

## **Récit d'exil et étrangisation de la langue dans *Lenta biografía* de Sergio Chejfec**

**BENOÎT COQUIL**

UNIVERSITÉ PARIS EST CRÉTEIL

coquilb@gmail.com

1. Dans un entretien récent, l'écrivain argentin Sergio Chejfec déclarait « El primer libro es el que se piensa y se escribe desde la intemperie más absoluta ». Sans doute cette intempérie est-elle la condition d'écriture de tout premier ouvrage, et c'est ce niveau de généralité que cherche probablement à exprimer Chejfec dans cette phrase : le premier livre, au contraire des suivants, n'a pas d'œuvre par rapport à laquelle se définir, et de ce point de vue, il est une création *ex nihilo*, une pure tentative qu'aucune autorité préalable ne peut conforter. Mais sans doute aussi que « l'intempérie » que traverse Chejfec au moment d'écrire *Lenta biografía* a ses particularités, qui sont loin d'être négligeables : le premier roman de Chejfec est la marque d'une interrogation profonde sur les moyens et les fins de l'écriture, sur le contenu et le(s) destinataire(s) de l'écriture (auto)biographique et fictionnelle, et sur l'identité de celui qui écrit autant que de ses ancêtres. Récit indirect d'une migration – l'exil du père de Pologne jusqu'en Argentine pour fuir le nazisme –, *Lenta biografía* est un texte particulièrement retors, dont la lecture est parfois malaisée, du fait que la forme narrative et la langue y subissent des mutations qui découlent selon nous de cette migration première, du trauma qu'elle a pu constituer et de la question de sa représentation par l'écriture.
2. *Lenta biografía*, publié en 1990, jette les bases de thématiques qui vont se révéler transversales dans l'œuvre à venir de Chejfec : les origines juives et le double motif de l'exil et de l'errance, les questions de la mémoire et de la langue. Chejfec y fait le récit de ses origines à la première personne : il raconte ainsi l'exil de son père, juif polonais, jusqu'en Argentine pour fuir le régime nazi, ainsi que sa propre enfance à Buenos Aires, oscillant entre le yiddish paternel et l'espagnol scolaire.
3. *Lenta Biografía* est donc en partie un récit de migration, mais n'est pas un récit de migrant à proprement parler. Il s'agit d'un récit de fils d'im-

migré : c'est le fils-narrateur qui prend en charge la biographie du père, mais depuis un « je » revendiqué, c'est-à-dire depuis les lacunes de son savoir et de sa mémoire personnels. En effet, le père, oubli et traumatisme faisant, n'a guère raconté son histoire : c'est donc aussi depuis le filtre déformant de son imagination et en assumant l'inévitable carence de son récit que le narrateur opère. De ce point de vue, *Lenta Biografía* correspond à ce que Marianne Hirsch, a appelé la « post-mémoire », pour qualifier les démarches artistiques qui tentent de susciter l'anamnèse par l'entremise de l'archive (photographies, documents, récits oraux, etc.) et de l'imaginaire.

4. Face à une mémoire lacunaire, Chejfec prend le parti d'approfondir le manque en soulignant les incertitudes de la mémoire et 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, mentionné comme « el perseguido », un homme poursuivi par les nazis et dont on ignore l'identité, qui pourrait aussi bien être le père du narrateur qu'un parent plus éloigné ou quelque jeune homme juif d'Europe de l'Est sans lien avec le narrateur.
5. Après cette brève présentation globale du roman, nous aimerions montrer ici que certaines caractéristiques formelles du roman, qui participent de ce que nous concevons comme une étrangisation du texte, au sens de l'*ostranenie* conceptualisée par le formaliste russe Viktor Chklovski dans *L'art comme procédé*, sont liées aux différentes formes de migrations dont Chejfec cherche à établir le témoignage dans *Lenta biografía* : la migration géographique première, bien sûr, mais aussi les transferts qui en découlent et qui sont d'ordre discursif, générationnel, linguistique et culturel. L'*ostranenie*, telle que définie par Chklovski, désigne le procédé, propre à l'art, d'*étrangisation* – on trouve aussi *singularisation* et *défamiliarisation*<sup>1</sup> – et

1 C'est le mot « singularisation » qui est choisi par Tzvetan Todorov dans sa traduction du texte de Chklovski pour une anthologie de textes de formalistes russes parue dans la collection « Tel quel » en 1965. Le terme « étrangisation » est l'option du traducteur Régis Gayraud pour la republication du texte de Chklovski aux éditions Allia en 2008. Pour une analyse du procédé ainsi que des termes concurrents en français pour *ostranenie* (voir Grassin, Fialkova et Tsirlin, 1979).

qui « consiste à compliquer la forme [de l'œuvre], qui accroît la difficulté et la durée de la perception » (Chklovski, 2008 ; 203-204), afin de renvoyer le lecteur ou le spectateur au-delà de la perception commune du monde, de l'extraire de ses automatismes afin de faire advenir chez lui un regard neuf, étranger, sur le monde.

### **1. Syntaxe entrecoupée et autocorrection**

---

6. C'est avant tout une caractéristique visuelle, typographique, qui frappe le regard du lecteur du premier roman de Sergio Chejfec : au sein d'un texte dont l'aspect global n'étonne guère – un texte non chapitré, composé de paragraphes d'une longueur plutôt régulière d'une à deux pages en moyenne – vient se glisser, du début jusqu'à la fin, une multitude de tirets qui entrecoupent les phrases en permanence. Ces tirets déterminent tout d'abord une expérience particulière : la lecture, si elle n'est pas structurée et potentiellement « aérée » par un chapitrage, est toutefois constamment saccadée, à l'échelle même de la phrase, souvent très longue.
7. Cette tension entre la fluidité du texte global, l'extension singulière des phrases et leur morcellement interne, rappelle volontiers la poétique de Juan José Saer, qui, dans *La mayor* par exemple, récupère l'élan de la phrase proustienne pour la saturer d'incises entre virgules. Chejfec a par ailleurs exprimé lors de plusieurs entretiens son affection pour l'œuvre de Claude Simon : rappelons que la prose du romancier français, éminent représentant du Nouveau Roman, tend par endroits à se dispenser de la ponctuation traditionnelle – les points ou les guillemets dans *La Route des Flandres*, pour citer son œuvre la plus célèbre –, mais se caractérise également par une surprésence globale des parenthèses, qui se succèdent, s'enchaînent, ne sont pas refermées. Les tirets cadratins présents dans *Lenta biografía*, au même titre que les parenthèses simoniennes, encadrent des incises, mais ils s'en distinguent toutefois, ainsi que de la virgule saerienne en ce qu'il rompent le « gris typographique », c'est-à-dire l'impression visuelle d'homogénéité donnée par le bloc texte : en cela, le tiret est un signe qui « troue » le texte, fait de la phrase une ligne discontinue et perturbe la lecture, ne serait-ce qu'à son niveau purement optique.
8. C'est bien avec un roman de la voix entrecoupée et du sens incertain que se produit l'entrée en littérature de Chejfec. Tout d'abord, *Lenta bio-*

*grafia* se caractérise par un jeu d'emboîtement des récits, marqué dans le texte par les typiques incises entre virgules utilisées pour le discours rapporté. Ainsi, lorsque le narrateur principal décrit les membres de sa famille et de la communauté en train de raconter l'histoire du *perseguido*, il est fréquent que la proposition incise interrompe la phrase en son milieu, par exemple juste après le verbe (« El perseguido sintió, dijo la mujer, que había dejado de ser esperado », p. 102) ou bien de voir mentionnés deux niveaux de locution enchâssés (« Decadencia, repitió la mujer que el perseguido dijo en voz baja », p. 103 ; « “[...] decadencia”, dijo la mujer que se repetía el perseguido », p. 104). Cette récurrence des incises propres au discours rapporté ainsi que cet effet d'enchâssement quelque peu vertigineux ne sont pas sans rappeler *Respiración artificial*, roman culte de Piglia publié peu de temps avant le début de la rédaction de *Lenta biografía* et qui constitue lui aussi une enquête familiale rétrospective où l'exil occupe une place importante. L'accumulation des niveaux de discours rapportés est aussi un trait caractéristique de *Glosa de Saer* – l'amorce « dice el Matemático que dijo Botón que dijo Washington » s'y trouve ainsi répétée de nombreuses fois.

9. Mais on remarque dans *Lenta biografía* un autre usage tout particulier des tirets : très souvent, les incises introduisent une correction temporelle du verbe antéposé au tiret. Ce geste consiste à apposer entre tirets, à la suite d'un verbe à l'imparfait ou au passé simple, ce même verbe dans sa forme au présent :

Eran canciones cómicas; eran también unas pocas, porque domingo a domingo, se fueron —se van— repitiendo con sutiles modificaciones. (Chejfec, 2007 ; 14)

[las historias] hablaban —hablan— del pasado y tenían —tienen— por lo general a gran parte de sus actores desaparecidos (Chejfec, 2007 ; 85)

Mi padre mi padre hablaba —habla— mal el español y del todo bien otros idiomas (Chejfec, 2007 ; 140)

10. Un tel redoublement verbal signalé précédemment, et qui se manifeste *via* les incises, offre la vision de deux états du texte qui cohabiteraient finalement dans le même livre, à nouveau à la façon d'un palimpseste : un premier texte où les évocations du père et des autres ancêtres se font au passé – imparfait ou passé simple – et un autre où le présent est rétabli, comme si entre les deux étapes le travail de mémoire avait permis d'abolir cette irrémédiable distance entre passé et présent. De fait, le tiret long évoque égale-

ment le signe de la biffure : là encore, le texte édité semble provisoire, en évolution, sur le point d'être à nouveau biffé et corrigé.

11. Cette récurrente incise de correction chez Chejfec s'apparente à l'épanorthose, figure de rhétorique par laquelle on opère une rétractation de ce qui a été affirmé précédemment, jugé trop faible pour ce que l'on veut exprimer. C'est le cas du typique « que dis-je » en français. Pour Dominique Rabaté,

Le texte moderne est hanté par l'épanorthose, qui devient l'archi-figure de rhétorique de son énonciation problématique. Chez Beckett [...] comme chez Simon, parler, dire, c'est aussitôt corriger, procéder à un léger déplacement qui en appelle, à son tour, un autre, et ainsi de suite. (Rabaté, 2001 ; 17)

12. L'épanorthose, qui comme l'indique son étymologie se veut un redressement, une rectification du sens – *orthos* signifiant « droit » en grec – et s'utilise traditionnellement en rhétorique pour affermir un propos (« Que dis-je, c'est un cap ?... C'est une péninsule ! »), serait ainsi reprise au XX<sup>e</sup> siècle non plus comme un outil ponctuel de renforcement du discours mais bien, omniprésente, comme le mode même de son (dys)fonctionnement, et par lequel « le dit est en faute, pris en défaut, car le dire exige que l'on redise, que l'on reprenne. » C'est de cette figure béckettienne de l'écrivain qui doit « ne pas cesser de mal dire, de continuer par approximation à rater sa cible », mais aussi du bégaiement que l'autocorrection génère chez Claude Simon – dans *La Route des Flandres* par exemple – qu'il faut rapprocher l'écriture de Chejfec. L'épanorthose singulière à sa littérature, et qui l'inscrit dans une filiation vis-à-vis des auteurs cités par Rabaté, produit un effet d'indécision plus que de renforcement sémantique, ainsi qu'une mise en évidence constante de la dimension métatextuelle de l'écriture de Chejfec. Ces incises brouillent le regard, entrecourent la voix, « étranngisent » le texte en faisant de la lecture une expérience de « la résistance et de l'épaisseur de la langue » (Barthélémy, 2012 ; 308). Comment comprendre ce régime d'autocorrection incessante au regard de l'exil paternel dont il est question ?

## **2. Du récit collectif au roman solitaire**

---

13. Dès l'incipit de *Lenta biografía*, une césure s'affirme entre le père et son fils : le premier connaît l'histoire immémoriale de ses ancêtres des com-

munautés juives de Pologne, et considère comme son devoir de raconter l'histoire de toute la lignée depuis ses origines avant d'en arriver au récit de sa propre vie :

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. (Chejfec, 2007 ; 10)

14. Le fils, lui, ne connaît presque rien du passé familial, et cherche à écrire à partir de cela, mais son père ne le contraint pas à remonter le fil des récits ancestraux pour en arriver au temps présent. Tout se passe comme si l'un et l'autre vivaient dans deux temporalités distinctes : le père est demeuré dans le temps cyclique des ancêtres, dont le fils est exclu du fait de l'absence de transmission de la mémoire familiale et de la culture juive. La génération du père se raconte par des récits, tandis que celle du fils tâche de se dire par le roman.
15. Walter Benjamin, dans son essai de 1936 intitulé « Le conteur », constate que se produit au début du xx<sup>e</sup> siècle un épuisement de l'art du récit oral et collectif. C'est plus précisément à la suite de la Première Guerre mondiale qu'il situe ce phénomène : le cataclysme du conflit a rendu les hommes muets, « non pas plus riches, mais plus pauvres en expérience communicable » (Benjamin, 2000 ; 116). Dès lors que cette expérience transmissible se trouve abolie, s'amorce le déclin définitif du récit et avec lui le rôle du colporteur du fonds narratif traditionnel, la figure du rhapsode qui entretisse l'expérience individuelle et la mémoire collective.
16. C'est précisément cette rupture dans la tradition narrative orale que donne aussi à lire *Lenta biografía*. Le souhait initial que le père exprime à son fils est un désir de garder trace non seulement de son expérience individuelle mais aussi de celle de la communauté, de ne pas se contenter d'une simple autobiographie mais de tenir registre de toutes les « histoires de vies » passées : « para mí sus deseos en apariencia derivaban, más que de una convicción personal, de una abarcadora difusión de las “historias de vidas”. » (p. 10)
17. Ici, ce n'est pas la Première Guerre mondiale qui opère le hiatus, mais la Seconde, et le génocide ainsi que l'exil qui s'ensuivent pour des dizaines de milliers de personnes. C'est là le traumatisme qui ôte au père sa « faculté d'échanger des expériences » (Benjamin, 2000 ; 116). Les convives réunis

autour de la table apparaissent alors comme les derniers représentants de cette communauté juive traditionnelle, nourrie par la mémoire collective du monde yiddish polonais – en particulier par les récits hassidiques, typiques histoires populaires qui circulaient oralement, ancrées dans la vie quotidienne et sujettes à de multiples réinterprétations au fil des siècles. Le narrateur, en revanche, n'a ni la connaissance de ce type de récits traditionnels, ni l'expérience de la Shoah et de l'exil. Enfant immigré de seconde génération, né loin de l'Europe et du cœur de la culture yiddish, il assiste au récit collectif mais n'y participe pas, n'y est pas intégré. C'est donc par le roman et non par le récit qu'il transmettra cette expérience vacante, ce trouble quant à ses origines. Or, l'un des grands intérêts de l'essai de Benjamin consiste en la distinction conceptuelle entre récit et roman : l'un peut n'être qu'oral, l'autre est « inséparable du livre » ; l'un s'élabore collectivement, est directement tiré de l'expérience, l'autre est individuel voire solipsiste, et repose sur l'expression du « désarroi » :

Le conteur emprunte la matière de son récit à l'expérience : la sienne ou celle qui lui a été rapportée par autrui. Et ce qu'il raconte, à son tour, devient expérience en ceux qui écoutent son histoire. Le romancier, lui, s'est isolé. Le lieu de naissance du roman, c'est l'individu dans sa solitude, qui ne peut plus traduire sous forme exemplaire ce qui lui tient le plus à cœur, parce qu'il ne reçoit plus de conseils et ne sait plus en donner. (...) Au cœur même de la vie en sa plénitude, par la description de cette plénitude, le roman révèle le profond désarroi de l'individu vivant. (Demanze, 2008 ; 154)

18. L'œuvre romanesque émerge d'un individu solitaire, qui écrit malgré le doute, l'absence de conseils : voilà qui donne une idée de la vigueur de l'« intempérie » à travers laquelle a pu être écrit *Lenta biografía*. Le roman illustre en tout cas la thèse benjaminienne d'une rupture dans la modernité et d'un morcellement de la mémoire « qui fondait jusqu'alors la chaîne de la tradition, qui transmettait de génération en génération les événements du passé ». Comme le souligne Laurent Demanze, « [t]andis que le récit s'ouvre sur l'infini des récits possibles que porte en elle la mémoire démentielle des récitants, le roman se clôt avec sa dernière page sans fournir le lieu d'une discussion communautaire ou l'occasion d'une relance narrative. » Par cette rupture, la répétition a aussi changé de valeur : dans *Lenta biografía*, la réitération narrative collective à travers le conte est maintenant devenue la répétition solipsiste et obsédante dans la mémoire individuelle ; l'incessante relance des récits à voix multiples est devenue, dans le monologue du sujet moderne, une torturante épanorthose. *Lenta biografía*

serait donc le fruit d'une mutation, d'un déplacement générique, le résultat du passage du récit collectif au roman solitaire.

### 3. Ressassements

---

19. Une autre caractéristique formelle qui participe de l'étrangisation du texte est sa structure itérative, sa cyclicité. On l'a dit, une partie importante du roman est consacrée à une scène en particulier : la réunion du père et d'autres exilés juifs survivants de la Shoah, occupés à faire tinter de petits verres d'anis ou de vodka et à se remémorer en yiddish le passé traumatique, et plus particulièrement l'histoire d'un homme sans nom pourchassé par les nazis (« el perseguido »). Le récit de cette scène revenant en boucle dans le livre est à son tour marqué par le sceau de la répétition : celle des gestes des convives devenus une mécanique (« una repetición desencantada de los gestos », p. 23), rythmée par le bruit des verres sans cesse remplis et entrechoqués. Cette réitération tient sans doute pour une part au peu de contenu disponible : la conversation tourne autour d'histoires passées et lacunaires, dont nulle trace ne demeure, et qui restent à l'état d'hypothèses et en tout cas de bribes (« Eran pedazos de recuerdos, fragmentos, mutilaciones de historias », p. 23) ; elle tient aussi au radotage, à la mémoire défaillante.
20. Or il nous semble qu'on puisse concevoir cette cyclicité du récit comme une conséquence de la migration familiale dont il est question dans le livre, migration à la fois géographique, culturelle et linguistique. Tout d'abord, on peut analyser cette cyclicité à la lumière du concept de ritournelle forgé par Deleuze et Guattari. Par ailleurs, on peut analyser la cyclicité du récit de *Lenta biografía* à la lumière du concept de « ritournelle » forgé par Gilles Deleuze et Félix Guattari. La ritournelle, mot emprunté à l'italien « ritornello » – la répétition d'un motif musical –, nom qui dérive lui-même de « ritorno » – le retour –, désigne originellement un refrain qui reprend la même mélodie et les mêmes paroles dans certains madrigaux de la période renaissante et baroque. Mais Deleuze et Guattari lui confèrent un sens nouveau dans *Mille Plateaux* puisqu'ils la conçoivent non seulement comme un mode d'expression sonore mais aussi et surtout comme un « agencement territorial » :



On a souvent souligné le rôle de la ritournelle : elle est territoriale, c'est un agencement territorial. Les chants d'oiseaux : l'oiseau qui chante marque ainsi son territoire... Les modes grecs, les rythmes indous, sont eux-mêmes territoriaux, provinciaux, régionaux. La ritournelle peut prendre d'autres fonctions, amoureuse, professionnelle ou sociale, liturgique ou cosmique : elle emporte toujours de la terre avec soi, elle a pour concomitant une terre, même spirituelle, elle est en rapport essentiel avec un Natal, un Natif. (Deleuze & Guattari, 1980 ; 383-384)

21. Les auteurs expliquent que la ritournelle dans son usage premier répond au besoin d'ordonner le chaos, de s'y orienter : c'est l'image de l'enfant qui chante dans le noir pour se rassurer. La ritournelle intervient donc lorsqu'il s'agit de « chercher à rejoindre le territoire pour conjurer le chaos », ou s'il n'y a pas encore de territoire, pour « tracer et habiter [ce] territoire qui filtre le chaos », mais elle est aussi le moyen d'une déterritorialisation : c'est encore la ritournelle qui permet de « s'élancer hors du territoire ou se déterritorialiser vers un cosmos qui se distingue du chaos » (Deleuze, 1990 ; 200-201), pour se reterritorialiser à nouveau ailleurs. N'est-il pas précisément question de cela dans le rituel sonore et gestuel des réunions dominicales au cours desquelles le récit collectif est sans cesse repris ? Cette ritournelle des exilés, prononcée en yiddish, ne répond-elle pas précisément à un besoin de conjurer le chaos passé en Europe et de refaire territoire en Argentine ? Elle est la plainte du territoire d'origine perdu, elle dit l'absence des corps des proches, pour la plupart disparus – question territoriale également, puisqu'elle concerne la « terre spirituelle », le territoire des morts – :

“¿En alguna oportunidad nos hemos puesto a pensar, seriamente y tratando de llegar a algo, dónde estarían ahora los cuerpos de nuestros conocidos y parientes?”, preguntó ella en idisch. “Seguramente todos nosotros lo hicimos más de una vez, infinidad de veces”, continuó; pero nunca se llega a nada: [se termina pensando en posibilidades] y en “geografías que vimos alguna vez” (p. 177)

Como podía verse, estas cosas no sirven de mucho: generan desazón y angustia; imaginar dónde está un cuerpo olvidado, suponer huesos que no se reconocerían, desesperarse lánguidamente porque se siente un dolor tan constante como irreconocible, explicó la mujer con distintas palabras. (p. 179)

22. Carlos Feiling, dans son bref texte critique sur *Lenta biografía*, établit également un lien entre la perte du territoire ancestral et de la mémoire et le « bégaïement », la ritournelle autocorrective du narrateur :

¿Qué pasado tenemos una vez perdido el control sobre el área geográfica, el territorio? ¿Cómo clasificar en la memoria eventos que transcurrieron en un pueblo (un conjunto de casas, calles, templo, comercios, escuela) que ha sido

“borrado del mapa”? [...] ¿Qué territorio pertenece a quien no recuerda un pasado? ¿Con qué método, cómo vivir en una ciudad en la que se ha nacido por obra de un desplazamiento forzoso, “involuntario”? Esas preguntas provocan la tartamudez del narrador, su constante corregirse a sí mismo. [...] Sin pasado gaúcho ni pasado europeo, “no hay absolutamente lugar”, cosa que se percibe doblemente cuando se sospecha (bah: cuando se sabe) que el conjetural pasado europeo estaba ya ensombrecido por otra diáspora, por la pérdida del territorio original. Vadear el Atlántico como el Mar Rojo. (Feiling, 1990 ; 5)

23. Pourtant la ritournelle des amis et parents réunis autour de son père ne stagne pas dans la plainte, elle est aussi tentative de reterritorialisation : par la parole commune ressassée dans la langue commune – langue minoritaire et déterritorialisée –, il s’agit de « tracer un cercle autour du centre fragile et incertain, organiser un espace limité » (Deleuze & Guattari, 1980 ; 382). Or la figure du cercle des convives est omniprésente : « los círculos de miradas y palabras que se dibujaban sobre la mesa del comedor » (p. 57) ; « [el] círculo de miradas y palabras (de alientos y gestos) », (p. 91). Il s’agit de tracer un nouveau territoire qui, bien que minime, soit à même de « filtre[r] le chaos ». Notons que le yiddish est par ailleurs dans le texte associé à l’idée d’un foyer précaire, fragile, lorsque le narrateur croit voir dans les caractères du journal que lit son père des silhouettes de cahutes ou de cabanes abandonnées : « [las] letras en idisch [...] aparentaban ser sucesivos y rudimentarios dibujos de casas, chozas, ranchos o taperas. » (p. 35).

#### **4. Du yiddish dans l'espagnol**

---

24. En effet, le ressassement permanent dans *Lenta biografía* est également très lié à la langue dans laquelle s’expriment les convives : le yiddish est décrit de façon récurrente, on l’a dit, comme une « langue semblable à la mastication », selon la formule presque toujours identique : « ese idioma tan parecido a la masticación » (p. 35 ; 77 ; 90 ; etc.). C’est donc à travers leur idiome d’origine que ces Juifs d’Europe de l’Est exilés en Argentine sont contraints, pour tenter de le digérer, de mâcher et remâcher sans cesse, à l’aide de petits verres d’alcool, un passé absolument indigeste.
25. C’est aussi cela dont il est question dans *Lenta biografía* : de la Pologne à l’Argentine, entre la génération du père et celle du fils, c’est aussi le passage d’une langue à une autre, du yiddish à l’espagnol. On l’a dit, c’est le fils qui se charge finalement d’écrire l’histoire de son père. Chejfec nous précise que le souhait originel du père était d’écrire en yiddish, ne maîtri-

sant pas suffisamment l'espagnol oral et encore moins écrit, et de faire traduire ensuite le texte par son fils. C'est toutefois en espagnol que Sergio Chejfec choisit de rédiger cette biographie en partie fictionnelle : c'est depuis l'espagnol – et par conséquent avec toute la distance qu'implique le choix d'écrire dans la langue du pays d'arrivée plutôt que dans celle de l'origine – que Chejfec évoque une mémoire familiale qui s'est constituée en yiddish, langue qu'il ne maîtrise pas. Si l'on considère qu'à travers *Lenta biografía* le fils écrivain endosse tout de même – quoi que *via* la réinvention – ce rôle de traducteur de la mémoire intime de son père, il est intéressant de remarquer qu'il prend soin d'introduire un certain degré d'étrangeté dans sa langue d'écriture. On a évoqué la valeur du yiddish parlé par les convives qui apparaît comme une « mastication » : c'est bien cette anamnèse obsédante, ce remâchement propre à la langue de ses ancêtres, que restitue la forme itérative de la narration elle-même. D'une certaine manière, 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. Par ce degré d'étrangeté dans le rythme, il fait ainsi percevoir au lecteur que la langue castillane est ici utilisée par défaut, que derrière l'espagnol palpite le yiddish, la langue oubliée de l'enfance, celle qui conviendrait le mieux à l'évocation du passé européen. C'est aussi cette migration d'une langue à une autre, en l'espace d'une génération, qui permet d'expliquer la complexité, l'étrangeté de la structure narrative et de la langue littéraire employée par Sergio Chejfec dans *Lenta biografía*.

## 5. *Mutato nomine*

---

26. Dans un article de 2002 intitulé « Lengua simple, nombre », Chejfec revient sur la genèse de son premier roman, et explique que la première mutation discursive causée par la migration de son père est sans doute celle de son propre nom : *Jeifetz* dans sa version originale juive et polonaise, *Chejfec* à l'arrivée en Argentine. Il écrit aussi que deux versions phonétiques de son nom sont en concurrence : d'un côté, la version paternelle, où le <j> est prononcé comme une semi-voyelle (« cheifec »), restant ainsi fidèle au phonème contenu dans le nom yiddish ; de l'autre la version des enfants qui, fidèles au système phonétique du pays dans lequel ils sont nés, appliquent au <j> le phonème /x/ (la « jota »). Or, dans cette distinction infime, dans ce iota réside l'abîme intergénérationnel : la prononciation

selon la norme castillane – qui pourtant n'a a priori pas lieu d'être pour un nom d'origine étrangère – est une façon pour le fils d'imposer au père la règle du pays d'accueil et surtout d'opposer à sa mauvaise maîtrise de l'espagnol un savoir, une certitude étayée par l'institution scolaire :

ésa fue siempre la prosodia adoptada en mi casa y aceptada como correcta (o sea, "chejfec"), la que provenía del sonido de las letras en castellano. Mi padre por su parte pronunciaba el apellido a su manera, siendo dueño del nombre no le preocupaba cómo lo dijeran sus hijos; del mismo modo como nosotros, sintiéndonos superiores a él en muchos aspectos, confiábamos en la existencia de una sola forma cierta de decirlo, que era la de la escuela, la de la calle, la de la correcta, aunque trabajosa, pronunciación. Mi padre pronunciaba "cheifec". (Chejfec, 2005 ; 200)

27. Concevoir cette variante paternelle comme une erreur de prononciation est une manière pour ce fils de ne pas reconnaître comme sienne, voire d'évacuer l'étrangèreté de son propre nom et par là même de se défaire du passé juif européen, de contester le legs complexe du père. Elle est aussi une façon de cantonner son père à ce passé est-européen et de l'exclure du présent argentin, puisque ce fils fait de son propre nom, prononcé à l'argentine, une forme de *schibboleth* – « un mot de passe qui trahit l'origine, détermine l'appartenance et l'exclusion » (Macé, 2014 ; 90)<sup>2</sup> – que son père ne pourra prononcer, dénonçant dans l'instant son origine étrangère et son appartenance incomplète à l'Argentine.
28. Ce n'est qu'à l'âge adulte, et plus précisément au moment de son entrée en écriture que Sergio Chejfec reconnaît la prononciation paternelle comme la version correcte. Cette acceptation coïncide semble-t-il avec le début du travail de réflexion et de rédaction de *Lenta biografía*, et doit se comprendre comme la reconnaissance de la part d'étrangèreté contenue dans son identité :

2 Gérard Macé explique par ailleurs que le mot *schibboleth* trouve son origine, hébraïque, dans l'histoire d'un défaut de prononciation : « le mot *schibboleth* apparaît dans un épisode du Livre des Juges, quand les gens de Galaad poursuivent ceux d'Ephraïm après s'être emparés des gués du Jourdain : « Lors donc qu'un des fuyards d'Ephraïm disait : "Je veux passer !" les hommes de Galaad lui disaient : "Es-tu d'Ephraïm ?" Et s'il disait : Non ! ils lui disaient : "Prononce donc *schibboleth* !", et il prononçait *sibboleth*, car il ne réussissait pas à parler correctement. Alors on le saisissait et on l'égorgeait aux gués du Jourdain. » (*Juges*, XII, 6.) *Schibboleth* est donc un mot de passe qui trahit l'origine, détermine l'appartenance et l'exclusion. Littré précise d'ailleurs qu'au sens figuré, « *schibboleth* » désigne en français « le langage ou des manières qui appartiennent à des groupes exclusifs, et qui désignent ceux qui en sont et excluent ceux qui n'en sont pas ». »

Pasaron muchos años antes de corregirme. Fue cuando recibí argumentos, siendo ya casi adulto y despejada un poco mi ignorancia, que le daban la razón a él; que si era verdad el Jeifetz, decir “cheifec” no era solamente la concesión oportuna a trabajosa pronunciación en castellano, sino que el sonido de esa J dicha como I sostenía la identidad antepasada del apellido. Así fue como durante un tiempo demasiado largo rechacé la versión paterna de mi apellido, y sólo la reconocí primero como válida, y tiempo después la adopté, cuando otro tipo de norma, cierta idea de la lengua o una forma menos literal de ver las cosas, me señalaron el buen argumento y la pertinencia del “cheijfec”. [...] Por la época que adopto esta versión de mi padre es cuando me vuelco a escribir; es una decisión tardía, y ahora pienso que me lo permitió precisamente eso, reconocer y adoptar su nombre, o sea, llamarlo como él lo decía, como si fuera un apellido extranjero. (Chejfec, 2005 ; 201)

29. C'est précisément l'appropriation du patronyme en tant que nom étranger – se substituant à sa version hispanisée – et son adoption comme nom d'auteur qui permettent le début de l'écriture. Ainsi, au cœur de la genèse de Chejfec écrivain se trouverait l'acceptation du nom tel que légué et revendiqué par le père, et la valorisation de l'indice d'étrangèreté présent dans cette variante – le nom propre rétabli comme nom étranger –, qui implique la récupération d'une forme de marginalité : « a través del apellido recuperaba el blasón más excéntrico de mi padre (extranjero en su vida civil, erróneo en su vida privada) para adoptarlo y naturalizarlo. » (Chejfec, 2005 ; 201) Le premier roman de Chejfec est également une manière de s'identifier à ce père caractérisé par son altérité prononcée – il parle mal l'espagnol et ne se confie guère (« en él lo habitual y aparente era un ejercicio [...] de ensimismamiento en su pasado europeo », p. 140).

## **6. Langue de l'immigrant et langue du lettré**

---

30. Si la réflexion initiale présente dans « Lengua simple, nombre » porte sur le nom propre et l'incidence qu'il peut avoir pour l'écrivain, Chejfec y évoque par ailleurs plusieurs détails concernant son enfance, sur cette filiation juive et européenne et, surtout, sur sa relation à la langue castillane. Il y décrit le rapport compliqué et souvent socialement excluante que son père a dû entretenir avec l'espagnol, appris sur le tard et de façon très approximative. Le narrateur de *Lenta biografía* confiait à son lecteur le manque d'aisance de son père en espagnol, qui contrastait avec sa totale maîtrise du russe, du polonais et du yiddish : « mi padre hablaba —habla— mal el español y del todo bien otros idiomas —ruso, idisch, polaco, salían de su boca

con palabras graves— » (p. 140). Dans l'article ultérieur, Chejfec souligne à quel point cette difficulté d'expression en espagnol est représentative de la « fatale inadéquation » de ce père avec son pays d'accueil et le prive d'une véritable voix :

Había arribado al país siendo adulto, y desde otras lenguas y con una preparación inadecuada para lo que sería su vida, él hablaba, y especialmente leía, con dificultad. [...] 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, porque al mismo tiempo demostraba tener una lengua más *auténtica*. [...] De manera que ejercía una autoridad bastante relativa: *era la fuerza, el grito, el trabajo, pero casi no tenía voz*. (Chejfec, 2005 ; 197-199)

31. Ainsi les capacités expressives limitées du père en espagnol font que son énonciation repose essentiellement sur le corps et le cri, et privent son discours de toute nuance, au contraire de la très grande variété d'« intonations » qu'il pouvait déployer dans les langues d'Europe de l'Est :

él hablaba otros idiomas y hablaba —habla— mal el mío. Ruso, idisch, polaco, salían de su boca graves con la naturalidad que otorga el uso y con el infinito matiz de entonaciones que concede la total identificación con el universo de la lengua. (Chejfec, 2007 ; 12)

32. De plus, l'article « Lengua simple, nombre » nous apprend qu'à l'heure de prendre la plume comme critique littéraire – c'est-à-dire avant *Lenta biografía*, et donc avant la reconnaissance de la version paternelle de son nom –, Chejfec aurait cherché à fonder son propre rapport à l'espagnol sur un rejet de ce parler approximatif et singulier du père, c'est-à-dire sur une volonté d'hypercorrection, de baroquisme linguistique et stylistique :

en un momento decidí alejarme de lo que prefiguraba la escritura y el habla de mi padre, de *esa lengua extraña*, propia e incorrecta, para adaptarme a otra que consideré más viable. En realidad no había otra opción. Pero esa forma paterna de hablar era también la mía, igual que aquella escritura y esa desconfianza. El resultado fue *una lengua artificial* que me obligué a adoptar. Me volqué a escribir de una manera *obsesivamente cerebral*, como si [...] no sólo quisiera poner de manifiesto cierta complejidad y preferencias literarias [...] sino construir una forma barroca y trabajosa que fuera *todo aquello que el idioma limitado, pero verdadero, de mi padre no era*. (Chejfec, 2005 ; 203-204)

33. Dans le récit de sa propre genèse littéraire que propose Chejfec dans ce même article, l'écrivain en herbe cherche à remplacer la langue étrangère (ou en tout cas métissée et incorrecte) de l'immigrant par une langue qui lui est également étrangère, mais « artificielle » et non intuitive : il s'agit en quelque sorte de refouler la langue « véritable » de l'immigrant par la

fabrique autodidacte d'une langue excessivement littéraire et, de ce fait, inaccessible au père. Une langue, en somme, défamiliarisante, au sens où elle rompt avec l'usage familial. Cela revient en fin de compte à chasser l'usage de la langue du corps que pratique le père, usage qui repose sur l'infra-linguistique (l'intonation, l'intensité de la voix), et s'imposer une langue de l'esprit (« Me volqué a escribir de una manera obsesivamente cerebral »).

## **7. Une appartenance intermittente**

---

34. Pour autant, cette distanciation du mode langagier paternel, ce refus de l'atavisme de la « langue simple », n'en permettrait pas l'évacuation totale : il demeurerait chez le fils un déterminisme, une trace irréductible de cette boiterie linguistique (« esa forma paterna de hablar era también la mía »). Résulterait alors de ce tiraillement une langue hybride, à mi-chemin entre la norme grammaticale apprise seul et l'incorrection transmise par le père, peut-être entre le *castellano* et le yiddish entendu à la maison et appris à l'école puis oublié : une langue, en somme, non entièrement propre à soi, qui contiendrait un certain degré d'étrangeté :

Por eso tengo a veces la impresión de escribir una lengua que me pertenece solo con intermitencia, que ha sido adquirida a costa de empeños y malentendidos y frente a la cual, cuando escribo, debo retroceder para tomar impulso como una manera de discriminar mejor lo que estoy queriendo decir. (Chejfec, 2005 ; 204)

35. C'est donc une appartenance variable, discontinue (« con intermitencia ») qui caractériserait le lien à l'espagnol écrit pour Chejfec, une langue pas toujours « à soi » (au sens où Virginia Woolf réclamait pour écrire une « chambre à soi »), devant laquelle il faudrait parfois reculer (« retroceder »), c'est-à-dire revenir en arrière pour se corriger et maîtriser son propos, ou bien céder comme devant quelque chose que l'on ne domine pas entièrement. Ce qui n'a rien d'anodin pour un jeune écrivain : là où la mauvaise maîtrise de l'espagnol posait pour le père un problème d'autorité en tant que *pater familias* nouvellement argentin, la relative inadéquation que ressent Chejfec vis-à-vis de cette langue dans l'écriture serait susceptible de remettre en cause son autorité, cette fois au sens de condition d'auteur (*autoría*).

36. Au terme de son article « Lengua simple, nombre », et après avoir déclaré la relation d'appartenance « intermittente » qu'il entretient avec sa langue d'écriture, Sergio Chejfec décrit le champ littéraire argentin comme une zone intégratrice, où ne s'exerceraient pas de pouvoirs normatifs de la part d'institutions hégémoniques, une zone d'écrivains autodidactes et qui en somme serait propice aux « usages mineurs » de la langue, aux *étrangisations* de l'espagnol *rioplatense* :

tengo a veces la impresión de escribir una lengua que me pertenece solo con intermitencia [...]. Pero también está el sentimiento contrario, que es un esfuerzo relativo y que, en un punto, escribir es algo natural, más allá de los resultados, cuando se es extraño o imperfecto. La literatura argentina resulta para ello ideal; es porosa en casi todos los aspectos, con varios corpus admitidos, ha albergado distintos idiomas, no tiene normas impuestas ni instituciones hegemónicas que dicten su gusto. Es una literatura de escritores que se construyen a sí mismos. (Chejfec, 2007 ; 204)

37. Cette vision utopique de la littérature argentine comme une « Babel heureuse »<sup>3</sup> et libertaire (« no tiene normas impuestas ») semble toutefois largement idéalisée. S'il est vrai que la période littéraire qui s'annonce à partir des années 1920-1930 est marquée par une certaine libération de la langue littéraire argentine, avec d'une part les basculements – sur le plan de l'esthétique mais aussi des acteurs et des institutions – menés par les avant-gardes, et d'autre part l'entrée en littérature d'enfants d'immigrés et donc le métissage linguistique de l'espagnol *rioplatense* – par exemple avec l'italien via le *cocoliche* dans le théâtre, si l'on pense au *sainete* puis le *grotesco criollo* d'Armando Discépolo –, des logiques de domination linguistique n'ont pas cessé d'avoir cours.
38. Plus tard, au fil des vagues d'immigration suivantes et des évolutions littéraires, d'autres écrivains chercheront aussi à tendre la langue *rioplatense* vers « ses extrêmes ou ses limites », à la rendre étrangère à elle-même de diverses manières : Xul Solar, Roberto Arlt, Witold Gombrowicz, Osvaldo Lamborghini, Manuel Puig... et sans nul doute Sergio Chejfec, qui avec *Lenta biografía* se fait « l'immigré [...] de sa propre langue » (Deleuze, 1975 ; 35).

3 L'expression célèbre est de Roland Barthes, dans le *Plaisir du texte* : « le sujet accède à la jouissance par la cohabitation des langages, qui travaillent côte-à-côte : le *texte de plaisir*, c'est *Babel heureuse*. » (Barthes, 1973 ; 10)



## **Bibliographie**

---

BARTHÉLÉMY Lambert, *Fictions contemporaines de l'errance. Peter Handke, Cormac McCarthy, Claude Simon*, Paris, Classiques Garnier, 2012.

BARTHES Roland, *Le Plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973.

BENJAMIN Walter, « Le conteur », *Œuvres III*, Paris, Gallimard, Folio, 2000.

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

CHEJFEC Sergio, « Lengua simple, nombre », in *El punto vacilante. Literatura, ideas y mundo privado*, Buenos Aires, Norma, 2005 [2002], p. 195-205.

CHKLOVSKI Victor, *L'Art comme procédé*, Paris, Allia, 2008.

DELEUZE Gilles, *Pourparlers*, Paris, Minuit, 1990.

DELEUZE Gilles, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Minuit, « Critique », 1975.

DELEUZE Gilles & GUATTARI Félix, *Capitalisme et schizophrénie 2 : Mille Plateaux*, Paris, Minuit, « Critique », 1980.

DEMANZE Laurent, *Encres orphelines*, Paris, José Corti, 2008.

FEILING Carlos E., « Una novela escrita en la Argentina (Nota retroductoria a la primera edición de *Lenta biografía*) », *Babel*, n°17, mai 1990, p. 5.

GRASSIN J-M, FIALKOVA L., TSIRLIN M., « Étranngisation ; défamiliarisation / ostranenie / » in *Dictionnaire International des Termes Littéraires*, Berne, Francke, 1979.

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

MACÉ Gérard, *Le Manteau de Fortuny*, Paris, Le Bruit du temps, 2014.

B COQUIL, « Récit d'exil et étrangisation de la langue... »

RABATÉ Dominique, « Singulier, pluriel », in *Écritures du ressassement, Modernités 15*, BENOIT Éric, BRAUD Michel *et al.* (dir.), Talence, Presses Universitaires de Bordeaux, 2001, p. 9-20.