ANALES DE FILOLOGÍA FRANCESA

Étrangeté(s) et héritage(s) dans *Le Dernier texte* de Santiago H. Amigorena

Strangeness(es) and heritage(s) in *Le Dernier texte* by Santiago H. Amigorena

PAULINE JANKOWSKI
Université Paul-Valéry de Montpellier, France
pauline.jankowski@outlook.fr

Recibido: 30-10-2025 | Aceptado: 12-09-2026

Cómo citar este artículo: Jankowski, Pauline. (2026). Étrangeté(s) et héritage(s) dans *Le Dernier texte* de Santiago H. Amigorena. *Anales de Filología Francesa*, 34, pp. 52-67. https://doi.org/10.6018/analesff.685921

Abstract :
Santiago H. Amigorena, born in 1962 in Buenos Aires, experienced two political exiles during his childhood: first to Uruguay, then to France where he settled in 1973. Since 1998, he has been writing *Le Dernier texte*, an encyclopedic autobiographical work in several parts, tracing the life of a mute narrator, Santiago. The narrative explores a family memory marked by exile, loss, and silence. This article offers a stylistic and poetic reading of *Le Dernier texte* as a process of identity reconfiguration. It examines how the ambiguity of the autobiographical pact and the narrator's metamorphoses construct a marginal figure with a shifting identity. Finally, it demonstrates how writing transforms foreignness, silence, and linguistic plurality into a singular poetics, in which the French language becomes a creative space shaped by the memory of exile.

Key-words :
Santiago Amigorena, autobiography, heritage, strangeness, contemporary literature.

Resumen :
Santiago H. Amigorena, nacido en 1962 en Buenos Aires, vivió dos exilios políticos durante su infancia: primero a Uruguay, luego a Francia, donde se estableció en 1973. Desde 1998, escribe *Le Dernier texte*, una obra autobiográfica enciclopédica en varias partes que cuenta la vida de un narrador mudo, Santiago. La narrativa explora una memoria familiar marcada por el exilio, la pérdida y el silencio. Este artículo ofrece una lectura estilística y poética de *Le Dernier texte* como un proceso narrativo de reconfiguración identitaria. Se analiza cómo la ambigüedad del pacto autobiográfico construye una figura narrativa marginal y cómo las sucesivas metamorfosis del narrador configuran una identidad móvil. Finalmente, se muestra cómo esta extranjería se convierte en una poética de la escritura: al transformar el silencio heredado y la pluralidad de lenguas en materia literaria, Amigorena construye una relación singular con la lengua francesa y una voz plurilingüe que refleja la experiencia del exilio y de la memoria.

Palabras clave :
Santiago Amigorena, autobiografía, herencia, extranjería, literatura contemporánea

1. Introduction : traversé par les langues, forgé par l'exil

« Sommes-nous faits pour n'être que traversés ? » (Giovannoni, 2021, p. 108), s'interroge le poète Jean-Louis Giovannoni dans son recueil *Le Visage volé*. Nombreux sont, en effet, les écrivains exilés qui, traversés par des voix, des langues, des mythologies familiales, ont dû quitter leur terre natale et se sont sentis étrangers, à plus d'un titre, arrivés dans leur pays d'accueil, y compris dans leur propre langue. C'est le cas de l'écrivain Santiago H. Amigorena, né en 1962 à Buenos Aires, qui subit dans son enfance deux exils politiques successifs, suite à la mise en place d'une dictature militaire en Argentine : sa famille fuit en Uruguay, à Montevideo, en 1966, avant de s'installer définitivement à Paris en 1973.

Débuté en 1998, auprès des éditions P.O.L, son projet littéraire, nommé *Le Dernier texte*, est une vaste entreprise autobiographique qui retrace les aventures et le devenir écrivain d'un narrateur mutique, « le taciturne Santiago H. Amigorena » (Amigorena, 1998, p. 11), depuis sa naissance jusqu'à son entrée dans l'âge mûr, en passant par ses exils, mais aussi ses amours, ses amitiés, ses ambitions, ses joies et ses défaites. Toujours en cours d'écriture, l'œuvre comprend cinq parties principales, auxquelles se greffent de nombreuses annexes.

Qualifiant, tour à tour, son œuvre d'« autobiographico-encyclopédie » (Amigorena, 2016, p. 422), de « confessions[1] », d'« œuvres complètes[2] », de « mémoires[3] », d'« autoportrait[4] », d'« autobiographie[5] », ou plus familièrement de « petit monstre[6] », Santiago H. Amigorena assume pleinement l'hybridité générique de son projet littéraire. Ces auto-appellations souvent ironiques ne constituent pas seulement un jeu de définitions contradictoires : elles signalent un positionnement poétique conscient, révélant les limites des catégories génériques à saisir un projet qui entend pourtant « tout dire » (Amigorena, 2002, p. 169), « de la première à la dernière syllabe » (Amigorena, 1998, p. 9). Le *Dernier texte* se présente ainsi comme un projet totalisant, dont l'ampleur et l'ambition encyclopédique invitent à le penser comme une œuvre-monde, c'est-à-dire une œuvre littéraire tendue vers une forme de totalité tout en demeurant nécessairement fragmentaire et inachevée[7]. Cette hybridité générique, résultat d'un travail d'agencement auctorial, participe ainsi de l'émergence d'une voix narrative singulière.

À partir d'une approche stylistique et poétique, nous étudierons d'abord l'équivocité du pacte autobiographique du *Dernier texte* et la manière dont celui-ci façonne une figure narrative marginale. Nous analyserons ensuite les métamorphoses successives du narrateur, depuis le récit différé de sa naissance jusqu'aux formes animales et réifiées qu'il adopte au fil du récit. Enfin, nous montrerons comment cette marginalité s'érige en poétique : héritier du silence et de l'écriture de ses aïeux, le narrateur forge une parole singulière, traversée par l'exil et les langues, où l'hétérolinguisme est vecteur d'une réinvention de soi.

---

[1] Dans Amigorena (1998, págs. 9, 126 ; 2000, págs. 35, 129, 169 ; 2002, págs. 67, 76 ; 2012, págs. 75, 492, 588 ; 2016, págs. 18, 277, 495 ; 2025, págs. 10, 105, 117, 312).
[2] Dans Amigorena (1998, p. 130 ; 2000, págs. 129, 169 ; 2002, p. 67 ; 2012, p. 557 ; 2021, p. 88 ; 2025, p. 41).
[3] Dans Amigorena (2004, p. 44 ; 2012, p. 282 ; 2016, p. 53 ; 2021, p. 64).
[4] Dans Amigorena (1998, págs. 9,10 ; 2000, p. 169 ; 2002, p. 10 ; 2012, págs. 21, 22, 521, 572 ; 2016, págs. 452, 476).
[5] Dans Amigorena (1998, p. 130 ; 2002, p. 67 ; 2004, p. 197 ; 2012, págs. 522, 557 ; 2021, págs. 88, 214 ; 2025, págs. 41, 215).
[6] Entretien avec Santiago H. Amigorena réalisé par Sandrine Stamatakis à la librairie Quartier Latin (Saint-Étienne), à l'occasion de la parution de *La Justice des hommes* (août 2023), le 28 septembre 2023. L'auteur a déclaré, à propos de son œuvre : « Je voulais écrire un petit monstre ».
[7] Pour une analyse de l'œuvre-monde chez Santiago H. Amigorena, se référer aux travaux de Pauline Jankowski (2024, 2025) ainsi qu'au collectif dirigé par Marie Joqueviel-Bourjea et Pauline Jankowski (2026).

2. Équivocité du pacte autobiographique : genèse d'un narrateur marginal

Pastichant entre autres Rabelais et Montaigne, l'auteur noue un pacte autobiographique au sens défini par Philippe Lejeune (1996) : l'auteur, le narrateur et le personnage du récit, Santiago, semblent se confondre dans une même instance narrative. Sa volonté d'enquêter sur le terrain de sa propre vie se manifeste explicitement dans le désir qu'il a de « fouill[er] dans chaque dossier, … de feuillet[er] chaque cahier » (Amigorena, 1998, pp. 10-11) afin de s'approcher au plus près d'une mémoire intime que l'écriture n'aura de cesse de consigner.

Toutefois, ce pacte référentiel est constamment ébranlé. Sa quête de vérité est sans cesse menacée par une mémoire parcellaire, qui l'oblige à récrire sans fin son histoire personnelle. Si l'identité entre auteur, narrateur et personnage paraît d'abord confirmer le modèle autobiographique de Lejeune, elle ne garantit nullement une restitution transparente du vécu. Le récit autobiographique devient le lieu d'une reconstruction permanente, où le sujet se constitue dans l'écart entre ce qu'il a été, ce qu'il se souvient avoir été et ce que l'écriture fait de lui.

C'est dans cet espace d'incertitude que surgit le spectre de l'autofiction, terminologie que l'auteur refuse d'assigner à son œuvre, car elle ne désigne, selon lui, qu'un dispositif médiatique certifiant la vérité d'une expérience vécue. Il affirme ainsi ne pas comprendre « ce qu'on appelle "autofiction" » (Guichard, 2019, p. 20) et interroge la nouveauté réelle de cette notion face aux siècles d'écriture autobiographique qui l'ont précédée. Pour lui, l'opposition entre fiction et réalité ne saurait constituer le critère déterminant de l'écriture de soi : toute autobiographie implique déjà une mise en forme littéraire de l'existence. Cette position apparaît en force lorsqu'il affirme :

> J'ai créé un personnage, l'auguste crapaud graphomane Santiago H. Amigorena, dont la vie est identique à la mienne. Tout ce qu'il a vécu, je l'ai vécu – dans ma chair ou dans mon esprit. Est-il plus beau, plus intelligent, plus précoce que je ne l'ai été ? Bien sûr. Est-ce que cela permet au lecteur, lorsqu'il suit ses aventures et ses pensées, de comprendre mieux telle époque, tel lieu, telle idée, tel sentiment, ou d'apprécier davantage tel livre, tel tableau, sa vie même ? Est-ce que, tout simplement, cela rend ce personnage plus vrai que je ne le suis ? Je l'espère. (Guichard, 2019, p. 20)

La formule condense le paradoxe fondateur du projet amigorénien : Santiago est à la fois le double de l'auteur et une figure autonome, façonnée par les procédés de la fiction. Il ne s'agit donc pas seulement de raconter une vie, mais de faire émerger un personnage dont l'existence acquiert une autonomie poétique, jusqu'à pouvoir apparaître « plus vrai » (Guichard, 2019, p. 20) que son propre créateur.

Cette tension entre référence autobiographique et construction fictionnelle explique que la critique ait parfois rapproché *Le Dernier texte* des écritures fictionnelles. Depuis l'apparition du terme sous la plume de Serge Doubrovsky dans *Fils* (1977), l'autofiction désigne en effet des formes littéraires qui interrogent les frontières entre expérience vécue et invention romanesque. Dans son étude consacrée aux mutations de l'autobiographie contemporaine, Philippe Gasparini montre que ces écritures recouvrent des configurations diverses du moi, parmi lesquelles figure l'« autobiographie postmoderne », caractérisée par « la fragmentation, le décentrement, l'intertextualité, le collage, l'énumération, la description et le mélange des genres » (Gasparini, 2016, pp. 209-210). Si l'on retrouve l'hybridation des formes et le récit fragmentaire chez Amigorena, cela ne suffit pas à rendre compte de la logique du projet. L'enjeu n'est pas seulement de brouiller les frontières entre réel et fiction, mais de faire de l'écriture le geste même par lequel se construit une figure narrative singulière.

De même, si l'incipit d'*Une enfance laconique,* dans lequel l'auteur déploie la généalogie familiale du narrateur, emprunte certains aspects au récit de filiation théorisé par Dominique Viart, cette catégorie ne suffit pas à saisir l'ambition de l'entreprise d'Amigorena. Viart définit en effet les récits de filiation comme des « récits archéologiques » (Viart, 2019, p. 14), « souvent fragmentaires » (Viart, 2019, p. 14), dans lesquels « une personne réelle restitue par l'enquête, l'hypothèse, le recueil d'informations ou de documents, l'existence d'un parent ou d'un aïeul » (Viart, 2019, p. 18). Si cette définition éclaire certains traits de l'œuvre comme le recours aux archives familiales, la collecte de documents, la fragmentation du récit ; elle en révèle aussi les écarts décisifs.

La première différence tient à la place accordée aux ascendants. Comme le souligne Viart, les récits de filiation, bien qu'écrits à la première personne, n'ont pas l'auteur-narrateur comme personnage principal du récit : celui-ci est un « ascendant – père, mère ou aïeul plus éloigné » (Viart, 2019, p. 13). Or, chez Amigorena, les figures familiales ne deviennent jamais le véritable centre du récit. La généalogie ne constitue pas une fin en soi : elle participe à la construction du personnage de Santiago, dont l'identité narrative se forme à travers les récits, les traces et les figures héritées du passé familial. Les ancêtres ne sont donc pas tant l'objet d'une restitution qu'une matière à partir de laquelle le narrateur élabore sa propre singularité.

Cette différence apparaît plus nettement encore si l'on considère le statut accordé aux archives. Viart insiste sur le fait que le récit de filiation repose sur une enquête souvent lancée à partir d'une disparition familiale, à partir de laquelle le narrateur remonte le temps afin de collecter des archives et de déchiffrer le passé. Chez Amigorena, les archives familiales ne correspondent pas à cette logique de reconstitution. Elles participent à l'élaboration d'une « mythologie familiale » (Amigorena, 1998, p. 26) qui nourrit la construction du narrateur. Certaines archives sont même fabriquées par l'écrivain lui-même, ce qui montre que leur valeur ne réside pas dans leur authenticité documentaire mais dans la fonction narrative qu'elles assument.

La divergence entre les deux modèles apparaît enfin dans le rapport à l'« éthique de la restitution » (Viart, 2019, p. 16). Selon Viart, les récits de filiation cherchent à « établir ce qui a eu lieu » (Viart, 2019, p. 16), à « reconstituer ce qui s'est défait » (Viart, 2019, p. 16), et à « rendre leur existence » (Viart, 2019, p. 16) à ceux qui en furent privés. Le projet d'Amigorena ne relève pas d'une entreprise de restitution mémorielle au sens strict. L'archive, intégrée à une poétique de soi, participe à l'élaboration d'une figure narrative marquée par l'exil, dont la marginalité s'écrit autant qu'elle s'hérite.

Cette ambiguïté du pacte autobiographique trouve son expression dans la construction même du narrateur. À mesure que le paratexte esquisse un pacte équivoque, l'auteur façonne le personnage de Santiago, chargé d'en incarner les tensions. Ce « je » protéiforme, tour à tour animal, objet ou simple silhouette silencieuse, devient le lieu où se déploie la voix narrative, où le personnage se construit et s'exprime. Oscillant entre aveu autobiographique, fabulation et posture héroï-comique, Santiago invite le lecteur à réajuster sans cesse sa perception. La singularité du projet amigorénien réside alors dans la création d'une figure narrative instable, dont l'identité se construit précisément à travers ses transformations successives.

Dès les premières pages, le récit retrace les pérégrinations des ancêtres du narrateur, des steppes d'Ukraine à l'Argentine, l'inscrivant dans une lignée d'exilés pour la plupart écrivains. Si cette généalogie prend parfois les allures d'une geste héroïque, elle est constamment détournée par le grotesque, l'échec et l'ironie, qui désamorcent toute grandeur épique. En retardant la naissance de Santiago sur près de soixante-dix pages, Amigorena inverse la logique des récits héroïques classiques. Là où les grandes épopées annoncent rapidement l'arrivée du héros, l'incipit suspend continuellement cette apparition au profit du

déploiement de la chronique familiale. Avant même de naître, Santiago est relégué à la marge de sa propre histoire.

Le premier ancêtre, Vicente Rosenberg, inaugure cette entreprise de démystification héroïque. Bien qu'associé à des figures prestigieuses comme Arthur Rubinstein ou Witold Gombrowicz, il est caractérisé moins par ses exploits que par ses échecs répétés. Son seul don véritable réside dans son goût irrépressible pour le jeu : « le démon du jeu [le] possédait depuis toujours » (Amigorena, 1998, p. 18), ce qui conduit régulièrement sa famille à la ruine. Même son exil de la Pologne à l'Argentine est privé de toute grandeur puisqu'il résulte d'une décision précipitée suite à la lecture d'un supplément de journal : « [s]on regard tomba par je ne sais quel hasard sur un supplément du journal *La Nación* qui vantait les mérites d'un jeune pays latino-américain. Il cessa aussitôt de se soucier de son père, emprunta… et partit sur-le-champ » (Amigorena, 1998, p. 17). Les investissements hasardeux qui suivent (un porte-avions, le commerce de soie malgache, le poker) prolongent cette logique burlesque. Ainsi, l'histoire familiale s'ouvre non sur un héros fondateur mais sur une figure faillible dont les revers deviennent paradoxalement l'héritage transmis au narrateur.

Le portrait de Zeide repose sur un mécanisme similaire. Le récit adopte d'abord les codes du conte et du roman chevaleresque : le jeune homme reçoit une mission, part chercher une jeune promise idéalisée et retrouve miraculeusement l'ouïe à sa rencontre. Cependant, cette montée en puissance héroïque est rapidement déjouée. Le narrateur suggère la lâcheté de son bisaïeul : « eut-il peur ? » (Amigorena, 1998, p. 30) ; puis transforme la scène en tragédie grotesque lorsque la jeune femme meurt « *tuée par un baisemain* » (Amigorena, 1998, p. 31) sur le chemin du retour. L'épisode ne célèbre donc pas un héros conquérant, mais expose une héroïcité constamment défaite par le ridicule et l'échec.

Le même procédé de déconstruction se poursuit avec la figure du corsaire José Francisco de Amigorena. D'abord présenté sous un mode quasi épique, il bénéficie d'une aura de grandeur suggérée notamment par son nom : « el muy magnífico Señor José Francisco de Amigorena » (Amigorena, 1998, p. 46). Il est envoyé en mission sous le règne de Carlos III en Espagne, aux frontières de Mendoza, en Argentine, en 1778. Cette mise en scène héroïque est cependant rapidement démentie par le récit, qui révèle une entreprise coloniale fondée sur la violence. Il est impliqué dans des massacres d'Indiens et il adopte une jeune captive indienne afin d'« assouvir ses pulsions sexuelles » (Amigorena, 1998, p. 53).

Enfin, la figure d'Horacio de Amigorena prolonge cette logique de désacralisation progressive de l'héroïsme familial. Fils d'un organisateur de combats de coqs, il tente d'imposer des corridas à Buenos Aires. Mais cette ambition se solde par un échec, conduisant le personnage à abandonner toute prétention épique pour devenir notaire. Horacio incarne ainsi la dernière étape de cette trajectoire de désenchantement, où l'héroïsme est remplacé par une logique de normalisation sociale.

À l'issue du récit des ancêtres, le lecteur s'attend à voir advenir la naissance du narrateur. Pourtant, c'est finalement son cousin qui naît le premier, ce qui lui vaut le surnom du « cousin aux deux trois kilos précoces » :

> Lorsque sa capricieuse fortune le lui permettait, ces élans de largesse lui étaient coutumiers, et ce ne furent pas moins de dix personnes que l'abuelo Vicente logea au San Rafael, le plus bel hôtel de la petite station balnéaire où je ne suis pas né. Oui ? Quoi ? Vous me voyez venir, c'est ça ? Vous vous dites déjà que toutes ces histoires ne sont destinées qu'à faire de moi l'affligeant héros, le sempiternel attrait de l'été 1962 ? Et bien non. Ce n'était pas une, mais deux des filles de l'abuelo Vicente qui se trouvaient alors enceintes, et ce ne fut pas ma mère, mais ma tante qui gâcha la fête en revenant la première à Buenos Aires. Ma mère la suivit quinze jours plus tard. Mon cousin, malgré ses deux kilos trois précoces qui n'auraient pas dû pouvoir

> grand-chose contre mes trois kilos six tardifs – de quinze jours trop tardifs –, s'est débrouillé pour m'ôter la vedette. (Amigorena, 1998, pp. 32-33)

Cette concurrence autour des naissances ne fait que différer davantage celle du narrateur, dont la première apparition prend la forme d'une perception intra-utérine. Santiago y prend la parole, immergé dans le liquide amniotique de sa mère. Il se décrit comme un « visionnaire aléphique[8] » (Amigorena, 1998, p. 72). Le fœtus apparaît comme une conscience totale, dont le « grand œil » (Amigorena, 1998, p. 72) métaphorise peut-être une conscience prénatale fragmentaire du monde :

> Bien qu'il soit assez tard, commençons donc par le début. Opaque vision inter-utérine. Je flotte. Je flotte dans l'eau obscure de ma mère. Comme tous les enfants, quand j'ouvre la bouche, je mange. Mais là, je n'ai pas faim. Ma bouche est fermée. Je suis sans l'air, que j'ignore, et incapable de la voix, que j'entends. Mais pas là : dehors, personne ne parle. Je ne sens rien : mes mains sont perdues dans l'espace, elles ne m'appartiennent pas encore. Mon nez est inutile : à lui aussi, l'air manque. La bouche fermée, les oreilles assourdies, le tact en suspens, l'odorat inexistant, je suis le visionnaire aléphique : mes yeux disproportionnés sont grands ouverts. Du monde, ils vont percevoir une ombre. La main de ma mère qui s'avance, la bouche avide de mon frère à l'heure de la tétée, le sexe de mon père à l'heure du désir. Je suis le grand œil, et le monde monte et descend comme une tache colorée à l'intérieur de la paupière close. (Amigorena, 1998, pp. 71-72)

Il faudra finalement attendre la page 72 pour que le héros du *Dernier texte* voie le jour, de manière tout à fait elliptique. Si Santiago ne surgit ni d'une oreille, à la manière de Gargantua, ni avec la stature d'un géant : il naît « par césarienne, les cheveux longs, et une main dans la bouche » (Amigorena, 1998, p. 72), se privant symboliquement de l'usage de la parole. Le narrateur avoue lui-même le grotesque de la situation, et tourne en dérision son propre mythe : « Une main dans la bouche, pourquoi pas une plume dans l'autre tant qu'on y est ? » (Amigorena, 1998, p. 72). Cette naissance, loin d'être située dans un « endroit mythique » (Amigorena, 1998, p. 18) n'est, en réalité, pas spatialisée, démystifiant encore une fois l'arrivée du héros dans le récit :

> Ce fut cet été-là que la nuit à la douceur paradoxale eut lieu et que je m'éveillai fugitivement au monde. Et pourtant, cet instant crucial, je ne sais où le situer. J'eusse aimé qu'il se situât à Punta del Este, mais quelque chose dans ma mémoire me pousse à le localiser à Mar del Plata. (Amigorena, 1998, p. 79)

En définitive, l'auteur tisse un paradoxe narratif où la grandeur mythique est systématiquement contrebalancée par la défaite, le grotesque et l'échec. Cette geste familiale déconstruit le modèle héroïque traditionnel pour donner naissance à un personnage principal qui, loin d'être un héros triomphant, incarne une altérité profondément fragmentée. Dans ce cadre déjà désacralisé, la naissance du narrateur apparaît comme constamment différée, ce qui le place dans une position marginale dès son origine. Bien que le véritable héros tarde à apparaître, il se dessine en creux : singulier, silencieux et doué du don de narrer. Tout au long du texte, le narrateur ne cesse de se refigurer dans et par l'écriture.

[8] Le néologisme « aléphique » provient probablement d'un détournement du titre de la nouvelle *L'Aleph* de Jorge Luis Borges, un intertexte nourricier du *Dernier texte*.

3. Autoportraits et métamorphoses : construction d'une identité narrative mouvante

Ayant suivi la même trajectoire que son auteur, celle du déracinement linguistique et spatial, le narrateur se présente d'emblée comme un étranger au monde, aux autres, mais aussi à lui-même (Amigorena, 1998). Après le récit différé de sa naissance, cette marginalité se prolonge dans une série de métamorphoses qui empêchent toute fixation identitaire. En se donnant successivement les traits d'une larve, d'un têtard, d'un crapaud ou d'autres créatures hybrides, le narrateur assume une identité mouvante, sans cesse transformée par l'exil, le langage et l'écriture. Cette étrangeté est délibérément fabriquée par l'auteur, qui met en scène et commente rétrospectivement les figures qu'il s'attribue.

Ces métamorphoses trouvent un éclairage dans la notion d'identité narrative développée par Paul Ricoeur. Comme le synthétisent Abel et Porée, celle-ci relève d'« une reprise continuelle de soi par soi [qui] associe la répétition et la différence » (Abel & Porée, 2007, pp. 38-39). L'identité ne se réduit donc pas à une essence stable, mais se construit dans et par le récit, au fil d'un processus de reconfiguration permanente. Cette conception éclaire *Le Dernier texte*, dont les métamorphoses successives configurent une identité sans cesse rejouée.

La première posture que le narrateur adopte est celle de la larve, associée à la chrysalide. Elle renvoie à un état pré-linguistique et pré-subjectif, antérieur à la parole comme à la mémoire consciente. La larve incarne l'*infans* au sens strict : un être réduit à ses fonctions corporelles, incapable de langage, d'intention ou de récit. Cette condition est formulée dès l'évocation des premières années :

> Pourtant, la larve crépusculaire que je fus pendant toute cette période et qui attendait impotente dans le berceau de se métamorphoser en nymphe ou chrysalide, bien qu'elle ne sut que sucer, goûter la paix, pleurer lorsqu'elle souffrait dans sa chair, et rien de plus, portait déjà un nom. (Amigorena, 1998, p. 74)

La métaphore entomologique rompt avec toute vision téléologique de l'enfance. La chrysalide désigne un état d'attente et de suspension où le devenir du sujet demeure incertain. Cette première configuration de soi ne constitue pas une identité originaire, mais un état provisoire, appelé à être reconfiguré par le récit.

À cette figure embryonnaire succède celle, centrale, du têtard, qui domine l'ensemble du récit. Dès la naissance du narrateur, l'auteur évoque « la funeste naissance [du] taciturne têtard » (Amigorena, 1998, p. 72). Animal aquatique, sans pattes, enfermé dans un milieu clos, le têtard condense l'impuissance, la dépendance et le mutisme de l'enfant exilé. Le narrateur se désigne inlassablement comme un « têtard mutique[9] », « têtard aphone[10] » ou « taciturne têtard[11] », soulignant que son exclusion du monde procède d'abord de son incapacité à maîtriser la langue qui l'entoure.

Cette impossibilité de parler s'accompagne pourtant d'une fascination précoce pour l'écriture. Le substantif « têtard » est fréquemment associé aux épithètes « graphomane[12] » ou « graphophile[13] », révélant un paradoxe constitutif de cette identité : privé de parole, le narrateur nourrit déjà un désir irrépressible de langue. Cette posture ne disparaît jamais complètement. L'adulte continue de se désigner comme « la larve archiviste que j'ai toujours été » (Amigorena, 2012, p. 34), « le têtard que j'étais alors » (Amigorena, 1998, p. 171) ou

[9] Dans Amigorena (1998, p. 96 ; 2002, p. 158).
[10] Dans Amigorena (2000, p. 67 ; 2021, p. 203).
[11] Dans Amigorena (2000, p. 50 ; 2002, p. 113).
[12] Dans Amigorena (2000, págs. 81, 108 ; 2002, págs. 67, 85, 129, 161 ; 2016, p. 515).
[13] Dans Amigorena (2016, p. 36 ; 2021, págs. 26, 95, 115, 127, 132, 178, 213 ; 2025, p. 175).

encore le « têtard-scriptor » (Amigorena, 2021, p. 45). Dans une perspective ricoeurienne, le têtard n'efface donc pas la larve, mais l'intègre à une nouvelle configuration de soi : l'identité se construit par sédimentation plutôt que par substitution.

Le têtard devient enfin la figure privilégiée de l'exilé. Le narrateur se décrit comme un « jeune têtard étranger » (Amigorena, 2002, p. 85), un « argentin têtard » (Amigorena, 2002, p. 130), un « jeune têtard immigré » (Amigorena, 2016, p. 314) ou encore le « généreux têtard du Tiers-Monde avide de devenir français » (Amigorena, 2016, p. 129). L'exil transforme donc durablement son rapport au langage et à lui-même. Le têtard apparaît ainsi comme la figure où se rejoignent l'enfance, le mutisme et le déracinement, avant que le récit ne fasse émerger une nouvelle métamorphose, celle du « crapaud graphomane[14] ».

La posture du crapaud marque l'entrée dans l'âge adulte et dans une pratique assumée de l'écriture. C'est un animal terrestre, lourd, baveux, traditionnellement associé à la laideur et à la répulsion. En se désignant comme « le gros crapaud graphomane, repu et baveux » (Amigorena, 2021, p. 63), le narrateur désamorce toute posture d'autorité littéraire : l'écrivain apparaît comme un animal grotesque, excessif et bavard. Cette ironie s'étend également aux écrivains qui peuplent son imaginaire. Oscar Wilde devient un « placide hippopotame » (Amigorena, 2021, p. 280), Jean-Paul Sartre un « torve crapaud » (Amigorena, 2021, p. 280) et Jorge Luis Borges une « vieille tortue argentine » (Amigorena, 2021, p. 280). En intégrant ces figures littéraires au même bestiaire que lui-même, le narrateur abolit la distance qui le sépare de ses modèles et inscrit sa propre pratique d'écriture dans une filiation où chacun demeure une créature imparfaite.

Cette instabilité identitaire ne se limite cependant pas au narrateur. Progressivement, l'animalisation déborde le cadre du « je » pour devenir un véritable mode de lecture du monde. Les camarades du narrateur sont à leur tour désignés comme des « têtards[15] », des « cloportes » (Amigorena, 2000, p. 143), des « crustacés » (Amigorena, 2000, p. 143) ou des « crapauds » (Amigorena, 2000, p. 143), tandis que les lecteurs eux-mêmes deviennent des « crapauds ailés » (Amigorena, 2021, p. 155). En appliquant aux personnages qui l'entourent les mêmes catégories que celles dont il use pour se définir lui-même, le narrateur désamorce le stigmate de l'étrangeté et révèle son caractère profondément arbitraire. L'animalisation devient le principe même d'un régime de représentation où chacun apparaît, à son tour, susceptible de se transformer.

Ce choix stylistique atteint son paroxysme dans *La Première défaite*. Alors que les premiers tomes du *Dernier texte* recouraient largement à l'auto-animalisation pour figurer l'exil, le mutisme ou l'apprentissage de la langue, cette stratégie évolue vers un processus de réification. La rupture avec l'amante Philippine prive progressivement Santiago de toute appartenance au vivant. Dès les premières pages, le corps cesse d'être le lieu d'une expérience sensible pour devenir une matière inerte :

> Je traversais un état minéral. Je souffrais une souffrance de pierre … J'étais un gros caillou immobile. Une grosse pierre posée au fond d'une grotte … Un état moins qu'animal. Une forme d'être inférieure à celle d'une pomme de terre. (Amigorena, 2012, p. 12)

La douleur transforme le sujet en objet. Cette réification constitue une nouvelle configuration de soi, où le sujet ne se raconte plus comme animal, mais comme matière.

[14] Dans Amigorena (1998, p. 96 ; 2000, p. 11 ; 2004, p. 11 ; 2016, págs. 36, 121, 515 ; 2021, págs. 63, 95, 127, 178, 213 ; 2025, págs. 147, 175).
[15] Dans Amigorena (1998, p. 130 ; 2016, p. 11).

Ensuite, le narrateur se décrit comme « un pur légume, une aubergine gorgée d'eau tiède, une flasque courgette bouillie » (Amigorena, 2012, p. 14), puis il se compare à une « paramécie » (Amigorena, 2012, p. 14), et à un « oursin » (Amigorena, 2012, p. 15). Ces métamorphoses dessinent une régression continue vers des formes d'existence toujours plus élémentaires. À mesure que le récit progresse, la conscience se réduit à quelques réactions physiques, tandis que toute capacité d'agir disparaît. La marginalité n'est plus seulement linguistique ou sociale : elle devient ontologique.

Enfin, le narrateur renonce à toute définition stable de lui-même :

> Ce dernier texte que je me proposais d'écrire pendant le reste de ma vie devait me permettre, en me souvenant de tout pour tout oublier, d'accepter enfin d'être moi-même un mouvement, un vague mouvement, un mouvement simple et vague comme une vague. (Amigorena, 2012, p. 618)

La vague désigne l'acceptation d'une identité fondamentalement mouvante, soumise aux oscillations de la mémoire et du temps. L'étrangeté réside dans l'impossibilité de fixer définitivement le sujet. Cette dernière image rejoint la conception ricoeurienne d'une identité qui ne coïncide jamais définitivement avec elle-même, mais demeure ouverte aux reconfigurations du temps et du récit.

Ainsi, de la larve à la vague, l'identité demeure un état transitoire, toujours susceptible de se déplacer vers une nouvelle forme. Cette instabilité, qui innerve l'ensemble du *Dernier texte*, trouve dans l'annexe *1978* son aboutissement. Ce qui relevait jusque-là d'une expérience intime de l'étrangeté devient désormais un mode d'appréhension du réel, où le regard des autres contribue à fixer, interpréter et parfois redoubler la marginalité du narrateur.

Si depuis son arrivée en Uruguay, Santiago est surnommé « l'Étranger » (Amigorena, 1998, p. 162) par ses autres camarades, il faudra attendre la parution de l'annexe *1978* pour que l'étrangeté devienne non plus seulement une expérience intime, mais le sujet même du récit. Cette annexe se distingue notamment par l'omniprésence du champ lexical de l'étrangeté[16]. L'altérité, jusque-là intériorisée et métaphorisée par l'animalisation du narrateur est donc désormais exposée, observée et commentée.

Cette singularité thématique s'accompagne d'une rupture énonciative majeure dans l'économie du *Dernier texte*. Le récit repose sur une situation d'énonciation fictive où un camarade de lycée prend en charge la narration. Ce choix auctorial opère un décentrement radical du regard, transformant Santiago en figure observée. Santiago cesse alors d'être le sujet de son récit pour devenir objet de discours, soumis au regard évaluatif et parfois stigmatisant d'autrui.

Ce basculement transforme l'animalisation, jusqu'ici assumée et ironique, en une animalisation sociale, certes imposée par le collectif, mais médiée par l'auteur, qui choisit de faire entendre la voix des camarades afin d'exhiber les mécanismes de la stigmatisation. Le portrait dressé par les camarades de classe est à cet égard révélateur :

> Comme il n'y avait pas beaucoup d'étrangers, c'était sans doute normal de le regarder comme un animal bizarre. En plus, de tous les Sud-Américains du lycée, c'était lui qui affichait le plus son étrangeté. Il mangeait des trucs bizarres, buvait des trucs bizarres, fumait des trucs bizarres. Et pendant tout l'hiver, il est venu en cours couvert d'un poncho. (Amigorena, 2009, p. 105)

[16] Ce réseau sémantique comprend seize mentions du substantif « étranger » ; trois mentions de l'adjectif « étrangères » ; deux mentions de l'adverbe « étrangement » et onze mentions de l'adjectif « étrange » dans l'annexe *1978*.

La comparaison explicite avec un « animal bizarre » signale un processus d'exotisation, où la différence culturelle est traduite en altérité quasi zoologique. La répétition de l'adjectif « bizarre », appliqué à la nourriture, aux boissons et substances fumées, manifeste l'incapacité des élèves à interpréter autrement que par l'étrangeté ce qui leur échappe. L'animalité devient un outil de catégorisation, révélateur d'une méconnaissance de l'autre et d'un réflexe de rejet.

Le poncho que porte Santiago joue, dans ce contexte, un rôle central. Plus qu'un simple vêtement, il constitue une véritable peau narrative, visible, lisible et interprétable par tous. Héritage des gauchos argentins, il condense symboliquement l'histoire familiale, l'exil et l'appartenance culturelle du personnage. En portant ce vêtement tout l'hiver, Santiago arbore son étrangeté, la rend indissociable de son corps. Le poncho agit alors comme une carapace ou une enveloppe protectrice, mais aussi comme un signe qui expose et désigne le sujet comme autre.

Santiago est en effet étranger à plus d'un titre. Nouvel élève, il attise la curiosité de la classe ; doublement exilé, il doit apprivoiser le français qui lui est encore largement inconnu. Comme le souligne le narrateur de *1978*, ce qui le rend singulier parmi les autres étrangers est précisément le caractère multidimensionnel de son étrangeté :

> En fait, c'est pas par hasard qu'auprès de lui on a tous compris un peu mieux ce que c'est au juste un étranger. On en connaissait d'autres, des étrangers, mais ce qu'il avait de singulier, lui, c'est qu'il était pas seulement étranger en France : il était étranger à beaucoup plus qu'un pays. (Amigorena, 2009, p. 56)

Cette formule met en lumière une étrangeté qui dépasse la simple appartenance nationale pour devenir une condition existentielle. Santiago est étranger aux lieux, aux langues, mais aussi aux codes sociaux et affectifs de ses camarades. Silencieux, solitaire, il exprime sa sensibilité sans retenue, pleurant dans la cour et écrivant des poèmes. Autant de comportements qui renforcent sa marginalisation et nourrissent l'image d'un être à part, dont la seule présence est qualifiée d'« étrangère » (Amigorena, 2009, p. 25). Il produit « l'effet le plus étrange » (Amigorena, 2009, p. 34) et son rire est lui aussi « étrange, solitaire » (Amigorena, 2009, p. 92).

Paradoxalement, cette mise à distance contribue à faire de Santiago une figure centrale du récit. Son étrangeté produit à la fois rejet et fascination : il suscite l'incompréhension, mais aussi une attention soutenue, presque obsessionnelle. Plus il est perçu comme étrange, plus il devient exceptionnel. L'annexe *1978* donne ainsi à voir le moment où l'altérité intime du narrateur, longtemps figurée par des métamorphoses animales, est confirmée et redoublée par le regard des autres. La position marginale de *1978*, annexe du projet-tronc, autorise cette reconfiguration narrative : l'étrangeté, jusque-là intégrée au flux autobiographique du projet principal, devient ici le moteur explicite du récit.

En définitive, l'étrangeté du narrateur se déploie progressivement, de l'expérience intime à l'altérité sociale. Dans le projet-tronc, elle se manifeste par l'auto-animalisation et la réification, qui traduisent la douleur, l'exil et la rupture amoureuse. Dans l'annexe *1978*, cette étrangeté devient observable et commentée par autrui, traduite par le regard des camarades, transformant l'expérience intérieure en thème narratif central. La progression de l'intime au social, de la métaphore au visible, montre comment l'auteur fait de l'altérité un axe structurant de son projet autobiographique. Cette dynamique ne fait qu'annoncer la « manière singulière » (Amigorena, 1998, p. 8) d'écrire de l'auteur qu'il va développer au fil de son projet littéraire.

4. Vers une poétique de l'étrangeté : silence, hétérolinguisme et réinvention de la langue

À la fois poète, épistolier, diariste et romancier, Santiago H. Amigorena affirme dès le « Au lecteur » son ambition d'« invent[er] [s]a manière singulière [d'écrire] » (Amigorena, 1998, p. 8). Cette volonté naît d'une expérience marquée par l'altérité : l'écrivain hérite du silence, traverse plusieurs langues et fait de cette double étrangeté le principe même de son écriture. L'étrangeté ne se réduit plus à un thème autobiographique : elle devient une véritable poétique.

Cette invention ne procède toutefois jamais d'une création ex nihilo. Comme le rappelle Mikhaïl Bakhtine, toute parole s'élabore dans un dialogue avec les discours qui la précèdent :

> Notre parole, c'est-à-dire nos énoncés (qui incluent les œuvres de création), est remplie des mots d'autrui, caractérisés, à des degrés variables, par l'altérité et l'assimilation … Ces mots d'autrui introduisent leur propre expression, leur tonalité de valeurs, que nous assimilons, retravaillons, infléchissons. (Bakhtine, 1984, p. 296)

Le sujet ne dispose donc jamais de mots entièrement neufs : il transforme progressivement les « mots d'autrui » en « mots à soi » (Bakhtine, 1984, p. 296). Cette conception dialogique de la langue éclaire le projet amigorénien : *Le Dernier texte* absorbe des récits familiaux, des œuvres littéraires, des langues étrangères et des souvenirs dispersés afin d'élaborer une voix singulière.

Le premier héritage auquel se confronte le narrateur est celui du mutisme. Les titres mêmes des quatre parties du projet – *Une enfance laconique*, *Une jeunesse aphone*, *Une adolescence taciturne*, *Une maturité coite* – inscrivent le silence au cœur de la construction du sujet. Dès sa naissance, le narrateur est symboliquement privé de parole, il décrit ironiquement sa langue comme un « organe charnu et inutile … à jamais paraplégique » (Amigorena, 1998, p. 148). Cette incapacité à parler devient une expérience existentielle qui modèle à la fois son rapport au monde, aux autres et à l'écriture. Le mutisme constitue le point de départ de l'énonciation du récit.

Dans *Le Ghetto intérieur*, Amigorena fait remonter l'origine de ce silence à son grand-père maternel, Vicente, Rosenberg, incapable de surmonter la culpabilité d'avoir laissé sa mère mourir dans le ghetto de Varsovie. Ce traumatisme transmis devient paradoxalement la condition de l'écriture. Faute de pouvoir parler, le jeune Santiago recourt d'abord à son cousin comme interprète, avant d'envisager radicalement de « [se] couper la langue » (Amigorena, 1998, p. 148). Ce fantasme d'amputation marque l'échec de toute communication immédiate. Pourtant, le récit inverse progressivement cette logique : le défaut de parole rend possible l'œuvre. L'écriture va donner une raison sociale à son mutisme, faisant dire à son entourage : « il ne parle pas … mais il écrit ! » (Amigorena, 1998, p. 38). Le silence ne constitue donc plus une privation ; il devient un espace de conversion où la parole empêchée se reconfigure dans l'écriture.

Cette articulation entre mutisme et création rejoint la réflexion de Pascal Quignard dans *Le Nom sur le bout de la langue*. Pour Quignard, les écrivains sont les « habitants de ce défaut » (Quignard, 1993, pp. 7-8) : ils écrivent précisément à partir de ce qui échappe au langage. Chez Amigorena, écrire revient également à habiter son insuffisance. Le narrateur affirme écrire afin de « [se] défaire ainsi de la suite indéchiffrable qui lie … [s]on existence à [s]a mort » (Amigorena, 1998, p. 9). L'étrangeté se transforme ainsi en principe créateur. Ce dialogue permanent avec des paroles venues d'ailleurs prolonge, sur le plan textuel, le

processus bakhtinien par lequel les « mots d'autrui » deviennent progressivement des « mots à soi » (Bakhtine, 1984, p. 296).

À cet héritage s'ajoute celui de l'écriture elle-même. Le père du narrateur rêve de devenir poète. Son arrière-grand-père paternel, Horacio de Amigorena, est l'auteur du poème « La Tauromaquía del Poeta, sumaria alegoria » (Amigorena, 1998, pp. 59-61). Son ancêtre paternel, José Francisco de Amigorena, tient le journal de ses campagnes coloniales. Sa grand-mère maternelle, Gustawa Goldwag, entretient une correspondance avec son fils depuis le ghetto de Varsovie. L'ensemble de ces textes, reproduits ou évoqués par fragments, constitue une mémoire textuelle dans laquelle le narrateur inscrit progressivement sa propre voix. Cette bibliothèque familiale s'ouvre rapidement à un patrimoine littéraire plus vaste encore : les récits ancestraux voisinent avec des citations, des pastiches et des réécritures empruntés entre autres à Rabelais, Montaigne, Borges ou Proust. L'écriture apparaît ainsi comme un espace de circulation où coexistent mémoire familiale, patrimoine littéraire et expérience personnelle.

Cette étrangeté se manifeste également dans le rapport aux langues : la voix narrative se construit entre plusieurs idiomes. Santiago H. Amigorena est considéré comme un auteur translingue, dans la mesure où « le français est [pour lui] une langue seconde acquise individuellement, en l'absence d'une communauté linguistique d'origine partiellement ou totalement francophone » (Allard & Balsi, 2016, p. 7). Né dans un environnement hispanophone, marqué par plusieurs déplacements géographiques et linguistiques, il choisit le français comme langue de création littéraire.

Cette trajectoire linguistique invite à interroger les rapports entre langue, appartenance et création dans le champ des littératures francophones. Jean-Marc Moura définit la francophonie littéraire comme un espace transnational fondé sur des circulations et des échanges. Il rappelle ainsi qu'elle peut se définir comme un « espace appartenant au monde de '-phonies' », autrement dit « des espaces littéraires transnationaux … très différents mais caractérisés par le partage d'une langue » (Moura, 2022, p. 113). Le français apparaît alors comme un espace littéraire commun, mais traversé par des histoires, des appartenances et des expériences multiples.

L'appropriation du français engage également un rapport intime à la langue. Lise Gauvin a notamment montré que l'écrivain francophone est marqué par une « surconscience linguistique » qui le « condamne à penser la langue » (Gauvin, 2022, p. 351). Cette conscience particulière du langage prend une dimension spécifique chez les écrivains que Delbart qualifie d'« exilés du langage » (Delbart, 2005), c'est-à-dire ceux qui font du français leur langue de création tout en demeurant traversés par d'autres appartenances linguistiques. Elle souligne que le déplacement entre plusieurs langues peut entraîner un « éclatement de la personnalité » (Delbart, 2004, p. 765), dans la mesure où le sujet se construit dans l'écart entre plusieurs rapports au monde. Cet éclatement se manifeste dans l'écriture par des « jeux doubles » (Delbart, 2004, p. 765) : le sujet littéraire se trouve ainsi dédoublé, à la fois présent dans sa propre parole et placé à distance de lui-même.

Chez Amigorena, la langue d'écriture est en effet le lieu d'un dédoublement intérieur. Le français n'efface pas les autres langues qui ont traversé l'histoire du narrateur ; il conserve au contraire la trace de leur présence, réelle ou rêvée. Le narrateur du *Dernier texte* donne une représentation imagée de cette pluralité linguistique lorsqu'il évoque son « intérieure tour de Babel » (Amigorena, 1998, p. 127) :

> Je repense à mon intérieure tour de Babel engloutie en moi comme un gant retourné. Je me souviens avoir écrit en d'autres langues : des lettres en espagnol, des poèmes en anglais, parfois même en italien. J'ai étudié le chinois, langue peu bavarde qui convenait admirablement à mon mutisme. (J'aimais à m'étourdir dans la répétition

> silencieuse et interminable des milliers d'idéogrammes qu'on me demandait d'aligner sur des cahiers d'écolier, ou alors à m'endormir en récitant en chœur, accompagné par trente autres voix qui emportaient la mienne dans leur cortège monotone, tous ces accents, ces tons que je n'ai jamais su vraiment différencier). (Amigorena, 1998, p. 128)

Cette métaphore désigne une mémoire linguistique où les différentes langues traversées ne s'annulent pas, mais demeurent présentes sous une forme transformée. Le français devient ainsi le lieu d'une recomposition : il accueille les traces de l'espagnol, de l'anglais, de l'italien ou du chinois et les convertit en une nouvelle matière littéraire. Cette présence des langues dans le texte correspond à ce que Myriam Suchet définit comme un imaginaire hétérolingue : « là où la traduction substitue les langues les unes aux autres, le texte hétérolingue les fait cohabiter » (Suchet, 2014, p. 23). Cette pluralité linguistique se manifeste concrètement dans l'écriture. Amigorena confronte les idiomes, les fait résonner les uns avec les autres et transforme la phrase en espace de circulation linguistique. À l'ouverture d'*Une adolescence taciturne*, le narrateur présente ainsi son frère Sebastián à travers une succession de formes du verbe « être » en espagnol, français, italien et anglais :

> Diego Sebastián Amigorena, que, vous vous en souvenez peut-être, nous appelâmes toujours Sebastián, fue, fut, est, es, è, is, sera, será, était, era, was, serait, sería, a, aura, avait, eut et eût été mon frère. Je suis. (Amigorena, 2002, p. 9)

Le verbe qui désigne l'existence devient ici le lieu d'une traversée des langues : l'identité du sujet se construit à partir d'une pluralité linguistique.

La distance que l'écrivain translingue entretient avec sa langue d'adoption constitue ainsi un espace de création. Parce qu'il ne considère jamais la langue comme acquise, il développe un rapport réflexif au langage, attentif à ses formes, à ses sonorités et à ses possibilités de transformation. Comme l'auteur, cette position lui permet de « jouer avec le langage comme si le langage ne pouvait jamais être sérieux » (Guichard, 2019, p. 21). L'auteur l'explique ainsi :

> J'ai souvent écrit qu'après un exil on est exilé partout. On est exilé partout – et on est exilé de tout. L'exil a un terrible avantage et un terrible désavantage : il nous rend tout étranger, et jamais on ne peut se reposer dans ces mille choses minuscules qui ont forgé notre identité avant l'exil, et, en même temps, en nous rendant étranger, il nous permet, je crois, de nous approprier des choses, des lieux, des langues, des œuvres d'art, avec une plus grande facilité. (Guichard, 2019, p. 21)

Le français apparaît dès lors comme une matière disponible pour l'invention. La réflexion métalinguistique apparaît très tôt dans *Une enfance laconique*, lorsque le narrateur associe son désir d'écrire à celui de composer un dictionnaire :

> Fasciné, comme beaucoup de têtards, par le *désordre alphabétique*, l'un de mes rêves d'enfant fut d'écrire un dictionnaire. De l'écrire de A à Z. Ou de le commenter, d'en faire une lecture précise et imagée. De l'illustrer, d'illustrer chaque mot d'une encre abstraite comme une seiche. (Amigorena, 1998, p. 130)

Ce projet trouve son accomplissement dans *Le Premier amour*, lorsque le narrateur entreprend la rédaction d'un dictionnaire étymologique intime, livré par fragments au lecteur. À partir des définitions du *Petit Robert* de 1976, il compose ses propres notices et transforme un ouvrage normatif en espace d'invention littéraire. Les mots ne constituent plus des unités

fixes dont la définition serait définitivement arrêtée : ils deviennent une matière malléable que l'écriture peut déplacer, détourner et réinvestir. Ce travail s'inscrit dans le cadre du « jeu de l'encre et des corps » (Amigorena, 2004, p. 136), où les amants Santiago et Philippine s'écrivent sur les corps tout en faisant l'amour. L'acte de définition accompagne celui du désir.

La définition du substantif « concierge », par exemple, illustre particulièrement cette appropriation singulière de la langue. Le narrateur invente une étymologie fantaisiste en associant le terme « con » (sexe féminin) et « cierge » (sexe masculin), « par analogie à la forme de ce type de bougies et par une métonymie suscitée par la façon dont les cierges furent employés dans les temps anciens par certaines religieuses » (Amigorena, 2004, p. 233). Cette fausse origine lexicale pastiche le discours savant du dictionnaire tout en le subvertissant : les procédés linguistiques traditionnellement utilisés pour expliquer le sens deviennent ici des instruments de création poétique. Le narrateur détourne donc les mécanismes de la langue cible pour produire une signification nouvelle. L'insertion d'une parenthèse narrative consacrée à Philippine renforce encore ce déplacement. La définition du mot est immédiatement rattachée à une expérience corporelle singulière :

> Tu te retournes encore. Au trente-neuvième des 735 mots qu'il me faut commenter, tu te retournes encore. C'est vrai que pendant cinq mots, comme un chiot une chaussette en boule, mes dents n'ont pas desserré leur étreinte sur cet obsédant début de fesse. L'envie cannibale semblait avoir pris le dessus et je t'ai, véritablement, mordue. Alors tu t'es retournée, un peu énervée. Pour me faire pardonner, je retourne à tes pieds. (Amigorena, 2004, p. 233)

La langue du dictionnaire, supposée neutre et impersonnelle, devient ainsi traversée par l'intimité du sujet. Le geste lexicographique révèle une poétique de la réappropriation : Amigorena transforme un instrument de normalisation linguistique en lieu d'expression personnelle, où les mots hérités peuvent accueillir une mémoire, un corps et une expérience singulière. Les « mots d'autrui » deviennent alors des « mots à soi » (Bakhtine, 1984, p. 296) parce qu'ils sont retravaillés par une voix qui les déplace sans effacer leur étrangeté première.

5. Conclusion : *Le Dernier texte* en héritage

En somme, l'étrangeté constitue le principe structurant du *Dernier texte* : elle façonne tout autant la figure du narrateur que la poétique de l'œuvre. D'abord construit dans l'équivocité du pacte autobiographique, Santiago apparaît comme un personnage en perpétuelle transformation, dont l'identité ne cesse de se reconfigurer dans le récit.

Héritier d'un silence familial et traversé par plusieurs langues, le narrateur fait de cette étrangeté une force poétique. L'écriture recueille des voix multiples et transforme les héritages reçus en une parole singulière. Les « mots d'autrui » deviennent alors des « mots à soi » (Bakhtine, 1984, p. 296) par un travail de déplacement, de réappropriation et de réinvention. *Le Dernier texte* fait ainsi émerger une identité narrative mouvante, où l'exil, la mémoire et la pluralité linguistique deviennent les conditions mêmes d'une invention poétique.

Cette dynamique de transmission trouve un prolongement dans l'annexe du *Ghetto intérieur*, où l'écriture apparaît comme le lieu paradoxal d'un dialogue entre le silence hérité et la parole à venir. Le roman s'achève d'ailleurs sur ces mots du narrateur : « J'aime penser, comme je vieillis, que quelque chose de mon passé vit en moi – de même que quelque chose de moi, j'espère, vivra dans mes enfants » (Amigorena, 2019, p. 191). Dans cette perspective, *Le Dernier texte* peut être envisagé comme un legs en devenir : en transformant les voix reçues

en une parole singulière, l'œuvre ne conserve pas seulement des héritages, elle devient elle-même une forme de transmission.

Références bibliographiques

Abel, Olivier, & Porée, Jérôme. (2007). *Le Vocabulaire de Paul Ricœur*. Ellipses.

Allard, Cécilia, & De Balsi, Sara. (2016). *Le Choix d'écrire en français. Études sur la francophonie translingue*. Encrage.

Amigorena, Santiago H. (1998). *Une enfance laconique*. POL.

Amigorena, Santiago H. (2000). *Une jeunesse aphone*. POL.

Amigorena, Santiago H. (2002). *Une adolescence taciturne*. POL.

Amigorena, Santiago H. (2004). *Le Premier amour*. POL.

Amigorena, Santiago H. (2009). *1978*. POL.

Amigorena, Santiago H. (2012). *La Première défaite*. POL.

Amigorena, Santiago H. (2016). *Les Premières fois*. POL.

Amigorena, Santiago H. (2019). *Le Ghetto intérieur*. POL.

Amigorena, Santiago H. (2021). *Le Premier exil*. POL.

Amigorena, Santiago H. (2023). *La Justice des hommes*. POL.

Amigorena, Santiago H. (2025). *Le Festival de Cannes ou Le Temps perdu*. POL.

Bakhtine, Mikhaïl. (1984). *Esthétique de la création verbale*. Gallimard. (Œuvre originale publiée en 1977).

Delbart, Anne-Rosine. (2004). « Double je » et jeux doubles de l'écriture en français « langue étrangère ». *Revue belge de philologie et d'histoire*, 82(3), 765-773. https://www.persee.fr/doc/rbph_0035-0818_2004_num_82_3_4858

Delbart, Anne-Rosine. (2005). *Les exilés du langage : Un siècle d'écrivains français venus d'ailleurs (1919-2000)* (coll. Francophonies). Presses universitaires de Limoges.

Des Forêts, Louis-René. (2004). *Le Bavard* (coll. L'imaginaire). Gallimard. (Œuvre originale publiée en 1946).

Gasparini, Philippe. (2016). *Poétiques du je : du roman autobiographique à l'autofiction*. Presses universitaires de Lyon.

Gauvin, Lise (2022). Des poétiques narratives à la croisée des langues. En Del Fiol, Maxime (éd.), *Francophonie, plurilinguisme et production littéraire transnationale en français depuis le Moyen-Age (Travaux de littérature publiés par l'ADIREL*, T.L. XXXV) (pp. 351-368). Droz.

Giovannoni, Jean-Louis. (2021). *Le Visage volé. Poésies complètes 1981-1991*. Unes.

Guichard, Thierry. (2019). Toutes nos vies à écrire. *Le Matricule des Anges*, (206), 16-21.

Jankowski, Pauline. (2024). *Le Dernier texte* de Santiago H. Amigorena : une œuvre-monde au XXIe siècle ? *À l'épreuve*, (10). https://alepreuve.numerev.com/articles/revue-10/2651-le-dernier-texte-de-santiago-h-amigorena-une-oeuvre-monde-au-xxie-siecle

Jankowski, Pauline. (2025). Fantasmer l'unité du cycle du *Dernier texte* de Santiago H. Amigorena : comment en finir avec les fins ? *À l'épreuve*, (11). https://alepreuve.numerev.com/articles/revue-11/2771-fantasmer-l-unite-du-cycle-du-dernier-texte-de-santiago-h-amigorena-comment-en-finir-avec-les-fins

Joqueviel-Bourjea, Marie, & Jankowski, Pauline. (2026). *Santiago H. Amigorena, une écriture-monde* (coll. Savoir Lettres). Hermann.

Lejeune, Philippe. (1975). *Le Pacte autobiographique*. Seuil.

Moura, Jean-Marc. (2022). L'Espace littéraire francophone. Entre postcolonial et mondial. *Relations internationales*, 189(1), 113-122. https://shs.cairn.info/revue-relations-internationales-2022-1-page-113?lang=fr

Quignard, Pascal. (1993). *Le Nom sur le bout de la langue*. POL.

Ricœur, Paul. (1990). *Soi-même comme un autre*. Seuil.

Suchet, Myriam. (2014). *L'Imaginaire hétérolingue. Ce que nous apprennent les textes à la croisée des langues* (coll. Perspectives comparatistes). Classiques Garnier.

Viart, Dominique. (2019). Les récits de filiation. Naissance, raisons et évolutions d'une forme littéraire. *Cahiers ERTA*, (19), 9-40. https://czasopisma.bg.ug.edu.pl/index.php/CE/article/view/3579/2920