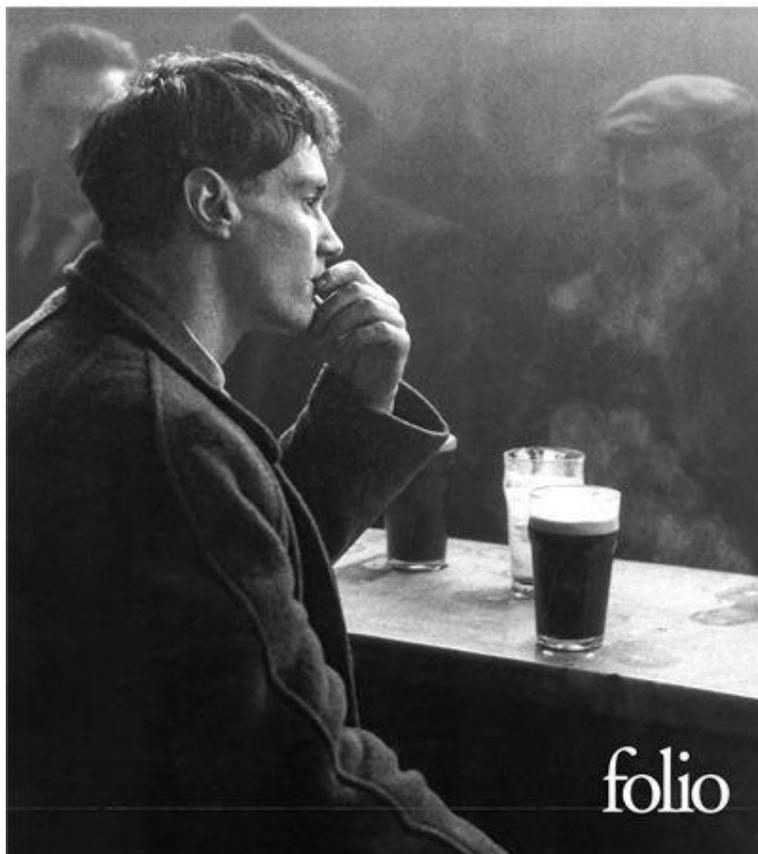


# Santiago H. Amigorena

## Le ghetto intérieur



**Des lettres à l'œuvre :  
*Le Ghetto intérieur*  
de Santiago H. Amigorena**

**par Sandrine Raffin,**  
professeur de lettres au lycée  
Bellevue, Toulouse

L'exposition d'Emmanuel Bornstein a pour thème principal la lettre, plus exactement trois lettres comme l'indique son titre ; c'est à partir de ce premier point commun entre cette exposition et le roman que je vais vous présenter que l'idée de cette intervention est née. Quelques mots à propos de ce roman. *Le Ghetto intérieur* de Santiago H. Amigorena a été publié en 2019 chez P.O.L et édité en collection Folio en janvier 2021 (l'édition de référence ici). Nous sommes donc en pleine actualité littéraire - mais attention aux révélations de la fin ! Lorsque je l'ai lu, juste après sa parution, j'ai découvert cet auteur argentin, né en 1962 à Buenos Aires, qui vit en France et écrit en français. Ce fut une très grande joie et une immense émotion. Le roman, qui se déroule en Argentine pendant la Seconde Guerre mondiale, raconte la vie du grand-père de l'auteur, exilé là-bas, qui fait le choix du silence (d'où le titre du roman). Ce sont les lettres que sa mère lui a envoyées du ghetto de Varsovie qui vont déclencher ce silence.

Les lettres se trouvent donc au cœur et à l'origine du dispositif narratif du roman ; elles sont aussi au cœur et à l'origine de l'exposition.

Cela me permet, au début de cette introduction, d'expliquer mon titre : des lettres à l'œuvre, avec son double sens. C'est-à-dire, de façon assez évidente, des lettres (réelles) qui sont le point de départ du roman – celui-ci en étant l'aboutissement, ensuite, cela signifie aussi que des lettres (fictives) sont opérantes dans le roman (elles produisent un effet). Les lettres possèdent ainsi un rôle majeur dans la construction narrative et dans l'entreprise de transmission familiale et collective que met en place l'auteur avec ce roman.

De même, on peut dire que chez Emmanuel Bornstein des lettres sont à l'œuvre. Il prend comme point de départ de son travail artistique des lettres réelles qui sont découpées, recouvertes de papier ou de peinture. Ces lettres réelles, en changeant de statut, en devenant œuvre d'art, permettent aussi la transmission mémorielle.

Le second article du catalogue de l'exposition parle d'« archives transfigurées » (« *Three letters* au Musée départemental... » p. 7, sans auteur). Cette même formule peut s'appliquer au travail de romancier d'Amigorena : c'est en effet par la réécriture de lettres authentiques que l'auteur s'empare de ces archives familiales, en mêlant réalité et fiction.

Cette transfiguration a des moyens différents, ceux de la peinture et ceux de la littérature. Mais, pour les artistes, elle possède des buts identiques : rendre hommage aux disparus en les faisant continuer à exister voire en les faisant revivre, donner de la cohésion et du sens à leur mémoire personnelle, enfin trouver leur identité. Ces gestes artistiques ont enfin un dernier point commun : avoir donné naissance à des œuvres puissantes qui dépassent les seuls enjeux de la mémoire et de l'histoire.

Dans un premier temps, je rapprocherai le projet artistique de Bornstein du projet littéraire d'Amigorena, sans empiéter sur la dernière conférence. Dans un deuxième temps, je parlerai plus précisément du rôle moteur des lettres dans la fiction en étudiant de près deux passages. Enfin, dans un troisième temps, j'aborderai la façon dont Amigorena relie la mémoire individuelle et la mémoire collective en faisant dialoguer la réalité et la fiction.

Commençons par aborder l'exposition de Bornstein, *Three letters*, en la confrontant à notre propos. On peut dire que les lettres chez Bornstein sont à la fois un motif et un moteur de la création artistique – motif au sens esthétique et au sens de thème.

## **Les lettres dans l'exposition, motif et moteur de la création artistique**

Les premiers points communs, les plus évidents, entre l'exposition et le roman sont non seulement l'exhibition – la monstration – et l'usage artistique de la lettre, mais aussi évidemment, en ce qui concerne la série autour de Carmen Siedlecki, la grand-mère de l'artiste, la période historique (la Seconde Guerre mondiale et ses conséquences) et la présence d'une figure féminine forte.

Les lettres chez Emmanuel Bornstein sont le moteur du travail artistique, non seulement en tant qu'archives personnelles et historiques, mais aussi comme support, surface et motif. C'est en jouant avec elles, leur matérialité (le papier, l'écriture, les signatures, les tampons administratifs) que l'artiste crée ; il réalise un travail de collage et/ou ajoute des aplats de gouache, abstraits ou figuratifs (en superposant au texte des silhouettes souvent féminines).

Emmanuel Bornstein explique dans la vidéo de présentation *Three Letters Final*, qui sera montrée dans l'exposition, que c'est la lettre de Kafka qui est à « l'origine » du travail exposé en ce moment. C'est à partir de la *Lettre au père*, dit-il, qu'il commence à travailler dès 2015 car il admire beaucoup Kafka, l'auteur et l'homme, à cause de sa capacité de résistance à l'autorité paternelle. Ce texte constitue sa « première rencontre avec la lettre », « avec le mot ». S'instaure alors un « dialogue avec la peinture et l'écriture » que l'on retrouve aujourd'hui dans le sous-titre de l'exposition, Peinture. Écriture. Résistance. C'est ce même dialogue entre peinture, écriture et littérature qui nous occupe ce soir.

Le passage s'est effectué naturellement entre Kafka et sa grand-mère (dit toujours l'artiste dans sa vidéo) car les liens entre eux sont nombreux. Tout d'abord l'artiste les voit comme des

figures tutélaires qui possèdent la même force d'âme et qui l'accompagnent dans sa vie. L'exposition est là pour « rendre hommage » à Kafka et à sa grand-mère. Carmen s'est beaucoup battue à son retour d'Auschwitz pour faire reconnaître son statut de déportée résistante. Les tableaux sont constitués des nombreuses lettres officielles reçues par Carmen et des attestations qu'elle a ensuite obtenues. On notera qu'il ne s'agit pas de lettres écrites par elle ; on n'aura donc pas d'exemple de son écriture, contrairement à Kafka, contrairement au roman.

Il s'agit donc, dans ces œuvres très rapidement évoquées, d'entremêlements d'époques et de personnes, permis par les techniques du collage et de la superposition. Sont associés des matériaux bruts, officiels et l'empreinte de l'artiste qui réécrit l'histoire en y ajoutant sa propre émotion. Cette émotion est présente dans la couleur. Ce faisant, il construit ou reconstruit son identité. Enfin, il s'agit aussi d'un mélange de mémoire collective, familiale et individuelle.

C'est ce même type de projet qui est à l'œuvre dans le roman d'Amigorena. Je vais donc maintenant parler précisément du roman, en étudiant d'abord le rôle des lettres dans la fiction.

## **Le rôle moteur des lettres dans la fiction**

Toute la partie fictive (huit chapitres, le gros du roman) est centrée sur Vicente Rosenberg, le grand-père de l'auteur, et son histoire : il est au début du roman marié, père de trois enfants, marchand de meubles ayant réussi à l'étranger, entouré d'amis juifs exilés eux aussi, bref à peu près heureux. Pourtant sa vie sera brisée à jamais par les lettres de sa mère : c'est ce que montre dans la structure narrative l'insertion régulière des lettres, c'est ce que montre dans la fiction sa réaction (le silence). Enfin, de façon plus générale, c'est ce que montre l'attention portée dans le roman aux mots, à leur sens et à leur charge émotive.

Voyons d'abord comment apparaissent les lettres de la mère dans le roman, concrètement.

La mère écrit plusieurs lettres de Varsovie, de ce qui devient progressivement le ghetto ; trois sont reproduites *in extenso* en italiques, de la formule initiale à la signature ; elles apparaissent régulièrement, venant ponctuer la fiction (p. 52, p. 78 et p. 144). De plus en plus longues, passant de 16 lignes pour la première à 30 lignes pour la dernière, elles montrent (et pas seulement de façon quantitative) l'escalade de l'horreur et ses conséquences sur la mère et sur la famille restée là-bas. Ce sont ces lettres que nous allons étudier de près.

Recontextualisons la première lettre de la mère, qui se détachera par sa forme et par sa mise en page. Elle est préparée dans le premier chapitre par le souvenir d'une lettre ancienne. Quelques bribes reviennent à la mémoire de Vicente. La voix de la mère réaffleure, non pas en italiques comme ce sera ensuite le cas, mais en caractères droits, entre guillemets, comme si le dialogue avait lieu :

« Est-ce que tu as un chez-toi ? Est-ce que tu manges à la maison ? Et comment fais-tu pour le ménage ? Raconte-moi tout, mon chéri. Je meurs de n'avoir pas de tes nouvelles... » (p. 22)

Le début révèle une mère juive typique voire caricaturale, soucieuse à l'excès du bien-être de son fils. La dernière phrase, plus écrite, plus lyrique, « Je meurs de n'avoir pas de tes nouvelles », dit déjà l'abandon de la mère par le fils et annonce son issue tragique.

Au chapitre suivant, une lettre arrive enfin, cette première lettre de la mère. Cela est vécu comme un « événement » par Vicente. Elle vient rompre le silence évoqué à la fin du chapitre précédent et, un temps, soulager son « appréhension ». Ce caractère d'événement est rendu sensible par la description de la lettre même, avant son insertion : « le facteur lui avait remis une lettre postée à Varsovie, avec des timbres allemands et des sceaux à l'aigle guerrier – une enveloppe sur laquelle il avait immédiatement reconnu l'écriture de sa mère. » (p. 52) Cette matérialité, qui rappelle le travail d'Emmanuel Bornstein, montre l'irruption de l'Allemagne nazie dans un pays épargné et dans la vie de Vicente. Mais cette matérialité rend sensible surtout la charge émotionnelle de cet objet, incarnation de la mère dans son écriture même.

La première lettre de la mère est alors reproduite immédiatement, intégralement (p. 52-53), et c'est comme si nous, lecteurs, lisions par-dessus l'épaule du personnage. Nous allons aussi en prendre connaissance intégralement :

*Mon chéri,*

*Merci pour les dollars. Tu as peut-être entendu parler du grand mur que les Allemands ont construit. Heureusement, la rue Sienna est restée à l'intérieur, ce qui est une chance, car sinon on aurait été obligés d'abandonner l'appartement et de déménager. Comme ça, au moins, on a pu éviter qu'il soit saisi. La vie n'est pas facile mais on s'organise. Le problème c'est la foule. Ils ont emmené beaucoup de Juifs des autres quartiers. Ils remplissent les rues de tristesse. On peut dire que nous, on a eu de la chance. Même si, comme tout le monde, on a du mal à trouver de quoi se nourrir. J'ai dû vendre les bijoux qui me restaient et le manteau de fourrure que m'avait offert ton père pour mes quarante ans. Tu t'en souviens ? Envoie-nous tout ce que tu peux. Ton grand-frère t'embrasse. Il demande que tu lui écrives.*

*Ta mère qui t'aime*

Dans cette première lettre, le lecteur saisit, comme le personnage, ce qui se passe dans le ghetto de l'intérieur : la construction du mur, événement historique et familial, qui annonce l'enfermement volontaire de Vicente dans le silence. À travers ces mots simples, qui ne sont qu'allusions (par exemple les nazis ne sont jamais nommés – ils sont « ils », agents de la terreur), le lecteur qui sait comprend l'horreur de ce que vivent tous les Juifs du ghetto. Cette compréhension est alors conceptuelle : le lecteur, par sa connaissance du contexte historique, que l'auteur vient de rappeler, comble les blancs du texte. Mais elle est aussi et avant tout émotionnelle, grâce à l'échange entre mère et fils, d'autant plus que Vicente est dans l'émotion pure. Le lecteur, en effet, se met à la place du récepteur de la lettre, dont il suit l'histoire depuis le début du roman. Mais il se met aussi à la place de la mère, grâce au « je » de l'auteur de la lettre, au « on » répété ou au « nous ». L'émotion du lecteur provient ainsi du jeu complexe de la lecture, oscillant entre l'implicite du texte et sa supposée réception par Vicente. En témoignent les mots de la mère, qui, en se voulant rassurants, sont encore plus douloureux – une forme d'ironie tragique.

Cette première lettre déclenche le processus qui conduira au mutisme de Vicente et à ses privations, en écho à celles que subit sa famille à Varsovie : comment être heureux ici quand ils souffrent là-bas ? Et le fait que ce soit sa mère qui ait décidé de rester en Pologne pour ne pas s'éloigner de ses autres enfants, malgré la montée du danger, malgré aussi les propositions de son fils de venir le rejoindre en Argentine, n'apaisera pas sa culpabilité.

La première réaction du fils est de s'informer, contrairement à ce qu'il faisait auparavant. Il se met à lire assidûment les journaux pour avoir des nouvelles. De nombreuses pages sont ensuite consacrées à la question de l'identité juive, dans de longues réflexions rapportées par le narrateur et des discussions avec ses amis. Vicente discourt bien plus longuement qu'auparavant et conclut : « Notre bonheur est le résultat d'un malheur extrême. » (p. 78) Le bonheur des exilés, bien sûr, contre le malheur de ceux restés en Europe, le bonheur des Juifs en général, au prix d'un exil sans fin ; *immédiatement*, et comme en illustration de ce que vient de dire son personnage, le romancier insère une deuxième lettre de la mère (p. 78-79) :

*Wincenty, mon Wincenty, mon cœur, mon enfant,*

*Tout est devenu compliqué ici. Beaucoup de voisins de l'immeuble sont morts ces derniers mois. Berl soigne des gens pour quelques zlotys, mais la plupart n'ont plus de quoi payer. On ne sait pas ce qu'on va devenir. [...] Dans les rues les gens meurent de faim, et on ne s'arrête même plus pour contempler les cadavres. Hier, j'ai vu par la fenêtre une femme qui faisait des allers et retours sur le trottoir. Elle a fait ça pendant des heures, son enfant mort dans les bras. Elle pleurait*

*et elle hurlait et elle serrait son enfant mort et elle le montrait aux passants, aux centaines, aux milliers de passants. Et personne ne la voyait. Personne. Personne ne voyait son enfant mort. C'était comme s'il n'existait pas. Heureusement que tu es loin d'ici, mon Wincenty chéri. Et heureusement que ta sœur a pu partir en Russie.*

*Ta mère qui pense toujours à toi*

Cette lettre redit formidablement le lien mère/enfant, par la répétition des marques d'affection dans la formule initiale et dans la signature. Quelle description effroyable de la mère et de l'enfant, qui, par son épure même, par cette image frappante, dit autrement ce lien indissoluble !

Cette lettre est centrée sur la faim, évoquée dans la première lettre mais ici montrée et incarnée par l'image terrible de la mère hurlant, tenant « *son enfant mort dans les bras* », longuement développée. C'est précisément cette image morbide et christique que Vicente parvient à grand-peine à rapporter à sa femme Rosita. Il commence d'abord par raconter « doucement, lentement » (p. 80). Ensuite, s'il parvient à parler, c'est « toujours avec un effort intense, et toujours du même ton monocorde » (*ibid.*). Puis le ton « monocorde » va devenir un mutisme total. Quelques pages plus loin, Vicente s'enferme dans le silence, métaphore de la mort, seule réaction possible.

Plus loin, ce silence du personnage va jusqu'à la disparition, dans sa tête et sur la page, des mots : « Plus de mots. Plus de langues. [...] Plus de mots. Plus de noms. Plus de noms pour rien. [...] Ni massacre. Ni douleur. Plus. De. Mots. » (p. 117)

Cette perte de confiance dans le langage et cette impossibilité conceptuelle (comment dire la Shoah ?) déclenchent chez le personnage une incapacité physique. Le retrait dans le silence s'accompagne d'un retrait réel : Vicente ne touche plus ses enfants ni sa femme, qui se met à désespérer. Ce silence devient, dans ses cauchemars, récurrents et rapportés plusieurs fois par le narrateur, un mur de plus en plus étouffant, construit autour de lui, reproduisant celui du ghetto : « Vicente essayait de sauter, de creuser, de frapper, mais le mur était très haut et indestructible. Comme il se débattait, le mur commençait doucement à grincer et à bouger, et à se resserrer. » (p.136) Ce mur est sa peau, qu'il doit entailler pour pouvoir en sortir. Il s'agit d'un rêve d'autodestruction, seule réponse à la mort, supputée, de la mère.

Quelques pages plus loin est insérée la troisième et dernière lettre de la mère, plus longue, où Vicente apprend que la situation a encore empiré. Elle commence par un reproche : « *Je n'ai plus reçu aucune nouvelle de toi* » (p. 144), ce qui aggrave probablement son sentiment de culpabilité, et se poursuit sur la perte de toute valeur, sauf celle de la nourriture. La faim, qui fait de plus en plus de victimes, en est le thème central à nouveau et sa mère la supporte de moins en moins. À la faim s'ajoute la violence arbitraire et aveugle des soldats allemands : « Eux, ils tuent sans raison. » (p. 145). Vicente retombe dans l'abattement à la lecture de cette lettre. Le chapitre se termine, laconiquement, sur un double silence, celui du fils, celui de la mère : « De cette lettre, - qui fut la dernière -, Vicente ne devait jamais dire un mot à sa femme, ni à ses enfants, ni à personne d'autre. » (p. 148) Comme si seul le silence pouvait répondre au silence.

Vicente se laisse enfin aller au désir de mourir, seul dans son magasin, mais la vie l'emporte : sa femme Rosita arrive, elle est enceinte. Sur ces mots, « Victoire est née le 17 juin 1945 » (p. 173), se clôt le dernier chapitre de la fiction avant l'épilogue autobiographique.

Malgré la distance géographique et temporelle, la figure de la mère est ainsi très présente et très incarnée grâce aux lettres, grâce à la perception de sa voix.

Elle devient aussi le porte-parole de toutes les voix du ghetto, de toutes les voix des Juifs ; comme chez Emmanuel Bornstein, les temporalités et les mémoires se mêlent. Le passé et l'ailleurs ont des conséquences ici et maintenant, dans la fiction et chez le lecteur, par l'émotion qu'il ressent, mais aussi chez l'auteur, dans sa vie réelle.

Car le silence du personnage – le grand-père de l'auteur, rappelons-le – a eu des répercussions sur le petit-fils, qui s'est lui aussi longtemps abstenu de parler.

## Les lettres entre réalité et fiction/entre mémoire familiale et mémoire collective

Le silence est au cœur de la vie d'Amigorena ; il est aussi le thème central de son écriture – comme le montre son projet littéraire, un vaste projet autobiographique, commencé dès 1998. Le roman dont je parle ce soir en est « à l'origine ». C'est ce qu'explique l'avertissement au début du roman, premier élément porté à la connaissance du lecteur. En voici la première phrase : « Il y a vingt-cinq ans, j'ai commencé à écrire un livre pour combattre le silence qui m'étouffe depuis que je suis né ». Voilà ce livre. Les premiers titres de ce projet, parus entre 1998 et 2002, sont tous marqués du signe du silence : *Une enfance laconique*, *Une jeunesse aphone* et *Une adolescence taciturne*<sup>1</sup>. Dans *Une enfance laconique*, son premier « roman », il explique : « Ma vie fut simple ; je n'ai jamais parlé, j'ai toujours écrit. [...] L'écriture m'a été donnée pour séparer, pour déchirer, pour éloigner. Elle m'a permis de me taire sans devenir fou, elle a donné une raison sociale à mon mutisme, elle m'a fait accepter d'être muet et l'a même fait accepter aux autres<sup>2</sup>. » La littérature donc comme remède contre la folie et le silence hérité des traumatismes familiaux, pour exister socialement et trouver son identité.

Dans *Le Ghetto intérieur*, le caractère autobiographique de l'épilogue apparaît dès les premiers mots :

« 1945.

Dix-sept ans plus tard, Ercilia est tombée enceinte et je suis né à mon tour. [...] et Vicente et Rosita sont devenus mes grands-parents. » (p. 175)

Ercilia est l'une des filles de Vicente et Rosita. Cet épilogue quitte donc la biographie pour basculer vers l'autobiographie ; il déclenche aussi chez le lecteur un choc émotionnel, dû à cette révélation finale. En éloignant le lecteur du monde de la fiction, il l'ancre brutalement dans la réalité, qui est toujours celle de l'auteur.

Comme dans la partie fictive, les lettres sont un élément majeur. On a vu que dans la fiction Santiago H. Amigorena a privilégié les lettres, on sait aussi pourquoi : par ses notations à la fin du roman, par les interviews qu'il a données à la parution du livre<sup>3</sup> et une conférence en vidéo sur le site de son éditeur<sup>4</sup>, il dit son attachement à ces écrits familiaux, traces historiques et souvenirs personnels.

Marque de cet attachement et de cette mémoire familiale, trois courts extraits des lettres réelles de l'arrière-grand-mère sont insérés en un paragraphe détaché, sans aucune transition, sans aucune explication. L'auteur nous les donne à lire tels quels. Il explique avoir lu beaucoup de lettres d'elle, sans l'avoir connue, bien sûr. C'est à ce moment aussi qu'il révèle son nom, Gustawa Goldwag. Les lettres reproduites en partie ici sont des lettres envoyées du ghetto, donc à l'origine de ce roman.

Le caractère authentique de cette tragédie familiale accroît l'émotion du lecteur. Il comprend aussi l'écart entre les lettres réelles et les lettres réinventées. Il saisit la part d'imagination et d'amplification dans l'écriture. Mais c'est la même simplicité dans le choix des mots, ce sont les mêmes images. On en donnera un seul exemple, assez parlant. Gustawa Goldwag écrit : « La vie est pénible. La mort est partout. » (p.176). Dans son laconisme, cette phrase, réelle, fait écho à celle, fictive, de la première lettre : « *La vie n'est pas facile, mais on s'organise. (...) Ils remplissent les rues de tristesse.* » (p. 52). La transfiguration à laquelle se livre Amigorena donne une portée supérieure à son histoire individuelle. L'auteur transmet dans le roman ces lettres, qui l'ont construit,

---

<sup>1</sup> Ces romans sont parus chez P.O.L, respectivement en 1998, 2000 et 2002.

<sup>2</sup> Cité dans l'article « Voix dans le silence : “Une enfance laconique” de Santiago H. Amigorena », Gérard Meudal, *Le Monde*, 21 août 1998, [https://www.lemonde.fr/archives/article/1998/08/21/voix-dans-le-silence\\_3662715\\_1819218.html](https://www.lemonde.fr/archives/article/1998/08/21/voix-dans-le-silence_3662715_1819218.html)

<sup>3</sup> Par exemple avec Laure Adler, dans l'émission *L'Heure bleue* sur France Inter, diffusée le lundi 9 septembre 2019 : <https://www.franceinter.fr/emissions/l-heure-bleue/l-heure-bleue-09-septembre-2019>

<sup>4</sup> À voir directement sur Youtube : <https://youtu.be/sWbXkNjy6nE>

qui ont construit son identité. Ce faisant, il donne accès à cette mémoire familiale, non à l'identique, mais en la transformant en mémoire collective.

On peut se demander : pourquoi la lettre ? La lettre, en littérature, a d'autres qualités que la simple archive : à chaque lecture, elle permet d'entendre la voix, de rendre présent le personnage, de faire ressentir la proximité en créant une autre forme de dialogue, qui semble toujours et à jamais incarné. Le choix de l'auteur de ne pas dater les lettres de la mère, d'utiliser des mots simples et des images marquantes permet de rendre universelle et atemporelle la tragédie qu'elle vit, représentant tous les Juifs du ghetto, et, de façon plus globale, la persécution de tout être humain, en tant que membre d'une famille ou d'une collectivité.

Ce livre est donc une biographie *et* une autobiographie. Mais il va plus loin : il invente un genre hybride, le roman-lettre, ce que vient confirmer le dernier terme du roman, le verbe « adresser ». Voici la dernière phrase, longue, *in extenso*, formant un paragraphe à elle seule : « J'aime penser que Vicente et Rosita vivent en moi, et qu'ils vivront toujours lorsque moi-même je ne vivrai plus – qu'ils vivront dans le souvenir de mes enfants qui ne les ont jamais connus, et dans ces mots, que grâce à mon cousin aîné, j'ai pu leur adresser. » (p. 179)

Le lien du sang, évoqué auparavant, se double du lien mémoriel ; et ce lien mémoriel passe par l'écriture d'une lettre, d'un roman-lettre.

En effet, ici, pour désigner l'œuvre qui vient d'être lue, Amigorena emploie non pas le mot générique et abstrait de *roman* ou de *livre*, mais l'expression « ces mots » (rendue particulièrement concrète par l'emploi du pluriel) qui, par ailleurs, peuvent être écrits dans une lettre. Cette hypothèse est confirmée par la polysémie du verbe « adresser » : « envoyer », comme on envoie une lettre, « faire parvenir » mais aussi « dédier ». Les grands-parents, « Vicente et Rosita », sont les derniers destinataires de ce roman-lettre, tout comme les « enfants » de l'auteur, le « leur » pouvant aussi bien renvoyer aux uns et aux autres.

Mais c'est bien sûr aussi aux lecteurs et aux générations à venir que ce roman est adressé. Cette dernière phrase du roman, en évoquant la transmission et en suggérant une forme d'immortalité, réaffirme aussi le pouvoir de la littérature. La mémoire permet donc ce lien, plus fort que la destruction, plus fort encore que le lien du sang ; et ce lien ne s'éteindra pas grâce à la fiction.

Le choix de la littérature – et de la lettre – s'impose plus que le choix du silence. La littérature est capable d'approcher cet impensable qu'est la Shoah et ses conséquences sur les vies individuelles, bien mieux que l'histoire et ses archives. C'est exactement ce qu'affirme Emmanuel Bornstein dans la vidéo déjà citée : « Ma conviction c'est que notre génération, qui n'a pas vécu ces traumatismes-là, peut et doit s'emparer également de cette histoire pour qu'elle survive autrement que par une trace d'archives et par une trace d'histoire ; et que finalement la mémoire continue à vivre autrement. » C'est cet « autrement » qui est précisément au cœur de la démarche de la littérature et de l'art.