À l'épreuve

N° 11 | 2025
Le cycle

Fantasmer l’unité du cycle du Dernier texte de Santiago H. Amigorena : « comment en finir avec les fins ? »

Pauline JANKOWSKI

Édition électronique :
URL :
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
DOI : numerev_2158
Date de publication : 14/02/2025

This submission is licensed under **CC BY-NC-ND** (Attribution - No commercial - No derivatives).

Pour **citer cette publication** : JANKOWSKI, P. (2025) Fantasmer l’unité du cycle du Dernier texte de Santiago H. Amigorena : « comment en finir avec les fins ? » . *À l'épreuve*, (11). https://doi.org/10.34745/numerev_2158

En interrogeant le vaste projet autobiographique du *Dernier texte* de Santiago H. Amigorena, au regard de la poétique des cycles romanesques, le lecteur est frappé par la démesure d'un projet qui le dépasse tant sur le plan narratif que formel. En effet, le *Dernier texte* ambitionne de s'écrire à l'échelle d'une vie entière. Afin de répondre à l'ampleur du projet annoncé, dès le « Au lecteur », l'auteur opte pour une publication sérielle, démultipliant ainsi son monde en divers territoires de fiction. À la fois désireux d'unité, mais intrinsèquement fragmentaire, le *Dernier texte* ne cesse de s'accroître au fil de la parution de nouveaux tomes et appendices et assume pleinement son désir de *faire monde*. La cyclicité du projet est encouragée par des effets de décentrements narratifs, orchestrés par l'auteur-narrateur, au sein de la diégèse, qui exulte à l'idée de ressasser son amour pour son amante Philippine, mais aussi pour l'écriture. Toutefois, malgré son ambition totalisante, le projet est hanté par la métaphore babélique, et semble, selon les dires du narrateur, ressasser son propre échec. Par conséquent, comment en finir avec les fins ? Comment en finir avec le cycle ? Comment en finir avec le *Dernier texte* ?

Mots-clés :
Littérature contemporaine, Cycle, Amigorena, Roman monde

Dans *Excès de roman*, Tiphaine Samoyault rappelle que le roman « est toujours plus qu'un roman[1] ». Il se caractériserait par son « excès[2] », traduirait la « débauche du langage[3] » et réclamerait une « exigence de totalité[4] ». De son côté, Thomas Conrad situe également le roman du côté de l'expansion[5]. À ce titre, il désigne la poétique du cycle romanesque par « poétique de la totalité[6] ». Nombreux sont, en effet, les écrivains qui ont nourri des projets totalisants au fil des époques[7]. Parmi eux, le projet-monde de Santiago H. Amigorena (né en 1962), baptisé *Le Dernier texte* et débuté en 1998 aux éditions P.O.L, se présente comme un cycle autographe. Résolument autobiographique et encyclopédique, cette vaste entreprise retrace les aventures d'un narrateur mutique, Santiago, de sa naissance à ses premières amours et défaites, en passant par ses exils, de l'Argentine à la France. Encore inachevé, le projet comprend cinq parties principales, auxquelles se greffent de nombreuses annexes[8].

À la découverte des multiples réseaux de personnages, de souvenirs, de lieux, qui parcourent le récit, le lecteur éprouve une puissante fascination. Revenant de tome en tome, ils assurent la cyclicité interne du *Dernier texte*. Afin de garantir l'unité du cycle,

il s'agit de combler ce « défaut de liaison[9] » entre les différents *opus*, dont parlait Honoré de Balzac, dans la Préface de *La Comédie Humaine*. En observant, entre autres, les « phénomènes de seuils[10] » (métalepses, autocommentaires, *etc*.), le lecteur se confronte à la discontinuité narrative d'une œuvre qui fantasme son unité. En effet, si Tiphaine Samoyault rappelle que la lecture contemporaine est « avant tout fragmentaire, en tranches[11] », Christian Godin note, de son côté, une véritable « fascination pour le fragment[12] », pour ce « secret maintenu et l'adorable tristesse des ruines[13] ». Au niveau de sa macrostructure, l'ambition totalisante et globalisante du cycle autographe du *Dernier texte*, en tant qu'œuvre-monde[14], se heurte, en effet, à sa forme intrinsèquement fragmentaire. Si Santiago H. Amigorena parle d'un seul et même texte[15], il opte pour une publication sérielle, divisée en plusieurs *opus,* territoires de fiction. Ce paradoxe illustre celui de l'écriture cyclique à la fois désireuse d'unité (représentation d'un monde total, clos) et formellement fracturée (division sous forme *d'opus*).

En interrogeant le vaste projet autobiographique du *Dernier texte* de Santiago H. Amigorena, au regard de la poétique des cycles romanesques, nous montrerons, tout d'abord, en quoi la construction à long terme de ce projet littéraire s'apparente à cette « folie du roman[16] », qui le « rend universel et ne le fait jamais finir[17] ». Pour ce faire, nous reviendrons sur les étapes de la structuration de ce projet, ses aléas éditoriaux et sa volonté de s'écrire à l'échelle d'une vie entière. Nous interrogerons alors le statut des annexes au sein du projet, et les interférences notoires avec le projet tronc, qui participent de l'accroissement du cycle. Nous nous centrerons, ensuite, sur la topique du ressassement, du retour, développée notamment dans *Le Premier amour* (2004). L'œuvre est, en effet, hantée par la figure sphérique, s'inspire de nombreux dispositifs circulaires (le motif labyrinthique borgésien, structuration cyclique proustienne). Enfin, nous expliquerons comment ce projet littéraire, associé métaphoriquement à une Tour de Babel inversée, et hanté par la réécriture, ne fait que fantasmer son unité, étant dès le départ condamné, par l'auteur lui-même, à son inachèvement, son incomplétude.

La « folie » du *Dernier texte*

Dans son essai *Excès de roman* (1999), Tiphaine Samoyault associe le roman à une « exigence de totalité[18] ». Elle introduit la notion de « folie du roman » pour désigner la démesure, l'excès qui viserait le roman et en exténuerait son lecteur. Elle l'explicite en ces termes :

> Lorsque je suspends ma lecture dix ou vingt pages avant la fin de peur de disparaître avec lui, lorsque je relis indéfiniment *Du côté de chez Swann* ou que je me dis que la seule chose possible à faire maintenant serait de le recopier, je suis saisie par la folie du roman, je deviens son intranquillité même.
>
> Je crois habiter le roman, c'est en fait le roman qui m'habite. Car il est

souvent l'exact contraire de ce que l'on croit saisir.

L'excès vient au roman comme au corps[19].

Dans le cycle du *Dernier texte* de Santiago H. Amigorena, la « folie du roman » se situe tant du côté de l'ambition monde du projet, celle de s'écrire à l'échelle d'une vie entière, que dans sa forme tentaculaire, qui ne cesse de s'accroître et de se régénérer à la parution de nouveaux tomes et appendices.

Autour du nombril : une œuvre-vie

Dès son « Au lecteur » (1998), l'auteur place son récit sous l'égide de l'errance, de l'exil : « Le retour est un instant toujours lointain » (*EL*, p. 7), s'inscrivant sur les pas d'un Ulysse contemporain désireux de retrouver le chemin de sa terre natale. Pour ce faire, l'écrivain, par le biais de son narrateur, entreprend un long périple intime dans le *Dernier texte*. L'auteur s'en tient, en effet, à ce qu'il avait annoncé, dans son « Au lecteur » dans *Une enfance laconique* (1998) : « faire de chaque lettre un simple chiffre et [s]e défaire ainsi de la suite indéchiffrable qui [le] lie, au travers de l'encre qui coule de [s]a main droite, [s]on existence à [s]a mort » et « restituer [s]a vie, de la première à la dernière syllabe » (*EL*, p. 9). Nouant dès le départ un pacte de sincérité avec son lecteur, l'écrivain se lance dans la voie d'un autoportrait « éparpillé » (*EL*, p. 176), à l'image du narrateur, entremêlé de textes de jeunesses, d'archives personnelles, qui viennent ponctuer le récit. Il est d'ailleurs question de faire surgir un monde de son nombril (*EL*, p. 115), mais aussi d'écrire « un texte qui dirait tout » (*AT*, p. 169), « quitte à ce que ce dernier texte soit le tombeau de [s]on corps » (*EL*, p. 39) :

> Je me proposais déjà d'écrire un texte qui dirait tout, qui irait des premiers souvenirs qui ont creusé cette distance d'avec le monde, écrits à présent ou décrits à travers les écrits d'alors, jusqu'à rejoindre le début sans cesse retardé par le texte lui-même. Je me proposais d'écrire ce dernier texte qui se voudrait une étude implacable sur la distance qui me sépare du monde, et qui deviendrait les confessions et les œuvres complètes d'un écrivain – moi-même par un étrange hasard – qui cherche dans l'écriture, tel un étourneau idolâtre, comment ne plus écrire. (AT, p. 169)

En racontant les moindres étapes de sa vie, mais aussi celles qui l'ont conduit à l'écriture, l'auteur s'engage à parcourir l'entièreté de son existence, faisant de son projet-monde une œuvre-vie, telle que le définit Alain Pagès :

> De tels romans, en liant entre eux réel et personnages, ont l'ambition de représenter la totalité d'une réalité historique et sociale. Mais si on considère du point de vue de l'énonciateur, on pourrait parler aussi, à leur propos, d' « œuvres-vies », car leur écriture engage, en règle générale, une vie entière.

> Un rêve esthétique préside à leur création, celui d'un texte qui serait nourri par la matière de toute une existence, dont l'écriture n'aurait jamais de terme, et qui trouverait dans cette durée même la possibilité de multiples reprises justifiant sa raison d'être. L'œuvre-vie est indissociable de l'œuvre-monde. L'engagement qui se trouve à l'origine de la première autorise l'ambition dont se réclame la seconde[20].

Dans un article dédié au silence dans l'œuvre autobiographique de Santiago H. Amigorena, Ariadna Alvarez Gavela et Mauro Greco employaient déjà le qualificatif d' « œuvre-vie » pour évoquer le projet amigorenien, où « l'écriture du *je* parvient à se confondre avec [s]a propre vie[21] ». C'est ainsi que l'écrivain Santiago H. Amigorena décide de se lancer dans le projet d'une écriture hors-normes, dont les différents appellatifs employés par l'écrivain traduisent déjà l'impossibilité de nommer la démesure de son projet littéraire. Se faisant, tour à tour, « confessions », « œuvres complètes d'un narrateur mutique », ou encore « autobiographico-encyclopédie », le projet de Santiago H. Amigorena devient ce « petit monstre[22] », intitulé *Le Dernier texte* ou encore *Le Dernier Livre*, transcendant de fait toute catégorisation générique.

Si l'auteur prévoyait, à l'image de son devancier Marcel Proust, de publier l'entièreté de son œuvre en un volume unique, rêvant secrètement d'accomplir le livre total mallarméen ou encore d'atteindre « [c]e rêve tant rêvé d'un texte écrit d'un seul tenant en un seul temps. Mais reconstitué [23]», il se résout à opter pour une publication sérielle fragmentaire face à l'ampleur de son projet d'écriture :

> J'ai imaginé, depuis le début de la rédaction de mon projet (que je nommais dans *Une enfance laconique* « Dernier texte » et que je nomme dans d'autres livres, plus récents, « Dernier livre ») qu'il changerait en cours de fabrication. Après des années passées à prendre des notes, lorsque j'ai réellement commencé à le rédiger en 1992, âgé de 30 ans, je croyais que j'allais écrire deux mille, trois mille ou quatre mille pages avant de le publier. Puis, ayant fini les deux cents petites premières pages de la première partie et ayant à peine commencé la deuxième, je me suis rendu compte que je n'arriverais jamais à aller au bout sans faire encore une fois comme Proust, et commencer à publier[24].

En effet, *Le Dernier texte* étant l'œuvre d'une vie, le lecteur aurait dû attendre la mort de l'écrivain pour découvrir l'œuvre dans son entièreté. Face à des milliers de pages, il se serait certainement découragé. À cette ambition narrative, répond une forme monstre, encore en cours d'élaboration.

Autour de la Tour : une forme monstre

Pour répondre à un projet d'une telle envergure, réaliser un livre-somme, Santiago H.

Amigorena opte pour un dispositif sériel, et met progressivement en place un cycle romanesque. Métaphoriquement associé à l'imaginaire de la Tour de Babel, notamment breughélienne, le projet littéraire de Santiago H. Amigorena s'échafaude au fil des années d'écriture, en témoignent ces dires de l'auteur-narrateur :

> Dans le chantier immense de la faille béante qu'est ma tour de Babel, comme dans les représentations de Breughel, il faut sentir derrière chaque élément une multiplicité de détails cachés, à peine perceptibles à l'œil nu. Mon premier amour draine à sa suite d'autres liaisons, d'autres dépendances, et pourrait être de ce chantier un solide maçon, ma première lettre serait contremaître, et ce premier cauchemar fait à l'âge de dix mois dont je vous parlerai plus tard, comme mon second exil, un des sublimes architectes. La description du chantier sera difficile. En trente ans, il est parvenu au point fatidique où les milliers d'ouvriers […] œuvrent encore mais depuis longtemps déjà sans se comprendre. La diversité des langues fait des ravages. Chaque événement de ma vie, tous ces êtres que j'ai croisés, ou qui me suivent et que je suis de manière parallèle – certains, rencontres furtives dont l'importance se résume à un instant partagé; d'autres, éternels compagnons de souffrance qui continuent aujourd'hui encore de m'entretenir d'une manière sourde et affable –, tout et tous œuvrant dans ce chantier dont les limites superficielles sont le temps, trente ans, et l'espace, la sur face de ma peau, mais dont j'ignore la profondeur […].
>
> Ma seule certitude est que tout reprendra sa place. En le démontant, je pourrais comprendre le dédale d'échafaudages alambiqués du chantier qui jusqu'à aujourd'hui a fait de moi une tour de Babel, une tour inversée, s'enfonçant dans le sol de ma peau, une tour qui, lorsqu'on me regarde de dehors, me fait ressembler à un énorme trou béant. C'est cette cavité insondable que je veux gaver de la cire des mots. Ainsi, lorsqu'elle aura séché, je l'enlèverai, détruisant le moule que je serai moi-même devenu – moule inutile de cette cire perdue, de cette cire devenue à son tour la véritable tour que je souhaite vous faire découvrir. (*EL*, p. 39-42).

Dans cet extrait, l'auteur file la métaphore du « chantier » pour désigner l'immense projet littéraire qu'il est en train de construire sous les yeux du lecteur, et qui prend corps physiquement et psychiquement dans sa chair : il est lui-même l'enveloppe de la Tour et les différents paliers de ce grand-œuvre prendront leur source dans une mémoire parcellaire. Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si l'iconographie de la Tour de Breughel est collée sur la chemise cartonnée qui renferme les véritables brouillons du *Dernier texte*. Elle est à l'image de l'ambivalence de tout projet totalisant, comme le souligne Tiphaine Samoyault : « l'encyclopédie romanesque est toujours fragmentaire. Et le paradoxe du roman-monde tient à cela : il manifeste une ambition totalisante dont la réalisation ne peut être que partielle[25] ». Thomas Conrad revient explicitement sur ce

paradoxe, propre au cycle romanesque, mais aussi plus largement aux dispositifs-monde :

> Le cycle est […] à la fois un et multiple. D'où une situation paradoxale : on ne peut considérer la grande unité englobante de l'œuvre totale sans envisager en même temps les failles qui la traversent et maintiennent une distance entre ses parties[26].

Selon la définition qu'en donne Thomas Conrad, le cycle est une forme de « transtextualité », autrement dit, il « met [un texte] en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes[27] », et assure par ce lien la cohérence globale, le lien entre les différents *opus* du cycle, faisant apparaître cette « reliure invisible[28] ». Dans le cas du *Dernier texte,* plusieurs *opus* se succèdent, de manière dyschronique : le temps de l'histoire ne suit pas, en effet, le temps de la publication des volumes. La structure du projet prend peu à peu forme, tout en subissant de nombreux remaniements. Chaque fragment devient le « symptôme[29] » du texte à venir.

L'unité et la cohérence du cycle sont, quant à elles, entre autres garanties par ce que Daniel Arranda nomme les « personnages reparaissants[30]», ces personnages qui reviennent de tome en tome et sont familiers du lecteur ; mais aussi par l'ensemble d'épisodes, de biographèmes qui créent un réseau d'échos entre les différents *opus* et maintiennent la cohérence de l'univers amigorenien[31].

Concernant la structure globale du *Dernier texte*, l'auteur précise son programme d'écriture dans son « Au lecteur » (1998), encore non clairement défini. Il devient, ainsi, son propre éditeur en orchestrant, à l'avance, les épisodes de son grand-œuvre :

> Alors, autant vous prévenir, vous aurez droit à la totale : le premier cauchemar, la première lettre, le premier exil, les premières amours, le second exil, les premiers textes, le premier amour, la première défaite, et enfin, les autres textes qui m'ont contraint à celui-ci, le dernier, qui inutilement les invoque et inutilement les oublie (*EL*, p. 9).

Ce n'est qu'à la parution du *Premier exil* (2021) que l'auteur clarifie, pour la première fois, le plan général de son œuvre. Au niveau de sa macrostructure, le projet tronc comprend six parties principales. La première partie, *Une enfance laconique* (1998), est sous-divisée en deux chapitres : « Le Premier cauchemar » et « La Première lettre ». La deuxième partie, *Une jeunesse aphone*, est scindée en deux chapitres/tomes : *Le Premier exil* (2021) et *Les Premiers arrangements* (2000). La troisième partie, *Une adolescence taciturne,* est découpée en deux chapitres/tomes : *Le Second Exil* (2002) et *Les Premières fois* (2016) La quatrième partie, *Une maturité coite*, se divise en deux chapitres/tomes : *Le Premier amour* (2004) et *La Première défaite* (2012). En 2021, l'auteur prévoit d'écrire encore deux parties supplémentaires : la cinquième

partie, *Une vieillesse discrète*, composée de deux chapitres/tomes, à savoir *Le Premier silence* et *L'Autre Silence* ; et la sixième partie nommée *La Septième Partie,* divisée en deux chapitres/tomes, *Le Festival de Cannes* et *Patmos*.

Or, en 2023, l'auteur décide d'annuler la cinquième partie, estimant que la boucle narrative consacrée à la topique du silence a été achevée dans l'écriture du *Ghetto intérieur* (2019), et qu'il faut à présent passer à l'écriture de la dernière partie. La sixième partie devient donc la cinquième partie, *Une vieillesse discrète*. Santiago H. Amigorena conserve, toutefois, l'idée de faire de la cinquième, une sixième partie, en hommage à l'ellipse narrative incarnée par l'épisode du « Bal des têtes » dans *Le Temps retrouvé* de Marcel Proust. Pour ce faire, il prévoit d'introduire à son tour une ellipse narrative au début du premier tome de la cinquième partie intitulé *Le Festival de Cannes* et à la fin de ce même tome. En 2024, il précise le titre des deux derniers *opus* du projet tronc : *Le Festival de Cannes* devient « Le Festival de Cannes ou le temps perdu » et *Patmos* devient « Patmos ou l'espace retrouvé » attestant d'une filiation directe avec le projet littéraire proustien.

À ce projet tronc s'ajoutent également de nombreuses annexes qui viennent accroître l'univers du cycle romanesque du *Dernier texte*, consteller autour du projet tronc, tout en le fragmentant davantage : *1978*, paru sous le titre *1978* (2009) ; *2003* paru sous le titre *Des jours que je n'ai pas oubliés* (2014) ; *2086*, paru sous le titre *Mes derniers mots* (2015) ; *1942*, paru sous le titre *Le Ghetto intérieur* (2019) ; *Il n'y qu'un seul amour* (2021) ; et *La Justice des hommes* (2023). Ces annexes cultivent une certaine singularité vis-à-vis du projet tronc. Dans la majorité des cas, elles visent à développer l'univers du projet tronc en ramifications diverses, en se centrant sur une période précise de la vie du narrateur ou l'explication d'un trait de sa personnalité (l'étrangeté, le désir d'écrire, *etc*.). Sur le plan stylistique, le narrateur intradiégétique, bien connu du lecteur dans le projet tronc, porté par un « je » omniscient, laisse la place à une voix extradiégétique, marquée par l'usage d'une 3^{e} personne, ramenant le lecteur du côté de la fiction, de l'univers romanesque. L'annexe intitulée *1978* (2009) l'illustre : l'écrivain invente un épilogue dans lequel il transforme son personnage autobiographique en véritable personnage de fiction, déroutant définitivement le lecteur. *Mes derniers mots* (2015) prend, quant à elle, les traits d'une fiction apocalyptique dans laquelle l'auteur fait de son narrateur l'avant-dernier homme de la Terre, après William Shakespeare, prenant clairement ses distances avec le projet tronc. Toutefois, le statut de certaines annexes, comme *Le Ghetto intérieur* (2019), interroge. En effet, *Le Ghetto intérieur* reprend la poétique stylistique du projet tronc, et vient clôturer une boucle narrative sur le silence du narrateur entamé depuis *Une enfance laconique* (1998). Dans cet appendice, l'auteur étaye la généalogie du narrateur, dont les contours avaient été explicités dans l'incipit d' *Une enfance laconique* (1998). C'est aussi ce tome qui a été le plus traduit dans le monde, contrairement au projet tronc qui n'a jamais été traduit[32]. Il a également remporté le Prix Goncourt des lycéens, et a permis de visibiliser le projet littéraire de Santiago H. Amigorena, en raison de la large médiatisation portée par les éditions P.O.L.

On observe donc une structure profondément mouvante, traversée par une

fragmentation au niveau de la macrostructure du projet, mais aussi de sa structuration interne. La seconde partie d'*Une enfance laconique* (1998) est, par exemple, divisée en trente-huit rubriques, toutes annonciatrices des topiques que l'œuvre abordera. Dans la troisième partie, les *opus* sont divisés en trois ou quatre sections. Comme le souligne Thomas Conrad, le plan de l'œuvre est, en effet, révélateur de « l'hétérogénéité des textes qu'il rassemble[33] ».

La « folie » du *Dernier texte* devient alors visible au moment de dévoiler une poétique de la totalité, tant au niveau de l'ambition narrative, celle du « tout écrire[34] », qu'au niveau de sa macro/microstructure, qui ne cesse de se déployer au fil de l'écriture. Cette ambition monde est révélatrice de l'ambivalence cyclique, à la fois désireuse d'unité, mais intrinsèquement fragmentaire.

À l'épreuve de la cyclicité

Du latin *cyclus*, emprunté au grec ancien κΪ□κλος, kyklos, signifiant « cercle », « rond », le cycle romanesque est naturellement associé à l'imaginaire sphérique. Comme le rappelle Georges Poulet, le cercle a longtemps été considéré comme la « forme [la] plus « achevée » :

> Sa simplicité, sa perfection, son application continûment universelle en font la première de ces formes privilégiées qui se retrouvent au fond de toutes les croyances et qui servent de principe de structure à tous les esprits[35].

Ce dispositif circulaire a imprégné la production littéraire, en témoigne *À la recherche du temps perdu* de Marcel Proust, se clôturant et se réouvrant sur elle-même. Hanté par le dispositif proustien, Santiago H. Amigorena rêve lui aussi d'une œuvre dont « le centre serait partout, et la circonférence nulle part [36] », empruntant cette expression à Pascal, mais aussi à Borges[37]. Le *Dernier texte* fait, en effet, très rapidement l'épreuve du décentrement, en raison de l'auteur-narrateur qui prend plaisir à déconstruire la linéarité de son récit, afin de rejouer sans cesse les scènes d'amour et d'écriture auprès de son amante. Ces déambulations tant physiques que scripturales et labiales réenclenchent sans cesse le cycle narratif, faisant du *Dernier texte*, une éternelle boucle dont on aurait perdu le centre.

« Dans l'ordre. Commençons par le milieu » ou le jeu du décentrement dans Le Premier amour

Alors que le lecteur suit les aventures du narrateur, de manière chronologique, le récit ne cesse d'être interrompu par des commentaires métadiégétiques de l'auteur, mais aussi des archives personnelles et/ou documentaires. Ces interruptions volontaires conduisent le lecteur à se détourner de la continuité narrative du récit. Le lecteur a donc l'impression de voir l'œuvre en train de s'écrire, *in progress*, au gré des autocommentaires de l'auteur. *Le Premier amour* (2004) est le parangon de ces effets

de décentrement. Face aux affres désordonnées de l'amour causées par la rencontre de Philippine, l'auteur réclame à de maintes reprises de l'ordre dans son récit. Pour ce faire, il s'écrit : « Non-non-non-non-non-non-non. Dans l'ordre. Commençons par le milieu. *On ne commence jamais que par le milieu*[38] » (*PA*, p. 14). Cette idée de « commencer par le milieu » fait explicitement référence aux propos de Gilles Deleuze, qui, dans *Mille Plateaux*, déclare :

> J'ai tendance à penser les choses comme des ensembles de lignes à démêler, mais aussi à recouper. Je n'aime pas les points, faire le point me semble stupide. Ce n'est pas la ligne qui est entre deux points, mais le point au croisement de plusieurs lignes. La ligne n'est jamais régulière, le point c'est seulement l'inflexion de la ligne, Aussi bien, ce qui compte, ce ne sont pas les débuts ni les fins, mais le milieu. Les choses et les pensées poussent ou grandissent par le milieu, et c'est là qu'il faut s'installer, c'est toujours là que ça se plie[39].

On relève de nombreux exemples dans *Le Premier amour* (2004) de ces interruptions auctoriales, comme si l'auteur se reprenait sans cesse, retardait la révélation de la rencontre amoureuse, ou comme si en la prenant par le milieu, il aurait le loisir de la recommencer par une autre extrémité, indéfiniment :

> Non. Ne cédons pas à la tentation de n'écrire – et de n'entendre, puisqu'il s'agit de « nous » – que les débordements sensuels de cette année voluptueuse. Non. Dans l'ordre. Dans l'ordre impétueux des jours passés. (*PA*, p. 22)
>
> Non, non. Dans l'ordre. Dans l'ordre désordonné du parallélisme. (*PA*, p. 47)
>
> Il me faut revenir au début. Raconter dans l'ordre. Raconter dans une chronologie telle que rien ne soit oublié. Raconter par le menu. Avouer que le jeu de l'écriture ne fut inventé qu'à la fin du mois d'août, et que l'amour a commencé au début du mois d'avril. (*PA*, p. 74)
>
> J'essaierai d'introduire chaque mot dans l'ordre. Dans l'ordre désordonné de mes souvenirs épars. On ne commence jamais que par le milieu. Ou alors ne commence-t-on jamais que par la répétition infinie de l'impossibilité d'un début. Car un milieu suppose déjà une fin et l'écrit est toujours infini, - ou du moins il n'existe que tant qu'il s'imagine inachevé. Mais bon, disons, arbitrairement comme tout ce que nous écrivons, que le milieu, nous y voici peut-être enfin[40]. (*PA*, p. 75)
>
> Non. Ce n'est pas possible. Arrêtez-moi. J'en suis à peine au mois de juin. On ne se connaissait presque pas. Il n'y avait pas encore d'habitudes, on n'avait pas encore commencé de créer ces rituels inoffensifs qui rendent ensuite le

> malheur si palpable, si réel. Non, vraiment, arrêtez de me presser, laissez-moi rester encore un peu en ébullition, gonflé par les souffles les plus profonds, tendu vers l'extrême de sa diversité– et de la distance qui maintenant à jamais l'accompagne (*PA*, p. 126).

Le lecteur borgésien reconnaîtra, sans doute, dans ces multiples interruptions métadiégétiques, l'incipit du *Livre du sable* (1975), intertexte nourricier du *Dernier texte* :

> La ligne est composée d'un nombre infini de points ; le plan, d'un nombre infini de lignes ; le volume, d'un nombre infini de plans ; l'hypervolume, d'un nombre infini de volume. Non, décidément, ce n'est pas là, *more geometrico*, la meilleure façon de commencer mon récit[41].

Tentant de raconter l'amour, l'auteur-narrateur va alors contourner la linéarité attendue du récit autobiographique, allant même jusqu'à se moquer de lui-même : « Alors non : dans l'ordre. Un, un, un, un, un. Ce n'est tout de même pas difficile de compter jusqu'à cinq » (*PA*, p. 102). Si l'histoire de la rencontre avec Philippine débute dès les premières pages du tome (p. 15), elle est très vite interrompue (p. 20) : « Non. Non, non et non. Ce n'est toujours pas ça ». L'auteur-narrateur va alors tenter de reformuler son histoire, mais s'insurgeant face aux contraintes imposées par le récit linéaire, va opérer une rupture radicale en refusant de poser un cadre spatio-temporel à son récit :

> L'histoire que vous allez lire prit place et temps à Paris à la fin des années soixante-dix. **Ou au début des années quatre-vingt**[42]. L'essentiel et le superflu se déroulèrent entre trois lieux précis : le 3, rue du Sommerard, le lycée Fénelon et le 22, rue du Regard. Non. **C'est faux. Ces lieux n'ont jamais été précis et ils n'ont jamais été trois**. Il faudrait, dans un premier temps, ajouter au moins la Pâtisserie viennoise de la rue de l'École-de-Médecine, la fontaine de Médicis du Jardin du Luxembourg et le jardin du musée Rodin. Et la Mosquée rue Geoffroy-Saint-Hilaire et les quais de l'île Saint-Louis. Et la petite place Fürstenberg. Puis, dans un deuxième temps, on pourrait ajouter la plage de Psiliamos à Patmos, la place du 20 Ghetto et les Fondamente Nove à Venise, la via Margutta au pied du Pincio à Rome, et quelques canaux d'Amsterdam. **Et sans doute**, aussi bien en ce qui concerne l'espace que le temps, on pourrait ajouter enfin St. James's Park à Londres, la tristesse hirsute de Rio, la désolante chaleur de La Boca, l'immensité du Cabo Polonio et tous les autres lieux où j'ai cherché en vain à l'oublier après qu'elle me quitte, pendant les cinq interminables années de la première défaite. **Il faudrait ensuite se demander à quoi ça rime de commencer à raconter une histoire en plaçant la situation dans un contexte spatio-temporel. Il faudrait se demander si cette histoire**

> **s'est vraiment passée dans notre siècle** *où les lumières, répandues de toutes parts, ont rendu, comme chacun sait, tous les hommes si honnêtes et toutes les femmes si réservées.* **Il faudrait se demander si cette histoire n'aurait pas dû se passer plutôt en Chine ou en Égypte, au Bhoutan, en Mandchourie, en Terre de Feu ou dans les années vingt. Il faudrait aussi se demander si c'est réellement une histoire et si je peux vraiment m'en souvenir. Il faudrait enfin se demander si, m'en souvenant, je serais capable de la raconter, si, racontée, vous serez capables de l'entendre, si, l'entendant… Il faudrait arrêter de se raconter des salades.** L'histoire se déroula sur la terre à la fin du début des temps. Comme tout le monde, n'en déplaise à saint Isidore, nous étions rentrés en terminale au lycée Fénelon au début du mois de septembre […] (*PA*, p. 20-21).

Le récit de cette rencontre sera forcément lacunaire : « Non. Définitivement non. Il faut arrêter de forcer la mémoire. Pourquoi aller chercher toutes ces péripéties préhistoriques ? », s'insurge le narrateur (*PA*, p. 62). En outre, l'auteur fait de cette rencontre amoureuse intime une affaire universelle : cette rencontre aurait pu se passer dans n'importe quel lieu et n'importe quelle époque. L'échec de l'entreprise de conter est visible par l'emploi d'un registre familier et ironique, qui coupe court à toute négociation : « il faudrait arrêter de se raconter des salades ». Malgré sa volonté de décentrer le récit, l'auteur-narrateur se retrouve tout de même dans l'obligation de reprendre son histoire, en la situant au Lycée Fénelon : « Bon. Je recommence une dernière fois » (*PA*, p. 25). Or, l'auteur va continuer de se reprendre à de multiples reprises : « Je recommence encore une fois » (*PA*, p. 41) ; « Je recommence donc une dernière dernière fois » (*PA*, p. 62) ; « je recommence une dernière dernière dernière fois » (*PA*, p. 119), déjouant le sens de l'adjectif qualificatif « dernier » et annonçant déjà le projet de ce « dernier » texte : un éternel ressassement, une envie de réécriture.

L'auteur-narrateur semble d'ailleurs prendre le lecteur au défi depuis le départ. Dans *Une enfance laconique* (1998), à la fin du tome, il lui avait dit : « j'espère encore aller un peu plus loin, mais seul » (*EL*, p. 185), doutant de son endurance. Dans *Le Premier amour* (2004), il accuse le lecteur d'être le garant de la bonne ou mauvaise lecture de son texte, l'imagine perdu dans ce labyrinthe livresque : « je te suppose épuisé par mes égarements, ô présumé malandrin qui erre sur mes pages comme sur quelque route peu sûre » (*PA*, p. 119) ; puis, lui demande encore de le prévenir dans l'éventualité où il abandonnerait la lecture du projet :

> Je recommence une nouvelle dernière fois. Je vous demande seulement, ô mes innombrables lecteurs, que le dernier qui capitule, épuisé par la masse informe de mes souvenirs épars, ait la gentillesse de me prévenir : que le dernier qui s'en va, comme on disait en Uruguay au moment de l'exode, éteigne la lumière (*PA*, p. 164).

L'écrivain-narrateur se joue donc à loisir de son lecteur, et rappelle à chaque méandre narratif qu'« un livre, même fragmentaire, a un centre qui l'attire : centre non pas fixe, mais qui se déplace par la pression du livre et les circonstances de sa composition[43] ».

« S'étaler en rond » ou rejouer le désir d'amour et d'écriture

Dans *Le Premier amour* (2004), le narrateur va rapidement décentrer le regard de son nombril pour explorer celui de son amante Philippine. Le narrateur du *Dernier texte* semble, en effet, prendre au mot Roland Barthes, qui dans la section « le cercle des fragments », écrivait : « Écrire par fragments : les fragments sont alors des pierres sur le pourtour du cercle : je m'étale en rond : tout mon petit univers en miettes ; au centre, quoi ?[44] ». Il est bien question de s'étaler en rond autour de Philippine, qui est d'ailleurs devenue son « univers » (*PA*, p. 101), et d'accomplir précisément des *circumnavigations* autour de son appartement en marchant pendant des heures jusqu'à apercevoir sa silhouette inespérée surgir de la fenêtre :

> Le **chemin** commençait toujours avant mon départ. Lorsque la lecture devenait impossible, c'est-à-dire lorsque non seulement je ne parvenais plus à me concentrer sur ce que je lisais, mais lorsque l'acte même de tenir un livre et de tourner des pages me devenait surhumain, je quittais enfin ma demeure, débordant de désir, pour t'aller retrouver [...] **[M]on souhait était que la route fût longue**. Je parcourais **lentement** la partie du boulevard qui se trouve dans le Ve arrondissement [...] Puis, entre le Cluny et le carrefour de l'Odéon, [...] **je ralentissais encore mon pas** et commençais de penser réellement à toi. Car bien que ce chemin, comme tous les chemins, fût **l'écho lointain de celui d'Ithaque**, car bien que je craignisse les Lestrygons et les Cyclopes et la colère de Poséidon que mon âme dressait devant moi, je ne souhaitais pas entrer par des matins clairs *dans de nombreux ports inconnus* : **je voulais que la route fût longue,** mais obnubilée par une seule pensée– celle de ton corps emmitouflé dans la chemise de nuit en pilou céleste. Ainsi, parfois, entre le Cluny et le coin de la rue de l'Éperon, je comptais les cent quatre-vingt-dix-sept pas en pensant fermement, à chaque pas, **dans la lenteur extrême que j'imposais à mon genou droit qui se ployait pour soulever mon pied droit puis qui se déployait pour qu'il se posât de nouveau sur le sol, et dans la lenteur en tout point pareille qui permettait à mon pied gauche de voler au-delà du droit puis d'atterrir pour être à son tour dépassé par lui, dans cette lenteur absolue et répétée, longuement répétée**, je songeais cent quatre-vingt-dix-sept fois à **mon ton pénétrant tout aussi lentement**, cent quatre-vingt-dix-sept fois, ton mon étonnamment étroit et accueillant à la fois [...] Oui, je mentirais si je disais que chaque rue était dédiée à une partie de ton corps. **Mes pensées n'étaient pas ordonnées**. **Mon esprit divaguait**, et c'était parfois tout au début du chemin que je pensais à tes lèvres ruisselantes de désir– je savais alors que la rue du Four et la rue de Rennes seraient entièrement consacrées

> à calmer mon impatience en ne songeant qu'à ta chevelure, *élastique et rebelle*, ou à tes petits pieds tièdes– et parfois seulement, tout à la fin, dans la cour sombre, qu'apparaissait en moi une première pensée véritablement sexuelle. Entre Odéon et Mabillon, je quittais souvent le boulevard Saint-Germain**, dans le simple souci de rallonger le chemin**, et j'arrivais rue du Four **en faisant le détour** par la rue de Buci. Ce **détour**, pour petit qu'il fût, me permettait souvent de régler mon désir à la réalité du trajet : si mon excitation me semblait trop forte par rapport à l'endroit où je me trouvais, je le parcourais en pensant seulement à l'odeur de ton sommeil, à la chaleur de ton corps, ou même parfois simplement à ta chemise de nuit en pilou céleste après l'amour, […] noyé dans ta douceur parfumée; en revanche, si mes pensées avaient été jusque-là trop timorées, je parcourais ce même **détour** en songeant à des images charnelles et furieuses que, débordant de confiance lorsqu'il s'agit de sujets licencieux en votre faculté à combler les lacunes de mon projet de tout noircir, ô bambocheurs chéris, je vous laisse *onanistement* imaginer. Puis, ayant quitté définitivement le boulevard Saint-Germain, mon ardeur enfin maîtrisée, je pouvais remonter la rue du Four jusqu'à la rue de Rennes, toujours par le trottoir de droite […]. La rue du Four […], je la remontais **avec le calme bonheur** de sentir que **je n'étais qu'au milieu du chemin.** Et puis j'arrivais rue de Rennes. **C'était la plus longue partie du trajet,** c'était la dernière; c'était **celle que je parcourais de la plus lente des manières**. […] Devant le numéro 19, situé juste en face de chez toi, je levais mon regard pour vérifier que la lumière de la chambre de ta mère était bien éteinte. Puis je traversais la rue en courant, entrais dans l'immeuble, et arrivais dans la petite cour sombre où, comme je l'ai déjà écrit, **je passais des heures** à essayer d'atteindre les vitres de ta fenêtre avec des petites pièces de cinquante centimes […] Finalement, **à des heures indues**, la petite pièce atteignait la vitre - […] et tu apparaissais, incandescente dans ta chemise de nuit en pilou céleste […]. (*PA*, p. 207-211)

Dans cet extrait, on remarque que le narrateur ralentit volontairement son trajet[45] jusqu'à l'objet tant convoité, la conquête du corps de l'amante. Ralentissant le pas, opérant des détours, il allonge également le récit, retarde la chute, jouit de son hégémonie narrative, rappelant le motif du ressassement blanchotien où « l'essence même de l'acte d'écrire est dans le détour[46] ».

En outre, ces déambulations sont doublées de circonvolutions labiales orchestrées par le narrateur sur le corps de l'amante, jusqu'à atteindre le « milieu », le centre recherché : son sexe. Les amants, livrés au « jeu de l'encre et du sexe », vont, en effet, explorer la rotondité de leur corps, comme en témoignent les nombreux calligrammes circulaires présents dans *Le Dernier texte* :

Figure 1 – Déambulation scripturale sur le corps de l'amante, dont le centre

est le nombril de Philippine (PA, p. 70).

Figure 2 – Le narrateur écrit autour des lèvres entr'ouvertes de Philippine, qui viennent d'embrasser son sexe, dans le cadre du « jeu de l'amour et du sexe » (PA, p. 194)

Figure 3 – Déambulation labiale et scripturale du narrateur sur le corps de l'amante Philippine, dans le cadre du « jeu de l'amour et du sexe », où l'amante demande au narrateur de « revenir […] vers le centre », autrement dit son sexe (PA, p. 197).

« Pourquoi toujours ce besoin de recommencer ?[47] », sinon pour qu'une fois le plaisir assouvi, le narrateur-scripteur puisse revenir en périphérie, recommencer l'amour, le répéter, à l'image du geste d'écriture, de l'écriture du Livre de nouveau possible : « Et puis nous nous sommes réveillés et nous avons recommencé à jouer : pendant une journée entière nous avons utilisé mon stylo et l'étendue de nos peaux pour nous parler » (*PA*, p. 194). Ces entrelacements d'écriture et d'amour, par le biais des calligrammes, métaphorisent le désir de l'écriture du Livre même. Les fragments textuels, tracés sur les corps, incarnent ce « fantasme de discours[48] », ce « bâillement de désir[49] ». Le fantasme d'unité possible dans la réunion temporaire des deux se traduit dans cette image poétique où les amants deviennent à leur tour le centre du cercle : « je voulais qu'étendus au milieu du milieu de la conque nous profitassions de l'espace comme seul profite du cercle son centre » (*PA*, p. 150).

En cela, la cyclicité de l'œuvre est garantie par les allers-retours narratifs opérés par l'auteur-narrateur, qui se jouant de l'ordre habituellement imposé au récit, en profite pour rejouer sans cesse l'amour et le désir d'écriture. Hanté par le ressassement, le cycle peut-il donc finir ?

Une fin possible pour *Le Dernier texte* ?

Dans la mesure où l'écriture d'un cycle romanesque est une entreprise au long cours, qui engage parfois une vie entière d'écriture, une fin est-elle possible ? Tiphaine Samoyault soulève ce paradoxe en ces termes : « [Si] l'œuvre vise à contenir tous les possibles narratifs ou cognitifs, [et] tend vers la totalité dans un accroissement considérable de sa forme, […] ce dernier implique au bout du compte l'inachèvement, l'impossibilité de conclure[50]. » C'est une question que se pose l'écrivain Santiago H. Amigorena, engagé dans l'écriture de son projet-monde, dans la mesure où *Le Dernier texte* est encore en cours d'écriture, et semble voué au même destin que celui de la métaphore qu'il incarne, l'incomplétude de la Tour Babel.

« Que faire ? Comment en finir avec les fins ?[51] »

On peut, en effet, se demander si ce projet littéraire, métaphoriquement associé à une Tour de Babel percée en son centre, peut arriver à son terme, même une fois

entièrement rédigé. Dès *Une enfance laconique* (1998), l'auteur associe effectivement son projet d'écriture à la métaphore de la Tour de Babel, condamnant ainsi, dès le départ, son œuvre à l'inachèvement, à l'instar d'Émile Zola, qui comparait déjà l'œuvre-monde d'Honoré de Balzac, *La Comédie Humaine*, à une « tour de Babel que la main de l'architecte n'a pas eu ou n'aurait jamais eu le temps de terminer[52] ». Cette tour intérieure, dont la base serait la bouche de l'écrivain lui-même, se creuserait à l'envers, et ferait du narrateur lui-même « un projet éternellement inabouti » (*EL*, p. 37). Dans un entretien, Santiago H. Amigorena explicitait cette métaphore du « trou béant » :

> Quand je dis que [le projet du *Dernier texte*] est une « tour de silence inversée », c'est que je la relie beaucoup au travail des dentistes. Il y a un moment où m'a traversé cette image : le silence, dont je souffrais énormément lorsque j'étais enfant, était caché au fond de ma bouche, et c'est lui que les dentistes essayaient, par un travail extrêmement douloureux, d'extraire. La Tour de Babel n'était bien évidemment pas à l'extérieur de moi, mais à l'intérieur de moi, donc elle était inversée dans le sens où elle prenait mon corps. Mon corps était comme une tour de Babel inversée qui finissait par s'ouvrir à sa base, donc par ma bouche, d'où ne sortait aucun son parce qu'il n'y avait pas de langue, il n'y avait pas encore de langue commune trouvée. Cette langue commune étant celle, je l'espère, que je cherche dans l'écriture. C'est une image que j'ai de moi-même depuis toujours et que je n'ai jamais réussie à l'écrire aussi simplement que je la dis là. Je suis de la peau humaine mise sur une tour de Babel inversée dont la base serait la bouche, d'où ne sort aucun son, et le sommet serait enfoui au fond de mon être[53].

Ce « trou béant » est entre autres accentué par l'invisibilisation de la « cinquième partie » nommée « sixième partie », qui condamnerait l'œuvre à l'inachèvement définitif et obligerait le lecteur à imaginer ce qu'aurait pu être cette partie manquante.

Recherchant explicitement l'échec de son entreprise, l'auteur-narrateur reconnaît la démesure de son projet d'écriture, dès la fin du premier tome :

> J'écris pour ne plus écrire. Il y a, dans ce projet que je vous impose, une recherche de l'échec qui, je l'avoue, me semble déjà, aux premiers balbutiements de cette interminable entreprise, absurde – l'échec, par définition, ne peut être recherché. Mais ne peut-on admettre que je cherche l'échec d'un échec ? Et si l'échec de l'échec échoue, je vous le promets, vous ne serez pas les seuls : moi aussi je rentrerai chez moi sur *un hérisson sans selle*. Que faire ?[54] (*EL*, p. 180-181).

À l'image de l'écrivain Jacques Roubaud, qui, dans sa « Description du projet », revient sur l'impossible aboutissement du *Grand Incendie de Londres*[55], l'auteur-narrateur

du *Dernier texte* prend conscience, dès la parution du premier tome, du monstre qu'il s'apprête à engendrer et s'inquiète de ne pas parvenir à ses fins :

> Que faire ? Je voulais toucher l'oubli du premier cauchemar, je n'ai fait qu'effleurer le souvenir de l'oubli, je voulais vous entretenir de la seconde nature de l'exil – la nostalgie du futur qui empêche de mourir–, je n'ai su me dépêtrer de la première– la nostalgie du passé qui empêche de vivre. (*EL*, p. 183)

Christian Godin, dans son vaste projet de définition de la totalité, nous rappelle, à ce titre, que la totalité ne peut jamais être atteinte. Elle n'est, en cela, qu'un « horizon de la totalité[56] ». Elle incarne avant tout « un objet de désir[57] ». Roland Barthes résume ce « fantasme d'unité[58]» dans sa définition du livre-somme : « c'est à partir de l'impossibilité du Livre que le cycle se déploie, pour suppléer au Livre irréalisable[59] ». Il reviendra sur cette idée, à la fin de son *Roland Barthes par Roland Barthes*, explicitant de nouveau ses dires : « l'œuvre n'est jamais que le méta-livre (le commentaire prévisionnel) d'une œuvre à venir, qui, *ne se faisant pas*, devient cette œuvre-ci[60] ». C'est effectivement en considérant le projet irréalisable depuis le départ que l'écrivain va engendrer une œuvre démesurée, à l'image de ce projet rêvé qu'il aurait aimé écrire, mais qu'il ne pourra réaliser que partiellement. Ce désir scriptural prend concrètement forme, dans le *Dernier texte*, au moment où l'auteur-narrateur décide de partager, de donner à lire au lecteur, ses projets d'écriture de jeunesse, tous inaboutis :

> Les échantillons que je vous proposerai seront simplement, j'espère, de nature à vous donner un aperçu des raisons pour lesquelles aujourd'hui j'écris ce dernier texte, – ce dernier texte où j'essaie de comprendre mon impossibilité à parler et à me taire, à écrire, et à ne pas écrire. Ces extraits, qui ne peuvent devenir des fragments, lisez-les de votre œil le plus administratif, comme s'ils étaient quelque écriture ordinaire, échappée d'une petite annonce ou d'un formulaire. Je le répète : ils n'ont guère d'autre intérêt que celui d'être donnés ici, dans cette continuité terrifiante qui lie, *au travers de l'encre qui coule de ma main droite*, mon existence à ma mort. (*AT*, p. 197)

Ces *échantillons* littéraires accentuent la fragmentation interne du récit, et dévoile ce fantasme de totalité, celui de devenir le Livre ou la somme de tous les livres. Chaque fragment incarne un possible romanesque, une extension d'imaginaire vis-à-vis du récit premier, rappelant la poétique perecquienne, où l'auteur ne cesse de semer dans ses œuvres, des projets d'écriture, sans toutefois les développer. L'auteur-narrateur du *Dernier texte* ne cesse, à ce titre, de rappeler, au lecteur qu'il ne lit qu' « une infime partie » (*JA*, p. 11) du projet, amplifiant conséquemment le fantasme de totalité.

Le brouillon du Dernier texte, un « chantier toujours ouvert[61] ?»

S'il paraît difficile d'en finir avec *Le Dernier texte*, le lecteur est en droit d'imaginer les suites possibles d'un tel cycle romanesque. Dans un récent entretien, Santiago H. Amigorena revenait sur l'évolution de son projet et se questionnait déjà sur une fin possible au *Dernier texte* :

> Effectivement, rien n'a changé. Je me lève tous les jours le matin exactement de la même manière que je me levais en [19]92. Je commence par écrire quelques lignes de ce projet, parce qu'il n'est pas encore fini. Peut-être que là, depuis que j'ai fini une première version de l'avant-dernier chapitre, c'est-à-dire du premier chapitre de la dernière partie qui s'appelle *Le Festival de Cannes ou le temps perdu*, j'écris pour la première fois en me disant que la fin approche. Ça fait 32 ans que j'ai vraiment commencé à rédiger ce projet, je pense que dans 5-6 ans, il sera fini. Évidemment, je me suis posé beaucoup de questions sur ce que je ferais si ça finissait, puisque j'ai toujours dit que j'allais finir ce projet, et que comme Proust a déjà fait la meilleure chose qu'on pouvait faire en finissant un projet, le projet d'une vie d'écriture, j'allais essayer de ne pas pasticher ce qu'il a fait. Comme il n'y a pas d'autres pastiches que la mort, il me faudrait mourir aussi. Qu'est-ce qui allait se passer si je ne mourais pas ? J'ai quelques hypothèses, mais pour le moment, je pense que j'écris exactement de la même manière [...] Concernant le travail artisanal d'écrire tous les matins, rien n'a changé[62].

À travers l'annexe *Mes Derniers Mots* (2015), l'écrivain s'était déjà interrogé sur la notion de « fin » en mettant en scène la mort de son narrateur principal, tout en sachant que le cycle n'était pas terminé. En outre, un désir apocalyptique hante le récit depuis le « premier cauchemar » du narrateur, dans *Une enfance laconique* (1998) ; en passant entre autres par une réécriture de l'Apocalypse de St Jean dans *Une adolescence taciturne* (2002).

Toutefois, la peur d'en finir réellement avec *Le Dernier texte* est notamment visible dans le désir constant de réécrire certains extraits du projet, en variant seulement certaines nuances d'un même fragment. Dans *Une adolescence taciturne* (2002), l'auteur-narrateur associe son texte au « dernier ressassement » :

> Qu'ai-je fait depuis si ce n'est récrire sans cesse ce projet, d'abord, pendant près de vingt ans, dans la même inconscience que sur ce premier bateau – dans ces milliers de textes courts qu'archiviste de mon propre effacement j'ai gardés et que je distille ici au compte-gouttes –, puis dans un premier silence qui entre l'âge de vingt-six et trente ans, pendant quatre longues années, me fit arrêter d'écrire sans me consentir de parler, et enfin ici, depuis presque dix ans, en toute conscience, dans ce dernier texte, dans ce

> dernier ressassement où je désespère de retrouver le babil de l'enfant, de redevenir l'homme qui bave, et où, toujours dans la même vanité, je n'écris ni plus ni moins qu'alors ? (*AT*, p. 170)

Les premières esquisses du projet littéraire, imaginé par son auteur, sont mises en scène dans *Une adolescence taciturne* (2002), et faisaient déjà l'objet de multiples réécritures :

> Sur le bateau, désespéré par les côtes uruguayennes qui disparaissaient au loin et tout à la fois enthousiasmé par les côtes argentines qui presque au même instant émergeaient du mouvant horizon marin, j'ai écrit pour la première fois le projet de ce dernier texte dont vous finissez ici de lire le second chapitre de la deuxième partie. Par la suite, avant d'en commencer véritablement la rédaction le 26 août 1992, à l'âge de trente ans, je devais formuler quelques dizaines de fois, partout et nulle part, sur les marges des livres que je lisais où j'écrivais comme pour étouffer leur propre écriture, sur les blocs, cahiers, bouts de papier qui m'ont toujours accompagné, en le variant à peine et pourtant sans jamais songer qu'il s'agissait exactement du même projet, l'intention de ce dernier texte (*AT*, p. 165).

En outre, au sein du récit, de nombreux textes de jeunesse et autres archives personnelles viennent interrompre le récit. L'auteur-narrateur, se faisant éditeur de son propre texte, donne à lire au lecteur les réécritures qu'il opère d'un même texte, sans toutefois les livrer dans leur entièreté au lecteur. C'est notamment le cas du neuvain (*AT*, p. 159-161), qui subit cent vingt variations et dont l'auteur ne nous livre que les trois premières, non sans ironie :

> Voyons ensemble ce que disent les mots clairs-obscurs, sonores et muets, du neuvain isolé que constitue l'autre poème :
>
> *Que j'aime*
>
> *Qui m'aime*
>
> *Qui que*
>
> *Ce soit*
>
> *L'aime*
>
> *Car j'aime*
>
> *Qui m'aime*

Qui que

Ce soit.

Encore une fois, ce n’est pas tant ce que dit le poème, fût-ce seulement sur l’état dans lequel le têtard se trouvait au moment de l’écrire, que ce qu’il tait qui m’intéresse. Que dit-il d’ailleurs ? Je ne saurais le dire. Et au moment de l’écrire, je l’ignorais également. Car, à peine écrit, ce poème fut raturé et réécrit comme suit :

Que j’aime

Qui j*’aime*

Qui que

Ce soit

L’aime

Car j’aime

Qui j’*aime*

Qui que

Ce soit.

Puis, encore une fois, je le changeai :

Que m’*aime*

Qui j’*aime*

Qui que

Ce soit

J’*aime*

Car m’*aime*

Qui j’*aime*

Qui que

Ce soit.

Je ne vous infligerai pas les cent vingt variations qu’en changeant

> simplement cinq lettres je fis subir à ce poème insolite. Voulant lui faire tout dire, je le rendis à mes yeux parfaitement insalubre – et parfaitement silencieux. Mais si je le retranscris ici, c'est que j'espère que vos yeux clairs, moins résistants à ses lettres que mes mots, sauront lui faire cracher quelque sens (*AT*, 159-161).

Dans cet extrait, l'auteur prend soin de détailler les fondements de sa recherche poétique. En recopiant différentes versions d'un même texte, il visibilise son dispositif d'enquête, et cherche à trouver la formule poétique juste. Alors que le poème est recopié successivement en italique, les modifications qui s'opèrent entre les différentes versions sont en lettres droites. Le lecteur ne peut s'empêcher de sourire au moment de repérer les modifications minimes opérées par son créateur et face à l'ironie du jeune poète qui explicite sa volonté de ne pas imposer au lecteur la lecture des cent vingt variations disponibles de ces mêmes vers. Aussi, l'anthologie, et plus largement la quête de totalité, a-t-elle ses limites et l'auteur les dévoile, ici, avec sincérité.

On sait également que l'auteur aimerait réécrire le projet dans sa globalité en vue d'une édition revue et corrigée. Il avoue être déjà en train d'annoter les premiers livres publiés en vue de les réécrire dans leur totalité, et de le publier cette fois-ci *dans l'ordre*, en cinq parties :

> Un jour, tous ces livres-là [ceux du *Dernier texte*] seront publiés avec les vrais titres. J'aimerais publier en cinq volumes avec un volume par partie et deux chapitres à l'intérieur. Je rêve d'un lecteur qui les lira, un jour, dans l'ordre. Pour moi, le projet sera fini, quand il y aura cette édition logique par rapport au point de départ [...] Quand j'ai donné le premier livre à mon premier éditeur [Paul Otchakovsky-Laurens], je n'ai pas pu lui donner autrement qu'en disant : « c'est un brouillon, un jour, je le réécrirai par rapport à tout ce que je dois écrire après et il y aura une édition revue et corrigée ». Je continue de corriger les livres publiés. Je ne peux pas m'en empêcher quand je relis des morceaux de mes livres précédents, parce que je les utilise pour écrire ce qui vient, mais si je vois que quelque chose pourrait être mieux écrit, je le corrige sur le livre imprimé. Un jour, effectivement, je rêve de faire une édition où je pourrais réécrire un peu tout ça. Mais, pour le moment, je me concentre sur le fait de finir ces deux chapitres qui m'occupent[63].

Le *Dernier texte* est donc à l'image d'un éternel brouillon, projet-monde, que l'auteur-narrateur aime à annoter, commenter, toujours avec ce désir de vouloir *in fine* le réécrire en entier, le réécrire *dans l'ordre*, et par conséquent, ne pas en finir avec le *Dernier texte*.

Pour conclure, le *Dernier texte* fantasme l'unité d'un projet qui se rêve un, mais ne peut

s'accomplir qu'en optant pour le multiple, le fragmentaire, l'éclaté. Comparable à ce livre de sable, que le lecteur pourrait cacher « derrière des volumes dépareillés des *Mille et Une Nuits*[64] », il met en scène la démesure d'un auteur-narrateur qui renonce à la clôture de son récit, qui s'amuse à l'allonger pour retarder le moment de la jouissance amoureuse et littéraire, à l'image de Shéhérazade ou de Pénélope, dans l'odyssée homérique, qui répète inlassablement la même histoire, tisse indéfiniment la même toile, ne changeant qu'un détail à chaque reprise. Fantasmé, démesuré, informe, monstrueux, il est à l'image de ce rêve raconté par la narratrice du *Livre du large et du long* : « Je pris une aiguille / je l'enfonçai dans mon cerveau pour me fixer / la nuit / je caressais les portes du voisinage / Une surface lisse / Parfaitement fermée / Une compréhension complète / La forme de la somme / Le grand visage général / Le Livre du large et du long[65] ».

Il paraît donc difficile d'en finir avec *Le Dernier texte*, car il sous-tend l'ensemble de la production tant littéraire que cinématographique de Santiago H. Amigorena. Ce sont bien des extraits de *La Première Défaite* que le spectateur entend, dans le film « Les Enfants rouges[66] » (2013), par le biais de la *voix off*. C'est bien en Argentine que le spectateur part sur les traces du fils disparu de Mary, de ses origines, dans le film « Another Silence[67] » (2011), dont le titre rappelle explicitement le mutisme du narrateur du *Dernier texte*. Il s'agit bien d'un poète, corrompu par la psychanalyse, William Pound, qui récite dans le film « Quelques jours en septembre[68] » (2009) des fragments du *Dernier texte*. Dans la pièce de théâtre « Tango y tango[69] » (2023), le spectateur suit également les pas de Juan en traversant à ses côtés son histoire au même rythme que celle du tango argentin. Difficile de ne pas voir alors Santiago essayant de prendre la forme du monde, contorsionnant son corps meurtri par l'Histoire autour d'une boule de disco. Difficile encore de ne pas entendre « Me llamo Santiago » dans la chanson de clôture du spectacle qui dit : « Me llamo tango. Hay tango y tango », là où l'auteur écrit, dans *Une adolescence taciturne* (2002) tous les Santiago possibles : « ce Santiago enfant, ce Santiago impubère, ce Santiago intègre, latino-américain, ce Santiago castillan, *etc*. » (p. 90-91). S'il paraît impossible d'en finir avec *Le Dernier texte*, il est également impensable d'envisager la fin de l'écriture. L'écrivain Santiago H. Amigorena prévoit, en effet, déjà de poursuivre l'activité d'écriture en retournant à la poésie, en cartographiant manuellement les lieux du *Dernier texte*, en inventant un alphabet d'idéogrammes, *etc*. ; car comme le souligne l'auteur lui-même, dans son dictionnaire étymologique, issu du *Premier amour* (2004) :

> *CONCLURE. v. tr. Amener à sa fin par un accord. Cet écrivain ne sait pas conclure. Ne pas conclure : t'aimer. « La rage de vouloir con clure est une des manies les plus funestes. » (Flaub.)*
>
> *CONCLUSION. Clore les cons. « Il n'y a que les cons pour con clure » (Amig.)*
>
> *(Entre tes jambes, les pages où j'aligne ces mots s'éparpillent, froissées de désordre. Je n'ose pas dépasser tes genoux. Si je vais au-delà, en quelques mots je ne pourrais m'empêcher d'aller barbouiller de ma bave batifoleuse la*

destination finale que je me suis promis de n'atteindre qu'à mi-parcours, c'est-à-dire, au trois cent soixante-huitième mot. Si je dépasse les genoux, en quelques syllabes, je ne pourrais empêcher ma ballerine rose d'aller se bâfrer de tes lèvres soyeuses. Si je dépasse les genoux, je sais qu'en quelques lettres à peine ma langue monstrueuse ne pourra s'empêcher d'aller barboter dans la mare joyeuse. Donc pouce. Je saute à l'autre extrémité.) (*PA*, p. 234)

Table des figures :

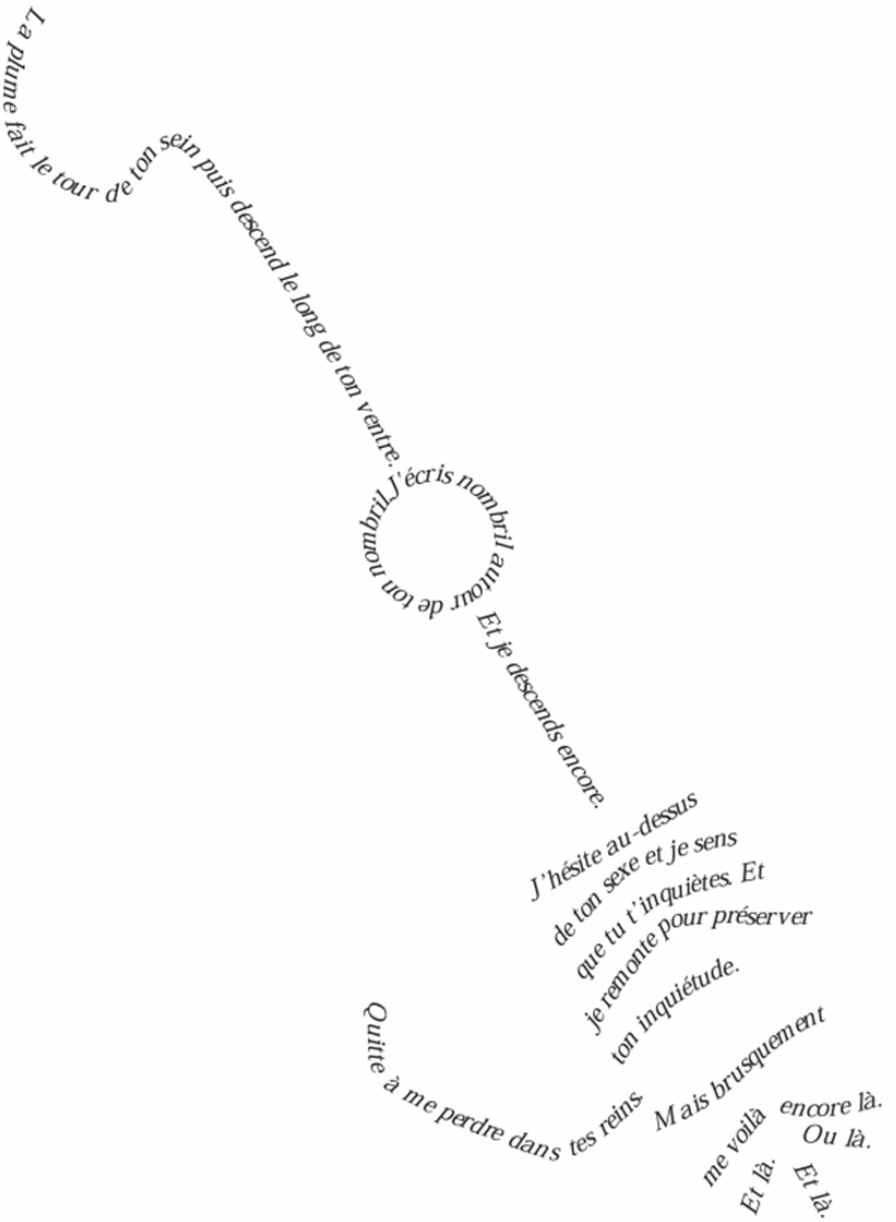

Figure 1 – Déambulation scripturale sur le corps de l'amante, dont le centre est le

nombril de Philippine (PA, p. 70).

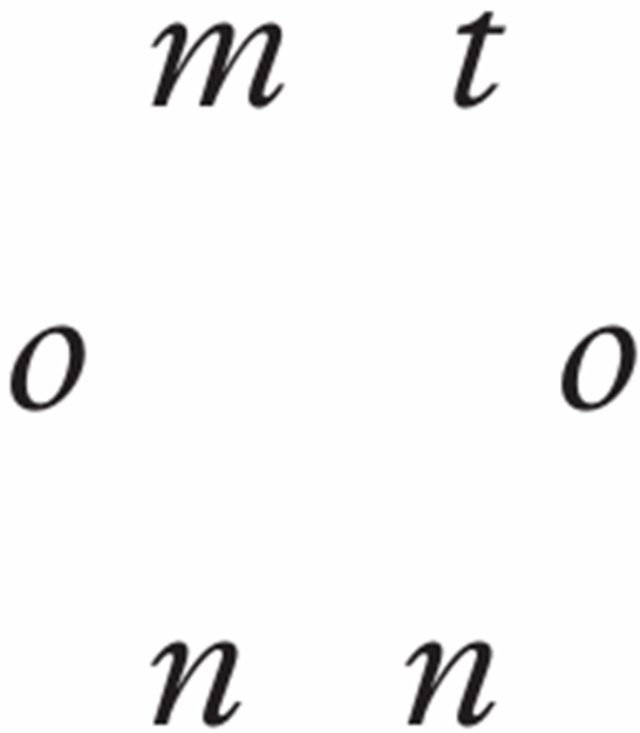

Figure 2 – Le narrateur écrit autour des lèvres entr’ouvertes de Philippine, qui viennent d’embrasser son sexe, dans le cadre du « jeu de l’amour et du sexe » (PA, p. 194)

Figure 3 – Déambulation labiale et scripturale du narrateur sur le corps de l'amante Philippine, dans le cadre du « jeu de l'amour et du sexe », où l'amante demande au narrateur de « revenir […] vers le centre », autrement dit son sexe (PA, p. 197).

Notes et références :

[1] Tiphaine Samoyault, *Excès de roman, essai*, Paris, éd. Maurice Nadeau, 1999, p. 7.

[2] *Idem.* : « Le roman est le monde de l'excès, l'excès est le domaine du roman ».

[3] *Ibid.*, p. 8.

[4] *Ibid.*, p. 13.

[5] Thomas Conrad, *Poétique des cycles romanesques de Balzac à Volodine*, Paris, éd. Classiques Garnier, 2016, p. 9.

[6] *Ibid*., p. 12.

[7] Pour n'en citer que quelques-uns : le cycle du Graal au Moyen-Âge, l'*Encyclopédie* des Lumières, les œuvres-mondes du XIX[e] siècle (*La Comédie Humaine* d'Honoré de Balzac, *Les Rougon-Macquart* d'Émile Zola), puis celles du XX[e] siècle (au premier rang desquelles *À la recherche du temps perdu* de Marcel Proust), *Le Grand incendie de Londres* de Jacques Roubaud à l'époque contemporaine.

[8] Dans cet article, nous parlerons notamment du premier tome, intitulé *Une enfance laconique*, qui sera cité sous l'abréviation *EL* ; et du tome nommé *Le Premier amour* (2004), qui sera noté *PA*. Les autres tomes mentionnés *Une jeunesse aphone* (2000) et *Une adolescence taciturne* (2002) seront respectivement cités sous l'abréviation *JA* et *AT*.

[9] *Cf* Christophe Pradeau, « Les liaisons du monde », in Anne, Besson, Vincent, Ferré, et Christophe, Pradeau, *Cycle et collection*, Paris, éd. L'Harmattan, coll. « Itinéraires et contacts de cultures », vol. 41, 2008, pp. 17-33.

[10] Marie-Ève, Thérenty, *Mosaïques. Être écrivain entre presse et roman, 1829-1836*, Paris, éd. Honoré Champion, 2003, p. 16.

[11] Tiphaine, Samoyault, *Excès du roman, essai*, Paris, éd. Maurice Nadeau, 1999, p. 99.

[12] Christian Godin, *La Totalité prologue. Pour une philosophie de la totalité*. Préface de François Bagognet, Paris, Seyssel, éd. Champ Vallon, 1997, p. 33.

[13] *Ibid*., p. 33.

[14] Sur cette question spécifique de l'œuvre-monde dans le projet littéraire de Santiago H. Amigorena, voir Pauline Jankowski, « *Le Dernier texte* de Santiago H. Amigorena : une œuvre-monde au XXI[e] siècle ? », *À l'épreuve*, 2024, 10. En ligne, □hal-04492077□. Sur la question de l'œuvre-monde au XIX[e] siècle, voir Marie-Ève Thérenty, « Avant-Propos », *Romantisme*, n°136 : « L'Œuvre-monde au XIX[e] siècle », 2, 2007, p.13 : « une œuvre littéraire qui tente de créer un monde clos, totalisant et complet, dans une volonté un peu mégalomane de représentation, de décryptage, et d'élucidation du monde réel ». Sur la question de l'œuvre-monde au XX[e] siècle, voir notamment Tiphaine Samoyault, *Excès de roman*, Paris, Éditions Maurice Nadeau, 1999.

[15] *Cf* Thierry Guichard, « Toutes nos vies à écrire », *Le Matricule des Anges*, n°206, septembre 2019, p. 16: « J'écris un seul livre depuis presque trente ans […]. On pourrait résumer l'ensemble de ce projet sur lequel je travaille depuis trente ans comme tout à la fois les mémoires et les œuvres complètes d'un narrateur silencieux ».

[16] Tiphaine Samoyault, *Excès de roman, essai*, *op. cit*., p. 8.

[17] *Idem.*

[18] Tiphaine Samoyault, *Excès de roman, essai*, *op. cit.*, p. 13.

[19] *Ibid.*, p. 8.

[20] Alain Pagès, « Pour une génétique des cycles romanesques », *Genesis*, 42, 2016, p. 7. En ligne, < http://journals.openedition.org/genesis/1265>

[21] Ariadna Alvarez Gavela, et Greco Mauro, "Écrire sans voix : une approche en clé derridienne aux « confessions » de Santiago Amigorena », *Cédille : revista de estudios franceses*, 23, 2023, p. 227. Ce sont les auteurs qui soulignent.

[22] Entretien avec Santiago H. Amigorena, mené par Sandrine Stamatakis dans la librairie Quartier Latin à Saint-Étienne à l'occasion de la parution de *La Justice des Hommes* (août 2023), le 28 septembre 2023 : « je voulais écrire un petit monstre ». L'adjectif qualificatif « monstre » est également employé par Jorge Luis Borges dans *Le Livre de sable* pour désigner l'objet livre. *Cf* Jorge Luis Borges, *Le Livre de sable* [1975], Paris, éd. Gallimard, coll. « Folio », 1978, p. 144 : « L'été déclinait quand je compris que ce livre était monstrueux. Cela ne me servit à rien de reconnaître que j'étais moi-même également monstrueux, moi qui le voyais avec mes yeux et le palpais avec mes dix doigts et ongles. Je sentis que c'était un objet de cauchemar, une chose obscène qui diffamait et corrompait la réalité ». *Cf* Tiphaine Samoyault, *Excès du roman, essai*, *op.cit.*, p. 19 : « Le roman-monstre est un roman sans juridiction, hors la loi, comme toujours l'excès ».

[23] Marie Étienne, *Le Livre des recels*, Paris, éd. Flammarion, coll. « Poésie », 2011, p. 49.

[24] Thierry Guichard, « Toutes nos vies à écrire », *op. cit.*, p. 21.

[25] Tiphaine Samoyault, *Excès du roman, essai*, *op. cit.*, p. 172.

[26] Thomas Conrad, *Poétique des cycles romanesques*, *op. cit.*, p. 15.

[27] *Ibid.*, p. 13. Le concept de « transtextualité » est emprunté à Gérard Genette. *Cf Palimpsestes*, Paris, éd. Seuil, 1982, p. 2.

[28] Thomas Conrad, *Poétique des cycles romanesques*, *op. cit.*, p. 16.

[29] Roland Barthes, Section « Le texte symptomal », dans *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, éd. Seuil, coll. « Écrivains de toujours », 1979, p. 174.

[30] *Cf* Daniel Arranda, *Le Retour des personnages dans les ensembles romanesques : essai de synthèse*, thèse de doctorat d'université, Paris III, 1997.

[31] *Cf* Section « Cyclicité et monstruosité formelle », in Pauline Jankowski, « *Le Dernier texte* de Santiago H. Amigorena : une œuvre-monde au XXI^{e} siècle ? », *op. cit.*, p. 5.

[32] Sur cette question, voir les travaux de Laura Balaguer. *Cf La Production littéraire*

argentine des années 2000 en France : vers une redéfinition du champ littéraire argentin et de l' « argentinité », sous la direction de Dante Barrientos Tecul n. Thèse de doctorat en Langues, littératures et civilisations romanes. Soutenue le 21-03-2022 à Aix-Marseille , dans le cadre de l'École Doctorale Langues, Lettres et Arts (Aix-en-Provence), en partenariat avec le Centre aixois d'études romanes (Aix-en-Provence, Bouches-du-Rhône).

[33] Thomas, Conrad, *Poétique des cycles romanesques*, *op. cit.*, p. 181.

[34] Dans *Le Premier amour* (2004), le narrateur parle explicitement de son désir de « satisfaire [s]on impératif de tout écrire ». *Cf PA*, p. 202.

[35] Georges, Poulet, *Les Métamorphoses du cercle*, Paris, éd. Plon, 1961, p. 1.

[36] *Cf* Entretien avec Santiago H. Amigorena, mené avec Pauline Jankowski, le 28 septembre 2023, à Saint-Étienne : « J'aime beaucoup le cercle, j'aime beaucoup l'idée de la spirale avec cette idée d'un point qui se rapproche ou s'éloigne d'un centre [...] J'aime bien la figure du centre. Il y a une phrase que je cite de Pascal quand il parle de Dieu : « une sphère dont le centre est partout et la circonférence nulle part » [...] J'aime cette idée d'un lieu dont le centre serait partout et la circonférence nulle part. Je pense aussi que dans l'idée du cercle, il y a quelque chose qui est sans doute plus proche de l'irrationnel, du paradoxal, c'est une forme moins maîtrisable, qui est un peu plus du côté de l'éternité. Il n'y a pas de côtés dans un cercle ».

[37] Sur cette question de le tradition littéraire associée à l'image du cercle, nous renvoyons à cet ouvrage : Georges, Poulet, *Les Métamorphoses du cercle*, *op. cit.*, p. 3 : « *Deus est sphoera cujus centrum ubique, circumferentia nusquam. Deus est totus in quolibet sui*. Dieu est une sphère dont le centre est partout et la circonférence nulle part. Dieu est tout entier en n'importe quelle partie de lui-même ». Cette question du décentrement est encore très présente dans la production littéraire contemporaine. Par exemple, dans *Le Livre du large et du long* de Laura Vasquez, la narratrice, revisitant le genre de l'épopée, déclare : « Si le monde était le reflet d'un autre monde ou / l'inverse d'un autre. Le complément d'un autre. / La partie manquante d'un monde. Si le monde / était la moyenne de tous les autres mondes. / Si le monde était un outil de mesure entre les / autres. S'il symbolisait le milieu. S'il symbolisait / le minimum. S'il symbolisait le maximum. / S'il symbolisait l'échec. ». *Cf* Laura Balaguer, *Le Livre du large et du long*, éd. Seuil, sous la marque éditions du sous-sol, 2023, p. 397.

[38] C'est l'auteur qui souligne.

[39] Gilles Deleuze, *Pourparlers*, Paris, éd. de Minuit, 1990, p. 219.

[40] L'auteur-narrateur est, en réalité, très loin de la fin de son histoire. Il n'est ni au milieu de son histoire ni au milieu du volume en cours (75^{e} p. / 412 p. au total, pour le tome du *Premier amour*).

[41] Jorge Luis Borges, *Le Livre de sable*, *op. cit.*, p. 137. C'est Jorge Luis Borges qui souligne.

[42] Je souligne volontairement en gras les subjectivèmes apparents laissés par l'auteur-narrateur, qui permettent d'observer la manière dont il va progressivement détruire le cadre spatio-temporel de son histoire.

[43] Maurice Blanchot, « Épigraphe », in *L'Espace littéraire*, Paris, éd. Gallimard, coll. « Folio/essais », 1955.

[44] Roland, Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, *op. cit.*, p. 96.

[45] C'est moi qui souligne en gras, dans l'extrait, afin de mettre en exergue la stratégie de ralentissement des pas du narrateur, des détours qu'il choisit d'emprunter autant sur le plan spatial que narratif. Le narrateur se compare souvent à un « cheval égaré » lorsqu'il s'agit de se rendre ou de chercher l'amante Philippine. De manière générale, la rencontre avec Philippine est souvent associée à une perte de repères spatiaux et temporels.

[46] Jean-Philippe Miraux, *Maurice Blanchot, Quiétude et inquiétude de la littérature*, Paris, éd. Nathan université, coll. « Écrivains 128 », 1998, p. 26. La topique du détour est métaphorisée, dans l'œuvre de Maurice Blanchot, par la figure d'Orphée se retournant pour voir Eurydice, avant de la perdre définitivement.

[47] Jean-Louis Giovannoni, *Le Visage volé. Poésies complètes 1981-1991*, Nice, éd. Unes, 2021, p. 19.

[48] Roland Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, *op. cit.*, p. 98.

[49] *Idem.*

[50] Tiphaine Samoyault, *Excès de roman, essai*, *op. cit.*, p. 150.

[51] *Cf EL*, p. 184.

[52] Alain Pagès, « Pour une génétique des cycles romanesques », *op. cit.*, p. 12.

[53] Entretien avec Santiago H. Amigorena, réalisé le 12 décembre 2022, par Pauline Jankowski, dans son bureau d'écriture.

[54] C'est l'auteur qui souligne.

[55] *Cf* Jacques Roubaud, « Description du projet », *Cahiers de poétique comparée, Mezura*, n°9, 1979, p. 2.

[56] Christian Godin, *La Totalité prologue. Pour une philosophie de la totalité*, *op. cit.*, p. 55.

[57] *Ibid*., p. 74.

[58] Roland Barthes, *La Préparation du roman*, Paris, éd. Nathalie Léger, Seuil/IMEC, 2003, p. 30.

[59] *Idem.*

[60] Roland Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, *op. cit*., p. 175. C'est l'auteur qui souligne.

[61] Laurent Demanze parle ici de la forme encyclopédique. *Cf* Laurent Demanze, *Les Fictions encyclopédiques, de Gustave Flaubert à Pierre Senges*, Paris, éd. Corti, coll. « Les essais », 2015, p. 56.

[62] Entretien mené par Pauline Jankowski, le vendredi 22 novembre 2024, à l'occasion du colloque international « Santiago H. Amigorena : une écriture-monde », co-organisé par Marie Joqueviel-Bourjea et Pauline Jankowski, à l'université Paul Valéry de Montpellier. Ci-après le programme : https://rirra21.www.univ-montp3.fr/fr/node/186208. Sur cette question autour de la fin chez Marcel Proust, voir notamment l'entrée « Inachevé » in Antoine Compagnon, Guillaume Fau, et Nathalie, Mauriac Dyer, *Marcel Proust : La fabrique de l'œuvre*, Paris, éd. Gallimard / Bibliothèque nationale de France, 2022, p. 116-117.

[63] Entretien mené par Pauline Jankowski, le vendredi 22 novembre 2024, à l'occasion du colloque international « Santiago H. Amigorena : une écriture-monde », *op. cit.* Les « deux chapitres » renvoient alors au *Festival de Cannes ou le temps perdu* et à *Patmos ou l'espace retrouvé*, les deux chapitres/volumes de la dernière partie intitulée *Une vieillesse discrète.*

[64] Jorge Luis Borges, *Le Livre de sable* [1975], Paris, éd. Gallimard, coll. « Folio », 1978, p. 143.

[65] Laura Vasquez, *Le Livre du large et du long*, *op. cit*., p. 88- 89. Je cite, ici, un fragment de cette épopée poétique, qui à l'image du projet de Santiago H. Amigorena poursuit une ambition monde, en tentant de renouveler la forme épique à l'ère contemporaine. Dans ce fragment, Laura Vasquez propose une définition du livre-somme, qui fait écho au projet démesuré envisagé par l'écrivain Santiago H. Amigorena.

[66] Santiago Amigorena, *Les Enfants rouges*, 2014, France, Rezo Films.

[67] Santiago Amigorena, *Another Silence*, 2011, France/Canada/Argentine/Brésil, Rezo Films.

[68] Santiago Amigorena, *Quelques jours en septembre*, 2006, France/Italie/Portugal, Gemini Films/Les Films du Rat/France 2 Cinéma.

[69] Voir Santiago Amigorena, « Tango y tango : partition pour deux acteurs, une actrice,

quatre couples qui dansent, une chanteuse et un bandonéon », création au théâtre du Rond-Point du 10 au 27 mai 2023. Texte de Santiago Amigorena. Mise en scène de Marcial Di Fonzo Bo. Musique de Philippe Cohen Solal. Reprise par le théâtre de Marigny du 16 mai au 13 juin 2024.