia » (« l'histoire du chevreau »<sup>31</sup>, selon le narrateur) : il s'agit d'une chanson à récapitulation, dans laquelle la structure du couplet est, à chaque fois qu'elle est répétée, complétée par un vers supplémentaire. Or, la structure des passages du roman de Chejfec consacrés à la conversation des ancêtres, faite de la reprise incessante d'un même thème (l'histoire du « perseguido ») et des ajouts successifs de détails ou de versions divergentes des souvenirs, trouve un écho dans la référence à ce chant traditionnel juif. Chejfec tente donc d'introduire dans la composition de son ouvrage une référence à l'idiome originel dans lequel s'est forgée la mémoire familiale. Il fait ainsi percevoir au lecteur que la langue castillane à partir de laquelle il écrit, médiation entre lui et le yiddish familial, se fait l'écho de cette langue du passé.

À la lumière de cette brève analyse de quelques aspects de *Lenta biografía*, il apparaît que la médiation de l'expérience par la fiction ainsi que par des procédés variés très appuyés dans le texte – métadiscours, narration fragmentée, structure cyclique – sont moins une réponse aux « mots d'ordre »

---

<sup>28</sup> C'est en tout cas ce que Chejfec exprime à propos de son père dans son article « Lengua simple, nombre » : « mi padre hablaba mal, o sea que tenía dificultades con el castellano. También es cierto que hablaba muy poco. La lengua simple, escasa y mal pronunciada lo alejaba de su familia, porque teniendo el lugar de la autoridad, pero expresándose mal, reflejaba todo el tiempo una inadecuación fatal ». S. Chejfec, « Lengua simple, nombre », *El punto vacilante. Literatura, ideas y mundo privado*, Buenos Aires, Norma, 2005, p. 199.

<sup>29</sup> « mi padre me dijo que él querría escribir la historia de su vida ; e incluso : que él podía escribirla, por supuesto, en idisch y yo después traducirla u ocuparme de que lo hicieran. Me dijo que no tendría palabras en castellano para "poner" todo lo que tenía por contar ». S. Chejfec, *Lenta biografía, op. cit.*, p. 10 (nous traduisons).

<sup>30</sup> « Eran reuniones donde él y los demás hablaban en idisch acerca de sus cosas [...]. Eran labios húmedos, hablando ese idioma tan parecido a la masticación y memorando imágenes evanescentes ». *Ibid.*, p. 23 (nous traduisons).

<sup>31</sup> « la historia del cabrito ». *Ibid.*, p. 188 (nous traduisons).



de la génération *Babel* ou une réaction face à la forme hégémonique du témoignage que les moyens grâce auxquels Sergio Chejfec tente d'exprimer avec le plus d'acuité possible l'héritage complexe qui lui incombe. Il est ici question de transcrire le passé familial *malgré* et *à partir de* tout ce qui fait obstacle au récit de type testimonial : mémoire indirecte et lacunaire, influence de l'imagination, fragmentation des souvenirs, situation d'extranéité linguistique vis-à-vis des ancêtres. L'introspection que représente *Lenta biografía* dépasse donc le simple cadre historique d'un renouveau du roman argentin dans la fin des années 1980. Et la complexité formelle de l'ouvrage ne se donne pas comme un simple exercice rhétorique, mais bien comme une stratégie pour écrire sur ce passé sans éluder ce qui rend son récit difficile.

À l'image de sa structure cyclique, *Lenta biografía* procède par le détour : il y est question de susciter l'imagination pour compléter, voire remplacer la mémoire lacunaire et de parler du père pour parler de soi. Si l'on se souvient qu'il s'agit du premier roman de Sergio Chejfec, on peut mesurer l'importance pour l'écrivain de ce détour par l'origine familiale dans l'avènement de soi et la constitution d'une voix propre. Afin d'écrire *en son nom*, il lui fallait d'abord questionner ce nom et son précédent porteur, comme il le suggère dans son article « Lengua simple, nombre » :

J'avais probablement écrit sur lui parce que, disons, je ne voulais pas écrire sur mon nom, ce qui aurait signifié écrire sur moi. J'avais recueilli un être anonyme, j'empruntais sa vie pour écrire sur lui, et ce faisant je me donnais vie à moi-même<sup>32</sup>.

## Bibliographie

CHEJFEC, Sergio. *Lenta biografía*. Buenos Aires, Alfaguara, 2007 [Puntosur, 1990].

—. *Los planetas*. Buenos Aires, Alfaguara, 1999.

—. « Fábula política y renovación estética », *El punto vacilante. Literatura, ideas y mundo privado*. Buenos Aires, Norma, 2005 : 99-116.

—. « Lengua simple, nombre », *El punto vacilante. Literatura, ideas y mundo privado*. Buenos Aires, Norma, 2005 : 195-205.

—. « La dulce tiranía de la primera persona », *Babel* 7 (1989) : 23.

HIRSCH, Marianne. *Family Frames. Photography Narrative and Postmemory*. Cambridge, Harvard UP, 1997.

NIEBYLSKI, Dianna. « Introducción : Sergio Chejfec, de *Lenta biografía* a *Mis dos mundos* ». NIEBYLSKI, Dianna (dir.). *Sergio Chejfec : trayectorias de una escritura. Ensayos críticos*. Pittsburgh, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana (IILI, Universidad de Pittsburgh), 2012 : 1-20.

OLMOS, Ana Cecilia. « Literaturas en tránsito (sobre la narrativa de Sergio Chejfec) », *Olho d'água* 5 / 1 (2013), <http://www.olhodagua.ibilce.unesp.br> [consulté le 08/12/2015].

RACZYMOW, Henri. « La mémoire trouée », *Pardès* 3 (1986) : 177-181.

ROBBE-GRILLET, Alain. *Pour un nouveau roman*. Paris, Minuit, 1963.

ROBIN, Régine. *La Mémoire saturée*. Paris, Stock, 2003.

RICŒUR, Paul. *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris, Seuil, 2003.

SARLO, Beatriz. *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2005.

TABAROVSKY, Damián. *Literatura de izquierda*. Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2004.

---

<sup>32</sup> « Probablemente yo había escrito sobre él porque, digamos, no quise escribir sobre mi apellido, lo que habría significado escribir sobre mí. Había rescatado un ser anónimo, tomaba prestada su vida para escribir sobre ella, y al hacerlo me daba vida a mí mismo ». S. Chejfec, « Lengua simple, nombre », *op. cit.* p. 198 (nous traduisons).