



THÈSE DE DOCTORAT DE L'UNIVERSITÉ BOURGOGNE FRANCHE-COMTÉ

École doctorale SHS UBFC n° 592

LECLA

Doctorat de littérature américaine

Portrait de l'artiste en idiot.

L'idiotie dans l'œuvre de Jerome Charyn

Sous la direction de Mme Michèle Bonnet et Mme Sophie Vallas

Thèse présentée et soutenue à Besançon le 23 octobre 2020 par Mme Michaëla COGAN

Composition du Jury :

Mme la Professeure Michèle Bonnet	Université Bourgogne Franche-Comté	Directrice de thèse
Mme la Professeure Nathalie Cochoy	Université Toulouse-Jean Jaurès	Rapporteure
M. le Professeur Arnaud Schmitt	Université de Bordeaux	Président
Mme la Professeure Frédérique Spill	Université de Picardie-Jules Verne	Rapporteure
Mme la Professeure Sophie Vallas	Aix-Marseille Université	Codirectrice

For Sammy.

Remerciements

Je tiens à remercier en premier lieu mes directrices de thèse, qui ont encadré mon travail avec une attention sans faille. La rigueur et les intuitions de Madame la Professeure Michèle Bonnet ont donné la structure et la cohérence des raisonnements sans lesquels ce travail n'aurait pu se construire. Madame la Professeure Sophie Vallas a nourri ma réflexion non seulement de ses propres travaux fondateurs sur Charyn mais aussi de ses conseils de lecture et de son regard critique sur mes analyses. Je leur dois à toutes deux de m'avoir donné confiance et de m'avoir soutenue sans relâche.

Toute ma reconnaissance va aussi à Madame la Professeure Frédérique Spill, dont l'ouvrage sur l'idiotie chez Faulkner a piqué ma curiosité au tout début de ma recherche, qu'elle a accompagnée d'abord au moment des Doctoriales de l'AFEA en juin 2017 à Strasbourg, puis lors des entretiens de suivi de thèse. C'est avec gratitude que je remercie également Madame la Professeure Nathalie Cochoy, dont les suggestions lors de nos entretiens de suivi ont été un apport notable à ma réflexion. Je sais gré à Monsieur le Professeur Arnaud Schmitt d'avoir contribué au cadrage théorique de cette thèse, notamment en ce qui concerne la question de l'autofiction. Je remercie de façon plus générale l'ensemble du jury, qui a bien voulu se déplacer jusqu'à Besançon et consacrer du temps et de l'attention à la lecture de cette thèse, dont il contribuera sans aucun doute à améliorer les conclusions.

Ces années de recherche au sein de l'université de Franche-Comté n'auraient pas pu avoir lieu sans le contrat doctoral attribué par l'ED LETS, ni la bourse octroyée par l'AFEA et la SAES pour me permettre de me rendre aux archives de la Fales Library à New York et de m'entretenir personnellement avec Jerome Charyn. Nombreux sont aussi les enseignants, collègues et amis doctorants qui m'ont encouragée, chacun à leur manière, à poursuivre cette recherche : que ce tapuscrit les assure de ma gratitude. Il me tient à cœur de rappeler que la directrice du CRIT, Mme la Professeure Laurence Dahan-Gaida, a également sans le savoir préparé mes travaux de recherche en enrichissant le fonds documentaire de plusieurs ouvrages sur l'idiotie, et que ses publications dans la revue *Épistémocritique* ont été pour moi les fondations d'un dialogue intellectuel fertile.

Je ne saurais non plus omettre d'exprimer toute ma gratitude à Jerome Charyn, non seulement pour m'avoir permis de découvrir une œuvre passionnante, mais aussi pour m'avoir

généreusement accueillie, en compagnie de Lenore Rigel, pour une longue conversation pleine d'émotion et de surprises et qui a nourri ma recherche tout au long des années qui ont suivi.

C'est avec joie que je déclare enfin mes proches comme véritables co-auteurs de cette thèse. À tous égards, leur patience et leur dévotion ont été comme autant de mains participant activement à l'ouvrage, si bien que leurs voix s'inscrivent elles aussi, en blanc, entre les lignes écrites à l'encre noire.

Ma grand-mère, Ruth Frieda Lebow Cogan, a toujours su sauter dans le vide pour « bondir dans le langage », comme Faigele et Emily, et elle nous a transmis l'urgence et la douceur des langues. Je dédie enfin ces pages à Benjamin David Cogan, dont le son de la voix ne m'est jamais parvenu.

Table des matières

INTRODUCTION	11
PARTIE I DES IDIOTS ET DES HOMMES	21
Chapitre 1 Difformités	25
A. Disproportion entre l'idiot et le monde	26
1. Question de format : l'idiot primordial en géant	27
2. Déformations et dysfonctionnements : anomalies anatomiques	35
3. L'idiot au rebut : dynamiques de l'exclusion	45
B. Quelle forme donner à l'idiot ?	63
1. Circonscrire l'idiot	63
2. Les métamorphoses de l'idiot	65
Chapitre 2 Agir en idiot	77
A. Idiotie sociale, ou inadaptation dans la société	77
1. Incompréhension des mécanismes du monde	79
2. Inaptitude à la vie publique	84
B. Comportement aberrant	89
1. Appétits infantiles de l'idiot	89
2. Pulsions puériles de l'idiot	95
C. Être idiot	100
1. Renversement des valeurs et perversité de l'idiot	100
2. Idiot à perpétuité ? L'idiotie entre constance et intermittence	103
3. Temporalité idiote : paradoxe de l'enfant-adulte	106
Chapitre 3 « Dumbness »	117
A. Du silence au cri : langage primitif	118
1. Production de sons	118
2. Du son à la voix	127
B. Accès impossible aux signes du langage écrit	130
1. Dimension symbolique du langage	130
2. Impossible accès à la forme par l'alphabet	131
C. Expressions du pré-verbal	132
1. Geste	132
2. Dialogue d'idiots	136

PARTIE II	GENÈSE D'UNE IDIOTIE	141
Chapitre 1	Le Bronx comme origine de l'idiotie	145
A.	Inculture	145
1.	« Imbécile du Bronx » : métaphore de la boue comme arriération	145
2.	Analphabètes : préhistoire de la culture	149
3.	Culte du corps	152
B.	Absence de structure et dérèglement	154
1.	Déscolarisation	154
2.	Topographie du désordre	155
3.	Anarchie	162
C.	Pathologies du Bronx	169
1.	Îléité et débilité	170
2.	Un lieu mortifère : peste, lividité, spleen	173
3.	« Rage catatonique » : pathologie de l'introversion	177
Chapitre 2	Hébétude post-traumatique : idiotie de l'immigrant	181
A.	Perte de repères linguistiques et culturels	182
1.	Déculturnation : perte de la langue et de la culture d'origine	182
2.	Acculturation : appropriation impossible d'une langue et d'une culture étrangères	186
3.	Flou identitaire, effet de l'entre-deux et de l'hybridité des langues et des cultures	190
B.	Trauma de l'immigration	194
1.	Terreur et sidération : l'immigrant commotionné	194
2.	« Shellshock » : le mutisme et la paralysie émotionnelle comme séquelles durables	200
3.	Rupture dans le récit de mémoire : non-dit et refoulement	204
C.	Le complexe du <i>greenhorn</i>	205
1.	Américanisation impossible de l'immigrant-idiot	205
2.	Échec dans la vie quotidienne et non-maîtrise des codes	211
3.	Réinterpréter les signes : l'immigrant-gangster	212
Chapitre 3	Portrait de l'idiot en famille	225
A.	Famille d'idiots : défaillance des parents	226
1.	Dépression du père	227
2.	Renversement des rôles	234
3.	Idiot de père en fils : atavismes familiaux	241
B.	Jerome, idiot de la famille	245
1.	Aphasie et absence d'expression de soi	245
2.	Précocité et génie	247

3. Fantasma de l'orphelin idiot	248
---------------------------------	-----

PARTIE III CALL ME DUMBO. VOIX ET IDIOTIE 259

Chapitre 1 From dumb to articulate : parcours d'une voix en construction 263

A. Aphasie	263
B. Langages alternatifs	266
1. Langage du corps	267
2. Langage visuel	277
C. Langage verbal	289
1. Apprentissage du langage	290
2. Ouverture à la littérature	300
3. Écriture : premiers balbutiements	304

Chapitre 2 Reflets (auto)-fictionnels ou l'idiote dans le miroir 313

A. Rétrospections : le passé comme matériau fictionnel	318
1. Le passé muet	318
2. Relecture du passé par la fiction	331
B. Fraternité d'idiotes : portraits pour un autoportrait	350
1. D'autres idiots que moi : autobiographies détournées	350
2. Portrait de personne : contre-pouvoir de l'idiotie	353
3. Idiotes par défaut : trajectoires frustrées	357
C. Autoportrait de l'artiste en idiot	359
1. Jerónimo, c'est moi : autoportrait en idiot	360
2. L'idiote blond aux yeux bleus : autoportraits inversés	362
3. Autofiction infantile, entre idiotie et maturité	364
4. Jerome alias Pinocchio : portrait de l'auteur en marionnette idiote	365

Chapitre 3 L'idiolecte et le langage 371

A. The world according to Jerome : l'idiocosme	371
1. Le monde au singulier : nombrilisme de l'idiote	371
2. La subjectivité « idiote », un repli sur soi fécond ?	375
B. Aux racines du récit, la voix intérieure	382
1. Idiolecte ou musique averbale de l'idiote	382
2. « Undersong » ou « inner voice » : infralangue ou langue des origines	384
3. « [M]y own idiotic tongue » : idiolecte et idiosyncrasie	391
C. « Je suis mon propre jardinier imbécile » : l'écrivain-idiote face au langage	398
1. « A manchild » : initiation inversée de l'écrivain-idiote	398

2.	Idiot à jamais : énigme de soi et du langage	401
3.	Pour un lecteur idiot : apologie du non-savoir	404
	CONCLUSION	407
	ANNEXE	415
	BIBLIOGRAPHIE	443
	INDEX	457

Introduction

Jerome Charyn est un écrivain new-yorkais né dans le Bronx en 1937 dans une famille d'immigrés juifs polonais et bélorusses qui maîtrisent mal l'anglais. Élevé avec ses frères dans un quartier pauvre, un ghetto juif duquel la culture est complètement absente, il est le premier de sa famille, et même de toute sa communauté, à aller à l'université, à Columbia où il découvre sa vocation littéraire. Il y fait également l'expérience d'être un intrus, un transfuge de classe, ignorant des codes qui régissent la classe moyenne, intellectuellement et culturellement supérieure à la sienne. Il enseigne ensuite dans différentes universités américaines, puis se met à voyager en Europe et finit par s'installer quelque temps à Paris à partir des années 1980, avant de retourner vivre à New York où il habite et publie encore. Son œuvre hétéroclite se situe à la croisée des genres, sa voix s'étant affirmée comme tout à la fois plurielle et pourtant éminemment reconnaissable au fil de ses romans historiques, policiers, autofictions, romans graphiques, ouvrages documentaires et livres de jeunesse, que complètent plusieurs collaborations avec des illustrateurs et dessinateurs d'animation. Charyn est désormais considéré comme une voix majeure de la littérature américaine contemporaine, mais il reste un écrivain iconoclaste et parfois déroutant : ses premiers romans expérimentaux et post-modernes, parmi lesquels *Eisenhower, My Eisenhower*¹, n'ont pas su plaire autant que *Blue Eyes*², ce « polar » qui a tout de suite charmé les lecteurs et fut rapidement traduit dans plusieurs langues, tandis que ses récents travaux sur la poétesse Emily Dickinson ont soulevé de virulentes controverses il y a quelques années. Il continue néanmoins de publier (son prochain roman sur J. D. Salinger est dans les presses tandis qu'un autre sur Rita Hayworth est en cours d'écriture) et de collaborer avec des illustrateurs européens (*New York Cannibals*, bande dessinée co-créée avec François Boucq, paraîtra le 8 septembre 2020). Il a en effet trouvé un lectorat certain en France, ainsi que l'attention des critiques et universitaires : la première thèse à son sujet a été rédigée par Ruth Fialho³ en 2003, tandis que Sophie Vallas lui a consacré un ouvrage

¹ *Eisenhower, My Eisenhower*, New York, Holt, Rinehart and Winston, 1971.

² Jerome Charyn, *Blue Eyes* [1974], *The Isaac Quartet*, Zomba Books, London, 1984, p. 217.

³ Ruth Fialho, *Aux frontières du chaos : ruptures, détours et passages dans la fiction de Jerome Charyn*, Yves-Charles Grandjeat (dir.), Université Bordeaux III - Michel de Montaigne, 2003, inédite.

traitant de l'autofiction⁴ en 2013, avant de publier l'année suivante un recueil rassemblant une dizaine d'entretiens avec l'auteur⁵ menés entre 1992 et 2011.

Cette étude consacrée à l'idiotie dans son œuvre part du constat d'une récurrence manifeste de ce thème dans ses ouvrages, récurrence déjà remarquée à plusieurs reprises, notamment lors d'entretiens dans lesquels Charyn montre un vif intérêt pour ce sujet, ce qu'il a confirmé en 2017 lors d'une longue conversation que j'ai pu avoir avec lui⁶, orientée sur ce point précis. L'idiotie saute en effet aux yeux du lecteur de Charyn autant qu'elle lui échappe, car l'écrivain ne s'intéresse pas à elle directement, en tant que sujet philosophique, par exemple, ou comme thème principal et assumé d'une fiction : on ne compte, en effet, aucun idiot clairement défini en tant que tel parmi les personnages principaux. Pourtant les mots sont là, le terme « idiot » et ses nombreux dérivés ponctuant en effet de très nombreux textes et prenant souvent des sens sensiblement, voire radicalement différents ; les personnages aussi, et ce dès les premières nouvelles de jeunesse dans lesquelles figurent déjà des « idiots » bien reconnaissables, on verra pourquoi, et qui ouvrent la voie à toute une galerie de personnages souvent secondaires, tous marqués du sceau de l'idiotie. Enfin, il y a le discours que Charyn porte régulièrement sur ce thème dans différents paratextes et qui éclaire d'une lumière particulière cette analyse. Il aime ainsi à évoquer sa première nouvelle⁷, publiée miraculeusement alors qu'il n'a que vingt-six ans et dans laquelle figure Faigele, le personnage d'idiot inaugural qui prépare l'arrivée de Jerónimo, second personnage d'idiot archétypal surgi de l'univers policier de *Blue Eyes*. D'autres suivront ce duo primordial (la première est nommée d'après la propre mère de Charyn tandis que le nom du second est dérivé du prénom de ce dernier), illustrant chacun à leur manière son intérêt constamment renouvelé pour la figure de l'idiot, qu'il s'agisse de l'idiot congénital ou de ses multiples variations comme le génie ou l'idiot savant, l'homme-enfant (« man-child »), l'excentrique ou encore le *schlemiel*, maladroit invétéré sorti tout droit du folklore yiddish,

⁴ Sophie Vallas, *Autofictions. Jerome Charyn et les siens*, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, 2013.

⁵ *Conversations with Jerome Charyn*, Sophie Vallas (ed.), University Press of Mississippi, Jackson, 2014.

⁶ Michaëla Cogan, « “The artist himself is a kind of idiot.” An Interview with Jerome Charyn » [2017], non publié, voir Annexe.

⁷ Jerome Charyn, « Faigele the Idiotke » [1963], *The Man Who Grew Younger and Other Stories*, New York, Harper and Row, 1967, p. 79.

dans lequel Charyn a d'abord puisé son inspiration. Cette figure aux multiples visages se trouve donc au croisement de différentes thématiques comme l'enfance, le langage ou encore l'art et apparaît sporadiquement, quoiqu'avec insistance, dans les ouvrages les plus divers : *Metropolis*⁸ par exemple, ce texte de non-fiction entièrement consacré à la ville de New York, s'ouvre curieusement sur le portrait d'un garçon idiot surnommé Zorro, sorte de génie des lieux qui fait partie intégrante de l'immeuble qu'il occupe, malgré ses singularités évidentes : « It was still a ghetto, and the ghetto protected its own »⁹, explique Charyn avec une tendresse évidente pour cet être instable et fragile avec lequel il donne le ton à tout le portrait qui suit, celui d'une ville chère à ses yeux. L'idiot prend donc place au cœur de ses récits comme un invité encombrant mais touchant, toujours incarné dans une réalité concrète, le plus souvent celle du paysage urbain des années quarante que l'écrivain a habité toute son enfance. De fait, les idiots de Charyn émanent directement de sa mythologie personnelle plus qu'ils ne relèvent d'une quelconque recherche conceptuelle.

Quoique le terme « idiot » apparaisse comme un nœud formé par des discours entremêlés et souvent contradictoires, qu'il s'agisse du terme médical ou d'une notion sociologique ou encore d'un concept philosophique, voire d'une figure littéraire, il convient de préciser d'emblée que Charyn ne se situe dans aucune de ces approches, mais en propose une bien à lui, éminemment littéraire sans pour autant relever de l'expérimentation artistique ou du défi stylistique. Il est en effet le premier à utiliser le mot « idiot » pour se décrire lui-même, ce terme semblant contenir pour lui quelque chose de fondamentalement personnel qui prend son origine dans son passé d'enfant mutique dans le Bronx, dans ces difficultés extrêmes pour apprendre l'anglais auxquelles il a alors dû faire face, l'anglais étant sa première langue mais, à ses yeux, une langue étrangère, ou dans son sentiment persistant de ne pas vraiment appartenir au monde qui l'entoure : cette idiotie dont il a fait l'expérience directe est par exemple le matériau fondateur de *The Catfish Man*, premier roman ouvertement autofictionnel¹⁰ dans lequel, sous les traits d'un narrateur-personnage nommé Jerome, il fait état de son propre parcours, qui s'étale de son enfance aphasique à l'écriture

⁸ Jerome Charyn, *Metropolis. New York as Myth, Marketplace, and Magical Land*, New York, Putnam, 1986.

⁹ Jerome Charyn, *Metropolis, op. cit.*, p. 12.

¹⁰ Jerome Charyn, *The Catfish Man. A Conjured Life*, New York, Arbor House, 1980.

de son premier roman et illustre donc une idiotie en devenir, potentiellement réversible dès lors que celui qui était idiot devient écrivain.

La phase préparatoire à cette étude a commencé par explorer le vocabulaire de l'idiotie, ce qui a abouti à retenir un synonyme en particulier du terme « idiot », le mot « dumb », tout aussi polysémique mais dont se dégagent néanmoins deux acceptions fort intéressantes qui sont l'arriération et le mutisme. Outre son immense difficulté à s'exprimer verbalement, l'idiot se caractérise en effet par un rapport au temps hors du commun, ce que signalent les images très charyniennes de l'enfant gelé et de l'homme qui rajeunit. Ce terme se prête, en outre, à un jeu langagier évident, Charyn, on le verra, l'employant à tort et à travers pour exprimer l'insulte comme l'affection, en même temps qu'il en décline les sonorités (« dum-dum », « dummy ») dans des termes voisins mais parfois aussi sémantiquement divergents (« dumbbell », « dumbwaiter »), et qu'il s'affuble lui-même du surnom « Dumbo », en référence à l'iconique éléphant de Walt Disney. L'étude descriptive des personnages a permis, dans un second temps, de se concentrer sur l'idiot comme objet ou artefact, et de tenter de le répertorier en différentes catégories, ceci afin de dégager un éventuel système, un procédé de fabrication propre à Charyn. L'idiot en littérature, en effet, est un *topos* bien avant que Charyn ne s'en approprie certains des codes, si bien qu'on retrouve dans ses récits certaines caractéristiques empruntées à d'autres modèles littéraires d'idiot. Le physique de l'idiot, ses attitudes corporelles et ses agissements, son (absence de) langage sont autant de motifs préexistants qui servent par exemple à construire le personnage d'Arnold le Geek¹¹, et à partir desquels s'établissent parfois des variations. Le personnage de l'idiot apparaissant toujours dans un contexte donné, c'est, en outre, lors de ses interactions avec les autres et avec le monde extérieur que son idiotie se révèle, notamment dans des dialogues parfois impossibles où l'idiot ne renvoie pas la réplique : Sheb Coen est par exemple l'ami taciturne et idiot de Jerónimo, capable de rester des heures sans produire un seul son.

Le discours porté par Charyn sur l'idiotie ne se limite pas à ses entretiens (« I've always felt incredible sympathy for the figure of the idiot », dit-il à Frederic Tuten¹²) mais

¹¹ Jerome Charyn et Michel Martens, *Arnold, le geek de New York*, Paris, *Libération*, 1980.

¹² Frederic Tuten, « A Conversation with Jerome Charyn » [1992], in Sophie Vallas (ed.), *Conversations with Jerome Charyn*, University Press of Mississippi, Jackson, 2014, p. 9.

se trouve souvent au cœur de ses ouvrages eux-mêmes. Il emprunte en effet tantôt à l'historien, tantôt au sociologue ou au psychanalyste leurs méthodes et leurs vocabulaires respectifs pour élaborer son propre discours sur les différents phénomènes d'idiotie qu'il a pu observer autour de lui, à commencer par l'hébétude post-traumatique de son père immigrant. Dans *Sizzling Chops & Devilish Spins*¹³, un ouvrage insolite sur le ping-pong, il développe par ailleurs toute une théorie autour des gauchers malhabiles, voués à échouer constamment dans un monde de droitiers : à l'en croire, il est un cas grave de cette dyspraxie entendue comme inadaptation radicale et incurable au monde pratique.

Son regard analytique est donc indissociable d'une fibre émotionnelle et subjective très présente, à vrai dire fondatrice. Pour Charyn, l'idiot n'est ainsi pas un autre, mais un reflet de lui-même, de l'enfant mutique qu'il a été et qu'il est toujours : « J'ai toujours 5 ans » affirme-t-il encore en septembre 2020, parlant au présent de l'idiotie de son enfance. « Ce garçon est ce que je suis maintenant et ce que je serai toujours, drôle et triste, isolé dans son imagination, et boulimique de lectures dans un milieu pauvre où personne ne lisait »¹⁴. L'enfant irréductible qu'il n'a cessé de porter en lui nous apparaît donc comme le point de départ d'un motif récurrent qui en est la forme exagérée, dans le sens où le mutisme de l'enfant qu'était Charyn devient souvent, chez ses personnages idiots, une incapacité totale et incurable à s'exprimer.

Le personnage de l'idiot prend donc son sens au cœur d'une dynamique de l'autoportrait. Charyn décline les caractéristiques de l'enfant idiot : l'aphasie, le repli sur soi, l'occasionnel trait de génie, et également la certitude obstinée d'être celui qu'il est. « I am who I am »¹⁵, affirme par exemple Jerome dans *Pinocchio's Nose*, second roman autofictionnel qui explore avec jubilation le thème du double et de l'idiot qui se reconnaît lui-même comme tel. Une fois développés par la fiction, ces traits caractéristiques sont donc incarnés de mille manières. Le personnage de l'idiot est, parfois, reconnaissable selon une définition très serrée de son idiotie vécue comme une pathologie quantifiable et dont on perçoit les symptômes neurologiques, comme la dyslexie du jeune Edgar ou l'aphasie

¹³ Jerome Charyn, *Sizzling Chops & Devilish Spins. Ping-Pong and the Art of Staying Alive*, New York, Four Walls, Eight Windows, 2001.

¹⁴ Loraine Adam, « Jerome Charyn. "L'Amérique est un pays brisé dans un monde brisé" », *Rolling Stone* n° 125, septembre 2020, p. 46.

¹⁵ Jerome Charyn, *Pinocchio's Nose*, New York, Arbor House, 1983, p. 7.

incurable de l'immigrant Benno. Il est à d'autres moments considéré dans un sens bien plus large, caractérisé par sa seule instruction défailante (l'orphelin Tom¹⁶ dans *The Secret Life of Emily Dickinson*) ou par toute particularité un peu originale ou excentricité suffisant à faire de lui un « idiot », comme c'est le cas du génie d'échec Paul Morphy. Mais la plupart du temps, les personnages se trouvent dans un entre-deux, comme ce jeune homme Boris appelé « Wolfman » que la psychologue, dans *On the Darkening Green*, a étiqueté comme idiot faute de comprendre les véritables causes de son mutisme. Il ne parle en fait tout simplement pas anglais : « Wolfman. Nick, the boy had his problems, but don't be fooled by his looks. He's no dope. Believe me. Something happened to him, yes, but his mind is not impaired. If you only understood a little Yiddish, you would know what I mean. But what can Mama do with him? Does she expect him to perform on her IQ test? So she labels him an idiot and closes his file »¹⁷. Se pose donc la question du regard porté sur l'idiot : vu, de l'extérieur, comme un objet, il subit un jugement normatif qui dit de lui : « c'est un idiot » ; perçu, de l'intérieur, comme un sujet, il peut affirmer une individualité radicale porteuse d'une subjectivité originale, ce qui disent par exemple les berceuses yiddish entonnées par Boris. Cette ambivalence interroge donc la valeur de l'idiotie qui, si elle est le plus souvent avancée comme pathologique et négative, se dote parfois de connotations positives qui sont autant d'invitations à aller voir au-delà du premier diagnostic, pour reprendre un terme du discours médical que Charyn n'aura de cesse de mettre à distance avec jubilation. Pour apprécier la portée de ce personnage chez lui, il convient donc de le considérer comme une image textuelle avant toute autre chose, image susceptible de diffuser à travers l'œuvre les traits du visage de Jerome l'idiot, double enfantin de Charyn l'écrivain.

On commencera donc par établir une typologie des différents personnages d'idiot, qui se distinguent des autres protagonistes par leur corps, leurs actes et leur façon d'être. Cette tentative de typologie permet de montrer comment Charyn fabrique ses personnages selon certains critères autant qu'il en introduit d'autres, parfois contradictoires avec l'image traditionnelle que l'on se fait de l'idiot, cette hybridité débouchant sur une vision singulière et originale de sa part. Il s'agira ensuite d'examiner, avec Charyn lui-même, les possibles causes de l'idiotie, à commencer par les explications rationnelles, historiques, sociologiques

¹⁶ Jerome Charyn, *The Secret Life of Emily Dickinson. A Novel*, New York, Norton, 2010.

¹⁷ Jerome Charyn, *On the Darkening Green*, McGraw-Hill, New York, 1965, p. 141.

et psychologiques, qui mettent en lumière la détérioration de son père Sam à la suite de son passage par Ellis Island, ou encore la prolifération d'imbéciles dans le quartier défavorisé qui a vu grandir Charyn. Alors qu'il s'attache à comprendre les mécanismes de l'idiotie, ce dernier conclut qu'il est un exemple vivant de cette pathologie qui prend chez lui la forme d'une monomanie, son désir obsessionnel et unique de devenir écrivain. Cette singularité qui le fait se démarquer des autres le pousse en effet à s'affranchir peu à peu des discours rationnels pour élaborer son propre récit. Ce récit est l'objet de la dernière partie, qui vise à analyser comment Charyn puise dans son vécu personnel, son expérience intime de l'idiotie, entendue comme mutisme et incompréhension du monde, pour en tirer des récits singuliers, résultats du modelage autofictionnel par lequel il devient son propre personnage d'idiot, un personnage certes complexe qui ne se réduit pas pour autant à ce seul trait, et développe ce faisant sa propre voix d'écrivain.

PARTIE I
DES IDIOTS ET DES HOMMES

Le plus souvent chez Charyn, les représentations littéraires de l'idiot sont à dissocier des réalités médicales que nous connaissons aujourd'hui – d'autant qu'il devient désormais très difficile d'associer le terme « idiot » à une pathologie donnée, tant la nomenclature tend à se complexifier et à se subdiviser (par exemple les nombreux cas de « dys »¹⁸). Cela dit, même les cas médicaux relevant de l'idiotie dans la littérature médicale¹⁹ ne se voient pas associés à une physionomie particulière, à l'exception de quelques cas, par exemple le « mongolisme », plus récemment appelé syndrome de Down puis trisomie 21, qui entraîne une physionomie typique. Les choix visuels qui sont faits dans la représentation de l'idiot²⁰ ne reflètent pas du tout la réalité diverse et complexe de ce que l'on peut globalement désigner par le handicap mental (*mental disability*), mais sont plutôt révélateurs de ce que l'écrivain entend faire de son personnage d'idiot, dont la fonction dépend davantage du contexte particulier du récit dans lequel il évolue que d'un absolu fixe et « trans-historique »²¹, selon une formule adoptée par Martin Halliwell dans *Images of Idiocy* (2004), absolu qui serait celui du personnage de l'idiot. On remarque d'ailleurs que la filiation entre les personnages d'idiots qui jalonnent la littérature reste à mettre en évidence : le Prince Mychkine a ainsi peu en commun avec le Benjy Compson de Faulkner ou le Lennie Small de Steinbeck. C'est pourquoi nous proposons d'étudier de près les traits physiques de l'idiot chez Jerome Charyn, pour ensuite formuler des hypothèses sur sa fonction au sein du récit dans lequel il apparaît. A priori, le corps si différent de l'idiot est porteur d'une fonction de

¹⁸ C'est le préfixe employé désormais pour se référer à un ensemble de dysfonctionnements, dont notamment la dyslexie, la dyspraxie, la dyslalie, etc.

¹⁹ Voir les travaux de Philippe Pinel (*Traité médico-philosophique sur l'aliénation mentale ou manie*, 1800), Jean-Etienne Esquirol (*Des passions considérées comme causes, symptômes et moyens curatifs de l'aliénation mentale*, 1805), et Jules Voisin (*L'Idiotie. Hérité et dégénérescence mentale, psychologique et éducation de l'idiot*, 1898).

²⁰ Martin Halliwell a consacré une étude à ces « images », spécifiquement la traduction des représentations littéraires en représentations visuelles et filmiques dans *Images of Idiocy. The Idiot Figure in Modern Fiction and Film* (2004).

²¹ Reprenant une étude non publiée de Patrick McDonagh, Halliwell rappelle que l'idiotie n'est pas une réalité absolue, mais une construction sociale : « As Patrick McDonagh argues in his doctoral thesis 'The Image of Idiocy in Nineteenth-Century England' (1998), idiocy should not be thought of as a 'stable trans-historical condition', but rather a social idea with particular purposes and functions. [...] On this account, idiocy exists both as a legitimate label of medical classification and social dysfunction, but also as a general way of describing idiosyncratic, bizarre or outlandish behaviour that defies strict categorization » (Martin Halliwell, *Images of Idiocy*, Burlington, Ashgate, p. 3-4).

défamiliarisation, de déstabilisation, qui introduit un ailleurs au sein du cadre bien défini du récit.

En littérature, où l'idiot apparaît souvent comme un personnage silencieux, écarté des dialogues, assez peu envisagé sous l'angle de la focalisation interne (Faulkner et le monologue intérieur de Benjy²² font exception), l'idiot a rarement l'occasion de s'exprimer en public. L'écrivain doit donc, plus encore que pour les autres personnages, déployer des stratégies différentes pour le caractériser, ce qui passe avant tout par la description de son apparence physique, de ses faits et gestes. Car si l'idiot ne peut généralement pas parler, son corps est comme une revanche sur ce mutisme : bossu, tordu (les mots « crooked » et « warped » sont récurrents), exagérément grand ou gros, il est le plus souvent hors norme. Ce corps saute aux yeux, si bien que l'idiot est devancé par une image qui parle avant lui, pour lui. L'œuvre de Charyn regorge de tels personnages, dont la simple présence suffit à installer un malaise, ou du moins un sentiment d'étrangeté, comme autant de variations sur le thème du *freak*. Le corps de l'idiot devient donc le véhicule de sa condition : la disproportion indique son anormalité extérieure mais aussi, et surtout, intérieure.

²² Voir sur ce point Lucie Tangy, « Insularité et idiotie. Le monologue intérieur de Benjy dans *Le Bruit et la Fureur* », *Tracés*, 3, juillet 2007, p. 93-104.

Chapitre 1

Difformités

La représentation littéraire de l'idiote se fonde sur un jeu entre le fond et la forme. En effet, donner à voir la différence, d'abord corporelle, du personnage de l'idiote permet de donner un support visuel aux autres dimensions, plus complexes, de sa différence. La forme étrange que prend le corps de l'idiote renvoie ainsi directement à son absolue singularité et à son impossibilité à exister dans le monde. C'est sur ce principe de difformité que Charyn appréhende la plupart de ses idiots (sans compter un grand nombre d'autres personnages).

Le corps de l'idiote diverge, par son aspect, de celui que l'on attend d'un corps humain « normal ». Par syllogisme, l'idiote est déshumanisé, comme dans la deuxième scène de *La Tempête*, lorsqu'il est question de l'île où vit Caliban, une créature étrange, littéralement « dépourvue de forme humaine » (« Not honoured with / A human shape »²³). Le texte de Shakespeare, ambigu à cet endroit, peut se référer soit à l'île en question, désertée par toute présence humaine, à l'exception de Caliban qui se trouve par là-même considéré comme inhumain, soit à la difformité de ce dernier, lequel est bien doté d'une forme physique mais pas de celle requise pour appartenir à la communauté des hommes. Déformé et donc déshumanisé, il devient un monstre (« some monster of the isle »²⁴) dont l'habitat insulaire ne fait que refléter l'isolement physique et la marginalité radicale.

L'île de Caliban est à l'image du microcosme de l'idiote, dans le sens où l'idiotie se caractérise par un isolement double : d'une part, l'idiote se ferme au monde et d'autre part, le monde le rejette. L'espace insulaire de l'idiote est en effet d'abord délimité par les frontières

²³ William Shakespeare, *The Tempest* [1610], I. 2, 281-4, Cambridge, Cambridge University Press, 2014, p. 25.

²⁴ William Shakespeare, *The Tempest*, II. 2, 59, *op. cit.*, p. 69.

étanches de son corps (que ce soit par la surface extérieure de sa peau ou par les perceptions émoussées de ses sens). L'idiot s'inscrit, par la présence matérielle de son corps, dans le macrocosme extérieur, mais sans jamais y appartenir, car ce dernier l'exclut, voyant en l'idiot non pas un semblable mais un corps étranger. Cette incompatibilité essentielle entre l'idiot et le monde semble être un thème porteur chez Charyn qui entreprend, par l'écriture, de troubler la distinction entre idiot et humain : le récit, par la mise en scène de personnages d'idiot dotés de qualités fondamentalement humaines, inverse la tendance consistant à inférer la valeur intérieure de la forme extérieure. L'écriture permet cette métamorphose de l'idiot : ce dernier, d'abord perçu comme une surface sur laquelle se projettent différents jugements de valeurs (il est admis que l'idiot se définit avant tout par son anormalité), acquiert une profondeur et une complexité grâce au regard pénétrant et empathique de l'écrivain. Ce dernier, en combinant des points de vue apparemment divergents, franchit les limites de la subjectivité idiote pour lui donner une forme humaine, compréhensible.

A. Disproportion entre l'idiot et le monde

L'anormalité du corps de l'idiot est, en premier lieu, le symptôme du décalage entre lui et le monde. Les normes, les attentes, les contraintes du monde extérieur fonctionnent comme un cadre, un moule dans lequel l'idiot, cet être non homologué, non attesté, ne peut pas se couler. Cette impossibilité est d'abord très concrète et matérielle : comme Jumbo, ce héros d'une des histoires pour la jeunesse écrites par Charyn, *Bande à part*²⁵, personnage né trop grand pour son berceau et à qui il faudra construire des meubles sur mesure (un « pupitre géant que le menuisier de l'école avait dû construire exprès pour un si énorme garçon »²⁶), l'idiot est pris dans un problème d'abord purement mécanique qui fait qu'il s'imbrique mal, qu'il ne s'emboîte pas dans un monde qui n'est pas à sa taille et qui n'est pas fait pour lui. On devine derrière cette incomplémentarité matérielle une incompatibilité de fond, identitaire, voire essentielle, ce que rend bien le terme anglais « misfit », qui présente l'avantage de combiner une dimension concrète (comme dans les expressions « a good fit » ou « it fits ») à une dimension symbolique. L'idiot est exclu du monde du fait de son corps

²⁵ Jerome Charyn, Jean-Claude Denis (ill.), *Bande à part*, Paris, Gallimard Jeunesse, 1995.

²⁶ Jerome Charyn, Jean-Claude Denis (ill.), *Bande à part*, *op. cit.*, p. 8.

hors norme, mais il est aussi considéré comme un intrus en raison de ses traits de personnalité et de son comportement aberrants : c'est sa personne toute entière qui n'est pas à sa place. Les préfixes « dis » (évoquant la séparation, la différence ou l'absence, voire l'écartement ou le retranchement²⁷) et « mis » (plus spécifiquement anglophone²⁸, et que l'on trouve par exemple dans « misshapen »), fréquemment utilisés pour décrire le personnage de l'idiot, rendent bien cette idée de décalage et de divergence.

1. Question de format : l'idiot primordial en géant

Chez Charyn, les personnages d'idiot congénitaux, masculins comme féminins, se ressemblent physiquement, comme s'ils étaient de même facture : ils sont grands, trop grands, et dotés d'une force physique en conséquence.

Il y avait une fois un garçon qui était né un peu trop gros. Sa mère l'appela Jumbo. Il ne rentrait pas à l'intérieur de son berceau et il pouvait démolir une chaise de bébé d'une seule chiquenaude. Sa mère dut lui construire un parc à jouer spécial avec d'énormes bouts de bois. Mais moins d'une semaine plus tard, Jumbo avait enfoncé les murs de son parc en tombant à la renverse.
– Qu'est-ce que je vais faire de toi ? demanda sa mère, qui riait et pleurait en même temps.²⁹

Ainsi commence l'histoire de *Bande à part*, dont le héros est Jumbo, ce gentil géant (« a friendly young giant »³⁰), « véritable colosse »³¹ surnommé « El Magnifico »³² qui réunit à lui seul plusieurs critères (que l'on verra) de l'idiot-type : la naissance monstrueuse, le langage impossible (ses premiers mots sont « Baaabouuuuu »³³) et la marginalité. Du haut de son immense corps qui prend souvent toute la place dans les illustrations de Jean-Claude

²⁷ Selon la définition du Littré, ce « préfixe latin, devenu français, [...] signifie écartement, retranchement, comme dans *distrahere*, distraire. Il est le même que le préfixe *di...*, et les étymologistes latins y reconnaissent la préposition grecque *διά*. Ce préfixe a quelquefois, en latin comme en français, le sens négatif : dissemblable, dissimuler ». (<https://www.littre.org/definition/dis>).

²⁸ Ce préfixe a, dès ses origines, un sens négatif : « prefix meaning “bad, wrong,” from Old English *mis*, from Proto Germanic *missa-* [meaning] “divergent, astray” » (<https://www.dictionary.com/browse/mis>).

²⁹ Jerome Charyn, Jean-Claude Denis (ill.), *Bande à Part*, *op. cit.*, p. 1.

³⁰ Jerome Charyn, *Sizzling Chops & Devilish Spins*, *op. cit.*, p. 180.

³¹ Jerome Charyn, Jean-Claude Denis (ill.), *Bande à Part*, *op. cit.*, p. 7.

³² Jerome Charyn, Jean-Claude Denis (ill.), *Bande à Part*, *op. cit.*, p. 6.

³³ Jerome Charyn, Jean-Claude Denis (ill.), *Bande à Part*, *op. cit.*, p. 4.

Denis, il incarne pour nous une sorte de prototype, point d'appui pour le modèle du géant, du colosse, voire de l'ogre, qui semble prévaloir dans la fiction de Charyn (bien que d'autres modèles physiques, notamment celui du nain, eussent pu tout aussi bien fonctionner). Si la taille effective du personnage de l'idiot parle d'elle-même, le surplus de centimètres distinguant son corps de celui des autres est encore plus éloquent : c'est dans cet écart que s'inscrit la disproportion qui fonde l'idiot, et cela déjà dans des textes littéraires antérieurs à ceux de Charyn. Prenons, pour introduire l'image de l'idiot comme un être démesuré, deux exemples hors corpus, qui serviront ensuite de point de départ (ou de repoussoir) pour mieux apprécier les idiots du corpus étudié.

a) Premiers modèles d'idiots

Le géant idiot est souvent associé dans sa représentation à son contraire, un double inversé qui s'oppose à lui physiquement et/ou intellectuellement, par exemple un gringalet rusé ou un génie de petite taille, ce qui a pour effet de rendre plus saillante, par contraste stratégique, son idiotie. Lennie Small, dans *Of Mice and Men* (1937) de John Steinbeck, semble avoir été construit dans cet esprit, lui qui fait figure de grand bêta flanqué d'un compagnon moins grand mais plus malin. Désigné, malgré son patronyme, comme un homme de haute stature, Lennie apparaît au début du récit aux côtés de George, son compagnon, qui s'oppose à lui en tous points :

The first man was small and quick, dark of face, with restless eyes and sharp, strong features. Every part of him was defined: small, strong hands, slender arms, a thin and bony nose. Behind him walked his opposite, a huge man, shapeless of face, with large, pale eyes, with wide, sloping shoulders; and he walked heavily, dragging his feet a little, the way a bear drags his paws. His arms did not swing at his sides, but hung loosely.³⁴

Lennie entre dans le récit de sa démarche traînante, comme si ce grand corps devait aussi, par principe d'inertie, se déplacer plus lentement. Un frein invisible entrave, englue ses gestes (« heavily », « dragging », « drag », « hung »), comme pour empêcher ses mouvements d'aboutir, son corps de se déployer jusqu'au bout. Si les deux premières

³⁴ John Steinbeck, *Of Mice and Men* [1937], *Novels and Stories: 1932-1937*, New York, Library of America, 1994, p. 798.

phrases consacrées à George sont ponctuées, voire accélérées, par une syntaxe paratactique, les mêmes virgules ont un effet inverse, lénifiant la description de Lennie, déjà décélérée par la série de voyelles longues (notamment avec les spondées « huge man » et « pale eyes »). Cet être tout de hauteur et de largeur (« huge », « large », « wide ») en devient pataud, et son entrée au ralenti signale d'emblée une vitesse alternative, un rythme qui lui serait propre, véritable pulsation de sa différence radicale vis-à-vis du monde qui l'entoure.

C'est toujours sur le modèle du corps démesuré que Bernard Malamud dresse, dans « The Silver Crown » (1972), le portrait de Rifkele, une « idiote » (« [a] retarded girl ») vue par un narrateur impitoyable comme une grosse fille charpentée, aux bras charnus, aux mains potelées, aux seins gonflés, aux chevilles massives, aux jambes épaisses comme des poteaux et qui, en sus, se déplace lourdement :

One afternoon [...] he was accosted by a fat girl with meaty arms [...]; she wore bulging cloth slippers bursting at seams and soles; a faded red skirt down to massive ankles, and a heavy brown sweater vest buttoned over blown breasts, though the weather was still hot September. [...] The retarded girl, squinting one bulbous eye, [...] ducked back, slamming the door [...] bulky as she was, running along the long tight corridor, her body bumping the walls as she disappeared into a room at the rear [...] and ran ponderously down the passageway.³⁵
Rifkele, in sexy yellow mini, exposing to above the big-bone knees her legs like poles, walked [...] behind.³⁶

Mal contenue, mal circonscrite, Rifkele se cogne aux limites, celles des murs d'un passage trop étroit pour son large corps (« bumping the walls »), celles de ses habits, qu'ont fait éclater ses membres volumineux (« bulging », « bursting »), et même celle de sa peau, tendue sur une chair enflée (« fat », « blown ») et exhibée malgré elle (puisqu'elle s' « expose » à son insu). Les sons [b] répétés (« blown breasts », « bulbous », « big-bone ») renforcent cette impression d'un être qui rebondit contre les parois d'un monde impénétrable, sans pouvoir jamais l'habiter pleinement.

³⁵ Bernard Malamud, « The Silver Crown » [1972], *The Complete Stories*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 1998, p. 538.

³⁶ Bernard Malamud, « The Silver Crown », *The Complete Stories*, *op. cit.*, p. 550.

b) Faigele et Jerónimo : deux idiots inauguraux

Sur le modèle de Lennie et de Rifkele, parmi d'autres idiots archétypaux de la littérature américaine, Charyn construit des personnages massifs et gauches, des géants (« great big giant[s] »³⁷) ou hommes-montagne (« man-mountain, spectacular and absent »³⁸) à l'accablante disproportion. Le personnage de l'idiot Faigele joue un rôle inaugural en ce sens, dès la première nouvelle de Charyn, « Faigele the Idiotke », parue dans la revue *Commentary* en 1963. En effet, lorsque le narrateur Manny rencontre pour la première fois Faigele, elle est précédée par le bruit de l'escalier que fait trembler son pas lourd :

A woman called, "Faigele, get off the fire escape." I heard a clanging sound outside my window and the chest began to wobble. Pieces of plaster rained from the ceiling and struck both of my shoulders and the back of my head. I jumped off the chest and ran to the window. The fire escape was trembling violently and I thought for sure the world was coming to an end.³⁹

On croit entendre le pas menaçant de King Kong, apparu à l'écran pour la première fois en 1933⁴⁰, ou une autre de ces créatures immenses et monstrueuses qui peuplent la culture populaire américaine, dont Charyn est si friand. Mais c'est bien Faigele qui se révèle alors à la fenêtre dans toute sa hauteur. Le narrateur, sous le choc de cette apparition, jauge peut-être à la hausse la taille de la jeune fille, qu'il évalue à presque deux mètres, d'autant qu'arrivant en trombe depuis le bas de l'escalier de secours, elle doit lui apparaître en légère contre-plongée (puisqu'il voit sous sa jupe) : « And then I saw a girl who must have been at least six feet tall climb up the fire escape three steps at a time. Her skirt flared unevenly and exposed her bony kneecaps and her unwashed underwear. [...] She smiled queerly and climbed up to the roof, the steps of the fire escape trembling in her wake »⁴¹. L'entrée de Faigele, aux chaussures volumineuses (« [her shoe] looked like a gigantic loaf of bread or

³⁷ Jerome Charyn, *The Good Policeman*, London, Bloomsbury, 1980, p. 68.

³⁸ Jerome Charyn, « Dee », *Bitter Bronx*, *op. cit.*, p. 146.

³⁹ Jerome Charyn, « Faigele the Idiotke » [1963], *The Man Who Grew Younger and Other Stories*, New York, Harper and Row, 1967, p. 79.

⁴⁰ Le film de Merian C. Cooper et d'Ernest B. Schoedsack introduit une première version du personnage « King Kong », dans laquelle il ne fait qu'une quinzaine de mètres (il en fera, par exemple, plus de trente dans une version ultérieure de 2017).

⁴¹ Jerome Charyn, « Faigele the Idiotke », *op. cit.*, p. 79.

maybe a football »⁴²), se fait donc sous le signe du cataclysme, opérant comme un bouleversement sonore avant d'être visuel, et qui a pour effet d'ébranler littéralement et métaphoriquement la stabilité des murs et des certitudes du narrateur.

Ce personnage pesant l'est d'autant plus qu'à la fin du récit, il tombe du toit pour s'écraser sur le trottoir, confirmant la longue association de l'idiot avec la lourdeur : « Her arms flapped once or twice as her body plunged, and for a minute I thought she really was going to fly, and then her body struck the ground with a heavy thud and she lay motionless out in the yard »⁴³. Cette chute finale, d'ailleurs assez proche de celle qui anéantit King Kong⁴⁴, signe la toute-puissance des lois de la gravité sur les grands corps vaincus (celui de l'idiot comme celui du primate), au grand désarroi du narrateur qui aurait préféré croire en leur apesanteur. Au pas léger de Rifkele (capable de marcher légèrement – « wal[k] lightly » – malgré sa corpulence) répondent en effet les grandes enjambées aériennes de Faigele, que la compagnie des oiseaux enchante au point qu'elle veuille les imiter dans leur envol. Toutefois, ce contrepoint ne fait que renforcer l'inéluctabilité de la chute, qui prouve, selon Michael Woolf, l'idiotie de Faigele : « [T]he idiot's dream of flying [,that] massive aspiration confronts the reality of gravity and, in a literal sense, Faigele's attempt to fly is simply evidence of her moronic mental condition »⁴⁵. L'impossibilité fonde par conséquent ce personnage d'idiot, une Icare de New York dont la lourdeur l'empêche de s'envoler.

La silhouette de Jerónimo, décrit comme retardé (« a slowwitted boy »⁴⁶) à quarante-trois ans, est non moins massive. Ce personnage secondaire, l'aîné de la fratrie des cinq fils Guzmán, apparaît en pointillés dans *Blue Eyes* (1974) et *The Education of Patrick Silver* (1976), deux tomes de la saga policière gravitant autour du commissaire Isaac Sidel. Confiné

⁴² Jerome Charyn, « Faigele the Idiotke », *op. cit.*, p. 81.

⁴³ Jerome Charyn, « Faigele the Idiotke », *op. cit.*, p. 95.

⁴⁴ Dans la version de 1933, *King Kong*, le gorille, agrippé au sommet de l'Empire State Building, bat désespérément des bras pour se défendre des avions qui le pourchassent, puis, touché au cœur par des rafales, tombe du haut du gratte-ciel. Cette scène finale, entrée dans l'imaginaire collectif, aura sans doute marqué Charyn, qui attribue souvent au cinéma son inspiration : « I think I was defined by [...] the movies. Nothing ever touched me as much as films did, and still do now » (Frederic Tuten, « A Conversation with Jerome Charyn » [1992], in Sophie Vallas (ed.), *Conversations with Jerome Charyn*, *op. cit.*, p. 10). Un des personnages de la nouvelle, l'odieux voisin agressif et hirsute, est en outre surnommé « King Kong » par le jeune narrateur.

⁴⁵ Michael Woolf, « Charyn in the 1960s: Among the Jews », *The Review of Contemporary Fiction* – José Donoso Jerome Charyn Number, Vol. XII, No. 2, Naperville, Illinois, summer 1992, p. 150.

⁴⁶ Jerome Charyn, *Blue Eyes* [1974], *The Isaac Quartet*, Zomba Books, London, 1984, p. 217.

dans la confiserie de son père, il demeure prostré devant les sucreries des heures durant, à l'exception de rares sorties où il arpente les rues à grands pas, animé par un sens de l'orientation qu'il est le seul à connaître. Ce n'est qu'une fois dehors que la mauvaise adéquation entre Jerónimo et son entourage, qui n'est pas à son échelle, devient perceptible. Le policier Coen, chargé de prendre en filature Jerónimo qui, avec toute sa famille, est soupçonné d'actes illégaux, repère ainsi aisément dans la jungle urbaine la silhouette formidable de cet homme qui plane une tête au-dessus de tous : « Coming down the street he saw a head of thick grey hair, big as a cabbage, shooting toward Columbus. The head moved at an incredible rate, bobbing over car roofs, missing lampposts by an inch »⁴⁷. La grosse tête est montée sur un corps qui est caché par la circulation, mais qui doit être gigantesque puisqu'il semble frôler les lampadaires (ce qui est d'ailleurs parfaitement impossible si l'on considère que ces derniers atteignent les neuf mètres dans la Neuvième Avenue à Manhattan...). Jerónimo surprend ici par une hauteur doublée d'une rapidité qui le distingue du lent Lennie, puisque bien qu'il soit jeune et entraîné, Coen ne tient pas la distance : « He couldn't keep up with Jerónimo's terrific pace »⁴⁸ ; « Coen breathed hard but he couldn't run with the baby. He lagged a block behind. [...] The baby was on a different block before Coen could finish his shout. He watched the cabbagehead turn a milky color »⁴⁹. Ce ne peut être son corps que l'appellation « bébé » décrit car, par sa démarche fulgurante (« [he] moved at an incredible rate », « [a] terrific pace »), Jerónimo tient plutôt du prodige et du phénomène.

c) Énorme et *ex-normis* : le corps comme image de l'anormalité

En le représentant ainsi comme une sorte de surhomme à l'énergie décuplée, Charyn le dote d'une dimension proprement fabuleuse⁵⁰ qui fait pencher son personnage du côté des

⁴⁷ Jerome Charyn, *Blue Eyes*, *op. cit.*, p. 241.

⁴⁸ Jerome Charyn, *Blue Eyes*, *op. cit.*, p. 203.

⁴⁹ Jerome Charyn, *Blue Eyes*, *op. cit.*, p. 242.

⁵⁰ Pour un lecteur européen, Jerónimo semble chaussé de bottes de Sept-Lieues, ces bottes s'adaptant magiquement à la pointure de celui qui les porte et lui permettant des enjambées prodigieuses. Dans les *Contes de ma mère l'Oye* (1697) de Charles Perrault, elles prêtent leur puissance tantôt à l'ogre dévoreur d'enfants, tantôt au Petit Poucet – on verra que le personnage de Jerónimo, à la fois ogre et petit garçon, doit son ambivalence à chacune de ces deux figures.

géants, ces créatures de la mythologie dont l’empreinte persiste à travers les âges et les cultures. Dans la Bible, Goliath est l’ennemi à vaincre ; dans la *Théogonie* d’Hésiode (VIII^{ème} siècle av. J.-C.), Ouranos et Gaïa donnent naissance aux géants, aux Cyclopes et aux Titans, des divinités primordiales quasi immortelles et à la force prodigieuse ; François Rabelais introduit au XVI^{ème} siècle Gargantua, symbole des appétits excessifs du corps, et au XVIII^{ème} Jonathan Swift produit Gulliver, devenu géant en présence des minuscules Lilliputiens. L’altérité du corps géant est presque toujours, dans ces intertextes, le support d’une mise en scène qui puise son sensationnalisme dans la tension entre différence et normalité, par exemple lors de combats entre géants (les gigantomachies de la mythologie grecque) ou d’affrontements entre un humain et un géant (comme celui qui oppose David à Goliath), dans lesquels la force monumentale du géant est encore magnifiée par une destruction⁵¹ tout aussi spectaculaire. Au caractère excessif de cette figure répondent du reste quelques tentatives de régularisation : les appétits de Gargantua finissent par être jugulés par une éducation humaniste tandis que le gigantisme de Gulliver, accentué par l’entourage minuscule des Lilliputiens, se trouve fortement relativisé au chapitre suivant par la rencontre des encore plus gigantesques habitants de Brobdingnag⁵².

Le corps de l’idiot, dont la démesure n’est jamais qu’une métaphore visuelle de la différence radicale sur laquelle est fondé ce personnage, ne cesse d’être soumis à diverses comparaisons. On semble attendre de cet être, perçu comme contre nature, qu’il reprenne un aspect plus humain, c’est-à-dire qu’il renonce à sa forme et à sa nature idiotes pour faire enfin partie de la communauté des hommes, considérés naturellement comme tels. L’énormité physique du personnage de l’idiot se double donc d’une énormité qualitative : il est en effet *ex-normis*, en-dehors de la norme, et par là-même défini par le « caractère

⁵¹ La destruction du géant est un thème fondateur, comme le souligne Leslie Fiedler dans *Freaks. Myths and Images of the Secret Self* (1978) : « [T]he traditions which have most deeply influenced the post-Renaissance West—the Greek, the Hebrew, and the Norse—all represent human culture as beginning after a tribe of monstrous, patriarchal Giants had been killed off. And the tales about Giants which European and American kids most love are symbolic accounts of such giganticides » (« The Dream of Giants », *Freaks. Myths and Images of the Secret Self* [1978], New York, Penguin, 1981, p. 93). On verra que l’idiot, lui aussi, incarne un temps antérieur à la civilisation, une sorte de préhistoire de la culture.

⁵² Charyn, dans son premier roman *Once Upon a Droshky* (1964), intitule un des chapitres « Among the Brobdingbergs », déclinant l’univers swiftien à la mode du Lower East Side juif.

inhabituel, extraordinaire, insolite »⁵³ de son être tout entier. Les expressions « l'idiot de la famille » ou « l'idiot du village » placent effectivement l'idiot dans un contexte donné, celui d'une communauté qui l'inclut en son sein tout en lui attribuant le statut de l'idiot. Le regard porté sur l'idiotie d'un des membres provient ici de l'extérieur, et applique à l'idiot une règle définie au préalable, celle qui distingue le normal de l'*ex-normis*. Des outils de mesure adéquats peuvent certes quantifier la hauteur et la largeur du corps de l'idiot en tant que marqueurs objectifs de sa différence. Il apparaît cependant difficile de mesurer scientifiquement le jugement porté sur ces mensurations, puisque l'idiotie prend son sens dans un contexte immédiat, déterminé par un système de valeurs particulier. Jonathan Swift, dans un célèbre passage de *Gulliver's Travels* (1726), démontre ainsi le primat de la subjectivité en matière de regard lorsque son narrateur, confronté à une habitante de Brobdingnag, île peuplée de géants, voit en son « sein monstrueux »⁵⁴, car gigantesque, la source de l'enseignement suivant : « [That] our English ladies [...] appear so beautiful to us, only because they are of our own size »⁵⁵. La monstruosité n'est pas imputée à l'objet du regard, le sein, mais à la nature du regard lui-même : le texte, évoquant tout un lexique du grossissement (« a near sight » ; « a magnifying glass ») et de la disproportion, met ainsi en lumière les mécanismes du jugement subjectif. Ceux qui observent l'idiot ne peuvent que constater qu'il n'est pas à l'échelle du monde normal. Cette dimension visuelle se complète néanmoins d'autres critères, psychologiques cette fois. L'apparence de l'idiot choque tout autant que son intériorité, d'autant que l'intimité de l'idiot échappe au jugement objectif.

⁵³ Voir la définition du terme « énormité » du CNRTL : <https://www.cnrtl.fr/definition/énormité>.

⁵⁴ « I must confess no object ever disgusted me so much as the sight of her monstrous breast, which I cannot tell what to compare with, so as to give the curious reader an idea of its bulk, shape, and colour. It stood prominent six feet, and could not be less than sixteen in circumference. The nipple was about half the bigness of my head, and the hue both of that and the dug, so varied with spots, pimples, and freckles, that nothing could appear more nauseous: for I had a near sight of her, she sitting down, the more conveniently to give suck, and I standing on the table » (Jonathan Swift, *Gulliver's Travels* [1726], Part II, Ch. 1, New York, Bedford St Martin's, 1995, p. 98).

⁵⁵ Jonathan Swift, *Gulliver's Travels*, *op. cit.*, p. 98.

2. Déformations et dysfonctionnements : anomalies anatomiques

a) Le visage impénétrable de l'idiot

Si le corps de l'idiot frappait par ses proportions exagérées, son visage annonce déjà l'anormalité de sa personne. En effet, par synecdoque, un déplacement s'opère entre le faciès et l'être lui-même, dont la laideur vient à signifier l'étrangeté de la personne toute entière. La disposition régulière des yeux, du nez et de la bouche dans l'ovale du visage, de part et d'autre d'un axe central, les contours bien dessinés qui encadrent la chair et ses reliefs, tout cela manque chez l'idiot, qui contredit une à une toutes les normes de la beauté classique. Quand le parallélisme, l'harmonie et la proportion font le canon, le visage de l'idiot le défait, si bien que ses traits, n'étant marqués qu'à demi, ne font qu'esquisser les contours d'un être inachevé. Victor Hugo explorait déjà cet état de presque-fini avec le personnage de Quasimodo, dont le nom fait résonner le « quasi » de l'imperfection, laissant entendre « à quel point la pauvre petite créature était incomplète et à peine ébauchée. En effet, Quasimodo, borgne, bossu, cagneux, n'était guère qu'un à peu près »⁵⁶. Lennie est déjà, pour Steinbeck, informe (il est « shapeless of face »⁵⁷), tandis que Malamud s'abstient de donner à Rifkele un centre, faisant apparaître son visage comme amorphe (« [a] broad unfocused face »⁵⁸). Le contour est flou et inexact, les lignes discontinues : le visage de l'idiot n'a pas de repères structurants. Le lecteur de Charyn garde en tête des visages d'idiots totalement dénués d'expressivité, comme celui de Lech, un garçon un peu sauvage vivant près des animaux de la forêt, qui donne à voir des yeux vidés de leur regard : on ne lui connaît que cette expression vide (« blank stares »⁵⁹, « his usual blank stare »⁶⁰), empreinte d'émotion mais impénétrable : « Lech looked at him with those injured, vacant eyes »⁶¹. La difficulté à lire et à déchiffrer le visage de l'idiot provoque du reste l'incompréhension de ceux qui le regardent, comme à l'apparition de Faigele : « She stopped for a moment in front of my

⁵⁶ Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris* [1831], Livre IV, Chapitre II, Paris, Gallimard, 1875, p. 147.

⁵⁷ John Steinbeck, *Of Mice and Men*, *op. cit.*, p. 798.

⁵⁸ Bernard Malamud, « The Silver Crown », *The Complete Stories*, *op. cit.*, p. 537.

⁵⁹ Jerome Charyn, *Jerzy. A Novel*, New York, Bellevue Literary Press, 2017, p. 229.

⁶⁰ Jerome Charyn, *Jerzy*, *op. cit.*, p. 231.

⁶¹ Jerome Charyn, *Jerzy*, *op. cit.*, p. 233.

window and pressed her angular face against one of the panes. I was startled and stepped back. One of her ears was larger than the other and her eyes seemed hollowed out. She smiled queerly »⁶². Manny mesure avec un certain effroi les contradictions du visage de Faigele, dont le contour irrégulier et « anguleux » se détache du cadre rectangulaire de la fenêtre. Cette figure, bien qu'aplatie contre le carreau, est néanmoins faite de renforcements (avec ses yeux creusés) et de proéminences (avec sur les côtés deux oreilles de taille inégale qui, parce qu'elles sont visibles de face, donnent un air cubiste à l'ensemble). Le sourire indéfinissable (« [queer] ») rend l'expression énigmatique, voire illisible, et finit de faire de ce visage un masque impénétrable derrière lequel Faigele, l'idiot, semble définitivement murée.

L'étrangeté du visage de l'idiot fait de lui un être parfaitement incongru dans le sens où il ne convient jamais, ne correspond jamais, à son entourage. Manny bute donc ainsi contre l'obsédant visage de cette fille qui apparaît par intermittences à sa fenêtre, le prenant par surprise, et sur lequel il ne peut s'empêcher de poser le regard : « I turned around for a second and saw Faigele peering sadly through the window »⁶³, « instinctively, I turned around and saw Faigele outside [...]. I couldn't help it, I had to turn around again. Faigele was looking at me in a funny way. She opened her mouth wide »⁶⁴. Intrigué malgré lui, Manny fait à chaque fois volte-face pour scruter la fille du regard : la répétition de « I turned around » donne à la scène un caractère itératif, si bien que malgré l'écart temporel, le visage reste le même, toujours aussi inscrutable, toujours aussi incongru. Même avec persévérance, le visage de l'idiot ne s'apprivoise pas aisément, et on ne peut porter sur lui qu'un regard hébété (« [Manny] stare[s] at her dumbly for a moment »⁶⁵), voire compulsif, pour reprendre la distinction de Susan Sontag entre « looking » et « staring » dans le chapitre consacré à l'esthétique du silence de son recueil d'essais *Styles of Radical Will* (1969) : « A look is voluntary; it is also mobile, rising and falling in intensity as its foci of interest are taken up and then exhausted. A stare has, essentially, the character of a compulsion; it is steady,

⁶² Jerome Charyn, « Faigele the Idiotke », *Commentary*, New York, March 1963, p. 222. Le détail sur les oreilles et les yeux de Faigele disparaît dans la version publiée en recueil de 1967.

⁶³ Jerome Charyn, « Faigele the Idiotke », *op. cit.*, p. 83.

⁶⁴ Jerome Charyn, « Faigele the Idiotke », *op. cit.*, p. 85.

⁶⁵ Jerome Charyn, « Faigele the Idiotke », *op. cit.*, p. 94.

unmodulated, “fixed”»⁶⁶. Dans sa sidération Manny, irrésistiblement attiré par Faigele, se confronte, comme par obligation (c’est un des sens donnés au terme « compulsion »), à l’énigme toujours renouvelée de son visage. Lorsque Faigele apparaît une nouvelle fois à la fenêtre, Manny ne s’est toujours pas habitué à cette présence : « [A]lmost miraculously, I saw Faigele’s face in the window »⁶⁷. Si la stupeur de la première fois a cédé le pas à la révélation, presque une épiphanie, puisque l’horrifiante Faigele des débuts fait désormais l’effet d’une vision miraculeuse, le visage continue néanmoins de produire son effet médusant : ne pouvant être pénétré ni compris, il ne peut être épuisé (« exhausted »), il est une source constante de questionnements.

b) La tête, le crâne et le cerveau : entre atrophie et hypertrophie

L’idiotie congénitale est presque systématiquement signalée par la tête, partie du corps très symbolique. À la tête qui est, au sens propre, le point le plus élevé du corps (dans le sens étymologique de *teste*), sont attribuées en sus les fonctions symboliquement élevées de l’intellect et de la décision (dans le sens du radical latin *caput*). Associée aux attributs du pouvoir (comme la couronne ou divers couvre-chefs), la tête est précisément le siège de tout ce dont manque a priori l’idiot, qu’il s’agisse de contenu (savoir, mémoire et imagination) ou de fonctions (volonté, pouvoir de décision, discernement, sens de la responsabilité).

De façon très générale, l’idiot se présente donc comme un être dépourvu de tête, ou qui n’a « pas toute sa tête », ou qui aurait « perdu la tête ». C’est par exemple ce qui est mis en avant dans l’étrange beauté d’Oliver Beebe, ce jeune homme dit idiot qui apparaît dans *The Franklin Scare* (1977) : « The boy was as beautiful and dumb as his sister [...] [he had a] handsome babyish skull [...], a boy without brains »⁶⁸. La corrélation établie ici entre la forme du crâne et l’activité du cerveau, évocatrice de la phrénologie⁶⁹, permet à Charyn son

⁶⁶ Susan Sontag, « The Aesthetics of Silence », *Styles of Radical Will* [1969], New York, Picador, 2002, p. 15-16.

⁶⁷ Jerome Charyn, « Faigele the Idiotke », *op. cit.*, p. 93.

⁶⁸ Jerome Charyn, *The Franklin Scare*, New York, Arbor House, 1977, p. 106.

⁶⁹ F. G. Gall, neurologue autrichien, est à l’origine de ces études qui, au 19^{ème} siècle s’appuient sur la forme de la boîte crânienne, plus particulièrement sur les « bosses » générées, selon lui, par une sur-stimulation de la région du cerveau correspondante. Il a notamment travaillé sur des cas microcéphales.

jeu autour des mots boy/baby/brain : le crâne d'Oliver, sans doute en raison de sa forme arrondie ou de sa taille, rappelle celui d'un nouveau-né, d'où le constat qu'il est un « garçon sans cervelle ». Plus précisément, le pluriel de « brains », qui a un effet généralisant, infléchit le sens : l'atrophie touche moins l'organe lui-même que les fonctions qui y sont associées. En effet, dans le contexte qui est celui d'un univers d'hommes politiques (dans ce roman, Beebe sert à la Maison Blanche de « prince idiot » pour le « roi » qu'est Franklin Delano Roosevelt⁷⁰), Oliver semble ne pas être touché par les intrigues qui troublent les autres hommes, d'où son statut de « garçon » qui lui vaut cette beauté silencieuse et sans artifice.

De la forme anatomique de la tête à l'usage qui est fait de cette partie du corps, il n'y a qu'un pas, que franchit aisément le langage. Les synonymes du terme « idiot » listés par le *Merriam Webster* comportent en effet pour la majeure partie une allusion à la tête⁷¹, à laquelle le reproche est fait de ne pas avoir la bonne forme, car elle ne peut ainsi être le réceptacle d'un cerveau fonctionnel : étant soit boursouflé (« fathead ») soit microscopique (« pinhead »), l'organe présumé de la pensée et de la cognition échoue à remplir sa fonction. Aérée (« airhead », « bubblehead »), molle (« chowderhead ») voire liquide (« saphead »), ou au contraire trop dure (« hardhead »), la matière grise censée composer le cerveau est ici remplacée par une substance immatérielle et informe (le « chowder » est un type de soupe) ou encore si dense (« thickhead ») que rien, pas la moindre petite pensée, ne pourrait la traverser. Le marteau de « hammerhead » semble d'ailleurs se référer moins à la forme de la tête elle-même qu'à la frustration de celui qui, faisant face à l'opacité de l'idiot, serait tenté d'utiliser ledit outil pour briser ce qui semble être une carapace inutile.

Ces vocables témoignent certes d'interprétations aussi largement répandues que scientifiquement invérifiées sur les causes présumées de l'idiotie. Si Édouard Seguin

⁷⁰ Jerome Charyn, *The Franklin Scare*, *op. cit.*, p. 229 : « America was a land of white baboons, where FDR was king of kings, and Oliver his idiot prince ».

⁷¹ La plupart des synonymes du nom « idiot », en particulier dans le langage courant, incluent dans leur morphologie une référence à la tête, à la boîte crânienne ou au cerveau qu'elle renferme. Pour n'en citer que quelques uns : « airhead, birdbrain, blockhead, bonehead, bubblehead, chowderhead, chucklehead, deadhead, dumbhead, dummkopf, dunderhead, fathead, hammerhead, hardhead, knucklehead, lamebrain, loggerhead, lunkhead, meathead, numskull (or numbskull), pinhead, saphead, thickhead, woodenhead. » («Idiot.» *Webster's Third New International Dictionary*, Unabridged, 2019, en ligne).

identifie au XIX^{ème} l'hydrocéphalie comme une cause de l' « idiotie profonde »⁷², ce cas médical singulier semble avoir donné lieu à un mythe, celui de la tête enflée de l'idiot. L'hypothèse prêtant à l'idiot un cerveau non pas démesuré comme celui du génie, mais congestionné, gonflé, gorgé d'un liquide rendant impossible toute activité cérébrale, a longtemps perduré. Charyn caractérise ainsi Sheb Coen par la seule texture présumée de son cerveau, devenue synonyme, par métonymie, de sa condition d'idiot : « [Moses] pitied Sheb for his swollen brains »⁷³. De la même manière, la tête tuméfiée de Jerónimo, frappé par ce qui ressemble à une hémorragie cérébrale (« Jerónimo's brains were mostly blue. He had a swollen head »⁷⁴), signale la cessation de son activité vitale. Par opposition au cerveau sain, ferme, bien contenu dans sa boîte crânienne, et donc apte à une pensée tonique et autonome, le cerveau boursoufflé de l'idiot, débordant presque de son contenant, est inopérant : on y trouve une matière non pas grise mais anormalement bleue (« mostly blue »), qui reste matière au lieu de devenir pensée. Le réceptacle du cerveau, rempli de matière inerte, est néanmoins synonyme d'une forme de vacuité intellectuelle. Gustave Flaubert faisait ainsi ouvrir, à sa mort, la tête de Charles Bovary pour « [n'y trouver] rien »⁷⁵. De même, lorsque dans *Maria's Girls*, Joe Barbarossa tue d'une balle Teddy DiAngelis, un tueur à gages décrit comme idiot, il s'étonne devant le crâne ouvert de ce dernier : « Pissed [...]. I cracked his head and nothing happened »⁷⁶. Que s'attendait-il à trouver dans la tête de l'idiot, où rien ne se passe, où il n'y a rien à voir, rien à trouver, rien à chercher ?

Ce cerveau réduit à la passivité, à la matérialité, semble ne servir à rien, et là est bien le mystère qui entoure l'idiot. Comment fonctionne cet être dont le cerveau justement dysfonctionne, physiologiquement parlant ? Charyn se détourne alors du jargon médical pour employer de façon ludique les expressions du langage courant, notamment celles qui

⁷² Édouard Seguin, *Traitement moral, hygiène et éducation des idiots et des autres enfants arriérés ou retardés dans leur développement, agités de mouvements involontaires, débiles, muets non-sourds, bègues, etc*, Baillière, 1846, p. 560. Au chapitre 45, observations 4 et 5, Seguin établit un parallèle entre l'hydrocéphalie et l'idiotie profonde. Dans sa forme idiopathique cette affection, lorsqu'elle touche le nouveau-né, engendre en effet divers troubles neurologiques.

⁷³ Jerome Charyn, *Blue Eyes*, *op. cit.*, p. 278.

⁷⁴ Jerome Charyn, *The Education of Patrick Silver*, *op. cit.*, p. 372.

⁷⁵ « Il avait la tête renversée contre le mur, les yeux clos, la bouche ouverte [...]. Il tomba par terre. Il était mort. Trente-six heures après, sur la demande de l'apothicaire, M. Canivet accourut. Il l'ouvrit et ne trouva rien » (Gustave Flaubert, *Madame Bovary* [1857], *Œuvres Complètes III 1851-1862*, Paris, Gallimard, 2013, p. 458).

⁷⁶ Jerome Charyn, *Maria's Girls*, *op. cit.*, p. 254.

font de l'idiot un végétal, souvent un légume, en écho à l'état supposément végétatif d'un être qui serait dépourvu de système nerveux et de conscience. La tête chevelue de Jerónimo devient donc un gros chou, « a head of thick grey hair, big as a cabbage »⁷⁷, son identification au brassicacée se construisant au fil du texte : « a head [...] big as a cabbage » devient « the head » puis « the cabbagehead ». Le tête de Jerónimo s'apparente à ce légume par sa forme mais surtout par son état inerte, ce que complète l'adjectif « thick » qui évoque certes l'épaisse tignasse vue de dos mais qui s'entend aussi dans l'anglais vernaculaire comme un synonyme d'obtus, de lent à la compréhension.

Il est par ailleurs significatif que la description se concentre sur la tête. Le procédé stylistique (une synecdoque) qui fait de Jerónimo une tête sans corps permet de repousser le moment où il sera nommé, pour faire de lui un objet que l'on regarde dans un premier temps au même titre que les voitures et les poteaux. Si la stature et la démarche de ce personnage sont inimitables (« Coen didn't have to calculate. No one but the baby could carry his head around with so much accuracy⁷⁸ »), c'est peut-être justement parce que cette tête, censée opérer en centre décisionnel, se conçoit ici plutôt comme une sorte d'appendice qui n'est mobile (« the head moved ») que parce que le corps qui la porte remplit sa fonction locomotrice. Chez Jerónimo, ce n'est pas la tête qui intime au corps de se déplacer, c'est le corps qui soutient une tête devenue objet (elle est le complément grammatical de « carry around »), comme si le centre directionnel, de manœuvre, n'avait pas son origine dans le cerveau mais ailleurs.

Un tel déplacement du centre de gravité de la pensée suppose en effet généralement chez Charyn un dysfonctionnement de l'être tout entier. Ainsi Jeremiah Adams, gardien d'asile, a-t-il une tête surdimensionnée : « The warden was a peculiarity, both a giant and a gnome – hence a small man who seemed huge, or perhaps it was the irregularity of a head that protruded like a dome and sat on weak, inferior legs »⁷⁹. Chez lui, la difformité signale aussi un désordre intérieur causé par une érudition excessive et orgueilleuse qui n'a pas été contrebalancée par un sens pratique et un sentiment d'humanité : censé représenter la rectitude et la santé mentale, vertus dont les patients de l'asile sont a priori privés, le gardien

⁷⁷ Jerome Charyn, *Blue Eyes*, *op. cit.*, p. 241.

⁷⁸ Jerome Charyn, *Blue Eyes*, *id.*

⁷⁹ Jerome Charyn, *The Secret Life of Emily Dickinson. A Novel*, New York, Norton, 2011, p. 179.

est au contraire perçu par le narrateur comme un cas pathologique (son prénom, une variante de Jerome, n'est pas anodin, ce sur quoi on reviendra).

Dans cet autre exemple, Tolkerson, un jeune homme surdoué, a lui aussi un corps frêle surmonté d'une tête qui, en conséquence, paraît démesurée : « He had a big head. No, it's not true. Tolkerson had a body that seemed to dwindle on him, and it made his head look enormous »⁸⁰. Là encore, le déséquilibre entre son intelligence exclusivement mathématique et le reste de son être est source de perturbation : incapable de parler, il ne s'exprime qu'au moyen de graphiques et semble confiné à l'intérieur d'un crâne ravagé par des « explosions » invisibles (« [T]he mathematics wizard, Tolkerson himself. [...] Nineteen and he's a full prof. A bomb landed in his brain. [...] Were little bombs going off? Explosions that didn't register on his face? Had he withdrawn his "deep mathematics" from the cylinders to the insides of his head?»⁸¹).

Cette morphologie, qui rappelle par ailleurs celle du fœtus, ou encore celle de l'*homonculus*, fait de l'être humain une créature hybride, à l'image du « kiddoid gnomide »⁸² de Nabokov. Le grossissement de la tête est aussi un des procédés courants de la caricature⁸³, qui défigure et déshumanise l'individu tout entier par l'exagération grotesque de cette partie symbolique du corps.

c) Le corps monstrueux de l'idiot

Lorsque la structure corporelle n'est pas alignée, qu'elle est curviligne et non conforme à la référence qu'est le livre d'anatomie, le corps devient une curiosité, une monstruosité. La déviation de ce corps n'est jamais aussi apparente que lorsqu'elle côtoie la normalité, ou que ces deux extrêmes sont mis face à face, comme c'est le cas dans le spectacle de phénomènes. Le film *Freaks* de Tod Browning, sorti en 1932 (en français, *La*

⁸⁰ Jerome Charyn, *The Catfish Man*, *op. cit.*, p. 117.

⁸¹ Jerome Charyn, *The Catfish Man*, *op. cit.*, p. 117.

⁸² Vladimir Nabokov, « Lolita », *Novels 1955-1962*, *op. cit.*, p. 23.

⁸³ « L'insulte graphique a à sa disposition une vaste panoplie d'images codifiées et de symboles : juxtaposition antithétique, [...], défécation/derrière/excréments/pet, comparaison dévalorisante (géant, nain), [...] exploitation d'une difformité physique, [...] grosse tête et portrait charge [...], infantilisation, [...], nez [...] » (« Daumier et ses héritiers, Techniques et procédés de la caricature », consultable en ligne sur le site de la BnF http://expositions.bnf.fr/daumier/pedago/02_4.htm).

Monstrueuse Parade) oppose ainsi à l'écran des comédiens (réellement) atteints de diverses malformations spectaculaires (un couple de nains, des siamoises, un homme-tronc) et des individus d'apparence normale, contre lesquels les premiers finissent par prendre leur revanche. En 1980, le film de David Lynch, *Elephant Man*, rend publique et popularise la difformité extrême du Britannique Joseph Carrey Merrick.

De même, chez Charyn, les corps grandissent parfois de façon incontrôlée et se déploient dans des directions imprévues. La dualité entre norme et déviation est alors particulièrement propice à un jeu de contraires. Charyn fabrique ainsi des « couples » de personnages dont un est atteint de malformation, comme c'est le cas des frères Adamov dans la bande-dessinée du même nom où Max, bossu et épileptique, vit dans l'ombre de son frère Morris, dont le corps n'est pas contrefait et qui séduit donc ainsi la plus belle femme du *Lower East Side*. Dans *The Seventh Babe* (1979), le personnage bossu de Scarborough sert d'adjuvant au héros qui est un champion de base-ball : à l'instar de l'« Igor » du docteur Frankenstein dans l'adaptation cinématographique de 1931 (ce personnage est depuis devenu un type, celui du serviteur bossu mais fidèle au maître⁸⁴), il souligne le contraste entre l'homme normal et la créature difforme, contraste qui prend toute son ampleur avec la naissance de Frankenstein. Le contraste est particulièrement saisissant dans le cas d'Eddie Carmel, cet homme atteint de gigantisme, d'acromégalie et d'une cyphoscoliose marquée, qui apparaît dans « Dee », une nouvelle consacrée à la relation qu'entretenait avec lui la photographe Diane Arbus. S'appuyant sur une célèbre photographie intitulée « A Jewish giant at home with his parents, in the Bronx, N.Y., 1970 », où Carmel surplombe ses parents dans un appartement étriqué, il réécrit la genèse du cliché :

[F]inally the faltering giant agreed to pose with his parents. [...] They would rather have sat behind a closed door and not be reminded of the monstrosity in their living room. [...] And then [Eddie] revealed his wickedness in a gentle way. He tried to straighten his crooked back, preened for a moment, and said, "Deeyann, isn't it awful to have a midget mom and a midget dad?" [...] Mr. and Mrs. Carmel looked up at Ed like immigrants who had spawned a monster in the New World, and Eddie clutched his canes and stared back at his mom with an aloof tenderness that only a giant could have. Dee clicked.⁸⁵

⁸⁴ Ce personnage type est en premier lieu associé au docteur Frankenstein, non pas dans le récit de Shelley mais dès les premières adaptations filmiques, comme dans le film *Frankenstein* (1931), où figure le docteur éponyme aidé d'un serviteur bossu et simplet.

⁸⁵ Jerome Charyn, « Dee », *Bitter Bronx*, op. cit., p. 150-151.

Charyn place en miroir le regard des parents qui perçoivent leur fils comme un « monstre » et celui du « géant » qui retourne avec humour la situation pour faire de ses parents « normaux » des êtres atteints de nanisme (« a midget mom and a midget dad »).

De plus, Charyn introduit chez ses personnages des anomalies diverses : dans *Pinocchio's Nose* (1983), Jerome et son oncle sont dotés d'un troisième téton, résidu d'une lignée ancestrale Tatar puis juive (« that third nipple [...] my Tatar nipple »⁸⁶), tandis que le jeune garçon sans nom qu'il rencontre à la fin du roman, lui, n'a pas de tétons du tout (« He had little squashed testicles and a peter that was hardly there [...] two scars on his chest that he had for nipples »⁸⁷). L'excès et le défaut défient la norme et signifient un trait du personnage, ici une identité exacerbée ou inexistante. Toni Morrison procède de la même manière dans *Song of Salomon* (1977) lorsqu'elle prive Pilate de nombril. Ces traits insolites, en rupture avec la réalité, sont parfois de pure fantaisie, comme c'est le cas des azaziens de *Eisenhower, My Eisenhower* (1971), cette minorité dotée d'un coccyx si cornu qu'il ressort tel une queue d'animal, cette excroissance se prêtant à un jeu autour de connotations sexuelles évidentes, comme Charyn le fera plus tard avec le grand nez en bois de Pinocchio. Teddy DiAngelis, ce personnage d'idiot baptisé *schmozzola*, signifiant « grand nez » en yiddish, souffre d'une érection constante qui fait de lui une sorte de croisement entre Priape et Pinocchio. Toutes ces anomalies entrent dans les catégories que Leslie Fiedler rappelle dans son ouvrage *Freaks. Myths and Images of the Secret Self* (1978), à savoir les « monstres par excès, monstres par défaut, [et] monstres doubles »⁸⁸.

En jouant avec les formes corporelles de ses personnages, Charyn s'approprie leur difformité pour lui donner un sens. Elle sert d'abord à accentuer la différence de l'individu considéré comme anormal, et donc à mettre en avant sa singularité. Elle est toutefois surtout l'occasion pour lui d'observer, et de mettre en scène, le mécanisme du regard social normatif qui tend à associer automatiquement la déformation physique à l'inaptitude mentale en s'appuyant sur les modèles classiques du $\kappa\alpha\lambda\omega\varsigma \kappa\alpha\theta\acute{o}\varsigma$ ou du *mens sana in corpore sano*, qui fait de la beauté et de la bonté, donc du corps et de l'esprit, un couple d'indissociables.

⁸⁶ Jerome Charyn, *Pinocchio's Nose*, *op. cit.*, p. 55-56.

⁸⁷ Jerome Charyn, *Pinocchio's Nose*, *op. cit.*, p. 331.

⁸⁸ Leslie Fiedler, *Freaks. Myths and Images of the Secret Self* [1978], New York, Penguin, 1981, p. 20 (en français dans le texte).

Même dotée de capacités intellectuelles ordinaires, la personne dont le corps est modelé différemment se voit regardée comme idiote.

Dans *Eisenhower, My Eisenhower*, par exemple, les Azaziens sont une minorité ethnique et culturelle discriminée en raison d'une anatomie perçue comme déviante. Dans une préface écrite en 2004 pour une réédition Bantam du *Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde* (1886) de Robert Louis Stevenson, Charyn se penche sur le physique de Hyde et sur l'impression qu'Utterson se fait de lui. Utterson étant un avocat, sa voix est censée distinguer le normal de l'anormal, le bien du mal, ce qu'il fait en jugeant difforme (« [an] unexpressed deformity », dit le texte de Stevenson) le physique étrange de Hyde (ce qu'il n'est pas vraiment), estimant qu'il y a en cet homme un désaccord, une désunion de la personne toute entière, une difformité intérieure, ontologique, qui ne ferait que se reporter sur le corps. Charyn explique en citant le texte de Stevenson : « 'Hyde gave an impression of deformity without any nameable deformation'. Utterson returns to this vague « unexpressed deformity » several times, as if it were a metaphysical scar that has invaded all of Hyde »⁸⁹. Cette « cicatrice métaphysique » balafre aussi l'idiot, sur lequel se projette un jugement aussi réprobateur que celui dont Hyde est l'objet (ce dernier est décrit comme à peine humain – « hardly human »).

La difformité de l'idiot ne se situe donc pas seulement dans la malformation d'une partie de son corps. C'est dans la globalité de son être que sa différence est visible. La peau, membrane qui sépare la surface externe et visible du corps de son intériorité, est ainsi souvent aussi utilisée pour signifier l'altérité radicale de l'idiot. Dans *Darlin' Bill* (1980) un homme est assis seul dans un restaurant, dos aux clients et face au mur devant lui. La raison de cette mise à l'écart est son visage disgracieux, ravagé par une maladie dermatologique : « Customers got up and left. I couldn't blame them much. The man with eczema stole your appetite. His face was raw as uncooked beef »⁹⁰. Dans *Le Geek de New York* (1980), Arnold, le « geek » du titre, est complètement désocialisé, si bien qu'il passe pour idiot et s'éprend d'une jeune femme atteinte d'ichtyose : « Sa peau était rêche. Comme un morceau d'écorce. [...] “ Ça s'appelle de l'ichtyose. Une peau de poisson. [...] Personne n'aime mes mains.

⁸⁹ Robert L. Stevenson, Jerome Charyn (préface), *Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde*, New York, Bantam, 2004, p. 86.

⁹⁰ Jerome Charyn, *Darlin' Bill. A Love Story of the Wild West*, New York, Primus, 1980, p. 163.

Mes pieds sont dans le même état. Mais le reste du corps est OK ” »⁹¹. Ces deux individus se rapprochent donc d’abord par le contact de leurs deux corps aussi repoussants que repoussés.

L’épiderme de l’idiot apparaît peut-être comme la surface sur laquelle s’écrit le mystère de son altérité : rugueuse, vérolée, balafmée, cette surface n’est pas lisse. Elle ne peut en outre séparer efficacement l’idiot du monde alentour. Ce dernier va donc tout faire pour créer une seconde peau qui fasse office de frontière non poreuse cette fois, un véritable mur encerclant l’idiot et délimitant clairement une zone publique, extérieure et intacte, de la sphère privée de l’idiot, qui se retrouve ainsi marginalisé, isolé au sein de l’espace clos de son propre corps.

3. L’idiot au rebut : dynamiques de l’exclusion

a) Exclusion spatiale : le jaune comme stigmaté

Le corps de l’idiot se démarque des autres spatialement en raison de sa forme, qui ne peut rentrer dans les limites d’un cadre. Jerónimo est ainsi chassé très tôt de l’école parce que son corps dépasse les limites : « He was thrown out of the first grade thirty-seven years ago because of the prodigious erections he had at the age of six »⁹². Ce corps débordant et irrégulier doit être remis en place, à sa place. Selon Patrick McDonagh, l’idiotie est historiquement perçue comme une menace à l’ordre social. Ce fut du moins longtemps la raison invoquée pour priver de droits civiques les individus présumés idiots, considérés comme des éléments perturbateurs avérés ou en puissance, et généraliser leur incarcération. Si dans les campagnes le mythe du simple d’esprit demeure, cette image cède rapidement le pas, dans un contexte urbanisé, à celle du criminel, de l’incendiaire et du violeur : « [T]he innocent idiot becomes the dangerous defective »⁹³. Pour s’assurer qu’il ne déborde pas du cadre, qu’il ne franchisse pas le seuil de tolérance, qu’il reste dans les limites de l’acceptable,

⁹¹ Jerome Charyn, Michel Martens, *Le Geek de New York. Roman* [1980], Paris, Gallimard, 1995, p. 32.

⁹² Jerome Charyn, *Blue Eyes, op. cit.*, p. 159.

⁹³ Patrick McDonagh, « The Threat of the Urban Idiot », *Idiocy. A Cultural History*, Liverpool, Liverpool University Press, 2008, p. 293.

il faut le bannir en le confinant dans un espace clos, ou à défaut le surveiller et le contrôler. Cette réaction de rejet qui se généralise à l'ensemble de la structure sociale place donc l'idiot au cœur de contraintes spécifiques, à la fois spatiales et psychologiques.

Exclu définitivement du système scolaire, Jerónimo est ainsi contraint de retourner dans son domicile familial, où il restera plus ou moins cloîtré toute sa vie d'adulte : « Jerónimo didn't miss school. He stuck to the candy store or watched Sheb Coen drink bloody eggs »⁹⁴ ; « his education had stopped at the first grade. He lived most of his life in a candy store, under the eye of his father and his many brothers »⁹⁵. Placé sous la surveillance (« under the eye ») intraitable⁹⁶ des autres hommes du clan, il est autorisé à quelques sorties, escorté de loin par ses frères : « Best thing [...] is chain Jerónimo to the candy store, or give him ten blocks on Boston road for his hikes, with Jorge and Alejandro at the other end of his pants »⁹⁷. Puis il est confiné dans la confiserie de son père, où ses déplacements sont restreints : « The boy had to confine his hikes to the spaces between Papa's stools »⁹⁸. Plus tard, il sera expatrié au Mexique, chez un oncle lointain, avec une mobilité tout aussi limitée. Malgré ses déplacements, Jerónimo semble subir le rétrécissement progressif de son champ d'action. À plus de quarante ans, il a passé presque toute sa vie avec ses frères et son père et apparaît comme incapable de se réguler lui-même : « The baby, who was forty-four, sat in an upholstered chair, with his knuckles in his lap. His name was Jerónimo »⁹⁹. Cette phrase qui ouvre le deuxième et dernier roman dans lequel ce personnage figure le montre assis, appuyé contre le dos d'un fauteuil. L'image oppose ainsi le support ferme du siège au corps flasque et amorphe de l'idiot, comme si sa propre colonne vertébrale ne pouvait assurer le soutien et le redressement adéquats. La mollesse de l'existence de l'idiot doit être structurée de l'extérieur : étymologiquement, l'imbécile est bien celui qui a besoin d'un appui supplémentaire, d'une béquille, pour se tenir droit.

Les représentations de l'idiot tendent en effet à le placer dans un cadre, parfois répressif, parfois protecteur, mais toujours régulateur de ses éventuels débordements. On a

⁹⁴ Jerome Charyn, *Blue Eyes*, *op. cit.*, p. 159.

⁹⁵ Jerome Charyn, *The Education of Patrick Silver*, *op. cit.*, p. 289.

⁹⁶ Cet œil unique est celui d'un dieu unique dans un ouvrage ultérieur, le onzième de la saga Sidel, *Under the Eye of God* (2012).

⁹⁷ Jerome Charyn, *Blue Eyes*, *op. cit.*, p. 254.

⁹⁸ Jerome Charyn, *Blue Eyes*, *op. cit.*, p. 271.

⁹⁹ Jerome Charyn, *The Education of Patrick Silver*, *op. cit.*, p. 289.

vu comment l'espace qui entoure Jerónimo se resserre à la manière d'un cadre qui délimite clairement au sein de l'espace public un périmètre réservé à l'idiot. Cette séparation s'accroît par la suite dans le récit lorsque son père décide de le confier à Patrick, qui le loge dans le sous-sol de sa synagogue. Ainsi exclu, Jerónimo perd sa place dans la cellule familiale, qu'il ne retrouve que dans la position de l'intrus : « [Jerónimo] was restless in the candy store. Papa had given him away. He lived in the basement of a synagogue now with Patrick Silver. He shuffled through the dormitory with his belly in his hands, but he couldn't get familiar with his old crib »¹⁰⁰. Son départ ayant eu un effet aliénant (« Jerónimo's estrangement from the candy store »¹⁰¹) sur le lien qui l'unissait au lieu de son enfance, il pose les mains sur son ventre, comme pour remplacer le centre sécurisant (d'où le terme « crib ») que représentait autrefois pour lui sa chambre d'enfant par un autre point de repère, son nombril, qui constitue pour lui un centre stable et immuable dont il ne peut être déplacé. L'idiot, à l'image de Jerónimo, serait donc cet individu constamment déplacé d'un endroit à un autre, repoussé aux limites de l'espace social, marginalisé physiquement et symboliquement.

De même, Faigele est perçue comme une intruse par les habitants de l'immeuble qui veulent l'expulser, sa mère elle-même l'encourageant à ne pas se montrer au sein de l'immeuble. Elle est ainsi amenée à circuler à l'extérieur du bâtiment, l'escalier de secours et le toit étant ses refuges de prédilection. Ces espaces périphériques, tangents à l'immeuble lui-même sans pour autant permettre le contact avec ses occupants, la soustraient au regard des autres, l'architecture opérant comme une barricade excluante. Accroupie, elle transcrit en outre corporellement l'abandon et l'isolement par cette position de repli sur soi similaire à celle de Jerónimo tenant son propre ventre : « Faigele was sitting on the tar floor of the roof [...]. Faigele was still sitting on the tar floor of the roof [...]. Faigele was an easy target because she was sitting on the floor »¹⁰². Dans ces deux exemples, l'architecture spatiale, mais aussi corporelle, organise l'espace de façon à séparer l'idiot du reste du monde, ce qui reflète aussi son absence symbolique de place dans la société et le contraint à créer en lui-même un semblant de territoire.

¹⁰⁰ Jerome Charyn, *The Education of Patrick Silver*, *op. cit.*, p. 308.

¹⁰¹ Jerome Charyn, *The Education of Patrick Silver*, *id.*

¹⁰² Jerome Charyn, « Faigele the Idiotke », *op. cit.*, p. 81-82.

Le corps social est en effet animé par des forces de rejet vis-à-vis de l'idiot. Dans le cas de Faigele, la pétition visant à l'expulser n'est que le versant légal des gestes quotidiens de maltraitance à son égard. Les voyous du quartier se massent en effet pour la cerner, lui jeter des pierres et la traiter d'« idiotke ». Multipliant les jeux humiliants, ils la harcèlent jusqu'au moment où, encouragée par leurs cris lui enjoignant de « voler », elle saute du toit. Faigele est donc sans défense, en position d'infériorité, face à ces agressions qui outrepassent toutes les limites de son espace vital, à la fois son périmètre physique (la partie du toit où elle joue), corporel (ses chaussures sont volées et son corps violenté) et psychologique (son identité est réduite au seul trait d'idiot, et on abuse de sa crédulité pour la faire sauter). L'idiot semble donc se trouver dans l'inconfortable position du paria, cet être repoussé de toutes parts. Dans le conte que le narrateur de *Pinocchio's Nose* relate à son jeune cousin, le célèbre pantin de bois prend ainsi l'apparence de ce banni que l'on prive d'une place dans l'espace public et communautaire : « But there is a wooden boy in Montegrumo that il Duce doesn't know about. [...] Better to hush up the little bastard, confine him to the borders of the village. Blackshirts and carabinieri pasture him like a dumb cow and watch that Pinocchio doesn't stray. [...] The Blackshirts arriv[e] and bur[y] the old baker in a disused vegetable garden where pariahs and idiots [are] put to rest without church rites »¹⁰³. L'invisibilité sociale de l'enfant de bois et de son père passe par la contrainte du silence et une animalisation (les termes « dumb cow » et « stray » sont ordinairement employés pour le bétail). On retrouve aussi avec l'image du potager en friche l'association de l'idiot au légume : là où d'autres sont consacrés par le rite funéraire et le monument funèbre, accédant à leur mort à un statut magnifié d'homme, les individus considérés comme « idiots » sont rabaissés au niveau de la terre, où ils deviennent des sous-hommes.

Cette séparation d'avec l'espace public est vécue le plus dramatiquement dans l'expérience de l'enfermement. L'asile, ou son équivalent contemporain l'hôpital psychiatrique, est un lieu où on relègue le personnage de l'idiot. Dans *In The Darkening Green* (1965) Boris dit « the Wolfman », un jeune homme présumé idiot, est littéralement mis en cage dans un donjon où on le laisse croupir avec pour seule compagnie ses propres excréments. Dans *The Franklin Scare* (1977) Jonathan, un rescapé aux allures d'homme sauvage, sorte de Victor de l'Aveyron, est placé dans un institut pour sourds et muets, alors

¹⁰³ Jerome Charyn, *Pinocchio's Nose*, *op. cit.*, p. 107.

qu'il est parfaitement capable d'entendre et d'émettre des sons. Dans *Winter Warning* (2017) le petit Maximilian, à la suite de ses grandes difficultés d'apprentissage est, lui, simplement scolarisé dans une école spécialisée (« I go to a special school »¹⁰⁴). Ces trois exemples, situés dans des contextes historiques différents (les années quarante pour Boris et Jonathan, les années quatre-vingt pour Max) illustrent néanmoins, à des degrés divers de cruauté et d'intolérance, la nécessité de séparer et de contraindre l'idiot, dans le but sous-jacent de le rendre normal ou de le punir pour son anormalité.

Cette nécessité est celle qui pousse Michel Foucault à dénoncer, dans sa préface à *Histoire de la folie à l'âge classique* (1961), la tendance à dissocier folie et raison (ou l'idiotie et la raison, le terme « folie » étant utilisé ici de façon très ouverte comme un antonyme de santé mentale). Commencant sur une citation du *Journal d'un écrivain* de Dostoïevski (« Ce n'est pas en enfermant son voisin qu'on se convainc de son propre bon sens »), il cherche à voir au-delà de cette « division » ou « césure » entre la raison et son contraire, à retourner à un état originel où cette séparation n'a pas encore été établie. Il constate en effet que « au milieu du monde serein de la maladie mentale, l'homme moderne ne communique plus avec le fou »¹⁰⁵, puisqu'il voit tout au prisme d'une vérité unique, celle de la maladie (« l'universalité abstraite de la maladie »¹⁰⁶).

Faigele apparaît ainsi d'emblée comme un « problème » (« the problem of Faigele »¹⁰⁷), une charge dont il faut se délester au plus vite. La pétition signée par les autres locataires de l'immeuble prévoit effectivement de la faire interner à la suite de son éviction (« a petition to get Faigele committed »¹⁰⁸). Dans *Blue Eyes*, Isaac Sidel envisage aussi de placer Jerónimo (« [He] would institutionalize Jerónimo rather than indict him »¹⁰⁹) même s'il n'aura jamais l'occasion de le faire. C'est encore sur un personnage d'idiot que s'ouvre curieusement l'ouvrage quasi documentaire sur la ville de New York, *Metropolis*, placé ainsi sous le signe de ce jeune homme dérangé, le fils d'un député local, protégé par son statut social de l'internement qui autrement se serait imposé, mais qui n'en est pas moins confiné, comme Faigele et Jerónimo, aux espaces restreints de son domicile : « [His] idiot son who'd

¹⁰⁴ Jerome Charyn, *Winter Warning. An Isaac Sidel Novel*, New York, Pegasus Books, 2017, p. 83.

¹⁰⁵ Michel Foucault, « Préface », *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, 10/18, 1961, p. 9.

¹⁰⁶ Michel Foucault, « Préface », *Histoire de la folie à l'âge classique*, *id.*

¹⁰⁷ Jerome Charyn, « Faigele the Idiotke », *op. cit.*, p. 85.

¹⁰⁸ Jerome Charyn, « Faigele the Idiotke », *op. cit.*, p. 88.

¹⁰⁹ Jerome Charyn, *Blue Eyes*, *op. cit.*, p. 268.

seen *The Mark of Zorro* too many times [...] haunted his own building to challenge housewives and delivery boys to a duel. [...] But it's the nature of our politics that our congressman's son was never carted off to an asylum. The corridors and the stairwell were his particular paradise »¹¹⁰. Le placement en institution, qui permet de se défaire de la lourde présence de l'idiot, est en effet la menace qui plane le plus souvent sur ce personnage dans de nombreux récits. Saul Bellow, dans *The Adventures of Augie March* (1953), dramatise ainsi le départ du fils cadet Georgie, le petit frère « idiot » du narrateur Augie (« the younger one, Georgie [...] was born an idiot »¹¹¹). Une fois interné, ce dernier quitte définitivement le nid familial, disparaissant peu ou prou du récit, pour mener une existence confinée. Dans ces deux exemples, le récit reflète une réalité sociale : l'idiot n'a pas de place dans un monde qui s'est construit sans lui d'abord intellectuellement (par la dichotomie entre santé et maladie) puis matériellement (par l'acte de l'internement).

Charyn utilise en effet abondamment tout un imaginaire déjà existant, notamment avec un vocabulaire traditionnellement associé à la maladie mentale et à la marginalisation. Il emploie par exemple abondamment la couleur jaune, historiquement attribuée aux aliénés et aux traîtres, pour composer le portrait de ses personnages d'idiots. Le récit est ainsi émaillé de détails visuels jaunes qui seraient insignifiants s'ils ne participaient pas à inscrire ces personnages dans une lignée, celle des marginalisés. Dans *Le Jaune. Histoire d'une couleur* (2019), Michel Pastoureau souligne en effet les connotations souvent négatives données depuis le Moyen Âge à cette teinte malaimée, qu'il oppose notamment au bleu, couleur consensuelle s'il en est. Charyn, interrogé sur la présence discrète mais persistante du jaune dans sa fiction, évoque l'étrangeté fondamentale que cette couleur représente pour lui : « Yellow is a strange color. You would have to interpret it. I wouldn't be able to interpret it. [...] Yellow is very—I wouldn't say it's my favorite. My favorite color is probably blue, but yellow—it's treacherous, it's dangerous. And also the term 'yellow' meaning coward »¹¹². Cette couleur sulfureuse (dont Melville joue dans « Benito Cereno » pour signaler la trahison) que Charyn décrit comme « dangereuse » lui sert pourtant à asseoir une atmosphère

¹¹⁰ Jerome Charyn, *Metropolis*, *op. cit.*, p. 12.

¹¹¹ Saul Bellow, *The Adventures of Augie March* [1953], New York, Penguin, 2006, p. 3.

¹¹² Michaëla Cogan, « "The Artist Himself Is a Kind of Idiot." An Interview with Jerome Charyn » [2017], non publié, voir Annexe.

particulière. Dans *Panna Maria* (1982), les robes de nuit du service psychiatrique du Bellevue Hospital sont de cette couleur (« The nightshirt was canary yellow, the institution's own color »¹¹³) et on voit d'étranges créatures jaunes suspendues aux grilles des fenêtres du bâtiment : « Patients clung to the windows like yellow bats »¹¹⁴. Ces âmes perdues (« lost souls ») qui ont pour curieuse habitude de grimper le long des murs grâce à ces grilles rappellent du reste la protagoniste séquestrée de la nouvelle de Charlotte Perkins Gilman, « The Yellow Wallpaper » (1892), une jeune femme qui s'identifie peu à peu, à mesure que sa voix se fait de moins en moins rationnelle, aux motifs qui couvrent les murs de sa chambre jaunâtre. Charyn reprend d'ailleurs ce motif dans *The Secret Life of Emily Dickinson* (2011), l'associant à la naissance de cette poétesse si excentrique qu'elle a longtemps été perçue comme folle : « I woke with a shout to the bright yellow weave of tulips on Mother's wall. [...] Perhaps my own streak of defiance grew out of [it] »¹¹⁵. « De façon générale, un peu partout en Europe », souligne Pastoureau,

le jaune est une couleur associée de près ou de loin à tous ceux qui se situent sur les marges de l'ordre social. Ainsi les malades mentaux, parfois vêtus d'une casaque ou d'une camisole jaune, tels les fous et les bouffons de l'iconographie médiévale. Quelquefois les asiles d'aliénés sont pareillement peints en jaune ou qualifiés de "maisons jaunes" dans certains pays d'Europe centrale, spécialement la Hongrie et la Russie (*zelyi dom*), jusque dans les années 1920.¹¹⁶

Dans *Pinocchio's Nose*, le pantin de bois est ainsi assigné à une chambre de cette couleur (« Give him the yellow room »¹¹⁷).

La connotation suspecte ou malade du jaune s'étend au visage de certains personnages, comme Jerónimo qui a le teint bileux (« his yellow face »¹¹⁸), ou Arnold le Geek qui « déambule le long des couloirs de Bellevue avec de la bave jaune sur les joues, à cause des bonbons au citron »¹¹⁹. La jaunisse est en outre une maladie fréquente dans l'univers de Charyn. Isaac Sidel, sans doute touché au foie par une balle, prend une coloration

¹¹³ Jerome Charyn, *Panna Maria. A Novel*, New York, Arbor House, 1982, p. 104.

¹¹⁴ Jerome Charyn, *Panna Maria*, *id.*

¹¹⁵ Jerome Charyn, *The Secret Life of Emily Dickinson*, *op. cit.*, p. 49.

¹¹⁶ Michel Pastoureau, *Le Jaune. Histoire d'une couleur*, Paris, Seuil, 2019, p. 189-190.

¹¹⁷ Jerome Charyn, *Pinocchio's Nose*, *op. cit.*, p. 165.

¹¹⁸ Jerome Charyn, *Blue Eyes*, *op. cit.*, p. 241.

¹¹⁹ Jerome Charyn, Michel Martens, *Le Geek de New York. Roman* [1980], Paris, Gallimard, 1995, p. 21.

inquiétante (« [H]e'd acquired a golden pallor in the hospital, as if he'd swallowed some sun »¹²⁰). Dans *The Catfish Man*, un jeune homme contracte cette maladie dans un centre pour délinquants juvéniles (« He had yellow jaundice when he was in his detention camp. [...] He was a shrunken, yellow doll of a man [...] scrunch[ed] up in all his yellowness »¹²¹) et le narrateur Jerome utilise ensuite cette couleur pour décrire la dégradation de son état mental à la suite d'une déception amoureuse. Il évoque alors son humeur bileuse : « I had jaundice of the skull. I could feel the leakage in my head. I was bleeding yellow all over the place. Mooning over Lilly, [...] I couldn't concentrate [...] with that yellow blood pulsing in me »¹²².

On retrouve enfin la dimension négative du teint jaune dans le contexte politique bien particulier des années quarante aux États-Unis, où cette couleur est le prétexte d'un discours dévalorisant sur les races, comme dans *On the Darkening Green* (1965), où la peau dite « jaune » de l'ennemi asiatique est considérée comme « sous-humaine » : « The Old Man says Japs subhuman. Nips. Yellowbellies. But what he say about us when he with the other brass? Blackbellies. Nigras. Okay, Japs are motherjumpers, but don't tell me nothin' about yellow. Skin is skin »¹²³. Si la couleur est en soi symbolique, le jaune comme le noir ayant une valeur négative, la peau est ici une surface chargée de sens. Là où l'architecture de l'asile ou de la chambre close permettait de confiner et de séparer l'idiot en le marginalisant, la peau est à nouveau une frontière sur laquelle le monde extérieur projette son jugement normatif.

Charyn met ainsi en scène cette volonté imposée de l'extérieur pour rendre visibles et discriminer les individus considérés comme inférieurs, sous-humains. Le roman *Pinocchio's Nose*, par exemple, est ponctué d'accessoires jaunes qui rappellent les marques distinctives utilisées parfois, selon Michel Pastoureau, pour isoler certaines franges de la population, nommément les juifs, mais aussi les malades de corps (lépreux) et les « crestins d'esprit ». La rouelle jaune médiévale est ainsi restée dans les esprits comme l'ancêtre de la tristement célèbre étoile jaune : dans son dernier roman situé dans une Berlin nazie, Charyn multiplie d'ailleurs les références à l'étoile mais aussi aux « bancs jaunes » (« They could

¹²⁰ Jerome Charyn, *The Good Policeman*, *op. cit.*, p. 37.

¹²¹ Jerome Charyn, *The Catfish Man*, *op. cit.*, p. 41.

¹²² Jerome Charyn, *The Catfish Man*, *op. cit.*, p. 43.

¹²³ Jerome Charyn, *On the Darkening Green*, New York, McGraw-Hill, 1965, p. 240.

only sit on park benches that were painted yellow »¹²⁴) imposés aux Allemands juifs. Cette « marque discriminatoire et infamante » a en effet, selon Pastoureau, pris place dans le « code iconographique » véhiculé jusqu'à l'époque moderne par les arts picturaux :

[d]ans l'art et les images de la fin du Moyen Âge, le jaune tend en effet à devenir la couleur des juifs et de la Synagogue. [...] [L]es juifs – et parfois les Hébreux de l'Ancien Testament – portent souvent un vêtement ou une pièce de vêtement de cette couleur (robe, manteau, ceinture, manches, gants, chausses) et, plus fréquemment encore, un chapeau ou un bonnet conique, lui aussi peint en jaune. [...] Les images se font l'écho d'une contrainte vestimentaire imposée aux juifs à partir du début du XIII^e siècle : le port d'un insigne textile, souvent de couleur jaune, permettant de les identifier au milieu des chrétiens.¹²⁵

Charyn est donc tout à fait en adéquation avec cette symbolique lorsqu'il représente, dans une Italie mussolinienne qui rappelle un peu l'Égypte pharaonique de l'Ancien Testament, un groupe de juifs réduits en esclavage occupés à nettoyer de sa mousse le rivage du Tibre : « They picked at the moss with their fingers; imbecile work. [...] The moss gatherers had yellow dunce caps »¹²⁶. Le port de ce couvre-chef, sorte de « bonnet d'âne », leur a été imposé par un dictat, tandis que le travail humiliant auquel ils sont contraints fait d'eux des citoyens de seconde zone (« free them from this imbecility »¹²⁷). Bien qu'ils se trouvent en plein air, ces individus sont privés de leur liberté par la seule présence de ce chapeau et par leur statut d'esclaves : ils sont rendus idiots par les circonstances extérieures. Celui qui porte le jaune finit ainsi par s'identifier complètement à cette couleur, à devenir cet être jaune jusque dans son intériorité, comme si l'insigne externe en venait à définir, par un procédé de contagion, l'identité dans son entier. Dans ce même roman, San Angelo, un ancien détenu de la Santé à Paris, offre ainsi à Jerome un foulard jaune que ce dernier se met à porter jour et nuit. Dès lors, il voit tout en jaune, ne boit plus que des breuvages de cette couleur (« grapefruit juice at two dollars a bottle [...] a kind of golden milk »¹²⁸) et voit son univers se remplir dans une teinte identique : « My shirt and shoes had gone shabby, but I did have my yellow scarf. I sat with that yellow diaper, drinking lemon tea [...]. There was something peculiar about this salon. It was inhabited by other men who wore yellow scarfs. [...] [They]

¹²⁴ Jerome Charyn, *Cesare. A Novel of War-torn Berlin*, New York, Bellevue Literary Press, 2020, p. 66.

¹²⁵ Michel Pastoureau, *Le Jaune. Histoire d'une couleur*, Paris, Le Seuil, 2019, p. 130.

¹²⁶ Jerome Charyn, *Pinocchio's Nose*, *op. cit.*, p. 211.

¹²⁷ Jerome Charyn, *Pinocchio's Nose*, *id.*

¹²⁸ Jerome Charyn, *Pinocchio's Nose*, *op. cit.*, p. 146.

seemed stranded like imperfect dolls »¹²⁹. Sous l'effet de cette perception monochrome, le personnage est réduit à sa version étrange de la réalité, qui fait de lui un être diminué, infantilisé, ce que signalent les termes « diaper » et « doll ».

Par un phénomène d'intériorisation, le stigmate imposé de l'extérieur s'imprime sur la perception de l'individu, ce que dit ici la réduction de la palette des couleurs à un ton unique. Stefan Wilde, dans *Panna Maria*, s'identifie lui aussi puissamment à cette couleur, dont il a fait l'attribut personnel de son identité de paria, synonyme de son rapport problématique à la norme. Il l'associe ainsi aux pissenlits et aux pommes de terre, végétaux dénués de noblesse ayant marqué sa jeunesse non pas dorée mais jaune, caractérisée par le vol et la fuite :

The limousine was cluttered with dandelions Wilde himself had picked, going into the weeds behind the railroad tracks. He was fond of dandelions. It was the one flower that stayed in his head. He'd had to crawl through dandelions to get to the potato fields of Kartoffel. And he'd escape into the dandelions, his pockets heavy with potatoes, the dull fruit of the dandelion in his hair. He'd have to cross that yellow sea. It became the big adventure of the tsarevitch's life. Going in and out of the yellow. And if somebody guarded the potato fields, he'd have to suck on a dandelion root...¹³⁰

La marginalité de ce personnage traqué transpire au travers de cette couleur fade et sans éclat (« dull ») qui, à l'image d'une mauvaise herbe menaçant d'envahir tout l'espace, forme un pendant vulgaire à, par exemple, l'or noble et chatoyant des jonquilles de William Wordsworth. Comme l'idiot empêtré dans sa condition, Wilde est littéralement « dans le jaune », cette couleur ayant pris le dessus dans son esprit (« in his head ») : si être « dans le rouge » signifie avoir outrepassé une limite, il s'agirait plutôt ici d'une absence totale de limite (les personnages dans la voiture se couvrent des aigrettes de cette fleur : « Dandelions had taken over the limousine. The blondies nestled into the dandelion fluff »¹³¹), d'un dérèglement généralisé où le jaune déborde et dépasse toute tentative pour le contenir.

Pour conclure cette analyse sur les liens entre le jaune et la marginalité chez Charyn, on remarquera que l'idiotie, représentée ici comme le débordement jaune d'une pensée, ou plutôt d'une non-pensée, n'est pas nécessairement perçue comme une aliénation. En écho à la volonté de Foucault de renouer un dialogue entre le fou (ou l'idiot) et l'homme de raison,

¹²⁹ Jerome Charyn, *Pinocchio's Nose*, *id.*

¹³⁰ Jerome Charyn, *Panna Maria*, *op. cit.*, p. 359.

¹³¹ Jerome Charyn, *Panna Maria*, *op. cit.*, p. 360.

Charyn viserait plutôt à explorer une complexité psychologique : d'abord en s'intéressant aux dynamiques d'oppression qui font du marginalisé un être diminué, mais aussi peut-être ensuite en mettant en avant ce que cette pensée marginalisée et restreinte peut cacher de richesse et de profondeur. Au premier chapitre de *Pinocchio's Nose*, le narrateur Jerome porte ainsi une casquette jaune (« I was coming from school in a yellow forage cap »¹³²) qui, en l'absence d'un contexte historique particulier, sert d'appendice à sa propre pensée, alors dotée d'une valeur intrinsèque, sans qu'il soit nécessaire de l'identifier comme idiote ou raisonnée : « I calculated in my yellow hat » ; « I stroked the yellow hat, wondering why » ; « I fiddled with my cap and walked home ». Comme la casquette de Charles Bovary (vêtu en outre d'un « pantalon jauneâtre »), décrite comme « une de ces pauvres choses [...] dont la laideur muette a des profondeurs d'expression comme le visage d'un imbécile »¹³³, Jerome et son chapeau jaune représentent un état indéchiffrable. Cette illisibilité de l'idiote, qui est une énigme pour lui-même et pour les autres, est bien la dernière frontière qui le sépare du monde. Cette incompréhension donne lieu en effet à un discours de l'antipathie et de l'exclusion, résultat langagier d'un hiatus de longue date entre l'idiote et le monde.

b) Syntaxe de la relégation

Quand Bernard Malamud introduit son personnage d'idiote au début de la nouvelle « The Silver Crown » (1972), il conclut sa brève description physique sur ce constat : « Rifkele resembled her species »¹³⁴. Énoncée comme une évidence, cette affirmation se tait sur ce qui caractérise exactement cette « espèce », même si on comprend à demi-mot qu'elle est composée d'idiotes congénitaux. Le narrateur, certain que cette tierce personne (« she », « her ») est bel et bien différente, de naissance, par nature, du « je » qui parle, en déduit qu'elle appartient à cette catégorie d'êtres particuliers qui, eux, entre eux, sont de même essence, avec pour dénominateur commun leur idiotie. Selon une logique qui infère l'intériorité à partir de l'apparence extérieure, Rifkele devient un type, une tautologie (qui se résume à peu près en l'équation « Rifkele est égale à une idiote » ou encore « Rifkele est

¹³² Jerome Charyn, *Pinocchio's Nose*, *op. cit.*, p. 20.

¹³³ Gustave Flaubert, *Madame Bovary* [1857], *Œuvres Complètes III 1851-1862*, Paris, Gallimard, 2013, p. 295.

¹³⁴ Bernard Malamud, « The Silver Crown », *The Complete Stories*, *op. cit.*, p. 539.

identique à tous les idiots du monde ») : son personnage est considéré par le narrateur comme ontologiquement idiot.

De la même manière, le titre de la nouvelle « Faigele the Idiotke » appose l'adjectif « idiot » yiddishisé au nom propre de la jeune fille. Ce processus, rappelant l'épithète homérique, a ici pour effet de faire de Faigele un grotesque, dans le sens où l'entend Sherwood Anderson dans « The Book of the Grotesque »¹³⁵, puisqu'elle est définie par une seule « vérité », par un attribut exclusif et unique qui est son idiotie, à l'instar des personnages Bontsha le silencieux d'Isaac Leib Peretz¹³⁶ ou de Gimpel le naïf d'Isaac Bashevis Singer dans les nouvelles éponymes. Tout son personnage est ainsi circonscrit par la vision monolithique et réductrice de ceux qui l'observent : chez Malamud comme chez Charyn, ce n'est jamais l'idiot qui tient les rênes du récit. Chez Bashevis Singer, par exemple, le fait que Gimpel parle lui donne le pouvoir de mettre à distance les jugements portés sur lui, révélant ainsi leur caractère fortuit, artificiel et construit : « I am Gimpel the Fool. I don't think myself a fool. On the contrary. But that's what folks call me. They gave me the name while I was still at school. I had seven names in all: imbecile, donkey, flax-head, dope, glump, ninny, and fool. The last name stuck »¹³⁷.

Chez Charyn, en revanche, c'est à travers la parole des autres qu'on rencontre l'idiot. Dans « Faigele », Mrs Geller présente Faigele à Manny en lui donnant d'abord le nom et l'âge de la nouvelle venue, c'est-à-dire des éléments rationnels et mesurables censés rassurer le potentiel locataire et lui permettre de s'identifier à cette fille qui est sa cadette et juive comme lui. Toutefois, Mrs Geller va aussi lui donner de façon oblique les indices pour lui faire comprendre l'idiotie congénitale de Faigele avant même qu'il ne la voie. Sans utiliser le moindre terme du jargon médical, elle emploie des euphémismes qui détournent la peur de Manny tout en le mettant face à la réalité : « It's only Faigele [...] She's harmless »¹³⁸.

¹³⁵« It was the truths that made the people grotesques. [...] [The] moment one of people took one of the truths to himself, called it his truth, and tried to live his life by it, he became a grotesque and the truth he embraced became a falsehood » (Sherwood Anderson, *Winesburg, Ohio* [1919], New York, The Viking Press, 1966, p. 25-26).

¹³⁶ Isaac Leib Peretz, *Bontché le silencieux, et autres contes juifs*, (Charles Bolz, tr.), Paris, Mercure de France, 1914.

¹³⁷ Isaac Bashevis Singer, « Gimpel the Fool », *The Collected Stories*, New York, Farrar, Straus & Giroux, 1988, p. 3. Première publication en 1954 dans *A Treasury of Yiddish Stories* (Irving Howe, Eliezer Greenberg, ed.).

¹³⁸ Jerome Charyn, « Faigele the Idiotke », *op. cit.*, p. 79.

Inoffensive, Faigele n'aurait pas besoin de l'être si les autres (Manny le premier qui, entendant de gros bruits, vient de croire venue la fin du monde) ne la voyaient pas comme une menace. Mais ce terme « harmless » signale aussi indirectement la pathologie de Faigele, de même qu'en français le terme « simple » peut signifier « simplet ». Quant à l'adverbe « seulement » (« only »), il atténue certes la terreur du narrateur mais surtout indique déjà le statut minimisé de Faigele qui, en tant qu'idiote de l'immeuble, est considérée comme sous-humaine. Mrs Geller rajoute, en incise, que Faigele, du fait de sa condition, est un poids pour ses proches, en l'occurrence sa mère, puisque personne ne voudrait loger une femme accompagnée d'une « fille pareille », d'« une telle fille », d'une « fille comme ça », de « ce genre de fille » : « Who would take her in with a daughter like that? »¹³⁹. Le démonstratif déictique « that » fait référence à un ensemble de données extra-textuelles qui ne sont pas formulées explicitement dans le cadre de l'énonciation, et qui sont d'emblée placées sous l'angle de la distance et du rejet en raison de la connotation négative de « that ». L'interlocuteur, censé entrer en connivence, dissuadé par l'effet clôturant de « that » de s'interroger plus avant pour combler le manque d'informations qu'on lui a données, doit inférer à partir de presque rien toute la complexité de la situation : l'idiotie congénitale de Faigele et tous les déséquilibres physiques et psychologiques qui en découlent, ainsi que les tensions déjà présentes entre elle, sa mère et les autres locataires. Mrs Geller passe sous silence les informations essentielles, notamment le fait que Faigele est en réalité sa fille biologique, qu'elle élève seule, se refusant à l'interner, au grand dam des autres locataires qui s'en plaignent. Cette stratégie du non-dit fait que Faigele est reléguée en dehors du discours, mise à distance par la syntaxe elle-même, comme s'il n'y avait pas de mots pour la dire, sans compter que l'opprobre social qui pèse sur sa fille empêche Mrs Geller de se livrer par la parole. La présence physique et visuelle de Faigele, dont la silhouette se profile à l'instant suivant, occupant toute la place dans la fenêtre, est d'autant plus imposante que son absence textuelle est grande.

Le personnage de l'idiote est donc présenté de l'extérieur, comme un objet étranger au monde du narrateur, ce qui contribue à l'exclure de l'espace narratif. Dans « Faigele », cela est accentué par le jeu sur les points de vue. La première apparition de Faigele dans l'escalier est un gros plan en contre-plongée (Manny voit sous sa jupe les détails de sa

¹³⁹ Jerome Charyn, « Faigele the Idiotke », *op. cit.*, p. 80.

culotte¹⁴⁰) tandis qu'elle quitte le récit lors d'une scène présentée de loin et en plongée : le narrateur se trouve sur le toit lorsqu'elle s'écrase sur le trottoir en contrebas, et il voit son corps du haut de l'immeuble qui fait au moins trois étages (« three flights of rickety stairs »¹⁴¹). Dans les deux cas, le corps de Faigele fait intrusion : d'abord trop grand en raison du gros plan, il s'empare brutalement du champ visuel du narrateur ; puis, rendu minuscule par la distance, il quitte tout aussi soudainement ce même champ. Cette différence de niveau fait que Manny ne regarde pas Faigele à hauteur de visage, d'égal à égale. Se trouvant soit au-dessus, soit au-dessous de lui, Faigele est mise à distance, rejetée au-delà ou en-deçà de l'espace intime du jeune homme, ce qui l'empêche d'exister dans un lieu qui serait partagé ou commun. Sans possibilité d'une rencontre ou d'un dialogue, Manny n'est pas confronté à la subjectivité de Faigele, et par conséquent ne peut modifier l'image toujours déformée qu'il se fait d'elle. Elle reste ainsi pour lui un objet de spectacle, un phénomène au sens d'un « être impressionnant par sa forme, ses dimensions ou ayant une apparence anormale, voire monstrueuse »¹⁴², phénomène qu'il observe mais sans le comprendre, c'est-à-dire qui reste pour lui une surface sans relief, sans profondeur.

À l'inverse des autres personnages, qui évoluent pendant le récit au fil des péripéties, le personnage idiot semble incapable de linéarité, de progression, de changement. Il fonctionne plutôt sur un autre axe paradigmatique, une réalité parallèle qui n'est pas faite pour interférer avec celle des autres protagonistes. Ainsi, sa façon d'habiter le récit ne peut qu'être disproportionnée, et par là-même difficile à mesurer à l'aune des critères habituels de la narration, et cela pour plusieurs raisons. D'abord parce qu'à l'inverse d'un personnage principal, le personnage de l'idiot, du moins chez Charyn, n'est pas au centre de l'intrigue et il n'est pas le moteur de l'action. Ensuite parce qu'incapable d'évoluer, il ne peut aller au bout de l'initiation que lui réserve le récit, et ne sort donc pas magnifié de ses épreuves. Enfin, son parcours n'aboutit pas à une conclusion qui soit significative, ce qui empêche de tirer un enseignement du récit. La nouvelle « Faigele » est exemplaire en ce sens : le personnage dont le nom est topicalisé dès le titre s'avère par la suite tout à fait secondaire, quantitativement, par rapport au narrateur Manny, qui occupe le centre de la scène dès les

¹⁴⁰ Charyn pense sans doute à une scène de Faulkner dans *The Sound and the Fury* (1929) où Caddy grimpe dans un poirier, rendant visible à ses frères, dont Benjy, son linge de corps maculé de boue.

¹⁴¹ Jerome Charyn, « Faigele the Idiotke », *op. cit.*, p. 77.

¹⁴² Site du CNRTL, <https://www.cnrtl.fr/definition/phénomène> .

premières pages. Certes, le personnage de Faigele semble infléchir considérablement, sur le plan qualitatif, le cours du récit, qui se termine sur la répétition litanique de son nom (« I heard him say, “Faigele, Faigele, Faigele” »¹⁴³), comme si cette dernière avait eu, de façon souterraine, une forte influence sur le narrateur¹⁴⁴. Cela nous permet d’avancer que la nouvelle, qui a bien pour titre « Faigele the Idiotke », apparaît donc construite plutôt *autour* de Faigele que *sur* elle, à *propos* d’elle. Le personnage de l’idiot fonctionnerait comme un espace vierge, un vide autour duquel graviterait le récit lui-même. Par ailleurs, même si une partie de l’intrigue concerne directement Faigele, sa subjectivité n’est jamais explorée que par le filtre de Manny, et elle n’est presque jamais le moteur des actions. Ce sont les autres et leurs réactions vis-à-vis d’elle qui constituent le matériau premier d’une histoire qui se termine sans elle et sans que soit résolu le mystère qu’elle représentait pour les autres. Relégué à l’arrière-plan, son personnage n’agit qu’indirectement sur le récit, comme le vent dont on ne voit que les effets.

c) Quand l’idiot disparaît du récit

On observe d’abord dans plusieurs récits une mécanique qui fait que l’idiot surgit puis disparaît, imprimant au récit la présence puis l’absence de son corps d’abord exposé, exhibé puis écarté, rendu au néant. La mort du personnage de l’idiot et sa mise en écriture relève d’enjeux stylistiques particuliers. Dans ce premier exemple, Teddy DiAngelis, un personnage d’idiot surnommé « Nose », est tué par Carroll et Barbarossa, des hommes d’Isaac :

Barbarossa shot Nose in the tiny patch of forehead that was available to him. Isaac heard the crush of bone. But Teddy Boy didn’t fall. His knees dipped. [...] Nose had been glocked in the head, and he wouldn’t sit down. He shot Barbarossa. He tried to shoot Carroll. But Carroll dropped to the ground, crept around Isaac, and emptied his service bullet into Nose, who danced with the force of each bullet, hugged himself, as if he could wipe away his wounds, waltzed deeper into

¹⁴³ Jerome Charyn, « Faigele the Idiotke », *op. cit.*, p. 96.

¹⁴⁴ Cette idée aurait pu être développée à la lumière des analyses de Marie Berne qui, dans son *Éloge de l’idiotie : pour une nouvelle rhétorique chez Breton, Faulkner, Beckett et Cortázar* (2009) fait cas de la figure de l’idiotte initiatrice, mettant en avant « son rôle de guide dans le voyage initiatique » (51), de « médiatrice » (52). Toutefois, cette médiation n’ayant rien d’explicite chez Charyn, on reviendra sur l’impossibilité chez lui d’un véritable récit d’initiation.

the woods, clutched at the sky like some circus bear, and pitched facedown into the grass.¹⁴⁵

L'alternance rapide du nom des trois protagonistes (le sujet du verbe change à chaque phrase ou presque) donne son urgence explosive à cette scène d'action et de combat. Les phrases brèves prennent le rythme d'un tir nourri, avant que la longue phrase finale, aux multiples appositions, ne donne à voir, comme au ralenti et en silence, l'ultime danse de Teddy. La scène se lit à la lumière d'un intertexte, celui de Steinbeck, qui fait aussi tomber Lennie d'un coup de feu porté à la tête :

And George raised the gun and steadied it, and he brought the muzzle of it close to the back of Lennie's head. The hand shook violently, but his face set and his hand steadied. He pulled the trigger. The crash of the shot rolled up the hills and rolled down again. Lennie jarred, and then settled slowly forward to the sand, and he lay without quivering.¹⁴⁶

Le coup de feu, désigné par un geste (la main sur la détente) et un son (« the crash of the shot ») signe définitivement le départ de Lennie. Comme chez Charyn, la rapidité et la violence de la mort sont contrebalancées par une longue et lente phrase qui montre Lennie chutant, en trois temps, au sol. La phrase précédente, qui décrit le retentissement du coup de feu, est chronologiquement simultanée à cette chute mais, ainsi antéposée, elle prépare cognitivement le lecteur à la mort du personnage : comme cet écho, Lennie aura lui aussi traversé la vallée de sa présence, avant de s'en aller sans un bruit. Dans le texte de Charyn, Teddy dit Nose, contrairement à Lennie, figure de face (il est d'ailleurs touché au front, non à l'arrière de la tête) et participe activement à la scène : armé, il se défend et son corps prend des postures de résistance, il ploie mais ne tombe pas (« didn't fall », « wouldn't sit down »), s'accroche désespérément à l'espace alentour (« [he] clutched at the sky »). La gestuelle qui donnait une logique presque binaire à la scène de Steinbeck (la main de George sur la gâchette, la chute de Lennie) est décuplée chez Charyn, qui décrit un ballet d'attaques et de contre-attaques à la suite duquel les deux idiots se retrouvent tous deux inertes face au sol (« Lennie [...] settled [...] forward to the sand », « [Nose] pitched facedown into the grass »), tournant ainsi définitivement le dos au récit.

¹⁴⁵ Jerome Charyn, *Maria's Girls*, *op. cit.*, p. 254.

¹⁴⁶ John Steinbeck, « Of Mice and Men », *Novels and Stories*, *op. cit.*, p. 877.

Charyn semble encore répondre par certains aspects à Steinbeck dans cet autre exemple, on l'on retrouve le détail de la main du bourreau, crispée sur l'arme à tuer, et la passivité de la victime. Là où Lennie mourait de dos, à son insu, Jerónimo s'offre placidement au coup fatal, porté une fois encore à la tête :

Papa's fingers clawed into the brick. [...] Jerónimo didn't scowl at the brick. He turned his face to Papa. [...]

The chauffeur [Miguel's] head peeled over the bottom of the window in time to watch Papa's brick. He would swear on el día de los Inocentes that Papa skulled Jerónimo with a kiss. Either Miguel was crazy, or Papa's elbow didn't move more than an inch. Moses touched Jerónimo between the eyes. The baby crashed into Zorro's arms with a puckered forehead. [...] Señora, they had turned his taxi into a hearse! [...]

There were two Guzmans in his mirror. Zorro and the dead baby. Papa wasn't in the car. Jerónimo's brains were mostly blue. He had a swollen head. He sat in Zorro's shoulder, like a live boy.¹⁴⁷

La mise en scène est complexifiée par un jeu de miroirs (plus précisément, de rétroviseurs), si bien que là où la mort de Lennie est sans équivoque, car elle se déroule sur un plan frontal, celle de Jerónimo est plus diffuse, comme fragmentée par la multiplication et la diffraction des points de vue. En effet, la logique qui voudrait que l'on voie apparaître d'abord la brique, puis le mouvement de coude de Moses, puis le « baiser » fatal, est court-circuitée par une répétition qui fait se poser par deux fois la brique sur le front de Jerónimo (« skulled Jerónimo with a kiss », « touched Jerónimo between the eyes »). Le mot « hearse », modalisé par la tournure exclamative et en position saillante en fin de paragraphe, conclut la scène en formulant explicitement, bien qu'indirectement, la mort de Jerónimo : ce constat (« the dead baby »), faussement nié par les derniers mots de l'extrait (« like a live boy ») est ainsi différé par un narrateur qui en outre remet en question son propre récit (il émet la possibilité d'être « crazy »). Ne pouvant plus s'accrocher aux mots eux-mêmes, censés définir un « avant » et un « après » la mort mais mêlant ici l'irréel au réel, le lecteur est dessaisi de Jerónimo, qui semble glisser entre ses doigts, comme évaporé par les pores d'un texte-kaléidoscope qui se garde bien de remplir ses promesses descriptives.

Avec son insistance sur certains détails qui ont toute leur place dans un récit noir, l'écriture dynamique de Charyn relève presque du cinéma. Là où Steinbeck offrait un paysage à la manière d'une peinture, Charyn malmène la « caméra » de notre regard. Amené

¹⁴⁷ Jerome Charyn, *The Education of Patrick Silver*, *op. cit.*, p. 371-372.

à faire volte-face, à passer rapidement d'un plan à l'autre, à « zoomer » et à « dézoomer », ce regard parcourt la scène en tous sens sans en manquer un détail. La cervelle prête à exploser dans un débordement « bleu » comble ses attentes visuelles tandis que le relief acoustique est restitué, comme en stéréo, jusque dans les craquements de la boîte crânienne qui se fend (« the crush of bone », « skulled »). Le texte fait sensation avant que de faire sens : pris de court, submergé de perceptions, le lecteur assiste à la désintégration de l'idiot bien avant de comprendre ce qu'elle implique.

La présence dérangeante et problématique du personnage de l'idiot constituait en effet jusqu'ici une des sources principales de tension dans le récit, si bien que l'on s'attend à ce qu'une fois l'idiot supprimé, l'ordre, l'harmonie et la normalité reprennent leurs droits. Or, la disparition de l'idiot n'a pas l'effet escompté. Pas de révélation subite, pas de *deus ex machina*, pas de voiles qui se lèvent, pas même d'éclaircissements sur le mystère que constituait, de son vivant, cet être dérangeant. Quand l'idiot meurt, il ne se passe, justement, rien : « [N]othing happened »¹⁴⁸, s'étonne Barbarossa après avoir tiré sur Nose. Le personnage de l'idiot, cet être outrancier caractérisé par l'excès et le défaut, surprend par une mort en demi-teinte, aussi discrète que silencieuse. Au soulagement attendu, censé advenir lorsque ce personnage perturbateur libère les autres de son emprise malsaine, se substitue un sentiment de perte. À la mort de Faigele, son entourage manifeste ainsi sa douleur avec force pleurs :

I heard the cats begin to howl.
Even King Kong cried later when he saw Faigele out in the yard. Mrs Geller kept beating her chest and [...] sobb[ing] brokenly, and King Kong put his arm around her and comforted her. The two cats kept howling. I signed seven different forms, and I told the story over and over again, and finally the police left. [...] I buried my head in the folds of the duffel bag and cried bitterly for a little while.¹⁴⁹

L'histoire officielle relatée aux forces de l'ordre ne suffit pas à combler l'absence : la disparition du corps va en effet de pair avec une perte de repères et de direction. D'ailleurs, Manny part immédiatement pour errer dans les rues. Les attentes et les peurs, que le début du récit avait cristallisées autour de la différence de l'idiot, ont perdu leur objet et les certitudes des personnages dits normaux s'en trouvent ébranlées.

¹⁴⁸ Jerome Charyn, *Maria's Girls*, *op. cit.*, p. 254.

¹⁴⁹ Jerome Charyn, « Faigele the Idiotke », *Commentary*, New York, March 1963, p. 231. La version publiée en recueil de 1967 omet la dernière phrase.

B. Quelle forme donner à l'idiot ?

1. Circonscrire l'idiot

a) Expliquer l'idiot

Autour du personnage de l'idiot se manifeste souvent une volonté de donner un nom et de trouver des raisons à cet être qui intrinsèquement échappe à toute définition : il s'agit encore une fois de contenir l'idiot, cette fois par la pensée. Cette compréhension intellectuelle, qui vise à le capturer en le passant au crible d'une grille de lecture systématique, peut avoir la valeur d'une préhension, voire d'un rapt de l'idiot : ceux qui lui enlèvent toute possibilité d'exister en-dehors et au-delà des critères pré-établis croient le tenir entre leurs mains, mais éludent dans cette maîtrise son être même, qui ne peut être analysé par une pensée rationnelle.

À la fin de *L'énigme de Kaspar Hauser*¹⁵⁰ (1974), un film de l'allemand Werner Herzog, un médecin mesure ainsi avec enthousiasme le cerveau disséqué du défunt Kaspar pour découvrir un lobe surdimensionné par rapport à l'autre. Procédant par déduction, il réduit l'idiot à sa physiologie, attribuant à cette asymétrie anatomique toute l'étrangeté du comportement de Kaspar (qui, sur son lit de mort, fait pourtant preuve d'une sagacité et d'une clairvoyance déconcertantes). Dans la dernière scène, on voit le médecin quitter son cabinet et marcher dans la rue, révélant au spectateur sa propre infirmité (il boîte), symptôme d'un raisonnement bancal et incomplet car incapable de considérer l'idiot dans toute sa complexité, ce que souligne Halliwell : « [Kaspar Hauser] defies the intentions of teachers, medics, lawyers, logicians and preachers to 'solve' him as they would a riddle »¹⁵¹. De la même manière, à la mort de Jerónimo, Isaac prévoit quelle sera l'attitude des scientifiques, avides d'explications et de tests en laboratoires : « [T]he vultures at the morgue [...] would hover over Jerónimo, pathologists from Bellevue with their dissecting kits, tubes, laboratory handguns, airtight jars for liver and kidney samples »¹⁵². L'idée de mettre Jerónimo en bocal

¹⁵⁰ Werner Herzog, *L'énigme de Kaspar Hauser*, 1974.

¹⁵¹ Martin Halliwell, *Images of Idiocy*, op. cit., p. 132.

¹⁵² Jerome Charyn, *The Education of Patrick Silver*, op. cit., p. 373.

lui semble déplacée, si bien qu'il s'oppose à ce que son cadavre soit exhumé, ce dernier restant enfoui dans les profondeurs du terrain familial, à Loch Sheldrake, où il a été enterré secrètement et illégalement. Le réflexe d'Isaac fait ainsi écho à la volonté de Charyn de mettre en scène des idiots par la fiction, mais en les préservant de toute analyse, de leur donner vie sans pour autant les transformer en objets d'étude.

b) Représenter l'idiot : le point de vue

La forme que la pensée formelle, analytique et rationnelle donne à l'idiot (en d'autres termes l'image intellectuelle donnée au signifiant « idiot ») apparaît comme relativement plate, bi-dimensionnelle, puisque la volonté de définir l'idiot aboutit presque systématiquement à le décrire par opposition à ce qui est déjà connu. Foucault, dans la première préface à son *Histoire de la Folie* (1961), décrit « cet autre tour de folie [...] par lequel les hommes, dans le geste de raison souveraine qui enferme leur voisin, communiquent et se reconnaissent à travers le langage sans merci de la non-folie »¹⁵³, c'est-à-dire un langage excluant. Dans cette perspective, l'idiot (en tant qu'homme de déraison) est par défaut a-normal, in-intelligent, mal-formé, etc, c'est-à-dire perçu en creux, en négatif, ce qui témoigne d'une perception binaire du monde, vision construite sur des antagonismes comme normalité/anormalité. L'analyse intellectuelle et langagière qui échoue à dépasser ces oppositions binaires ne peut donc suffire pour représenter ce signifié dans toute sa profondeur.

C'est néanmoins par le travail de la fiction que Charyn entend corriger cette erreur de perception : l'utilisation d'un langage littéraire, par définition détourné de sa fonction utilitaire et descriptive, lui permet d'enrichir cette image mentale en lui donnant une autre, voire d'autres, dimension(s). Il ajoute à la représentation classique de l'idiot ses propres surimpressions, différentes des représentations héritées de l'imaginaire collectif, créant ainsi une sorte de palimpseste, un ensemble de strates superposant une variété d'idiots, plutôt qu'un modèle unique et monolithique, ce qui aboutit à une représentation pluridimensionnelle de l'idiot. Dans ce travail fictionnel, il reformule en effet la question de

¹⁵³ Michel Foucault, « Préface », *Folie et déraison. Histoire de la folie à l'âge classique* [1961], Paris, 10/18, 1971, p. 7.

l'idiotie et du regard qui est porté sur elle : plutôt que de chercher à la comprendre en tant qu'objet extérieur échappant à la (com)préhension, il la remet au centre en lui donnant un statut de sujet. Modelant non plus des définitions et des concepts abstraits mais une matière vivante et malléable, sorte de glaise prête à prendre vie à chaque instant, il façonne, sculpte, cisèle autant d'idiots que le récit lui en donne l'occasion. Dans cette perspective, il s'agit moins de mettre le doigt sur la véritable forme de l'idiot que de devenir sensible aux multiples formes qu'il prend, naturellement, de lui-même : ce n'est plus à nous, en tant qu'êtres de langage et de pensée, de formater l'idiot, mais c'est à lui, en tant que créature parlante et agissante, de nous informer sur ses différents états d'être-au-monde.

2. Les métamorphoses de l'idiot

a) Jerónimo se transforme

La capacité de l'idiot à trouver sa propre forme est avant tout illustrée par son aptitude à changer, à se transformer. L'exemple le plus frappant de cette mutabilité est Jerónimo : ce dernier apparaît en effet, selon les circonstances, comme un individu tantôt amorphe, tantôt agile. Il entretient ainsi avec chacun de ses gardiens successifs, chargés de le protéger et de le canaliser, une relation affective bien particulière dans laquelle le rôle du geôlier et du prisonnier sont oubliés, voire inversés, si bien que c'est fréquemment Jerónimo qui prend la place du guide. Dans l'extrait qui suit, Coen lui lace certes ses chaussures, mais c'est ensuite Jerónimo qui prend toutes les initiatives :

Coen tied Jerónimo's shoes. Then they embraced, Jerónimo squeezing Coen's ribs with an elbow. [...] He seized Coen by the hand and took him out of the park. But he wouldn't let Coen cross over until the traffic light switched to "Pase." Then he led Coen straight to an ice-cream parlor in a huge drug-store on Madero. He ordered hot tea for himself and a chocolate sundae for Coen. [...] Jerónimo kissed Coen above the eyes and led him to the borders of the Alameda.¹⁵⁴

Dans cet autre exemple, c'est encore lui qui prend les devants pour entraîner Patrick Silver par les doigts de la main hors d'un immeuble : « They walked out of the elevator holding hands again; the baby had Patrick by the thumb. He led his keeper beyond the edges of the

¹⁵⁴ Jerome Charyn, *Blue Eyes, op. cit.*, p. 195.

Plaza awning and into a damp July »¹⁵⁵. Dans ces deux exemples la voix active, prédominante, revient à Jerónimo, qui est le sujet de presque tous les verbes d'action, dont le verbe « lead » qui fait clairement de lui le meneur chargé de donner une direction à son accompagnateur.

Jerónimo apparaît en outre à certains moments comme un personnage éminemment mobile, ce qui va contre la logique de l'idiot-type, caractérisé par son immuable fixité. Le plus souvent prostré dans la confiserie (« The baby wouldn't move »¹⁵⁶), il peut aussi ne pas tenir en place (« the baby couldn't sit still »¹⁵⁷), explorant quotidiennement la ville (New York comme Mexico, où il est temporairement expatrié), dans ses longues marches. Sa vie se termine sur une fuite, alors qu'il esquive la police au pas de course : « "Where's Jerónimo?" "God knows. He's running from you and the cops"¹⁵⁸ ; « Jerónimo's on the loose »¹⁵⁹. Sa dernière apparition est fugitive, celle d'un homme traqué, offrant une image très éloignée de la première, celle d'un garçon prostré sur sa chaise. Patrick, son gardien, l'attend en silence, dans une immobilité qui contraste fortement avec la rapidité de son protégé :

How many hours passed? Five? Two? One? It might have snowed in August. Patrick wouldn't move. [...] A stopped boy turned the corner, onto Riverside Drive. [...] He hugged the walls of apartment buildings, which burnt to a furious orange in the evening sky. The boy galloped through this orange haze. Nothing could interfere with the stab of his knees. [...] "Jerónimo." The baby looked up from the orange bricks. His mouth wriggled open. The skin tightened around his eyes. His stoop deepened. He crept backwards, rocking on his heels, then plunged into Riverside Drive. "Jerónimo, don't run away from me." The baby dashed into the gutters.¹⁶⁰

On a quitté l'univers sucré de la confiserie pour celui du film de gangsters, les arrêts sur image (« a stopped boy », « the baby looked up ») ponctuant comme autant d'instantanés la course-poursuite effrénée, le rythme saccadé des phrases étant mimétique des coups de genou (« the stab of his knees ») que Jerónimo donne dans la nuit. Dans sa dernière course, celui-ci manifeste une indépendance totale, sauvage, quasi animale, si bien qu'il est presque

¹⁵⁵ Jerome Charyn, *The Education of Patrick Silver*, *op. cit.*, p. 290.

¹⁵⁶ Jerome Charyn, *Blue Eyes*, *op. cit.*, p. 203.

¹⁵⁷ Jerome Charyn, *Blue Eyes*, *op. cit.*, p. 203.

¹⁵⁸ Jerome Charyn, *The Education of Patrick Silver*, *op. cit.*, p. 361.

¹⁵⁹ Jerome Charyn, *The Education of Patrick Silver*, *op. cit.*, p. 367.

¹⁶⁰ Jerome Charyn, *The Education of Patrick Silver*, *op. cit.*, p. 367.

ce dernier Indien suggéré par son nom¹⁶¹, et dont la fuite est un ultime combat face à un ennemi trop puissant. Le fugitif est en effet rapidement rattrapé : « He never got across the street. A car stopped for him. It was Zorro's dusty cab. [...] He heard the squeak of a door. The baby's legs were in the air. His belly slid along the cushions; most of him was inside the car. The giant could have recaptured Jerónimo . [...] Patrick watched the Fox drive off with Jerónimo »¹⁶². Littéralement capturé par son frère, Jerónimo perd finalement l'usage de ses jambes, se déplaçant sur le ventre (« belly »), redevenant dans l'univers matelassé de l'habitacle le bébé qu'il était auparavant.

Jerónimo apparaît donc comme un personnage caractérisé d'une part par une très grande passivité, et d'autre part par une mobilité exacerbée. Cette dualité fait qu'il échappe à la compréhension de son entourage, même à celle de Patrick. Ses longues siestes lui servent en effet de subterfuge pour se soustraire à la surveillance de son protecteur : « The baby had hoodwinked Patrick with those afternoon naps in the old shul. Jerónimo sneaked out of the cellar while Patrick yawned over bottles of ale. With his guardian tucked away at the Kings, Jerónimo could prowl »¹⁶³. La syntaxe met clairement Jerónimo en position d'acteur et va jusqu'à lui donner une volonté propre, celle d'un être capable de préméditer ses actions, de manipuler ses proches. Le texte lui-même oscille donc entre deux versions de Jerónimo : celle, innocente et passive, de l'idiot impuissant, et celle, maligne et perverse, du criminel. Puisqu'aucune de ces versions n'est validée comme la plus « vraie », le personnage reste indéterminé, suspendu dans les limbes d'un vide définitionnel qui ne peut le caractériser que

¹⁶¹ La variante orthographique qui fait commencer ce nom par un J plutôt qu'un G est pleine de sens : Charyn fait là de Jerónimo un double de Jerome, inscrivant ainsi son propre nom dans la lignée du grand chef indien, auquel il invente une descendance, incarnée par le personnage de l'idiot.

Par ailleurs, dans son article « Holy Fools, Secular Saints, and Illiterate Saviors in American Literature and Popular Culture », Dana Heller se penche sur le traitement de la culpabilité collective vis-à-vis des Amérindiens : un sentiment de honte prenant son origine dans l'histoire nationale se matérialiserait, selon elle, dans certaines productions culturelles américaines sous la forme de figures symboliques (à la fois du mauvais traitement infligé à ces minorités et de leur capacité à s'en émanciper). Par exemple, dans *One Flew Over a Cuckoo's Nest* (1975), le personnage amérindien est un colosse sourd et muet surnommé « Chief » Bromden, qui a imposé sa présence massive et silencieuse presque toute la durée du film, mais qui finit par rompre son mutisme et par s'évader du centre de détention pour cas psychiatriques dans un accès phénoménal de rage et de force physique, recouvrant ainsi sa dignité première de « chef ».

De la même manière, la fuite de Jerónimo pourrait apparaître comme une ultime (mais vaine) tentative de sortir de son statut d'idiot.

¹⁶² Jerome Charyn, *The Education of Patrick Silver*, op. cit., p. 367.

¹⁶³ Jerome Charyn, *The Education of Patrick Silver*, op. cit., p. 367.

partiellement. L'idiotie de ce personnage résiderait donc moins dans un trait singulier (comme sa passivité) que dans une absence de caractéristiques qui le définiraient dans sa totalité. À la manière de ce personnage qui se définit comme « one more idiot without an asylum »¹⁶⁴, ou cet autre qui se voit comme « a boy without qualities »¹⁶⁵, l'idiot serait un personnage se dérochant à une définition unique. Valérie Deshoulières, citant dans ses *Métamorphoses de l'idiot* (2005) *L'Homme sans qualités* (1930) de Robert Musil, fait de l'idiotie une « disponibilité », ou un « sens du possible » (par opposition à un « sens du réel »¹⁶⁶) : dans cette perspective, le personnage est un agrégat de tendances différentes et éventuellement contradictoires, formant autant de « couche[s] labile[s] comportant beaucoup plus de possibilités que ne laisse supposer [leur] position d'équilibre usuelle »¹⁶⁷. Il serait donc vain de vouloir établir un personnage-type qui serait celui de l'idiot. L'échec de la typologie, si elle déçoit l'esprit analytique, ouvre néanmoins la voie à un autre regard, plus sensible aux nuances et aux contrepoints, que les personnages charyniens, ni conformes, ni uniformes, donnent à voir¹⁶⁸. Charyn fait en effet l'éloge, dans ses entretiens, d'une structure qui autorise le changement et la transformation : « What I find so interesting in chaos is its organization. Chaos keeps turning into something else, reforming itself, undergoing metamorphoses. This notion of chaos is obvious in my style, but also in the plots of my stories. My characters change from one book to the next. They're not frozen, they are

¹⁶⁴ Jerome Charyn, *The Good Policeman*, Bloomsbury, London, 1990, p. 235.

¹⁶⁵ Jerome Charyn, *Bronx Boy*, *op. cit.*, p. 42.

¹⁶⁶ Valérie Deshoulières, *Métamorphoses de l'idiot*, Paris, Klincksieck, 2005, pp. 112-113.

¹⁶⁷ Valérie Deshoulières, *Métamorphoses de l'idiot*, *op. cit.*, p. 110.

¹⁶⁸ Cela va dans le sens général de l'évolution des représentations, en particulier lorsqu'il s'agit de personnages dits « idiots ». On le voit à la distance qui sépare le syndrome savant mis en scène dans *Rain Man* de Barry Levinson (1988) des représentations actuelles des troubles du spectre autistique (TSA). Alors que le personnage de l'idiot semble avoir longtemps été doté d'une seule qualité constitutive (apathie totale ou au contraire trait de génie), il semble évoluer vers plus de complexité et de simplicité à la fois, ce qui a pour effet de relativiser sa différence. Trente ans après *Rain Man*, Robia Rashid place au centre de sa série *Atypical* (2017-2019) un adolescent à l'autisme pluridimensionnel : Sam Gardner, que son nom inscrit dans la continuité des autres « idiots » du cinéma (ce que dit la référence à Chauncey Gardiner de *Being There*) est devenu le personnage central, narrateur des épisodes successifs (sa voix *off* assure la continuité des différentes séquences), si bien que son autisme n'est plus le phénomène observé de l'extérieur par des individus « normaux » fascinés, mais une facette parmi d'autres de sa personnalité d'adolescent américain moyen. Son obsession pour les pingouins de l'Antarctique ne fait pas de lui un génie pour autant, et les symptômes handicapants qui colorent sa vie quotidienne (hyperacousie, hyperesthésie, etc) ne l'empêchent pas d'évoluer dans le monde à sa manière, ni de se transformer au gré des expériences de la vie.

“changing landscapes”»¹⁶⁹. La labilité de Jerónimo rend ainsi son personnage éminemment plastique et malléable. Protéiforme, il prendra différents visages au gré des circonstances : enfermé, il s’enfuit ; en pleine fuite, il se laisse capturer ; capturé, il semble accepter de mourir ; mort, il revient enfin sous la forme d’une voix, celle d’un perroquet que ses frères et son père ont acheté à Barcelone et qui ne cesse de scander le prénom du frère perdu, mais aussi celle de Patrick, qui chante en son hommage une comptine au refrain obsédant :

[He] sang to Odile, mumbled songs that terrified her.
 There was a lad named Jerónimo
 Who caught a disease, a disease
 In his father’s candy store.
 He saw Moses giving little boys
 Licorice and ice cream
 Licorice and ice cream
 And he wanted to color their lips
 Color their lips
 With his father’s crayons.¹⁷⁰

Le lexique élémentaire, d’apparence légère, presque badine, sert pourtant à former des refrains obsédants : avec la répétition des termes « disease », « licorice and ice cream » et « color their lips », Patrick ressasse une réalité inavouable, celle d’un Jerónimo homicide surgissant derrière le Jerónimo enfantin et sucré de la comptine.

Jerónimo achève sa trajectoire sur un changement d’état : de vivant à mort, il serait aussi passé d’humain à animal, et de silencieux à doué de parole. Empruntant aux *Métamorphoses* d’Ovide le procédé de la transmigration (ou métempsychose), Charyn permet à son personnage de continuer à vivre tout en le libérant des limitations qui étaient celles de son corps précédent. Sa transformation lui permet en effet, dans sa nouvelle enveloppe corporelle, de parler, chose qui lui était auparavant presque impossible :

Zorro gave up pimping when his brother died [...]“Jerónimo.” Zorro turned his cheek. The parrot was nibbling in his brains? He stared into its left eye. The eye was smudged with yellow paint.“Don’t you mention my brother,” Zorro said. “I’ll tear your neck off, you bald piece of shit.” The Barcelinos stared at man and bird. Zorro finished his café tinto. The parrot nudged Zorro’s ear. He fed it the last of his ice cream. The mocha began to fill the splinters in its beak. Zorro

¹⁶⁹ Serge Sanchez, « Charyn, the Invention of Chaos » [1993], in Sophie Vallas (ed.), *Conversations with Jerome Charyn*, op. cit., p. 35.

¹⁷⁰ Jerome Charyn, *The Education of Patrick Silver*, op. cit., p. 378.

swabbed the bird with his handkerchief. They left the Calle des Hospital and continued down to the sea.¹⁷¹

L'oiseau trouve auprès de son propriétaire le rôle que Jerónimo avait au sein de sa famille : Zorro le nourrit avec l'aliment favori de ce dernier, la crème glacée, et l'essuie, comme il le faisait pour son frère, avec son mouchoir. Sur l'animal se concentrent en outre certaines caractéristiques de l'homme idiot : la piteuse allure de ce perroquet¹⁷² chauve, dont le bec est abîmé (« splinters ») et le fade plumage en vain peinturluré par le père Guzmán (qui espère ainsi raviver ses couleurs et le rendre plus attractif) suscite, comme pour l'idiot, des regards choqués (« He stared [...] The Barcelinos stared »). Il porte en outre les attributs, le côté gauche et la couleur jaune, qui signent chez Charyn la marginalité. Dans la dernière phrase (qui clôt le roman), les deux compagnons quittent ainsi symboliquement la route (« They left the Calle ») pour rejoindre la mer, cet espace non civilisé dépourvu de limites : avec eux, et la fin du roman, s'évanouit toute tentative d'une lecture qui soit définitive. Le personnage idiot a rempli son rôle, celui de « grignoter » le cerveau (« [it] was nibbling in his brains ») de ceux qui le regardent et de réveiller des sens jusqu'alors émoussés (« [it] nudged [his] ear ») ? Désormais, c'est sensiblement, par le double jeu de la perception et de l'intuition, que l'on pourra écouter l'idiot, et le porter sur son épaule, à la manière de Pinocchio avec son grillon parlant en guise de conscience.

b) Sheb ou le récit de formation

À la présence insistante, bien que multiforme, de Jerónimo, répondent les discrètes interventions de Sheb Coen, seul personnage d'idiot congénital à ne pas mourir dans le récit et au sujet duquel il puisse être question d'une évolution, dans le sens où ce personnage, qui ne vieillit pas physiquement (« Sheb hadn't aged in thirteen years »¹⁷³), se transforme psychologiquement au fil du récit. Tant qu'il est sous la tutelle de son frère Albert et de l'épouse de ce dernier, qui prennent soin de lui en lui donnant une place dans le monde comme trieur d'œufs, il est contraint à rester l'idiot de la famille, intégré à une communauté

¹⁷¹ Jerome Charyn, *The Education of Patrick Silver*, op. cit., p. 385-38.

¹⁷² Cet animal rappelle celui de Félicité dans *Un Cœur simple* (1877) de Gustave Flaubert.

¹⁷³ Jerome Charyn, *Blue Eyes*, op. cit., p. 217.

qui reconnaît sa différence mais ne l'accepte pas vraiment : « [T]hey wanted to drape his odd behaviour, to remind Boston Road how handsome Sheb could be, even if he stopped and made bubbles with his teeth »¹⁷⁴. Le terme « drape » signale le vernis social (ici, des vêtements propres et bien repassés) dont l'idiot doit se couvrir, à la manière d'un voile pudique, pour ne pas choquer. Ce voile, censé embellir Sheb, ne change pourtant rien à sa condition d'idiot, n'étant qu'une autre façon de normaliser l'idiot, de le contraindre à une apparence acceptable.

En revanche, à partir du moment où, à la suite des décès tragiques d'Albert et de Jessica, il doit déménager à Manhattan Rest, une maison de repos pour personnes âgées, Sheb se met à gagner en indépendance : « [Coen's] uncle, who had to have his banana mashed at home before he would take a bite, who wore discards and never learned to part his hair, was the headman of Manhattan Rest's north wing. Coen had minimized Sheb. Out of the Bronx, away from Albert's jumbos and Jessica's hand, the uncle thrived. He had educated himself on the dials of a stove »¹⁷⁵. Loin du Bronx, Sheb sort de dessous son voile protecteur pour montrer son vrai visage, qui surprend. Le lexique de la dépendance, représentée ici par la nourriture en bouillie (« [mashed] banana »), les œufs (« jumbos ») et le manque d'autonomie en matière de gestes simples (s'habiller et se coiffer), est remplacé par celui d'une prise en charge : les termes « headman », « minimized », « thrived » et « educated » sont autant de jalons d'une transformation, voire d'une initiation de Sheb. Ce dernier s'est effet formé à une étrange école, celle du four qui a carbonisé ses êtres chers : chargé de l'allumer, il fut le premier à trouver leurs corps, moment funeste qui marque le début d'une nouvelle vie (« [he] educated himself on the dials of a stove »).

Sheb semble avoir puisé dans la perte de son frère le matériau d'une renaissance. Il se rase désormais seul, puisqu'il possède les instruments nécessaires à cet acte viril, symbolique de l'âge adulte assumé (« the razor blades, the shaving glass »¹⁷⁶). Lui qui a trié des œufs toute sa vie se met par ailleurs à écrire des lettres à son frère disparu avec un stylo desséché (« bladderless ») : « He was crying and scratching out a letter with a bladderless fountain pen »¹⁷⁷. Lui qui était si silencieux se met à soliloquer : ses monologues à

¹⁷⁴ Jerome Charyn, *Blue Eyes*, *op. cit.*, p. 217.

¹⁷⁵ Jerome Charyn, *Blue Eyes*, *op. cit.*, p. 244.

¹⁷⁶ Jerome Charyn, *Blue Eyes*, *op. cit.*, p. 282.

¹⁷⁷ Jerome Charyn, *Blue Eyes*, *op. cit.*, p. 158.

l'absurdité shakespearienne sont le signe de sa capacité à philosopher, faisant de lui un de ceux que Martin Halliwell appelle les *wise fools*, ou *morosophers*¹⁷⁸. Cela se confirme lorsqu'il fait preuve d'une remarquable lucidité dans les affaires tortueuses et sordides qui entourent la mort de son neveu Coen. Pas du tout berné (« Sheb wasn't taken in »¹⁷⁹) par Isaac qui, bien qu'indirectement, est l'instigateur de cette mort, Sheb est finalement le seul (avec Sidel lui-même) à avoir compris ce qui s'est passé :

Shebby still wouldn't wear the medal. "They took Albert's boy and turned him into a swan." [...] Sheb was busy eradicating Coens in his head. He had been doing fine, moving his bowels without anybody's help, getting by on Jerónimo's visits until Isaac brought him pants and sneakers in a box, and woke him to all the incapacities of the Coens. They could sing to him about badges and medals and bloodrags; the boy had no business being a cop. [...] Shebby should have bitten through the sleeves, held Manfred by the calf and proved to him the folly of a Coen in such a hat. [...] So who's the fool in cop pants? Who's the angel-eyed boy? Sheb the candler winked at blood clots thirty years, a boarder in his brother's house, and ended his long sit with the Coens pampering an oven for Albert. Kill a brother and inherit his son's pants. That's the logic of the Coens.¹⁸⁰

Le processus mental de Sheb (« busy [...] in his head »), rendu au discours indirect libre, est théâtralisé par une ponctuation proche de la langue parlée : les questions oratoires et les phrases brèves suffisent à donner l'impression d'un monologue tragique, ponctué de constats amers et de questions existentielles. Les termes « folly » et « fool », que Sheb assigne à d'autres que lui (notamment son neveu Manfred, qui vient de mourir) renversent la perspective. C'est au tour du personnage de l'idiot de critiquer l'étrange logique (le « that » de « That's the logic » est dépréciatif) du monde autour de lui. À lui de trouver que les autres sont idiots : le pronom « they », non-référentiel, semble avoir pour antécédent la police mais plus généralement l'univers tout entier contre lequel il s'insurge. Le comportement aberrant propre à l'idiot (ici mordre) est justifié par le contexte : dans son deuil, les excès de Sheb sont normaux.

Contrairement à Sheb, Isaac Sidel ne parvient pas à digérer la mort dont il est responsable. Dans les tomes postérieurs à *Blue Eyes*, sa conscience continue de le ronger sous la forme d'un ténia. Tant que le ver habite ses entrailles, Isaac apparaît comme un homme chez qui l'intellect est coupé des émotions : ce ver glouton qu'il doit constamment

¹⁷⁸ Martin Halliwell, *Images of Idiocy*, op. cit., p. 162.

¹⁷⁹ Jerome Charyn, *Blue Eyes*, op. cit., p. 282.

¹⁸⁰ Jerome Charyn, *Blue Eyes*, op. cit., p. 282.

nourrir le rappelle à ses souvenirs et incarne son intuition, l'obligeant à considérer une dimension de sa psyché qu'il avait refoulée jusqu'alors, le contraignant à désapprendre, à se défaire du regard qu'il portait auparavant sur le monde. Ce remords se prolonge au-delà du tome consacré à Manfred Coen, jusqu'à ce que le ver meure¹⁸¹ d'un tir de balle dans *Maria's Girls* (1992) : « [W]hoever had shot Isaac must have also shot the worm. Isaac had an instinct about his guts. The worm wasn't there »¹⁸². Dans ce processus, il cesse d'être l'homme intelligent et puissant qu'il était jusqu'alors : alité à l'hôpital, il végète (« he'd grown a little stupid in bed »¹⁸³) et perd de sa superbe : « I can't even go to the toilet by myself. I live on lime jello and castor oil »¹⁸⁴, dit-il, réduit à la dépendance et à l'impuissance qui d'ordinaire caractérisent le personnage de l'idiot.

Tandis que Sheb cesse d'être figé dans son être de « demeuré » pour accéder à un devenir, Isaac doit interrompre son évolution d'homme du monde pour faire face à ce qu'il est intérieurement (ce qui dans son cas prend une forme très littérale, intestinale). Des deux, Sheb apparaît comme le plus capable de maturité, sinon intellectuelle, du moins affective. Malgré son histoire encombrante (il a essuyé les décès successifs de tous les membres de sa famille, puis celui de Jerónimo, un Guzmán qui est son frère en idiotie), il est le seul personnage à trouver le repos (dans la bien-nommée maison de retraite Manhattan Rest) : sa sagacité combinée à sa sérénité font de lui un personnage discret, disparaissant d'ailleurs de l'intrigue sans un dernier mot.

c) Faigele, la forme et son reflet

¹⁸¹ C'est ceci dit sans compter la deuxième mort du ver, infligée cette fois par Daniel Pennac, dans son court roman *Des Chrétiens et des Maures* (1996) : « Bientôt, Louna et maman purent mener une guerre victorieuse contre le ver. La bête fut jetée aux égoûts » (78). Pennac poursuit l'idée de Charyn, qui a fait du ver une métaphore des remords de Sidel : « Le Shérif ne mourait pas dévoré par son ver [...]. Non, c'était le remords qui l'emportait. « Il ne se pardonnait pas la mort de Manfred », nous expliqua maman. « Mais qui est donc ce Manfred ? » avait demandé Thérèse. « Un fantôme roulé dans sa conscience, avait répondu maman. Bien plus terrible que son ténia ! » » (82). Le ver sert ainsi de pont entre les deux écrivains, ce qu'explore l'article de Sophie Vallas, « Bartleby à Belleville, ou quand les Malaussène invitent Isaac Sidel : le crossover fraternel de Daniel Pennac (*Des Chrétiens et des Maures*) et Jerome Charyn (*Appelez-moi Malaussène*) ».

¹⁸² Jerome Charyn, *Maria's Girls*, *op. cit.*, p. 69.

¹⁸³ Jerome Charyn, *Maria's Girls*, *op. cit.*, p. 64.

¹⁸⁴ Jerome Charyn, *Maria's Girls*, *op. cit.*, p. 65.

La vitre qui s'interpose entre les deux visages de Manny et de Faigele sépare le connu de l'énigmatique, le même de l'autre, ce qui a pour effet de déclencher dans le narrateur une sorte de quête herméneutique visant à capturer, sinon l'essence de la personne, du moins la géométrie du visage, pour mieux la lire et la comprendre. Manny entreprend ainsi de peindre la jeune fille, muni d'un bout de carton et d'une craie grasse, l'observant à son insu alors qu'elle joue avec les pigeons sur le toit, parmi les fils à linge :

A pigeon landed on the roof and Faigele started to imitate the way it walked. The pigeon limped for a minute, and Faigele started limping too. She smiled at the pigeon, and I stared at her, because it wasn't the smile of an idiot girl. No. Her whole face glowed and her smile was so gentle and warm that even the pigeon was baffled and stood motionless for a moment. She reached out her hand to touch the pigeon, but then she started to moo, and right away her features coarsened and her smile lost all of its enchantment. She was Faigele the Idiotke again, and the pigeon flapped its wings wildly and retreated to the other end of the roof.¹⁸⁵

Manny s'est mis en tête de dessiner le visage de la Faigele qu'il croit connaître, celle dont les traits sont grossiers et l'expression dénuée de charme. Quelle n'est pas sa surprise lorsqu'il découvre un autre visage caché derrière le premier, et qu'un sourire a transfiguré. Le temps d'une épiphanie (« for a moment »), son air endurci est éclipsé par une lumière, une douceur et une chaleur qui remodelent entièrement la géométrie auparavant immuable du visage de Faigele¹⁸⁶. D'ailleurs, pour la première fois, ce visage se dégage de la vitre qui jusqu'alors faisait toujours écran. Révélée, « dé-visagée », Faigele semble ne plus être un masque frontal et bi-dimensionnel mais un visage expressif, doté de profondeur et, surtout, d'humanité (si ce n'est « pas le sourire d'une fille idiote », c'est donc le sourire d'une fille, tout court).

Le texte, qui ralentit pour s'attarder sur la beauté du sourire de Faigele, donne le temps à Manny de se réorganiser cognitivement (son premier constat, « it wasn't the smile of an idiot girl », est nié avec « No » puis corrigé : « [It] was... »), de déconstruire ses certitudes avant de les reconstruire. Tandis que le sourire apparaît et disparaît, la pensée de Manny au sujet de Faigele se fait et se défait : dans cet intervalle s'ouvre la possibilité d'un

¹⁸⁵ Jerome Charyn, « Faigele the Idiotke », *op. cit.*, p. 94.

¹⁸⁶ À ce moment précis de la métamorphose, Faigele est dotée des traits souriants que la peinture réserve traditionnellement aux divinités ou aux saints, ce qui la fait rentrer temporairement dans le canon de la beauté.

nouveau regard. Tout se passe comme si tant que Manny reste dans un mode frontal (« I stared at her »), il ne peut voir qu'une projection de la propre image qu'il s'est faite d'elle, mais du moment qu'il relâche son attention et se prend à la regarder de biais, à l'oblique, il autorise cette image fixe, cette idée fixe, à se réfléchir différemment, à la manière d'une anamorphose. Ce faisant, la déformation opère comme une re-formation, voire une réformation, puisque le personnage accède momentanément au statut plus élevé d'être humain, perceptible seulement depuis un certain angle de vision. Charyn dispose dans l'espace du récit des points de vue divergents qui nourrissent un discours composite selon que la focale se place sur l'homme dit normal ou sur l'idiot. Dans l'alternance de ces points de vue, il n'est plus possible de se limiter à l'une ou à l'autre des perspectives, qui sont alors à considérer conjointement, simultanément, dans toute leur équivocité. L'espace de la fiction permet ainsi au personnage de Faigele d'être à la fois l'idiot et la belle humaine, et tout cela à la fois : polymorphie, polyphonie et polysémie ont remplacé la rigidité de l'image, du discours et du sens attribués à l'idiot. Pour comprendre l'étrange vision que constitue pour nous le personnage de l'idiot, il s'agit de faire un travail de lecture, qui implique d'analyser les différentes façons de regarder l'image de l'idiot, pour comprendre que la déformation à laquelle son image est sujette n'est pas due à la forme de l'objet mais à la position de celui qui regarde. L'apparence si étrange de l'idiot devient donc familière dès l'instant où l'on trouve l'angle qui permet de le voir sous un jour nouveau.

Dans ce chapitre, on a vu comment le personnage de l'idiot ne rentre pas dans le cadre de la société, à commencer par son corps gigantesque et monstrueux, ce qui lui vaut d'être iniquement exclu en raison de sa non-conformité. Si l'altérité de cet individu ne manifeste en premier lieu par son corps, elle se prolonge dans tous les aspects de son comportement puisque c'est par ces actes que l'idiot confirme son étrangeté en matérialisant sa façon radicalement différente d'être au monde.

Chapitre 2

Agir en idiot

A. Idiotie sociale, ou inadaptation dans la société

L'idiot, n'ayant en effet pas assimilé les conventions du monde extérieur, se signale de façon générale par son inadaptation sociale. Les manières, le savoir-vivre, les règles de bienséance observées dans une société policée lui échappent entièrement car il ne se conforme qu'à ses propres usages, ce qui le rend dysfonctionnel. Ses habitudes vestimentaires, inesthétiques et toujours caractéristiquement décalées par rapport à la météo du moment, sont doublement symptomatiques : il semble non seulement insensible au regard que les autres portent sur lui mais aussi inadapté à son environnement naturel. Quelle que soit la température extérieure, Jerónimo, par exemple, est emmitoufflé d'habits qui jurent à la fois par leur aspect défraîchi et par leur inadéquation à la condition météorologique du jour. Même au cœur du mois de juillet, il porte d'épais habits hivernaux (« thick clothes [that] had a winter smell »¹⁸⁷) et garde ses sempiternels cache-oreilles (« earmuffs »¹⁸⁸), caractéristiques de sa coupure d'avec le monde. De la même manière, l'horloge biologique de Jerónimo n'est pas calée sur le rythme des saisons, ce dernier ne comprenant ainsi pas, par exemple, qu'à Loch Sheldrake, la maison de campagne familiale, ce ne soit pas toujours le temps des mûres et des fraises.

Cette inadaptation au milieu environnant se signale aussi par sa manière de se déplacer. Sa démarche semble en effet être conçue pour tout autre chose que la locomotion : « He walked with great swipes of his head, his shoulders dropping on the downswing and

¹⁸⁷ Jerome Charyn, *The Education of Patrick Silver*, *op. cit.*, p. 290.

¹⁸⁸ Jerome Charyn, *Blue Eyes*, *op. cit.*, p. 278.

his chest whistling »¹⁸⁹. Le mouvement excessif de la tête, ou ici des genoux, rappelant par ailleurs la démarche mécanique du narrateur de *Lolita* (« [his] automaton knees [go] up and down »¹⁹⁰) entrave la régularité de ses pas : « Half a block from the steerer's place his knees began to pump higher than his belt. His earmuffs climbed with every step. The citizens of Ninetieth Street weren't accustomed to such stupendous walking »¹⁹¹. L'énergie dépensée à lever le genou rend son déplacement inefficace, ce que signale la pulsation décalée (« staggered sounds ») de ses pas et le mouvement syncopé de toute sa personne (« the off rhythms of Jerónimo's moves »¹⁹²). Cela confirme l'idée que la démarche signale, en le rendant visible, un désordre dans la personnalité du personnage. Dans le discours médical, cette flexion exagérée des hanches, due à une raideur anormale de la cheville, caractérise un mode de déplacement récurrent dans certaines formes d'autisme:

In recent years, it has become clear that children with autism spectrum disorders (ASDs) have difficulty with gross motor function and coordination, factors which influence gait. [...] Children with ASD tend to augment their walking stability with a reduced stride length, increased step width and therefore wider base of support, and increased time in the stance phase. Children with ASD have reduced range of motion at the ankle and knee during gait, with increased hip flexion.¹⁹³

Il est par ailleurs frappant que les représentations de l'idiot en mouvement soient très diverses, allant de la prostration la plus totale à des mouvements désordonnés. Faigele, comme Jerónimo, avance à grands pas, et la démarche stupéfiante (« such stupendous walking »¹⁹⁴) de Jerónimo, on aura l'occasion d'y revenir, finira en une course qui ne ressemble pas à celle que l'on attend, a priori, d'un « idiot ». L'inadaptation illustrée par le corps de l'idiot et ses mouvements non-coordonnés trouve en outre un équivalent dans la manière qu'a l'individu de se comporter dans le monde.

¹⁸⁹ Jerome Charyn, *The Education of Patrick Silver*, *op. cit.*, p. 290.

¹⁹⁰ Vladimir Nabokov, *Lolita*, *op. cit.*, p. 267.

¹⁹¹ Jerome Charyn, *Blue Eyes*, *op. cit.*, p. 279.

¹⁹² Jerome Charyn, *Blue Eyes*, *id.*

¹⁹³ Deirdre Kindregan, Louise Gallagher, and John Gormley, "Gait Deviations in Children with Autism Spectrum Disorders: A Review," *Autism Research and Treatment*, 2015. <https://doi.org/10.1155/2015/741480>.

¹⁹⁴ Jerome Charyn, *Blue Eyes*, *op. cit.*, p. 279.

1. Incompréhension des mécanismes du monde

Comme l'idiot n'est pas fait pour le monde, il ne sait pas s'y prendre pour en faire fonctionner les mécanismes, même les plus simples : fermer ou ouvrir une porte, lire l'heure, se repérer dans l'espace sont en effet autant de gestes en principe simples qui sont pour lui insurmontables. De nombreux personnages de Charyn sont ainsi placés sous le signe d'une anomalie dans leur rapport aux choses, à l'espace et au temps, ce qui rend leur vie en communauté et dans le monde bien plus complexe. L'idiot est en somme celui qui n'a pas les clés du monde.

a) De la dyspraxie à l'interaction impossible avec le monde

Au moment de voir partir son frère Georgie en institution, le narrateur de *The Adventures of Augie March* lui donne une valise à cadenas pour qu'il apprenne à se servir de la clé, symbole d'indépendance : « [M]y idea was that he should be master of a little of his own, when he went from place to place »¹⁹⁵. De la même manière, Boris Telfin, le premier gardien de Jerónimo, doit le guider avec des instructions verbales pour qu'il parvienne à faire tourner une clé dans un verrou : « Jerónimo, the key's under the garbage pail in the hall. It fits the top lock. Not the bottom. Turn it with both hands. You'll lose your grip otherwise »¹⁹⁶. Le symbole de la clé comme moyen d'accéder à une réalité cachée se double ici de la nécessité d'avoir une emprise (« [a] grip ») sur le monde, emprise qui manque précisément à l'idiot. Jean-Michel Caralp, dans son article « De la chambre biographique à la chambre comme métaphore du psychisme dans l'œuvre de Kafka, ou la littérature comme mode auto-thérapeutique du syndrome d'Asperger », voit ainsi la difficile préhension des clés comme une représentation métaphorique d'une difficulté à être au monde. Grégoire Samsa, transformé en cafard, est devenu comme dyspraxique, si bien que même le geste le plus simple lui est extrêmement difficile. Cela manifeste, pour Caralp, une impossibilité à communiquer avec l'extérieur qui ferait de Grégoire un double de l'idiot :

¹⁹⁵ Saul Bellow, *The Adventures of Augie March*, op. cit., p. 55.

¹⁹⁶ Jerome Charyn, *Blue Eyes*, op. cit., p. 279.

La chambre apparaît comme une métaphore de la clôture psychique séparant le moi des autres. Davantage que des déplacements dans l'espace, les tentatives de sortie de la chambre opérées par Grégoire matérialisent par du mouvement les tensions psychiques vers l'autre de l'Asperger, la douleur de l'échec relationnel. Cet échec a été codé par Kafka par des images à valeur symbolique universelle, comme celle de la clé. L'épisode de la clé inaccessible de la chambre dans *La Métamorphose* traduit l'inadaptation de Grégoire pour sortir de cet espace intérieur – cellule du moi et forteresse envers les autres –, équivalent de l'espace psychique : « [...] il se reposa un moment de son effort ; après quoi il essaya d'ouvrir la serrure avec sa bouche. Comment saisir la clef ? » (*Métamorphose*, II, 203). Privé de mains, ou inapte à en faire l'usage voulu, le personnage [révèle une] inadaptation organique pour la préhension des clés [qui] peut devenir l'équivalent métaphorique du handicap ressenti par un Asperger.¹⁹⁷

Le fait que les mains aient des difficultés à servir d'organes préhenseurs est donc révélateur d'une autre difficulté, psychique cette fois. L'« inadaptation organique » équivaut ici à « l'échec relationnel » d'un individu effectivement contraint à l'enfermement (puisque la cellule et la forteresse donnent une forme métaphorique à une intériorité imperméable à tout élément extérieur) qui est vécu comme un « handicap », c'est-à-dire comme un obstacle à la vie normale en communauté.

Charyn évoque à plusieurs reprises des épisodes autobiographiques semblables à celui de Grégoire, particulièrement dans un ouvrage consacré au ping-pong et dans lequel il se décrit lui-même en idiot malhabile, gaucher qui plus est. Dans cette scène inspirée d'une tranche de vie parisienne, il s'enferme par exemple dans les toilettes d'un restaurant :

I was having dinner at La Rotonde, in the heart of Hemingwayland, when I drank a prodigious amount of beer. I stumbled down the winding stairs to La Rotonde's tiny toilet and soon discovered that I'd locked myself in. It was the fate of left-handers in a right-handed world. My right hand wasn't strong enough to untwist the lock, and I couldn't grasp the bolt properly with my left. I panicked, of course, imagined spending my whole life in La Rotonde's toilet, without ping-pong, books, or beer.... I started to scream and curse. A waiter arrived, managed to calm me, and open the door by digging at the lock with a knife.¹⁹⁸

¹⁹⁷ Jean-Michel Caralp, « De la chambre biographique à la chambre comme métaphore du psychisme dans l'œuvre de Kafka, ou la littérature comme mode auto-thérapeutique du syndrome d'Asperger », *Epistémocritique*, Vol. 18, Langage intérieur, espaces intérieurs / Inner speech, inner space, décembre 2018.

¹⁹⁸ Jerome Charyn, *Sizzling Chops & Devilish Spins. Pingpong and the Art of Staying Alive*, op. cit., p. 101.

La scène, traitée sur le mode comique¹⁹⁹, met le protagoniste dans une situation ridicule puisque son destin se résume soudain à un séjour prolongé dans les toilettes minuscules de la cave du restaurant. Les explications du narrateur sont d'ailleurs peu plausibles : que, grisé par l'alcool, il ait perdu sa poigne et que, sous l'effet de la panique, ses moyens lui manquent, le lecteur veut bien l'entendre. Mais que ces deux facteurs combinés l'empêchent effectivement, tout gaucher qu'il soit, de manipuler un simple loquet de la porte, même avec les instructions du serveur venu à son secours, cela dépasse le seuil du crédible. Charyn en personne insiste dans plusieurs paratextes sur cette absence totale, et anormale, de compétences pratiques dont il souffre, comme dans cet entretien où il se voit comme incompatible avec le monde des objets qui l'entourent : « I ha[ve] no practical equipment – even coming out of my hotel, today, I couldn't open the door, I was locked in my hotel room, I twisted left, twisted right and the door didn't open. I couldn't make the television set work yesterday, I couldn't close the shower, I couldn't make the water go off. So what I experience daily is a sort of an everyday disassociation with the planet around me »²⁰⁰. Charyn souligne bien ici la correspondance entre son interaction problématique avec le monde matériel et son sentiment ontologique de « dissociation » : l'idiot est obligé de se définir par rapport à un monde qui ne lui ressemble pas.

b) Le « syndrome du gaucher »

Admettons que la dyspraxie de Charyn soit d'abord physiologique, avant que d'être une métaphore. Cette maladresse, dont il fait, dans un entretien, une forme d'idiotie (« being a little bit of an idiot »²⁰¹) est pour lui congénitale, puisqu'il l'attribue au fait d'être gaucher : « I was very different. Sometimes I couldn't even get out of a toilet because I couldn't move the lock. I couldn't negotiate. Not only was I “débile” in many ways, but because I was left-

¹⁹⁹ La vessie trop pleine en raison de la quantité déraisonnable de bière ingurgitée (« I drank a prodigious amount of beer ») est à mettre en relation avec le thème de l'excès et le grotesque, avec Gargantua réclamant « À boire » dès sa naissance, par exemple.

²⁰⁰ Gilles Menegaldo, « “Chanting in the Dark”: An Interview with Jerome Charyn » [1995], in Sophie Vallas (ed.), *Conversations with Jerome Charyn*, op. cit., p. 72.

²⁰¹ Michaëla Cogan, « “The Artist Himself Is a Kind of Idiot.” An Interview with Jerome Charyn » [2017], non publié, voir Annexe.

handed I was very different »²⁰². Inspiré par le « syndrome du gaucher », un concept du psychologue américain Stanley Coren²⁰³, il s'auto-proclame membre d'une communauté de pairs, celle de tous les gauchers à qui l'on reproche leur manque d'adresse : « From can openers to power tools and locks on a door, we're always bumbling around »²⁰⁴. Ce « nous » inclusif par lequel il crée une complicité empathique entre tous les gauchers de son espèce lui permet de faire son propre autoportrait en gaucher malhabile, un autre *shlemiel*, selon le terme yiddish consacré qui définit ainsi un autre type d'idiot, ce qui a pour effet de renverser quelque peu la perspective. Le malaise social de l'idiot aurait, selon lui, sa cause dans le monde matériel et utilitaire qui menace le dyspraxique de toutes parts. Incapable de « négocier » avec ces ustensiles terrifiants, l'idiot-gaucher vit dans un monde régi par d'autres règles que les siennes, à l'instar d'Alice qui, chez Lewis Carroll, se voit manier d'étranges objets :

The right-handed world [...] is “devouring” left-handers... just as Lewis Carroll’s Wonderland almost devours Alice. She can hardly negotiate in a world that is “curiouser and curiouser,” where cats grin like lunatics, rabbits hop around and talk in riddles and rhymes, where Alice is obliged to play croquet with flamingos and hedgehogs as her mallets and balls, where little soldiers twist in opposite directions from Alice, which is always hazardous to her health.²⁰⁵

Comme Alice qui doit manier les flamants roses et les hérissons en guise de maillets et de balles, l'idiot éprouve une difficulté à empoigner le monde, monde qui a une emprise sur lui, mais sur lequel il peine à prendre prise. Le postulat de Caralp concernant la « sensibilité d'Asperger » de Kafka trouverait sans doute un parallèle chez Charyn qui s'interroge, certes avec humour et non sans un certain sens du grotesque, sur ses propres limitations (l'angoisse, la culpabilité et la fragilité nerveuse sont en effet des symptômes révélateurs de certaines formes de neuroatypie) : « This wasn't my first or last contretemps. I was constantly bumping and banging into people, blaming myself. I'd had nervous fits since I was a child, worried about everything, and didn't know why »²⁰⁶.

²⁰² Michaëla Cogan, « “The Artist Himself Is a Kind of Idiot.” An Interview with Jerome Charyn » [2017], non publié, voir Annexe.

²⁰³ Stanley Coren, *The Left-Hander Syndrome : The Causes and Consequences of Left-Handedness*, New York, The Free Press, 1982.

²⁰⁴ Jerome Charyn, *Sizzling Chops & Devilish Spins*, op. cit., p. 108.

²⁰⁵ Jerome Charyn, *Sizzling Chops & Devilish Spins*, op. cit., p. 108.

²⁰⁶ Jerome Charyn, *Sizzling Chops & Devilish Spins*, op. cit., p. 101.

La déficience cérébrale ou neurologique présumée du gaucher se manifeste dans une forme d'idiotie sociale, c'est-à-dire un ensemble de comportements (« bumping and banging ») considérés comme asociaux. Martin Halliwell souligne en effet que la plupart des représentations d'idiot mettent l'accent sur leur comportement (« forms of asocial behaviours that can be visually mimicked »²⁰⁷), ces actes et ces gestes qui peuvent être mis en scène, représentés visuellement pour un lecteur/spectateur, alors que la seule déficience mentale ne se prête pas si facilement à une telle représentation. Cela permet toutefois de mettre en avant un type spécifique d'idiot, l'idiot social, un individu qui sans être systématiquement déficient mentalement, affiche néanmoins une incompétence assez générale dans la société. Lorsque le prince Mychkine affirme ainsi « [J]e n'aime pas la société des adultes, des hommes, des grandes personnes [...] : je n'aime pas cette société parce que je ne sais pas m'y comporter »²⁰⁸, il rejoint la catégorie de ces idiots considérés tels par leur entourage qui ne voit que leur façon d'être inadaptée, indépendamment de leurs facultés cognitives réelles ou supposées. Ce type d'idiotie n'est donc pas incompatible avec une conscience parfois aiguë de son propre décalage, du hiatus entre les attentes extérieures et ses propres agissements, une dimension explorée dans le film *Les idiots* (1998) de Lars von Trier²⁰⁹, où l'idiotie est avant tout un acte délibéré et provocateur. Sans aller jusque là dans le caractère délibéré, voire feint, de l'idiotie, Mychkine illustre de son côté la solitude d'un individu qui a « l'air d'un idiot » mais qui n'en pense pas moins : « Tout le monde me considère aussi comme un idiot. Je ne sais pourquoi. J'ai été si malade, il est vrai, que cela m'a donné l'air d'un idiot. Mais suis-je un idiot, à présent que je comprends moi-même qu'on me tient pour un idiot ? Quand j'entre quelque part, je pense : oui, ils me prennent pour un idiot, mais je suis un homme sensé et ces gens-là ne s'en doutent pas... »²¹⁰. L'idiot apparaît comme un individu incapable de se montrer à la hauteur des attentes mondaines et indifférent à ses valeurs : un individu essentiellement privé, au sens d'*idios*, pour qui la vie publique n'a pas d'attrait.

²⁰⁷ Martin Halliwell, *Images of Idiocy*, *op. cit.*, p. 1.

²⁰⁸ Fedor Mikhaïlovitch Dostoïevski, *L'idiot* [1874], Première partie, VI, in *L'idiot. Les Carnets de l'Idiot. Humiliés et offensés*, Mousset et al. (tr.), Paris, Gallimard, 1969, p. 91.

²⁰⁹ Lars von Trier, *Les idiots*, 1998.

²¹⁰ Fedor Mikhaïlovitch Dostoïevski, *L'idiot*, *op. cit.*, p. 92.

2. Inaptitude à la vie publique

a) Indifférence à l'argent et au monde matériel

Le personnage de l'idiot se révèle en effet être un incapable dans toutes les affaires concernant la vie publique. On le voit en premier lieu à son rapport problématique à l'argent, comme le souligne Patrick McDonagh : « There are, broadly speaking, consistent associations made in representations of idiocy and gender, and, in association with men, idiocy is often defined as a lack, frequently expressed through an inability to deal with money. The idiot male, in his incapacity to exercise the authority of patriarchy and to manage the wealth of patrimony, is a profoundly diminished man »²¹¹. La relation entre Sheb Coen et Jerónimo Guzmán, dans la saga Sidel, montre bien cette incapacité à gérer l'argent, Jerónimo rendant en effet régulièrement visite à Sheb en lui apportant quelques billets et un peu de papier toilette : « They knew he was the gray-haired boy who visited Sheb Coen. Jerónimo laid the two sticky dollars and a clutch of toilet paper in the elbow of Shebby's pajamas »²¹². En effet, depuis la mort d'Albert, Moses Guzmán s'occupe matériellement de Sheb comme il le fait pour Jerónimo (« He slept with Jerónimo, he ate off Jerónimo's dish. And I gave him an allowance same as the baby. Two dollars a month »²¹³). Traité comme un enfant, l'idiot évolue dans une logique qui va à l'encontre des préoccupations matérielles, personne ne s'alertant du fait que deux dollars ne suffisent pas à la subsistance d'un individu, aussi frugal soit-il. Ainsi, lorsque Sheb apprend la mort de son neveu Manfred lors d'une visite du commissaire Isaac Sidel, il n'accorde que peu d'intérêt aux récompenses du défunt :

Isaac had been staring at the shoehorn, the sneakers, the filthy drinking cup, the razor blades, the shaving glass, the bent spoon, droppings of a sorry man [...]. Sheb didn't need beatitudes from Isaac. So he restricted himself to the policies [and] told everybody in the dorm that Sheb would receive fifteen thousand dollars in a matter of five years. [...] Sheb wasn't taken in by enormities. "Never mind the fifteen thousand. Just give me the four dollars that belongs to me".²¹⁴

²¹¹ Patrick McDonagh, *Idiocy. A Cultural History*, op. cit., p. 101.

²¹² Jerome Charyn, *Blue Eyes*, op. cit., p. 279.

²¹³ Jerome Charyn, *Blue Eyes*, op. cit., p. 256.

²¹⁴ Jerome Charyn, *Blue Eyes*, op. cit., p. 282.

Sheb préfère à la somme exorbitante offerte en dédommagement par Sidel (pour la mort, par sa faute, de son protégé), ses habituels quatre dollars, modique équivalent de deux mois d'argent de poche. Portant ensuite à sa bouche la médaille d'honneur de son neveu, il confirme son décalage par rapport au sérieux de la scène, remplaçant la solennité de ton qui aurait été de mise par ses bouffonneries : « Sheb had chewed half the ribbon before Sam and Irwin could pull the medal away [...]. Sheb had blue and white threads in his mouth, Irwin lectured him. “Moron, that’s no way to treat a medal”»²¹⁵. Le verdict d'idiotie (« Moron ») formulé par Irwin confirme l'inadaptation de Sheb aux circonstances, tout comme la liste égrenant en début de paragraphe ses maigres possessions, caractérisées comme étant des « excréments » (« droppings »), suggère que Sheb est à contresens du monde matérialiste. Chaque objet cité est en effet nécessaire à la vie quotidienne (se chausser, se raser, se nourrir, ces actes ordinaires symbolisant par ailleurs l'autonomie), la description, à la manière d'une nature morte, faisant la part belle à un rapport sensible, plutôt qu'utilitaire, aux choses. On retrouvera en effet plus tard, avec les objets de Jerónimo (dont une cuillère à glace), cette étrange façon d'entreposer des ustensiles qui relèvent peut-être de « [c]es objets dont s'entourent les idiots », selon Frédérique Spill, objets « dotés de pouvoirs magiques qui s'inscrivent dans les logiques d'un animisme primitif »²¹⁶.

b) Un être privé, ou l'absence de statut social

Par extension, la relation problématique que l'idiot entretient avec le monde matériel débouche en effet sur une incompatibilité plus profonde encore, car c'est la sphère publique dans son entier que l'idiot semble rejeter. Patrick McDonagh définit ainsi l'idiot comme celui qui ne se mêle pas aux affaires publiques :

In the middle ages and, to a diminished degree, even into the eighteenth century, the fullest expression of masculinity was dependent upon how close one stood to the center of power – that is, the throne. [...] Masculine status was something that rose or fell according to one's 'publicness' and proximity to that most public of

²¹⁵ Jerome Charyn, *Blue Eyes*, *op. cit.*, p. 282.

²¹⁶ Frédérique Spill, *L'idiotie dans l'œuvre de Faulkner*, *op. cit.*, p. 151.

bodies, the sovereign, a notion that makes sense given the etymology of the term 'idiot' – a private individual, one lacking any public status.²¹⁷

L'idiot est donc avant tout un être « privé », privé de statut social d'abord, Sheb et Jerónimo étant par exemple tous deux des fils aînés implicitement destitués de leur droit d'aînesse²¹⁸ et considérés comme inaptes à assumer une fonction publique. De façon générale, les personnages d'idiot apparaissent en effet comme des charges matérielles pour leur entourage. Jerónimo passe ainsi de mains en mains, allant jusqu'à charger de son fardeau les épaules d'un oncle lointain resté sur le continent sud-américain : « [Mordeckay] never asked his cousins why they had saddled him with a subnormal »²¹⁹. Patrick s'en charge ensuite, bon gré, mal gré : « That's how Patrick inherited Jerónimo. But the boy came with a dowry of sores »²²⁰. Dans une des premières nouvelles *Notte*, jeune homme tombé de nulle part, vit aux frais d'un oncle adoptif qui n'est pas enthousiasmé par sa présence : « My nephew *Notte*, he's half an idiot, but what can I do? He's part of the tribe »²²¹. Teddy Walsh, personnage plus que secondaire dans *Bronx Boy*, est quant à lui un encombrant « cousin imbécile » (« [an] imbecilic cousin »²²²) qui faisait malheureusement partie d'un héritage : « I inherited him from a dead aunt. He thinks and thinks, and nothing happens »²²³, s'exaspère Will Scarlet, son employeur et protecteur, aussi connu et craint que son cousin idiot est inutile et insignifiant. Teddy DiAngelis est, pour sa part, logé chez son frère (« a baby in his brother's house »²²⁴), tout comme Sheb Coen (« a boarder in his brother's house »²²⁵), le frère servant ici de parent de substitution auprès duquel l'idiot peut continuer à vivre comme en enfance.

²¹⁷ Patrick McDonagh, *Idiocy. A Cultural History*, Liverpool University Press, Liverpool, 2008, p. 81.

²¹⁸ À ce sujet, il faut souligner la récurrence, chez Charyn, de la fratrie biblique Ésaü et Jacob, le premier ayant perdu son droit d'aînesse grâce à la ruse du second, qui lui aurait proposé en échange un simple plat de lentilles. Ésaü tient en effet de l'idiot dans le sens où il est peu civilisé (on l'identifie à sa pilosité marquée) et suffisamment naïf pour se laisser berné.

²¹⁹ Jerome Charyn, *Blue Eyes*, *op. cit.*, p. 203.

²²⁰ Jerome Charyn, *The Education of Patrick Silver*, *op. cit.*, p. 314.

²²¹ Jerome Charyn, « Sing, Shaindele, Sing », *The Man Who Grew Younger and Other Stories*, Harper and Row, New York, 1967, p. 183.

²²² Jerome Charyn, *Bronx Boy. A Memoir*, New York, St. Martin's Press, 2002, p. 76.

²²³ Jerome Charyn, *Bronx Boy*, *op. cit.*, p. 78.

²²⁴ Jerome Charyn, « The Good Policeman », *The Isaac Quartet*, Zomba Books, London, 1984, p. 68.

²²⁵ Jerome Charyn, *The Education of Patrick Silver*, *op. cit.*, p. 283.

Toutefois, cela même qui fait de lui un être diminué aux yeux de la société sert aussi à le définir en tant qu'individu propre, privé au sens où il semble préférer l'intime au public. Charyn se représente ainsi lui-même dans le rôle de l'idiot qui s'éloigne du centre du pouvoir pour mieux se rapprocher de son centre individuel et privé, par exemple dans le récent essai « Silence and Song ». Il y relate avec humour sa discussion avec l'ancien principal d'un collège dans lequel il a enseigné un temps, un homme arrogant assis dans son bureau pourvu de toilettes privatives, en insistant particulièrement sur ce fait ridicule : « He was the only member of the administration who had his own private toilet, like a little king on a porcelain throne [...], [this] principal with his own toilet [...]. It was his porcelain throne that bothered me, his sense of privilege. [...] He left me there and went into his private throne. [...] I returned to my closet »²²⁶. Ce trône, qui rappelle les chaises d'aisance utilisées par les monarques français du dix-huitième siècle (Charyn, qui a vécu à Paris de longues années, aura certainement rencontré cette anecdote historique devenue populaire), fait du principal un roi risible que le personnage Charyn finit par contredire et fuir, soulagé de retrouver son propre lieu de vie, un « placard » sobre et austère, mais libre des contraintes de cet employeur épris de sa propre autorité. La simplicité de l'« idiot » contraste donc avec le contrôle excessif d'un chef (intimer, enjoindre, commander sont attribués à la fonction royale, capitale, autrement dit à la « tête » qui fait défaut à l'idiot²²⁷), rendu ici grotesque par l'allusion aux basses fonctions corporelles et à l'analité. Dans *Family Man* (1995), un roman graphique co-réalisé avec Joe Staton et republié en 2020, le mafieux Don Furioso dirige ainsi New York depuis son canapé où, constipé depuis plus d'un mois, il est immobilisé par un ventre maladivement énorme et par sa propre peur de perdre le pouvoir. À l'inverse, l'idiot Charyn, dans cet essai, provoque son supérieur avec ses questions (« “Why” », I asked, with my own quirky defiance. [...] “Why? It’s impertinent to ask such a question [...]” »²²⁸), restant hermétique à l'influence des hommes de pouvoir et promouvant ainsi un idéal de simplicité : « I had nothing [...] but I felt privileged, without a single encumbrance »²²⁹. Il rejoint donc les rangs des idiots, c'est-à-dire ceux qui n'ont que faire des privilèges matériels,

²²⁶ Jerome Charyn, « Introduction: Silence & Song », *In the Shadow of King Saul*, *op. cit.*, p. 26-28.

²²⁷ Lewis Carroll, dont la présence est très forte dans l'œuvre de Charyn, critique ainsi les excès de l'autorité sous les traits de la Reine de Cœur à travers sa devise (« Off with their heads »), qui prive ses sujets de leur tête et de leur statut, les rendant ainsi « idiots ».

²²⁸ Jerome Charyn, « Introduction: Silence & Song », *In the Shadow of King Saul*, *op. cit.*, p. 27.

²²⁹ Jerome Charyn, « Introduction: Silence & Song », *In the Shadow of King Saul*, *op. cit.*, p. 28.

qu'ils remplacent, selon une formulation de Frédérique Spill, par « un monde désencombré des attentes et des limites d'une perception normative »²³⁰, un monde qui ne se soumet pas à une volonté extérieure.

c) La volonté de ne pas vouloir, ou le bartlebisme de l'idiot

L'idiot incapable de tout rôle public apparaît alors comme un être obstinément rétif à toute activité obéissante. Dans la nouvelle « Sing, Shaindele, Sing », le personnage de Notte, au nom révélateur, est décrit de la sorte par son oncle, gérant d'un théâtre de vaudeville : « He's half an idiot, but what can I do? He's part of the tribe. Give him a job, my wife tells me, give him a job. But can he sweep the floor or draw a curtain? No! Not Notte. All he can do is scribble poems that no one can understand. [...] Pick up a broom. Sweep. [...] Nobody gets paid here for nothing »²³¹. Notte, en effet, n'en fait qu'à sa tête, détournant les gestes d'entretien pour en faire autant d'acrobaties clownesques. En d'autres termes, il est aux antipodes des principes d'efficacité et de logique de son oncle, pour lequel seules certaines tâches méritent salaire. Notte, qui se caractérise en tous points, jusque dans son propre nom, par la négation, devient ce « personne » (« nobody ») capable de « rien » (« nothing »), un zéro, un vaurien. Chez lui, le refus d'obtempérer est ontologique, ce que souligne le segment « No! Not Notte », sorte de bribe bégayante, résiduelle du « I would prefer not to » de *Bartleby*, ce copiste qui cesse un jour de remplir sa charge officielle. Dans son refus d'accepter une norme ou un système, l'idiot rejoint ce que Michel Foucault, dans sa « Leçon du 16 janvier 1974 », appelle l'« instinct ». Selon lui, les « déviations par rapport à la norme » qui caractérisent l'« anomalie » constitutive de l'enfant considéré comme anormal par une majorité s'expliquent par une qualité intrinsèque formant ce qui apparaît « comme non intégré, à l'état sauvage, à l'intérieur de l'idiotie ou de l'arriération mentale »²³². L'intégration défailante de l'idiot serait le résultat d'un refus de se plier à la norme, refus que Foucault développe à la lumière de la notion d'instinct :

[L]'idiot semble ne pas avoir de volonté, mais c'est en fait qu'il a la volonté de ne pas en avoir, et c'est précisément ce qui caractérise l'instinct. [...] C'est une

²³⁰ Frédérique Spill, *L'idiotie dans l'œuvre de Faulkner*, *op. cit.*, p. 26.

²³¹ Jerome Charyn, « Sing, Shaindele, Sing », *op. cit.*, p. 183.

²³² Michel Foucault, *Le pouvoir psychiatrique*, *op. cit.*, p. 208.

certaine forme anarchique de volonté qui consiste à ne jamais vouloir se plier à la volonté des autres ; c'est une volonté qui se refuse à s'organiser elle-même sur le mode de la volonté monarchique de l'individu, qui refuse par conséquent n'importe quel ordre et n'importe quelle intégration à l'intérieur d'un système. L'instinct, c'est une volonté qui « *veut ne pas vouloir* », et qui s'obstine à ne pas se constituer comme volonté adulte – la volonté adulte se caractérisant pour Seguin comme une volonté capable d'obéir. L'instinct, c'est une série indéfinie de petits refus qui s'opposent à toute volonté d'autrui.²³³

L'idiot est donc voué à être constamment en tension avec ce qui l'entoure, et en particulier celui que Foucault nomme le « maître », celui qui cherche à affronter l'idiot pour le plier à sa volonté. Margarita Xanthakou, dans son ouvrage *Idiots du village*, remarque que l'idiot est « le seul à pouvoir « faire » (représenter) ce qui ne se fait pas, à condition toutefois de ne pas pouvoir faire tout ce qui se fait »²³⁴. De son incapacité à mener à bien une vie dans la sphère publique, incapacité qui fait de lui un être défaillant, manquant à ses devoirs de citoyen et de bon père de famille, découle l'autre trait de l'idiotie, à savoir son irrégularité, qui fait de lui un être excessif, aberrant et outrancier. Comme aucun de ses actes ne répond aux exigences de la vie en société ni ne remplit de fonction publique reconnue, il apparaît comme déplacé, et donc aussi potentiellement hors-la-loi.

B. Comportement aberrant

1. Appétits infantiles de l'idiot

a) Fringales de sucre

L'idiot, figé dans une enfance permanente, ne grandit pas, n'évolue pas vers une meilleure compréhension et acceptation des lois, ce que signifient en premier lieu les excès non régulés de son corps. Charyn fait notamment du sucre un attribut constitutif de l'idiotie, au point d'attribuer à l'idiot, ce personnage aux habitudes alimentaires régressives, un cerveau qui, par un abus de langage, serait rempli de mélasse : « Coen suffered from syrup

²³³ Michel Foucault, *Le pouvoir psychiatrique*, *op. cit.*, p. 213.

²³⁴ Margarita Xanthakou, *Idiots du village : conversations ethnopsychiatriques en Péloponèse*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1989.

in the brain (like Jerónimo) »²³⁵. Jerónimo a littéralement, lui aussi, la tête pleine des nourritures qui envahissent ses pensées, l'empêchant, dans une variante sur la mélasse qui engluait le cerveau de Coen, de cultiver des pensées plus élevées. Surnommé « Baby », il se caractérise par des désirs infantiles et irrépessibles qui révèlent l'immédiateté de son rapport à la nourriture. La simple pensée des mûres aiguise ainsi chez lui immédiatement un appétit bien réel : « Jerónimo had blackberries in his head. [...] It was the blackberry season, and Jerónimo wanted to stick his fingers in the briars and drink blackberry juice »²³⁶. N'ayant pas de distance entre son désir et les objets de ce désir, il est incapable de se réguler, d'où son appétit insatiable qui le fait apparaître comme un glouton. Jerónimo (« a *subnormal* who couldn't survive without a lump of caramel in his mouth »²³⁷) est constamment associé aux confiseries qu'il gobe dans ses joues collantes (« sticky caramel cheeks »²³⁸) : « He swallowed caramels faster than Topal or Alejandro. He consumed more chocolate than a covey of school-girls »²³⁹ ; « He roasted marshmallows in the Guzmans' candy store and created shortages of chocolate syrup »²⁴⁰ ; « Papa offered him a chocolate egg, pink licorice, some runny marzipan. Jerónimo [...] had a brick of halvah, white chocolate that couldn't be broken without a hammer, a pound of Turkish delight, and an egg dream Papa made with a pint of syrup and two quarts of milk »²⁴¹. L'explosion gargantuesque de friandises est ici mimétique d'un appétit exacerbé et insatiable. Jerónimo est, à plusieurs reprises, présenté comme celui qui en veut plus, toujours plus, par exemple dans ce passage où, bien qu'exilé à Mexico, loin de la confiserie paternelle, il reconnaît dans un salon de pâtisserie local un double du « candy store » de son père :

Jerónimo and Coen stopped at a pastelería, where they collected a pair of metal pinchers and began loading cakes, buns, and rolls on a tray. Jerónimo operated the pinchers with his tongue out. Emulating the other patrons, Coen gripped an enormous wood shaker with a rounded head and sprinkled a polite amount of confectioner's sugar on Jerónimo's cake but Jerónimo wanted more. So Coen

²³⁵ Jerome Charyn, *Blue Eyes*, *op. cit.*, p. 271.

²³⁶ Jerome Charyn, *The Education of Patrick Silver*, *op. cit.*, p. 290.

²³⁷ Jerome Charyn, *Blue Eyes*, *op. cit.*, p. 203.

²³⁸ Jerome Charyn, *Blue Eyes*, *id.*

²³⁹ Jerome Charyn, *Blue Eyes*, *op. cit.*, p. 194.

²⁴⁰ Jerome Charyn, *Blue Eyes*, *op. cit.*, p. 158.

²⁴¹ Jerome Charyn, *The Education of Patrick Silver*, *op. cit.*, p. 308.

dunned the rolls. [...] They popped rolls into their mouths, ending up swollen-cheeked at the Zócalo, each with a moustache of sugar.²⁴²

La quantité « polie » de sucre glace ne saurait satisfaire Jerónimo, qui en veut bien plus : là encore, l'idiot enfreint sans le savoir une loi tacite. Quoiqu'arborant une « moustache de sucre », résultat combiné de son âge adulte et de son attitude régressive, le sucre étant habituellement corrélé à l'enfance, il échoue à être un adulte véritable, capable de restreindre ou de maîtriser ses pulsions. Dans cet autre exemple, son appétit conduit sa main dans les poches de son tuteur : « The baby *demanded more*. He ripped through the steerer's pockets in search of Brazil nuts and black halvah. Boris had to endure fingers in his pants. And if he didn't acquiesce to the baby's walks, he would have gone to the dairy restaurant with long scratches on his face »²⁴³. L'absence de mesure, de maîtrise du désir (ici à la fois appétit pour le sucre et pour les marches) aboutit à une forme de violence (les termes « ripped through », « endure » et « scratches » signalent une intrusion douloureuse). Le nourrisson que l'on peut d'abord apaiser à grand renfort de sucre et de promenades se transforme en bête sauvage quand les mains tendues dans le désir se mettent à griffer dès lors que ce désir est frustré.

b) Absorption et régression : l'idiot comme *geek*

L'alimentation non canalisée de l'idiot place ce personnage sous le signe du grotesque et le caractérise par l'excès, l'exagération, le débordement. Il se lit donc comme une figure de l'extrême, un être hyperbolique s'accomplissant dans l'outrance, comme ici Jerónimo : « He could sing louder than Jorge. He swallowed caramels faster than Topal or Alejandro. He consumed more chocolate than a covey of school-girls. [...] He had profounder silences than any of the Coens. Among the Guzmans he had the strongest grip. He loved César best, then his father, then Topal, then Alejandro, then Jorge, then uncle Sheb »²⁴⁴. L'accumulation de comparatifs et superlatifs (« louder », « faster », « profounder », « strongest », « best ») donne presque ici l'illusion d'une focalisation interne

²⁴² Jerome Charyn, *Blue Eyes, op. cit.*, p. 195 (je souligne).

²⁴³ Jerome Charyn, *Blue Eyes, op. cit.*, p. 278 (je souligne).

²⁴⁴ Jerome Charyn, *Blue Eyes, op. cit.*, p. 194.

puisque les exploits quantifiables de Jerónimo se complètent d'émotions bien à lui, comme l'attachement à ses proches, qu'il classe du plus intelligent (César, dit Zorro, est surdoué) au plus idiot. Dans son excès, il n'apparaît pas pourtant comme une créature à l'altérité monstrueuse mais plutôt comme un être poursuivant les mêmes appétits que les autres, d'une manière seulement plus marquée, devenant ainsi un de ces grotesques très humains qui peuplent la fiction de Charyn : « I don't see them as grotesques. I see them as logical extensions of who we all really are. I mean, the fact that we hide our own grotesque nature and want to pretend that we're not grotesque when in some way we really are »²⁴⁵, explique-t-il dans un entretien.

La figure du *geek* est alors à rapprocher de celle de l'idiot, toutes deux étant définies par leur extraordinaire capacité d'absorption. Le *geek*, cet individu capable d'avalier les choses les plus rebutantes²⁴⁶, se situe, comme l'idiot, au-delà de la limite : « [T]he Geek, who's someone who's sort of outside the borders of what's possible – a man who feeds on garbage, human garbage – to me is also very touching because he has his own sense of aesthetics »²⁴⁷, poursuit Charyn dans ce même entretien. Cette ingestion peu commune est de l'ordre du grotesque tel que Mikhaïl Bakhtine le définit dans *L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-Age et sous la Renaissance* (1970). Le *geek*, en effet, n'est plus qu'une « bouche grande ouverte »²⁴⁸, un « corps [qui] absorbe le monde et [qui] est absorbé par ce dernier »²⁴⁹, violant donc la frontière entre le corps et le monde, mais aussi entre son corps et celui de ceux qui le regardent : « He does what no one else would

²⁴⁵ Gilles Menegaldo, « “Chanting in the Dark”: An Interview with Jerome Charyn » [1995], in Sophie Vallas (ed.), *Conversations with Jerome Charyn, op. cit.*, p. 78.

²⁴⁶ Le personnage shakespearien de Poor Tom, dans *King Lear*, est déjà un exemple de *geek* : « Poor Tom; that eats the swimming frog, the toad, / the tadpole, the wall-newt and the water; that in / the fury of his heart, when the foul fiend rages, / eats cow-dung for sallets; swallows the old rat and / the ditch-dog; drinks the green mantle of the / standing pool; who is whipped from tithing to / tithing, and stock-punished, and imprisoned; who / hath had three suits to his back, six shirts to his / body, horse to ride, and weapon to wear; / But mice and rats, and such small deer, / Have been Tom's food for seven long year » (*King Lear*, III, 4, 115-124, Cambridge, Cambridge University Press, 2007, p. 191).

²⁴⁷ Gilles Menegaldo, « “Chanting in the Dark”: An Interview with Jerome Charyn » [1995], in Sophie Vallas (ed.), *Conversations with Jerome Charyn, op. cit.*, p. 78.

²⁴⁸ Mikhaïl Bakhtine, *L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-Age et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970, p. 323.

²⁴⁹ Mikhaïl Bakhtine, *L'oeuvre de François Rabelais, op. cit.*, p. 315.

do. He's a geek »²⁵⁰. « The geek is at the very bottom of the ladder », explique Charyn dans un entretien, « His role is to swallow chicken heads. He has no identity, no self-esteem. Being a geek is a nightmare but it's also a wonderful way to observe humanity »²⁵¹. L'effroi suscité par le spectacle du *geek* provient d'une autre peur sous-jacente, celle de lui ressembler.

La déglutition de l'idiot n'est pas sans rappeler le stade oral de l'enfant, voire le stade utérin dans lequel le fœtus est nourri par absorption. Les préférences alimentaires de Jerónimo, qui n'a pas de mère, suggèrent un univers pré-natal silencieux et auréolé d'une lumière bleutée presque intra-utérine : « He missed the egg store, the blue-white aura of the candling machine, the pea soup of Jessica Coen. He was a manchild fixed in his devotions, his manners, his fears »²⁵². Il est effectivement un « homme-enfant », un homme resté enfant dans son rapport à la nourriture et au monde, ce que signale l'imagerie de l'œuf comme origine de la vie. L'idiot se signale par sa « fixité », comme s'il ne pouvait exister qu'à l'intérieur d'un lieu matriciel, dans une sorte de présent éternel où rien ne manque, où tout est déjà là, Sheb et Jessica Coen servant ici de figures nourricières de substitution. Son idiotie provient du fait qu'il ne sait pas se comporter lorsque cette fonction nourricière n'est pas assurée par le monde extérieur. Il est en effet pris en charge à chaque instant de son quotidien par ses proches et les autres membres de la communauté : « At forty, thirty, twenty, fifteen, Jerónimo had been the baby. Papa stuffed spinach sandwiches down his throat, Topal cleaned his fingernails with a safety pin, whoever found him in the street had to tie his shoes. The five other Guzmans took turns bathing him; no one could trust him alone in tub »²⁵³ ; « The baby couldn't have wiped himself without the toilet paper Papa stuffed in his underpants to remind him where to look »²⁵⁴ ; « I'm only his stinking father. I bathed him forty-three years »²⁵⁵. Le récit insiste moins sur son manque d'autonomie que sur sa place particulière au sein de la famille et du corps social : constamment entouré d'attention

²⁵⁰ Michaëla Cogan, « “The Artist Himself Is a Kind of Idiot.” An Interview with Jerome Charyn » [2017], non publié, voir Annexe.

²⁵¹ Samuel Blumenfeld, « Raiding the City: An Interview with Jerome Charyn » [1992], in Sophie Vallas (ed.), *Conversations with Jerome Charyn*, op. cit., p. 30.

²⁵² Jerome Charyn, *Blue Eyes*, op. cit., p. 194.

²⁵³ Jerome Charyn, *Blue Eyes*, op. cit., p. 194.

²⁵⁴ Jerome Charyn, *Blue Eyes*, op. cit., p. 271.

²⁵⁵ Jerome Charyn, *Blue Eyes*, op. cit., p. 159.

(particulièrement avec l'image du bain), il porte bien son nom de « Baby », un bébé demeuré dans les profondeurs de la matrice. Toutefois, lorsqu'il se retrouve livré à lui-même, qu'il se trouve dans cet état de manque, Jerónimo n'a d'autre solution que d'imposer ses désirs, par exemple en adoptant une alimentation ultra-sélective et personnalisée : Jerónimo mange du chocolat blanc mais supporte mal le chocolat noir (« Jerónimo could gobble great quantities of white chocolate, but one dark brick would put him in a daze »²⁵⁶), il préfère le halvah noir mais boit beaucoup de lait. À cet égard, le personnage d'Isaac Sidel partage l'idiotie de Jerónimo puisque depuis qu'il a attrapé le ténia lors d'un séjour chez les Guzmán, il doit constamment abreuver son ver solitaire, les aliments privilégiés de ce dernier étant le lait et une gelée jaunâtre (« lime jello ») rappelant deux liquides matriciels, le lait maternel et le liquide amniotique, tandis que la moindre gorgée de café met le ver dans un état d'agitation insupportable. Si Sidel n'est pas idiot à proprement parler, son personnage porte en lui certains traits de l'idiot, à commencer par son comportement irrégulier (Sidel, commissaire, n'a que faire de l'opposition entre le bien et le mal) et surtout ce ver en lui qui le ramène à ce qu'il a de plus « grotesque ». Dans *Maria's Girls*, il développe ainsi une double obsession pour la gelée et pour la piscine, lieu matriciel s'il en est : « [L]ime jello had become the focus of his life [...]. He had his swimming lessons in that idiotic pool »²⁵⁷. Comme le geek gobant le monde pour que le monde le gobe à son tour, l'accepte comme sien, Isaac se remplit de gelée en même temps qu'il se plonge dans l'eau : à nouveau, les frontières entre l'individu et le monde se dissolvent, le même et l'autre se confondant dans un amalgame indistinct.

L'idiot apparaît donc comme un être qui habite le monde d'une manière particulière, sans avoir conscience des limites, ce que signale son goût pour les fluides visqueux (on reviendra plus tard sur cet autre élément informe, la boue) dans lesquels l'identité ne se définit jamais de manière autonome, mais toujours en co-dépendance. L'idiot, dont la peau n'est pas une frontière mais une interface poreuse, voire spongieuse, est un être orificiel, à l'image de deux animaux particulièrement significatifs chez Charyn, le poisson-chat et la baleine, ce qui a suscité ce commentaire de Robert Patten : « [T]he whale, gigantic catfish

²⁵⁶ Jerome Charyn, *The Education of Patrick Silver*, op. cit., p. 322.

²⁵⁷ Jerome Charyn, *Maria's Girls*, op. cit., p. 71.

that assimilates everything in an act of oral aggression »²⁵⁸. De même l'idiot, dans son inconscience de ce qui le sépare du monde, est à la fois extrêmement marginalisé et profondément intégré dans son entourage.

2. Pulsions puériles de l'idiot

a) Sexualité

Le paradoxe inhérent à l'idiot, cette figure de l'excès et du défaut, est particulièrement saillant lorsqu'il s'agit de sa sexualité, réelle ou présumée. Selon Patrick McDonagh, dans *Idiocy. A Cultural History* (2008), les représentations alternent en effet entre l'idiot inoffensif, car asexué, et son pendant menaçant, l'idiot violeur. Le pénis de l'idiot, attribut le plus visible de sa sexualité présumée, est ainsi décrit comme étant de taille anormale (Sheb, Jerónimo et Teddy DiAngelis souffrent d'érections constantes), proportionnelle à l'impuissance sexuelle de son propriétaire :

But while the notion of the well endowed idiot existed, the physical feature did not seem to translate into increased sexual activity, and there are relatively few examples of or commentaries on the sexual capacity of male 'idiots'. This state of affairs continues through the first half of the nineteenth century, where 'idiot' men are presented, at least in literary works, as relatively benign versions of adult children. They offer little threat and their sexual identity is muted.²⁵⁹

Les personnages d'idiot de Charyn s'inscrivent, du moins dans un premier temps, dans ce type de représentation, n'étant guère que de grands bébés jouant avec leur propre corps sans pour autant devenir des prédateurs sexuels. Toutefois, la ligne séparant sexualité et violence est parfois franchie, comme on le verra plus tard, ce qui rapproche Charyn des représentations plus modernes de l'idiot (« [Later in the nineteenth century] more ominous associations with sexuality [...] prompt some people to imagine the male idiot as a sexual threat »²⁶⁰, remarque McDonagh), notamment lorsqu'il sort l'idiot « innocent » de son contexte souvent pastoral pour l'insérer dans un milieu urbain propice à toutes les déviances.

²⁵⁸ Patten, Robert L., « Pinocchio through the Looking Glass: Jerome Charyn's Portrait of the Artist as a Mytholept », *NOVEL: A Forum on Fiction*, 17, 1, 1983, p. 67.

²⁵⁹ Patrick McDonagh, *Idiocy. A Cultural History*, *op. cit.*, p. 100.

²⁶⁰ Patrick McDonagh, *Idiocy. A Cultural History*, *id.*

Jerónimo ne soupçonne ainsi d'abord rien des mystères de la sexualité, si bien qu'une enfant abuse un jour de sa crédulité :

Selma Paderowski, thirteen, and a drinker of chocolate sodas, squinted at Jerónimo's woolly gray hair and decided to be in love. Proving her affection she tossed rocks at him, tore pieces off his shirt, dared him to peek at her crack. Because her craziness was undisguised, the Guzmans tolerated these overtures to Jerónimo. Thus encouraged, she caught him near a fire hydrant, alone, without César or Alejandro, coaxed his thumb inside her shirt, and screamed until a foot patrolman arrived.²⁶¹

L'idiot est clairement ici victime des manipulations de cette enfant perverse (et non perversie), au sens que Charyn donne à ce terme synonyme de la créativité non régulée qui est l'apanage, pour lui, de l'enfance : les jeux sexuels de la petite Selma échappent pourtant complètement à Jerónimo qui demeure dans une naïveté infantile.

Le corps de l'idiot, déjà soumis au contrôle de la société, ne cesse de déborder de ce cadre, notamment en faisant dépasser ce qui ne devrait pas. Le grotesque, selon Bakhtine, « ne s'intéresse qu'aux yeux exorbités [...], à tout ce qui sort, fait saillie, dépasse du corps, cherche à lui échapper »²⁶², ce qui correspond tout à fait au pénis en érection de l'idiot, autrement dit son priapisme, d'autant plus lorsque ce membre indiscipliné s'expose au grand jour. Sheb trie en effet ses oeufs avec sa braguette ouverte (« [Sheb] sat in Albert's store candling eggs with his prick out »²⁶³) tandis que Boris, dit « Wolfman », est interné²⁶⁴, dans *On the Darkening Green*, à la suite de gênantes habitudes (« [he] kept masturbating in front of everybody »²⁶⁵).

Les fils Guzmán, tous considérés comme des idiots hormis César, sont décrits par leur père comme de « bons gars » : « They're good boys, all prick and no brain »²⁶⁶. L'association incongrue de la bonté et de la sexualité renverse ici la hiérarchie des valeurs puisque le cerveau, siège de régulation et de contrôle, est ici diabolisé, détrôné dans sa

²⁶¹ Jerome Charyn, *Blue Eyes*, op. cit., p. 183.

²⁶² Mikhaïl Bakhtine, *L'oeuvre de François Rabelais*, op. cit., p. 35.

²⁶³ Jerome Charyn, *Blue Eyes*, op. cit., p. 158.

²⁶⁴ Le discours médical a, un temps, considéré la masturbation comme une cause de l'idiotie, ou un de ses symptômes : « Dans l'idiotie complète, "automatico-réflexe", le tableau est caractérisé par de nombreuses malformations physiques, des déficits sensoriels et neurologiques variés, une activité purement réflexe et des comportements impulsifs (boulimie, cris, agitation, masturbation, stéréotypies gestuelles) » (Julien Guelfi et al, *Psychiatrie*, Paris, PUF, 1987, p. 653).

²⁶⁵ Jerome Charyn, *On the Darkening Green*, op. cit., p. 170.

²⁶⁶ Jerome Charyn, *Blue Eyes*, op. cit., p. 159.

fonction de chef par le pénis, devenu synonyme d'une sorte d'état de nature vertueux régi par l'impulsion, l'instinct et l'intuition. Dans la logique des Guzmann, la sexualité n'a rien d'inconvenant, si bien que tous les fils engagent les services d'Odile Leonhardy, Jerónimo compris. Lorsque ses frères partagent avec lui la prostituée familiale, il fait pourtant preuve d'une modération déconcertante : « Patrick had to listen to a whore's music; he couldn't stray from the door. Odile mumbled "Jerónimo, Jerónimo," and the baby began to groan. He didn't cry out of displeasure, Patrick understood. The groans stopped coming through the wall. Jerónimo couldn't have been inside more than three minutes. His belt was buckled when Odile brought him out »²⁶⁷. Comme sa braguette (dont Coen, par ailleurs, a la charge : « He had forgotten to check Jerónimo's fly »²⁶⁸), la ceinture de Jerónimo est un attribut suggérant la continence et rappelant la peur de perdre le contrôle sur l'idiot. Ici, elle est sagement passée autour du pantalon de Jerónimo qui, rassasié au bout de trois minutes, ne semble pas avoir pour Odile le même élan irrépessible que pour le lait chocolaté : sa sexualité en demi-teinte correspond bien à celle de l'enfant adulte dont parle McDonagh.

De la même manière, s'il choque son entourage par sa nudité incongrue, Sheb Coen ne se distingue pas par une sexualité débridée et agressive. Beau parleur à ses heures perdues, faisant la cour aux veuves venues lui acheter des œufs, il semble au contraire maîtriser les codes de la séduction :

Nobody could sight a bloodclot faster than uncle Sheb. He drank the bloody eggs himself, spitting pieces of shell over the counter. Widows and older wives accepted his remonstrations and bribes of jumbo eggs, and lay with him on his cot near the toilet. It was this nagging sexuality that kept uncle partly sane. He had to dress up for his women and get his hair cut. He had to cackle the right phrases, fondle a kneecap while holding his eye on an egg.²⁶⁹

Ce n'est pas par la force que Sheb s'attire ces faveurs féminines, mais par ses paroles et son apparence physique, ce qui rend sa sexualité plus acceptable. Toutefois, les références aux toilettes (« his cot near the toilet ») ainsi qu'aux œufs, dont on a vu qu'ils incarnaient le désir de retour au monde maternel, ou la peur du monde et de grandir, placent tout de même Sheb dans un entre-deux entre l'enfance et l'âge adulte, ce que souligne encore sa prise en charge par son frère Albert et l'épouse de ce dernier : « [Jessica] was in charge of grooming

²⁶⁷ Jerome Charyn, *The Education of Patrick Silver*, *op. cit.*, p. 290.

²⁶⁸ Jerome Charyn, *Blue Eyes*, *op. cit.*, p. 196.

²⁶⁹ Jerome Charyn, *Blue Eyes*, *op. cit.*, p. 158.

Sheb, plucking ratty scarves and underpants out of his wardrobe, so he could smile at widows and stray wives. Albert and Jessica didn't throw Sheb at the customers. Uncle's successes came on his own. But they wanted to drape his odd behaviour, to remind Boston Road how handsome Sheb could be, even if he stopped and made bubbles with his teeth »²⁷⁰. Le portrait que Charyn fait de Sheb surprend par sa nuance, dès lors que tout ce qui rend l'idiot répugnant (sa bave, ses manières inconvenantes, son apparence négligée) contribue paradoxalement à sa beauté²⁷¹.

b) Violence

Si les idiots de Charyn ne choquent pas particulièrement par une sexualité exacerbée, ils font néanmoins preuve d'une violence parfois aussi spectaculaire qu'inattendue, comme celle de Sid Cummings, cet « idiot » (« Sid was a retarded man-boy of twenty-seven or so »²⁷²) que Jerome rencontre en prison, dans *The Catfish Man*, et qui a été interné après avoir perpétré une attaque meurtrière d'une violence inouïe. Ce jeune homme d'apparence tranquille a en effet tranché la gorge de seize innocents après avoir entendu une voix divine lui intimant de passer à l'acte. Teddy DiAngelis, lui, est incontrôlable depuis sa plus tendre enfance : « Teddy, the bachelor boy who was being run by LeComte. The Nose was a great big giant. [...] He was homicidal, but he lived like a baby in his brother's house. He never missed a meal. [...] He'd bullied his younger brother until Jerry grew bulky enough to absorb all his brother's blows, and then he went after him with a hammer »²⁷³. Des indices de puérilité (« boy », « baby ») côtoient en effet les actes agressifs et meurtriers de cet homme de main sans merci travaillant au service de Lecomte, un rival d'Isaac Sidel, ce qui rend ce personnage curieusement ambivalent. Il dépend notamment de la figure maternelle qu'il a trouvée en Eileen, l'épouse de son frère (« [Teddy] depended on [Eileen] when he wasn't out strangling people with a necktie »²⁷⁴). C'est aussi depuis le plus jeune âge que Irene Silk,

²⁷⁰ Jerome Charyn, *Blue Eyes*, *op. cit.*, p. 217.

²⁷¹ Charyn évoque ce même paradoxe au sujet de l'autruche, cet animal peu élégant : « The ostrich is so ugly, it seems beautiful at times » (correspondance privée, voir Annexe).

²⁷² Jerome Charyn, *The Catfish Man*, *op. cit.*, pp. 109-110.

²⁷³ Jerome Charyn, « The Good Policeman », *op. cit.*, p. 68.

²⁷⁴ Jerome Charyn, « The Good Policeman », *op. cit.*, p. 71.

dans deux nouvelles intitulées « Little Sister » et « Marla » (deux sur les trois consacrées à la famille Silk, introduite dans « Silk & Silk »), manifeste une violence démonstrative. Très lourde à sa naissance, elle rentre dans la catégorie des idiots gigantesques (« She was a twelve pound baby »²⁷⁵, « I nearly died delivering her. She was seventeen pounds. [...] [She was] a monster I had to expel from my loins »²⁷⁶, dit sa mère), d'autant qu'elle échoue dans tous les premiers apprentissages de la vie (elle ne parvient pas à se nourrir avec une cuillère, ni à comprendre les mécanismes de ses jouets), mais se caractérise surtout par sa mélancolie et de forts épisodes colériques, souvent tournés contre sa sœur aînée Marla : « She'd turn glum or fall into terrible fits. She struck Marla with a shoe when she was three and Marla was four. [...] She tried to smother [Marla] with a pillow while [she] was asleep. Little Sister was an aberrant child »²⁷⁷. Internée pendant toute l'enfance et son adolescence, elle réintègre la société à l'âge adulte, pour retrouver néanmoins ses mêmes instincts violents lorsqu'elle s'en prend, par exemple, à un homme l'ayant menacée : « And while Marcellus laughed, Irene took off one of her red shoes and pounded him on the head with its pointy heel. [...] She pounded him again, like some celestial shoemaker »²⁷⁸. Sa pulsion violente, qui prend ici la forme d'une répétition (à la fois celle du geste compulsif et celle de la scène, reproduite presque à l'identique à différents moments de son existence) la ramène à son enfance, âge auquel elle a d'ailleurs perdu la voix (« Irene stopped talking. [...] She turned mute – she had murder in her eyes »²⁷⁹). Violence et enfance s'entremêlent donc pour créer, chez Charyn, la figure de l'assassin puéril, l'idiot à la fois criminel et enfantin, dont Jerónimo (« [T]hat particular character of Jerónimo, who is a criminal but also a childish, almost helpless figure »²⁸⁰, note Gilles Menegaldo dans un entretien) est l'exemple le plus développé. Après de longues recherches, la police parvient en effet à prouver enfin que Jerónimo est bien le « lipstick freak » à l'origine des meurtres dont Isaac le soupçonne depuis longtemps : muni d'une cuillère à glace de la confiserie qu'il a affûtée pour la rendre coupante, Jerónimo traque de jeunes garçons sur les toits pour les égorger, après les avoir

²⁷⁵ Jerome Charyn, « Author's Note », *Bitter Bronx*, *op. cit.*, p. 14.

²⁷⁶ Jerome Charyn, « Marla », *Bitter Bronx*, *op. cit.*, p. 123.

²⁷⁷ Jerome Charyn, « Little Sister », *Bitter Bronx*, *op. cit.*, pp. 103-104.

²⁷⁸ Jerome Charyn, « Marla », *Bitter Bronx*, *op. cit.*, p. 135.

²⁷⁹ Jerome Charyn, « Marla », *Bitter Bronx*, *op. cit.*, p. 126.

²⁸⁰ Gilles Menegaldo, « “Chanting in the Dark”: An Interview with Jerome Charyn » [1995], in Sophie Vallas (ed.), *Conversations with Jerome Charyn*, *op. cit.*, p. 78.

peut-être violés, et préalablement maquillés au rouge à lèvres, d'où son surnom. Ces attaques sont sérielles, Jerónimo suivant à chaque fois le même protocole, et semblables aux élans boulimiques de ce dernier : tuer, comme manger, relève chez lui de la compulsion. On se trouve donc très loin de l'idiot innocent dont la pastorale s'est transformée en tuerie urbaine. L'ambivalence est pourtant réelle, comme pour Holden, ce tueur à gages « idiot » qui est au centre d'une série en deux volumes (*Paradise Man* et *Elsinore*) : tueur de métier, il n'en est pas moins décrit comme idiot par Charyn qui voit en lui la vulnérabilité de quelqu'un qui ne maîtrise pas ce qui lui arrive, alors que d'autres tuent par malice ou par appétit de pouvoir.

C. Être idiot

1. Renversement des valeurs et perversité de l'idiot

Le monde de l'idiot ne tourne en effet pas rond, car les valeurs y sont renversées. Selon Dana Heller, dans « Holy Fools, Secular Saints, and Illiterate Saviors in American Literature and Popular Culture », il se caractérise même par ce brouillage des limites : « [The idiot] acts counter to accepted values and norms, so that he may appear blasphemous and irreverent. He appears to inhabit a world of his own, a world turned upside down, much like Mikhail Bakhtin's Rabelaisian world of carnival [...] by blurring all categorical boundaries between law and lawlessness, morality and immorality. He represents the uncertainty of all moral and ethical categories »²⁸¹. On comprend mieux alors la pulsion meurtrière de Sid Cummings, dans *The Catfish Man*, lorsqu'il est précisé qu'il s'est attaqué à un groupe de chasseurs, pensant venger, dans sa logique d'idiot, la vie des canards que ces hommes avaient eux-mêmes massacrés. Sid opère deux renversements : d'abord, pour lui, une vie animale vaut autant, sinon plus, qu'une vie humaine ; ensuite, il se prend pour un justicier divin (il agit après avoir entendu la voix de Dieu dans son oreille gauche) et non un simple humain témoin de la scène. Jerónimo, lui, est doté d'un sens des valeurs assez énigmatique : « He wouldn't step under a ladder but he could kiss the wormiest of dogs. He tore off chunks

²⁸¹ Dana Heller, « Holy Fools, Secular Saints, and Illiterate Saviors in American Literature and Popular Culture », *CLCWeb: Comparative Literature and Culture*, vol. 5, n° 3, septembre 2003 (en ligne).

of halvah for toothless *abuelitas* (grandmas) and desperate nigger boys, not for young wives. He was kind to squirrels, mean to cats. He would climb fire escapes to mend a pigeon wing. He ignored birds with bloody eyes »²⁸². Là encore, la proximité avec les animaux²⁸³, particulièrement les nuisibles (chiens, écureuils et pigeons pullulent en effet dans les rues de New York), combinée à un sens de l'éthique qui semble inné (il corrige, dans sa distribution de sucreries, les injustices sociales), fait de lui un être innocent qui n'a pas été corrompu par l'iniquité des hommes. C'est pourtant ce même sens aigu de la justice qui préside chez lui lorsqu'il attaque ses victimes au couteau : « The baby's lines were strong. His elbow never dipped. He judged you with his crayons. He marked you up and took your life away. Jerónimo was the freak »²⁸⁴, comprend ainsi son tuteur Patrick, qui en fait un ange de la mort, un « juge » divin.

De façon générale, les représentations de l'idiot s'appuient sur une ambivalence qui le fonde, celle qui fait de lui un être à la fois pur, quasi-angélique et un individu capable des pires atrocités, si bien qu'il apparaît comme une figure réversible dont on ne saurait prévoir les agissements. Jerome, dans *The Catfish Man*, se décrit comme un de ces idiots incapables de suivre une direction donnée avec cohérence : « I was [...] a catfish with a tail that could flick in any direction. That tail went from good to evil with the slightest turn »²⁸⁵. Là où l'homme normal marche droit, suivant un chemin tout tracé, l'idiot est donc, chez Charyn, celui qui dévie, se dévoie, marche en zig-zag : « Normalcy is always along a straight line. The idiocy is always the curve »²⁸⁶, rappelle-t-il ainsi dans un entretien. Comme l'ivrogne extraordinaire de Clément Rosset²⁸⁷, l'idiot a perdu « toute possibilité de direction » et il évolue sans être guidé par la loi ou la morale. Il incarne donc la perversité (à ne pas confondre avec perversion) dans le sens de ce qui s'écarte de la norme établie pour emprunter une voie

²⁸² Jerome Charyn, *Blue Eyes*, *op. cit.*, p. 194.

²⁸³ L'idiot emprunte notamment à St François d'Assise sa proximité avec les oiseaux.

²⁸⁴ Jerome Charyn, *The Education of Patrick Silver*, *op. cit.*, p. 358.

²⁸⁵ Jerome Charyn, *The Catfish Man*, *op. cit.*, p. 185.

²⁸⁶ Michaëla Cogan, « "The Artist Himself Is a Kind of Idiot." An Interview with Jerome Charyn » [2017], non publié, voir Annexe.

²⁸⁷ « [II] n'y a plus pour lui depuis longtemps de chemins à perdre ni de chemins à retrouver : parce qu'il n'y a pas, parce qu'il n'y a jamais eu de véritables chemins. Le Consul n'a pas perdu le sens de l'orientation ; ce sont plutôt les chemins qui ont disparu autour de lui, et avec eux toute possibilité de direction » ; « [II] a perdu son chemin par excès de chemins, abandonné toute destination en raison d'une omniprésence et d'une équivalence générale des destinations » (Clément Rosset, *Le réel. Traité de l'idiotie*, *op. cit.*, p. 11-12).

alternative. Charyn opère alors lui-même un renversement, dans la mesure où il a tendance à mettre en scène les comportements aberrants (là encore, étymologiquement, qui s'écarte de) comme de potentielles marques de créativité. Les meurtres de Jerónimo sont ainsi dotés d'une certaine esthétique, chacun de ses gestes relevant d'un jeu artistique (« exercise his art »²⁸⁸), comme dans cet exemple où il s'exerce sur son frère²⁸⁹ :

Patrick [...] sat on a stool watching Jerónimo play with the Guzmán crayon box. Crouched under the doors of the Babylon closet, he softened crayons with the heat of his thumb. Then he took the crayons over to Jorge's bed. The baby began to paint his brother's lips. Jorge smiled with wax on his mouth. The baby was much more deliberate. His face grew taut as he applied the wax. He had a keen artistry, Papa's oldest boy. He moved from Jorge's lips to his earlobes and his eyes. There was nothing circumstantial about his work. He could account for the irregularities of a cheekbone or an eyebrow. He drew perfect halos.²⁹⁰

Quand bien même il utilise les craies grasses de son enfance, Jerónimo apparaît ici pour la première fois comme un adulte capable, et même parfaitement (« perfect ») capable. Ce qui commence comme un jeu (« play ») aboutit à un exercice de style, conscient et méthodique, révélant son sens aigu des formes. Dans sa pulsion meurtrière, il devient donc malgré tout un artiste pouvant donner la vie et la mort à ses créations, ce que signale sa capacité à sculpter la matière (« carve ») : « Did it start with a game? Jerónimo required a docile creature to exercise his art. One of his brothers, or a dollfaced boy. Up to the roofs, hand in hand. The boy must have liked the wax at first. Then he wouldn't sit still. It that what angered Jerónimo? Made him carve the crayoned boy? »²⁹¹. Ce qui ressemble à un accès de colère (« angered ») est transformé en expression artistique, comme le souligne Charyn dans un entretien :

MC: As he himself cannot speak, his violence is a form of language in a way.
JC: It's a scream, it's a language and also the painting of the lips is a kind of, it's the way he probably makes love. [...] [T]o me the lipstick is very sexual. You're taking a doll and you're animating it. Then it becomes violent so that it's also a kind of orgasm.²⁹²

²⁸⁸ Jerome Charyn, *The Education of Patrick Silver*, *op. cit.*, p. 358.

²⁸⁹ Les Guzmán ont en effet pour coutume de se maquiller avant de sortir afin de passer outre la surveillance serrée d'Isaac et de ses hommes.

²⁹⁰ Jerome Charyn, *The Education of Patrick Silver*, *op. cit.*, p. 358.

²⁹¹ Jerome Charyn, *The Education of Patrick Silver*, *op. cit.*, p. 358.

²⁹² Michaëla Cogan, « “The Artist Himself Is a Kind of Idiot.” An Interview with Jerome Charyn » [2017], non publié, voir Annexe.

Le fait que Jerónimo prenne l'apparence d'un artiste remet en question son idiotie. Un idiot peut-il en effet transformer son état, voire s'en libérer ?

2. Idiot à perpétuité ? L'idiotie entre constance et intermittence

Frédérique Spill précise en effet que l'idiotie se caractérise « par son évidence et sa permanence »²⁹³, de même que Clément Rosset voit l'idiot comme un ivrogne extraordinaire, « d'abord parce que son ivresse est permanente et qu'ainsi l'état de voyance qui en résulte ne se trouve sujet à aucune éclipse ; aucun intervalle de "lucidité" ne vient troubler son hébétude »²⁹⁴. Pourtant, chez Charyn, plusieurs personnages d'idiot introduisent une discontinuité dans leur propre état, au point de se rapprocher peut-être parfois de la folie telle que Spill la définit, « caractéris[ée] par la soudaineté avec laquelle ses manifestations viennent altérer, voire rompre, une situation pourtant inscrite dans une apparence de normalité »²⁹⁵. Sid Cummings, par exemple, mène sa vie paisible d'idiot jusqu'à la nuit fatidique où Dieu lui intime d'aller venger les canards. Considéré jusqu'alors comme un idiot (« retarded »²⁹⁶), il passe d'un coup dans la catégorie des tueurs fous en raison de cette rupture brutale dans son comportement : « Dumb little Sid who swallowed garbage and floated his own turds in a wet ditch had become the Ripper of Lake Charles. It was the ugliest mass murder in the Bayou State »²⁹⁷. Incarcéré à perpétuité, il subit le traitement réservé à la fois aux fous et aux idiots²⁹⁸. Pourtant, le récit ne s'arrête pas là puisque son séjour en prison semble l'avoir délivré de son idiotie comme de sa folie. Agité de crises nocturnes, il revoit en effet la scène du crime (« Sid recollected all sixteen throats²⁹⁹) et finit par prendre conscience de l'ampleur de son acte, d'autant que Jerome, devenu son ami, lui raconte des histoires qui le font pleurer. À la fin du roman, Sid boit le

²⁹³ Frédérique Spill, *L'idiotie dans l'œuvre de Faulkner*, op. cit., p. 23.

²⁹⁴ Clément Rosset, *Le réel. Traité de l'idiotie*, op. cit., p. 11-12.

²⁹⁵ Frédérique Spill, *L'idiotie dans l'œuvre de Faulkner*, op. cit., p. 23.

²⁹⁶ Jerome Charyn, *The Catfish Man*, op. cit., pp. 109-110.

²⁹⁷ Jerome Charyn, *The Catfish Man*, op. cit., p. 109.

²⁹⁸ « The plea of insanity had saved him from the gallows, the oven, an acid bath, or whatever it was Louisiana did to its murderers in the primitive days of 1963. He'd been sentenced to remain in this hospital for a fixed period of 511 years » (*The Catfish Man*, op. cit., p. 108).

²⁹⁹ Jerome Charyn, *The Catfish Man*, op. cit., p. 109-110.

thé dans un service en porcelaine en divertissant son visiteur de propos raffinés : autrement dit, il est méconnaissable. Ses crises de folie semblent avoir permis une prise de conscience (car selon Spill, « contrairement à l'idiot dont la santé réside dans une ataraxie involontaire, le fou est en souffrance et a conscience de son état »³⁰⁰) qui prépare son retour à la raison.

Le personnage d'Irène Silk, interné alors qu'elle n'était qu'une enfant, subit une métamorphose comparable. Enfant mutique et incapable d'apprendre, elle est internée dès son plus jeune âge (« in a home for [...] mental patients on an isolated block »³⁰¹) pour devenir « Bunny », ce nom indiquant la volonté de faire d'elle une créature docile et inoffensive. Retrouvée par sa sœur des années plus tard, elle n'est plus tout à fait humaine, se comportant à la manière d'un animal (« Something was wrong with Bunny's eyes. [...] There was a pulse between her eyebrows, like some strange target. [...] Her eyes had a yellow gleam »³⁰²). Toutefois, une fois réintégrée à la société grâce à l'aide de sa sœur, elle se métamorphose, redevient peu à peu Irène, une jeune femme maquillée sachant servir le thé et commençant même à reparler. Cette gestuelle policée n'est pourtant qu'un vernis qui s'écaille à la première occasion, lorsque ses instincts de bête sauvage reprennent le dessus. La symétrie des deux agressions à la chaussure, celle de l'enfance contre Marla et celle de l'âge adulte contre Marcellus, est en fait un motif cyclique qui ne permet donc pas au lecteur de rendre un verdict final sur l'état de santé mentale d'Irène, dont la transformation en être sain n'a pas été durable ni définitive. Irène, dans son accès final de violence, retrouve son mutisme et son idiotie premiers, la pulsation obstinée des coups remplaçant tant bien que mal, sous une forme dégradée, son langage perdu.

Comme Sid Cummings, Sheb Coen³⁰³ était un idiot ordinaire avant que son frère Albert ne meure. Dans son cas, le changement radical de comportement coïncide avec un événement traumatique. Son frère Albert l'a en effet chargé d'allumer le four dans lequel lui et son épouse ont décidé de placer leur tête pour se suicider, ce qui sort Sheb de son état normal :

After he prepared the oven for Albert your uncle was a maniac. Jorge found him on the fire escape laughing and screaming, with piss everywhere. César climbed

³⁰⁰ Frédérique Spill, *L'idiotie dans l'œuvre de Faulkner*, op. cit., p. 22.

³⁰¹ Jerome Charyn, « Little Sister », *Bitter Bronx*, op. cit., p. 104.

³⁰² Jerome Charyn, « Little Sister », *Bitter Bronx*, op. cit., p. 105.

³⁰³ Ces deux personnages d'idiot partagent leurs initiales avec celles de Sam Charyn, dont on verra qu'il est un idiot prototypique dans la fiction de son fils.

up and wanted to bring him down. But he would only go with Jerónimo. So the baby went up there and held Shebby's fingers. That's how we got him into the candy store. The boys washed the piss off.³⁰⁴

Le comportement aberrant de Sheb, que le récit présente par ailleurs comme un être excentrique mais placide, choque par son excès. Son accès d'incontinence (« piss everywhere ») est à l'image de la perte de contrôle de sa voix : ses pleurs et ses cris, en l'absence de régulation (les formes en -ing « laughing and screaming », non quantifiantes, n'imposent en effet pas de fin à cette effusion), font de lui un être momentanément incontrôlable. Lorsque, plus tard, Jerónimo parvient à le faire descendre du toit, et donc symboliquement à sortir de son hystérie, ce dernier représente la stabilité, la prévisibilité rassurante qui permet d'apaiser Sheb, et qui caractérise l'idiot selon Spill pour qui « dans ses sursauts, la folie apparaît souvent comme une menace là où l'idiotie est jugée relativement inoffensive parce qu'elle est prévisible et canalisable »³⁰⁵. Le texte distingue en outre cet épisode particulièrement traumatique des autres habitudes excentriques qui sont le quotidien de Sheb : « Sheb found Albert and Jessica; Sheb brought them out of the oven and screamed their deaths from the fire escape. But he was considered a madman long before this »³⁰⁶. La folie chronique de Sheb (« a madman ») est donc plus proche de ce que Spill entend par idiotie, au sens d'une condition stable et irrémédiable, tandis que sa crise de folie sur le toit (« a maniac ») provoque bien une rupture, une altération brutale dans son comportement.

On voit donc que c'est un trait caractéristique chez Charyn de faire de la condition a priori irrémédiable de l'idiotie un état transitoire (certains idiots seraient même « éducatibles »). De même, les crises de folie apparaissent à plusieurs reprises comme des prises de conscience, préluant même parfois à un retour à la raison. Le personnage de Jerome, dans *The Catfish Man*, est à l'image de cette vision fluctuante. Il passe en effet d'un asile à l'autre (« Send the dummy to the next asylum »³⁰⁷) jusqu'à atterrir chez les « Bartlebys », un groupe de patients psychiatriques nommés d'après le héros de Melville et qui incarnent une catégorie psychique à part entière, un type d'idiot particulier. À l'inverse

³⁰⁴ Jerome Charyn, *Blue Eyes*, *op. cit.*, p. 255.

³⁰⁵ Frédérique Spill, *L'idiotie dans l'œuvre de Faulkner*, *op. cit.*, p. 23.

³⁰⁶ Jerome Charyn, *Blue Eyes*, *op. cit.*, p. 158.

³⁰⁷ Jerome Charyn, *The Catfish Man*, *op. cit.*, p. 113

de son idiotie, qui est constante tout au long du roman, la folie de Jerome se manifeste par épisodes sporadiques sous la forme de crises, signalant une alternance entre deux états a priori incompatibles.

Cette intermittence est particulièrement flagrante dans le cas des personnages dits « idiots savants », c'est-à-dire extrêmement doués dans un domaine précis qui est leur activité de prédilection, mais incapables, en revanche, de s'en sortir dans tous les autres domaines de leur existence. Ces personnages oscillent donc entre des moments d'excellence et de virtuosité qui font d'eux des génies et des périodes de latence idiote qui les font chuter dans la nullité et l'anonymat absolu. Charyn s'est passionné pour le destin singulier de nombreux artistes connus pour leur phase créative souvent aussi flamboyante qu'elle fut brève, comme celui d'Arthur Rimbaud, ou pour ces célébrités qui, en dehors de leur prestations publiques, mènent une vie des plus privées, comme le pianiste Glenn Gould. Il insère ainsi dans ses récits des trajectoires hyperboliques caractérisées par une ascension fulgurante suivie d'une chute aussi inévitable que fatale. Paul Morphy, joueur d'échecs historique figurant dans *The Catfish Man*, s'épanouit ainsi complètement dans sa passion, raflant tous les championnats, jusqu'au jour où, contraint par sa famille bien-pensante de retrouver une vie normale, plus conventionnelle, il accepte d'entrer dans la vie active et cesse de jouer aux échecs : alors, écrit le narrateur fasciné par la fin de vie devenue mythique de Morphy, il serait devenu complètement fou, incapable de prononcer autre chose que des ritournelles absurdes, revêtant les habits de ses sœurs et refusant toute communication avec l'extérieur. Ce passage du génie à l'idiotie est par ailleurs essentiel pour Charyn, car il implique aussi la possibilité du trajet inverse, celui qui mènerait l'idiot vers le génie.

3. Temporalité idiote : paradoxe de l'enfant-adulte

a) Maturité du corps, immaturité de l'esprit

Il y aurait donc autre chose que sa taille anormale ou que ses actes choquants, d'autres critères, signes ou symptômes qui permettent de reconnaître un idiot. Dans le cas de Jerónimo, on voit que l'apparence de l'adulte va paradoxalement de pair avec un état d'enfant dépendant. Le récit met ainsi en scène, par le biais d'un regard extérieur (dans

l'extrait qui suit, celui du chauffeur de taxi), cette dualité interne à la personne de Jerónimo. Son protecteur, Patrick, un colosse d'origine irlandaise, est aussi grand et étrange (« a ragged, shoeless, white-haired giant »³⁰⁸) que son protégé, si bien que les passants les prennent d'abord pour deux individus de la même espèce. Cette ressemblance physique est d'ailleurs stratégique, puisqu'elle doit assurer la sécurité de Jerónimo, censé passer inaperçu, en quelque sorte camouflé par Patrick. Sous l'apparente gémellité des deux hommes, la différence intrinsèque de Jerónimo est pourtant frappante :

The cab driver had two ninnies in the back: a gray-haired infant and a huge Irishman in stinky socks. The driver [...] hadn't met scruffy cops like these: gray-haired boys in charity suits. The small one kept shoving caramels into his mouth. [...] A boiling piss-hole and two imbeciles with gray tufts behind the ears had cut him off from Manhattan. [...] Could the imbeciles in the cab be part of the same team?³⁰⁹

Les deux hommes forment une paire (« two ninnies », « two imbeciles », « the same team ») ; ils ont le même âge, la même taille, les mêmes cheveux gris et habits défraîchis... Pourtant, le conducteur de taxi ne se trompe pas sur l'état infantile de Jerónimo, ce « garçon » qui voyage en effet sous la tutelle de Patrick, en gobant des caramels. Cela fait de lui un très jeune enfant (« infant ») dont l'état de dépendance se caractérise par la nécessité d'être accompagné ainsi que par son type d'alimentation infantine, qu'il suce qui plus est à la manière d'un têtément. On sait par ailleurs que Jerónimo, bien qu'il soit l'aîné de sa fratrie, passe ses nuits dans un berceau, alors que ses cadets ont, eux, des lits superposés : « [T]he back room [...] had bunk beds and a crib (for Jerónimo) »³¹⁰). Baptisé « le petit » (« [an] infant » ; « the small one ») alors qu'il est l'aîné de la fratrie, Jerónimo surprend par l'écart qui sépare son immense corps de son infantilité. C'est dans cet écart que semble se situer un des premiers paradoxes de l'idiot congénital.

Ce paradoxe est en effet d'avoir atteint un corps d'adulte mais d'être resté, malgré son âge mûr, psychologiquement immature. Charyn utilise ainsi le terme « manchild » de façon récurrente pour se référer, entre autres, à Jerónimo : « He was a manchild fixed in his devotions, his manners, his fears »³¹¹. La formulation est problématique, puisqu'elle

³⁰⁸ Jerome Charyn, *The Education of Patrick Silver* [1976], *The Isaac Quartet*, Zomba Books, London, 1984, p. 359.

³⁰⁹ Jerome Charyn, *The Education of Patrick Silver*, *op. cit.*, p. 306-307.

³¹⁰ Jerome Charyn, *The Education of Patrick Silver*, *op. cit.*, p. 307.

³¹¹ Jerome Charyn, *Blue Eyes*, *op. cit.*, p. 194.

rapproche deux âges de la vie a priori incompatibles, celui de l'adulte et celui de l'enfant. C'est donc par une pirouette verbale que l'on parvient à mettre des mots, et des chiffres, sur l'état opaque et mystérieux de l'idiot. Malamud fait ainsi de Rifkele une femme-enfant à l'âge biologique et mental indéterminés : « She was a stupefying sight, retarded at the very least. Fifteen he'd say, though she looks thirty and probably has the mentality of age ten »³¹², observe avec hésitation un narrateur déstabilisé. Faulkner, lui, décrit Benjy Compson, dans *The Sound and the Fury* (1929), comme un trentenaire de trois ans : « [H]e been three years old thirty years »³¹³. Dans le premier chapitre qui s'ouvre sur le trente-troisième anniversaire de Benjy, ce dernier est appelé « the baby » par sa mère, comme ce sera d'ailleurs le cas pour Jerónimo. Présenté comme un garçon de quarante-trois ans (« a boy of forty-three »³¹⁴), Jerónimo Guzmán est en effet connu sous le nom de « baby » par ses proches à tous les âges de sa vie : « [A]t forty, thirty, twenty, fifteen, Jerónimo had been the baby »³¹⁵. On verra d'ailleurs que le personnage de Jerome, double de Charyn dans plusieurs récits autofictionnels, est lui aussi appelé « baby » (« I was called baby until I got beyond the age of ten »³¹⁶), ce sobriquet faisant office de nom d'usage jusqu'à son entrée dans l'âge adulte : Charyn s'inscrit, au moins fictivement, dans la lignée de ces personnages idiots au statut infantile.

Dans tous ces exemples les chiffres, censés graduer l'évolution de la jeunesse à la maturité, échouent ici à informer le lecteur de façon rationnelle. L'idiot semble en effet faire le grand écart entre les deux extrémités de ce spectre, dans un paradoxe qui rappelle beaucoup celui de Deleuze et Guattari qui, dans *Kafka, Pour une littérature mineure*, se penchent sur la « contiguïté » de deux âges incompatibles de la vie : « [L']enfant est pris dans un bloc d'enfance, sans cesser d'être adulte, comme l'adulte peut être pris dans un bloc d'adulte sans cesser d'être enfant. Ce n'est pas un échange artificiel de "rôles", c'est, là encore, la stricte contiguïté de deux segments lointains. [...] [U]n devenir-enfant de l'adulte pris dans l'adulte, un devenir-adulte de l'enfant pris dans l'enfant, les deux contigus »³¹⁷. Ni enfant, ni adulte, l'idiot n'est pas non plus un *adulescens*, cet être en devenir défini à l'aune

³¹² Bernard Malamud, « The Silver Crown », *op. cit.*, p. 537.

³¹³ William Faulkner, *The Sound and the Fury* [1929], New York, Norton, 1994, p. 11.

³¹⁴ Jerome Charyn, *Blue Eyes*, *op. cit.*, p. 159.

³¹⁵ Jerome Charyn, *Blue Eyes*, *op. cit.*, p. 194.

³¹⁶ Jerome Charyn, *The Catfish Man*, *op. cit.*, p. 2.

³¹⁷ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Minuit, 1975, p. 143.

du transitoire, celui de sa transformation. Bien au contraire, il demande à être compris non pas au prisme d'une temporalité conventionnelle, orientée vers le futur, mais plutôt à celui d'une suspension de cette temporalité, d'un arrêt qui permettrait à ce personnage d'exister hors chronologie. Par conséquent, la croissance de l'idiot semble aller à l'encontre d'une évolution rectiligne ou d'un progrès linéaire.

b) Arriération mentale et retard temporel : le blocage de l'idiot

Sur la pendule du monde en marche, l'idiot est l'aiguille immobile, incapable de donner l'heure, et pis encore incapable de la lire. Charyn imagine ainsi par exemple l'immense difficulté de son héroïne Emily Dickinson à déchiffrer le cadran de l'horloge : « I couldn't even tell time until I was fifteen. [...] I just didn't understand the circling of a clock. I was mortified, like a child caught up in the great mystery of numbers & dials »³¹⁸. On retrouve donc l'idée d'un décalage dans le rythme qui serait propre à l'idiot, dont la pulsation, étant unique, ne se synchronise jamais avec le monde extérieur. Henry David Thoreau oppose ainsi ce monde qui bat la mesure implacablement au rythme propre de l'individu : « If a man does not keep pace with his companions, perhaps it is because he hears a different drummer. Let him step to the music which he hears, however measured or far away »³¹⁹. L'idiot serait cet être particulièrement sensible à son rythme intérieur, ou complètement sourd à celui du monde alentour, au point de n'y rien comprendre, ce décalage rendant impossible son adéquation avec les autres. Charyn insiste ainsi dans un entretien sur le personnage d'Oskar Mazerath, dont le tambour matérialise ce rythme singulier : « Günter Grass's *Tin Drum* is very important. The boy stops growing during the war, and remains a child with his drum. A very powerful image to me, very important »³²⁰. Le tambour apparaît en effet au moment où le jeune Oskar décide de ne plus participer au monde extérieur : à partir du moment où il rejette ce monde, ses lois et son rythme, il décide de demeurer à jamais en syncope, en rupture avec lui, mais en harmonie avec sa propre pulsation.

³¹⁸ Jerome Charyn, *The Secret Life of Emily Dickinson. A Novel*, New York, Norton, 2011, p. 32.

³¹⁹ Henry David Thoreau, *Walden and Civil Disobedience* [1854], Ch. XVIII, New York, Norton, 1966, p. 430.

³²⁰ Michaëla Cogan, « "The Artist Himself Is a Kind of Idiot." An Interview with Jerome Charyn » [2017], non publié, voir Annexe.

De la même manière, l'idiot introduit dans le récit un autre rythme, à commencer par celui de son corps biologique qui se situe au carrefour de différents âges. Par exemple, les cheveux de Jerónimo qui ont blanchi à l'adolescence (« Jerónimo went gray at fifteen »³²¹, « [he was a] gray-haired infant »³²²) lui ont donné très tôt une apparence d'adulte prématuré, ce qui est accentué par la sénescence précoce que son père diagnostique chez lui : « Imbeciles worry more than we do. Their arteries dry fast. They don't live too long »³²³. À l'inverse, Sheb Coen, un autre personnage d'idiot traversant la même saga policière, ne présente, à la soixantaine, aucun signe de vieillissement : « Coen grew permanent lines, scatter marks, along his cheeks, his knuckles ached in rotten weather, his blondness was dulling fast, but Sheb hadn't aged in thirteen years »³²⁴. Ces anomalies dans le développement biologique renforcent l'anormalité de l'idiot, décrit comme un « enfant poilu » incapable de grandir comme tout le monde (« [a] hairy boy who isn't smart enough to grow old and die, like everybody else »³²⁵). La pilosité dénotant habituellement la virilité de l'adulte, l'image prend ici valeur d'un oxymore décrivant l'état impossible et contradictoire de l'idiot.

Charyn tisse ainsi étroitement les fils de l'idiotie et de l'enfance dans ses entretiens, où il présente l'idiot comme un être demeuré en enfance : « He or she does not have the normal progression from childhood to adulthood to marriage, to having children, to death. In a way the idiot remains a child »³²⁶. Demeurer en enfance revient ici à demeurer tout court, c'est-à-dire à être incapable de changement et d'évolution. Charyn développe ainsi toute une galerie de personnages littéralement bloqués et figés dans leur état. Mesurer à l'échelle du temps la différence de l'idiot fait ressortir son retard, sa lenteur, voire son arrêt : en termes médicaux, l'idiotie est une *arriération*. Dans *Le pouvoir psychiatrique*, Michel Foucault dira ainsi que « l'idiotie est un non-développement, elle est stable, définitivement

³²¹ Jerome Charyn, *Marilyn the Wild* [1976], *The Isaac Quartet*, Zomba Books, London, 1984, p. 16.

³²² Jerome Charyn, *The Education of Patrick Silver*, *op. cit.*, p. 306.

³²³ Jerome Charyn, *Marilyn the Wild*, *op. cit.*, p. 17. Jerónimo disparaît de l'intrigue prématurément, certes, mais des suites d'un meurtre et non d'un décès biologique.

³²⁴ Jerome Charyn, *Blue Eyes*, *op. cit.*, p. 217.

³²⁵ Jerome Charyn, *Pinocchio's Nose*, New York, Arbor House, 1983, p. 47.

³²⁶ Michaëla Cogan, « "The Artist Himself Is a Kind of Idiot." An Interview with Jerome Charyn » [2017], non publié, voir Annexe.

acquise : l'idiot n'évolue pas »³²⁷. La « pathologie du blocage » et la « pathologie de la lenteur »³²⁸ qui, selon lui, sont caractéristiques de l'idiot, témoignent de l'importance du temps dont cette analyse est tributaire.

c) L'incapacité à devenir

Dans la trilogie du Bronx, Jerome est appelé au sein de sa famille « baby », comme Benjy et Jerónimo (« I was called “baby” until I got beyond the age of ten »³²⁹) et, sur le modèle de Billy Budd appelé « Baby Budd »³³⁰, il se fait appeler « Baby Jerome », ou simplement « Baby », jusqu'à l'entrée dans l'âge adulte qui marque la fin de *Bronx Boy*. Lui qui s'imagine n'être jamais sorti de la petite enfance (« I was an infant at fourteen »³³¹) diagnostique en lui un blocage, celui qui l'empêche de quitter le nid familial pour devenir autonome. Il se décrit comme un homme figé, immobilisé, à la manière des nourrissons que l'on emmaillottait jadis pour restreindre leur mobilité : « I couldn't take to the road. I wore my swaddling clothes a terribly long time »³³². Dans un entretien avec Frederic Tuten, Charyn revient sur cette idée d'une mobilité impossible : « I was never really able to break out of my family and form my own family. I was married once, but I have no children; I was never able to leave my family, even though, in a literal sense, I left when I was twenty-four; but I never made a complete break »³³³. Au début de la nouvelle « Faigele », le même mal s'abat sur Manny, qui reste prostré chez lui, incapable du moindre mouvement ou de la plus simple parole alors que la guerre vient d'être déclarée et que tout le pousse à agir : « I sat

³²⁷ Michel Foucault, *Le pouvoir psychiatrique : cours au Collège de France, 1973-1974*, Paris, Seuil, 2003, p. 204.

³²⁸ Michel Foucault, *Le pouvoir psychiatrique, op. cit.*, p. 206.

³²⁹ Jerome Charyn, *The Catfish Man. A Conjured Life*, New York, Arbor House, 1980, p. 2.

³³⁰ « Such [...] was welkin-eyed Billy Budd—or Baby Budd, as more familiarly, [...] he at last came to be called » Herman Melville, « Billy Budd, Sailor » [1924], *Melville's Short Novels*, Norton, New York, 2002, p. 104. Le narrateur précise en effet plus tard la nature particulière de ce marin (« [he is] *much of a child-man* », 135, je souligne). Budd se caractérise en outre par son état d'esprit qui ne se compare pas à l'innocence d'un enfant mais résulte d'une intelligence simple (« simple-minded intelligence », 135).

³³¹ Jerome Charyn, *The Catfish Man, op. cit.*, p. 235.

³³² Jerome Charyn, *Metropolis*, New York as Myth, Marketplace, and Magical Land, New York, Putnam, 1986, p. 13.

³³³ Frederic Tuten, « A Conversation with Jerome Charyn » [1992], in Sophie Vallas (ed.), *Conversations with Jerome Charyn, op. cit.*, p. 11.

home, without taking a step or making a move. [...] I had never been away from home even for a day and I was scared. [...] And I sat home and didn't say a word to anybody and every time I heard the air raid sirens wail I died a little. I could feel my heart contract and dig all the way down to my bowels, looking for some place to hide »³³⁴. La locomotion physique étant symbole d'une volonté agissante propre, l'état de contraction de Manny est assimilé à une forme de mort, celle d'un individu qui ne parvient pas à s'extirper de sa torpeur pour se mettre debout et entrer en mouvement.

Le terme « manchild » est donc à mettre en rapport avec l'incapacité à devenir, à être autonome, à apprendre à être soi. Érigé en figure littéraire, le « manchild » représenterait l'être figé dans son incapacité, empêché dans son évolution. Charyn développe ainsi le motif de l'individu gelé, comme pris dans les glaces d'une paralysie ontologique. Il emprunte cette image à une nouvelle de William Gass, « The Pedersen Kid »³³⁵, dans laquelle la neige recouvre tout, immobilisant jusqu'au bébé retrouvé pétrifié de froid devant un pas de porte. S'appropriant le thème, Charyn construit dans *Pinocchio's Nose* (1983) son propre « Pedersen Kid », un personnage du même nom figé non par le froid mais par une maladie rare, la progéria : « He might as well have been made from wood. He suffered from a malady called progeria that mimicked the aging process. Fourteen and he looked eighty-five. [...] He'd come to die at the clinic »³³⁶. Les archives déposées par Charyn à la Fales Library de l'Université de New York contiennent des coupures de journaux consacrées à cette maladie, témoignant de l'intérêt scientifique qu'il y a porté, intérêt que font transparaître les détails du texte. Chez ce garçon, tout ce qui indique la puberté fait défaut, qu'il s'agisse de la pilosité (« [he was] a kid without hair on his body ») ou des organes sexuels (« he had little squashed testicles and a peter that was hardly there »³³⁷), tandis que ses fonctions vitales les plus primaires sont affaiblies : la locomotion est pour lui difficile en raison de la déformation de ses articulations (« his joints were so crooked, he walked around as if he were on a saddle »). Sa circulation est entravée (« his arteries had begun to clog at six or seven ») et la fragilité de son cœur (« he'd had a heart murmur since he was three ») met en péril son existence.

³³⁴ Jerome Charyn, « Faigele the Idiotke », *op. cit.*, p. 76.

³³⁵ William Gass, « The Pedersen Kid », *In the Heart of the Heart of the Country and Other Stories*, New York, Harper Perennial, 1968.

³³⁶ Jerome Charyn, *Pinocchio's Nose*, *op. cit.*, p. 326.

³³⁷ Jerome Charyn, *Pinocchio's Nose*, *op. cit.*, p. 331.

Voué à mourir avant même d'avoir grandi, cet enfant ne peut vivre selon les processus habituels de la croissance et du vieillissement, ce qui rappelle la nouvelle de F. S. Fitzgerald, « The Curious Case of Benjamin Button » (1922), avec laquelle ce roman partage des affinités assumées³³⁸. L'enfant va donc se caractériser par une horloge biologique singulière, lui qui meurt à quatorze ans : « [T]he kid began to waste. He was the oldest living example of progeria, and he'd been dying a long time. He hardly talked [...]. His head would furrow as if he were listening to a secret clock »³³⁹. L'horloge intérieure (« secret clock ») bat sa propre mesure, en écho aux pulsations arythmiques de son cœur défaillant, et place le jeune mourant dans un temps qui n'est plus, ou n'a jamais été, celui du récit.

Charyn fait cas de ce décalage temporel en attribuant par exemple à la jeune Emily Dickinson (ce motif étant en outre présent dans la poésie de cette dernière) les plus grandes difficultés à déchiffrer le cadran de l'horloge : « I couldn't even tell time until I was fifteen. [...] I just didn't understand the circling of a clock. I was mortified, like a child caught up in the great mystery of numbers & dials on a replica of the moon's own round face »³⁴⁰. Emily oppose en effet au temps mesuré et codifié des hommes le temps cyclique et naturel que représente l'astre lunaire. La lune, depuis longtemps l'amie du poète, du fou et de l'idiot, ces êtres que l'on dit lunatiques³⁴¹, symbolise ici le flux ininterrompu des astres et de l'univers, un flux cosmique dont le système du calendrier n'est pour Emily qu'une pâle « réplique ». Charles Baudelaire, dans « L'horloge », sait lire au fond de « l'œil des chats » « une heure vaste, solennelle, grande comme l'espace, sans divisions de minutes ni de secondes, — une heure immobile qui n'est pas marquée sur les horloges »³⁴². Emily, elle,

³³⁸ Charyn dit se reconnaître complètement dans le scénario de Fitzgerald : « I loved the film about Benjamin Button, because it was such an incredible concept. [...] I've always felt, and that's a conceit because it's not true, that the film writer had read my work! It almost seemed as if I had written it. It's very close to my work, the imagination » (Sophie Vallas, « "Pinocchio is Still Out There": Listening to Jerome Charyn's Everlasting Quest » [2009], in Sophie Vallas (ed.), *Conversations with Jerome Charyn*, op. cit., p. 140).

³³⁹ Jerome Charyn, *Pinocchio's Nose*, op. cit., p. 353.

³⁴⁰ Jerome Charyn, *The Secret Life of Emily Dickinson. A Novel*, New York, Norton, 2011, p. 32.

³⁴¹ Pour ne citer que quelques exemples, « Les Bienfaits de la Lune » de Charles Baudelaire fait de cet astre une « redoutable Divinité », « fatidique marraine », « nourrice empoisonneuse de tous les lunatiques », et le roman *Il Poema dei Lunatici* (1987) d'Ermanno Cavazonni inspire en 1990 le dernier film de Federico Fellini, *La Voce della Luna* (1990) (La Voix de la Lune).

³⁴² « Pour moi, [...] que ce soit le jour, dans la pleine lumière ou dans l'ombre opaque, [...] je vois toujours l'heure distinctement, toujours la même, une heure vaste, solennelle, grande comme l'espace, sans divisions de minutes ni de secondes, — une heure immobile qui n'est pas marquée sur

apprend à voir sur le cadran de l'horloge les images du monde naturel dont elle se sent plus proche : « But I solved the riddle, saw the dials as the wings of a bird hovering over mountains on the moon with numbers rather than peaks. I could feel in my mind a shadow that the bird left over every numeral, a shadow that darkened as the numbers grew, & that brought us from breakfast to midnight, round and round again »³⁴³. Ce subterfuge, qui superpose deux visions du temps, métrique pour les hommes et cyclique pour la nature, lui permet de continuer à vivre selon son propre rythme, à l'insu de son père qui pense sa fille enfin capable de « lire l'heure ».

Charyn a exprimé une grande admiration³⁴⁴ pour les elliptiques tirets grâce auxquels, dans ces vers d'Emily Dickinson, « Born—Bridalled—Shrouded— / In a Day— »³⁴⁵, trois formes verbales suffisent à résumer le déroulement de toute une vie ainsi concentrée sur à peine plus d'une ligne. La brièveté de ce fragment poétique a en effet pour résultat de fusionner trois instants successifs en un unique instant prolongé (le second vers les réunit en une seule longue journée). Il se passe quelque chose de semblable avec la vie de l'idiot : plutôt que de se dérouler selon une chronologie balisée par les étapes-clés que seraient la naissance, le mariage et la mort, l'existence idiote semble s'enrouler sur elle-même. Des instants censés se succéder s'y superposent, se chevauchant selon une logique plus agrégative que consécutive. Cela contribue à faire de l'idiot un être atemporel, ou du moins dérogeant aux lois du temps.

Dans ce chapitre, on a vu comment le personnage de l'idiot est en rupture avec la plupart des codes qui régissent la société au point qu'il incarne un espace et un temps propres. Cette séparation entre l'idiot et le monde est particulièrement forte lorsqu'il s'agit du langage, cet outil de médiation qui devrait servir d'interface entre l'individu et son

les horloges [...]. «“Oui, je vois l'heure ; il est l'Éternité !”» Charles Baudelaire, « L'horloge », *Petits Poèmes en Prose (Le Spleen de Paris)* (XVI), Paris, Gallimard, 1973, p. 57-58.

³⁴³ Jerome Charyn, *The Secret Life of Emily Dickinson*, *op. cit.*, p. 32.

³⁴⁴ « Her use of the dash is very violent, very violent. [...] There is one line in which she talks about being married, “Born—Bridalled—Shrouded.” She can go through an entire life with three words. You have to be absolutely brilliant to have this kind of shorthand » (Richard Phelan and Sophie Vallas, « Finding the Music: An Interview with Jerome Charyn in *The Secret Life of Emily Dickinson* » [2011], in Sophie Vallas (ed.), *Conversations with Jerome Charyn*, *op. cit.*, p. 158).

³⁴⁵ Emily Dickinson, *The Complete Poems* [1072] (ed. Thomas H. Johnson) [1970], London, Faber and Faber, 2016, p. 487.

entourage mais qui, dans le cas de l'idiote, ne remplit pas cette fonction, le laissant « dumb », retardé dans son évolution en raison de son mutisme.

Chapitre 3

« Dumbness »

Alain Roger, dans son *Bréviaire de la bêtise* (2008), fait du langage un facteur déterminant dans la définition de l'idiotie : « Pour Binet et Simon, est idiot tout individu qui n'arrive pas à communiquer par la parole. Il ne peut ni exprimer verbalement ses "pensées" ni comprendre celles des autres, alors qu'aucune anomalie de l'ouïe ou des organes phonateurs n'explique cette pseudo-aphasie, entièrement due à une déficience irrémédiable »³⁴⁶. Bien que Charyn fasse (non sans distance humoristique) du discours médical une partie intégrante de son écriture, ses personnages d'idiots ne peuvent en effet se résumer à leurs anomalies physiologiques. Certains sont aussi sans langage car ils ne maîtrisent pas les codes de la langue, non pas parce qu'ils ne peuvent produire des sons, ce qu'ils font d'ailleurs souvent fort bien, tout comme ils entendent à merveille (et parfois mieux que la moyenne). L'idiot charynien ne peut donc être simplement un sourd-muet. Certes, il s'agit d'un être dont l'expression est défaillante, puisque c'est souvent à l'aune du cri, du grognement, du hurlement que sa voix se fait entendre. Faute d'une analogie plus exacte sans doute, elle est en outre souvent comparée à celle d'animaux dont les cris sont indéchiffrables pour une oreille humaine. Ce langage primitif et incomplet ne peut cependant devenir une véritable parole : l'idiot demeure un *in-fans* au sens étymologique du terme.

³⁴⁶ Alain Roger, *Bréviaire de la bêtise*, Paris, Gallimard, 2008, p. 191.

A. Du silence au cri : langage primitif

1. Production de sons

a) Créatures de silence

Les personnages absolument silencieux sont minoritaires chez Charyn. On compte parmi eux Teddy DiAngelis, appelé Nose, homme de main d'un groupe de mafieux que le commissaire Sidel cherche à mettre sous les verrous. Pris dans un engrenage qui sans doute lui échappe, Ted s'ennure dans une sorte de discours intérieur hermétique : « And something about Jerry's brother seemed peculiar. Nose was stuck in the dream of his own thoughts. Isaac could almost feel the grindings of his brain. And Nose was a man who wasn't paid to think. [...] Teddy Boy was mumbling to himself and walked right past the Commish, who sacrificed his caffelatte to follow Ted »³⁴⁷. C'est un homme d'action mais pas de réflexion, ce qu'atteste le fait qu'il soit employé comme tueur à gages : « [He isn't] paid to think ». Il obéit aux ordres de son supérieur mais ne sait pas s'exprimer de façon indépendante ni penser par lui-même. Il ne sait produire qu'un marmonnement (« mumbling ») inaudible et se montre incapable de s'exprimer au tribunal : « Teddy wouldn't budge. He sat in the witness box like some aphasic boy, lost in his own America. [...] He twiddled his fingers and watched the shadows on the wall »³⁴⁸. Perdu dans son univers intérieur, Teddy est voué à rester un être insulaire, replié sur lui-même, ce qui rend toute communication impossible. Il est l'exemple d'un être qui ne parvient pas à s'exprimer, à sortir de lui-même pour interagir avec les autres.

Quoiqu'il prenne parfois la parole, Jerónimo est aussi essentiellement silencieux. Dans le passage suivant, il fait preuve d'un calme presque inquiétant au vu des circonstances. Assis sur la banquette arrière d'un taxi entre son frère et son père, il reste en effet imperturbable alors que son père, armé d'une brique, est sur le point de lui asséner un coup qui lui sera fatal : « Jerónimo didn't scowl at the brick. He turned his face to Papa. He rubbed

³⁴⁷ Jerome Charyn, *The Good Policeman*, op. cit., p. 188.

³⁴⁸ Jerome Charyn, *The Good Policeman*, op. cit., p. 254.

Zorro's shoulder with his Guzmán neck. He was thinking of all his brothers. The baby didn't have the word goodbye in his vocabulary. His nostrils sniffed for air. His tongue lay curled on his lip »³⁴⁹. Dans cette scène où la sensorialité est mise en exergue, la violence du geste meurtrier est comme étouffée par la prépondérance des sens : la proximité des corps permet en effet la douceur d'une caresse contre l'épaule du frère, tandis que Jerónimo respire en silence, pour la dernière fois. L'absence de langage est presque goûtée par la langue enroulée de Jerónimo (« his tongue lay curled on his lip »), qui retrouve ici l'état passif et sensoriel de la petite enfance. La scène doit sa quiétude au fait que le silence, habituel chez Jerónimo (« He had profounder silences than any of the Coens »³⁵⁰), marque aussi son ignorance, comme si le fait qu'il ne connaisse pas le mot « au-revoir » signalait aussi qu'il n'a pas conscience de sa mort imminente. Il ne se débat pas, ne résiste pas à son destin, ce qui fait de lui, selon Frédérique Spill, une créature au sens biblique : « *Infans* au sens littéral du terme, l'idiot n'est pas doté de la parole ; il n'est donc pas en mesure de contrarier la volonté divine, à laquelle il est nécessairement soumis »³⁵¹. Jerónimo, ainsi que Teddy (qui tue sur commande), apparaissent donc tous deux comme des êtres à la passivité intrinsèque, ce qui explique leur mutisme.

Il n'est pas anodin que tous deux meurent, comme on l'a vu, d'une blessure au front (Nose est touché « in [a] tiny patch of forehead »³⁵², Jerónimo tombe « with a puckered forehead »³⁵³). Ce détail les rapproche en effet d'une créature du folklore juif ashkénaze, le *golem*, ce colosse façonné de glaise et magiquement doté de vie par son créateur, le rabbi Loew, mais non de parole. Portant dans sa bouche un bout de papier sur lequel est inscrit l'ineffable nom divin et sur son front une marque signifiant aussi Dieu, cet être à la force titanesque est entièrement soumis à la volonté extrinsèque et supérieure de son créateur. Ce dernier finit par modifier la marque que le *golem* porte au front, supprimant un signe (de *emeth* à *meth*), ce qui provoque la mort immédiate de la créature. À ce moment de la

³⁴⁹ Jerome Charyn, *The Education of Patrick Silver*, op. cit., p. 370-371.

³⁵⁰ Jerome Charyn, *Blue Eyes*, op. cit., p. 194.

³⁵¹ Frédérique Spill, *L'idiotie dans l'œuvre de Faulkner*, op. cit., p. 25.

³⁵² Jerome Charyn, *Maria's Girls*, op. cit., p. 254.

³⁵³ Jerome Charyn, *The Education of Patrick Silver*, op. cit., p. 371-372.

légende³⁵⁴, il est dit que le *golem* étant devenu trop grand pour son maître, celui-ci lui demande de se baisser pour nouer ses lacets, ce qui lui permet de modifier les lettres (on pense à Jerónimo à qui l'on doit systématiquement nouer ses lacets de chaussure). Quant à Nose, utilisé comme homme de main par ses employeurs, il partage avec le *golem* son aveuglement face à la violence (utilisée au départ pour protéger la communauté juive de Prague, la créature finit par outrepasser sa fonction destructrice).

b) Sons inarticulés : monosyllabes et onomatopées

La question de l'absence de langage ne se limite pas pour autant à celle du silence. De façon générale, l'idiot n'a pas appris à parler, ou maîtrise mal le langage. Jean-Jacques Rousseau, dans son *Essai sur l'origine des langues*, rappelle combien l'apprentissage du langage parlé est complexe : « Les simples sons sortent naturellement du gosier³⁵⁵, la bouche est naturellement plus ou moins ouverte ; mais les modifications de la langue et du palais qui font articuler exigent de l'attention, de l'exercice, on ne les fait point sans vouloir les faire, tous les enfants ont besoin de les apprendre et plusieurs n'y parviennent pas aisément »³⁵⁶. La difficulté ne réside pas tant dans la prononciation des sons elle-même que dans l'attention requise pour générer, délibérément et avec discernement, ces sons. L'idiot, auquel cette faculté de concentration fait défaut, serait lui aussi réduit « [aux] cris, [aux] gémissements [qui] sont de simples voix », ainsi qu'à des « sons inarticulés »³⁵⁷, sans jamais pouvoir composer un langage à proprement parler.

Chez Charyn, l'acquisition du langage et de ses différents stades apparaît comme un thème particulièrement central. Il a certes lui-même développé une aisance inouïe dans ce domaine, mais il a beaucoup insisté sur ses énormes difficultés en matière d'apprentissage du langage quand il était enfant : on le pense sourd, il ne parle et ne pleure pas, il a, en somme, l'air idiot jusqu'à un âge avancé et lorsqu'il apprend ensuite l'anglais, cette langue

³⁵⁴ Pour se faire une idée plus complète de ce mythe protéiforme, on pourra consulter le catalogue de l'exposition *Golem. Avatars d'une légende d'argile* (Musée d'art et d'histoire du judaïsme, Paris, Hazan, 2017).

³⁵⁵ Une note de l'éditeur précise que Rousseau ignorait l'existence des cordes vocales.

³⁵⁶ Jean-Jacques Rousseau, *Essai sur l'origine des langues, où il est parlé de la mélodie et de l'imitation musicale* [1781], Paris, Gallimard, 1990, p. 70.

³⁵⁷ Jean-Jacques Rousseau, *Essai sur l'origine des langues*, *id.*

lui fait l'effet d'une langue étrangère. À son image, Oliver Beebe, cet orphelin employé à la Maison Blanche dans *The Franklin Scare*, ne parlait pas enfant (« the boy never talked »³⁵⁸). Adulte, il demeure tout aussi silencieux (« mum boy »³⁵⁹), et il peine à combiner les mots pour faire des phrases : « [T]he boy had his problems putting three words together »³⁶⁰. De même, Alejandro, le frère de Jerónimo, a ses propres difficultés langagières (Jerónimo est l'idiot par excellence mais ses frères, à l'exception de Zorro, sont eux aussi considérés comme des idiots) : « Zorro had listened to Alejandro's muddled talk for thirty-eight years [...] He pulled clusters of words from Alejandro's babble »³⁶¹. On voit que le langage est, chez lui, demeuré à un stade primaire, celui du babil (« babble ») de la petite enfance, au demeurant assez proche d'un balbutiement, d'où son énonciation brouillée (« muddled »). L'acquisition du langage semble chez tous ces personnages s'être arrêtée en cours d'évolution, laissant inachevé ce processus essentiel. C'est le sort qui menaçait aussi le petit Charyn, qui a failli rester un de ces locuteurs demeurés, une fois adultes, aux tout premiers stades du langage, normalement traversés durant l'enfance, mais limités pour eux à celui des borborygmes, des monosyllabes et du charabia.

James Joyce ouvre son *Portrait of the Artist as a Young Man*³⁶² sur la voix enfantine d'un narrateur un peu particulier. Ce dernier perçoit le monde qui l'entoure essentiellement par le biais de ses sens plus que par le langage, encore lacunaire. La comptine de son souvenir parle d'une vache rebaptisée en « moocow », l'apposition de l'onomatopée « moo » au substantif « cow » étant la production idiosyncratique de sa voix d'enfant, voix que le récit fera mûrir avant qu'elle ne devienne une voix littéraire. Chez Charyn toutefois, ce stade premier et archaïque du langage est présent chez certains adultes, âge où il ne peut plus être considéré comme une étape transitoire et devient donc symptomatique de leur incapacité définitive à poursuivre plus avant leur évolution langagière.

³⁵⁸ Jerome Charyn, *The Franklin Scare*, *op. cit.*, p. 49.

³⁵⁹ Jerome Charyn, *The Franklin Scare*, *op. cit.*, p. 145.

³⁶⁰ Jerome Charyn, *The Franklin Scare*, *op. cit.*, p. 214.

³⁶¹ Jerome Charyn, *The Education of Patrick Silver*, *op. cit.*, p. 329.

³⁶² James Joyce, *Portrait of the Artist as a Young Man* [1916], The Portable James Joyce, New York, The Viking Press, 1958, p. 245.

c) Bruits animaux

Inapte à accéder aux stades plus évolués du langage, le personnage de l'idiot devient un étranger au langage, comme le souligne Dana Heller : « [The idiot] remains outside of organized speech, or outside of what Jacques Lacan would call the order of language »³⁶³. Le discours incohérent de l'idiot apparaît en effet comme barbare, ses formes restant étrangères à celles, déjà existantes et attestées, d'un langage construit. Comme ce langage inabouti ne présente pas les formes reconnaissables du langage verbal, la métaphore animale sert souvent de recours pour rendre compte des sons incompréhensibles produits par ce personnage. Ce stratagème permet notamment de donner un nom connu à une forme qui ne l'est pas : par le truchement d'une comparaison, le borborygme émis par l'idiot devient semblable à un meuglement ou à un miaulement, faute d'un autre mot disponible.

Ainsi Faigele, certes silencieuse la plupart du temps, s'exprime occasionnellement au moyen de sons indistincts : « [She] opened her mouth wide and made a sound that was somewhere between a caw and a moo »³⁶⁴. Le motif du meuglement, repris en série par la suite (« a sound that sounded a little like a moo »³⁶⁵, « [she] started to moo »³⁶⁶), est ainsi apparié durablement à son personnage. Jerónimo est de même caractérisé quasi systématiquement par le verbe « mewl ». Nul autre que lui n'étant capable de produire ce son, il semble lui être réservé : « Jerónimo's mewls »³⁶⁷, « Jerónimo began to mewl [...] [and] they couldn't stop his mewling »³⁶⁸ ; « The baby had grown quiet since the middle of the week. He no longer mewled. [...] The baby started mewling towards the end of the kaddish. He wouldn't close his mouth. [...] Jerónimo returned to his ordinary mewl »³⁶⁹. Ce vagissement, qui rappelle celui d'un nourrisson (soit la créature *in-fans* par excellence), aboutit, en de rares occasions, à un embryon de mot, comme ici, où Jerónimo prononce, bien qu'imparfaitement, le nom d'Odile Leonhardy : « The baby mewled at her. "Leehoody." (He

³⁶³ Dana Heller, « Holy Fools, Secular Saints, and Illiterate Saviors in American Literature and Popular Culture », *Comparative Literature and Culture*, Vol. 5, Issue 3, 2003, non paginé, consultable en ligne <http://docs.lib.purdue.edu/clcweb/vol5/iss3/4>.

³⁶⁴ Jerome Charyn, « Faigele the Idiotke », *op. cit.*, p. 85.

³⁶⁵ Jerome Charyn, « Faigele the Idiotke », *op. cit.*, p. 82.

³⁶⁶ Jerome Charyn, « Faigele the Idiotke », *op. cit.*, p. 93.

³⁶⁷ Jerome Charyn, *The Education of Patrick Silver*, *op. cit.*, p. 296.

³⁶⁸ Jerome Charyn, *The Education of Patrick Silver*, *op. cit.*, p. 307.

³⁶⁹ Jerome Charyn, *The Education of Patrick Silver*, *op. cit.*, p. 328.

liked to call her by her family name) »³⁷⁰. Son élocution est tout aussi défectueuse dans cet autre exemple, où il salue Manfred Coen : « He wiped spit before he could talk. He mumbled Coen's first name, saying “Manfro” »³⁷¹. Ce prénom tronqué sera d'ailleurs son seul mot dans une sorte de dialogue où Coen est le seul à parler, posant des questions qui restent sans réponse. Les sécrétions baveuses remplaçant chez Jerónimo le langage informatif, il demeure un être essentiellement secret (« The baby was privy to secrets that Coen would never discover »³⁷²), c'est-à-dire fondamentalement séparé des autres (le radical commun aux termes sécrétion et secret a d'ailleurs ce sens de séparation) en raison de son silence.

La métaphore animale établit par ailleurs un parallèle éloquent entre les personnages d'idiots et leur *dumb friends*. Faigele et Jerónimo apprécient tous deux la compagnie des chats et des pigeons, avec lesquels ils échangent sans avoir recours à la parole humaine. Ils illustrent ainsi une manière de communiquer qui se passe du langage verbal. Ainsi Lech, un garçon qui cumule plusieurs traits de l'idiotie, dont une difficulté majeure à parler (« Lech couldn't capture much with words »³⁷³), se distingue néanmoins par une voix peu commune :

Lech [was] a boy who suffered from brain fever. Most of the other children shunned Lech, who had seizures and outbursts of violence, when he would spit at people. He was five years older than Jurek but could never perform the simplest tasks at church or school. He stumbled rather than walked and had no real expression on his face, as if he were lost in a dream that neither God nor the devil could decipher. But Lech had one extraordinary gift – he could tame birds, call them out of the sky with a warbling sound that didn't seem human.³⁷⁴

Le son inhumain produit par Lech vient clore la liste des tares qui font de lui un personnage d'idiot (« a half-witted bird catcher »³⁷⁵). Trop sauvage pour la communauté des hommes qui ne parvient pas à le dompter, il parvient à apprivoiser des créatures ailées, c'est-à-dire hors d'atteinte, et non domestiques. Mais quoique sa faculté à communiquer avec les oiseaux se passe de paroles, son cri n'en est pas pour autant tout à fait animal. Comme Faigele, sa voix se caractérise par l'entre-deux (cette dernière produit en effet « a sound that [is] somewhere between a caw and a moo »), ni positif ni négatif. La musique qu'il compose à

³⁷⁰ Jerome Charyn, *The Education of Patrick Silver*, *op. cit.*, p. 333.

³⁷¹ Jerome Charyn, *Blue Eyes*, *op. cit.*, p. 195.

³⁷² Jerome Charyn, *Blue Eyes*, *op. cit.*, p. 196.

³⁷³ Jerome Charyn, *Jerzy. A Novel*, *op. cit.*, p. 233.

³⁷⁴ Jerome Charyn, *Jerzy*, *op. cit.*, p. 225-226.

³⁷⁵ Jerome Charyn, *Jerzy*, *op. cit.*, p. 39.

partir d'un son unique (son « warbling sound »), un trille dont il a le secret, constitue sa seule forme de langage.

Tant que les sons formés par le personnage de l'idiot ne sont pas formulés en mots distincts, ils échappent à la compréhension de son entourage, qui doit les interpréter pour en dégager un sens. Patrick est ainsi devenu expert dans le déchiffrement des bruits de Jerónimo, lui qui connaît dans le détail toutes les inflexions de son proto-langage : « The baby had his own repertoire of noises. Patrick knew most of it. He could tell when Jerónimo was starving, sick, or sleepy »³⁷⁶. À la manière d'un parent qui guette les pleurs de son enfant pour en déceler ses manques et ses besoins, Patrick a appris à écouter et à distinguer les différentes tonalités et nuances formant presque un lexique, le « répertoire » de Jerónimo. Cela explique sa surprise lorsqu'un jour un son nouveau, littéralement inouï, se fait entendre depuis la chambre de ce dernier :

[He] could hear Jerónimo breathe through his nose. [...] A series of whimpers came from the bedroom. Jerónimo was waking up. His noises didn't seem like hunger pains. Patrick climbed into his pants. He assumed the baby was lonesome for the synagogue. He peeked in: Jerónimo lay on [the] bed with his knees in his face. Patrick couldn't understand this tortured position. Jerónimo was shrieking now. [...] The baby had his own repertoire of noises. Patrick knew most of it. He could tell when Jerónimo was starving, sick, or sleepy. But the shrieks baffled him until he discovered their melody. Jerónimo was imitating the sound of a fire truck. He had incredible ears. He could isolate a noise from ten blocks away, sing to a fire truck on Houston Street. Patrick only moved when he heard the same shrieks outside the window. [...] The shul was on fire.³⁷⁷

Le texte suggère ici l'extraordinaire acuité auditive de Jerónimo, qui aurait détecté l'incendie de la synagogue avant de l'avoir vu. S'ajoute à cela son acuité visuelle, signalée plus tôt dans le récit (« Yet Jerónimo had [...] the ability to read red and green lights, the acumen to avoid the harsh yellow paint of the taxicabs »³⁷⁸). Il apparaît donc comme un personnage à la perception aiguë, dont les compétences langagières sont inversement proportionnelles au degré de réceptivité sensorielle – l'hyperacousie est par ailleurs un phénomène courant³⁷⁹

³⁷⁶ Jerome Charyn, *The Education of Patrick Silver*, op. cit., p. 341-342.

³⁷⁷ Jerome Charyn, *The Education of Patrick Silver*, op. cit., p. 342.

³⁷⁸ Jerome Charyn, *Blue Eyes*, op. cit., p. 194.

³⁷⁹ Selon une définition assez sommaire de l'Inserm : « Les troubles du spectre de l'autisme (TSA) résultent d'anomalies du neurodéveloppement. [...] Ils se manifestent par des altérations dans la capacité à établir des interactions sociales et à communiquer, ainsi que par des anomalies comportementales. [...] Les personnes concernées semblent souvent isolées dans leur monde

dans certaines formes d'autisme. Cette acuité est néanmoins à la mesure de la grande difficulté qu'il éprouve pour formuler la situation avec des mots : sa position recroquevillée est « torturée » parce qu'elle ne laisse rien paraître de ce qui cause cet état inhabituel. Seul le volume grandissant de sa voix (qui traverse successivement tous les stades séparant le souffle rauque (« breath[ing] through his nose ») du hurlement à pleins poumons (« shrieking ») en passant par le gémissement (« whimper[ing] ») et les petits bruits (« his noises »), donne l'alerte, traduisant par son degré d'intensité ainsi que par ses modulations (sur le modèle de la sirène des pompiers) le sentiment d'urgence, à défaut de pouvoir communiquer le détail même de la situation.

Le texte fait de cette réaction sensorielle une intuition presque magique : les oreilles extraordinaires (« incredible ears ») de Jerónimo le rendent capable de ressentir intérieurement ce qui se déroule à l'extérieur, d'où la correspondance entre les cris (« shrieks ») de Jerónimo et ceux du dehors (« same shrieks outside the window »). Jerónimo apparaît ainsi comme un devin malgré lui, ce qui donne des arguments à une lecture surnaturelle de l'idiotie. D'une certaine manière, ses cris miraculeux font de Jerónimo un héros : sous-humain en matière de communication, il est surhomme pour donner l'alerte et transmettre un message d'envergure, celui qui sauvera des vies et la synagogue. La discordance de la voix idiote serait à rapprocher des difficultés d'élocution de Moïse, ce prophète bègue (l'Exode dit qu'il est « pesant de langue et pesant de bouche »³⁸⁰), peut-être en raison de la difficulté rencontrée pour faire entendre ses prophéties.

Dans le même temps, le texte propose toutefois une explication rationnelle à ce don, qui procéderait plutôt d'un talent pour l'imitation très développé. Jerónimo, parfaitement incapable de reproduire les structures langagières de l'anglais, se révèle extrêmement doué pour reproduire, comme un musicien à l'oreille absolue le ferait d'une musique, la mélodie de la sirène des camions de pompiers. Cette imitation est déjà une forme d'immédiateté, puisque la transposition du signal d'alarme à la voix humaine est assez littérale. Jerónimo ne transforme pas le son mais le répète, lui faisant écho dans une sorte de dialogue à distance (« [he] could [...] sing to a fire truck »), dans une conversation exclusive dont tout autre son

intérieur et présentent des réactions sensorielles (auditives, visuelles, cutanées...) particulières » (<https://www.inserm.fr/information-en-sante/dossiers-information/autisme>).

³⁸⁰ Exode 4 :10, 4 :15.

est écarté (« he could isolate a noise ») et considéré comme parasitaire, ce qui explique son absence de réaction vis-à-vis des personnes se trouvant à côté de lui.

L'entrée dans le langage se caractériserait par la sortie du cri, le passage de l'onomatopée, qui est une pure imitation, redondante, du son, à un agencement de mots qui ont un sens. Tant que le personnage de l'idiot n'opère pas cette transition, il demeure dans les stades antérieurs au langage symbolique. Ainsi, Sheb Coen se caractérise par son mutisme. Sa langue lui sert moins à dialoguer qu'à lécher les fruits secs dont il est friand, si bien que l'ingestion remplace chez lui l'expression : « Without warning Sheb pushed down his lip, and he and Coen fell into their old posture of muteness, licking apricots for an hour. [...] Sheb finished the last apricot and smiled »³⁸¹. À la mort de son neveu Coen, le mutisme de Sheb prend la forme de larmes silencieuses les fruits secs servant encore une fois de substitut à une expression verbalisée de son chagrin :

Sheb was crying without making a sound; only his throat moved. The boys didn't know what to do; [...] "Talk to us," Irwin said. "Shebby, be fair." "Morris," Sam said, "go get him his dried fruit. Maybe an apricot will moisten his tongue." [...] They fed him apricots, pears, dates, and prunes out of an oily bag. Shebby didn't spit apricots. The food went down. He swallowed dates and threads. He strained to belch. Morris had to slap his ribs for the belch to come. But the crying was the same. They could squeeze no more noises out of him.³⁸²

L'image du rot que Morris doit forcer en lui frappant les côtes rappelle celui d'un nourrisson après la tétée, ce qui confirme l'idée d'un être *in-fans*. Le stade archaïque du langage prend donc chez Sheb la forme d'un stade oral, associé à l'absorption de nourriture. L'entrée des aliments dans son corps (de l'extérieur vers l'intérieur) emprunte le chemin inverse de celui parcouru habituellement par les mots (de l'intérieur vers l'extérieur). Sheb, qui a toujours été nourri par les autres, n'a pas ici développé une autonomie langagière, ce que signale la rigidité de sa cavité buccale : sa pomme d'Adam semble bloquée dans sa gorge, sa langue est desséchée (il faut humidifier sa langue, « moisten his tongue », au sens propre comme au figuré), il crache et rote difficilement, si bien qu'il est impossible d'extraire (le terme « squeeze » fait des sons un liquide qui pourrait être évacué par essorage) le moindre son et a fortiori la moindre parole.

³⁸¹ Jerome Charyn, *Blue Eyes*, *op. cit.*, p. 159.

³⁸² Jerome Charyn, *Blue Eyes*, *op. cit.*, p. 283.

2. Du son à la voix

a) Voix naturelle, voix culturelle : le cri primitif du sauvage

L'acquisition du langage oral, censée se faire durant l'enfance, est le jalon qui manque à l'idiot, resté aux stades premiers de la parole. Ce processus d'apprentissage, qui se fait (comme pour la plupart des autres codes) par imitation, met à contribution non seulement l'appareil phonatoire mais aussi et surtout l'ouïe, d'où l'association persistante entre mutisme et surdité (qui a donné lieu à l'expression « deaf and dumb »). En évoquant un marin parmi les personnages (« a sailor named Oliver Beebe »), le sous-titre du roman *The Franklin Scare* signale d'emblée un écho intertextuel avec la nouvelle « Billy Budd, Sailor » de Herman Melville. L'unique imperfection qui entache ce personnage par ailleurs doté de toutes les qualités physiques et morales est en effet sa voix : « [T]here was just one thing amiss in him. No visible blemish indeed, [...] but an occasional liability to a vocal defect »³⁸³. Son élocution naturellement fluide s'altère notablement lorsqu'il est saisi d'une émotion soudaine : « [H]is voice, otherwise singularly musical, as if expressive of the harmony within, was apt to develop an organic hesitancy, in fact more or less of a stutter or even worse »³⁸⁴. C'est sous le signe de cette imperfection vocale (imperfection qui signifierait, si l'on reprend la formule de Melville, un désordre intérieur) que Charyn place plusieurs de ses personnages.

Charyn met ainsi en scène l'examen médical de Jonathan, un homme « sauvage » que l'on a trouvé échoué sur un rivage. Ayant passé sa vie sur une île déserte, il n'a pas bénéficié de la société d'autres hommes et il est, comme Billy Budd, un orphelin peu au fait du monde civilisé, presque un « bon sauvage », un idiot qui, de plus, ne s'exprime que par le biais du cri :

Phonologists from the old Navy hospital came [...] with bundles of sound equipment. They tied earphones onto Jonathan's skull. They clamped pieces of metal into his mouth. They dug out bacteria from under his tongue. They fondled his organs of speech. They announced [...] that Jonathan was a mute. His howls meant nothing to them. His wild man's grunts bore no resemblance to the

³⁸³ Herman Melville, « Billy Budd, Sailor » [1924], *Melville's Short Novels*, New York, Norton, 2002, p. 111.

³⁸⁴ Herman Melville, « Billy Budd, Sailor », *Melville's Short Novels*, *id.*

mellifluous noise of human beings. He must have training at a school for the deaf.³⁸⁵

Les phonologues attribuent, à tort, ses difficultés langagières à sa physiologie, et ils entreprennent d'opérer Jonathan en sectionnant une partie de son larynx : « Three Navy doctors [...] looked down my throat. They said I was born with a flap of skin squeezing against my voice box, and that was the only speech impediment I ever had. It was lying there like a lazy knot, strangling my words »³⁸⁶, se souvient plus tard Jonathan (rappelons que Moïse doit dans le récit biblique son défaut d'élocution à une intervention médicale qui lui arrache un bout de lèvre, sa bouche ayant été brûlée³⁸⁷). On insère ensuite dans sa gorge un amplificateur (« They put a resonator in my throat. [...] It's an aluminium pin, [...] a baby tongue about a quarter of an inch that makes an echo for me »³⁸⁸) afin de le soumettre à un apprentissage forcé de la langue parlée : « A voice technician [learned me to speak]. They locked me in a room with her. They wouldn't let me eat until I listened to her records. I had to pronounce cat and dog with her fingers in my mouth. She built up my vocabulary »³⁸⁹. Cette « langue » artificielle fait de lui un être d'apparence cultivée, mais cette culture est purement imitative. Il parle en effet sur un ton mécanique (« that metallic purr in [his] wild man's throat »³⁹⁰, « like a goddamn phonograph machine »³⁹¹), sa prothèse ne pouvant réellement générer un véritable langage, comme le remarque son ami Oliver : « [A] pin can't think out the right word »³⁹². Devenu un maître d'hôtel parlant à la Maison Blanche (« a talking butler »³⁹³), il n'a pourtant pas réellement intériorisé ce langage qui lui a été imposé. La nuit, il se défait de son uniforme, urine sur les tapis, mord les murs, mange à même le sol, dort nu, redevient un idiot au comportement aberrant, celui qu'il était avant son acculturation forcée, émettant à nouveau les cris qui le caractérisaient à son arrivée : « You could hear a bit of shrieking every night. [...] Shrieking was something Jonathan had to

³⁸⁵ Jerome Charyn, *The Franklin Scare*, *op. cit.*, p. 42.

³⁸⁶ Jerome Charyn, *The Franklin Scare*, *op. cit.*, p. 191.

³⁸⁷ Exode 4 :10, 4 :15.

³⁸⁸ Jerome Charyn, *The Franklin Scare*, *op. cit.*, p. 191.

³⁸⁹ Jerome Charyn, *The Franklin Scare*, *op. cit.*, p. 191.

³⁹⁰ Jerome Charyn, *The Franklin Scare*, *op. cit.*, p. 191.

³⁹¹ Jerome Charyn, *The Franklin Scare*, *id.*

³⁹² Jerome Charyn, *The Franklin Scare*, *id.*

³⁹³ Jerome Charyn, *The Franklin Scare*, *id.*

do »³⁹⁴. Contrairement aux phrases parlées, ces cris ne sont pas reproduits à partir d'un modèle qui aurait été transmis oralement, ils sont à nul autre pareils et, en tant que tels, reconnaissables (« They knew what Jonathan's shrieks were like ») quoiqu'incompréhensibles. Crier est pour lui crucial, un acte de survie qui lui sert d'exutoire et lui permet de rester lui-même dans l'univers ultra codifié de la Maison Blanche. La production de ces sons familiers rappelle Jonathan à lui-même et le rassure, de même que Johnny, le fils idiot du poème de Wordsworth, a lui aussi un son qu'il affectionne particulièrement : « Burr, burr – now Johnny's lips they burr [...] / And Johnny makes the noise he loves »³⁹⁵. L'enfant Oskar Matzerath, dans le roman de Günter Grass, *Le Tambour* (1959), se met lui aussi à émettre un terrible cri toutes les fois où il refuse de voir la réalité du monde adulte qui l'entoure : ce refus total se manifeste par sa voix stridente qui a le pouvoir de briser le verre des vitres et des miroirs autour de lui. Cela s'accompagne par ailleurs d'un arrêt, semble-t-il délibéré, de sa croissance biologique, si bien qu'il reste figé dans son corps d'enfant de trois ans, avec pour seule parole son cri vitricide. L'absence de langage qui caractérise l'idiot est donc associée de façon constante à l'enfance et aux origines.

b) Une « première langue »

De la même manière, les sons produits par Faigele sont inimitables, mais contribuent néanmoins à composer une mélodie particulière, interprétée par son destinataire comme une repoussante « sérénade » :

Faigele was looking at me in a funny way. She opened her mouth wide and made a sound that was somewhere between a caw and a moo, and I dropped the crayon and started to shake a little. “Oh, my God, she's serenading me,” I said with a groan, and I walked over to the window and gently tried to chase her away. But Faigele stood on the fire escape and kept it up. I tried to finish the sketch, but my hand kept shaking, and Faigele's serenade froze my heart a little and made it beat erratically.³⁹⁶

³⁹⁴ Jerome Charyn, *The Franklin Scare*, *op. cit.*, pp. 190-193.

³⁹⁵ William Wordsworth, « The Idiot Boy » [v. 107-110], *Lyrical Ballads* [1798], London, Routledge, 2005, p. 134. Johnny est, plus tôt dans le poème, caractérisé par son mutisme : « The moon that shines above his head / Is not more still and mute than he » [v. 90-91].

³⁹⁶ Jerome Charyn, « Faigele the Idiotke », *op. cit.*, p. 85-86.

Ce terme de « sérénade », qui évoque une musique destinée à séduire, permet de dissocier la fonction utilitaire du langage (là où Faigele échoue assez clairement) d'une fonction qui serait plus expressive. D'une certaine manière, Faigele parvient à un ersatz de langage, non formalisé, plus émouvant que rationnel, qui rappelle peut-être les inflexions de ce que Rousseau nomme la « première langue » : « Comme les voix naturelles sont inarticulées, les mots auraient peu d'articulations [...], l'on chanterait au lieu de parler ; la plupart des mots radicaux seraient des sons imitatifs, ou de l'accent des passions, ou de l'effet des objets sensibles ; l'onomatopée s'y ferait sentir continuellement »³⁹⁷. La sérénade implique que ces bruits sont une mélodie, de la musique harmonieuse, et qu'ils sont tout de même donc une forme positive, ou plutôt une tentative assez réussie, de langage.

B. Accès impossible aux signes du langage écrit

1. Dimension symbolique du langage

Tant que l'idiot ne maîtrise pas les codes du langage, le monde extérieur reste illisible et donc impénétrable pour lui. Ainsi, Jerónimo ne déchiffre pas les signes destinés à être lus, par exemple les panneaux qui sont pour lui des « idéogrammes » : « The Baby peeked out at the fire escapes on Ninth Avenue. He brooded over ideograms in the windows of fish and poultry stores, smiling when he recognized the snout of a swordfish, chicken feathers, the webbed feet of a duck »³⁹⁸. Il reconnaît les formes concrètes de choses qui lui sont familières, mais pas les formes abstraites que sont les lettres. Le contexte, qui pourrait évoquer les échoppes asiatiques de Chinatown, se réfère peut-être à de véritables idéogrammes, l'essentiel étant pourtant que l'analphabétisme de Jerónimo l'empêche d'accéder à la dimension symbolique du monde, qui serait incluse dans l'idéogramme lui-même, c'est-à-dire une forme définie qui porte un sens précis. Cette logique de la représentation exclut l'idiot, selon Dana Heller : « The idiot remains locked out of the world of concrete

³⁹⁷ Jean-Jacques Rousseau, *Essai sur l'origine des langues*, op. cit., p. 71.

³⁹⁸ Jerome Charyn, *The Education of Patrick Silver*, op. cit., p. 369.

symbols »³⁹⁹. Le symbole, qui a deux faces, le représentant et le représenté, le signifiant et le signifié, introduit en effet dans la réalité tangible et visible des significations qui sont hors de portée pour lui. Jean-Jacques Rousseau, dans son *Essai sur l'origine des langues*, évoque trois manières d'écrire qui correspondent, selon lui, à trois stades d'évolution dans l'écriture. Plus l'écriture est proche de ce qu'elle représente (dans le cas où les objets eux-mêmes sont dessinés directement, par exemple, de façon plus ou moins stylisée), moins le peuple est évolué. Plus, au contraire, la langue fonctionne sur l'abstraction (c'est le cas du système des lettres, chacune représentant un son, et que l'on combine ensuite à l'infini pour former des mots), plus le langage devient analytique. « La peinture des objets convient aux peuples sauvages ; les signes des mots et des propositions aux peuples barbares, et l'alphabet aux peuples policés »⁴⁰⁰. Sur cette échelle qui hiérarchise les formes d'écriture, pour en déduire des degrés de culture, l'idiot ne figure pas, car il est en-deçà même du langage imitatif.

2. Impossible accès à la forme par l'alphabet

De nombreux personnages illettrés sont ainsi touchés par cette impossibilité d'accéder au sens derrière le signifiant. La maîtrise des lettres de l'alphabet représente pour eux la seule issue pour s'approprier le système de représentations qu'est le langage. Joseph, le fils adolescent d'un immigré, a acquis le sens de la survie, mais pas celui des mots. Son père regrette cette ignorance qui fait de son fils un « burro », un âne, et un être tronqué : « You're stunted is what you are... I ought to send you back to public school, start you in the third grade [...] You're a burro. You can't even get the alphabet straight. Couldn't you try for once in your life to go from a to z? »⁴⁰¹. Décidant d'instruire son fils d'urgence, il lui inculque en premier les vingt-six lettres de l'alphabet : « The melamed [...] taught Joseph the alphabet in half an hour, pricking his fingers with a hot needle until the errors went away. [...] Joe Jr. drank up his father's alphabet with the blue seltzer. He couldn't say dad or mama, but he understood the shape of the world »⁴⁰². Joseph, déjà habile et rusé dans les choses du

³⁹⁹ Dana Heller, « Holy Fools, Secular Saints, and Illiterate Saviors in American Literature and Popular Culture », *Comparative Literature and Culture*, *op. cit.*, np.

⁴⁰⁰ Jean-Jacques Rousseau, « De l'écriture », *Essai sur l'origine des langues*, *op. cit.*, p. 74.

⁴⁰¹ Jerome Charyn, *Panna Maria*, *op. cit.*, p. 361.

⁴⁰² Jerome Charyn, *Panna Maria*, *op. cit.*, p. 430.

monde, a néanmoins besoin de l'appui des lettres pour en pénétrer les formes, comme si le signe écrit fonctionnait à la manière d'un sésame ouvrant les portes de l'entendement.

Dans *Pinocchio's Nose*, Edgar est un garçon, neveu du narrateur Jerome, qui cumule les difficultés dans l'apprentissage du langage. La parole orale est chez lui perturbée : « He was also dyslalic, confused in his powers of speech. He could talk in perfect paragraphs, and then his sentences would begin to unravel and he'd plunge into nonsense syllables and obscene nursery rhymes »⁴⁰³. Mais le langage écrit est encore plus problématique, puisqu'Edgar semble être imperméable à tous les codes, qu'il s'agisse de lecture ou d'écriture :

He suffered from dyslexia serioso, an acute disturbance of his ability to read. [...] His lettering was utterly malformed. Hunchbacked on the page, the wizards called it. His language grew in crooked spirals that dropped off the line. For all practical purposes his penmanship didn't exist. [...] They talked about his strephosymbolia, the way he would add or drop a letter here and there and twist words around, so that bird became dribb, poor was roope, Bathseba was Abeshtab. [...] He had a fondness for neographisms, strange, incomprehensible words and texts, brought on by his disease.⁴⁰⁴

Cette maladie singulière induit un rapport aux formes perturbé : sa graphie « difforme » (« utterly malformed »), « bossue » (« hunchbacked »), « tordue » (« crooked »), « twist[ed] ») ne ressemble en rien à la graphie rectiligne et régulière qui serait attendue : il s'agit bien d'une « néo-graphie », que l'éditeur a d'ailleurs accepté de représenter par endroits en incurvant les caractères au-delà et en-deçà de la ligne d'impression.

C. Expressions du pré-verbal

1. Geste

En dépit de sa réticence face au langage écrit et oral codifié, l'idiot s'exprime parfois dans d'autres formes que le langage. Ce qui ne s'exprime pas verbalement peut par exemple se montrer au moyen d'un langage qui passe par le corps (*body language*). Rousseau revient

⁴⁰³ Jerome Charyn, *Pinocchio's Nose*, *op. cit.*, p. 66.

⁴⁰⁴ Jerome Charyn, *Pinocchio's Nose*, *op. cit.*, p. 66.

sur cette langue des gestes, qui lui rappelle « l'art des pantomimes »⁴⁰⁵ : « Ce que les anciens disaient le plus vivement, [...] ils ne le disaient pas, ils le montraient »⁴⁰⁶. Charyn lui-même, dont les parents immigrés ne lui avaient transmis ni le *yiddish*, ni l'anglais, se rappelle la gestuelle démonstrative à laquelle il avait recours pour pallier ses lacunes : « I would say that, in fact, I had no language, neither English nor Yiddish. I only spoke a sort of grunting broken by many gestures and gesticulations. It was the language of a pantomime, I would say »⁴⁰⁷. Les personnages d'idiots semblent, dans son écriture, être des versions aggravées, hyperbolisées, de ce souvenir d'enfance. Incapables, presque par définition, de s'exprimer dans quelque langue que ce soit, ces idiots ont néanmoins une propension à se montrer qui compense, dans une certaine mesure, leur inexpressivité verbale. Leur présence acquiert alors un aspect théâtral, dans le sens où chaque geste devient un spectacle. Ainsi, Faigele se déplace en accomplissant moult cabrioles qui font l'effet d'une représentation théâtrale : « [Faigele] stood up, limped a little, and started somersaulting crazily across the roof. I guess she was performing for me or something. She ran nimbly along the ledge of the roof »⁴⁰⁸. Le déplacement vertigineux est comme adressé à celui qui le regarde, apostrophé, prêtant aux mouvements de l'idiote la faculté d'émouvoir, ce qui est déjà une certaine forme de communication. Dans une autre nouvelle de la même période, Notte, en sus d'habiter dans un théâtre, semble utiliser son physique atypique à des fins de comédie, et ainsi transformer sa maladresse naturelle en acrobaties dignes d'un vaudeville, sous le regard consterné de son oncle et employeur Breitbart :

Notte's back was slightly humped, his nose was crooked, several of his teeth were missing, and he hardly had a chin. A pair of stretched and worn suspenders supported his baggy pants. He looked like a missing member of the Marx Brothers. [...] [He] jumped over the railing, and climbed down one of the beams [...]. Notte started to cough; his suspenders heaved and he had to hold his baggy pants [...] Notte's ears perked and one of his suspenders popped [...] He wiped his brow [...] and smiled. He dropped the broom and started to perform for me. He scowled and mimicked Breitbart's motions. I laughed.⁴⁰⁹

⁴⁰⁵ Il oppose d'ailleurs cet art gestuel et silencieux aux « gesticulations » qui accompagnent parfois les paroles.

⁴⁰⁶ Jean-Jacques Rousseau, *Essai sur l'origine des langues*, *op. cit.*, p. 61.

⁴⁰⁷ Samuel Blumenfeld, « Raiding the City: An Interview with Jerome Charyn » [1992], in Sophie Vallas (ed.), *Conversations with Jerome Charyn*, *op. cit.*, p. 27.

⁴⁰⁸ Jerome Charyn, « Faigele the Idiotke », *op. cit.*, p. 82.

⁴⁰⁹ Jerome Charyn, « Sing, Shaindele, Sing », *op. cit.*, p. 183.

La référence aux frères Marx, et sans doute plus spécifiquement ici à Harpo Marx, célèbre pour son silence sur scène, place d'emblée la scène dans un certain contexte où le *slapstick* se mêle au cinéma muet (la succession rapide des détails accélère le rythme de la scène, dont la cadence se rapproche de celle des pitreries de Chaplin). Notte, sans un mot, se produit devant son public (ici, la narratrice qui dit « je ») à grand renfort de grimaces et de jeux de scène dans lesquels ses habits ont valeur de costumes (le pantalon à bretelles est un classique), et les objets environnants servent d'accessoires (le balai et le « décor » constitué par la rambarde et la poutre). Son oncle qui a, lui, le pouvoir des mots, l'insulte en le traitant d'« idiot », puis de « clown », mais Notte revoit le rapport de force en imitant, en silence, un Breitbart ainsi ridiculisé. Ce mimétisme a pour double effet de maintenir le *statu quo* (il est toujours le neveu idiot, incapable de s'exprimer par lui-même) tout en renversant l'ordre établi.

Le rapport problématique au langage de l'idiot installe un décalage entre le reste du monde et lui. Ainsi Tom, l'homme-à-tout-faire, est-il mis au ban en tant qu'être inférieur car il est illettré et ne parle pas. Le fait que, au couvent, il soit appelé « the handyman », met déjà l'accent sur ses mains, c'est-à-dire l'aspect manuel et corporel de son personnage. Dans cet extrait, le silence qui entoure la mise au ban de Tom contamine aussi son interlocutrice, qui adopte spontanément le langage sans parole qui est d'ordinaire réservé à l'idiot :

Tom does not belong to the population of readers. And no one amongst the faculty will deign converse with our Handyman. Miss Rebecca has taught herself to instruct Tom with a form of sign language & a few gruff shouts. If she wants him to repair the water pump, she performs a little pantomime. She gurgles for a moment, weaves around Tom as if she were a well, then stiffens into a pipe or pump handle, & before she's done, the Handyman has grabbed his tool box & disappeared into that spidery land below the sink.⁴¹⁰

La scène doit son ridicule comique au fait que celle qui se considère comme éduquée adopte momentanément une gestuelle qu'elle pense adaptée à l'idiot qui se trouve en face d'elle tandis que Tom, celui qui n'a pas de langage, maîtrise la situation (il manie les outils qui résoudront le problème).

La thématique du corps et celle du langage sont en étroite relation dans tous ces exemples car le corps en mouvement est le lieu d'un langage non-verbal, peut-être pré-verbal. Charyn, qui aime à rappeler qu'il s'est éduqué sur les grands écrans à l'heure des

⁴¹⁰ Jerome Charyn, *The Secret Life of Emily Dickinson*, op. cit., p. 19.

gros plans hollywoodiens, concentre son écriture sur les expressions du visage et le mouvement des jambes et des bras. On voit, dans la nouvelle «“Farewell!...Farewell!...”», comment l’émotivité du jeune Albie (dont le frère aîné Leo, traumatisé par la guerre du Vietnam, vient de se suicider) transparait plus dans les mouvements de balancier de son corps que dans son regard inexpressif : « Albie sat on the bedroom floor. He wore his yarmulka and held Leo’s medal against his chest. He rocked back and forth on his knees, but the yarmulka did not fall off. His eyes were vacant and his back was bent. His whole body seemed misshapen. [...] Albie’s [face was twisted], and [his] eyes were still vacant »⁴¹¹. Ce balancement, qui rappelle les oscillations d’un berceau, apparaît comme un geste de protection face à une réalité brutale. Chez Albie, le retour en enfance est aussi un état d’*in-fans*, où rien n’est plus formulé ni verbalisé. On retrouve chez Teddy ce même geste (« Teddy rocked on his heels. And Isaac thought he’d come to a home for catatonics on the south shore of Swan Lake »⁴¹²) qui est d’ailleurs répertorié parmi certaines personnes du spectre autistique. Le terme anglais *stimming* regroupe ces habitudes répétitives, des stéréotypies gestuelles, comme se balancer, tourner sur soi-même, frapper ses mains l’une contre l’autre ou encore répéter certaines bribes de mots (écholalie). Même lorsqu’il est immobile (puisque son corps affiche ce manque total de tonus qui fait le catatonique), Teddy, dans *The Good Policeman*, traduit une forme de nervosité dans ses mains : « He twiddled his fingers and watched the shadows on the wall »⁴¹³. Cette agitation digitale constitue une sorte de pseudo-langage qui sert à évacuer, partiellement, les tensions sous-jacentes à la scène (dans les deux exemples, Teddy est menacé, soit par des armes à feu, soit par les juges du tribunal). Les émotions non dites de Ted sont véhiculées par ses mains, à l’instar de ce qui arrive à Wing Biddlebaum dans « Hands », nouvelle de Sherwood Anderson dont l’intrigue est bien une « histoire de mains » (« [T]he story of Wing Biddlebaum is a story of hands »⁴¹⁴). Cet homme étrange vivant à l’écart de sa communauté et se caractérisant par son silence parvient néanmoins à s’exprimer avec doigté, si l’on ose dire : « Biddlebaum the silent [...] talked much with his hands. The slender expressive fingers, forever active, forever

⁴¹¹ Jerome Charyn, « “Farewell!...Farewell!...” », *The Man Who Grew Younger and Other Stories*, New York, Harper and Row, 1967, p. 158.

⁴¹² Jerome Charyn, *The Good Policeman*, London, Bloomsbury, 1990, p. 79.

⁴¹³ Jerome Charyn, *The Good Policeman*, *op. cit.*, 254.

⁴¹⁴ Sherwood Anderson, « Hands », *Winesburg, Ohio*, *op. cit.*, p. 28.

striving to conceal themselves in his pockets or behind his back, came forth and became the piston rods of his machinery of expression »⁴¹⁵. De façon moins virtuose, mais tout aussi éloquente, Jerónimo aussi se fait comprendre au moyen de ses mains : « The baby prolonged his goodbyes, exploring under Shebby's sleeves with half a knuckle. Sheb understood the implication of the gesture; the baby wouldn't be back until the fall »⁴¹⁶.

2. Dialogue d'idiots

Alors que la représentation de l'idiot semble le plus souvent le montrer seul face au monde, pris dans les rets d'une interaction impossible avec ce qui l'entoure, Charyn relève le défi du dialogue entre idiots, surprenante conversation de deux individus dont la voix est a priori impossible. Carson McCullers, dans *The Heart Is A Lonely Hunter* (1940), faisait déjà dialoguer, au moyen de gestes, deux hommes présentés comme sourds et muets, le couple composé de John Singer et de Spiros Antanopoulos. C'est aussi par des gestes, non pas signés mais affectueux, que Jerónimo Guzmán communique, tout d'abord avec ses proches (il lèche ses frères de sang : « Jerónimo licked their foreheads »⁴¹⁷) mais surtout avec Sheb Coen, son frère en idiotie, qu'il embrasse avec une émotion sans équivoque : « They kissed in front of neighbors (men and women from a lower floor) [...]. The baby prolonged his goodbyes, exploring under Shebby's sleeves with half a knuckle. [...] They kissed for the last time »⁴¹⁸. La proximité entre les deux hommes, qui n'ont au demeurant aucun lien de parenté (si ce n'est le contrat tacite qui unit les deux familles⁴¹⁹) est soulignée au cours du récit, Sheb précisant même : « Jerónimo, he's like a sister to me, better than any nephew or brother boy »⁴²⁰. La complicité qui circule entre ces deux personnages les sépare en effet des autres, notamment des co-pensionnaires de Manhattan Rest, Sam, Morris et Irwin, qui singent les effusions du couple d'idiots : « They kissed for the last time, Sam sticking out his lip and becoming Jerónimo for the benefit of Irwin and Morris. [...] Morris

⁴¹⁵ Sherwood Anderson, « Hands », *Winesburg, Ohio, id.*

⁴¹⁶ Jerome Charyn, *Blue Eyes, op. cit.*, p. 280.

⁴¹⁷ Jerome Charyn, *The Education of Patrick Silver, op. cit.*, p. 307.

⁴¹⁸ Jerome Charyn, *Blue Eyes, op. cit.*, p. 279-280.

⁴¹⁹ Moses Guzmán, pour des raisons obscures (peut-être en compensation à un tort fait aux Coen), s'est engagé à prendre soin de Sheb après la mort d'Albert.

⁴²⁰ Jerome Charyn, *Blue Eyes, op. cit.*, p. 279.

winked to Irwin, Irwin winked to Sam. ‘Kookoo’ »⁴²¹. Les corps entrelacés de ces deux personnages d’idiots préfigurent sous une forme non-verbale, purement émotionnelle, la suite de leur dialogue. Unis face au monde qui les regarde, ils prolongent leur étreinte, qui prend peu à peu, avec la complicité du narrateur, la forme d’une conversation, voire d’un échange verbal. Dans une longue phrase-fleuve, le narrateur transcrit en effet en mots un échange au cours duquel aucune parole n’est prononcée par les protagonistes (« without prologues or explanations »). De ce procédé stylistique qui n’a rien de particulièrement original, et qui pourrait presque tenir de la projection psychologisante, Charyn fait un outil visuel et musical par lequel le passé partagé des deux personnages d’idiots surgit au rythme des images accumulées :

Without prologues or explanations Sheb and the baby locked wrists and began to weep; these loud snuffles alarmed the dorm mates, Morris, Sam, and Irwin, because they couldn’t locate any genuine cause for such spontaneous commotion, and they had no chance to realize that Sheb and the baby were given to long cries, that they had behaved like this in the egg store, under fire escapes, and on the farm. They were crying for their sustained infancy, for the white patches that had sprouted on Jerónimo’s scalp early in life, for the little indignities that had swelled their knuckles and shortened their necks in the Bronx, for their inadequacies in matters concerning the making of money, for their dependence on brothers, fathers, and a sister-in-law, for their heavy drugged sleep in which they dreamed of winter storms, sewer floods, collapsing fire escapes, burning roofs, Bronx volcanoes, for the fright they carried with them during the hours they were awake.⁴²²

Face à face, les mains entrelacées, les deux hommes larmoyants forment pour le cœur des trois compagnons de chambre un tableau bruyant et mutique à la fois, tableau qui ne se laisse pas lire facilement par ces spectateurs « alarmés » : le langage des larmes, apanage de l’*infans*, exclut en effet tout interlocuteur, mais rapproche en revanche les deux pleureurs qui ne font plus qu’un. Incapables de percer le mystère de cette parole liquide et intarissable, Morris, Sam et Irwin sont momentanément les idiots de la scène (« they couldn’t locate any genuine cause [...] and they had no chance to realize »), dont le sens leur échappe.

Le texte se charge alors de traduire la scène, pour eux comme pour le lecteur, transcrivant en langage verbal l’émotion et la « commotion » qui font la substance de l’échange, rendant ainsi possible un aller et retour entre les deux parties. L’usage

⁴²¹ Jerome Charyn, *Blue Eyes*, *op. cit.*, p. 280.

⁴²² Jerome Charyn, *Blue Eyes*, *op. cit.*, p. 279-280.

systematique du pronom « they » signale à la fois la fusion des deux personnages d'idiots et le regard généralisant de ceux qui les considèrent comme des idiots exemplaires (« Kookoo[s] »). Par ailleurs, le point de vue, en focalisation interne, souligne d'une part la compréhension mutuelle qui circule entre les deux hommes, comme pour prouver l'efficacité de leur pseudo-langage, et explicite d'autre part leur étrange comportement : à partir de « they were crying for », la suite anaphorique de « for » se lit comme une réponse à l'absence de « cause » (« couldn't locate any genuine cause ») de la phrase précédente. Par le truchement du narrateur, l'*in-fans* est doté d'une voix enfin libérée de ses entraves. Certes, le discours indirect est un artefact qui mime ici la voix idiote plus qu'elle ne la décrit. La transcription verbale semble en outre libérer le personnage idiot de son idiotie, puisqu'il a désormais conscience de son état, le langage supposant un regard sur soi et une réflexivité dont l'idiot est par définition privé. Pourtant, le texte ne s'applique pas tant à corriger le silence du personnage de l'idiot (dont on a vu qu'il semblait fécond pour lui, stérile seulement pour les autres) qu'à lui donner une forme, sans le décrédibiliser ni le dénaturer. La partition langagière, musicale et visuelle qui se déploie dans toutes les directions n'annule pas l'image première et primordiale des deux idiots figés dans leur étreinte sans paroles, mais la met en contexte. Les registres se combinent pour cela, associant les références au monde extérieur (celui qui les infantilise et les violence) à des images tirées du répertoire propre au personnage de l'idiot. Le coma médicamenteux engendre ainsi simultanément une torpeur sans fond (« [a] heavy drugged sleep ») et l'éveil d'une imagination magnifiée par l'état de rêve. Le rythme de sommeil et de veille induit artificiellement par la chimie pharmaceutique n'interfère pas avec le rythme intérieur et véritable de l'idiot : les images palpitent, celles des éléments naturels (« winter storms, sewer floods, collapsing fire escapes, burning roofs, Bronx volcanoes ») aussi déchaînés que les rêves de l'idiot. Ce dernier semble ainsi reprendre le pouvoir sur sa condition, ce jusque dans les extrémités de son propre corps (du crâne aux phalanges), et s'affranchir du déterminisme en s'affirmant comme un être irréductible. Même confinés spatialement, puisque la scène se déroule dans une maison de retraite dont Sheb ne sortira jamais, ces deux personnages échappent en effet du cadre qui leur est imposé, sans toutefois prononcer un seul mot d'anglais.

Pour conclure cette partie, rappelons que l'idiot est toujours, chez Charyn, un être de la marge dont l'humanité est remise en question par un regard extérieur normatif. S'il n'est pas systématiquement atteint d'une pathologie neurologique réelle, il est néanmoins toujours

perçu comme un être irrégulier et anormal, un être qui, au premier regard, n'a pas en lui ce qu'il faut pour remplir sa fonction d'homme social. De nombreux personnages d'idiots sont aussi pourvus d'une intelligence certaine mais qui s'exprime différemment, par exemple à partir de l'intuition, ou encore ne pouvant être comprise par le monde extérieur qui la rejette comme une aberration. L'absence de langage qui caractérise de loin en loin la quasi-totalité des idiots évoqués ici est toutefois problématique en ce qui concerne Charyn lui-même, qui décrit son propre passé d'enfant idiot et mutique tout en étant une preuve vivante qu'il a acquis non seulement un langage, mais un langage littéraire. Cherchant lui-même à expliciter ce qui a fait défaut dans son enfance au point de générer en lui une telle difficulté à s'exprimer par le langage, il se penche sur les circonstances de cet apprentissage lacunaire. Son quartier natal, le Bronx, ainsi que ses parents immigrants lui apparaissent en effet à cet égard comme des facteurs aggravants. Il retrace donc rétrospectivement le parcours effectué pour créer une place, dans cet environnement fermé à tout langage, à son propre désir d'expression artistique et littéraire, désir qui fait de lui un être à part au sein de sa famille d'illettrés, un idiot parmi les idiots.

PARTIE II
GENÈSE D'UNE IDIOTIE

Si le personnage de l'idiote occupe une place centrale dans l'œuvre de Charyn, c'est moins comme une figure littéraire, voire conceptuelle, qu'en temps que personnage chargé de sens (ce qui explique d'ailleurs pourquoi il est central sans jamais être au centre du récit, son importance étant d'ordre qualitatif). Charyn donne à travers lui un visage et un corps à l'idiote qu'il a lui-même vécue, ressentie par le passé lorsqu'il était un enfant mutique élevé par des immigrants inadaptés dans un Bronx illettré. Cette idiotie est la sienne, ancrée dans des contextes (historique, social, culturel, familial et personnel) bien particuliers. Elle devient dans son écriture celle d'un personnage autoréférentiel qui lui permet de remonter à la source de son propre parcours d'écrivain. C'est l'idiote dans laquelle il a fait ses premiers pas et qui a fini par servir de terreau à l'épanouissement d'une voix littéraire.

Lorsqu'il se décrit rétrospectivement comme un idiot, Charyn emprunte entre autres leurs méthodes à l'historien, au sociologue et au psychanalyste dans le sens où il cherche dans un premier temps à identifier et expliquer les causes de son état en étudiant le contexte dans lequel il est né. L'idiote comme personnage de fiction se double donc d'une réflexion analytique qui pose la question de savoir comment on devient idiot et comment on peut sortir de l'idiote. Charyn entreprend en effet de démonter les mécanismes d'une idiotie qu'il perçoit comme une construction, une conséquence directe de circonstances particulières, comme le trauma ou la misère sociale, afin de mettre au jour la fabrique d'une idiotie acquise et non congénitale (quoiqu'elle semble toucher les proches de Charyn comme une tare héréditaire).

Toutefois, l'approche analytique qui opère une mise à distance nécessaire pour que l'écrivain se regarde lui-même dans un face à face avec l'idiote qu'il fut n'en est pas moins l'instrument d'un récit littéraire au cœur duquel l'émotion a une place de choix. Le Bronx, le père immigrant traumatisé et mutique, la famille qui ne comprend rien au fils étrange qu'elle a vu naître – Jerome – ces trois entités que Charyn identifie comme causes premières de son enfance idiote résonnent en même temps dans ses textes comme un matériau primordial auquel il ne cesse de revenir, comme s'il se nourrissait de cette idiotie factuelle pour en tirer un récit portant justement sur sa propre sortie de cet état premier.

Chapitre 1

Le Bronx comme origine de l'idiotie

A. Inculture

1. « Imbécile du Bronx » : métaphore de la boue comme arriération

Jerome Charyn a grandi, dans les années quarante, au sein d'une communauté du Bronx constituée majoritairement d'immigrés juifs d'Europe de l'Est, pauvres, marginalisés, et analphabètes. Cette enfance est au cœur de *The Catfish Man* (1980), premier récit autofictionnel de Charyn où le narrateur, qui se nomme aussi Jerome, se souvient de son lieu de naissance, le quartier polonais situé à l'ouest de la rivière Bronx, délimité au nord par le Crotona Park (« the enclave of Polish Jews that once dominated the west bank, from Longfellow Avenue to Crotona Park »⁴²³). Installés le long des rivages vaseux de la rivière, ces juifs sont décrits dans les paragraphes qui ouvrent le récit comme une sorte de peuplade primitive menant une vie presque sauvage au plus près de la nature et de ses éléments. Parce que ces hommes pauvres se nourrissent, pour survivre, des poissons-chats qui pullulent dans la rivière avoisinante (« they ate catfish, raw or cooked in the mud, over a fire of twigs »⁴²⁴), ils apparaissent d'emblée comme des êtres aux allures préhistoriques, donc incapables d'accéder à un stade plus avancé de l'évolution.

Cette sorte de sous-humanité se signale d'autre part par le caractère sacrilège de l'ignorance de ses membres. Ils bafouent en effet, à leur insu, certains rituels, notamment les

⁴²³ Jerome Charyn, *The Catfish Man*, *op. cit.*, p. 1.

⁴²⁴ Jerome Charyn, *The Catfish Man*, *op. cit.*, p. 2.

interdits alimentaires qui codifient la pratique du judaïsme orthodoxe : « The catfish would have been inedible to the grocers and diamond merchants of Parkchester, Riverdale, and the Grand Concourse; it's a fish without scales, swinelike in its habits, a mudcrawler, pugnacious, evil to look at, strictly unclean. But the poor Jews of Longfellow Avenue understood no such dietary laws. They were a special breed »⁴²⁵. Jerome insiste fortement sur ce que son groupe d'appartenance a de différent (« special » a ce sens en anglais), de sauvage, de barbare, au sens d'étranger à une loi qui ordonnerait et structurerait leur quotidien. Par l'ingestion de ce poisson sans écailles, prohibée par la cacheroute, ils se démarquent de leurs frères en religion, les riches juifs des quartiers alentour, plus bourgeois (« middleclass appetites »⁴²⁶). Le poisson-chat, chez eux, sert de nourriture commune à toute une tribu, dont les liens de sang et de chair sont soulignés par le terme « breed », si bien que ce plat rudimentaire rappelle ce que Freud, dans *Totem et tabou*, nomme un « repas totémique »⁴²⁷, une communion au cours de laquelle ils honorent, en l'absorbant, la puissance intrinsèque d'un animal devenu ancêtre et divinité du clan dans son entier : « [T]he catfish was a [...] muddy water god, it was worshiped, derided, and slaughtered for food »⁴²⁸. Il y a ici transgression d'un double interdit : celui du culte d'une image ou d'une forme (« worship ») et de la profanation de l'ineffable nom divin (« derid[e] »). Ces actes païens et idolâtres vont ainsi à l'encontre de la foi monothéiste. Par conséquent, ce groupe semble avoir chuté dans un stade antérieur, plus archaïque, d'évolution. Pris au piège, géographiquement (« [s]tuck between a shallow river and a skimpy park »⁴²⁹), Jerome « Catfish » est prisonnier d'un état de nature vierge de toute culture, dans lequel il n'y a pas d'autre loi que celle de la survie et d'où les interdits sont absents.

Charyn, pour donner une forme mythologisée au Bronx de son enfance (l'image du feu de camp, par exemple, n'est pas réaliste, mais contribue à l'atmosphère primitive), en exagère délibérément certains traits, notamment grâce au motif omniprésent de la boue (« yellow mud », « mudbank », « muddy », « mudcrawler »⁴³⁰). C'est par cette métaphore de la boue qu'il finira par signifier métaphoriquement l'arriération de ce quartier et de ses

⁴²⁵ Jerome Charyn, *The Catfish Man*, *id.*

⁴²⁶ Jerome Charyn, *The Catfish Man*, *op. cit.*, p. 2.

⁴²⁷ Sigmund Freud, *Totem et Tabou* [1913], Paris, Flammarion, 2015, p. 246.

⁴²⁸ Jerome Charyn, *The Catfish Man*, *op. cit.*, p. 1.

⁴²⁹ Jerome Charyn, *The Catfish Man*, *id.*

⁴³⁰ Jerome Charyn, *The Catfish Man*, *id.*

habitants, qui sont comme imparfaitement modelés dans cette matière informe, sans structure, et dont la plupart ne s'extraient pas. On retrouve, dans le filigrane de ce portrait mythologisé, le visage du Bronx que l'écrivain a véritablement connu enfant et qu'il décrit, dans un entretien, comme un quartier étranger à toute idée de culture : « It was a neighborhood of Jewish louts. I was not only the first person in my family to go to college; I was the first one in the whole community to go to college. And this is not the traditional image we have of Jews. [...] These were people who had no education, and no interest in education »⁴³¹.

Trop occupés à subvenir à leurs besoins fondamentaux, les juifs polonais de première génération décrits par Charyn délaissent en effet l'instruction de leurs enfants (« Their children were profoundly dumb »⁴³²), ce qui perpétue leur échec et rend impossible l'ascension sociale des générations suivantes. Le jeune narrateur souligne avec pertinence la relation de cause à effet entre la situation socio-économique des parents (« [t]hey were superintendents, draymen, butchers' assistants, ragpickers, tanners, deliverers of eggs »⁴³³) et les trop modestes aspirations de leur progéniture (« [t]hey dreamed of becoming nurses and firemen, rather than doctors, kindergarten teachers, and business tycoons »⁴³⁴). Son analyse est véhiculée par la double voix au cœur du récit, celle de l'enfant et celle de l'adulte, qui mesure l'importance du déterminisme social et comprend que la marginalité du Bronx est responsable de cette situation. Le narrateur se rappelle par exemple les hivers sans école, où la neige remplaçait la boue, enlisant tout un quartier devenu « enclave ». Ce mot, récurrent chez Charyn, insiste sur l'isolement de cette population, comme enkystée dans un pays qui ne lui montre qu'indifférence et mépris. Délaissés par les services publics, sans doute occupés à déneiger les trottoirs de Manhattan, les enfants du Bronx doivent même renoncer à aller en classe : « I thought of our enclave in the Bronx, and the winters when we would be snowed in for months. I can't tell you what went on in Manhattan. But the snow plows didn't come to Crotona Park. The schools would declare a holiday for Polish kids. It

⁴³¹ Frederic Tuten, « A Conversation with Jerome Charyn » [1992], in Sophie Vallas (ed.), *Conversations with Jerome Charyn*, op. cit., p. 14.

⁴³² Jerome Charyn, *The Catfish Man*, op. cit., p. 2.

⁴³³ Jerome Charyn, *The Catfish Man*, id.

⁴³⁴ Jerome Charyn, *The Catfish Man*, id.

didn't matter. We were too dumb to learn »⁴³⁵. Considérés par la société comme « idiots », incapables d'accéder au savoir, les enfants du quartier semblent voués à demeurer sans instruction, ce dont témoigne leur mutisme : « The dummies of Crotona Park glared [...] from their inkpots in sullen, brave ignorance »⁴³⁶. Ces enfants au regard caverneux sont bien des êtres primitifs, qui ne sortiront pas de leur très humble condition, comme Charyn le souligne dans une nouvelle : « [They were] kids who had already been condemned to a life of non-learning – the Bronx's own prodigal daughters and sons from housing projects that were little better than high-rise caves »⁴³⁷.

Dans *The Catfish Man*, Jerome sera ainsi frappé de sa propre nullité scolaire lorsque, à la suite d'un déménagement pour un quartier plus aisé, il entrera dans une classe d'enfants d'une classe sociale supérieure qui lui apparaissent, par contraste, comme des surdoués : « I was unable to keep up with those aggressive, smart Concourse brats. My teachers threatened to hold me in the first grade forever unless my brain could absorb some of the intelligence that was rampant in the West Bronx »⁴³⁸. Conscient que son lieu de naissance pèse sur lui telle une malédiction, Jerome fait de cette tare le trait principal de son identité puisqu'il se définit comme un « imbécile du Bronx » (a « Bronx imbecile »⁴³⁹), petit frère des crétins (« dummies ») qu'étaient les camarades de son enfance. Les enfants attardés du Bronx ont pris du retard dès le début, ralentis par leur environnement, si bien qu'ils sont précoces dans leur idiotie. Charyn se décrit ainsi, dans un entretien, comme un « génie du retard » (« precociously retarded »⁴⁴⁰). Dans *Pinocchio's Nose* (1983), le narrateur, toujours prénommé Jerome et né dans ce même ghetto défavorisé du Bronx, comprend l'importance de son origine géographique lorsqu'on lui dit : « [Y]ou had a late start. Boston Road retards the blood »⁴⁴¹. Chez Charyn, on a le Bronx dans le sang, comme si cette idiotie acquise, culturelle, s'imprimait dans le patrimoine génétique, à la manière d'un atavisme héréditaire dont on ne se défait pas et qui est donc irréversible.

⁴³⁵ Jerome Charyn, *The Catfish Man*, *op. cit.*, p. 120.

⁴³⁶ Jerome Charyn, *The Catfish Man*, *op. cit.*, p. 3.

⁴³⁷ Jerome Charyn, « Milo's Last Chance », *Bitter Bronx*, *op. cit.*, p. 173.

⁴³⁸ Jerome Charyn, *The Catfish Man*, *op. cit.*, p. 2.

⁴³⁹ Jerome Charyn, *The Catfish Man*, *op. cit.*, p. 108.

⁴⁴⁰ Frederic Tuten, « Jerome Charyn » [2004], in Sophie Vallas (ed.), *Conversations with Jerome Charyn*, *op. cit.*, p. 110.

⁴⁴¹ Jerome Charyn, *Pinocchio's Nose*, *op. cit.*, p. 123.

On retrouve cette hantise de l'ignorance un peu partout dans l'œuvre de Charyn. Dans *The Good Policeman* (1990), le commissaire Isaac Sidel visite le foyer d'accueil de St Louis et se désole à la vue de ces enfants désœuvrés : « [It] broke his heart. [...] It was the children. Isaac knew that half of them were a little retarded. And the other half were already beyond repair. They had that maimed look Isaac had met in a hundred other classrooms and shelters, kids with uncurious eyes »⁴⁴². Ce qui est attribué trop facilement à un retard mental se signale par une torpeur physique anormale : les pupilles de St Louis se déplacent au ralenti (« the children seemed to play in slow motion »⁴⁴³), comme prises dans une somnolence continue (« [he couldn't] bring those children out of their slumber »⁴⁴⁴ ; « [they were like] little sleepwalker[s] »⁴⁴⁵). Isaac comprend que l'état de ces enfants n'est pas inné, mais que c'est plutôt le milieu dans lequel ils ont grandi, c'est-à-dire un environnement extrêmement pauvre et, ici, violent, qui a fait d'eux des êtres littéralement « lunatiques » (« moon children »⁴⁴⁶), privés d'envie de vivre et d'apprendre.

2. Analphabètes : préhistoire de la culture

Dans la communauté du Bronx qui l'a vu naître, si pauvre matériellement et intellectuellement, seuls subsistent quelques pauvres petits fragments de culture, que Charyn nomme des « haillons » (« tattered rags of culture »⁴⁴⁷). Cet univers par ailleurs imperméable à toute culture comporte néanmoins un livre, unique, probablement arrivé au domicile des Charyn par hasard, peut-être déposé par un vendeur de porte-à-porte. Charyn, qui relate l'anecdote presque à l'identique dans deux entretiens espacés d'une dizaine d'années, semble avoir fait de ce livre, le premier volume d'une encyclopédie, une sorte d'ouvrage inaugural, archétypal, d'un Bronx privé de toute culture. Ce livre liminaire, sans grande valeur littéraire, est également parfaitement incomplet, puisqu'il couvre seulement la lettre « A » et souligne donc, en creux et de façon violente, l'absence et le manque de tout le reste

⁴⁴² Jerome Charyn, *The Good Policeman*, Bloomsbury, London, 1990, p. 8-9.

⁴⁴³ Jerome Charyn, *The Good Policeman*, *op. cit.*, p. 9.

⁴⁴⁴ Jerome Charyn, *The Good Policeman*, *id.*

⁴⁴⁵ Jerome Charyn, *The Good Policeman*, *id.*

⁴⁴⁶ Jerome Charyn, *The Good Policeman*, *op. cit.*, p. 48. Ce « lunatisme » s'accompagne de violence : « moon children, kids who lived like marauders and maddened wolves. Nine-year-olds with knives ».

⁴⁴⁷ Jerome Charyn, « Introduction: Silence & Song », *In the Shadow of King Saul*, *op. cit.*, p. 11.

de l'alphabet : « The only book in my house was the first volume of *The Wonderland of Knowledge*, which went from AA to BA. But that's it; it ended at that particular point. I think that was indicative of the whole Bronx »⁴⁴⁸ ; « I had one book in the house. The first volume of an encyclopedia that must have been sent to my parents as some sales trick—it was a treatise on the letter “A.” [...] Well, that's the Bronx »⁴⁴⁹. La première découverte du savoir va donc de pair avec le constat de son absence, absolue et irrémédiable, dans l'environnement immédiat du petit Charyn. La connaissance promise par le livre est ainsi vouée à s'interrompre dès ses premiers balbutiements, ce qui donne à Jerome toutes les raisons de ne pas sortir de son illettrisme (« illiterate as I was, without a dictionary at home »⁴⁵⁰), d'autant que son quartier du Bronx ne compte pas de bibliothèque : « [T]he South Bronx [...] was a region of silence. It was a blighted, barren landscape. There were no libraries or bookshops in my corner of the Bronx »⁴⁵¹ ; « It was the land of deprivation, a world without books or libraries and museums »⁴⁵². Pour en trouver une, il lui faut sortir du territoire qui lui est familier : « The only library in Morrisania was on the black side of Boston Road »⁴⁵³. Il décrit ainsi les longues marches qui le séparent de cette seule bibliothèque : « [T]he library, a good mile from my tenement near South Boulevard [...] was one of those limestone places Andrew Carnegie had built in the Lower Depths of the Bronx so that the poor could have their own bundle of books to borrow »⁴⁵⁴. Charyn va ainsi faire du Bronx un désert culturel, véritable planète à part (« in the caves and dunes of the Bronx, [...] you couldn't find a single book, [...] libraries existed on another planet »⁴⁵⁵) abritant en son sein (« in our part of the Sahara »⁴⁵⁶) une peuplade ignorante : « [we were] an ignorant little nation from the dunes of the East Bronx »⁴⁵⁷.

⁴⁴⁸ Frederic Tuten, « A Conversation with Jerome Charyn » [1992], in Sophie Vallas (ed.), *Conversations with Jerome Charyn*, op. cit., p. 14.

⁴⁴⁹ Frederic Tuten, « Jerome Charyn » [2004], in Sophie Vallas (ed.), *Conversations with Jerome Charyn*, op. cit., p. 112.

⁴⁵⁰ Jerome Charyn, *Metropolis*, op. cit., p. 13.

⁴⁵¹ Jerome Charyn, « Introduction: Silence & Song », *In the Shadow of King Saul*, op. cit., p. 11.

⁴⁵² Jerome Charyn, « Author's Note », *Bitter Bronx*, op. cit., p. 11.

⁴⁵³ Jerome Charyn, *Metropolis*, op. cit., p. 13.

⁴⁵⁴ Jerome Charyn, « Author's Note », *Bitter Bronx*, op. cit., p. 14.

⁴⁵⁵ Jerome Charyn, *Sizzling Chops & Devilish Spins*, op. cit., p. 170.

⁴⁵⁶ Jerome Charyn, *The Black Swan*, New York, St. Martin's Press, 2000, p. 17.

⁴⁵⁷ Jerome Charyn, *The Black Swan*, op. cit., p. 151.

Pour sortir de ce désert culturel, il y a les *comics*, ces périodiques illustrés qui paraissent chaque mois ou une fois tous les deux mois, et que le jeune Charyn attend avec impatience : « [T]he high point of culture for me as a child was something called “Classic Comics,” which were comic books that took novels like *Lorna Doone* and turned them into an illustrated history »⁴⁵⁸. Dans un entretien, il attribue à ces livres de pacotille le fait d’avoir appris à lire :

SB: Where did you learn to read?

JC: In comic books. Especially comics by Walt Disney, featuring Donald and his three nephews, Huey, Dewey and Louie. Then I started to read what was known as classic comics. Novels such as Dickens’s *Great Expectations* were adapted and turned into comics, and it was for me the highest degree of culture.⁴⁵⁹

Charyn distingue, avec son regard rétrospectif d’écrivain, la référence culturelle populaire à Disney de celle, plus classique, à Dickens, mais on comprend qu’enfant, toutes deux représentaient pour lui, et au même titre, l’apogée de la culture. Il fera ainsi une sorte d’aveu de ses années de formation, en quelque sorte ratées car lacunaires : « [T]oday, much to my embarrassment, I can confess how many books I read before I turned eighteen: I started with *Pinocchio*, went on with *Bambi*, and then I read a few history books in school, but that was it »⁴⁶⁰. La découverte du cinéma viendra compléter ces premières lectures et constituer avec elles, pour Charyn, le socle de sa culture pré-littéraire.

Le narrateur de *The Catfish Man* fait donc rapidement apparaître les défaillances de sa communauté à mesure que, exposé au mode de vie des quartiers plus prospères situés à l’est de la rivière, il prend peu à peu conscience de l’inculture de son entourage. Si le roman commence au présent, sur le ton intemporel du mythe, le contexte se fait rapidement de plus en plus référentiel, jusqu’à rendre explicite le quotidien rude de ces immigrés arrivés dans les années vingt et qui, à l’inverse de leurs congénères russes et allemands venus au siècle précédent et déjà bien insérés dans la société et le marché américains, ont le plus grand mal à subsister. Abrutis par un travail épuisant de main d’œuvre, ils se transforment, littéralement, en bêtes de somme : « Whoever needed a workhorse could always find a Jew

⁴⁵⁸ Frederic Tuten, « A Conversation with Jerome Charyn » [1992], in Sophie Vallas (ed.), *Conversations with Jerome Charyn*, op. cit., p. 13.

⁴⁵⁹ Samuel Blumenfeld, « Raiding the City: An Interview with Jerome Charyn » [1992], in Sophie Vallas (ed.), *Conversations with Jerome Charyn*, op. cit., p. 28.

⁴⁶⁰ Marc Chénétier, « “Writing About”: An Interview with Jerome Charyn » [1995], in Sophie Vallas (ed.), *Conversations with Jerome Charyn*, op. cit., p. 96.

from Crotona Park. [...] Polish Jews were supposed to be stronger than the Siberian mule »⁴⁶¹. L'animalité attribuée à leur physique robuste connote leur déficit intellectuel. Charyn esquisse ainsi, au début de *Metropolis*, un ouvrage consacré à l'histoire de New York et à sa propre histoire familiale, le portrait de son grand-père, simple vendeur de pommes dans la rue, et celui de sa mère sans éducation qui subvient aux besoins du foyer en travaillant comme femme de ménage.

3. Culte du corps

Il n'est donc pas surprenant que les enfants de ce quartier, peu brillants à l'école, cherchent avant tout à développer leur force physique, à l'instar de leurs parents. La salle de musculation devient le lieu d'une éducation à la dure, faite d'effort et de transpiration, et qui se joue entre hommes dans les YMHA (Young Men's Hebrew Association) où l'on retrouve, à peine canalisée, l'anarchie de l'école de la rue. Jerome y passe de longues heures, initié par son frère aîné Harvey et sa bande (celle des « dumb weightlifters »⁴⁶²), troquant sa soif d'activité intellectuelle pour la culture de ses biceps et de ses pectoraux dont il mesure régulièrement la croissance avec un mètre à ruban. Il jubile devant cette forme d'intelligence non académique, en vertu de laquelle ses muscles ont détrôné son cerveau dans l'activité de conscience et de réflexion : « Is it kinesthesia, the ability of a muscle to “think,” the awareness of a body engendering its own power [...]? »⁴⁶³. Il est bien question ici de puissance et de pouvoir, ceux-là mêmes que leurs parents n'ont pas su trouver, eux qui n'ont qu'un statut très inférieur dans la société américaine. La musculation apparaît ainsi comme une sorte de combat visant à terrasser un adversaire invisible, puisque ce sport se pratique majoritairement seul à l'aide de différents supports, combat qui va se substituer à une réelle prise de pouvoir, que permettrait par exemple un meilleur accès à l'éducation. Le personnage d'Imberman, dans une nouvelle éponyme, une des premières, publiée en 1963, représente tout à fait ce corps qui se développe indépendamment du savoir ou du langage :

Imberman never liked to talk very much, so we just worked out. But once while we were resting, I asked him why he worked out, and he told me that working

⁴⁶¹ Jerome Charyn, *The Catfish Man*, *op. cit.*, p. 2-3.

⁴⁶² Jerome Charyn, *The Catfish Man*, *op. cit.*, p. 4.

⁴⁶³ Jerome Charyn, *The Catfish Man*, *op. cit.*, p. 4.

out with weights was like playing a game. [...] The weights were his only opponent, and they never cheated [...]. The barbell on the squat rack [...] merely exerted four hundred pounds of resistance that he had to overcome. And the stronger he became, the more plates he would stack at both ends of the barbell [...]. I asked Imberman if he had any friends. He said no. [...] So we continued working out in silence.⁴⁶⁴

La réticence à s'exprimer, à communiquer, et à échanger avec les autres, est proportionnelle à la force physique du personnage, force qui semble avoir pris le dessus. Le culturisme vient donc, au moins pour un temps, faire office de culture, certes grossière, comme si Imberman se consolait dans un « jeu » solitaire, version simplifiée du grand jeu social dans lequel ses parents ont échoué et dont il pourrait, lui, sortir gagnant.

Cette pratique physique est en effet avant tout synonyme de fierté et de maîtrise de soi. « For a boy, heroes were—*Mister America*. I read them all and had all the magazines »⁴⁶⁵, se souvient Charyn dans un entretien. Jerome trouve en effet, dans *The Catfish Man*, une forme de satisfaction à s'exercer dans ces salles réservées aux garçons, où les corps moites et épilés s'initient, à demi-nus, aux machines censées développer leur musculature et donc leur virilité. Initié par Harvey et par la bande des *weightlifters* à cette nouvelle virilité (Charyn est fier de préciser qu'à seulement douze ans, il était le plus jeune haltérophile du Livre des Records⁴⁶⁶), Jerome fait des autres membres de la bande des frères, dans un homoérotisme très melvillien⁴⁶⁷ qui suscite une jouissance physique potentiellement sexuelle. Ces « frères » de muscle lui renvoient en effet l'image de corps adultes puissants,

⁴⁶⁴ Jerome Charyn, « Imberman », *The Man Who Grew Younger and Other Stories*, New York, Harper and Row, 1967, p. 119.

⁴⁶⁵ Michaëla Cogan, « “The Artist Himself Is a Kind of Idiot.” An Interview with Jerome Charyn » [2017], non publié, voir Annexe.

⁴⁶⁶ « I was the youngest weight lifter in the Guinness Book of Records. I began very early [...] [and] at the age of twelve I had enormous muscles. [...] [For] a while, I was this muscle-bound geek, the Li'l Abner of the Bronx! » (Frederic Tuten, « A Conversation with Jerome Charyn » [1992], in Sophie Vallas (ed.), *Conversations with Jerome Charyn*, *op. cit.*, p. 14).

⁴⁶⁷ La question de la fraternité chez Melville est évoquée par Charyn dans un entretien avec Sophie Vallas : « [In the first part of Melville's work,] this ideal of brotherhood is still very naïve. JC: Yes, and sexual too. There's a tremendous kind of homosexuality implied in the relationships between the sailors. The feeling in Melville for the first time is that all men are brothers » (Sophie Vallas, « “Pinocchio is Still Out There”: Listening to Jerome Charyn's Everlasting Quest » [2009], in Sophie Vallas (ed.), *Conversations with Jerome Charyn*, *op. cit.*, p. 139). Ce type de fraternité est bien présente dans *Eisenhower*, où Sandor, frère aîné homosexuel du narrateur Toby, se fait épiler par ce dernier dans son bain avant d'aller se montrer à un concours d'haltérophilie. La scène est à la fois une initiation au corps et aux possibles qu'il permet une fois transformé (par la musculation et par l'épilation).

capables aussi de séduire les filles et de résister au monde hostile. Cet idéal de maturité physique est dans un premier temps le seul modèle constructif de l'âge adulte qui s'offre à Jerome.

B. Absence de structure et dérèglement

1. Déscolarisation

Charyn souligne ainsi le rôle prépondérant de la scolarisation, parent pauvre du Bronx qui, faute de moyens et d'investissements, ne dispose pas de structures dignes de ce nom. Dans un essai récent, il formule la sensation désagréable d'avoir fait partie d'une minorité défavorisée, qu'il décrit dans une métaphore un peu surprenante, « [the] underprivileged dwarfs of the South Bronx »⁴⁶⁸, ce rapetissement métaphorique traduisant l'infériorité sociale et intellectuelle de ces élèves de seconde zone. Dans son premier volume autobiographique et largement autofictionnel, *The Dark Lady from Belorusse* (1997), Charyn décrit cette époque où, les États-Unis étant encore en guerre, et le budget de chaque municipalité étant fortement impacté⁴⁶⁹, les écoles du Bronx avaient fermé leurs portes : « Kindergarten had been canceled in the Bronx. There was a terrible shortage of teachers, and someone must have figured that five-year-olds like me could sit at home with wooden blocks and a pound of clay »⁴⁷⁰. L'effet sur le jeune Jerome, surnommé Baby, est déplorable. Il passe pour illettré (« [an] illiterate boy »⁴⁷¹) et regrette son retard : « I still couldn't spell or master long and short division. The war was turning me into an ignoramus »⁴⁷². Quand l'école ouvre enfin ses portes, elle déçoit par le faible niveau de son instruction et le caractère artificiel de ses exercices. « [S]chool is a big fat lie »⁴⁷³, déplore

⁴⁶⁸ Jerome Charyn, « Introduction: Silence & Song », *In the Shadow of King Saul*, *op. cit.*, p. 13.

⁴⁶⁹ Sans compter la corruption des dirigeants du Bronx eux-mêmes qui, selon le père de Baby dans *The Dark Lady from Belorusse*, détournent des fonds déjà maigres : « "Who closed the kindergartens?" "The bosses of the Bronx," dad said. "They're saving money, putting it into their own pockets" » (*The Dark Lady from Belorusse*, *op. cit.*, p. 41).

⁴⁷⁰ Jerome Charyn, *The Dark Lady from Belorusse*, *op. cit.*, p. 6.

⁴⁷¹ Jerome Charyn, *The Dark Lady from Belorusse*, *op. cit.*, p. 34.

⁴⁷² Jerome Charyn, *The Dark Lady from Belorusse*, *op. cit.*, p. 21.

⁴⁷³ Jerome Charyn, *The Black Swan*, *op. cit.*, p. 76.

un Jerome mort d'ennui, et Charyn de se souvenir du décalage entre ses attentes et ce que les écoles du Bronx avaient à lui proposer : « Public school was a waste of time. I was hopeless at spelling bees. I couldn't master long division. [...] I never learned to play a note »⁴⁷⁴. Même une fois entré à l'université, le Jerome de *The Catfish Man* ne se défait pas de son attitude désabusée, préférant par exemple les zéros aux honneurs académiques (« I had zeros everywhere »⁴⁷⁵) car il semble avoir conclu que le Bronx est une tare qu'aucune bonne note ne peut effacer. Dans ce quartier, l'éducation n'est pas une valeur sûre, puisque son ami et employeur Sam, diplômé de l'université lui aussi, est désormais trieur et vendeur d'œufs (« Samuelson [...] had graduated summa cum laude from City College. He'd dropped out of Physicians and Surgeons to sell eggs in the Bronx »⁴⁷⁶). Aux yeux de Jerome, son parcours s'est soldé par une chute, si ce n'est une rechute, dans le Bronx, ce quartier qui nivelle tout à l'aune de la misère : « It was a borough where summa cum laudes became eggmen »⁴⁷⁷. Les tentatives de Jerome pour échapper à ce triste sort échouent les unes après les autres : lorsqu'il croit pouvoir rejoindre une classe spéciale réservée aux surdoués (« the SP's. It was the coliseum for special kids, the rapid advance class »⁴⁷⁸), sa demande est refusée sans appel, sous prétexte que son QI est insuffisant.

2. Topographie du désordre

La géographie du Bronx n'a rien de structurant et reflète spatialement cette absence de structure psychologique. La topographie désordonnée de ce quartier est en effet bien différente du quadrillage propre à Manhattan, découpé en avenues et en rues, si bien que le chaos semble s'y incarner sous la forme d'une organisation spatiale décousue. Le Bronx que Charyn a connu dans les années quarante n'a cessé de lui revenir en mémoire comme un ensemble de rues et d'immeubles incohérent : « [T]he Bronx is just endless streets and indistinct neighborhoods »⁴⁷⁹. C'est cette impression de confusion spatiale qui ouvre

⁴⁷⁴ Jerome Charyn, « Introduction: Silence & Song », *In the Shadow of King Saul*, *op. cit.*, p. 13.

⁴⁷⁵ Jerome Charyn, *The Catfish Man*, *op. cit.*, p. 72.

⁴⁷⁶ Jerome Charyn, *Bronx Boy*, *op. cit.*, p. 3.

⁴⁷⁷ Jerome Charyn, *Bronx Boy*, *op. cit.*, p. 9.

⁴⁷⁸ Jerome Charyn, *Bronx Boy*, *op. cit.*, p. 5.

⁴⁷⁹ Frederic Tuten, « A Conversation with Jerome Charyn » [1992], in Sophie Vallas (ed.), *Conversations with Jerome Charyn*, *op. cit.*, p. 13.

d'ailleurs *Metropolis*, son ouvrage sur l'histoire de New York qui se double d'une réflexion sur l'histoire familiale : « Bronx boy, I grew up in a poor man's pile of streets, a ghetto called Morrisania »⁴⁸⁰. Ces rues empilées les unes sur les autres, apparemment sans disposition préconçue, font l'effet d'un dédale dans lequel il est impossible de se repérer et qui devient, chez Charyn, un désert métaphorique où l'on s'égaré car son « architecture » est celle de « dunes sans fin » (« [T]he architecture of the Bronx and its endless dunes »⁴⁸¹).

Le terme d'« architecture » a ici presque valeur d'antiphrase, puisque rien ne vient justement agencer ces quartiers indifférenciés. Seule la présence de divers groupes ethniques permet en effet de tracer des territoires clairement délimités : « If you live in Paris, you just have to walk for a few minutes to go from one neighborhood to another », remarque Charyn dans un entretien, « but there are no neighborhoods in the Bronx, there are the immigrants and the others. The topography of such a place becomes visible thanks to the different ethnicities that compose it: the Jewish ghetto, the black ghetto, the Irish ghetto. Those people never really develop any relationships »⁴⁸². L'indifférence mutuelle de ces minorités qui vivent juxtaposées, se côtoyant à des degrés d'animosité variables, et sans jamais vraiment se mêler, achève de faire du Bronx un quartier dépourvu de liens. Charyn déplore encore aujourd'hui le manque de logique et d'interrelation, à la fois dans les rues et dans les échanges humains, qui fait selon lui du Bronx un lieu décontextualisé, c'est-à-dire privé de repères : « I couldn't make any connections [...] The borough itself makes no sense »⁴⁸³ ; « I think the whole Bronx was a world which had no context [...]. I always fantasize that I'd grown up on the Lower East Side, where there are real neighborhoods, contexts »⁴⁸⁴.

À cette métaphore spatiale du désordre constitutif du Bronx s'ajoute une métaphore discursive, celle du caractère inextricable des récits et des voix narratives. Le quartier de son enfance, qu'il quitte pour étudier à Manhattan en 1955, à l'âge de dix-huit ans, a en effet subi des altérations successives, au fil des initiatives immobilières de réhabilitation et surtout

⁴⁸⁰ Jerome Charyn, *Metropolis*, *op. cit.*, p. 15.

⁴⁸¹ Frederic Tuten, « Jerome Charyn » [2004], in *Sophie Vallas (ed.), with Jerome Charyn, op. cit.*, p. 116.

⁴⁸² Samuel Blumenfeld, « Raiding the City: An Interview with Jerome Charyn » [1992], in *Sophie Vallas (ed.), Conversations with Jerome Charyn, op. cit.*, p. 26.

⁴⁸³ Frederic Tuten, « A Conversation with Jerome Charyn » [1992], in *Sophie Vallas (ed.), Conversations with Jerome Charyn, op. cit.*, p. 13.

⁴⁸⁴ Frederic Tuten, « A Conversation with Jerome Charyn » [1992], in *Sophie Vallas (ed.), Conversations with Jerome Charyn, id.*

en raison de deux événements majeurs : la construction, par Robert Moses, de la Cross Bronx Expressway, autoroute achevée en 1963 et qui finit de gangréner ce qui est devenu la partie sud du Bronx, et la destruction par le feu, au milieu des années soixante-dix, d'une grande partie du quartier⁴⁸⁵. Or Charyn cartographie un Bronx en pleine mutation, ce qui crée parfois la confusion chez le lecteur, puisque les souvenirs d'avant-guerre se superposent à des considérations contemporaines. Ainsi, la description qu'il fait du Bronx actuel a des tonalités post-apocalyptiques : « [I]f you go there now, either the streets are in ruins or they don't exist or they've been changed into something unrecognizable »⁴⁸⁶. Le visage du Bronx qu'il a connu, et dont les contours servent de décor à son dernier recueil de nouvelles, *Bitter Bronx* (2015), a en effet été balaféré à la suite des travaux entrepris par Moses : « He destroyed entire neighborhoods and dynamited a path right along the Bronx's spine, so that it would be forever divided into north and south, with a no-man's-land on either side of the Cross Bronx Expressway »⁴⁸⁷. L'image de la colonne vertébrale évoque une forme de paraplégie, celle d'un quartier où la vie s'étiole, d'où les nombreuses évocations d'un Bronx en ruines, littéralement et figurativement. La romantique image de la « jungle », qui donnait à ce lieu une beauté chaotique mais séduisante, est devenue obsolète : « It's no longer possible to say that it's a jungle—the word supposes a form of brutal beauty. No, it's a dead jungle »⁴⁸⁸. Ainsi, dans *The Catfish Man*, les rues interminables de Morrisania, mises à mal, réapparaissent sous la forme de « territoires indiens » dont la beauté sauvage a été anéantie, à la manière des terres amérindiennes colonisées lors de la conquête de l'Ouest : « [T]he Indian territories: those parts of the Bronx that were fields of rubble and dust. Buildings had been sliced in half, or bulldozed into the ground »⁴⁸⁹. Un peu plus tard dans le roman, le paysage qui s'élève sur les décombres des incendies de 1974 n'est guère plus accueillant :

Dad wanted to see that burnt-out part of the Bronx where the Poles had lived. [...] We rode around the wastes of Crotona Park. It could have been a coal mine. The stubble on the ground was black. The few trees that survived the fire storm

⁴⁸⁵ « Soon the southern half of the borough would begin to burn, as landlords torched their own buildings to collect whatever insurance they could. And young gang lords performed their own pyrotechnics, as they battled over this desolate turf » (*Bitter Bronx* 14).

⁴⁸⁶ Frederic Tuten, « A Conversation with Jerome Charyn » [1992], in Sophie Vallas (ed.), *Conversations with Jerome Charyn*, op. cit., p. 18.

⁴⁸⁷ Jerome Charyn, « Author's Note », *Bitter Bronx*, op. cit., p. 14.

⁴⁸⁸ Sylvaine Pasquier, « To Write Is to Die a Little: An Interview with Jerome Charyn » [1994], in Sophie Vallas (ed.), *Conversations with Jerome Charyn*, op. cit., p. 54.

⁴⁸⁹ Jerome Charyn, *The Catfish Man*, op. cit., p. 175.

were all gray [...]. That dungeon of ours across from our park, the Crotona Y, was a rotting shell with rats scurrying out of the basement, rats with pink eyes and mousy white tails.⁴⁹⁰

Les rats de l'image finale semblent avoir délogé les locataires précédents, donnant l'impression que le quartier, réduit en cendres, est désormais désaffecté. C'est dans un univers similaire qu'évolue l'héroïne de la bande-dessinée *Margot in Badtown*⁴⁹¹, illustrée par l'Italien Massimiliano Frezzato, où Margot, avec sa bande de « démolisseurs » des bas-fonds, circule dans les carcasses d'immeubles délabrés pour tenter d'en sauver les locataires démunis, malmenés par une nouvelle politique de restructuration immobilière. Interrogé sur la métamorphose du Bronx, Charyn fait le constat de cette destruction irréparable :

SB: What is left today of the place you grew up in?

JC: Nothing, the place no longer exists. All those areas where I grew up were destroyed. [...] It feels very strange; I have no past I can go back to [...]. What is sure is that it's gone.⁴⁹²

Certes, la transformation subie par le Bronx une fois Charyn parti scelle définitivement le destin tragique de ce quartier, mais le Bronx des années quarante était déjà, pour Charyn, synonyme de terrain mouvant, instable, insaisissable, qu'il définit avant tout par le vide qui le constitue : « [T]he Bronx's sadness and its stink and its terrifying void »⁴⁹³ ; « [It] was a little paradise of empty spaces, a garden where nothing would grow, except bitterness and regret »⁴⁹⁴. L'image est celle d'un terrain vague nauséabond, d'un *no man's land* désolé où il est impossible de se développer et qui rend donc ses habitants idiots, dans le sens d'habités par un vide intrinsèque peu propice à la construction d'une identité solide : « [What] kept me out of the Bronx [...] was the memory of a prior desolation, a void that clung to my bones »⁴⁹⁵. Un tel lieu à tous points de vue incohérent, sans structure et donc sans langage, apparaît cauchemardesque, et continue de hanter Charyn longtemps après sa disparition.

⁴⁹⁰ Jerome Charyn, *The Catfish Man*, *op. cit.*, p. 298.

⁴⁹¹ Jerome Charyn, Massimiliano Frezzato, *Margot in Badtown*, Grenoble, Comics USA, 1991.

⁴⁹² Samuel Blumenfeld, « Raiding the City: An Interview with Jerome Charyn » [1992], in Sophie Vallas (ed.), *Conversations with Jerome Charyn*, *op. cit.*, p. 26.

⁴⁹³ Frederic Tuten, « Jerome Charyn » [2004], in Sophie Vallas (ed.), *Conversations with Jerome Charyn*, *op. cit.*, p.116.

⁴⁹⁴ Frederic Tuten, « Jerome Charyn » [2004], in Sophie Vallas (ed.), *Conversations with Jerome Charyn*, *op. cit.*, p. 111.

⁴⁹⁵ Jerome Charyn, « Author's Note », *Bitter Bronx*, *op. cit.*, p. 14.

L'essor économique du Bronx ralentissant dans l'après-guerre, ce quartier n'a en effet rien à promettre à ses habitants qui semblent s'y enliser, dépossédés de toute perspective d'avenir : « It's a very peculiar, very poor place. This ghetto had no equivalent. It gathered a lost and doomed people, and the children of those rascals were very special creatures: they were golems without past, present, or future »⁴⁹⁶. Les habitants du Bronx ne sortent pas, ou rarement, de ce lieu maudit, qui menace de les rendre prisonniers. Pris dans l'étau de ce quartier, ses locataires sont littéralement et figurativement dans une impasse : « The only rule that prevails in a ghetto is to get the hell out of it as soon as you have enough money to do so. Morrisania was a bedroom area. Without any future. It was nothing »⁴⁹⁷ ; « The borough itself makes no sense. It's a kind of bedroom community that goes nowhere, comes from nowhere, and is always a path toward someplace else. People who are born in the Bronx don't stay there unless they're deeply troubled—it's always a route to somewhere else »⁴⁹⁸. Sur les natifs du Bronx plane en effet une étrange malédiction, celle de demeurer là où ils ont grandi, au risque de plonger dans le « trouble » qui caractérise ce lieu. Le Bronx va ainsi s'apparenter peu à peu à une zone de sables mouvants où s'enfoncent ceux qui, faute d'imagination, n'ont pas su ou pu voir plus loin que leur quartier. « The Bronx breeds idiots who forget to fly away »⁴⁹⁹, fait dire Charyn, dans *Bronx Boy*, à un personnage qui se sent ainsi condamné à rester prisonnier du ghetto (« I'm stuck here »⁵⁰⁰). Le Bronx devient alors un monstre, celui que Fannie, la mère de Jerome dans *The Catfish Man*, croit voir au fond du lit de la rivière. Celle-ci, asséchée par le feu, n'est plus constituée que de boue, cette matière meuble et informe qui menace encore d'aspirer les Charyn dans ses profondeurs :

[The creek] was a shallow trench with bugs hovering over it. The dry, cracked mud had footprints along the surface. [...] She looked into this hole that had once been the umbilicus of an entire enclave. The footprints weren't human for Fannie Charyn. "A monster," she said. "Harvey, hurry up... before he shows his teeth and pulls us down into the mud".⁵⁰¹

⁴⁹⁶ Samuel Blumenfeld, « Raiding the City: An Interview with Jerome Charyn » [1992], in Sophie Vallas (ed.), *Conversations with Jerome Charyn*, op. cit., p. 26.

⁴⁹⁷ Samuel Blumenfeld, « Raiding the City: An Interview with Jerome Charyn » [1992], in Sophie Vallas (ed.), *Conversations with Jerome Charyn*, id.

⁴⁹⁸ Frederic Tuten, « A Conversation with Jerome Charyn » [1992], in Sophie Vallas (ed.), *Conversations with Jerome Charyn*, op. cit., p. 13.

⁴⁹⁹ Jerome Charyn, *Bronx Boy*, op. cit., p. 176.

⁵⁰⁰ Jerome Charyn, *Bronx Boy*, id.

⁵⁰¹ Jerome Charyn, *The Catfish Man*, op. cit., p. 299.

Ce monstre du Loch Ness revisité à la manière du Bronx incarne l'angoisse de rester enfermé dans ce quartier et dans l'indigence matérielle et intellectuelle qu'il représente.

Le Bronx apparaît en effet comme une « enclave », comme aime à le dire Charyn, c'est-à-dire un lieu à la fois fermé sur lui-même et coupé de l'extérieur (aujourd'hui encore, le réseau du métro ne relie pas Morrisania à Manhattan). Son espace, clairement délimité par les frontières naturelles que sont, à l'ouest, les rivières Hudson et Harlem et, à l'est, la rivière Bronx, en fait une impasse, un véritable cul-de-sac que Charyn décrit, dans un entretien de 1992, par un terme un peu plus fleuri : « Back again in my neighborhood in the Bronx. It was, as Coppola would say in *Apocalypse Now*, the asshole of the world. No one ever went there »⁵⁰². Charyn utilise en outre l'expression « the Pale of the South Bronx » : le terme « Pale », dont le radical est commun au mot « palissade », évoque un terrain délimité par une barrière, et a été d'abord utilisé pour décrire une terre irlandaise puis cette région à l'ouest de la Russie impériale, la seule où les juifs pouvaient s'installer. Ce terme, qui a pour connotations celles du ghetto, signifie donc à la fois l'éloignement géographique et la fracture sociale qui sépare et isole cette partie du Bronx en particulier. Manhattan fait en effet figure de quartier privilégié par rapport au Bronx, contraint de se suffire à lui-même. Charyn va ainsi développer largement une métaphore de l'auto-suffisance que Sophie Vallas explore dans son article « La possibilité d'une île : la mythologie du Bronx, archipel enchanté » (2009). Le mot « enclave » s'enrichit ainsi, dans le vocabulaire de Charyn, de tout un réseau d'images : à la fois terre isolée, sorte d'ilôt terrestre (« a landlocked place »⁵⁰³), cet espace insulaire qui ne ressemble à aucun autre (« a crazy island »⁵⁰⁴) va aussi acquérir une profondeur en se faisant trou, voire ombilic (« umbilicus »⁵⁰⁵), alors que Charyn finit par identifier le Bronx comme l'origine de l'idiotie dont on peine à se défaire.

Les années de guerre restent pour Charyn synonymes d'enfermement : privé d'école, lui qui a pourtant cinq ans en 1942, il ne quitte pas le Bronx : « We were marooned in the Bronx »⁵⁰⁶. Charyn fait remonter sa première visite à Manhattan à son adolescence (« I never

⁵⁰² Frederic Tuten, « A Conversation with Jerome Charyn » [1992], in Sophie Vallas (ed.), *Conversations with Jerome Charyn*, op. cit., p. 18.

⁵⁰³ Jerome Charyn, *The Catfish Man*, op. cit., p. 190.

⁵⁰⁴ Frederic Tuten, « A Conversation with Jerome Charyn » [1992], in Sophie Vallas (ed.), *Conversations with Jerome Charyn*, op. cit., p. 13.

⁵⁰⁵ Jerome Charyn, *The Catfish Man*, op. cit., p. 299.

⁵⁰⁶ Jerome Charyn, *The Dark Lady from Belorusse*, op. cit., p. 5.

went into Manhattan until I was fourteen »⁵⁰⁷) mais au début de *The Dark Lady from Belorusse*, ce *memoir* autofictionnel, Jerome, surnommé « Baby », s'y rend avec sa mère Faigele et un de ses admirateurs en 1942, alors qu'il n'a que cinq ans. On comprend que, dans son imaginaire, Manhattan représente une terre exotique et inaccessible, tandis que le Bronx est à ses yeux un terrain sans attrait, devenu trop familier : « To me it was a rotten borough, with a pissy stream in the middle »⁵⁰⁸. Lorsque, plus tard, Charyn découvre la vie de ses camarades de lycée à la High School of Music and Art de Manhattan, il a l'impression d'être en terre inconnue : « We Charyns were also wanderers. We crossed a tundra of our own. I escaped Hermann Ridder, went to high school in Manhattan, where I discovered the sons and daughters of doctors and dentists and publishers, who lived in castles »⁵⁰⁹. Cette découverte d'un nouveau monde s'apparente à une révélation : lui qui ne connaît que les terrains vagues désolés de Morrisania découvre des paysages luxuriants, comme cette vue sur Central Park qui l'impressionne au point de lui faire l'effet d'un buisson ardent biblique : « I often slept over with friends and classmates who had a view of Central Park that was like a burning green wood »⁵¹⁰. Les fenêtres du Bronx, elles, sont éventrées (« the windows were black holes in a dead house »⁵¹¹) et ne donnent sur rien : « There was nothing to catch the eye on Fox Street, just a ragged roofline and rows of wretched fire escapes [...], a brick woods that barely had its own language or name. The badlands... »⁵¹². La vue qu'offre le Bronx, avec ses murs borgnes et décrépits, est nettement moins séduisante que les frondaisons attirantes de l'immense parc : la « forêt » minérale (« a brick woods ») et anonyme des *badlands* fait bien pâle figure à côté du bois verdoyant (« a burning green wood ») de Central Park.

Dans les différents textes qui le mettent en scène, le personnage de Jerome évolue donc dans un Bronx labyrinthique qui le tient comme prisonnier : les rues interminables et les immeubles qui se ressemblent tous forment pour lui un dédale à la logique inextricable. Pris dans ces méandres, Jerome cherche, en vain, un point central qui serait la clé de

⁵⁰⁷ Frederic Tuten, « A Conversation with Jerome Charyn » [1992], in Sophie Vallas (ed.), *Conversations with Jerome Charyn*, *op. cit.*, p. 12.

⁵⁰⁸ Jerome Charyn, *The Catfish Man*, *op. cit.*, p. 46.

⁵⁰⁹ Jerome Charyn, *Bronx Boy*, *op. cit.*, pp. 174-175.

⁵¹⁰ Jerome Charyn, *Bronx Boy*, *op. cit.*, p. 175.

⁵¹¹ Jerome Charyn, *The Catfish Man*, *op. cit.*, p. 160.

⁵¹² Jerome Charyn, *Bronx Boy*, *op. cit.*, pp. 148-149.

l'énigme. Dénué d'un centre qui pourrait servir de point d'ancrage, le Bronx est un terrain anarchique qui empêche la stabilité : « It's a landscape without a center point, or a locus that you can cling to »⁵¹³ remarque Jerome dans *The Catfish Man*, tandis que Charyn reprend dans un entretien : « I think the whole Bronx was a world which had no [...] center of gravity »⁵¹⁴. Ce décentrement est, on l'a vu, d'abord topographique, puisque le Bronx se trouve en périphérie de Manhattan, qui est le véritable « centre » où bat le coeur de la ville de New York. Mais la dispersion qui en résulte a aussi des conséquences psychologiques. Charyn, reprenant un titre de William Gass⁵¹⁵, voit ainsi dans la mise à l'écart de son lieu natal le point de départ de ses propres difficultés, nées des profondeurs inaccessibles de cette contrée lointaine : « I was in the heart of the heart of some distant country called the Bronx »⁵¹⁶. Dans les tréfonds de ce lieu, il y a comme un vide, un tourbillon, un trou noir, qui rend impossible toute possibilité d'orientation, de direction, de sens. Abandonné à lui-même, privé de boussole et donc sans repères, le personnage de Jerome se retrouve dans un état psychique proche de l'idiotie.

3. Anarchie

Cette géographie labyrinthique est en effet à la fois la source et la métaphore d'une absence de structure psychique. Le manque de valeurs structurantes prévaut d'abord, puisque l'éducation lacunaire, on l'a vu, ne dote pas les enfants de principes directeurs, faisant d'eux des individus sans repères, littéralement décentrés (« kids without a real center of gravity »⁵¹⁷), c'est-à-dire désorientés, dépourvus de boussole morale. Charyn établit en effet un lien presque logique entre la déstructuration d'un terrain et le comportement violent des jeunes qui l'habitent, comme le montre l'exemple suivant, tiré de *War Cries Over*

⁵¹³ Jerome Charyn, *The Catfish Man*, *op. cit.*, p. 121.

⁵¹⁴ Frederic Tuten, « A Conversation with Jerome Charyn » [1992], in Sophie Vallas (ed.), *Conversations with Jerome Charyn*, *op. cit.*, p. 13.

⁵¹⁵ William Gass, *In the Heart of the Heart of the Country and Other Stories*, Harper Perennial, New York, 1968.

⁵¹⁶ Jerome Charyn, *The Catfish Man*, *op. cit.*, p. 235.

⁵¹⁷ Frederic Tuten, « Jerome Charyn » [2004], in Sophie Vallas (ed.), *Conversations with Jerome Charyn*, *op. cit.*, p. 114.

Avenue C (1985), où les avenues désaffectées du Lower East Side voient des jeunes prendre le dessus sur la police :

[Avenue] C has no gods. It's the dark side of an empty closet. The cops wear Batman capes on Avenue C. They aren't celebrating Halloween. It's a message to snipers in the windows that they're not on patrol; it's Indian country, and they're only passing through. Cops without their Batman capes have a habit of getting killed. But don't interpret this as anarchy in an empty closet. Teenage hitmen patrol the street. They protect the district's cocaine dealers.⁵¹⁸

Il semble que le fond du placard (« the dark side of an empty closet ») serve, à la manière du miroir de Lewis Carroll, de lieu de passage dans un monde inversé où les rôles, les pouvoirs et les valeurs sont renversés. Les policiers, représentants habituels de l'ordre, se plient ici aux codes imposés par les jeunes tireurs, véritables justiciers qui imposent leur culture sauvage, celle d'un état de nature en rupture avec la civilisation dominante et ses règles : la régulation interne de ce quartier est en réalité assurée par les mafieux qui dirigent les gangs et qui servent ici de « dieux ». Souligné d'une litote, le nouvel ordre mis en place, s'il n'est pas anarchique (« don't interpret this as anarchy »), en a bien toutes les apparences.

De même, le Bronx de Charyn abrite un univers aussi chaotique que brutal, où la drogue détruit les adultes comme les adolescents, où les violences de la rue sont monnaie courante, où la mafia des quartiers tient depuis longtemps la police à distance. « I grew up [...] in an environment filled with violence. It was everywhere; you couldn't avoid it »⁵¹⁹, rappelle Charyn dans un entretien, tandis qu'il associe étroitement le Bronx au crime dans son essai intitulé « Harvey », où il cite une poignée de tueurs célèbres : « Tous les psychotiques et les brutes ont l'air de venir du Bronx. Harvey Oswald était l'un des nôtres. Dutch Schultz. Un millier de bébés incendiaires. Les fils de Sam⁵²⁰. Des vieux de douze ans qui servent d'hommes de main aux gardes du corps Latins. Le Bronx engendre des meurtriers comme une suite de plantes tordues, l'une plus grotesque que l'autre »⁵²¹. Dans un tel univers, il devient en effet presque impossible de construire, de contrôler, de stabiliser quoi que ce soit. La violence prend ainsi chez Charyn la forme d'une énergie incontrôlable et

⁵¹⁸ Jerome Charyn, *War Cries Over Avenue C*, New York, Penguin, 1985, p. 9.

⁵¹⁹ Frederic Tuten, « A Conversation with Jerome Charyn » [1992], in Sophie Vallas (ed.), *Conversations with Jerome Charyn*, op. cit., p. 10.

⁵²⁰ Il s'agit du tueur en série David Berkowitz, connu sous le nom « Son of Sam ».

⁵²¹ Jerome Charyn « Harvey » (Sylvie Rozenberg, tr.), in Jerome Charyn et Michel Martens, *Arnold, le geek de New York*, Paris, Libération, 1980, p. 184.

destructrice, dont on sent qu'elle sape tout effort pour se tracer un chemin qui aille droit. Dans *Bronx Boy*, l'affrontement entre des « tueurs » venus de Manhattan et des jeunes vivant dans le Bronx, armés de goudron qu'ils projettent du haut des toits, prend ainsi des allures d'attaque atomique :

There were no children on the fire escapes. Merchants hid inside their shops. It was as if a silent hurricane had torn through the streets, leaving no visible damage except silence itself. [...] And then the bombs started to fall. Lumps of tar rained from the roofs. The sky turned black in an instant. I grabbed Tul, who was whipped about by the lumps, and sought shelter under an awning. [...] The killers crouched to protect themselves, but they lost their footing, and tumbled into the gutter.
And as quickly as it had started, the tar storm stopped.⁵²²

En l'absence d'une police efficace, les gangs se substituent encore une fois à la loi. Du haut des toits, ils font littéralement, ici, la pluie et le beau temps, détruisant de leur « orage de goudron » une rue dont ils sont devenus les dieux inconstants et colériques.

Le Bronx sans structure décrit par Charyn va donc peu à peu se révéler comme un lieu structuré par d'autres repères, nés de l'impuissance et de la désorientation de ces jeunes. Ces derniers vont ainsi se partager le territoire en secteurs dont ils assurent la protection en s'épuisant dans des rixes sans fin, dites *turf wars*, imposant par là-même une géographie et une histoire à ce lieu autrement indéterminé. Les noms choisis par leurs gangs, ces *Gorillas*, ces *Spiders* et autres *Amazons*, rompent avec l'anonymat du Bronx et leur permettent de se composer une identité forte, animale et sauvage, mimétique de l'univers anarchique qu'ils arpentent. Leurs membres, qui se reconnaissent, au détour d'une rue, à la couleur de leur blouson, se voient comme les héritiers d'un ordre presque médiéval, hiérarchisé par des couleurs et des symboles. Le rouge vif (« rooster red⁵²³ ») des *Bandits* ou encore le noir doublement noir fièrement arboré par les *Bronx Boys* leur confère notamment la noblesse d'un blason dynastique :

“We picked our colors a century ago. Black on black. [...] We'll have the finest Irish wool, mingled with velveteen that will shine in the dark [...], there'll be nothing like it in the Bronx.”
“And our badge? The usual skull and bones?”
“No, boss. Our skull will have human eyes that will jump right off the jacket, and the bones will be a pair of rattlesnakes.”
“Black on black?”

⁵²² Jerome Charyn, *Bronx Boy*, *op. cit.*, p. 156.

⁵²³ Jerome Charyn, *Bronx Boy*, *op. cit.*, p. 56.

“Yes. But a different shade of velveteen”.⁵²⁴

Dans l'équivoque environnante, ces teintes primaires (le rouge et le noir sont des dominantes) auxquelles ils s'identifient obstinément font l'effet de certitudes qui remplacent, à leur manière, un système de valeurs sans consistance.

Le Bronx, aux antipodes d'un monde où le bien et le mal se distingueraient aussi clairement que le noir et le blanc, se révèle royaume de l'incertitude : les couleurs, comme les valeurs morales, s'y mélangent dans un amalgame déstabilisant. Surgit alors la figure du *gangster* qui, chez Charyn, est un justicier dont les méthodes flirtent avec l'extrême violence, un être chez qui le bien et le mal se confondent. Pur produit d'un quartier qui l'a nourri de son ambivalence, le gangster habite le texte de son paradoxe, comme Basil Roth, le délinquant juvénile qui hante *Bronx Boy* de sa présence puis de son absence. Ce fils de bonne famille qui a néanmoins adopté les habitudes criminelles du Bronx multiplie les contradictions : considéré comme un idiot par ses enseignants en raison de ses piètres résultats scolaires et de ses agissements déviants, il puise néanmoins dans la richesse de ses lectures littéraires le matériau de ses hauts faits de gangster. « [Basil] was in the dummies' class, 7.13, which was full of delinquent boys and girls. But there was nothing dumb about Basil Roth. He was the only kid at Hermann Ridder who'd read *War and Peace* »⁵²⁵. Il s'illustre ainsi par de flamboyantes tirades qui lui permettent de renverser la hiérarchie, notamment face au documentaliste du collège qu'il terrasse de sa logique implacable : « Mr. F., it's unconstitutional for a teacher to make fun of the mentally retarded »⁵²⁶. Sa voix douce de tueur (« his killer's soft voice ») que son arme à feu personnelle, nommée Black Beauty, ne rend que plus convaincante, lui forge une personnalité à part. Il entre ainsi dans la catégorie de ces gangsters que décrit Charyn, nés dans la fange mais héroïques, mythiques et aussi terriblement mortels (Basil succombe à la fin du roman, tué par sa propre balle) : « [I]n my neighborhood, the great hero was always the local tough who never survived his own childhood. Every kind of “total gangster” that I knew as a kid never reached the age of

⁵²⁴ Jerome Charyn, *Bronx Boy*, *op. cit.*, p. 6.

⁵²⁵ Jerome Charyn, *Bronx Boy*, *op. cit.*, p. 25.

⁵²⁶ Jerome Charyn, *Bronx Boy*, *op. cit.*, p. 26.

eighteen »⁵²⁷, explique Charyn dans un entretien, confirmant encore une fois la dimension tragique de ce quartier où la vie ne peut se développer durablement.

Par conséquent, le Bronx de son enfance prend la forme, chez Charyn, d'une jungle, au sens d'un territoire impénétrable et impropre à la vie humaine, où seule la force physique permet de survivre. Dans *The Catfish Man*, Ted, conducteur de taxi et garde du corps de Jerome, prend d'ailleurs soudain peur au moment de pénétrer ces « terres indiennes » : « I ordered him to take me into the Bronx. "There is no Bronx. It's Apache land. Charyn, you'll get us killed." "Never mind. I want to see my mom and dad." Ted drove me through the Indian territories »⁵²⁸. Charyn dessine ainsi dans ses récits des lieux cartographiés à l'image de son Bronx natal, des doubles de ce lieu, caractérisés par leur absence de structure. Dans *The Black Swan*, il fait la rencontre des Cornwall alors que lui et sa famille séjournent et travaillent dans un casino à Monticello, une petite ville à l'ouest de New York. Malgré le changement de décor et la nature environnante, il retrouve dans cette famille des traits qu'il connaît bien. Les Cornwall vivent à la manière d'un clan⁵²⁹ dans un coin reculé de la forêt et n'ont jamais mis les pieds à l'école : « [A] backwoods family, the Cornwalls, [...] lived on a farm behind the casino and had never heard of Jeffersonian democracy. The Cornwalls didn't go to school »⁵³⁰. Le fils cadet Cal, à l'air farouche propre à son clan (« the same horrific backwood mien »⁵³¹), possède un corps agile (« a liveness that was like steel wire »⁵³²) qui doit à lui seul compenser son inculture (« an uncultured hillbilly »⁵³³). Leur territoire, touffu et impraticable (« jungle growth »⁵³⁴) ne se prête donc guère à l'accueil et

⁵²⁷ Frederic Tuten, « A Conversation with Jerome Charyn » [1992], in Sophie Vallas (ed.), *Conversations with Jerome Charyn*, op. cit., p. 10.

⁵²⁸ Jerome Charyn, *The Catfish Man*, op. cit., p. 175.

⁵²⁹ Dans *The Black Swan*, le père Cornwall et ses fils (« Kip, the father of the clan, with white, white hair and one glass eye; Cal and three of his older brothers, who were as belligerent as their dad », 165), dont la violence est légendaire (« they're professional disfigureurs », 163) pourraient former une « horde primitive » ou « horde originelle », selon le terme employé par Sigmund Freud dans *Totem et tabou* (245). Comme les Cornwall ne respectent en outre pas le tabou de l'inceste (« [Cal] slept with his own cousins, Cornwall girls », 160), ils semblent réellement dépourvus de structure sociale. Cette nature primitive est en outre soulignée par leurs prénoms monosyllabiques, aux consonnes dures, tels Cal, Kip et Kim.

⁵³⁰ Jerome Charyn, *The Black Swan*, op. cit., p. 159.

⁵³¹ Jerome Charyn, *The Black Swan*, op. cit., p. 165.

⁵³² Jerome Charyn, *The Black Swan*, op. cit., p. 160.

⁵³³ Jerome Charyn, *The Black Swan*, op. cit., p. 162.

⁵³⁴ Jerome Charyn, *The Black Swan*, op. cit., p. 175.

au partage. Jerome s'y aventure néanmoins un jour, malgré sa peur (« Perhaps I wasn't brave enough to wander into Cornwall country⁵³⁵ »), pour en découvrir la formidable incohérence :

The Cornwalls didn't have orchards or a deerless deer park. They had their own woods and a ragged path that not even a tank could penetrate. I had to climb and claw over broken trees and wild plants that ripped my socks and left burrs in my shoes I couldn't shake out. I arrived at the Cornwalls with a limp, like a wounded veteran of some backwoods war. Their cabin didn't have the depth or the whiteness of our bungalow. It was a collection of chimneys and walls without windows. It didn't even have a porch. [...] Tom Jefferson had never reached this part of the wilderness and never would.⁵³⁶

Jerome se sent momentanément appartenir à une civilisation avancée, caractérisée par la blancheur de la cabane des Charyn et sa propre connaissance d'un des Pères fondateurs des États-Unis. Pourtant, la jungle des Cornwall, avec ses ronces et ses murs sans fenêtres, est une sorte de Bronx forestier, un lieu qui sert de double et de miroir et qui lui permet, choqué autant que fasciné, de faire le constat suivant : « That's what the world was like without Jeffersonian democracy. Lawless and crazed »⁵³⁷.

Charyn multiplie donc, dans ses récits, des évocations de ces lieux restés en marge de la civilisation, et dans lesquels l'ordre et la loi ne parviennent pas à s'imposer comme des forces organisatrices. Dans *War Cries Over Avenue C* (1985), la pauvreté et la sauvagerie sont ainsi l'apanage du quartier dans lequel se trouve l'avenue évoquée dans le titre. Les quatre avenues A, B, C et D situées au sud-est de Manhattan et qui, échappant à la numérotation des autres rues, sont en effet décrites comme des territoires anarchiques, formant dans le récit une ville à part, avec sa propre langue, ses propres codes, ses propres lois : « Avenues A, B, C, and D form a dirty appendage to Manhattan's Lower East Side: these Alphabet blocks have become Indian country, the land of murder and cocaine »⁵³⁸. Plus on avance dans l'alphabet, plus le chaos est palpable, et la description du narrateur fait l'effet d'une lente descente aux enfers. Si, dans l'avenue A, on reconnaît encore, dans les restaurants et les pharmacies, les signes d'une civilisation, l'avenue B frappe par sa déchéance matérielle et la perte de tout langage connu, remplacé par un dialecte

⁵³⁵ Jerome Charyn, *The Black Swan*, *op. cit.*, p. 161.

⁵³⁶ Jerome Charyn, *The Black Swan*, *op. cit.*, p. 174.

⁵³⁷ Jerome Charyn, *The Black Swan*, *op. cit.*, p. 175.

⁵³⁸ Jerome Charyn, *War Cries Over Avenue C*, *op. cit.*, p. 7.

incompréhensible (« the creole of this particular street »⁵³⁹), tandis que l'avenue C fait un pas de plus vers la violence (« B is nearly civilization next to C »). L'avenue D, elle, figure l'étape culminante de cette déshumanisation : « [O]n the eastern frontier, Avenida D [...] the uninterrupted line of housing projects [...] looks like a primitive rockscape on somebody else's moon [...]. D's rockpiles are [...] a stage set for dinosaurs. [...] There's nothing identifiable with the least of human landscapes. [...] It's land's end, a monolithic energy castle that relates only to itself »⁵⁴⁰. Ces paysages rocailleux sont ceux d'une autre planète (« somebody else's moon ») ou de l'ère préhistorique (« dinosaurs »), c'est-à-dire des espace-temps où l'humanité est inexistante, où l'énergie première de la matière ne s'extériorise pas sous la forme d'actes et de paroles (« relates only to itself »). Cependant Charyn, qui connaît bien l'univers du cinéma hollywoodien, ne fait que planter un décor (« a stage set ») : multipliant les métaphores pour décrire ce petit bout de terrain qu'a été pour lui Morrisania, dans le Bronx, il relie des grands moments de l'histoire planétaire (la fin des dinosaures, les premiers pas sur la lune) pour faire de ce lieu minuscule un endroit mythique. Sophie Vallas remarque ainsi, dans son article « La possibilité d'une île : la mythologie du Bronx, archipel enchanté, dans trois textes autobiographiques de Charyn » (2009), comment Charyn réussit à superposer sur le Bronx de son enfance tout un imaginaire emprunté au western : « “[I]t was the Wild West. It was absolutely primitive” (Frederic Tuten 1992, 104), conclut-il au sujet du Bronx, inscrivant ce petit espace on ne peut plus urbain dans la grande mythologie américaine de l'ouest sauvage »⁵⁴¹.

Le Bronx apparaît donc dans sa fiction d'abord comme *locus terribilis* contenant en germe un chaos multiforme, théâtre de violences assourdissantes que Charyn interprète, par la suite, comme autant d'expressions de l'ignorance sous sa forme la plus brute. La sauvagerie du lieu, avec ses tribus et ses clans, son code d'honneur et sa justice primitive, fonde une sorte de proto-civilisation, préhistorique si l'on veut, que Charyn continue, aujourd'hui, à considérer comme inhumaine⁵⁴². Lui qui a passé là ses années d'enfance,

⁵³⁹ Jerome Charyn, *War Cries Over Avenue C*, *op. cit.*, p. 9.

⁵⁴⁰ Jerome Charyn, *War Cries Over Avenue C*, *op. cit.*, p. 10.

⁵⁴¹ Sophie Vallas, « La possibilité d'une île : la mythologie du Bronx, archipel enchanté, dans trois textes autobiographiques de Charyn », *Caliban*, 25, 2009, p. 75-85, 24. en ligne.

⁵⁴² « If nothing changes, war will soon invade the whole city. [...] Half of the schools [...] are now equipped with detectors to prevent the kids from bringing their guns in class. Who could study in such conditions? Eleven-year-old kids commit murders. They are born in an apocalyptic world. They

période d'apprentissage des lois, des limites et du langage, attribue donc au Bronx l'incapacité à se réguler et à se contenir par le truchement du langage, incapacité qu'il constate en premier lieu chez lui-même. Le Bronx figure en effet, dans sa mémoire la plus archaïque, comme une « chose préhistorique » (« it remains in my imagination, like a prehistoric thing that's much deeper than culture »⁵⁴³) qui, parce qu'elle précède l'acquisition d'une culture et l'apprentissage d'un langage, est de l'ordre du préverbal. Ce lieu qui demeure longtemps terrifiant (« its terrifying void »⁵⁴⁴) et incompréhensible pour lui, car synonyme d'absence de maîtrise de soi, finira par représenter ce que Sophie Vallas nomme, dans *Jerome Charyn et les siens. Autofictions* (2013), « ces années littéralement pré-historiques, antérieures à tout langage écrit, à toute capacité à organiser le monde [...] en un récit construit »⁵⁴⁵.

C. Pathologies du Bronx

Dans *Bronx Boy*, Jerome égrène le nom de quelques hauts lieux du Bronx : le stade où jouent les grands du baseball, le jardin botanique, le zoo... ainsi que les hôpitaux psychiatriques, qui fleurissent là plus qu'ailleurs : « We had a zoo, a botanical garden, DiMaggio, our one immortal, and more asylums per capita than any other part of the nation »⁵⁴⁶. La santé mentale fragile et l'état psychique perturbé des habitants du Bronx sont présentés comme des conséquences de leur lieu de vie, comme si habiter dans le Bronx supposait d'intérioriser, en quelque sorte, les singularités de ce lieu. Ainsi, la marginalité et l'isolement de ce quartier périphérique se retrouvent à l'échelle des individus : ces derniers vivent dans une solitude et un sentiment d'exclusion invalidants.

go to schools that are besieged. How could they know what the word *human* means? » (in Sophie Vallas (ed.), *Conversations with Jerome Charyn*, *op. cit.*, p. 54).

⁵⁴³ Frederic Tuten, « Jerome Charyn » [2004], in Sophie Vallas (ed.), *Conversations with Jerome Charyn*, *op. cit.*, p. 111.

⁵⁴⁴ Frederic Tuten, « Jerome Charyn » [2004], in Sophie Vallas (ed.), *Conversations with Jerome Charyn*, *op. cit.*, p. 116.

⁵⁴⁵ Sophie Vallas, *Jerome Charyn et les siens. Autofictions*, *op. cit.*, p. 141.

⁵⁴⁶ Jerome Charyn, *Bronx Boy*, *op. cit.*, p. 59.

1. Îléité et débilité

Dans *The Black Swan*, c'est Dubbie, la cousine hardie de Jerome, qui lui propose de regarder le Bronx un peu différemment : « [Dubbie] was working on a senior project about the Bronx as an “archipelago” »⁵⁴⁷. L'archipel de Dubbie est composé des quartiers de New York, dont le Bronx lui-même, qui devient ainsi une de ces « îles », tout en étant parfaitement rattaché au continent : « [T]he Bronx wasn't an island. I'd learned that at school. It was the only borough that was part of the mainland, a real piece of America »⁵⁴⁸. Mais Jerome comprend vite que l'appartenance de ce quartier au reste du pays n'est que géologique, puisque la fracture sociale et culturelle qui sépare la population pauvre et sans instruction du Bronx a un effet psychologique clôturant : le Bronx coupe de l'extérieur ses habitants qui sont alors contraints au repli sur eux-mêmes. Jerome, entré en connivence avec la définition rêvée par Dubbie, finit ainsi par voir son quartier comme un îlot désert et coupé du monde, peuplé d'insulaires au crâne pelé : « “[A]rchipelago.” That was a wondrous word. It sounded like an island filled with bald angels »⁵⁴⁹. Des anges chauves, c'est-à-dire déçus et impuissants : voilà dessiné le portrait-robot des idiots du Bronx, que la géographie de l'île représente métaphoriquement.

L'image des têtes nues laisse en effet présager une forme de vacuité mentale, comme si le crâne dégarni faisait de celui qui le porte un invalide. Jerome, dans *The Catfish Man*, décrit ainsi une équipe de manutentionnaires, qu'il nomme des « crânes » : « We called them skulls. [...] Most of them had the prickly scalps of mental institutions, with bumps behind each ear, bald patches, and a groove where the clippers had eaten into their necks »⁵⁵⁰. Sur ces crânes rasés, cabossés, peut-être lobotomisés, plane le souvenir encore récent du personnage de R. P. McMurphy (Jack Nicholson) qui, à la fin du film *One Flew Over the Cuckoo's Nest* (1975) de Milos Forman⁵⁵¹, réapparaît avec une cicatrice sur le front : cet insubordonné au comportement explosif, devenu en l'espace d'une nuit aussi vif qu'un légume, doit son état neurovégétatif à une opération pratiquée sur son cerveau, contre son

⁵⁴⁷ Jerome Charyn, *The Black Swan*, *op. cit.*, pp. 33-34.

⁵⁴⁸ Jerome Charyn, *The Black Swan*, *id.*

⁵⁴⁹ Jerome Charyn, *The Black Swan*, *id.*

⁵⁵⁰ Jerome Charyn, *The Catfish Man*, *op. cit.*, p. 179.

⁵⁵¹ Milos Forman, *One Flew Over a Cuckoo's Nest*, 1975.

gré, pendant la nuit⁵⁵². L'ablation de son lobe frontal aurait, dans son cas, la valeur d'une castration symbolique, qui soustrait à l'individu sa force et sa créativité. La disparition des cheveux (sous l'action des « clippers »), chez Charyn, dit aussi une perte d'énergie vitale. L'effet débilitant qu'opère insidieusement le Bronx sur toute une partie de la population se résume donc dans cette image du crâne tondu qui, sans évoquer directement une atteinte cérébrale, évoque néanmoins, de façon oblique, la faiblesse intrinsèque de ces individus amoindris. Ces images de têtes tondues sont en effet récurrentes dans l'œuvre, par exemple dans *Little Tulip* où les orphelins recueillis dans les camps soviétiques de Staline sont systématiquement tondues, tant pour l'hygiène que pour l'humiliation et l'effacement de toute singularité identitaire, ou dans *The Dark Lady from Belorusse*, où Baby subit l'indignité de devoir circuler en public avec un crâne rasé par le médecin. L'image est donc éloquente pour Charyn qui, dans la note de l'auteur ouvrant le recueil de nouvelles *Bitter Bronx* (2015), parle de son passé dans le Bronx comme d'une blessure à la tête : « For a long time I couldn't go back to the Bronx. It felt like a shriek inside my skull, or a wound that had been stitched over by some insane surgeon, and I didn't dare undo any of the stitches »⁵⁵³.

De la perte de la chevelure s'ensuit un déficit de puissance, le mythe de Samson, destitué de sa force gigantesque sous la main de Dalila, étant en effet omniprésent dans la trilogie du Bronx. Jerome en découvre la version technicolor de Cecil B. De Mille, datée de 1949, au début de *The Black Swan* et la visionnera tous les soirs de la semaine, positivement médusé devant l'écran (« only an idiot would see *Samson and Delilah* seven times »⁵⁵⁴). Puis il prend le nom de code « Delilah » pour intriguer en secret dans Boston Road, avant de travailler, dans *Bronx Boy*, pour un certain Samuelson. Dans *The Dark Lady from Belorusse*, premier volume de la trilogie, Jerome, atteint de la teigne, voyait déjà ses cheveux tomber, avant de se faire raser la tête par le médecin :

The itching got worse. I tore at my own head. Soon my scalp was bleeding. [...] My hair started to fall out. Six years old, and I already had a bald spot. Mom dragged me to the doctor. [...] He looked at my scalp with a fluorescent lamp that

⁵⁵² Les hommes de Charyn sont, eux, des agitateurs (« [T]hey were trouble. They would spit and fight and pound on the tables, and bring chaos », *The Catfish Man*, *op. cit.*, p. 179), ce qui corrige, en ressuscitant la rébellion de McMurphy, sa fin tragique.

⁵⁵³ Jerome Charyn, « Author's Note », *Bitter Bronx*, *op. cit.*, p. 11.

⁵⁵⁴ Jerome Charyn, *The Black Swan*, *op. cit.*, p. 13.

he carried like a torch. I cried when he put on a pair of white gloves and shaved my head.⁵⁵⁵

Aussitôt tondu, Jerome se voit couvrir d'une crème nauséabonde (« a black lotion that stank of tar⁵⁵⁶ ») dont l'odeur évoque le goudron humiliant des tortures du passé (*tar and feathers*) et constitue les préliminaires de ce qui sera une longue mise en quarantaine : lassé, Jerome se résout à changer de nom, devenant officiellement « Ringworm » (« My name is Ringworm now⁵⁵⁷ »). Le couvre-chef qui sert à cacher son crâne teigneux est alors l'attribut de sa nouvelle marginalité. Devenu le paria de son quartier, tourmenté par ses camarades, privé d'école, Jerome fait l'expérience d'une exclusion sociale accrue : « I returned to the land of zero »⁵⁵⁸, commente-t-il dans une variation sur l'attendue *land of plenty*. Il devient donc un de ces condamnés exhibés sur la place publique, que lui-même couvrait autrefois d'opprobre :

It was considered the Bronx disease. I'm not sure why. But every time you noticed a boy wearing a big hat in the thick of summer or spring, you could always tell what the hat meant. Ringworm. [...] Polio might cripple you, but ringworm marked you out as an outcast. [...] I pitied the boys with ringworm, and kept away from them⁵⁵⁹.

Cette maladie est une double malédiction car, considérée comme la peste du Bronx, (« It was the Bronx plague »⁵⁶⁰), elle charrie à la fois l'angoisse de la contagion et la honte du malpropre, ce qui vaut à Jerome son statut de paria (« outcast »). En outre, les signes visibles que sont le crâne tondu et la casquette (qui en réalité ramène l'attention à ce qu'elle devrait cacher) plongent le teigneux dans la solitude la plus complète.

Certes, Samson retrouve sa puissance dès que ses cheveux repoussent, et Jerome finit par se remettre. Toutefois, lorsque Jerome est à nouveau accepté en classe, il porte les traces de son exil. Assis dans un coin, il écoute mais sans entendre : « [I] sat at a special desk, far from my classmates. I couldn't hear a thing. I was like a shell-shocked boy, an invalid who could only pick up pieces of language »⁵⁶¹. Privé d'accès à son environnement sonore,

⁵⁵⁵ Jerome Charyn, *The Dark Lady from Belorusse*, op. cit., p. 45.

⁵⁵⁶ Jerome Charyn, *The Dark Lady from Belorusse*, id.

⁵⁵⁷ Jerome Charyn, *The Dark Lady from Belorusse*, op. cit., p. 50.

⁵⁵⁸ Jerome Charyn, *The Dark Lady from Belorusse*, op. cit., p. 49.

⁵⁵⁹ Jerome Charyn, *The Dark Lady from Belorusse*, op. cit., p. 39.

⁵⁶⁰ Jerome Charyn, *The Dark Lady from Belorusse*, op. cit., p. 45.

⁵⁶¹ Jerome Charyn, *The Dark Lady from Belorusse*, op. cit., p. 74.

Jerome est déficient sensoriellement, mais pas intellectuellement : il revit l'hébétude « idiote » qui a été celle de son père immigrant (comme on le verra). D'ailleurs cette perte auditive soudaine et temporaire n'a rien de congénital, puisqu'elle est psychosomatique : traumatisé par sa mise au ban, Jerome reproduit, en classe, sa cellule d'isolement forcé, dans une sorte de revanche vis-à-vis du monde extérieur. Il va ainsi découvrir, lors d'un contrôle auditif, les vibrations qui composent son monde intérieur. Coiffé d'un casque, il écoute, et entend cette fois, un étrange angélus : « I wore earphones for an hour, and listened to very strange bells: the silence between the bells was like a separate civilization, where music was outlawed, and nothing could begin or end »⁵⁶². Ces sons semblent composer la musique même du Bronx, cette autre « civilisation en soi » (« separate cilisation ») dont la voix ne peut qu'être dissonante, discordante.

Par un effet de mimétisme ou de miroir, on a en effet l'impression de retrouver à l'identique, dans le psychisme des habitants du Bronx, les caractéristiques de ce quartier. L'éruption cutanée des teigneux prend la forme d'un anneau (« Blisters [...] like the circular mouths of a volcano »⁵⁶³), leur mycose dessinant sur les têtes la même circularité que celle de l'enclave qu'est le Bronx, ce territoire clos dont toute la circonférence est ceinte, et qui abrite en son centre un vide caractéristique. C'est dans ce vide que Jerome et sa cousine Dubbie vont tenter de définir, en l'imaginant, la singularité de ce Bronx fait île : « Dubbie insisted that the Bronx had an island culture, that it was an enclave like no other enclave. That it was its own Singapore, or Bali, with active volcanoes, underground rivers, and endless cafeterias »⁵⁶⁴. Dans cette cartographie imaginaire, l'éruption cutanée et l'éruption volcanique fusionnent, grâce à leur forme commune de cratère, comme si la maladie du Bronx était inscrite dans sa géographie même.

2. Un lieu mortifère : peste, lividité, spleen

Les habitants de cette enclave en subissent en effet le climat, voire le micro-climat. Le Bronx, totalement éclipsé par Manhattan (« Manhattan [...] had nothing to do with our

⁵⁶² Jerome Charyn, *The Dark Lady from Belorusse*, op. cit., p. 74.

⁵⁶³ Jerome Charyn, *The Dark Lady from Belorusse*, op. cit., p. 39.

⁵⁶⁴ Jerome Charyn, *The Black Swan*, op. cit., p. 33-34.

own archipelago »⁵⁶⁵) est plongé dans l'obscurité perpétuelle que provoquent des infrastructures envahissantes, comme ces lignes de métro aérien qui noircissent le ciel et bloquent la vue : « Our cafeteria was [...] right under the elevated tracks, at the juncture of Southern Boulevard and Boston Road. It was the land of perpetual darkness, because only ravaged bits of light could ever filter through the colossal carcass of an “el” station »⁵⁶⁶. De la même manière, une centrale électrique projette son ombre sur toute une partie de l'avenue D, dans le Lower East Side (qui fait office, chez Charyn, d'annexe au Bronx) : « [It was] the grimmest rock of all: Con Ed's power station, with cribs and catwalks shoving at the sky, and enormous chimneys that lay a black umbrella over this part of Indian country »⁵⁶⁷. Du fait de la pénurie de lumière, les habitants sont comme carencés, ce que signale leur teint maladif : « [T]he citizens [...], who spent their days and nights in a cavern as big as a football field, lived without sunlight on their cheeks, the “bald angels” of that archipelago I'd conjured up from Dubbie's dream”»⁵⁶⁸. Les silhouettes exsangues et diaphanes des habitants du Bronx peinent à faire d'eux de vrais humains en chair et en os, si bien qu'ils semblent hanter les lieux en fantômes : par leur constitution, ils sont privés de la force vitale nécessaire pour rayonner en tant qu'individus et sont ainsi voués à rester dans l'ombre, « idiots » par rapport aux autres habitants qui évoluent, eux, à la surface ensoleillée de la ville.

Charyn construit en effet un double frappant à ses congénères atteints de lividité morbide. Dans *The Dark Lady from Belorusse*, il réinvente ainsi l'enfance de ce frère aîné qui l'a toujours surpassé en santé et en beauté en faisant de lui un asthmatique, atteint d'un rachitisme causé par une déficience en vitamine D, un habitant du Bronx comme il en existe tant, en somme. Le récit s'emballe alors, Faigele décidant d'envoyer Harvey en cure solaire sur la côte ouest et Jerome se retrouvant donc, dans ce fantasme, en tête-à-tête amoureux avec sa mère. En faisant revenir Harvey de Tucson hâlé et dispos (« His skin was much darker than mine »⁵⁶⁹, constate Jerome avec autant d'envie que d'admiration), Charyn invente peut-être les raisons expliquant la condition physique supérieure de son frère : dans le fantasme de la fiction, cette inégalité ne survient pas à la naissance, mais au retour de

⁵⁶⁵ Jerome Charyn, *The Black Swan*, op. cit., p. 82.

⁵⁶⁶ Jerome Charyn, *The Black Swan*, op. cit., p. 34.

⁵⁶⁷ Jerome Charyn, *War Cries Over Avenue C*, op. cit., p. 10.

⁵⁶⁸ Jerome Charyn, *The Black Swan*, op. cit., p. 34.

⁵⁶⁹ Jerome Charyn, *The Dark Lady from Belorusse*, op. cit., p. 57.

l'Arizona. L'épisode de Harvey revenant en fils prodigue, et bronzé, est d'ailleurs récurrent, voire obsessionnel, apparaissant d'abord dans le premier volume (« [M]y brother [...] was like a Bronx god with Arizona on his face »⁵⁷⁰), puis réitéré dans le dernier (« [He was like a] bronze god [...who'd] grown muscles in the land of Aztec sun »⁵⁷¹).

Dans ce récit, le premier retour de Harvey coïncide en outre avec le mois d'avril 1945, marqué par deux événements, l'un qui plonge le Bronx dans l'obscurité (« Roosevelt died [...]. I can't talk about America, but I know how the East Bronx mourned him. The neighborhood seemed to run on slow motion »⁵⁷²) et l'autre qui fait luire sur le quartier un éclat inespéré :

The Germans had just surrendered, and the Concourse was in a festive mood. There were banners and electric candles all over Temple Adath Israel. Now no one had to worry that Hitler would ever have lunch in the Bronx. The buildings basked in a silver light that was peculiar to the Concourse, as if sun and moon had met somewhere in the sky and were shining down on the West Bronx.⁵⁷³

Si la contingence rapproche ces deux événements historiques, le narrateur ne manque pas pour autant d'associer la noirceur du deuil à son quartier natal, tandis qu'il met en scène la joie de la victoire sur le Grand Concourse, cette avenue illustre plus proche de Manhattan, sur laquelle une bonne étoile semble ici briller, alors que dans la portion est du Bronx, l'obscurité reste de mise : ce quartier semble maudit à tous égards.

Ceux qui sont condamnés à rester dans le East Bronx sombrent en effet dans une sorte de torpeur, rendus idiots par la sous-exposition à la lumière (« the Bronx's continual dusk »⁵⁷⁴). Leur noirceur psychologique, sorte de *Spleen* du Bronx⁵⁷⁵, prend l'aspect d'un état dépressif tenace et envahissant : « [A] crippling funk that was the chronic disease of the Bronx »⁵⁷⁶. Dans *The Catfish Man* Paul, un garçon chétif aux yeux très noirs, vit ainsi avec sa mère alcoolique et un peu folle dans un sous-sol : « [T]he cellar was laden with banana

⁵⁷⁰ Jerome Charyn, *The Dark Lady from Belorusse*, op. cit., p. 58.

⁵⁷¹ Jerome Charyn, *Bronx Boy*, op. cit., p. 153.

⁵⁷² Jerome Charyn, *The Dark Lady from Belorusse*, op. cit., p. 100.

⁵⁷³ Jerome Charyn, *The Dark Lady from Belorusse*, op. cit., p. 102.

⁵⁷⁴ Jerome Charyn, *Bronx Boy*, op. cit., p. 59.

⁵⁷⁵ Aux premières pages de *The Black Swan*, le narrateur Charyn explique comment il a appris le français avec les *Petits Poèmes en Prose* de Charles Baudelaire : « [Baudelaire] understands the necessity and the sadness of urban life, where all of us are [...] searching for our very own chimera... » (*The Black Swan*, 4).

⁵⁷⁶ Jerome Charyn, *Bronx Boy*, op. cit., p. 59.

peels, wormy bottles, and crushed tins of evaporated milk. I stepped around the debris and waited outside a barred window »⁵⁷⁷. Jerome comprend que celui qu'il a surnommé l'avorton (« the runt ») a littéralement grandi dans l'obscurité (« the boy grew up in the dark »⁵⁷⁸), ce qui explique selon lui l'attrait du garçon pour le club du pongiste Marty Reisman, une salle souterraine où il trouve parfaitement ses marques : « He thrived in Marty's cellar. It was just like home to him, the spidery feel of being underground »⁵⁷⁹. Paul alterne entre ces deux sous-sols : d'une part, la cave maternelle, sorte de giron décomposé (*womb-tomb*) où il finira par s'enfermer des jours durant, sans manger ni se laver, pour pleurer la mort de sa mère ; d'autre part, le réduit où il fait de sa pratique du ping-pong une « danse macabre » (« he played out a macabre dance, hopping, gritting his teeth, as if he was ready to commit murder on the table »⁵⁸⁰). Ce n'est qu'à la fin du récit, après avoir connu une célébrité aussi fulgurante que brève, qu'il sortira de l'obscurité pour mener une vie diurne et normale, point d'orgue aux états extrêmes (idiotie et génie) qui ont marqué le début de son existence.

Tous les habitants du Bronx n'ont pas le privilège de se défaire ainsi de leur idiotie. Charyn fait en effet le portrait d'un peuple de la pénombre, qui enferme et dissimule son mal-être dans des sous-sols, comme la cafétéria Chesterfield qui sert, dans *The Black Swan*, de caverne à un « sultan » obèse de la mafia, enclin à la boulimie : « Farouk was hiding near the toilets. He had his own little niche behind the last booth, at a table that was much too small for him. His flesh seemed to spill onto the tabletop. He was stuffing balls of ice cream into his mouth with his own fat fists. He couldn't stop eating »⁵⁸¹. Il y a aussi le monde caché qui abrite, sous la surface de la ville, toute une population souterraine. Dans le petit roman que Charyn a co-écrit avec Michel Martens, *Le Geek de New York*, publié pour la première fois en France en 1980, les pittoresques « Collines de Birmanie » sont en réalité « une véritable cité de tunnels qui s'étendait sous la Grand Central Station. [...] C'était un gigantesque entrelacs de conduites de vapeurs, s'étendant sur des kilomètres »⁵⁸². Les tuyaux et l'obscurité servent de repère à des misanthropes « un peu grisillant[s] », « qui rest[ent] chacun dans leur coin », vivant en cachette, comme des ombres dans un monde sans

⁵⁷⁷ Jerome Charyn, *The Catfish Man*, *op. cit.*, p. 300.

⁵⁷⁸ Jerome Charyn, *The Catfish Man*, *op. cit.*, p. 161.

⁵⁷⁹ Jerome Charyn, *The Catfish Man*, *id.*

⁵⁸⁰ Jerome Charyn, *The Catfish Man*, *op. cit.*, p. 286.

⁵⁸¹ Jerome Charyn, *The Black Swan*, *op. cit.*, p. 95.

⁵⁸² Jerome Charyn, Michel Martens, *Le Geek de New York*, *op. cit.*, p. 25.

couleurs, dont ils ne font surface qu'en cas de besoin. S'étant retirés de l'espace public, il deviennent des êtres renfermés, repliés sur eux-mêmes (« locked into himself »⁵⁸³), totalement privés de vie publique : des idiots, donc, au sens étymologique d'*idios* comme « privé », des individus qui ne sortent jamais de leur intériorité.

3. « Rage catatonique » : pathologie de l'introversion

Jerome voit dans cette introversion une pathologie typique du Bronx : « [Pathological] was a word Dubbie had taught me. It described a Bronx disease, the loneliness of living in an archipelago, an isolation that turned you inward, got you to perform crazy deeds »⁵⁸⁴. Cette intériorisation exagérée n'a hélas rien de commun avec la félicité qui accompagne une solitude régénérante, par exemple chez William Wordsworth (« that inward eye / Which is the bliss of solitude »⁵⁸⁵). Le regard de Harvey reste perdu dans le vague, même à son retour d'Arizona : « [He had] that inward turn of the eye, [...] a sense of isolation that could only have come from living in a boxcar or behind a garbage barrel... »⁵⁸⁶. La solitude et le repli sur soi entravent le développement normal de l'individu, donnant lieu à des comportements irrationnels (« crazy deeds ») qui tiennent de la folie, comme le souligne le narrateur de *Bronx Boy* :

Infant prodigies would bloom and then go mad. Housewives would have hysterical pregnancies and mourn a child that was never in their womb. Mathematical wizards would lose themselves to the numbers inside their heads. Merchants would gradually shrink into a corner and masturbate while customers stood on line.⁵⁸⁷

Toutes les tentatives pour générer un élan vital sont étouffées dans l'œuf, avortées, et ramenées à un état de stagnation infertile dès lors que la tête, l'utérus et le pénis ne remplissent pas ici leur fonction créatrice. « People who are born in the Bronx don't stay there unless they're deeply troubled »⁵⁸⁸, dit Charyn, le Bronx étant pour lui à la fois la cause

⁵⁸³ Jerome Charyn, « Milo's Last Chance », *Bitter Bronx*, *op. cit.*, p. 176.

⁵⁸⁴ Jerome Charyn, *The Black Swan*, *op. cit.*, p. 67.

⁵⁸⁵ William Wordsworth and Samuel Coleridge, *Lyrical Ballads*, Routledge, New York, 2005.

⁵⁸⁶ Jerome Charyn, *The Dark Lady from Belorusse*, *op. cit.*, p. 68.

⁵⁸⁷ Jerome Charyn, *Bronx Boy*, *op. cit.*, p. 59.

⁵⁸⁸ Frederic Tuten, « A Conversation with Jerome Charyn » [1992], in Sophie Vallas (ed.), *Conversations with Jerome Charyn*, *op. cit.*, p. 13.

et la conséquence de la dégénérescence de ces individus. Dans ce lieu si stérile, l'échec se répète, se ressasse : la vie des habitants du Bronx est sans éclat, morne et répétitive (« the dread of sameness in their lives »⁵⁸⁹), idiotes, car elles n'ont pour seuls jalons que le repli sur soi, la stagnation et la dégénérescence.

Incapables d'évoluer, ces habitants sont devenus métaphoriquement sourds, muets et aveugles, jusqu'à incarner l'incapacité à vivre la plus totale, telle cette tribu maudite (« [A] tribe that has become tone-deaf »⁵⁹⁰) ou tel le roi Saül, ce roi biblique mutique et disgrâcié, personnages défailants à tous égards que Charyn décrit dans sa récente série de courts textes sous-titrée *Essays on Silence and Song*. Il y fait en effet de Saül la métaphore d'un homme parfaitement idiot, surdité, mutisme et cécité (« Saul lived in a silent universe. He was tone-deaf »⁵⁹¹, « He live[d] in a dark night, without voice or visions »⁵⁹²) figurant chez lui une réelle impossibilité à exister dans le monde, si bien qu'il reste dans les ténèbres de son intériorité (« Saul's constant night turns him into a metaphorical man »⁵⁹³). À l'inverse, la musicalité de sa lyre et son adresse au combat font de David, dans le récit biblique, un homme apte à s'extérioriser dans le monde. C'est donc en Saül que Charyn reconnaît les siens, ce réprouvé lui rappelant sa propre « tribu » du Bronx, elle aussi idiote : « Saul could have come from the South Bronx, which was also a region of silence »⁵⁹⁴. Le silence ayant ici un sens métaphorique, il évoque l'incapacité à vivre et à créer qui rend idiote toute une lignée, lignée sur laquelle se pose encore l'ombre du roi maudit (*In the Shadow of King Saul*) que Charyn a nommé père lointain et défailant d'une longue descendance dont il est le fils fantasmé. Lui-même est donc le témoin de cette idiotie généralisée à tout un peuple, une idiotie contagieuse qui contamine, par exemple, tous les membres de cette famille décrite dans *War Cries* : « He'd come from a farm where his mother and father never talked, dead or alive. He'd been just as silent to his younger brother, [...] who'd never gotten out of Idaho. The kid was an itinerant farmer, without an address, condemned to the silences that had been visited upon him »⁵⁹⁵. De ce silence invasif naît une profonde disharmonie, de nombreux

⁵⁸⁹ Jerome Charyn, *Bronx Boy*, *op. cit.*, p. 59.

⁵⁹⁰ Jerome Charyn, « The Sadness of Saul », *In the Shadow of King*, *op. cit.*, p. 37.

⁵⁹¹ Jerome Charyn, « Introduction: Silence & Song », *In the Shadow of King Saul*, *op. cit.*, p. 11.

⁵⁹² Jerome Charyn, « The Sadness of Saul », *In the Shadow of King*, *op. cit.*, p. 41.

⁵⁹³ Jerome Charyn, « The Sadness of Saul », *In the Shadow of King*, *op. cit.*, p. 41.

⁵⁹⁴ Jerome Charyn, « Introduction: Silence & Song », *In the Shadow of King Saul*, *op. cit.*, p. 11.

⁵⁹⁵ Jerome Charyn, *War Cries Over Avenue C*, *op. cit.*, p. 69.

personnages étant en effet montrés comme incapables de créer leur propre rythme ou leur propre mélodie. Jerome mesure par exemple, dans *Bronx Boy*, combien l'incapacité à moduler ou à réguler leur voix les condamne, lui et ses frères idiots du Bronx, à tomber dans les excès pathologiques d'une parole soit hurlée, soit étouffée : « We were a little nation of screamers, who could fall into complete silence. There was howling or a catatonic rage, nothing in between »⁵⁹⁶. À cette catatonie répond la neurasthénie des Bartleby, ces internés de *The Catfish Man* qui ne vivent plus qu'à demi, chez qui aucune pulsation ne peut stimuler leur être monotone : « I didn't belong with neurasthenics. That was the zombies' disease, where you followed the leader and walked around with a dull, witless stare. [...] One step, two step, follow the leader. That's how you do the zombie walk »⁵⁹⁷. Non seulement ces êtres ont perdu toute capacité expressive et créative, mais leur être s'est éteint dans son entier, les rendant inertes et idiots (« dull, witless »).

Dans ses formes les plus extrêmes, l'introversion émousse les sens, étouffe l'élan vital et créateur et enferme dans une répétition stérile. Elle s'apparente alors à une forme d'« amnésie » qui détruit jusqu'à l'identité : « [T]he Bronx's crawling amnesia that robbed you of your senses and mixed your calendar with other people's »⁵⁹⁸ ; « [A] crippling form of amnesia, the disease of Dubbie's archipelago »⁵⁹⁹. Lorsqu'à l'inverse, elle éclate sous la forme d'une colère ingérable (« screamers », « howling »), les individus perdent tout contrôle sur eux-mêmes et leurs actes reflètent cette démesure : ils ressemblent alors à ces idiots qu'on a dits « fous » (d'où le terme « rage » utilisé par Charyn). Will Scarlet est ainsi ce gangster imprévisible qui, dans *Bronx Boy*, fait des ravages dans le quartier : « He wasn't like the Little Man, who calculated every move. Will Scarlet had that Bronx disease: a deadly passion that created windstorms wherever he went. I lived inside that wind »⁶⁰⁰. Pris dans cette tempête qui rend impossible la moindre harmonie, les habitants du Bronx sont donc voués à vivre dans le calme maladif et idiot de l'œil de l'ouragan, ou à se perdre dans les bourrasques de la folie.

⁵⁹⁶ Jerome Charyn, *Bronx Boy*, *op. cit.*, p. 9.

⁵⁹⁷ Jerome Charyn, *The Catfish Man*, *op. cit.*, p. 115.

⁵⁹⁸ Jerome Charyn, *Bronx Boy*, *op. cit.*, p. 180.

⁵⁹⁹ Jerome Charyn, *The Black Swan*, *id.*

⁶⁰⁰ Jerome Charyn, *Bronx Boy*, *op. cit.*, p. 114.

Dans ce chapitre, nous avons vu comment Charyn dépeint le Bronx à la manière d'un microcosme, avec son architecture et ses infrastructures, ses paysages et ses visages, et surtout l'omniprésence du chaos et du néant, qu'il s'agisse des terrains désaffectés ou des esprits éteints. Toute tentative pour créer ou imaginer un autre monde étant vouée à l'échec, la boue et l'obscurité y sont des éléments prédominants, si bien que la vie dans ce lieu est inévitablement monochrome, monocorde, « monotone, ou encore *idiot* », selon Valérie Deshoulières dans *Métamorphoses de l'idiot* (2005) : « L'idiotie du réel, sa singularité, c'est justement qu'il n'a rien d'original. N'échappant jamais à la monotonie d'être quelconque, nécessairement non nécessaire, ses messages seraient par conséquent toujours *indifférents* »⁶⁰¹. Enfermés, entre eux, dans leur enclave, les habitants du Bronx n'ont jamais l'occasion de voir au-delà de leur propre étroitesse d'esprit. Impassibles, condamnés à perpétuité, ils assistent à leur idiotie sans avoir les moyens d'en sortir : véritablement « demeurés », ils sont pris dans une « répétition lassante »⁶⁰² impliquant le retour incessant du même. Le quartier dans son ensemble se présente donc comme un vaste asile psychiatrique générant des idiots (« [T]he Bronx breeds idiots »⁶⁰³) par centaines. Mais si Charyn fait d'abord de l'enclave elle-même la cause première de cette prolifération d'êtres diminués, il déplace néanmoins aussi le regard sur ses habitants et leur histoire individuelle, en particulier celle de la génération qui a précédé la sienne. Il n'a pas échappé à Charyn, en effet, que le Bronx de son enfance est principalement peuplé d'immigrants pauvres qui, au début du siècle, se sont amassés là faute de moyens. Continuant à remonter le cours de son histoire, à chercher l'origine de sa propre idiotie, il se penche donc sur le passé traumatique de ses parents, rendus « idiots » par leur immigration.

⁶⁰¹ Valérie Deshoulières, *Métamorphoses de l'idiot*, Paris, Klincksieck, 2005, p. 47.

⁶⁰² Valérie Deshoulières, *Métamorphoses de l'idiot*, *id.*

⁶⁰³ Jerome Charyn, *The Catfish Man*, *op. cit.*, p. 121.

Chapitre 2

Hébétude post-traumatique : idiotie de l'immigrant

La communauté dont Jerome est issu appartient à une minorité particulière, celle d'une génération d'immigrants juifs d'Europe de l'Est amassés comme des bêtes dans les quartiers pauvres du Lower East Side et du Bronx. Il décrit ces individus comme étant pour la plupart sans culture et sans langage, donc incapables de s'exprimer verbalement : l'adjectif « dumb » désigne bien cette double idiotie, à la fois retard intellectuel et incapacité langagière. Décrits d'abord comme incultes, voire « sauvages », comme des animaux fermés à toute entreprise civilisatrice, ils apparaissent comme les victimes des effets néfastes du Bronx, ce lieu qui, faute de loi et de langage, empêche toute structuration psychique.

Toutefois, à mesure que Charyn quitte son quartier natal et prend conscience du contexte historique qui y a amené les habitants, majoritairement de première génération, il comprend que les dysfonctionnements qu'il a d'abord attribués au seul contexte direct et immédiat du Bronx proviennent peut-être parfois aussi de l'histoire privée des individus eux-mêmes. L'absence de langage et le retard intellectuel lui apparaissent alors comme des conséquences du vécu de ces immigrants récemment arrivés sur le sol américain, un vécu en effet mouvementé et douloureux, marqué par la rupture et la perte. Produits de leur propre histoire traumatique, ces immigrants hébétés demandent à être considérés dans la globalité de leur processus évolutif, ou plutôt ici involutif.

A. Perte de repères linguistiques et culturels

1. Déculturation : perte de la langue et de la culture d'origine

La manifestation la plus évidente du dysfonctionnement langagier chez les immigrants que Charyn observe autour de lui est, tout simplement, leur incapacité à parler – un mutisme souvent synonyme d'idiotie. Dans *Bronx Boy*, Faigele, la mère de Jerome, essaie de faciliter l'arrivée d'une amie immigrante, russe comme elle, Bella Kalish, en lui trouvant un emploi et en l'aidant à acquérir quelques rudiments d'anglais. Cette dernière ne parle évidemment pas encore cette langue, mais le russe lui-même semble lui échapper, ce que Jerome attribue à son passage traumatique dans un camp de réfugiés : « [Mrs. Kalish was a] refugee from some village next to where Faigele was born, in Belorusse. They would yak in Russian together, like sisters. [...] But it was curious that Mrs. Kalish couldn't warble like mom. She didn't have much of a melody. Perhaps that refugee camp had knocked Russian out of her head »⁶⁰⁴. Ce phénomène de déculturation, c'est-à-dire la perte de repères culturels (ici linguistiques) propres à un groupe ethnique, touche aussi son fils Saul : « The refugee camp had burned a hole in his head. He couldn't capture the English language. He would stutter and spit and mispronounce every single word, when he spoke at all. He was silent most of the time, silent as the sun »⁶⁰⁵. Cette perte a l'air d'être définitive puisque la langue russe a littéralement été expulsée (« knock[ed] out of her head ») et annihilée (« [it] burned a hole in his head »), faisant de la tête respective de ces deux réfugiés un réceptacle brutalement vidé de son contenu d'origine.

L'accent étranger des Kalish, qui déforme leur prononciation de l'anglais, est la marque indélébile de leur transplantation. Jerome relève chez Saul, fils de Bella, des intonations particulières : « I understood his mistakes. Saul's music sounded just like the Bronx. [...] That's what I pulled out of his grunts and groans, like a specialist in the lingo of refugee camps »⁶⁰⁶. Le baragouinage de Saul n'est pas identifié ou reconnu comme une langue à part entière, puisqu'il n'est qu'un assemblage de rythmes et de bruits (« grunts and

⁶⁰⁴ Jerome Charyn, *Bronx Boy*, *op. cit.*, p. 11.

⁶⁰⁵ Jerome Charyn, *Bronx Boy*, *op. cit.*, p. 16.

⁶⁰⁶ Jerome Charyn, *Bronx Boy*, *id.*

groans ») composant difficilement une « musique », dépourvue toutefois de mélodie, de même que les phrases monotones de Bella formaient une mélodie sans paroles ni musicalité. Il s'agit donc dans les deux cas d'une forme diminuée de langage (d'où le terme « lingo »), au mieux d'un dialecte qui trahit leur appartenance à un groupe singulier, celui des réfugiés.

D'une part, l'amnésie linguistique à laquelle ces immigrants sont sujets empêche un éventuel retour à la langue natale, leur interdisant ainsi tout accès à un langage déjà connu. D'autre part, leur appareil phonatoire garde encore l'empreinte de cette langue première, d'où leur élocution imparfaite et dissonante qui les rend inaptes à prononcer avec clarté quelque langue que ce soit. Par conséquent, la langue russe disparue devient une langue morte, spectrale, qui hante les Kalish de son absence-présence : absente car perdue, mais présente néanmoins sous une forme résiduelle, celle de l'accent. Bella Kalish est ainsi la mère fantôme (« She was that phantom, Little Saul's mom »⁶⁰⁷ ; « [a] phantom mom »⁶⁰⁸) qui, par son inaptitude à transmettre une langue maternelle à son fils, engendre un Saül au sens biblique, à l'instar du roi maudit par le silence que Charyn honore, on l'a vu, dans son recueil d'essais *In the Shadow of King Saul* (2018). Dans *The Dark Lady From Belorusse*, Faigele, qui se mure dans le silence, privée de toutes nouvelles de son frère resté en Biélorussie et dévorée par l'inquiétude, ressuscite à sa manière sa langue maternelle grâce à un monologue imaginaire :

I would [...] jabber endlessly, ask [my father] whatever nonsense came into my head, to camouflage my mother's silences. But as soon as he left the house, she would pretend that her brother was calling from Mogilev (we didn't even have a telephone), and she'd laugh and cry in a Russian that was so melodious, I would get confused until I believed that *all* language was born on a phantom phone.⁶⁰⁹

Faigele attend désespérément une lettre de son frère resté en Russie blanche, mais la communication entre les pays est difficile : « [T]here was no word in the middle of the war, only mountains of dead-letter boxes between Belorusse and the Bronx »⁶¹⁰. Les lettres mortes, et jamais distribuées, en écho à celles qui terminent *Bartleby*, signalent cette rupture dans l'échange. De ce fait, Faigele ne peut interagir en russe, et son langage devient donc, à la surprise de son fils Jerome, une mélodie autonome, auto-générée, réduite à la plus pure

⁶⁰⁷ Jerome Charyn, *Bronx Boy*, *op. cit.*, p. 11.

⁶⁰⁸ Jerome Charyn, *Bronx Boy*, *op. cit.*, p. 16.

⁶⁰⁹ Jerome Charyn, *The Dark Lady from Belorusse*, *op. cit.*, p. 5.

⁶¹⁰ Jerome Charyn, *The Dark Lady from Belorusse*, *op. cit.*, p. 4.

émotion (« laugh and cry »), une version somme toute très subjective et personnelle de la véritable langue russe qui, elle, a été oubliée.

Dans un roman de jeunesse intitulé *The Tar Baby* (1973), sorte de parodie postmoderne de revue littéraire, il est question de Benno Waxman-Weissman (le père de l'excentrique universitaire auquel le numéro spécial de la revue est consacré dans le roman), un juif viennois d'origine allemande qui a émigré avant la guerre pour les États-Unis. Dans son pays d'origine, Benno était un érudit lexicographe en poste à la Bibliothèque Nationale de Vienne et dont le langage était donc le domaine de prédilection (« [a] brilliant, tortured little man who juggled whole dictionaries in his head »⁶¹¹, « the word-tumbler of the Nationalbibliotek »⁶¹²). Lorsque son emploi est menacé par le nazisme, il quitte le pays avec sa famille mais son immigration provoque chez lui une perte de langage aussi irrémédiable qu'inexplicable : « And once in America, why did he fall silent, when Marcuse, Adorno, Arendt, Schlosswinkel, Brecht, Moholy-Nagy, Mann, and other German-speaking émigrés remained productive? »⁶¹³. L'étonnement de l'auteur de la revue, qui cite une myriade d'intellectuels dont la carrière s'est poursuivie malgré, et parfois grâce à, leur exil (il invente au passage le nom de Schlosswinkel), est ici palpable. Une fois arrivé en Amérique, Benno, lui, arrête de s'exprimer (« Benno's muteness in America »⁶¹⁴), et ce mutisme soudain est analogue à une perte de *logos*, dans tous les sens du terme. Il perd en effet la parole et le discours, mais aussi la raison, d'une certaine manière, notamment lorsqu'il refuse, contre toute logique, un poste de conférencier à l'université pour un travail manuel. Devenu charpentier, il passe désormais ses journées à avaler de la sciure de bois : « Benno Waxman-Weissman [...] preferred to eat sawdust than play with words »⁶¹⁵. Selon l'auteur de l'article, cela revient à commettre un acte « suicidaire » dans le sens où Benno a détruit, sans raison particulière, ce qui lui était le plus cher, à savoir le langage, comme si l'immigration avait rendu idiot un homme précédemment doté de ses pleines capacités intellectuelles. Il est significatif qu'il finisse par mourir étouffé par un excès de poussière de bois, sa gorge, et par extension sa voix et sa parole, ayant été définitivement obstruées. L'arrivée sur le sol

⁶¹¹ Jerome Charyn, *The Tar Baby* [1973], New York, Dalkey Archive Press, 1995, p. 15.

⁶¹² Jerome Charyn, *The Tar Baby*, *op. cit.*, p. 19.

⁶¹³ Jerome Charyn, *The Tar Baby*, *op. cit.*, p. 16.

⁶¹⁴ Jerome Charyn, *The Tar Baby*, *op. cit.*, p. 17.

⁶¹⁵ Jerome Charyn, *The Tar Baby*, *id.*

américain, plutôt que d'émanciper cet individu pourtant déjà doté d'un solide bagage intellectuel (à l'inverse, par exemple, des parents de Charyn qui ont quitté leur pays sans instruction aucune) a eu un effet dégradant sur son identité. Son fils aura néanmoins une trajectoire inverse : né avec une curiosité extraordinaire pour le langage, il lui sera extrêmement difficile d'en intégrer les codes, mais il finira par devenir un universitaire et ainsi renouer avec le parcours interrompu de son père.

D'une certaine manière, Charyn lui-même vit son expatriation volontaire en Europe, et notamment à Paris, où il a vécu une vingtaine d'années de façon régulière à partir du début des années 1990, comme un exil, linguistique avant tout, puisque sa vie française provoque chez lui une dissolution inquiétante de son vocabulaire : « I worry about my own aphasia. [...] My adulthood and identity seem to have collapsed into dust. [...] [I'm] losing language day by day »⁶¹⁶. Le changement de pays provoque un fort sentiment d'ignorance (« [I became] *débile!* »⁶¹⁷, s'exclame Charyn dans un entretien). Ici, la référence à l'âge adulte indique que le sentiment de maîtrise et de stabilité qui s'acquiert normalement avec la maturité est remplacé par un état d'incertitude abyssale culminant dans une perte cognitive. L'angoisse provoquée par son expatriation à Paris a pour effet de le rapprocher de cette génération d'immigrants orphelins de culture et de langue, dont sa mère et son père font évidemment partie. De même qu'au début de *Metropolis*, il se met à la place de ce père ayant perdu sa langue sur Ellis Island (« I'd swear the island had stunned him »⁶¹⁸) et ne sachant plus depuis que hurler, il reconnaît dans sa propre aphasie l'extrême difficulté de ses parents à se faire à une nouvelle langue, dans laquelle ils restent donc tous idiots. En insistant sur cette idiotie commune à lui et à ses parents, il reconnaît cependant implicitement que le contexte est bien différent : au moment où il apprend le français, il a déjà acquis un solide bagage langagier et culturel, et n'est plus réellement l'idiot que ses parents ont, eux, dû rester toute leur vie.

⁶¹⁶ Jerome Charyn, *The Black Swan*, *op. cit.*, p. 5.

⁶¹⁷ Michaëla Cogan, « "The Artist Himself Is a Kind of Idiot." An Interview with Jerome Charyn » [2017], non publié, voir Annexe.

⁶¹⁸ Jerome Charyn, *Metropolis*, *op. cit.*, p. 17.

2. Acculturation : appropriation impossible d'une langue et d'une culture étrangères

La transplantation culturelle apparaît comme une difficulté supplémentaire au développement de l'individu. Ce personnage, une jeune fille d'origine russe, dit ainsi dans *Jerzy* (2017) : « Jurek called me *kretinka* –“little cretin”– because my mind was sluggish in America and it took me a long, long time to gather my thoughts »⁶¹⁹. Le ralentissement intellectuel, ici compris explicitement comme une forme d'idiotie, accompagne la période d'adaptation, le temps d'une transition culturelle qui dure parfois une vie, voire s'étale sur plusieurs générations.

La maîtrise de l'anglais est indispensable pour devenir citoyen américain (à cet effet, le gouvernement prévoyait à la fin du dix-neuvième siècle des cours du soir gratuits⁶²⁰), mais les personnages immigrants dans l'œuvre de Charyn sont nombreux à ne pas maîtriser cette langue : leur fort accent étranger, leur syntaxe décousue, leur lexique lacunaire constituent un langage de fortune, heurté et improvisé, que l'on retrouve dans les communautés allophones composant le tissu linguistique du Bronx. Dans ses tout premiers textes, très marqués par le yiddish, Charyn, à la manière d'un Sholem Aleichem ou d'un Bashevis Singer, cherche d'ailleurs à faire entendre la langue parlée particulière de ces étrangers qui incorporent un peu de leur langue natale dans leur langue d'emprunt. Perdus entre les deux, ces personnages étrangers se font par ailleurs souvent remarquer par leur silence.

Ainsi, dans *The Dark Lady From Belorusse*, le personnage de Faigele met longtemps à se faire entendre puisqu'elle ne s'exprime dans un premier temps qu'au moyen de combinaisons très rudimentaires de mots. « Her English had no music; it was halting and cruel, like a twisted tongue »⁶²¹, explique le narrateur Jerome dans les premières pages, avant de nous faire entendre ses productions étrangères, à la syntaxe tronquée : « No letter Mogilev? »⁶²² sont ainsi les premiers mots de sa mère au discours direct. Faute de vocabulaire, elle utilise parfois un mot unique pour exprimer une situation complexe :

⁶¹⁹ Jerome Charyn, *Jerzy*, *op. cit.*, p. 103.

⁶²⁰ « [T]housands of immigrants took themselves off to the night classes that the Board of Education ran three or four times a week in the public schools » (Irving Howe, *World of our Fathers. The Journey of the East European Jews to America and the Life They Found and Made*, Harcourt Brace Jovanovich, New York, 1976, p. 227).

⁶²¹ Jerome Charyn, *The Dark Lady from Belorusse*, *op. cit.*, p. 5.

⁶²² Jerome Charyn, *The Dark Lady from Belorusse*, *op. cit.*, p. 5.

« “Faigele, what’s wrong?” [...] “Mogilev,” my mother said. One word. And Chick could intuit the entire tale. “Your brother, the schoolteacher. His letters are no longer coming. And you’re worried to death.”»⁶²³. Ce seul mot de « Mogilev » n’est en outre pas véritablement anglais, puisqu’il s’agit du nom du village où le frère de Faigele est resté en Russie. La simple évocation de ce nom traduit néanmoins l’obsession de Faigele pour ce pays et ce frère perdu. Si elle est restée, par son langage, en Russie, ses interlocuteurs n’en sont pas moins anglophones, et le message est compris par eux. Ce mot devient, par une sorte d’exportation, le premier mot d’anglais de Faigele. Plus tard, ses premières phrases sont fragmentaires et minimalistes, par exemple lorsque la lettre tant attendue arrive enfin de Mogilev : « She wouldn’t share Mordecai’s language with us. “Is still schoolteacher,” she said, summarizing the plot. “But without school. Was bombed”»⁶²⁴. De ses premiers mots à ses premières phrases, Faigele sort ainsi peu à peu de l’idiotie linguistique qui la caractérise en tant qu’immigrante : son personnage connaît donc le progrès langagier que la mère de Charyn, elle, n’a jamais pu accomplir.

Au fil des chapitres, l’anglais de Faigele progresse en effet peu à peu. Lorsque les écoles du Bronx ferment pendant la guerre, c’est elle qui prend en charge l’éducation de Jerome, puisant dans les bribes apprises à l’école du soir :

If the Bronx couldn’t supply a kindergarten, she would create one. We taught each other how to spell. [...] [B]it by bit Faigele began to recall the prickly landscape of English she’d lost after night school. We had to sight each word, sound it on our tongues, before it would give up any secret. Words would float along a line like ships caught in a white sea, and you had to lend yourself to them like a sea captain, or you’d never learn to read.⁶²⁵

Un dictionnaire dégoté dans une poubelle leur servant de « boussole », Faigele et Jerome naviguent tant bien que mal dans cette terre inconnue qu’est l’anglais, qui figure ici comme une langue impénétrable, d’où l’image du paysage sauvage et indompté : les ronces (« prickly landscape ») puis l’océan (« a white sea ») sont deux métaphores assez menaçantes (on verra combien l’océan est un motif angoissant pour les immigrants arrivés en bateau). Malgré la difficulté évidente de l’exercice, Charyn imagine dans cette scène le bonheur, jamais réellement vécu, d’un apprentissage partagé par une mère et son fils se

⁶²³ Jerome Charyn, *The Dark Lady from Belorusse*, op. cit., p. 12.

⁶²⁴ Jerome Charyn, *The Dark Lady from Belorusse*, op. cit., p. 17.

⁶²⁵ Jerome Charyn, *The Dark Lady from Belorusse*, op. cit., pp. 21-22.

défaisant ensemble de leur ignorance pour se plonger dans les délices de la lecture. Quel que soit son âge, être débutant face à une langue implique de retrouver l'état infantile, et donc idiot, des premiers apprentissages balbutiants.

Pour Stefan Wilde, immigrant polonais qui a ses quartiers dans la maison close nommée Panna Maria, dans le roman éponyme, la langue anglaise a gardé l'amertume d'un océan qu'il n'a jamais vraiment fini de traverser : « His existence was like the English language he'd struggled to learn, chatter with the thickness of froth. He couldn't get off the ocean. He was the greenhorn who'd never landed, the boy with his own steerage deck »⁶²⁶. L'anglais reste pour lui une langue étrangère, opaque à sa compréhension, et sa parole pâteuse manque de limpidité, si bien que, par extension, tout son être est marqué par ce brouillage. Parler la langue du nouveau pays est davantage qu'un simple acte vocal dès lors que la maîtrise de l'anglais permet de légitimer la présence de l'immigrant sur son territoire d'adoption.

Dans *The Catfish Man*, le narrateur Jerome dépeint ainsi sa mère Fannie en immigrée modèle, s'éduquant avec diligence aux cours du soir dispensés par le gouvernement américain : « Mom was an orphan working in a dress shop. [...] She attended night school, carrying a clothbound notebook to class. It was the second grade, you see. She was learning penmanship and the rudiments of American history »⁶²⁷. Devant reprendre leur éducation à zéro, les immigrants adultes se retrouvaient fréquemment dans les salles de classe réservées aux plus jeunes, si bien qu'ils apparaissent dans les récits comme des adultes retardés dans leur scolarité, des idiots incapables de progrès. Dans *Panna Maria*, Stefan, récemment débarqué via Ellis Island, tente ainsi lui aussi une scolarisation avec les autres écoliers du primaire : « He was put in the first grade, with all the clever six-year-olds, German and Irish children who laughed at the coal boy. On account of the dumbwaiters his attendance was poor. He couldn't keep up with the class. He'd [be] locked forever in the first grade, nodding to each crop of six-year-olds with dust behind his ears »⁶²⁸. Devenu la risée de ses camarades, Stefan est à ce moment du récit le cancre de la classe, un idiot qui s'imagine voué à répéter,

⁶²⁶ Jerome Charyn, *Panna Maria*, *op. cit.*, p. 446.

⁶²⁷ Jerome Charyn, *The Catfish Man*, *op. cit.*, p. 282.

⁶²⁸ Jerome Charyn, *Panna Maria*, *op. cit.*, p. 47.

tout en hochant de la tête, les fondamentaux du programme sans jamais parvenir à les assimiler, ce qui le condamne à une existence infantile malgré son âge adulte (« boy »).

Le motif de l'enfance est étroitement lié, comme on le voit ici, à celui de l'idiotie : l'idiot est l'adulte demeuré parmi les enfants. Même les efforts les plus herculéens ne suffisent pas en effet à sortir ces immigrants de leurs difficultés. Certes, le destin de Stefan connaît un brusque revirement lorsqu'un soldat juif nommé Charney (presque un anagramme de Charyn) le prend sous son aile jusqu'à ce qu'il fasse de spectaculaires progrès, mais cette avancée héroïque ne le propulse pas beaucoup plus loin que les premières classes : « In a month Stefan climbed over half the infant population and landed in the fourth grade »⁶²⁹. De même, la mère Fannie, dans *The Catfish Man*, n'assimile de l'histoire américaine enseignée à l'école que les clichés et quelques anecdotes destinées à rendre le sujet accessible à ces nouveaux arrivants :

[M]y mother sang of the history she remembered from night school: Washington on the Delaware in a dirty coat; Aaron Burr; the Tories and the Whigs; John Adams and his son Quincy, who went from the president's chair to a musty seat in Congress; Dolley Madison and the famous birthmark on her left shoulder that started seven duels and nearly brought down the White House. Ah, what a head for details my mother had! [...] She could weave a history of the United States that would make the best-seller lists.⁶³⁰

Ces notions élémentaires ne suffisent pourtant pas à constituer une réelle identité américaine et restent donc des connaissances relativement superficielles. Toutefois, même cet apprentissage rudimentaire prend une valeur inestimable en comparaison avec l'absence totale d'instruction qui caractérise, dans le même récit, Sam, le mari de Fannie qui n'a pas été à l'école : « Dad wasn't in her class. He was an elephant in a fur shop who [...] worked sixteen hours a day »⁶³¹. Charyn souligne en effet, notamment dans *Metropolis*, que le mythe de l'immigrant parfaitement assimilé en quelques années de cours du soir est en totale contradiction avec la réalité vécue par ces individus, souvent trop pauvres pour se permettre d'étudier au détriment du travail. Leur idiotie semble donc inévitable, les empêchant ainsi d'accéder à une véritable américanité, si bien qu'ils demeurent dans les limbes, suspendus entre deux continents, deux langues, deux cultures.

⁶²⁹ Jerome Charyn, *Panna Maria*, *op. cit.*, p. 47.

⁶³⁰ Jerome Charyn, *The Catfish Man*, *op. cit.*, p. 291.

⁶³¹ Jerome Charyn, *The Catfish Man*, *id.*

3. Flou identitaire, effet de l'entre-deux et de l'hybridité des langues et des cultures

Irving Howe, décrivant dans le détail les phénomènes linguistiques survenus avec l'immigration dans le Lower East Side, insiste sur les déformations que les deux langues, ici le yiddish et l'anglais, se font subir mutuellement : « A whole sublanguage or patois grew up in the immigrant districts, neither quite English nor quite Yiddish, in which the vocabulary of the former was twisted to the syntax of the latter. [...] With enrichment came debasement, troubling lovers of English quite as it troubled lovers of Yiddish »⁶³². La question de la langue soulève en effet celles, plus larges, de l'entre-deux et de l'hybridité. L'acquisition d'une stabilité langagière et culturelle apparaît fortement compromise lorsque ce que Howe perçoit comme une richesse culturelle a souvent été vécu, dans l'entourage de Charyn, comme une incapacité à naviguer entre différentes langues, dont aucune n'est jamais vraiment maîtrisée, ni même suffisante à un usage élémentaire. Les immigrants décrits par Charyn sont en effet sujets à une contradiction : à la fois multilingues et dépourvus d'une langue propre, il leur est difficile de se définir par une identité linguistique claire. Lorsqu'on lui demande d'identifier sa langue maternelle, Charyn ne parvient pas à répondre simplement : « We used to speak Yiddish. My parents insisted that we exchanged a few words in English, but it was a most atypical English. I would say that, in fact, I had no language, neither English nor Yiddish »⁶³³. Dans un autre entretien, la même question suscite un silence en réponse :

SV: So your mother tongue is English.

JC:...

SV: A strange English maybe?

JC: Yes. The word strange has to be added here, because the basic speakers that I had as a child are speakers who didn't really know English. My mother could speak Russian, my father could speak Polish. I studied Russian for a while. I would say "strange English," yes.⁶³⁴

⁶³² Irving Howe, *World of our Fathers. The Journey of the East European Jews to America and the Life They Found and Made*, New York, Harcourt Brace Jovanovich, 1976, p. 227.

⁶³³ Samuel Blumenfeld, « Raiding the City: An Interview with Jerome Charyn » [1992], in Sophie Vallas (ed.), *Conversations with Jerome Charyn*, op. cit., p. 27.

⁶³⁴ Sophie Vallas, « "Pinocchio is Still Out There": Listening to Jerome Charyn's Everlasting Quest » [2009], in Sophie Vallas (ed.), *Conversations with Jerome Charyn*, op. cit., p. 134.

Cet « anglais étrange » doit sa singularité à sa composition mélangée, hybride, qui en fait un « jargon » inimitable : « My parents did not speak English. We spoke Yiddish at home, and I spoke that language for a long time. Then came the language of the street. So I started to speak a sort of jargon, a hybrid language that was a mixture of those various influences »⁶³⁵ explique Charyn. Les réponses varient sensiblement selon les entretiens, ce qui souligne la confusion linguistique dans laquelle Charyn a grandi, et qui a donné lieu à son sentiment d'« étrangeté » vis-à-vis d'une langue qu'il éprouve comme à la fois familière et étrangère. Sa difficulté affirmée à maîtriser une langue, dans son enfance, et même à l'âge adulte, semble donc moins réelle que ressentie, lui qui a l'expérience d'exister non pas dans une langue, mais à sa marge, voire aux confins, aux abords de plusieurs langues.

L'immigrant est presque par définition dissocié de ce qui devrait constituer son identité, à savoir son pays, sa famille, sa langue. Privé de tels repères, il peine à fixer son identité et demeure un être souffrant, perdu dans un vide identitaire qui ne se remplit pas toujours au contact d'une culture d'adoption. À la séparation première (« the separation from loved ones and language »⁶³⁶) s'ajoute alors un autre sentiment de non-appartenance qui persiste tant qu'il ne s'est pas forgé une nouvelle identité au contact du Nouveau Monde. Pour Charyn, qui visite Ellis Island au début des années 1980, alors qu'il rédige *Metropolis*, l'expérience du passage par le hall de triage est emblématique de ce dessaisissement identitaire : « No one could have felt secure in a room like that, big as America. I would have crapped in my pants. Not from fear of the processing station. But the hopelessness of a room where you could no longer define yourself. Grandfathers, pregnant women, criminals would only have shivered and behaved like a child »⁶³⁷. Plus que l'inconfort de la traversée et du passage par Ellis en soi c'est, dans l'interprétation qu'en donne Charyn, l'absence de contexte et de cadre qui cause l'état extrême des immigrants. Dénués de tout ce qui pourrait les définir, il ne leur reste que le frisson, réel et surtout symbolique, de leur propre inquiétante étrangeté identitaire. Charyn explique en effet, dans un entretien, que cette expérience se prolonge bien au-delà de l'île, qui n'en est qu'un lieu archétypal :

⁶³⁵ Serge Sanchez, « Charyn, the Invention of Chaos » [1993], in Sophie Vallas (ed.), *Conversations with Jerome Charyn*, op. cit., p. 34.

⁶³⁶ Jerome Charyn, *Metropolis*, op. cit., p. 36.

⁶³⁷ Jerome Charyn, *Metropolis*, op. cit., p. 17.

Yes, Ellis Island is a kind of personal geography for me, but you have to understand it's not simply Ellis Island. It's what Ellis Island represents. Those immigrants who now come through Kennedy airport carry their own interior Ellis Island with them. And it is the same sense of displacement. So every time I go to an airport I freak out, because I feel like that emigrant coming from nowhere and going to no place.⁶³⁸

C'est donc une véritable psychologie de l'immigrant qui se dessine ici et non le constat d'une simple perte ponctuelle de repères, psychologie qui se définit par un sentiment exacerbé de non-appartenance et de déracinement (« displacement ») et qui ne se limite pas à la première génération d'immigrants. L'errance, l'absence de but et de direction en viennent ainsi à caractériser ces êtres évoluant dans une sorte de non-identité qui les empêche de se projeter dans l'espace et le temps.

Charyn établit d'ailleurs, dans une courte notice autobiographique qu'il transforme en un texte fantasque, un parallèle aussi troublant qu'humoristique entre les immigrants et leurs doubles animaliers, les oiseaux migrateurs : « I came from a family of ostriches. My mom and dad were part of some atavistic migration out of Sweden, Russia, Portugal, or wherever ostriches tend to cling »⁶³⁹. L'image de la migration, phénomène pendulaire et saisonnier chez certaines espèces d'oiseaux (dont l'autruche ne fait d'ailleurs pas partie), n'est pas vraiment adéquate pour décrire l'exil forcé par la contingence historique. L'allusion aux trois pays, dont aucun n'abrite d'autruches à l'état sauvage, dessine bien un contexte historique sous-jacent, celui des grandes vagues de déplacements de juifs (les marranes portugais au quinzième siècle, puis les ashkénazes russes à la fin du dix-neuvième, et enfin certains juifs passant par la Suède après la Shoah), mais hormis cela n'ancre pas du tout la trajectoire parentale dans une géographie précise. Pour finir, le texte parodie une découverte de l'Amérique à la Colomb, faisant des parents immigrés des colonisateurs ratés : « They stumbled upon this continent and never recovered from their journey. And I'm their offspring, an ostrich with dark hair »⁶⁴⁰. Le texte se présente donc comme la fabrication

⁶³⁸ Sophie Vallas, ed., *Conversations with Jerome Charyn*, University Press of Mississippi, Jackson, 2014, p. 41.

⁶³⁹ Jerome Charyn, "Jerome Charyn", in Dedria Dryfonski, ed., *Contemporary Authors Autobiography Series*, Vol. I, Detroit, Gale Research Company, 1984, p. 177.

⁶⁴⁰ Jerome Charyn, "Jerome Charyn", in Dedria Dryfonski, ed., *Contemporary Authors Autobiography Series*, op. cit., p. 177.

d'une identité de remplacement, tout aussi incongrue au fond que l'identité bancale qui est celle des Charyn.

Il reste bien quelques résidus d'identité familiale, comme ici les cheveux noirs, mais ce signe physique ne suffit pas à les doter d'une filiation ou d'un ancrage dans leur territoire. Charyn exagère ainsi cette dispersion identitaire en déclinant de multiples ascendances : tantôt les Charyn sont de descendance tatare (ou tartare, selon les textes), tantôt ils sont des gitans (« Gypsies »). Charyn se construit lui-même en « nomade » et en « bédouin » au début de *The Black Swan*, insistant en outre sur sa propre physionomie dont il dit être fier, les pommettes saillantes, les prunelles ardentes et les cheveux de jais qui constituent selon lui les preuves de son appartenance à ces peuples parfois mythiques. Toutefois, derrière l'affirmation marquée d'une filiation, l'identité familiale s'avère mobile, instable et changeante. Elle ne permet pas, en outre, d'inscrire les Charyn dans le contexte d'une Amérique où la pureté se définit par la blancheur (« Marshmallow land »⁶⁴¹) car leur propre physionomie sombre (« dark ») contribue à faire d'eux des immigrants fondamentalement non-américains, des *alien citizens* racisés. La famille Guzmann, dans la saga Sidel, formée d'hommes bruns et poilus (« the Guzmans were a hairy black »⁶⁴²) par ailleurs décrits comme des idiots (« Four of [the] boys were idiotas »⁶⁴³, « retards »⁶⁴⁴), est également à l'image de cette altérité radicale. Jamais cette fratrie ayant grandi dans le flou identitaire et linguistique le plus total ne trouvera en effet sa place aux États-Unis. Par contraste, les Coen, cette famille de blonds aux yeux bleus (« [their] blond demeanor »⁶⁴⁵), représentent pour Moses « Papa » Guzmann les immigrants idéaux (« The Coens were Papa's North America »⁶⁴⁶). Toutefois, aucune des familles ne survit vraiment à l'Amérique : les parents Coen se suicident tandis que les Guzmann poursuivent leur interminable errance en rejoignant Barcelone.

L'immigration se présente donc comme un processus sans fin, une épreuve qui n'arrive jamais à son terme et qui contraint les immigrants à vivre à demi, étant dans

⁶⁴¹ Jerome Charyn, *The Black Swan*, *op. cit.*, p. 92.

⁶⁴² Jerome Charyn, *Blue Eyes*, *op. cit.*, p. 278.

⁶⁴³ Jerome Charyn, *Blue Eyes*, *op. cit.*, p. 370.

⁶⁴⁴ Jerome Charyn, *Blue Eyes*, *op. cit.*, p. 269.

⁶⁴⁵ Jerome Charyn, *Blue Eyes*, *op. cit.*, p. 278.

⁶⁴⁶ Jerome Charyn, *Blue Eyes*, *op. cit.*, p. 277.

l'incapacité de traverser les obstacles qui les séparent des privilèges de l'identité américaine. Leur « idiotie » culturelle et linguistique s'inscrit donc dans une histoire plus vaste.

B. Trauma de l'immigration

1. Terreur et sidération : l'immigrant commotionné

a) Contexte historique de l'exil

Le défaut d'un cadre culturel et linguistique est un facteur commun à la plupart des immigrants et constitue une forme de condition partagée. Plus spécifiquement, ces hommes et ces femmes ont traversé des épreuves similaires, à savoir le départ parfois précipité d'un pays devenu hostile (le plus souvent en raison de leur judaïsme), un voyage éprouvant qui se solde par un accueil sans chaleur sur Ellis Island, et une arrivée qui ne fait que marquer le début de déceptions en série et d'obstacles imprévus. Leur déplacement se caractérise donc par des perturbations émotionnelles d'abord temporaires, mais qui chez certains se prolongent en un état permanent de torpeur analogue à une hébétude post-traumatique, qui serait aujourd'hui nommé trouble de stress post-traumatique. Charyn, qui préfère le terme « shellshock », donne à voir le visage de l'idiotie sous les traits de ces êtres en détresse, figés dans une souffrance indicible, tellement abîmés par la vie qu'ils ne sont plus capables d'y faire face.

Dans *Panna Maria* (1982), un ouvrage qui se concentre sur l'immigration polonaise (mais non-juive) de la fin du dix-neuvième siècle, Tbilisi est un de ces rescapés qui a dû quitter de force son pays, dans un contexte politique houleux (le royaume de Pologne est alors victime de la dure répression exercée par l'Empire russe) dont il porte encore sur le corps les marques résiduelles : « Tbilisi was a little old man who'd been kidnapped by the Russkis after the Polish insurrection of 1863 and made to live in the Caucasus. The Russkis knocked the teeth out of his head, and the old man escaped to America with missing fingers and toes »⁶⁴⁷. La torture qui a atteint d'abord son corps a fini par affecter aussi son esprit,

⁶⁴⁷ Jerome Charyn, *Panna Maria*, *op. cit.*, p. 18.

puisque cet homme est décrit comme un idiot : « His brains were soft. He couldn't count or write in any language [and] couldn't tell a scone from a pickled radish »⁶⁴⁸. Lorsque, dans *The Dark Lady from Belorusse*, le gardien de l'immeuble du jeune Jerome, Haines, se fait passer à tabac par des Polonais, il connaît le même sort, puisqu'à sa sortie de l'hôpital, qui coïncide dans le texte avec la mort de Roosevelt par hémorragie cérébrale, il est irrécupérable : « [Haines the] Super was never the same. He returned from the hospital with a metal plate in his skull. He had to count on his fingers and couldn't even spell his own name »⁶⁴⁹ ; « Haines had been reduced to being a little boy again »⁶⁵⁰. Dans les deux exemples, l'idiotie advient à la suite d'un choc et a donc, à la manière d'un dommage collatéral, valeur de séquelle. L'état diminué de Tbilisi perdure à son arrivée aux États-Unis puisque cet analphabète est en outre totalement désorienté culturellement, ce qu'indique sa perception brouillée : la confusion entre le radis à l'aigre-doux, mets typiquement slave, et le scone, biscuit britannique qui représente ici la culture new-yorkaise, est à l'image de sa perte de repères géographique et identitaire.

b) Une éprouvante traversée : confinement et déraison

Pour Stefan, porteur à l'hôtel Panna Maria, c'est la traversée elle-même qui laisse des traces indélébiles, ce qui ne surprend guère lorsqu'on sait les conditions éprouvantes réservées à ceux qui, selon Georges Perec, dans *Ellis Island* (1995), « voyageaient en troisième classe, c'est-à-dire dans l'entrepont, en fait à fond de cale, au-dessous de la ligne de flottaison, dans de grands dortoirs non seulement sans fenêtres mais pratiquement sans aération et sans lumière, où deux mille passagers s'entassaient sur des paillasses superposées »⁶⁵¹. Stefan, lui, voyage dans une sorte de stalle à bestiaux (« in the bowels of a German steamboat, half a cattle stall to himself, fifteen days on a rocky road of water »⁶⁵²), confinement qui le marque durablement. Longtemps après son arrivée, il continue en effet de se sentir asphyxié dans un espace trop petit pour lui, d'autant que sa position à l'hôtel

⁶⁴⁸ Jerome Charyn, *Panna Maria*, *op. cit.*, p. 18.

⁶⁴⁹ Jerome Charyn, *The Dark Lady from Belorusse*, *op. cit.*, p. 99.

⁶⁵⁰ Jerome Charyn, *The Dark Lady from Belorusse*, *op. cit.*, p. 100.

⁶⁵¹ Georges Perec, *Ellis Island*, Paris, P.O.L., 1995, p. 18.

⁶⁵² Jerome Charyn, *Panna Maria*, *op. cit.*, p. 18.

Panna Maria le contraint à travailler dans le local à charbon : « [A]ll he did was trade one steerage for another – from his cattle stall in the underdecks to the coal room of Panna Maria »⁶⁵³. Le terme « steerage », qui se réfère aux stalles sombres et étouffantes du paquebot, évoque bien son sentiment de claustration mais renvoie aussi à la notion de navigation, et peut donc décrire une perte d'orientation. L'expérience du *steerage* est donc pour lui doublement traumatique : d'une part, il est enfermé dans le noir ; d'autre part, il est perdu en pleine mer. Les malaises dont il est saisi au Panna Maria de jour comme de nuit traduisent donc le besoin vital d'espace et la perte absolue de repères. Dans ses hallucinations diurnes, l'océan va en effet se superposer à sa réalité, celle des briques dont il est chargé d'alimenter le four à charbon de l'immeuble : « The bricks traveled along the stove like barges on a flat sea. Always the ocean, Stefan pondered. Always the wet »⁶⁵⁴. On croit entendre la plainte du marin égaré de Coleridge (« Alone, alone, all all alone / Alone on the wide wide Sea »⁶⁵⁵ ; « Water, water, every where »⁶⁵⁶). La nuit, Stefan hurle en souvenir de ces jours passés en mer : « His home was a bunk under the stairs that caused him to howl at night in his dark sea of coal. He couldn't get out of steerage. He worked the dumbwaiters »⁶⁵⁷. Le motif de la claustration, soulignée par le four, le réduit sous l'escalier et le monte-charge, se double d'une imagerie de la dérive puisque l'océan est ici principalement associé à une liquidité et à une immensité effrayantes dont Stefan est sorti physiquement, mais pas psychiquement : « I never got over the immigrant ride... steerage does something to you »⁶⁵⁸, avoue-t-il à la fin de *Panna Maria*. Les angoisses suscitées par les incertitudes du voyage se cristallisent autour de l'océan lui-même, que Stefan a intériorisé (« his dark sea ») et somatisé sous la forme d'un mal de mer qui le tient perpétuellement prisonnier. Cela fait de lui un être naufragé entre terre et mer, emblématique de ceux que l'immigration a privés de fondations : « He couldn't get off the ocean. He was the greenhorn who'd never landed, the boy with his own steerage deck »⁶⁵⁹. Ayant perdu pied dans l'océan

⁶⁵³ Jerome Charyn, *Panna Maria*, *op. cit.*, p. 18.

⁶⁵⁴ Jerome Charyn, *Panna Maria*, *id.*

⁶⁵⁵ Samuel Coleridge, « The Rime of the Ancyent Marinere » [v. 224-225], in William Wordsworth and Samuel Coleridge, *Lyrical Ballads*, *op. cit.*, p. 56-62.

⁶⁵⁶ Samuel Coleridge, « The Rime of the Ancyent Marinere » [v. 115], in William Wordsworth and Samuel Coleridge, *Lyrical Ballads*, *op. cit.*, p. 56-62.

⁶⁵⁷ Jerome Charyn, *Panna Maria*, *op. cit.*, p. 47.

⁶⁵⁸ Jerome Charyn, *Panna Maria*, *op. cit.*, p. 446.

⁶⁵⁹ Jerome Charyn, *Panna Maria*, *id.*

symbolique de son indétermination, Stefan est incapable de prendre appui sur du solide (il n'a « jamais atterri ») pour construire la suite de son parcours. Comme le garçon qui, dans le poème *Casabianca* d'Elizabeth Bishop, récite des vers irréguliers sur le pont d'un navire en feu, Stefan incarne un état impossible : « Love's the boy stood on the burning deck / trying to recite "the boy stood on / the burning deck." / Love's the son / stood stammering elocution / while the poor ship in flames went down »⁶⁶⁰. C'est cet état impossible qui fait de lui un idiot, non pas au sens physiologique du terme, mais en raison de son incapacité à émerger de sa torpeur post-traumatique. À l'inverse du marin de la ballade qui, une fois posé le pied à terre, se trouve doté d'une étrange parole (« I have strange power of speech »⁶⁶¹), ou du garçon de Bishop, capable de mettre des mots sur sa propre situation, Stefan n'a que ses hurlements comme exutoire : cette incapacité à formuler sa douleur est constitutive, chez Charyn, de l'immigrant rendu idiot par son vécu, comme on le verra plus tard.

c) Ellis Island : terreur de l'alphabet

Charyn commence son ouvrage *Metropolis* par un chapitre sur Ellis Island, qu'il identifie comme étant une sorte d'origine commune à la plupart des immigrants formant aujourd'hui le tissu de New York. L'appréhension que suscitait ce lieu chez les nouveaux arrivants en fait une ultime épreuve avant l'arrivée : « Ellis Island crystallized the terror that most immigrants must have felt upon their arrival. First that symbol of America, a copper lady on Bedloe's Island, with her welcoming torch, and then the rude fact: a cattle station disguised as a church, where you were chalked and shunted from bench to bench »⁶⁶². Étrange baptême que ce passage obligé par la case Ellis : traités comme du bétail, ils traversent, terrorisés, les étapes successives du rituel d'entrée qui a tout d'un parcours

⁶⁶⁰ Elizabeth Bishop, « Casabianca », *The Complete Poems: 1927-1979*, New York, Farrar, Straus & Giroux, 1979, p. 5. Dans ce poème, qui se veut être une référence évidente à la première version de Felicia Hemans datant de 1826, Bishop établit une confusion temporelle par la juxtaposition de moments anachroniques : celui du naufrage historique, celui de la récitation en classe du célèbre poème, et celui de l'écriture. On retrouve dans la psyché de Stefan cette même juxtaposition, qui est justement la cause de son traumatisme, puisque l'expérience première de l'océan envahit chacune de ses expériences ultérieures.

⁶⁶¹ Samuel Coleridge, « The Rime of the Ancyent Marinere » [v. 620], in William Wordsworth and Samuel Coleridge, *Lyrical Ballads*, *op. cit.*, p. 77.

⁶⁶² Jerome Charyn, *Metropolis*, *op. cit.*, p. 36.

d'obstacles. D'abord, la montée des escaliers sert de prétexte pour observer une éventuelle claudication ou des difficultés respiratoires et conduit au marquage à la craie des cas jugés problématiques ; ensuite, l'examen médical, avec l'inspection des yeux, une étape particulièrement crainte tant il était facile d'être infecté par la conjonctivite pendant le voyage ; enfin, le questionnaire en anglais qui a, entre autres buts, celui de tester la rapidité intellectuelle, et de déceler la débilité mentale, la surdité ou le mutisme. On comprend que Charyn opte pour l'image du chemin de croix, image pourtant relativement éloignée du contexte culturel de ses parents :

For me it was like going through the Stations of the Cross, rituals of suffering every five or ten feet. Immigrants had to climb a flight of stairs while doctors looked at them and chalked up their clothes with secret signs, a cabalistic code that recorded whether they had tuberculosis, suffered from pinkeye, or had suspicious lumps. I imagined myself being plucked by foreign hands and shouted at in a language that must have sounded like all the babble of the world.⁶⁶³

La langue des officiers est étrangère pour la plupart des examinés, et la salle d'examen résonne de tout un assortiment d'autres langues inconnues (l'écho entre « babble » et « Babel » n'a rien de fortuit). Avec ces lettres « cabalistiques » inscrites à la craie sur les vêtements, et dont le sens ne peut qu'échapper à ceux qui en sont marqués, c'est déjà la langue américaine qui fait irruption dans l'univers des immigrants. Cet abécédaire primitif ne sert pourtant pas d'aide à la compréhension pour ces personnes qui n'en maîtrisent pas même la première lettre, elles qui sont souvent déjà illettrées dans leur langue d'origine. Il reste au contraire énigmatique, hiéroglyphique, un ensemble de signes dont la signification reste pour eux hors de portée. Ce « code » contient néanmoins en lui la clé de l'avenir des immigrants puisque chaque lettre a une portée différente, ne serait-ce que pour décider de la longueur du séjour sur Ellis. Georges Perec en fait un alphabet oraculaire : « [S]ur Ellis Island [...], le destin avait la figure d'un alphabet [...] : C, la tuberculose / E, les yeux / F, le visage / H, le cœur / K, la hernie / L, la claudication / SC, le cuir chevelu / TC, le trachome / X, la débilité mentale »⁶⁶⁴. Perec porte ainsi un éclairage sur la valeur performative de ces inscriptions à la lumière du folklore juif, dont il rappelle l'un des mythes, celui du *golem* : « [D]ans la légende du Golem, il est raconté qu'il suffit d'écrire un mot, *Emeth*, sur le front de la statue d'argile pour qu'elle s'anime et vous obéisse, et d'en effacer une lettre, la

⁶⁶³ Jerome Charyn, *Metropolis*, op. cit., p. 16.

⁶⁶⁴ Georges Perec, *Ellis Island*, op. cit., p. 49.

première, pour qu'elle retombe en poussière »⁶⁶⁵. Sur Ellis, il est aussi question de vie et de mort puisqu'une bonne lettre vous fait débarquer à Battery Park tandis qu'une mauvaise vous interdit l'entrée sur le territoire tant désiré.

Sans moyen de savoir si le signe qui leur a été attribué augure bien ou mal de la suite, les immigrants sont comme la créature de la légende livrée au bon vouloir d'une lettre toute puissante. Dans *Panna Maria*, Stefan ne comprend pas pourquoi on le retient sur Ellis, et il se met à redouter une fin sordide : « Couldn't get off the Island. The inspectors scribbled an E on his back – exclude the boy. [...] Was it the dreaded anarchists' boat that carried idiots and outlaws across the bay and dumped them into the backwaters somewhere? »⁶⁶⁶. Son angoisse, suscitée par son interprétation approximative de la lettre « E », lui fait imaginer une justice locale barbare consistant à jeter les refoulés directement à la mer (en réalité, les compagnies de navigation devaient payer pour le retour en Europe en cas de refoulement). Le fait de ne pas savoir, de ne pas comprendre, est donc à l'origine de sa terreur, qui est une façon de réagir face à un excès d'incertitude.

La peur générée par Ellis prend des formes plus ou moins extrêmes. Le sentiment d'insécurité et la nervosité qui l'accompagne font des immigrants des êtres pris de vertiges et de frissons : « Shivering is what Ellis is all about »⁶⁶⁷ résume Charyn en narrateur de *Metropolis*. Parfois cet état s'aggrave jusqu'à la folie (« the fits of madness and depression some of the greenhorns suffered »⁶⁶⁸), voire du suicide (trois mille suicides ont eu lieu sur Ellis). L'ensemble de ces symptômes forme une sorte de syndrome d'Ellis dans lequel Charyn reconnaît la pathologie de l'immigrant, dont son propre père est un exemple marquant :

Seventeen million people went through that station. My father was only one man. But I understood his pathology for the first time. He'd never quite recovered from Ellis Island. Yes, yes, he'd been damaged before all that. No pathology can begin in some registry room. But I'd swear the island had stunned him, chalked my father for life. [...] I wonder if Ellis Island didn't leave some invisible tag.⁶⁶⁹

⁶⁶⁵ Georges Perec, *Ellis Island*, *id.*

⁶⁶⁶ Jerome Charyn, *Panna Maria*, *op. cit.*, p. 46.

⁶⁶⁷ Jerome Charyn, *Metropolis*, *op. cit.*, p. 35.

⁶⁶⁸ Jerome Charyn, *Metropolis*, *op. cit.*, p. 36.

⁶⁶⁹ Jerome Charyn, *Metropolis*, *op. cit.*, p. 17.

Ellis apparaît comme une affection invisible qui a littéralement neutralisé Sam Charyn, en proie à une sidération (« stunned ») perpétuelle (« for life ») qui fera de lui un idiot irrécupérable, frappé d'une idiotie non pas constitutive mais fonctionnelle provoquée par un vécu qui a imprimé dans son corps et son psychisme des traces indélébiles.

2. « Shellshock » : le mutisme et la paralysie émotionnelle comme séquelles durables

a) Les signes de la pathologie de l'immigrant

Charyn constate en effet chez son père des marques non plus tracées à la craie mais imprimées en profondeur dans sa chair et dans tout son être, puisqu'il s'agit d'une détérioration mentale (« a mark on the brain »⁶⁷⁰) : « My father [...] existed in a state of psychic grief »⁶⁷¹ ; « He's still caught in the daze of Ellis Island. A ghost without a gibbet tree »⁶⁷². Le déséquilibre se révèle chez lui par une difficulté à s'exprimer : « I couldn't grasp his syllables when he talked »⁶⁷³ ; « He's seventy-five. [...] I still can't understand his syllables. He speaks a language of wounds »⁶⁷⁴. Le langage avorté et incompréhensible de Sam Charyn apparaît d'abord comme une énigme pour son fils, mais ce dernier finit par en identifier la cause : « My father wasn't a frigging cryptogram »⁶⁷⁵, dit-il au moment d'élucider le problème du quasi-mutisme de son père (« his muteness in America »⁶⁷⁶). C'est Ellis qui a joué, selon lui, le rôle d'initiatrice à une langue qui aurait pu être maternelle si elle n'avait pas autant réduit Sam au silence : « Ellis was his teacher, Ellis showed him how to talk. He had a wolf's call, a howling that passed for English »⁶⁷⁷. D'humaine, sa voix s'est faite animale, un hurlement qui dit le désespoir tout en le taisant et qui fait de Sam un autre de ces idiots seulement capables de hurler ou de se taire, mais pour qui il est impossible de s'exprimer verbalement.

⁶⁷⁰ Jerome Charyn, *Metropolis*, *op. cit.*, p. 13.

⁶⁷¹ Jerome Charyn, *Metropolis*, *id.*

⁶⁷² Jerome Charyn, *Metropolis*, *op. cit.*, p. 31.

⁶⁷³ Jerome Charyn, *Metropolis*, *op. cit.*, p. 13.

⁶⁷⁴ Jerome Charyn, *Metropolis*, *id.*

⁶⁷⁵ Jerome Charyn, *Metropolis*, *op. cit.*, p. 31.

⁶⁷⁶ Jerome Charyn, *Metropolis*, *id.*

⁶⁷⁷ Jerome Charyn, *Metropolis*, *id.*

L'histoire de cette voix égarée remonte à un abandon situé avant l'épisode d'Ellis en lui-même. Charyn, auquel son père n'a jamais rien raconté de ce passé douloureux, revient plus tard sur les traces de l'immigration paternelle, avec un indice pour le guider : le violon (*fiddle*) de son père, cet instrument qui remplace tant bien que mal la voix dégradée de ce dernier, et qui fait remonter son fils à l'origine de son traumatisme. Sam Charyn a en effet été abandonné, à son adolescence, alors que le reste de la famille quittait la Pologne pour les États-Unis. La conjonctivite dont il était alors atteint étant rédhibitoire lors de la visite médicale à Ellis, il reste à Varsovie avec une tante et un violon censé l'occuper jusqu'à sa guérison avant de les rejoindre une fois guéri, un an et demi plus tard (selon les textes, cette durée va de neuf mois à deux ans, comme souvent chez Charyn, qui invente plus qu'il ne cherche la véridicité). C'est là le résumé factuel d'un fragment de vie que Charyn va décliner de multiples fois, tout le long de son œuvre, dans des textes s'échelonnant entre 1980 et 2018, à mesure qu'il s'approprie cet épisode a priori anecdotique, mais si révélateur. Dans les premières versions, fortement mythologisées, Charyn met en effet en scène la formation du traumatisme de son père, d'abord à travers la voix du narrateur Jerome qui, dans *The Catfish Man* (1980), lors d'une crise d'angoisse, revit cet abandon par bribes : « “He was left behind...in Poland [...]. He couldn't get on the immigrant boat with his mom and dad...gave him a fiddle. The pinkeye kid. He played and played until the pinkeye went to bed...” »⁶⁷⁸. La voix intermittente semble traverser une seconde fois les affres émotionnelles d'un passé qui n'est pas le sien mais que le récit reformule ailleurs dans le même roman dans la voix d'un narrateur cette fois adulte et réfléchi : « He was given a fiddle to keep him company until the pinkeye disappeared. [...] He scratched on his fiddle for nine months and the pinkeye went away. He arrived in America in 1926 with his toy fiddle. But I don't think he ever recovered from that abandonment of nine months. He existed in some shellshocked space after that. The pinkeye kid »⁶⁷⁹. L'hypothèse du trauma est alors énoncée par ce narrateur qui en explicite la cause, l'abandon (raccourci ici à neuf mois, soit le temps symbolique d'une grossesse) et la conséquence, l'hébétude (« shellsho[ck] »), identifiant dans le même temps les jalons de la désagrégation psychique de Sam : l'abandon, la solitude agrémentée du violon, l'arrivée. Dans les autres textes, l'aspect factuel prend le dessus,

⁶⁷⁸ Jerome Charyn, *The Catfish Man*, *op. cit.*, p. 133.

⁶⁷⁹ Jerome Charyn, *The Catfish Man*, *op. cit.*, p. 17-18.

marquant une mise à distance de la part de Charyn qui, au terme de ses recherches approfondies sur l'immigration, semble avoir peu à peu élucidé l'énigme paternelle. Dans le récit le plus récent, datant de 2018, les dates, les personnes et les lieux se précisent, et les images (ici celle des « bowels » rappelant le mythe de Jonas et la baleine, et le motif du « scratch ») sont typiquement charyniennes : « He was abandoned as a boy [...] because he had conjunctivitis – pinkeye – and couldn't travel to the New World with his mother, brother, and sister in the bowels of an ocean liner sailing out of Bremen. He was presented with a violin to console him. [...] He must have scratched plenty of sad tunes on its strings. His pinkeye cleared after seventeen months and he sailed out of Bremen before his sixteenth birthday »⁶⁸⁰. Charyn donne à l'infection oculaire une ampleur presque ontologique (« the pinkeye kid ») et la définit donc, plus encore que le passage par Ellis, comme la cause première de l'aphasie pathologique de Sam. S'il guérit assez vite de sa conjonctivite, ce dernier reste néanmoins marqué à vie par une maladie invisible : « [H]is pinkeye was cured. Ah, but was it ever cured? My father carried it with him to America, like a mark on the brain »⁶⁸¹. Si Charyn a pu mesurer l'impact d'Ellis sur son père grâce à ses recherches historiques, il ne peut remonter à la source de sa pathologie sans s'interroger sur les circonstances personnelles de son immigration. Une fois ce parcours effectué à rebours, Charyn comprend enfin l'historique de la perte paternelle, une perte qui se caractérise avant tout par la disparition de sa voix : « If I'd had his pinkeye and was kept in Warsaw with an aunt, I'd have stood under the Guastavino vaults and howled a song that held to no continent but was a general closing down, a shutting off of the engine »⁶⁸². Dans son discours, le narrateur se projette sous les hauts plafonds de la salle d'enregistrement à Ellis et se visualise à la place de son père, dont il donne à entendre le dernier chant du cygne, une voix hurlée pour la dernière fois avant son extinction définitive. Cette mort vocale est en effet irrévocable, puisque Sam Charyn ne ressuscitera pas de son mutisme si ce n'est pour hurler, et singulièrement sur son fils Jerome. Les seuls moyens d'expression de cet homme mutique, colérique, loup hurlant, et incapable de devenir un vrai citoyen américain, seront manuels :

⁶⁸⁰ Jerome Charyn, « Silence & Song », *In the Shadow of King*, *op. cit.*, p. 14.

⁶⁸¹ Jerome Charyn, *Metropolis*, *op. cit.*, p. 13.

⁶⁸² Jerome Charyn, *Metropolis*, *op. cit.*, p. 31.

ouvrier habile, fourreur, fabricant d'ours en peluches, Sam reste un personnage complexe aux yeux de son fils qui comprend enfin les raisons de ce traumatisme paternel.

Les recherches approfondies que Charyn, dans les années 1980, consacre à Ellis et à l'histoire de l'immigration new-yorkaise lèvent le voile sur un passé qui n'a effectivement jamais été formulé explicitement. Dans *The Catfish Man* le père, Sam, refuse de revenir sur les circonstances de son arrivée au États-Unis (« My father wouldn't talk »⁶⁸³). La douloureuse histoire de son immigration est ainsi enterrée, devenant le point focal d'un non-dit. A l'inverse de M. Shimierda qui, dans *My Antonia* de Willa Cather, porte avec lui son violon en souvenir des temps passés, l'élément crucial du violon est longtemps oblitéré chez les Charyn, évoqué brièvement mais jamais vraiment présenté à Jerome : « There was a fiddle in my father's past. Only the story didn't come from him. It was my mother who told me about his eye disease. But where's the fiddle? I never saw it »⁶⁸⁴, s'étonne ainsi le narrateur de *The Catfish Man*. Le récit de mémoire ne peut, dans ce cas, être transmis, puisque le flux de la parole a été barré. Sophie Vallas étudie en détail la notion de « postmémoire » empruntée à Marianne Hirsch dans ses travaux sur les descendants de survivants d'Auschwitz : selon Hirsch, le lien créé entre les générations, au moyen notamment du récit de souvenirs et de témoignages, permet de partager et de transmettre une expérience, aussi traumatique soit-elle. Sophie Vallas remarque que, dans le cas de Charyn, cette transmission ne se fait pas : « De Fannie, Charyn tient quelques anecdotes, [...] [mais] de son père mutique, rien ne filtre. Contrairement à cette seconde génération qu'étudie Marianne Hirsch, une génération détentrice d'une postmémoire aussi vivante que la mémoire de leurs parents, donc, Charyn n'hérite de rien, ne se voit presque rien transmettre »⁶⁸⁵. Le récit de l'immigration, à la fois historique et familial, est donc interrompu, et on comprend que cette rupture empêche la guérison du trauma (qui lui, en revanche, est bien transmis à la génération suivante en raison d'un « transfert traumatique », pour reprendre les termes de Hirsch, comme on le verra). Aux yeux du jeune narrateur Jerome dans *The Dark Lady from Belorusse*, Sam n'est donc qu'un imbécile qui se glorifie de son uniforme de gardien, se fait passer à tabac, se fait voler sa femme sous son nez et s'avère incapable de sortir du stade

⁶⁸³ Jerome Charyn, *The Catfish Man*, *op. cit.*, p. 283.

⁶⁸⁴ Jerome Charyn, *The Catfish Man*, *op. cit.*, p. 133.

⁶⁸⁵ Sophie Vallas, *Jerome Charyn et les siens. Autofictions*, *op. cit.*, p. 55.

infantile, ce que signale son commerce de peluches. Cette idiotie de surface, dont son fils repère très tôt les signes les plus évidents, se complète néanmoins, à mesure que Jerome gagne en maturité, d'une idiotie contextuelle. Pour remonter à l'origine de cette idiotie paternelle, le fils va tenter de déchiffrer les hurlements du père et de renouer un dialogue.

3. Rupture dans le récit de mémoire : non-dit et refoulement

Le blocage psychique et émotionnel qui fige Sam Charyn, et les autres immigrants dans son sillage, se dissout néanmoins, quoiqu'incomplètement et imparfaitement, grâce à un objet qui est attaché de façon persistante à la figure du père immigrant : le violon, ou son équivalent plus populaire, le *fiddle*, seul exutoire par lequel Sam extériorise un peu de lui-même et de son histoire. « My father wouldn't talk. He went to his violin »⁶⁸⁶ remarque Jerome dans *The Catfish Man*, comme si le violon prenait, par déplacement (selon le terme utilisé par Freud), la fonction de la parole⁶⁸⁷. Les grincements de l'archet font en effet remonter à la surface les résidus d'un passé enfoui, qui resurgit dans un son spectral : « I heard a scratching sound from my father's room. It gave me the chills, because it was like a spook coming into the house. [...] Let him have his phantom violin »⁶⁸⁸. La résurgence du non-dit ne s'opère toutefois qu'incomplètement, puisqu'elle se fait dans le secret d'une chambre close, Sam refusant de jouer pour les siens (« Dad wouldn't fiddle for us »⁶⁸⁹) et les échos fantomatiques ne créant pas une mélodie qui soit véritablement expressive : le jeu musical forme une bulle protectrice autour de Sam, lui faisant écran plus qu'il ne lui permet de dire l'intime, de le partager et de le transmettre.

Le motif du violoniste revient, sous d'autres traits, mais toujours pour signifier le deuil d'un passé disparu, comme dans ce restaurant mexicain où Jerome, dans *The Catfish Man*, entend un air lancinant qui pourrait être celui de ses ancêtres immigrants : « A fiddler played at lunch, a castaway from some ancient mariachi band. He was feeble, and his elbow

⁶⁸⁶ Jerome Charyn, *The Catfish Man*, *op. cit.*, p. 283.

⁶⁸⁷ C'est un peu ce qui se passe chez Willa Cather, dans *My Antonia* (1918) : le violon de Mr. Shimierda, reliquat d'une vie laissée derrière lui, porte le souvenir de moments passés en musique avec proches et amis. Immigrant malheureux, M. Shimierda met fin à ses jours sans avoir pu retrouver la mélodie de son instrument, pour lui associé au bonheur perdu.

⁶⁸⁸ Jerome Charyn, *The Catfish Man*, *op. cit.*, p. 241.

⁶⁸⁹ Jerome Charyn, *The Catfish Man*, *op. cit.*, p. 291.

shook as he scraped out his tune. He could have been a hundred or more. The fiddler had a shiny skull. He serenaded [us], accompanying his fiddle with a warble he produced deep in his skinny throat. It sounded like a rooster in agony »⁶⁹⁰. La tête osseuse du musicien émacié lui donne un air de squelette (« ancient », « a hundred or more ») qui produit poussivement, depuis les profondeurs de sa gorge et de son instrument (« [he] scraped out his tune », « in agony »), une plainte sans paroles. Cette lamentation solitaire pourrait être le début d'un témoignage balbutiant et intraduisible, peinant à dire mais rappelant tout de même à la mémoire les souffrances tues par les générations antérieures.

En écoutant ces sons parvenus à lui d'une autre génération, Jerome prend conscience de la longue histoire qui précède et explique celle de son père. L'idiotie de ce dernier demande en effet à être comprise dans un contexte particulier, ici spécifiquement celui de la société américaine des années 1940, société dans laquelle aucun des parents de Charyn n'a jamais su ni pu s'intégrer et qui a donc fait d'eux des idiots oubliés du rêve américain.

C. Le complexe du *greenhorn*

1. Américanisation impossible de l'immigrant-idiot

Si le passage par Ellis se faisait, dans le meilleur des cas, en quelques heures, l'insertion dans la société américaine s'avère un processus de longue haleine, dont il est difficile d'évaluer la réussite ou non. La génération des immigrants eux-mêmes est souvent sacrifiée, passée à l'apprentissage des usages du nouveau pays, et ce sont leurs enfants qui étant, eux, natifs, peuvent porter un regard, a posteriori, sur cette lente acculturation. Charyn propose ainsi sa version de l'histoire de toute une génération : « [W]hole populations arrived in phantom boats, passed through a brick church while their clothes were chalked and their scalps inspected for lice, and if the country let them in, they toiled to make their keep, make children, money, and died in the crush to become American »⁶⁹¹. Si la première moitié de la phrase s'attarde sur les détails, épousant le rythme de l'attente et de l'appréhension, la

⁶⁹⁰ Jerome Charyn, *The Catfish Man*, op. cit., p. 201.

⁶⁹¹ Jerome Charyn, *Metropolis*, op. cit., p. 59.

deuxième partie passe en revue, en accéléré, tout le restant d'une existence comme broyée par le processus. C'est la même mise à distance ironique que l'on trouve chez Perec, qui va jusqu'à compacter le processus d'américanisation dans le passage par le seul Ellis :

En somme, Ellis Island ne sera rien d'autre qu'une usine à fabriquer des Américains, une usine à transformer des émigrants en immigrants, une usine à l'américaine, aussi rapide et efficace qu'une charcuterie de Chicago : à un bout de la chaîne, on met un Irlandais, un Juif d'Ukraine ou un Italien des Pouilles, à l'autre bout – après inspection des yeux, inspection des poches, vaccination, désinfection – il en sort un Américain.⁶⁹²

Si l'image est amère, c'est bien parce que ce processus n'est pas du tout aussi prévisible qu'une production industrielle. Même une fois passés les examens sur Ellis, nombreux sont ceux à rester des étrangers, devenant même de plus en plus non-américains (« un-American »), et donc de plus en plus idiots, ignorants de tout, à mesure qu'ils s'efforcent, en vain, d'acquérir la culture et la langue de leur nouveau pays.

La désillusion des immigrants est en effet devenue aussi légendaire que les mythes colportés à l'époque sur une Amérique dorée, généreuse et toute puissante : que les rues ne soient pas pavées d'or, que les dindes ne tombent pas toutes rôties dans les assiettes, que la terre n'appartienne pas à tous sont des réalités auxquelles les nouveaux arrivants se faisaient assez vite. Il faut rapidement gagner sa vie et renoncer aux idéaux, quitte à devenir un « idiot » sans statut ni fortune : de nombreuses jeunes filles venues trouver un mari finissent dans des maisons closes du Lower East Side, comme l'hôtel *Panna Maria* du roman éponyme ; ceux qui avaient acquis un savoir-faire ou un métier dans leur pays d'origine doivent revoir leurs ambitions à la baisse pour devenir vendeur de pommes (comme ceux qui fondent la lignée Charyn⁶⁹³) ou gérant de petite épicerie ; ceux qui rêvaient de faire des études sur place, comme Stefan (« [H]e'd become an engineer in the New World, an army officer, a journalist »⁶⁹⁴) voient leurs aspirations se réduire comme peau de chagrin à mesure que la nécessité et la survie imposent leur loi et qu'ils s'engluent dans des métiers abrutissants.

⁶⁹² Georges Perec, *Ellis Island*, *op. cit.*, p. 16.

⁶⁹³ « [M]y grandfather was the Lower East Side's apple king. [...] My grandfather was an apple peddler with yellow teeth and no English in his skull. At least my father graduated to a sewing machine »⁶⁹³ (*Metropolis*, *op. cit.*, p. 31).

⁶⁹⁴ Jerome Charyn, *Panna Maria*, *op. cit.*, p. 46.

L'immaturation qui donne aux immigrants leur surnom de *greenhorn* prend chez eux la forme d'une candeur naïve signalée par la couleur verte ici synonyme d'idiotie. Ignorants de tout, ils sont en effet impuissants face aux signes linguistiques et culturels que leur envoie le Nouveau Monde (« powerless to master the signs of the New World »⁶⁹⁵) et donc livrés aux aléas de cet univers incompréhensible. Leur idéalisme fait en outre d'eux des êtres forcément déçus, voire trahis par la réalité. Charyn décrit ainsi l'immigration, dans *Metropolis*, comme une dynamique paradoxale, faite d'espérance, mue par le désir de transformation (« the greenhorn's desire to transform himself into some magical thing, man of the New World »⁶⁹⁶), mais qui échoue systématiquement. La solitude et le rejet que fuient les immigrants (Charyn adopte ici la perspective des rescapés juifs cherchant à échapper au tsarisme d'Europe de l'Est) existent aussi en Amérique, sous une forme ou une autre, si bien que la transformation magique est irréalisable, l'alchimie impossible, et que l'immigrant demeure comme un enfant abandonné : « [T]he New World was as much a phantom as the Old one because no city could match the vision the greenhorns had of a land where they wouldn't be lonely, where the czar would love them like his very own child. No czar, American or Russian, ever loved a greenhorn. And it's the frightening distance between the greenhorn's invented idea of America and what he finally met that provided the fabric of New York »⁶⁹⁷. La confiance aveugle, inconditionnelle, modelée sur la vision idéalisée (« invented idea »), mais erronée, que l'immigrant s'est faite de son pays d'accueil le rend idiot car elle ne le sort pas de son impuissance.

Condamné à être inmanquablement déçu, l'immigrant apparaît donc comme un *schlemiel*, ce personnage ridicule du vaudeville *yiddish* et dont le comique vient de sa malchance intrinsèque. « [Le] schlemiel est la victime non consentante et comique d'un univers obstiné à lui jouer des tours »⁶⁹⁸, explique ainsi Rachel Ertel dans *Le roman juif américain* (1980). Cela donne lieu, notamment sur scène, à des retournements qui font inmanquablement de lui un perdant puisque, par opposition à son comparse le *shlimazel*, le *schlemiel* est responsable de sa propre infortune (il est dit couramment que la tartine beurrée

⁶⁹⁵ Sylvaine Pasquier, « To Write Is to Die a Little: An Interview with Jerome Charyn » [1994], in Sophie Vallas (ed.), *Conversations with Jerome Charyn*, op. cit., p. 56.

⁶⁹⁶ Jerome Charyn, *Metropolis*, op. cit., p. 59.

⁶⁹⁷ Jerome Charyn, *Metropolis*, op. cit., p. 59.

⁶⁹⁸ Rachel Ertel, *Le roman juif américain. Une écriture minoritaire*, Paris, Payot, 1980, p. 322.

du malheureux *shlimazel* tombe toujours du mauvais côté, mais que le *schlemiel*, lui, beurre sa tartine des deux côtés avant de la lâcher). Rachel Ertel explique que la malchance du *shlimazel* est accidentelle, donc extrinsèque, tandis que celle du *schlemiel* est essentielle, intrinsèque : le premier appartient au comique de situation, le second à la comédie de caractère. Et ce trait de caractère est en lien avec la perception déformée, illusionnée, qu'il a de la réalité : « [He is] a character literally defined by his ineptitude, by the bumbling way he misrepresent[s] reality »⁶⁹⁹, écrit Sanford Pinsker dans son étude consacrée à cette figure, *The Schlemiel as Metaphor* (1971). Cet éternel rêveur, idéaliste au point de faire fi des lois les plus élémentaires qui régissent la nature (comme la gravité, pour reprendre l'exemple de la tartine), est un Don Quichotte des temps modernes, aveuglé par son imagination et incapable de voir la réalité en face : un idiot, donc, qui n'a pas su distinguer le vrai du faux et qui, préférant l'« illusion » du fantasme au constat brutal du « réel », pour utiliser le vocabulaire employé par Clément Rosset dans *Le réel et son double. Essai sur l'illusion*⁷⁰⁰, est constamment rappelé à l'ordre par les faits, qui le mettent en face de sa propre incompréhension. Il n'arrive pas à s'y faire, ne se corrige jamais de la vision déformée, car uniquement subjective, qu'il a du monde, et il est donc perçu comme immature (une des traductions proposées pour *schlemiel* est justement l'homme-enfant, « man-child ») par les autres qui, eux, ne voient que son erreur. Dans *Pinocchio's Nose*, Jerome s'identifie ainsi à Guignol : « That was the land of Guignol, where a bumpkin is at the mercy of children who shout an evil duke under the stage. Only the bumpkin never learns from it. He goes on and on, with the duke on his back. Mes enfants, it was the story of my life »⁷⁰¹. Seul un idiot est aveugle au réel de la sorte, persévérant à ce point dans l'erreur.

Charyn élabore ainsi un récit autour de l'immigration en prenant l'exemple d'un *comic strip*, « Krazy Kat », conçu par George Herriman et publié en journaux de 1914 à 1944. Le scénario repose sur la dualité opposant un chat et une souris mais retourne le rapport de force : le chat qui court après la souris le fait non pas pour la manger, mais parce qu'il en est éperdument amoureux, et cette dernière ne cesse de le repousser, à coups de briques.

⁶⁹⁹ Sanford Pinsker, *The Schlemiel as Metaphor. Studies in the Yiddish and American Jewish Novel*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1971, p. 13.

⁷⁰⁰ Clément Rosset, *Le réel et son double. Essai sur l'illusion*, Paris, Gallimard, 1976.

⁷⁰¹ Jerome Charyn, *Pinocchio's Nose, op. cit.*, p. 128.

Charyn tisse ainsi la métaphore, faisant de Krazy Kat l'immigrant épris de l'Amérique, *alias* Ignatz Mouse, qui va en retour le prendre en grippe (en brique) :

The Russian Jews were like Krazy Kat, who stands longingly in some eternal present while the landscape keeps shifting around him and he looks for his "dahlink," Ignatz Mouse. George Herriman's "Krazy Kat" is probably the most perverse presentation of the immigrant in any art form. [...] The Kat is mortally in love with Ignatz Mouse, who hates his guts. Ignatz's whole constitution is absorbed in the idea of braining the Kat with a brick. [...] Krazy is a constant child: obsessive, adoring, brilliant, dumb. He can never graduate to anything. Only the decor around him can change. Not the Kat. He's frozen in his love. And Ignatz is like some enchanted dream of America, that underside of the immigrant's own self: irrational, shrewd, unadoring. Ignatz will never love Krazy back. Only bricks can materialize from a dream mouse. Bricks for Krazy's head.⁷⁰²

Le chat Krazy, qui représente pour Charyn l'immigrant, est dépeint comme un idiot (« dumb ») pour plusieurs raisons. D'une part, son obsession pour Ignatz (l'Amérique) le rend incapable de changer, de s'adapter, de grandir (« [he] is a constant child [...] [who] can never graduate to anything »). Comme il refuse de renoncer à son idéal, il se fige dans son attitude (« frozen ») qui lui ferait répéter toujours la même erreur. Il perçoit, d'autre part, sa subjectivité comme objective : l'image du décor suggère qu'il se place au centre d'un monde qui n'a d'autre valeur que décorative (alors que, face à ce monde réel, il devrait se rendre à l'évidence), tandis que sa certitude, aussi erronée soit-elle, a pour lui valeur de vérité. Ce rêve (« enchanted dream of America », « dream mouse ») dont il s'entoure se retourne contre lui quand il se matérialise sous la forme d'une réalité aussi soudaine que brutale : la brique. Le contraste de taille et de force entre les deux animaux ne fait que creuser l'écart entre Krazy, qui subit inlassablement son propre sort, et Ignatz, maître indiscuté de la situation.

Les différentes images qui caractérisent l'immigrant, que ce soit l'enfant, la marionnette ou la victime, font de lui un être livré à la volonté d'une instance supérieure qui le dépasse, d'où la métaphore parentale et l'idée de manipulation par quelqu'un qui en sait plus, qui a compris le fonctionnement de la réalité, tandis que l'immigrant-idiot reste enfermé dans son incompréhension, incapable d'accéder au vaste monde qui l'entoure.

Pour pénétrer cette Amérique rêvée, il faudrait en parler la langue, mais aussi ressembler à un vrai Américain. Doublement incapable, l'immigrant de Charyn est réduit à

⁷⁰² Jerome Charyn, *Metropolis*, *op. cit.*, p. 33.

être un ersatz d'Américain, usant de divers simulacres pour donner le change. Il dissimule par exemple sa différence derrière des habits qu'il porte à la manière d'un déguisement : « [T]he greenhorns imitated Yankee Doodle. I have pictures of my mom and dad wearing strange American clothes of the 1920s. They look like mannequins, dolls in the service of America. My dad couldn't whistle a word of English, but he looked like John Barrymore's brother »⁷⁰³. Son fils souligne comment Sam Charyn compense sa difficulté à s'exprimer par des vêtements censés signifier l'appartenance à une culture qu'il ne peut qu'imiter, faute de se l'être appropriée. Les termes « mannequins, dolls » en disent long sur la fragilité de ce vernis de surface qui ne tient pas la longueur et s'écaille bien vite. L'immigrant est peut-être le frère de l'Américain (« Barrymore's brother »), mais un frère qui, malgré tous ses efforts, reste idiot, caché dans l'ombre et invisibilisé par son anonymat⁷⁰⁴. Le narrateur de *The Dark Lady from Belorusse* établit lui aussi un parallèle entre Fannie Charyn et les idoles du cinéma américain : « [My mother] was born in 1911, like Ginger Rogers and Jean Harlow, but she didn't have their platinum look: she was the dark lady from Belorusse »⁷⁰⁵. Certes, le charme sombre de Faigele est magnifié par un narrateur admiratif et amoureux, mais la phrase dit néanmoins l'écart imposé par la beauté canonique américaine de l'époque, une beauté que le physique de Faigele ne pourra jamais égaler, elle qui sera toujours étrangère (le complément homérique reste « from Belorusse », et non « from America »).

Se développe ainsi une sorte d'idéal de la culture américaine, auquel chacun aspire mais qui reste inaccessible. Dans *The Black Swan*, par exemple, un homme, Meyer, qui a su s'intégrer et réussir (« [he] made it big »), doit son succès à ses sous-vêtements d'un blanc immaculé : « He has a thousand pairs of white underpants. They're all spotless. That's America for you. The man in white underpants »⁷⁰⁶. Le blanc absolu n'est porté que par une certaine catégorie sociale, et on comprend que l'immigrant est, lui, la « tache », une salissure qui corrompt la pureté totalitaire de cet idéal. La société raciale que Jerome remarque dans l'école de son quartier, remplie de visages blancs (« There wasn't a single black face. "It's

⁷⁰³ Jerome Charyn, *Metropolis*, *op. cit.*, p. 71.

⁷⁰⁴ Le motif des deux frères ou sœurs est absolument central chez Charyn, qu'il s'agisse de Harvey et Jerome Charyn, Max et Morris Adamov ou de Marla et Irene Silk (les exemples sont nombreux et on en fera ici l'économie). La plupart du temps, un membre de la fratrie est considéré comme idiot et l'autre comme normal, voire génial, et leur relation se joue autour de ce contraste saisissant.

⁷⁰⁵ Jerome Charyn, *The Dark Lady from Belorusse*, *op. cit.*, p. 4.

⁷⁰⁶ Jerome Charyn, *The Black Swan*, *op. cit.*, p. 96.

marshmallow land”, Tyrone said. “The righteous and the rich” »⁷⁰⁷) rejette tout autant l'ensemble des immigrants, dont certains ont peut-être la peau blanche mais incarnent, pour d'autres raisons, l'obscur et le sombre, l'altérité radicale constitutive de leur idiotie.

2. Échec dans la vie quotidienne et non-maîtrise des codes

Ces *greenhorns* qui ne connaissent rien aux usages du Nouveau Monde s'adaptent à grand peine aux attentes d'une société qu'ils comprennent mal : « [My parents] remained powerless to master the signs of the New World because they could not understand English »⁷⁰⁸, explique Charyn qui comprend bien la relation directe entre cette incompréhension des codes, langagiers notamment, et l'échec social de certains immigrants, ceux pour qui le rêve américain ne s'est pas réalisé et qui sont donc restés idiots. Cet échec se signale par leur mauvaise intégration, notamment sur le marché du travail. Le père de Charyn (sur lequel on reviendra plus en détail) est ainsi la plupart du temps sans emploi : « In the U.S., my father worked with a furrier. Just after the war the situation became very difficult for such a trade. So he started to spend most of his time at home while I was in school. It was very strange to grow up in such an atmosphere. [...] He was completely lost. He never had the opportunity to integrate into the American society »⁷⁰⁹. Déçus, ces immigrants oubliés du rêve américain développent une sorte de torpeur, se plongeant dans un état pathologique, un mutisme d'idiot :

Irving Howe can tell us about the tales of assimilation. Fabulous success stories. Immigrants who built their fortunes on the Lower East Side and moved into the heart-land with their American families. Night-school wonders who went to Harvard. Their children's children are now senators and novelists, as American as Milky Way bars. But what about the madness suffered in almost every family, like some chrysalis that absorbed the pain surrounding itself, took the pain inside and fell silent?⁷¹⁰

⁷⁰⁷ Jerome Charyn, *The Black Swan*, *op. cit.*, p. 92.

⁷⁰⁸ Sylvaine Pasquier, « To Write Is to Die a Little: An Interview with Jerome Charyn » [1994], in Sophie Vallas (ed.), *Conversations with Jerome Charyn*, *op. cit.*, p. 56.

⁷⁰⁹ Samuel Blumenfeld, « Raiding the City: An Interview with Jerome Charyn » [1992], in Sophie Vallas (ed.), *Conversations with Jerome Charyn*, *op. cit.*, p. 27.

⁷¹⁰ Jerome Charyn, *Metropolis*, *op. cit.*, p. 37.

Le silence, dont on a déjà relevé qu'il était le symptôme patent d'un traumatisme chez certains immigrants, est ici expliqué, identifié comme l'étape finale d'un processus qui trouve son origine dans une assimilation impossible. Les trajectoires idéales (décrites par Howe dans son essai historique *World of our Fathers*), faites d'ascension sociale et de prospérité, concernent seulement une minorité d'immigrants, et Charyn considère plutôt ces exemples de réussite comme des anomalies, des exceptions à la règle d'un processus qui, le plus souvent, n'est pas si fulgurant, ou tout simplement échoue. La pathologie dont ces immigrants sont atteints n'est pas tant une maladie psychique qu'une forme exacerbée de frustration face à l'impossibilité de réaliser leur rêve, une accumulation d'amères déconvenues qui a fini par étouffer toute envie de parole. La chrysalide, censée s'ouvrir pour déployer les ailes du papillon, reste au contraire ici une forme repliée sur elle-même : elle est à l'image de l'américanisation avortée de ces immigrants, et dit l'idiotie qui leur est spécifique, une idiotie ancrée dans un contexte historique, social et économique bien particulier.

3. Réinterpréter les signes : l'immigrant-gangster

a) En quête d'assimilation : entre brutalité et légalité

Les immigrants qui ne trouvent pas leur place dans la société américaine développent un rapport au monde modelé en conséquence. Comme leur absence de langue et de culture les prive d'un cadre structurant et surtout entrave leur socialisation et leur professionnalisation, leurs perspectives d'avenir sont considérablement réduites, d'où le repli sur soi que Charyn décrit par l'image de la chrysalide. C'est là le point de départ de plusieurs fonctionnements possibles. D'abord, celui de ceux qui se résignent à être exclus, marginalisés, et qui acceptent de disparaître, comme ces nombreux personnages peuplant le Bronx de Charyn qui sombrent insidieusement dans le mutisme et l'introversion. Puis il y a ceux qui, à la manière des cas décrits par Howe, vont patiemment et légalement acquérir un statut social, accéder à des études supérieures et prendre des responsabilités officielles, par exemple celle de fonctionnaire, et ainsi sortir de leur idiotie. Les générations précédentes

d'immigrés, notamment l'irlandaise à la fin du dix-neuvième siècle, proposent ainsi un modèle de prise de pouvoir sur l'espace public américain :

When the first Irish immigrants arrived in New York at the end of the nineteenth century, they fought their way out by taking the key positions in the city, in the police and in the school system. In a way, they controlled the city. This is one of the reasons why New York is such a fascinating city: I don't know of any other city in which immigrants have constituted such a determining factor.⁷¹¹

Laissant derrière eux leur réputation de sauvages paresseux et indomptables⁷¹², ces immigrants prennent la ville d'assaut, investissant stratégiquement les bastions du pouvoir, ce qui leur permet de littéralement conquérir New York (« they controlled the city ») : ils ne sont plus les idiots, mais les maîtres de cette ville. L'infiltration progressive des postes-clés des institutions publiques (l'administration, l'exécutif, l'éducation) aboutit bien à une intégration réussie : portant désormais l'uniforme qui représente leur nouvelle fonction, ils sont acceptés comme des citoyens américains à part entière puisqu'ils semblent contribuer à ordonner, pacifier et améliorer la ville dont ils étaient auparavant les *personae non gratae*. Charyn met pourtant l'accent sur la complexité, voire la brutalité de ce processus qui est à la fois rationnel et irrationnel.

L'assimilation n'a en effet rien d'un processus naturel et organisé, puisqu'elle semble dépendre de la capacité de chacun à surmonter l'écueil de la langue et de la culture grâce à sa persévérance mais aussi à son audace et à son originalité. Pour se frayer un passage dans ce territoire américain qui les repousse, toutes les méthodes sont en effet les bienvenues, y compris les moins légales : dans cette perspective, l'immigrant devenu gangster, déjà idiot en raison de son ignorance et de son incapacité à s'exprimer en anglais, est encore un idiot dans le sens uniquement social de ce terme car il ne respecte aucune loi et sabote toute structure. Charyn souligne ainsi, au début de *Metropolis*, l'existence des réseaux de prostitution et de mafia qui ont fleuri dans le Lower East Side et dans le Bronx avec l'arrivée des immigrants, revenant sur une affirmation de Howe, qui minimise selon lui l'importance de la criminalité (« [C]rime was a marginal phenomenon », écrit Howe, cité par Charyn).

⁷¹¹ Samuel Blumenfeld, « Raiding the City: An Interview with Jerome Charyn » [1992], in Sophie Vallas (ed.), *Conversations with Jerome Charyn*, op. cit., p. 29.

⁷¹² C'est ainsi qu'ils sont perçus par certains Américains de souche, dont la société des *Know-Nothings* : « The Know-Nothings didn't want these wild men around, a dirty, stinking folk that never washed or combed their ruddy hair. They multiplied like rats in their stinking warrens » (*Metropolis*, op. cit., p. 25), résume Charyn.

Charyn renchérit : « I can guarantee Irving Howe that the assertion wasn't so collective in the Bronx. [...] In the lower depths of Morrisania, at the edges of Charlotte Street, Jewish gangs flourished with their Italian counterparts » ; « There was also a considerable cadre of Jewish whores and thieves »⁷¹³. Ces immigrants que Charyn surnomme les « barbes folles » (« Those wild beards »⁷¹⁴) ont développé leurs propres façons, plus ou moins régulières, de maintenir l'ordre, de se protéger ou de régler leurs comptes, dans le but d'être autonomes, indépendants de l'organisation plus large qui les entoure. Au sein de cette enclave, ils se plient à leurs propres lois, obéissent à des codes d'honneur, s'en remettent à des chefs locaux. Dans la bande dessinée *Les Frères Adamov*, illustrée par Jacques Loustal, le gang de Sheriff Street s'oppose ainsi à celui de Leo Whale, des River Rats, se livrant à une guerre de territoire clandestine qui se joue, la nuit, dans les commerces, dans les bars et sur les docks, à coups sanglants de trique et de massue, avec la connivence des femmes et des hommes du quartier qui dépendent de la protection de leurs chefs, auxquels il paient quand il le faut une sorte d'impôt local. Sa victoire finale fait de Max Adamov « l'empereur » de toute une communauté qui l'adule et lui obéit au doigt et à l'œil et dont il se charge d'agrandir le territoire, assurant ainsi, à défaut d'une assimilation, sa mainmise sur une partie de New York.

Ce faisant, Charyn donne à voir un gangstérisme de petite échelle, moins celui d'Al Capone que celui des quartiers, où le plus ordinaire des immigrants peut devenir un hors-la-loi : « I don't mean the gangster in a romantic way. I mean that person who exists on the side of the law as a kind of necessity »⁷¹⁵ explique Charyn, décrivant encore une fois le statut de ce gangster idiot dans son anomie. L'absence de culture (non seulement la culture intellectuelle mais aussi la culture comme marque de sociabilité et d'humanité) définit en effet cet être marginal et, par extension, illégal : « The gangster is the symbol of the immigrant who, as far as thinking and speaking are concerned, has never received a traditional education. The immigrant is the one who cannot find his place in the culture and in the society in which he arrives. He has no choice but to stand in the margin »⁷¹⁶ ; « And

⁷¹³ Jerome Charyn, *Metropolis*, *op. cit.*, p. 30.

⁷¹⁴ Jerome Charyn, *Metropolis*, *op. cit.*, p. 32.

⁷¹⁵ Gilles Menegaldo, « "Chanting in the Dark": An Interview with Jerome Charyn » [1995], in Sophie Vallas (ed.), *Conversations with Jerome Charyn*, *op. cit.*, p. 80.

⁷¹⁶ Samuel Blumenfeld, « Raiding the City: An Interview with Jerome Charyn » [1992], in Sophie Vallas (ed.), *Conversations with Jerome Charyn*, *op. cit.*, p. 29.

like the immigrant, the gangster is “without culture, without manners, without leisure.” [...] In a very disturbing way, he *is* the immigrant, who sees himself as an outlaw within American culture »⁷¹⁷. Le hors-la-loi, idiot car il ne peut pénétrer dans l'espace public et social, est exclu de plusieurs manières. De cette marginalité découle une attitude particulière, une manière nouvelle de se positionner dans la société en restant hors d'elle, avec une distance qui permet peut-être la réflexion : « [The immigrant] has to find another way to integrate, by reinterpreting the signs that he receives »⁷¹⁸, poursuit Charyn. Réinterpréter les signes : il suffirait, pour ces nouveaux Américains à qui l'Amérique échappe, de revoir la donne, à leur avantage cette fois, pour pouvoir ne plus être considérés comme idiots. Les choix vestimentaires (l'uniforme ou la tenue excentrique), les différents types de rapport à la loi (obéissance ou insoumission), et enfin les postures langagières (langue standard et non-standard) sont autant de signes parmi lesquels les immigrants peuvent manœuvrer. Pour pénétrer le système sans pour autant passer par les voies officielles, ils optent pour un contre-système qui leur assure, un temps, une certaine stabilité : « Most of the time [the immigrant] manages to do so [integrate] by stealing and killing. He ends up acquiring a sense of responsibility, a certain culture »⁷¹⁹. Le vol et le meurtre sont ici des formes extrêmes de violence et signalent l'entrée dans l'illégalité : plutôt que de chercher en vain à se conformer à leur environnement, certains immigrants développent leur propre culture, une culture alternative (« a certain culture »). Stefan Wilde entreprend ainsi de rédiger un dictionnaire qui répertorie non pas des mots américains mais ceux d'une langue à lui, un jargon d'immigrant qu'il a développé à la suite de son arrivée à l'hôtel Panna Maria : « The tzarevitch had a sudden need to record his own vocabulary for greenhorns who might come to Panna Maria. He didn't want other Polacks to get stuck and float around with no words in their pockets, the way he had done »⁷²⁰. Commence alors une énumération de termes vernaculaires qui trouvent leur raison d'être dans l'univers populeux de son quartier :

⁷¹⁷ Jerome Charyn, *Metropolis*, *op. cit.*, p. 268. Les mots entre crochets sont extraits d'un essai de Robert Warshow « The Gangster as Tragic Hero » (1948) (in *The Immediate Experience. Movies, Comics, Theatre, and Other Aspects of Popular Culture*, Harvard University Press, Cambridge, 2002).

⁷¹⁸ Samuel Blumenfeld, « Raiding the City: An Interview with Jerome Charyn » [1992], in Sophie Vallas (ed.), *Conversations with Jerome Charyn*, *op. cit.*, p. 29.

⁷¹⁹ Samuel Blumenfeld, « Raiding the City: An Interview with Jerome Charyn » [1992], in Sophie Vallas (ed.), *Conversations with Jerome Charyn*, *op. cit.*, p. 29.

⁷²⁰ Jerome Charyn, *Panna Maria*, *op. cit.*, p. 197.

He started at the top of the page, without his tutor.
 A DICTIONARY OF TENTH AVENUE TERMS, COMPILED BY STEFAN
 THE TZAREVITCH FOR FUTURE POLACKS IN THE BUILDING.
 Broken leg: A bastard who can't tell his own dad.⁷²¹

Stefan, baptisé « tzarevitch » par la communauté polonaise dont il est une sorte de chef, prend ainsi le rôle de scribe pour rendre écrite une langue des rues, orale et métissée, mêlant l'américain à des particularités locales et importées. Ce n'est pas un hasard si ce patois un peu « bâtard » (comme Stefan lui-même), un dialecte formé par les immigrants et pour les immigrants, ait pour père un homme nommé « Wilde », lui-même une de ces « jambe cassée » (« broken leg »), idiot car il n'a pas de père, pas de source culturelle, pas d'origine identitaire. Ce patronyme, qui souligne son absence de légitimité en manière de langage officiel et normé, le rend néanmoins apte à produire ce dictionnaire « sauvage », idiosyncrasique.

Eisenhower, My Eisenhower (1971), texte expérimental dont Charyn souligne toujours qu'il lui a permis de trouver sa véritable voix, met en scène une communauté imaginaire de « gitans » (« gypsies »). Le narrateur Toby, issu de cette minorité dite « azazienne » dont la langue et la culture diffèrent totalement de celles des « Anglo » majoritaires, fait l'éloge de l'alphabet singulier qui est le sien :

The characters of the Azazian alphabet are buttressed with curlicues, runes, serifs, and slants and horn-shaped symbols [...]. They twist and curl around one another, and seem to choke the page. [...] The English alphabet is stolid and land-locked; ours is amorphous and irascible. An anglo p will always be a p. Shake an Azazian one and it becomes an l; lie an Azazian r on its back and it becomes an n. Nothing is sacred, solitary or safe.⁷²²

Dans la langue azazienne, les signes linguistiques, étant polymorphes et donc ambigus, ne renvoient pas à des référents de façon univoque. De là découle une façon de parler (« Azazian is a frenetic language, a language of hot spurts and shouts »⁷²³) et de voir le monde radicalement opposées à celles de la culture dominante : les entrelacs curvilignes de cette langue étrangère, relevant de la perversité⁷²⁴, la rendent effectivement incompatible

⁷²¹ Jerome Charyn, *Panna Maria*, *op. cit.*, p. 197.

⁷²² Jerome Charyn, *Eisenhower, My Eisenhower*, New York, Holt, Rinehart and Winston, 1971, p. 90.

⁷²³ Jerome Charyn, *Eisenhower, My Eisenhower*, *op. cit.*, p. 90.

⁷²⁴ On peut voir par exemple comment les termes « twist » et « curve » relèvent d'une esthétique de la déviance, comme c'est le cas dans *The Turn of the Screw* (1898) de Henry James.

avec le mode rectiligne et normatif environnant. « Normalcy is always along a straight line. The idiocy is always the curve »⁷²⁵, rappelle Charyn dans un entretien récent. Le chapitre, lui-même structuré sous la forme d'un abécédaire, expose ainsi les contradictions culturelles auxquelles se confrontent les jeunes Gitans lorsqu'ils sont contraints de se plier à la norme, de se conformer aux valeurs ou pratiques dominantes en matière de langue :

D., E. DISCOURSE ON THE DIFFICULTIES GYPSIES HAD IN DIGESTING THE ENGLISH LANGUAGE [...] [We]'ve had to pay the price at public school. Our Anglo teachers lose their hair, become shrews because of us. It takes us months and months to overcome our nausea for school, and few of us are able to move without some kind of limp from the intricacies of Azazian to this pigheaded language of the Anglos, which can't be twisted or reshaped, with its twenty-six solitary characters, its practically useless x's, its silent k's, its strict punctuation, its mundane, unmarvelous sounds. Matty developed a twitch in the first grade; I became a stammerer.⁷²⁶

Considérés comme hautement cultivés au sein de leur communauté (« Penmanship is stressed in gypsy homes, and most of us learn the Azazian alphabet – every stroke and rune – from our fathers at the age of three »⁷²⁷) ils deviennent, dans le contexte « anglo », des idiots rebutés par le savoir scolaire. L'imperfection avec laquelle ils manient la langue officielle, qu'ils font littéralement boîter, fourcher et bégayer (« limp », « twitch », « [stammer] ») ne signale pas tant leur difficulté à apprendre que leur aversion face à la logique systématique de cette langue qui pour eux est barbare. Le narrateur Toby sera néanmoins scolarisé au réputé lycée polytechnique de son quartier, car l'éprouvant examen d'entrée a été conçu par un des siens : « F. AT POLY HIGH, WHERE I LEARNED TO LOVE THE ANGLOS [...] Its grueling ten-hour entrance exam, given in two parts, is stuffed with treacherous puzzles and conundrums, and tricky spatial relations, and has a kill-ratio of 30 to 1. *Presidentu* himself set the guidelines for the exam, and I admit it favors the idiosyncrasies of the gypsy mind. We were nurtured on puzzles »⁷²⁸. L'esprit gitan, doué pour l'énigme et la complexité, triomphe ici du conformisme « anglo », ce qui marque paradoxalement le début de l'assimilation de Toby dans une classe où il est l'un des seuls étrangers.

⁷²⁵ Michaëla Cogan, « “The Artist Himself Is a Kind of Idiot.” An Interview with Jerome Charyn » [2017], non publié, voir Annexe.

⁷²⁶ Jerome Charyn, *Eisenhower, My Eisenhower*, op. cit., p. 90.

⁷²⁷ Jerome Charyn, *Eisenhower, My Eisenhower*, id.

⁷²⁸ Jerome Charyn, *Eisenhower, My Eisenhower*, op. cit., p. 92.

La notion d'immigrant-gangster forgée par Charyn fonctionne particulièrement bien dans sa fiction, qui regorge de ces hors-la-loi à la fois poursuivis par la police officielle et adulés par les habitants du quartier, individus flamboyants dont l'existence romanesque s'achève souvent prématurément lorsque, rattrapés par leurs contradictions, ils tombent en héros de leur propre histoire. Ce sont parfois de fins lettrés autodidactes, comme Basil Roth, cet adolescent qui a appris par cœur des tirades entières de la grande littérature, tout en maniant les armes à feu avec un grand naturel. Ces idiots qui ont renoncé à la culture officielle et dominante n'en développent pas moins d'autres formes de savoirs qui témoignent de leur vitalité, le savoir livresque côtoyant chez eux l'art de la survie : le gangster est typiquement « streetwise », doté d'un savoir qui lui permet de sortir de l'impasse.

b) Sous-culture ou contre-culture ? L'idiotie comme culture alternative

Ces immigrants qui ont grandi éloignés de leur culture d'origine s'en fabriquent donc une de substitution. Charyn évoque ainsi l'anglais parlé par les immigrants irlandais, une langue non-standard qui est le reflet de leur insoumission historique : « [E]xploited, beaten, forced to grub, these shanty Irish who'd grown wild and coarse under English rule [...] developed their own wild English, a crusty tongue that was almost an act of vengeance upon their rulers »⁷²⁹. L'exemple dépasse certes le cadre de l'immigration juive, mais rend bien visible le processus subversif qui consiste à détourner à ses propres fins l'outil de l'ennemi, ici la langue anglaise, notamment pour se faire une culture à soi et revendiquer une identité devenue irréductible : l'anglais officiel n'est pas tant assimilé que déformé, pour devenir ni tout à fait le même, ni tout à fait un autre. Il ne peut donc être rejeté comme une langue étrangère, ni toutefois passer pour standard et, par conséquent, jouir de l'invisibilité qui caractérise les « vrais » anglophones, ceux qui se conforment à la norme : l'immigrant, du moment où il est repérable à son accent, se détache du groupe du fait de sa différence ; il n'a donc jamais le luxe de passer inaperçu. C'est à ce statut hybride qu'aspirent la plupart de ces

⁷²⁹ Jerome Charyn, *Metropolis*, op. cit., p. 25.

étrangers soucieux d'être acceptés dans la société américaine sans pour autant être prêts ou, en l'occurrence, être en mesure de faire disparaître leur bagage culturel personnel.

L'immigrant-gangster trouve donc ses raisons au cœur d'une aporie : être soi (étranger) l'empêche de devenir l'autre rêvé (l'Américain), mais s'il devient pleinement américain, il ne sera plus lui-même. Le paradoxe se dissout parfois à l'échelle de plusieurs générations, Charyn évoquant les immigrants de seconde génération devenus, selon Howe, « aussi américains que des barres Milkyway » (« as American as Milkyway bars »⁷³⁰). Certains de ses personnages sont ainsi amenés à se transformer et à s'adapter, comme Faigele qui finit par apprendre l'anglais dans *The Dark Lady from Belorusse*, mais il s'agit dans ce cas d'une réécriture fictive, Fannie Charyn, la femme qui sert de modèle réel au personnage de Faigele, n'ayant jamais vraiment maîtrisé cette langue. Fulgurant, capricieux, impatient et intraitable, le gangster incarne, brièvement mais avec conviction, cet impossible idéal. Brièvement, car il faut souligner que même le gangster, ou devrait-on dire surtout le gangster, ne survit pas à sa propre victoire sur le système, qui finit presque toujours par le broyer puisqu'il est d'autant plus marginal qu'il se gangstérise. Comme l'idiot, le gangster doit mourir pour que la société se rende compte de sa disparition. La singularité exacerbée du gangster, tant qu'elle l'affranchit de la nécessité de se plier aux règles, le libère de son impuissance d'immigrant, mais elle rend impossible, par la même occasion, son intégration en tant que citoyen méritant : il reste, dans tous les cas, isolé dans une réalité parallèle, presque insulaire et par là-même idiot.

Cette culture à part, sorte de sous-culture propre à une minorité, prend donc chez Charyn l'importance d'une contre-culture dans le sens où elle ne se subordonne pas à la culture établie (on pourrait dire l'*establishment*) mais lui oppose un modèle alternatif. De même que l'idiot questionne l'humanité de ceux qui le regardent, cette culture alternative injecte une nouvelle vie dans le système. Elle permet au gangster de l'attaquer, d'acquérir son identité propre, de devenir maître de son destin, et non de le subir comme un idiot. Dans cette perspective, le principe de rébellion incarné par le gangster est en effet employé par Charyn comme un frein légitime face à la normalisation excessive des individus : « The gangster rebels against society and culture. [...] Institutions always end up destroying what is particular and specific in an individual, and must therefore be fought. The gangster is at

⁷³⁰ Jerome Charyn, *Metropolis*, *op. cit.*, p. 36.

war with society, he doesn't work, he wears designer suits, he goes out with superb women, he has his own poetic language, and above all he has an amazing body language »⁷³¹. Si l'uniforme du fonctionnaire lisse toutes les divergences culturelles, le costume taillé sur mesure du gangster, lui, permet l'originalité et la variété. À la manière du *dandy*, le gangster cultive un art de vie qui lui permet d'évoluer en dépit et au-dessus des lois, voire de vivre selon ses propres lois, autrement dit de reprendre une position de sujet, d'être cet idiot hautement individualisé, personnalisé constituant un monde à lui tout seul, riche d'une idiotie maintenant puissante et positive.

« The gangster's lawlessness is only another style of law »⁷³² suggère en effet Charyn, qui façonne ses gangsters sur le modèle du Benya Krik d'Isaac Babel, ce hors-la-loi au grand cœur et portrait craché de Misha Yaponchik, gangster ukrainien de la fin du siècle qui eut l'audace de tenir tête à l'ordre établi. « Où commence la police, [...] et où finit Bénia ? — La police finit là où Bénia commence »⁷³³ concluent les juifs de la Moldavanka, ce ghetto des bas-fonds d'Odessa qui tremble au rythme des pogroms (dont le massacre historique d'octobre 1905) et à celui des bottines colorées de leur « empereur » Krik, empereur idiot car il sape à lui seul, par la force de son irrévérence, les fondements de toute une société, incarnant ainsi le triomphe de l'identité subjective. Ce dernier, dans la nouvelle intitulée « Le roi »⁷³⁴, sabote en effet au moyen d'un ingénieux incendie la rafle antijuive organisée le même jour par les commissaires de police. Le temps d'une journée (il ne fait pas de doute que les rafles reprendront le lendemain), le temps d'une fiction (historiquement, combien de pogroms ont ainsi été retournés contre leurs instigateurs ?), l'individu prouve sa supériorité sur un collectif hostile. Ici, ce roi de la pègre a raison de la répression antisémite tsariste ; plus loin Harvey s'illustrera face à un clan armé ; dans le même sillage, l'immigrant-gangster de Charyn fait un pied-de-nez à la nation américaine, qu'il provoque par ses tenues excentriques, par ses paroles insolentes et par son comportement imprévisible. Charyn, citant Robert Warshow dans *Metropolis*, clarifie ainsi le lien entre le gangster et l'américanité : « The gangster expressed “that part of the American psyche which rejects

⁷³¹ Samuel Blumenfeld, « Raiding the City: An Interview with Jerome Charyn » [1992], in Sophie Vallas (ed.), *Conversations with Jerome Charyn*, op. cit., p. 29.

⁷³² Jerome Charyn, *Metropolis*, op. cit., p. 268.

⁷³³ Isaac Babel, « Comment cela se passait à Odessa » [1923], *Contes d'Odessa* suivis de *Nouvelles*, Paris, Gallimard, 2016, p. 34.

⁷³⁴ Isaac Babel, « Le roi » [1923], *Contes d'Odessa*, op. cit, p. 13.

[...] 'Americanism' itself' »⁷³⁵. C'est dans cet écart que peut se déployer, selon lui, une culture alternative, la seule véritablement authentique. L'idiotie fonctionne ici comme une force régénératrice puisqu'en détruisant ce qu'il y a de rigide, de stéréotypé ou de systématique dans l'identité collective, elle crée une brèche pour d'autres façons d'être américain, l'américanité devenant alors un faisceau de possibles et non une réalité unique et inaccessible pour la plupart des gens. Charyn cite ainsi certaines des plus grandes célébrités de la culture américaine, ces excentriques comme Marlon Brando, Elvis Presley ou Marilyn Monroe, entrés dans le canon par la force de leur différence : « [T]he country [...] wanted mom and pop, vanilla ice cream, and searched for its heartland and the lost frontier. And into that timid, sleeping country came Brando, and Elvis, and Marilyn Monroe, with a kind of magnificent stink. They were un-American. They didn't wash the way we did »⁷³⁶, explique-t-il dans *Movieland* (1989), un ouvrage consacré à l'histoire du cinéma hollywoodien. Leur capacité à créer une rupture dans la norme, à miner l'identité américaine de l'intérieur pour mieux la régénérer, est ce qui permet à ces anti-Américains de devenir des emblèmes de la culture états-unienne, tout en restant ces « idiots » malodorants, uniques en leur genre et fondamentalement non miscibles avec leur entourage.

Sa force rebelle, non dirigée et donc un peu sauvage, fait du gangster un individu non pas régulateur mais perturbateur et qui, au lieu de rechercher la normalité, la défie au contraire. Le gangster apparaît alors comme une version dynamique, active, voire agressive de l'idiot, mais qui, comme ce dernier, fait basculer tout le système dans le vide. Fondatrice dans le roman policier et surtout dans le film de gangsters, l'opposition entre le hors-la-loi et la police n'est en effet pas pertinente dans l'univers de Charyn, si bien que leur interaction n'est pas fondée sur l'opposition normalité/anormalité ou moralité/immoralité. Son frère Harvey, lui-même devenu détective, a permis à Charyn d'étudier de près l'univers de la police en vue d'écrire sa série de romans noirs, Charyn considérant la vocation de son frère comme une prolongation de leur enfance, faite de guerres de poings, de passages à tabac et de règlements de comptes : « I grew up with [...] the toughest kids in the neighborhood, therefore it was perfectly logical that my brother became a policeman, because it was a

⁷³⁵ Jerome Charyn, *Metropolis*, op. cit., p. 268.

⁷³⁶ Jerome Charyn, *Movieland. Hollywood and the Great American Dream Culture*, New York, Putnam, 1989, p. 19.

legalized way of beating people up! »⁷³⁷, déclare-t-il. L'interrelation entre les deux mondes, celui de la délinquance et celui de la justice, est mise en avant par Sophie Vallas dans son introduction au recueil d'entretiens avec l'auteur : « In his world indeed, police and criminals are the two sides of the same coin – both of them are gangsters on each side of the law, both of them evolve in a surrounding, never-ending chaos that they nourish, and both of them possess a form of romantic grace (flamboyant for the gangster, disenchanted for the cop) »⁷³⁸. Dans ce parallélisme, la loi n'est pas tant un principe incarné, par la figure du policier en l'occurrence, qu'un idéal jamais atteint par les deux parties qui toujours la contournent : dans ce louvoiement, leurs corps aussi se ressemblent, jusque dans la mort. Si la plupart des gangsters meurent prématurément, certains « flics » sont en effet aussi sacrifiés, tel Manfred Coen, « l'ange tueur aux yeux tristes », comme le décrit souvent Charyn. Par ces morts, la sous-culture propre au gangster et la culture normée représentée par la police s'interpénètrent jusqu'à presque s'annuler. Au départ voué à l'échec, le gangster n'est plus le seul idiot de l'histoire, puisque sa contrepartie, le policier, est lui aussi déchu de sa fonction. La question de la culture, apparentée à celles de la loi, de la structure et de la direction, dépasse en réalité les personnages eux-mêmes qui, comme le dit Sophie Vallas, participent d'un chaos environnant, un chaos idiot. Dans cette réalité équivoque, instable et insaisissable, ce n'est pas tant une règle culturelle qui préside, celle d'un langage ou d'une loi, qu'un mouvement plus général. « Si l'on abandonne un point de vue particulier (comme celui de la connaissance), tout se tient, tout est solidaire, tout remue ensemble »⁷³⁹, écrit ainsi George Bataille. De la même manière, si l'on abandonne le point de vue particulier de la culture américaine normée et normative, l'ensemble des autres pratiques culturelles, avec la multitude des signes qu'elles utilisent, trouvent leur place dans un tout devenu cohérent. Charyn, qui tient beaucoup à l'importance du chaos dans sa fiction, fait ainsi du gangster une figure déstabilisante, une figure littéraire plus que réelle (« [an] actual city provides us

⁷³⁷ Frederic Tuten, « A Conversation with Jerome Charyn » [1992], in Sophie Vallas (ed.), *Conversations with Jerome Charyn, op. cit.*, p. 13.

⁷³⁸ Sophie Vallas, « Introduction », in Sophie Vallas (ed.), *Conversations with Jerome Charyn, op. cit.*, xiv.

⁷³⁹ Georges Bataille, *Œuvres complètes*, VI, « Annexes », Paris, Gallimard, 1970, p. 287, cité par Robert Sasso, *Georges Bataille, le système du non-savoir. Une ontologie du jeu*, Paris, Minuit, 1978, p. 56.

with actual criminals, and “the imaginary city produces the gangster”»⁷⁴⁰) qui permet un désaisissement, une perte de repères, une suspension du savoir ; c'est-à-dire une figure d'idiot qui rend le monde idiot et qui génère une perception idiote.

Dans ce chapitre, on a vu combien l'idiotie et l'immigration sont interdépendantes dans les récits de Charyn. L'on est idiot parce qu'on est immigrant, et l'immigrant est à tous égards (sur les plans langagiers, sociaux et culturels) un idiot. Sam Charyn, homme mutique et violent, illustre de façon prototypique ce parcours heurté de l'immigrant devenu idiot après son passage par Ellis. La figure de ce père idiot permet donc à Charyn de progresser plus avant dans sa recherche des origines de sa propre idiotie. En comprenant l'histoire de ses parents, il élucide en effet peu à peu sa propre existence jusqu'à trouver la raison d'être de sa naissance dans une famille d'idiot : fils d'idiot, devenu à son tour un citoyen américain bancal et idiot, il finira par assumer, au sein de sa propre famille, le rôle perturbateur, déstabilisateur de l'idiot.

⁷⁴⁰ Jerome Charyn, *Metropolis*, *op. cit.*, p. 268. Les mots entre crochets sont extraits d'un essai de Robert Warshaw « The Gangster as Tragic Hero » (1948) (in *The Immediate Experience. Movies, Comics, Theatre, and Other Aspects of Popular Culture*, Harvard University Press, Cambridge, 2002).

Chapitre 3

Portrait de l'idiot en famille

Entre l'inculture du Bronx et l'hébétude de sa communauté d'immigrés, Charyn semble cerné de tous côtés par une idiotie qu'on pourrait presque dire environnementale, d'autant plus envahissante qu'elle touche aussi, et de façon exemplaire, les membres de sa famille proche. Il tête donc littéralement au sein de cette idiotie qui se manifeste, on l'a vu, par une incapacité majeure à s'exprimer verbalement, ainsi que par un ensemble d'autres désordres du comportement. Le cri de détresse qui résume chez Charyn l'impossibilité radicale de vivre dans le monde est ainsi pour lui fondateur, car c'est celui de son père : « It was a primitive cry of want. I woke to that cry and went to sleep with it. It was the sound I started to gurgle in my [...] crib »⁷⁴¹. L'image, qui ouvre une brève notice autobiographique écrite par Charyn dans les années 1980, est en effet inaugurale. Ce cri qui n'exprime pas tant le désir et le besoin (dans le sens le plus commun qu'a le verbe « want ») que le manque et le défaut (dans le sens où « want » est synonyme de « lack », comme dans l'expression « for want of ») place d'emblée la voix parentale sous le signe du vide. Au lieu d'être bercé au son d'une voix protectrice, nourrissante et rassérénante, Jerome, ici *persona* de Charyn, entend ses premiers gargouillis résonner dans un silence abyssal, celui de l'absence. Par conséquent, sa propre existence lui semble dans un premier temps sonner creux : faute de sentir une continuité familiale, matérialisée chez Charyn par le motif de la voix, Jerome reste sourd aux échos de ses aïeux. Coupé de toute affiliation, il s'identifie longtemps, dans plusieurs récits, à l'orphelin, ce déshérité contraint de vivre et de grandir sans l'aide de quiconque.

⁷⁴¹ Jerome Charyn, "Jerome Charyn", in Dedria Dryfonski, ed., *Contemporary Authors Autobiography Series*, op. cit, p. 177.

A. Famille d'idiot : défaillance des parents

La défaillance parentale n'est pourtant pas chez Charyn l'effet d'une absence effective, puisque les deux parents Charyn sont présents au foyer, et même un peu trop : après la guerre, Sam Charyn peine à trouver un emploi, et il passe de longues et tristes journées chez lui (« My father rarely worked »⁷⁴², « The economy was booming, but dad sat home more and more »⁷⁴³), tandis que Fannie Charyn reste elle aussi au foyer jusqu'au moment où, poussée par la ruine financière de son mari, elle trouve plusieurs petits emplois temporaires, notamment comme femme de chambre dans des hôtels et comme ouvrière. Le personnage de Faigele, dans *The Dark Lady from Belorusse*, se morfond dans sa chambre, nostalgique d'une Russie à jamais perdue. Si leur présence physique est indubitable, les Charyn s'illustrent donc par une relative absence émotionnelle vis-à-vis de leurs fils, Harvey, Jerome et Marvin. Charyn, prenant la voix d'un narrateur âgé de cinq ans, décrit ainsi dans *The Dark Lady from Belorusse* l'apathie de Faigele (« My mother got more and more morose »⁷⁴⁴) qui, fumant des cigarettes et pleurant en silence sous son mascara, s'éloigne peu à peu de l'image rassurante de la mère aimante traditionnelle. Quant à Sam, Charyn lui attribue, bien des années plus tard, les symptômes d'une dépression chronique que son regard d'adulte a fini par déceler : « [H]e suffered from a lifelong depression »⁷⁴⁵ comprend-il dans un recueil d'essais publié en 2018. Ce couple imparfait semble ainsi en mauvaise position pour assurer son rôle parental : plutôt que de remplir les fonctions maternelle et paternelle, ils vont représenter pour leur enfant Jerome un modèle dysfonctionnel. Cette incapacité à transmettre et à régénérer fait de Jerome un idiot produit par sa famille (bien qu'il soit, en raison de sa différence radicale, aussi un « idiot de la famille », de sa famille, comme on le verra).

⁷⁴² Jerome Charyn, *Metropolis*, op. cit., pp. 12-13.

⁷⁴³ Jerome Charyn, *The Dark Lady from Belorusse*, op. cit., p. 94.

⁷⁴⁴ Jerome Charyn, *The Dark Lady from Belorusse*, op. cit., p. 5.

⁷⁴⁵ Jerome Charyn, « Introduction: Silence & Song », *In the Shadow of King Saul*, op. cit., pp. 14-15.

1. Dépression du père

La défaillance du père se caractérise avant tout par son échec social, matériel et financier, échec qui fait de lui un idiot. Sam ne peut en effet se comporter en bon père de famille, lui qui ne parvient pas à se faire aux contraintes les plus élémentaires du système américain, n'ayant pas de compte bancaire (« My father never had a checking account »⁷⁴⁶) et peinant à comprendre le fonctionnement économique de ce pays : « [H]e wouldn't obey the demands of any fur market. He went from rich to poor, and poor to rich, by his own crazy season »⁷⁴⁷. L'alternance aléatoire entre les périodes fastes et funestes font de lui un père sur lequel son fils ne peut compter pour subvenir à ses besoins essentiels et en premier lieu se nourrir (« I was never sure we'd have enough to eat »⁷⁴⁸).

a) Faillite

Si la guerre représente pour Sam Charyn une période de relative prospérité et intégration (il est employé comme fourreur et fabrique des cols pour l'armée, puis travaille bénévolement comme vigile de nuit en charge du couvre-feu dans les rues), l'après-guerre signe pour lui son arrêt professionnel. Le commerce de peluches qu'il tente alors de monter fait faillite avant même d'avoir commencé, et l'appartement des Charyn, dans *The Catfish Man*, est envahi de ces ours poussiéreux et morbides, symptomatiques de la débilité dans laquelle Sam a plongé toute sa famille :

He was a manufacturer of teddy bears and other fur beasts. He had a dream of populating the universe with those crazy animals – a teddy bear in every household – but the only universe they ever populated was our apartment in the East Bronx. They sat on all the shelves, in the closets, turning yellow and beginning to stink. My father wouldn't give them up. Those rotting bears were his brave new world. [...] Little freaks with felt noses and peekaboo glass eyes. [...] Sam went out of business. It meant more teddy bears at home. I ate their fur

⁷⁴⁶ Jerome Charyn, *Metropolis*, op. cit., p. 30.

⁷⁴⁷ Jerome Charyn, "Jerome Charyn", in Dedria Dryfonski, ed., *Contemporary Authors Autobiography Series*, op. cit., p. 177.

⁷⁴⁸ Jerome Charyn, « Introduction: Silence & Song », *In the Shadow of King Saul*, op. cit., p. 14.

in my soup. They looked down at us from my father's credenza with bitterness squeezing out of their glassy eyes.⁷⁴⁹

La crédence (« credenza »), meuble où s'entassent les invendus, souligne ironiquement la crédulité trompée de Sam, passé du fol espoir (« [they] were his brave new world ») à l'amère désillusion (« bitterness »). Ces peluches en décomposition (« rotting ») font à l'enfant Jerome l'effet de monstres (« freaks »), lui qui voit en elles la preuve du manque d'argent de sa famille : « They weren't inert to me. They were grasping creatures who led us into starvation and ruin »⁷⁵⁰. Littéralement asphyxiée par les résidus poussiéreux (« It became impossible to breathe »⁷⁵¹), tout comme elle est asphyxiée financièrement, la famille Charyn finit par se débarrasser des ours, mais le goût cuisant de la défaite paternelle ne se dissipe pas : ce dernier cesse de parler, comme pour faire le deuil des oursons en peluche (« He dawdled [...] for weeks [...] mourning those dead freaks »⁷⁵²) tandis que son fils porte en lui une honte tenace et invalidante : « Those teddy bears made me dumb »⁷⁵³ ; « If I twitch now, if I wake periodically with sweat in one eye, it's because of the bears »⁷⁵⁴. Contaminé par l'idiotie de son père, le fils est à son tour affaibli, rendu idiot (« dumb ») au point de ne plus pouvoir ni parler, ni respirer, ni avancer.

L'ourson qui s'anime chez Charyn (« [t]hey weren't inert to me ») signale une intrusion anormale d'un monde dans l'autre, l'inversion qui caractérise l'idiotie. Ici, le réel et le fantastique, la perception adulte et la perception enfantine se brouillent. L'inquiétude réelle de Jerome n'a rien à voir avec son imagination, puisqu'elle résulte de l'intuition, certes toute enfantine, qu'il a du danger immédiat (« starvation »). Le père, quant à lui, ne peut le soulager en distinguant le jeu de la réalité puisqu'il est lui-même pris dans une sorte d'enfance. Son refus de se défaire des oursons (« [he] wouldn't give them up ») signale en effet un attachement pathologique à ces jouets qui sont aussi des objets transitionnels archétypiques, pour reprendre le concept de Winnicott. Charyn le décrit ailleurs comme une sorte d'être rétréci car infantile : « My father had remained a stunted child, lost in imaginary

⁷⁴⁹ Jerome Charyn, *The Catfish Man*, *op. cit.*, pp. 17-18.

⁷⁵⁰ Jerome Charyn, *The Catfish Man*, *id.*

⁷⁵¹ Jerome Charyn, *The Catfish Man*, *op. cit.*, p. 27.

⁷⁵² Jerome Charyn, *The Catfish Man*, *id.*

⁷⁵³ Jerome Charyn, *The Catfish Man*, *op. cit.*, p. 20.

⁷⁵⁴ Jerome Charyn, *The Catfish Man*, *op. cit.*, p. 18.

ailments »⁷⁵⁵. Sa faillite financière se double aux yeux de son fils d'une impossibilité à grandir, l'enfant étant ici aussi lucide face à l'argent que le père se berce d'illusions. L'allusion indirecte à la famille Roosevelt (par leur nom, les ours américains rendent hommage à Theodore Roosevelt, le premier à avoir popularisé l'animal) ne fait que creuser l'écart entre la figure puissante du président et l'impuissance de Sam Charyn.

b) Incapacité à conduire et à se conduire

Cette impuissance se révèle par ailleurs dans l'incapacité de Sam à apprivoiser l'automobile, un des emblèmes de la réussite matérielle américaine, de maîtrise en général et de virilité. Après la guerre, il tente bien d'acquérir une voiture : « [My] father [...] bought a car. It almost seemed as if he'd solved the riddle of the United States, becoming the owner of a Plymouth »⁷⁵⁶. Elle atteste tout d'abord aux yeux de Jerome la capacité de Sam à fournir la sécurité matérielle dont son fils a besoin : « The car was my security blanket »⁷⁵⁷. Ce dernier se laisse alors aller à de douces rêveries où l'amour filial se mêle à des ambitions sociales : « I dreamt of my father's Plymouth, green and silver, with wood paneling and straw upholstery, my dad and me both at the wheel, sailing over Crotona Park into the outlands of Riverdale, like a long creamy ride to the moon »⁷⁵⁸. La voiture devient non seulement le symbole d'une intégration réussie, mais aussi le moyen de quitter leur quartier maudit pour les quais de Riverdale, la partie la plus aisée du Bronx, c'est-à-dire de réaliser le rêve de l'immigrant, idéal symbolisé par cette idylle au clair de lune.

Jerome se rend toutefois à l'évidence devant l'incapacité de son père à manœuvrer son véhicule, ce qui annule toute possibilité de prospérité matérielle et d'ascension sociale : « But that Plymouth never got us out of the East Bronx. It sat in its garage most of the time. My father never learned to drive. His business failed. He sold the car and sank into debt. His Pilgrim days were over. We landed in poverty and were anchored there. It terrified me. From the day I entered high school I was never sure we'd have enough to eat »⁷⁵⁹. L'évocation des

⁷⁵⁵ Jerome Charyn, « Introduction: Silence & Song », *In the Shadow of King Saul*, *op. cit.*, p. 16.

⁷⁵⁶ Jerome Charyn, *Metropolis*, *op. cit.*, p. 14.

⁷⁵⁷ Jerome Charyn, *Metropolis*, *id.*

⁷⁵⁸ Jerome Charyn, *Metropolis*, *id.*

⁷⁵⁹ Jerome Charyn, *Metropolis*, *id.*

premiers colons (« Pilgrim days »), corroborée par la marque de la voiture (qui rappelle Plymouth Rock, d'autant que, nous dit le narrateur, elle porte sur son capot l'emblème du *Mayflower*), permet de définir Sam Charyn comme un raté de l'histoire américaine, un idiot resté à la marge, oublié dans les brouillons du grand récit collectif : sa conquête de l'ouest à lui ne dépassera jamais le Bronx (« [he] never got us out of the East Bronx ») où, au lieu de propulser sa famille dans une ruée vers l'or, il s'enlise dans la misère, se rabattant sur des plaisirs faciles (lors de séjours à Miami où Jerome l'imagine entouré de filles blondes) et stupides au yeux de son fils qui ne cessera dès lors de considérer son père comme un idiot.

Devenue mythique, l'incapacité du père à conduire fait l'objet d'une réécriture dans plusieurs textes de Charyn. Ici, le fils observe son père tremblotant au volant, totalement incapable de diriger sa voiture : « [My father] was in mortal terror as he sat behind the wheel, with me, his little hostage, in the backseat, watching him shiver as he approached the George Washington Bridge. A friend from the fur market served as his instructor. "Sam, Sam, it's not a gondola. You have to stick to one lane" »⁷⁶⁰. Dans *The Catfish Man*, le narrateur Jerome, qui lui-même n'a pas de permis de conduire, s'explique de cette lacune devant un policier : « 'Show me your driver's license.' 'I don't have one. Your Honor, when I was nine and a half my father bought a car. A Plymouth. It had that emblem of a sailing ship on its hood. I sat in the back while a cousin tried to teach my father how to drive... it was like being on a river. My father never learned to steer »⁷⁶¹. L'incapacité à manœuvrer et à s'orienter (« steer ») est à deux reprises mise en parallèle avec la navigation (« gondola », « river ») : comme l'élément aquatique n'offre pas la stabilité requise (on se rappelle l'importance de la navigation dans le traumatisme de l'immigrant) le véhicule est voué à sortir de sa trajectoire, à dévier, à divaguer. De même, Sam Charyn apparaît comme incapable de choisir une direction et de s'y tenir. Il ne peut donc servir de guide pour son fils, qui doit se résoudre à demeurer désorienté. Dans *The Catfish Man* le narrateur, s'identifiant obstinément au poisson-chat du titre, se définit en effet comme une créature rompue à l'art de ramper dans la boue (« mudcrawler »⁷⁶²), cet élément visqueux et instable

⁷⁶⁰ Jerome Charyn, « Introduction: Silence & Song », *In the Shadow of King Saul*, *op. cit.*, p. 27.

⁷⁶¹ Jerome Charyn, *The Catfish Man*, *op. cit.*, p. 191.

⁷⁶² Jerome Charyn, *The Catfish Man*, *op. cit.*, p. 156.

qui signifie l'absence de repères et de valeurs, incarnant donc dans tout l'œuvre de Charyn l'état d'idiotie.

c) Absence de langage

En sus de son inaptitude à maîtriser le budget familial, Sam Charyn incarne l'aphasie, ajoutant à une impossibilité à communiquer la plus grande difficulté à parler, dont on a vu qu'elle trouvait une explication dans son passé traumatique d'immigrant, passé qui lui a laissé une marque indélébile (« a mark on the brain »⁷⁶³). « [H]e has no language at all »⁷⁶⁴, affirme laconiquement Charyn dans un entretien. Sophie Vallas précise ainsi que « Sam Charyn [...] n'est pas simplement handicapé par sa méconnaissance de l'anglais ; bien plus profondément, l'homme est caractérisé par une incapacité ontologique à s'exprimer, une absence de langage bien plus que l'absence d'une langue quotidienne »⁷⁶⁵. Cette absence intrinsèque de langage faisant de lui un être mutique et silencieux, on ne rit pas tous les jours chez les Charyn, où des repas familiaux d'outre-tombe plongent Jerome dans l'interrogation : « At home, we grabbed with our hands and gobbled our food in silence. [...] Was silence during meals considered a sacred ritual, both a blessing and a curse? I'm not sure. We never spoke – not about politics, or Bronx culture, or my daily misdeeds. My father did grunt and groan »⁷⁶⁶. Ce père bougon ponctuant ses longs silences de grognements indéchiffrables, semblables à une menace grondante (« What I do remember are my father's rumblings, and that look of rage »⁷⁶⁷) semble pousser le narrateur à faire les quatre cent coups (« my daily misdeeds »⁷⁶⁸) dans l'unique but, semble-t-il, d'attirer son attention et de soutirer quelque remarque de ce père indifférent. Faute de quoi, il est voué à demeurer aphasique, tout aussi silencieux que son père, et à engendrer une famille de personnages incapables de parler :

⁷⁶³ Jerome Charyn, *Metropolis*, *op. cit.*, p. 13.

⁷⁶⁴ Yann Lardeau, « An Interior Journey into the Belly of the Beast: *Metropolis* by Jerome Charyn » [1993], in Sophie Vallas (ed.), *Conversations with Jerome Charyn*, *op. cit.*, p. 44.

⁷⁶⁵ Sophie Vallas, *Autofictions*, *op. cit.*, p. 25.

⁷⁶⁶ Jerome Charyn, « Introduction: Silence & Song », *In the Shadow of King Saul*, *op. cit.*, p. 14.

⁷⁶⁷ Jerome Charyn, « Introduction: Silence & Song », *In the Shadow of King Saul*, *op. cit.*, p. 16.

⁷⁶⁸ Jerome Charyn, « Introduction: Silence & Song », *In the Shadow of King Saul*, *op. cit.*, p. 14.

SV: In an article Pierre-Yves Pétillon mentions a conversation he had with you, and your interest in Wittgenstein and in aphasia. Do those characters that keep popping up on your books have a link with your silent childhood, and to your silent father?

JC: Well, that's difficult to say. I think they are definitely linked to *my* silence, but maybe it's my father's silence, I don't know.⁷⁶⁹

d) Violence

Ce silence qui n'a rien de serein recouvre une colère sourde qui toujours menace d'éclater. Sam Charyn, quoique de petite taille et de constitution fragile, apparaît comme incontrôlable et imprévisible, si bien que Jerome et son frère Harvey se tiennent à distance de ce père potentiellement violent : « My brother and I stayed far from those elbows. [...] [He] might have maimed one of us »⁷⁷⁰, dit le narrateur de *The Catfish Man*. Une scène est en effet récurrente, réécrite dans les récits et relatée dans les entretiens et certains paratextes, celle dans laquelle le père, s'emportant brusquement, frappe son fils aîné d'un manche à balai. Dans un entretien avec Frederic Tuten, Charyn évoque sa stupéfaction devant la violence de la scène :

I can remember one of the strangest experiences of my life was when my father got angry at my brother – I mean, it was a tremendous rage. He threw a broom at my brother which hit him right in the eye. It was just horrible. I don't know how my older brother was able to contain his rage, because he was very strong; he was a weightlifter and eighteen years old. He could have demolished my father, and somehow, he didn't. I've never understood that: it was such a violent gesture, and his whole eye was bruised – he could have *lost* his eye. And he didn't do anything. I was amazed, really dumbfounded; I don't think I would have been able to contain myself.⁷⁷¹

Le sentiment d'incompréhension (« one of the strangest experiences », « I don't know how », « I've never understood », « I was amazed, really dumbfounded ») provient certes de la brutalité du coup porté mais, dans ce récit ultérieur, réside tout autant dans la logique renversée de l'épisode : le père figure ici en adolescent immature au geste capricieux, tandis que son fils aîné, qui « contient sa rage », incarne la retenue propre à l'adulte. Dans ce

⁷⁶⁹ Sophie Vallas, « “Pinocchio is Still Out There”: Listening to Jerome Charyn's Everlasting Quest » [2009], in Sophie Vallas (ed.), *Conversations with Jerome Charyn*, op. cit., p. 140.

⁷⁷⁰ Jerome Charyn, *The Catfish Man*, op. cit., p. 27.

⁷⁷¹ Frederic Tuten, « A Conversation with Jerome Charyn » [1992], in Sophie Vallas (ed.), *Conversations with Jerome Charyn*, op. cit., p. 14.

renversement, le père bascule définitivement du côté de l'idiote aussi puéril qu'impulsif et violent.

Les récits produisent par ailleurs toute une série de « mauvaises » mères, comme la mère autoritaire et maltraitante de Mitka dans la nouvelle éponyme (non publiée mais archivée à la Fales Library de New York), l'alcoolique Bathsheba dans *Pinocchio's Nose* ou encore Sarah dite « la sorcière » (« Sarah the Witch »), mère du petit Paul dans *The Catfish Man*. Ces femmes ambiguës, violentes et instables, apparaissent idiotes car elles sont parfois indifférentes à leur rôle de mère, oublieuses de leurs enfants, négligentes dans les tâches ménagères, inaptes, en somme, à prendre soin de leur progéniture, qui se trouve livrée à elle-même. Le petit Jerome se désole ainsi, au début de *The Dark Lady from Belorusse*, de voir sa mère se renfrogner, fumer des cigarettes, cesser de faire les courses et de lui préparer à manger, puisque c'est lui qui, durant les épisodes dépressifs de cette dernière, prend en charge les tâches du quotidien, maigrissant à vue d'œil à force de se préparer, du haut de ses cinq ans, de pauvres repas improvisés : « [My] mother began to notice me again. "Baby, you look so thin". She woke from her bout of amnesia and remembered that she hadn't shopped in a month. Baby had done all the marketing. I had to pay the butcher out of my mother's purse, use my fingers as an abacus, teach myself to bargain like a tycoon »⁷⁷². L'enfant a en effet pris la place de sa mère « idiote » car incapable de remplir sa fonction, lui qui, d'une part, prend en charge le ménage et la cuisine (« I would dust the walls and attend my mother's goose »⁷⁷³), quand il n'éteint pas de justesse les petits incendies déclenchés par des mégots égarés⁷⁷⁴, et qui, d'autre part, se charge de donner une forme, littéralement, à celle qui l'a perdue : « I had to pilot my mother from place to place, undress her, cook my father's goose. [...] I had to groom my mother, coax her into shape »⁷⁷⁵. Abandonné, privé de la présence d'une mère, il s'identifie à Bambi, devenant ainsi un enfant un peu sauvage : « [L]ike a forest animal, I learned to fend for myself. I had to stand on a kitchen ladder if I wanted to cook some chocolate pudding »⁷⁷⁶. Face à ces deux parents idiots, incapables de nourrir, protéger et guider leur enfant, c'est Jerome qui assure la fonction parentale.

⁷⁷² Jerome Charyn, *The Black Swan*, *op. cit.*, p. 21.

⁷⁷³ Jerome Charyn, *The Dark Lady from Belorusse*, *op. cit.*, p. 4.

⁷⁷⁴ Dans le sillage de l'idiote incendiaire et pyromane, la négligence de Faigele signale ici l'absence de régulation qu'amène l'état d'idiotie.

⁷⁷⁵ Jerome Charyn, *The Dark Lady from Belorusse*, *op. cit.*, p. 6.

⁷⁷⁶ Jerome Charyn, *The Dark Lady from Belorusse*, *op. cit.*, p. 43.

2. Renversement des rôles

Devant la défaillance des parents, l'enfant doit assurer la fonction parentale. Ce phénomène, courant dans les familles issues de l'immigration (« in an immigrant world, the child becomes the father to the parents »⁷⁷⁷), permet de combler le vide laissé par les parents, incapables de fournir à leurs enfants les modèles et les codes nécessaires pour qu'ils comprennent le monde : « [T]here was, in the beginning, a huge cultural void. This created this strange relationship that typically exists between immigrant parents and their children: the parents are the ones who need to be taken care of. And the children are the ones who teach their parents everything »⁷⁷⁸, explique Charyn dans un entretien. Ainsi Jerome, avant même d'avoir mis les pieds à l'école maternelle, est déjà, à l'âge de cinq ans, par une exagération typique de ce narrateur adulte et enfant à la fois, le scribe officiel de toute la maisonnée, chargé des échanges administratifs que ses parents illettrés ne peuvent assurer : « I used to write the letters and pay the bills of my parents »⁷⁷⁹, « I was the family scribe. [...] I answered all our mail. I knew how to forge my father's signature »⁷⁸⁰. Il se fantasme ainsi en soutien indispensable de ces parents maintenus dans leur état d'immigrants incapables et idiots.

Un enfant prématurément autonome face à des parents défaillants : ce thème, récurrent chez Charyn, est aussi caractéristique de sa production romanesque. Charyn insiste ainsi dans ses récits sur la responsabilité de Jerome qui prend le pouvoir sur toute la maisonnée, devenant le maître, le chef de famille que Sam ne pourra jamais être. Dans *The Dark Lady from Belorusse*, lui qui s'initie d'abord à la lecture en compagnie de Faigele est censé, une fois sa mère partie vivre sa vie en société, où elle distribue les cartes de jeu aux dirigeants mafieux du Bronx, poursuivre son instruction avec son père Sam, lequel peine à remplir cette tâche : « The load of my education fell upon dad, who couldn't really read or write. And I taught dad how to read while he was teaching me. That was the planet of the

⁷⁷⁷ Sophie Vallas, « "Pinocchio is Still Out There": Listening to Jerome Charyn's Everlasting Quest » [2009], in Sophie Vallas (ed.), *Conversations with Jerome Charyn*, op. cit., p. 143.

⁷⁷⁸ Serge Sanchez, « Charyn, the Invention of Chaos » [1993], in Sophie Vallas (ed.), *Conversations with Jerome Charyn*, op. cit., p. 35.

⁷⁷⁹ Sophie Vallas, « "Pinocchio is Still Out There": Listening to Jerome Charyn's Everlasting Quest » [2009], in Sophie Vallas (ed.), *Conversations with Jerome Charyn*, op. cit., p. 144.

⁷⁸⁰ Jerome Charyn, *The Black Swan*, op. cit., p. 11.

Paley Charyns, which always moved in reverse from every other planet »⁷⁸¹. Dans ce renversement des rôles fantasmé, Jerome devient le *magister* chargé de corriger l'élève qu'est devenu son père (« I was a terrific snob. I'd correct my father's grammar »⁷⁸²). Ce fantasme est poussé encore plus loin dans une notice autobiographique particulièrement fictionnalisante et dans laquelle Sam a lu absolument tous les livres de son fils écrivain (« the whole goddam œuvre, from start to finish »), faisant dire à Charyn : « That sly father of mine was Christopher Columbus. He'd discovered his America in my books. He'd learned the English language swimming in my blood. But he wouldn't credit me as his teacher »⁷⁸³. En réalité, Sam n'a jamais appris l'anglais et son fils n'a sans doute jamais eu l'occasion de partager avec lui de telles lectures, mais le récit retourne le réel pour faire de ce père idiot un homme intelligent, autodidacte, ingénieux (« sly »). Dans cette version fantasmée de lui-même, Jerome trouve néanmoins un certain plaisir à écraser son père de son nouveau savoir et à lui faire comprendre qu'il n'est qu'un idiot. Imitant les efforts physiques éreintants des ouvriers immigrés autour de lui, Jerome se met en effet en quête de « se construire un vocabulaire » : « [I] sweated like a tailor to build my own vocabulary. I had to be prepared for the first grade »⁷⁸⁴ ; « I became a Talmudic scholar, seeking revenge on my father with words »⁷⁸⁵ ; « I buried my nose in report cards. I was the Talmudic prince, too involved in academics to get a part-time job. I could always defeat my father by grabbing A's and B's »⁷⁸⁶. L'héritage paternel ne provient pas du père mais se déplace vers le fils qui se l'approprié par l'étude, seul antidote à l'idiotie paternelle, l'allusion au Talmud, texte rabbinique représentatif du judaïsme, mettant l'accent sur l'aspect intellectuel de cette tradition. « Disciple », puis « prince », Jerome monte les échelons qui le mènent, on le devine, au statut suprême de Roi, c'est-à-dire du père absolu. Il surmonte ainsi la défaillance du père qui n'est pas parvenu à lui transmettre l'essentiel de son héritage. Le motif récurrent de la *bar-mitzvah* est représentatif de cet échec dès lors que le personnage de Jerome déplore, dans de nombreux récits, ne jamais être passé par ce rite initiatique. Dans *Bronx Boy*, il prend

⁷⁸¹ Jerome Charyn, *The Dark Lady from Belorusse*, *op. cit.*, p. 39-40.

⁷⁸² Jerome Charyn, *Bronx Boy*, *op. cit.*, p. 16.

⁷⁸³ Jerome Charyn, "Jerome Charyn", in Dedria Dryfonski, ed., *Contemporary Authors Autobiography Series*, *op. cit.*, p. 182.

⁷⁸⁴ Jerome Charyn, *The Dark Lady from Belorusse*, *op. cit.*, p. 44.

⁷⁸⁵ Jerome Charyn, *Metropolis*, *op. cit.*, p. 13.

⁷⁸⁶ Jerome Charyn, *Metropolis*, *op. cit.*, p. 14.

en effet la mesure de son ignorance, héritée directement de celle de son père, lors de la *bas-mitzvah* d'une amie : « Anita read from the Torah while the Ruskoff sisters covered her hair like a canopy with a white, white shawl. I couldn't understand a word. Dad had meant to give me Hebrew lessons, but he never got around to it. I'm not even sure he studied Hebrew as a kid. He loved to hear a cantor sing, but how much did that signify? »⁷⁸⁷. Dans un de ses entretiens, Charyn se souvient comment, au moment de partir étudier à l'université, il dut écrire sa propre lettre de recommandation alors que cela revenait normalement à son père : « But he was illiterate, and I had to write a recommendation for myself. I had to write my own recommendation »⁷⁸⁸. La répétition marque l'importance de cette rupture dans la filiation traditionnelle entre le père et le fils puisque Jerome joue ici le rôle de son propre père, ce dernier restant figé dans le rôle de l'idiot irrécupérable.

Ce renversement total des rôles induit un décalage dans les générations, ce que signale la métaphore très récurrente de la couleur des cheveux. Alors que Jerome, comme le personnage d'idiot Jerónimo, voit assez vite ses cheveux blanchir, son père reste très tard l'homme aux cheveux foncés qu'il a connu dans son enfance. Ce fait surprenant est repris de multiples fois dans les textes et les paratextes, à la manière d'une obsession. Charyn y voit en effet le signe de leur filiation déséquilibrée, comme dans cet extrait, un parmi tant d'autres, tiré de *The Catfish Man* : « I'd gone altogether gray in prison, but Sam had a tartar's black hair. He could have been my son. I mean it. I was the crumbling old lecturer [...] [and] he was the fiddler boy »⁷⁸⁹. Le père resté idiot et mutique (ce que dit la référence au violon) est ici le descendant immature de son propre fils qui a lui une allure ancestrale, croulant littéralement sous le poids du savoir. Dans une notice autobiographique publiée cinq ans plus tard, Charyn reprend le thème : « My dad was close to seventy-five, and he didn't have one white hair. He'd aged with the providence of an ermine cutter and could have been my child....that's not true. I was a slightly worn replica of him »⁷⁹⁰. Charyn, qui nuance ici son propos avant de le repréciser (« that's not true... ») donne une dimension fantasmée à l'étrange image du père paraissant plus jeune que le fils : moins que sur le décalage physique,

⁷⁸⁷ Jerome Charyn, *Bronx Boy*, *op. cit.*, p. 86.

⁷⁸⁸ Sophie Vallas, « "Pinocchio is Still Out There": Listening to Jerome Charyn's Everlasting Quest » [2009], in Sophie Vallas (ed.), *Conversations with Jerome Charyn*, *op. cit.*, p. 144.

⁷⁸⁹ Jerome Charyn, *The Catfish Man*, *op. cit.*, p. 266.

⁷⁹⁰ Jerome Charyn, "Jerome Charyn", in Dedria Dryfonski, ed., *Contemporary Authors Autobiography Series*, *op. cit.*, p. 182.

il insiste sur l'écart symbolique entre la maturité ou l'expérience du fils face à l'ignorance et à l'immaturité de son père (dans le premier exemple, le terme « lecturer » s'oppose au « fiddle », qui est une forme de langage non verbal et donc moins abouti).

Dans une certaine mesure, ce renversement est prolongé par la figure du frère, Harvey, qui assure auprès de son cadet Jerome une fonction quasi paternelle. Harvey, à l'inverse de Jerome, ne poursuit pas ses études et reste donc intellectuellement idiot, comme son père. Il trouve pourtant grâce aux yeux de son petit frère qui voit en lui un protecteur, un pare-chocs (« [a] buffer »⁷⁹¹) contre la violence des rues et donc un remède temporaire mais efficace à l'idiotie sociale dans laquelle leur famille est plongée. Au début de *The Catfish Man*, alors qu'une bande de voyous les vise d'un coup de ballon de basket, Harvey protège ainsi Jerome de son propre corps : « My brother took the brunt of the ball. He stuck me inside his shoulder, twirled me around, and offered one of his wings to be hit. The ball crashed into Harvey with a gruesome bark that rippled through his neck and catapulted us into the wall »⁷⁹². Harvey prend Jerome sous son aile, au sens propre (Jerome, qui découvre la physiologie des culturistes, nomme ainsi le muscle grand droit surdéveloppé de son aîné) comme au figuré, puisqu'il se sacrifie pour le défendre. Cet extrait, où abondent les verbes, magnifie la violence de la scène où Harvey, en héros phénoménal, a pris le dessus sur le duo de frères qui ne font plus qu'un (« us ») et résistent ainsi mieux à l'hostilité du monde.

La protection physique qu'offre le frère vis-à-vis de Jerome se double à la maison d'une protection symbolique face à l'énigme que représente pour lui la haine de son père : « My brother was the protective guy who turned on me at a certain point; but I don't think I would have been able to survive without him, because there was such hostility between my father and myself that only a moral buffer—my brother—could protect me »⁷⁹³. Quoique Harvey, à l'adolescence, délaisse Jerome pour les filles et son indépendance, il continue à jouer un rôle de garant moral. Là où le père est à la fois irascible et faible (« My father had a curious combination of rage and impotence »⁷⁹⁴), la puissance de Harvey est magnanime.

⁷⁹¹ Frederic Tuten, « A Conversation with Jerome Charyn » [1992], in Sophie Vallas (ed.), *Conversations with Jerome Charyn*, op. cit., p. 14.

⁷⁹² Jerome Charyn, *The Catfish Man*, op. cit., p. 4.

⁷⁹³ Frederic Tuten, « A Conversation with Jerome Charyn » [1992], in Sophie Vallas (ed.), *Conversations with Jerome Charyn*, op. cit., p. 14.

⁷⁹⁴ Frederic Tuten, « A Conversation with Jerome Charyn » [1992], in Sophie Vallas (ed.), *Conversations with Jerome Charyn*, id.

Il va ainsi représenter pour Jerome le père qu'il n'a pas, ce que Charyn commente dans plusieurs paratextes : « He was father and older brother and a bit of a mum »⁷⁹⁵ ; « And also my brother, my brother was very important to me because he did love me and it was very clear that he did love me. So I did have a kind of father-brother to lead me in some way into adulthood »⁷⁹⁶.

Harvey guide en effet Jerome dans des aventures que, seul, il n'aurait pas tentées. Les deux frères explorent ainsi ensemble la rivière boueuse du Bronx, les salles de sport où le grand initie le petit aux instruments de musculation. Jerome l'imité (« He was three years older, so I did what he did when he started lifting weights. I was lifting weights at twelve »⁷⁹⁷) et suit aveuglément ce frère qui l'entraîne avec assurance sans jamais se tromper. Dans *The Catfish Man*, le narrateur Jerome se rappelle une excursion dans la nature, à la recherche de baies sauvages. Leur cueillette est interrompue par un brusque orage, et tenant à quatre mains le panier rempli, ils se fraient tant bien que mal un chemin :

We're in the mountains, picking huckleberries in a field. [...] My fingers, my shirt, my head are all a powdery blue. [...] A goddamn storm had begun to drop down on us. [...] Harvey had to navigate. He led us into a clamp of bushes, the rain whipping at my sleeves. It's like a tunnel inside. We've come upon a hidden cache of berries. [...] No harm can come to me. Harvey can always find the secret bush that will cover your head and keep you in huckleberries...⁷⁹⁸

Si Harvey sert de guide (« [he] had to navigate. He led us ») et de protecteur contre les intempéries (« [no] harm can come to me »), il est aussi la figure nourricière et maternelle qui trouve comme par magie le buisson de baies succulentes ; il est en somme tout ce que Sam et Fannie Charyn n'ont pu être pour Jerome. C'est d'ailleurs lui qui donne à son cadet Jerome ce patronyme : ce dernier, dans les rues, se fait appeler « Charyn's kid brother »⁷⁹⁹.

Dans ce transfert du père au frère, Jerome reconfigure la relation à ses parents. La hiérarchie patriarcale qui devrait faire de Sam son supérieur, dans le sens d'un modèle à suivre et à imiter, d'un gardien de valeurs et d'un guide, s'effondre pour laisser la place à

⁷⁹⁵ Jerome Charyn, « Introduction. Blue Eyes and the Barber King », *The Isaac Quartet*, *op. cit.*, ix.

⁷⁹⁶ Michaëla Cogan, « "The Artist Himself Is a Kind of Idiot." An Interview with Jerome Charyn » [2017], non publié, voir Annexe.

⁷⁹⁷ Michaëla Cogan, « "The Artist Himself Is a Kind of Idiot." An Interview with Jerome Charyn » [2017], non publié, voir Annexe.

⁷⁹⁸ Jerome Charyn, *The Catfish Man*, *op. cit.*, pp. 121-122.

⁷⁹⁹ Jerome Charyn, « Introduction: Silence & Song », *In the Shadow of King Saul*, *op. cit.*, p. 16.

une complicité fraternelle, remplissant aussi bien, voire mieux, les fonctions parentales. Deleuze, au début de « Bartleby ou la formule », décrit le rejet de la figure paternelle remplacée par une fraternité universelle qui se développe sur la disparition même du père. Dans cette substitution, les frères retrouvent une indépendance et une autonomie, premières étapes vers la sortie de l'idiote paternelle. Cette transition d'une verticalité paternelle à une horizontalité fraternelle prend une forme concrète dans *American Scrapbook* (1969). Ce roman de jeunesse peu connu, dont l'action se situe dans un camp d'internement pour Nippo-Américains pendant la deuxième guerre mondiale, voit le narrateur quitter sa chambre pour une étrange promenade nocturne. Son père, venu le chercher à la fenêtre, le somme en effet de le porter sur son dos, tel Enée prenant en charge son père Anchise : « I kneeled, [...] my face [...] level with his [and he] sprang up, climbed upon my spine, put his legs around my shoulders, and told me I'd better rise. I complied. It isn't every day you get the chance to play horse with your own father »⁸⁰⁰. Ployant l'échine sous le poids des ordres paternels (qui lui intiment successivement de courir, de lécher ses chaussures et de chanter), il sert d'abord de monture obéissante : « I grabbed his ankles, steadied myself and ran, a little silly, pumping my head like an ostrich »⁸⁰¹. L'équipage, rejoint presque aussitôt par le frère cadet, finit par former un édifice en mouvement, une tour constituée d'un fils portant son père et son frère : « I rose slowly [...] with the two of them on top, and together we were a swaying tower, not very reliable under ordinary circumstances, though here it would have to do. [...] Height was our great advantage. We were taller than most of the trees »⁸⁰². Il s'ensuit une marche dans un univers onirique (le père s'est d'ailleurs assoupi sur les épaules de son fils) et luxuriant, peuplé des poires de Caddy Compson (« extravagant pear bottoms »), et au cours de laquelle le fils-cheval se transforme peu à peu en homme. Responsable de ses passagers, il assure l'équilibre du tout, s'oriente dans l'obscurité, tient les branches à distance : « Anchor man, I was left to fight the vegetation, to steer us through the jungle, blind, my knees churning full speed to keep us from being caught in the muck »⁸⁰³. Les termes « anchor » et « steer » indiquent son rôle à la fois stabilisant et propulseur (ce que suggère l'usage de ce verbe plus haut pour le père, qui ne sait pas naviguer, « steer ») :

⁸⁰⁰ Jerome Charyn, *American Scrapbook*, New York, The Viking Press, 1969, p. 131.

⁸⁰¹ Jerome Charyn, *American Scrapbook*, *op. cit.*, pp. 131-132.

⁸⁰² Jerome Charyn, *American Scrapbook*, *op. cit.*, p. 132.

⁸⁰³ Jerome Charyn, *American Scrapbook*, *op. cit.*, p. 133.

l'enfant est devenu une sorte de père fondateur, chargé de tenir les siens à distance des marécages (« muck » est une variation de « mud ») de l'idiotie.

L'inversion de rôles est toutefois temporaire puisque la tour s'effondre vite et que tous se retrouvent à terre : « I rocked the tower too hard: Napoleon and Dad tumbled over and rolled in the grass. Poleon was lost. Dad crawled about aimlessly »⁸⁰⁴. L'image de la tour, quoique branlante, figurait une première inversion des rôles dans laquelle l'effort de verticalité revenait au fils, chargé de compenser la faiblesse de son père, ce dernier étant à la fois impotent (les termes « crawl about aimlessly » suggèrent une régression des fonctions motrices et décisionnelles) et impérieux (il est décrit comme « imperious », ce que souligne en outre le nom de son plus jeune fils, Napoléon). Aveuglé (« blind »), le fils se redresse à grand-peine, la tête et le corps assujettis à leur lourd fardeau, et tout son être croule jusqu'à disparaître dans une identité groupée et indistincte (le « I » devient « us » dans « steer us », « keep us ») : le poids mort de son père assoupi, comme désinvesti de sa fonction première de chef, finit de le surcharger. Le fils obéissant, qui se caractérise d'abord par sa posture soumise (« I kneeled », « I complied », « I stooped ») finit par se libérer de son joug lorsque, les trois individus ayant dégingolé, ils se réorganisent ensuite à l'horizontale. Cela permet au fils de changer de statut, de remettre en question l'ordre établi pour se redresser enfin lorsque, parvenu à une clairière, il a rejoint des camarades rebelles du camp occupés à danser : « Eager to join them, to couple up with somebody there, I rocked the tower too hard »⁸⁰⁵. L'opposition proposée par Gilles Deleuze et Félix Guattari au début de leur essai sur Kafka rend compte de cette émancipation : la « tête abattue penchée [...] qu'on ne peut plus redresser »⁸⁰⁶ incarne bien ici un « désir empêché [...] le désir soumis »⁸⁰⁷, un « désir bloqué, [...] neutralisé »⁸⁰⁸ qui correspond à un « degr[é] d'autonomie »⁸⁰⁹ faible, tandis que la « tête relevée »⁸¹⁰ signifie la libération de ce désir, devenu « désir qui se redresse »⁸¹¹ et

⁸⁰⁴ Jerome Charyn, *American Scrapbook*, *op. cit.*, p. 134.

⁸⁰⁵ Jerome Charyn, *American Scrapbook*, *op. cit.*, p. 134.

⁸⁰⁶ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*, *op. cit.*, p. 8.

⁸⁰⁷ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Kafka*, *op. cit.*, p. 8.

⁸⁰⁸ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Kafka*, *op. cit.*, p. 11.

⁸⁰⁹ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Kafka*, *op. cit.*, p. 8.

⁸¹⁰ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Kafka*, *op. cit.*, p. 11.

⁸¹¹ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Kafka*, *id.*

qui entérine l'affranchissement d'une figure paternelle devenue obsolète, à l'instar de la tour effondrée.

Dans ce processus, le fils quitte sa position passive d'idiot (il se décrit comme « silly »), que soulignait l'image du cou d'autruche (l'idiot lui aussi peine à tenir sa tête droite, et elle a tendance à pendre) pour fuir la structure familiale (qui, toujours selon Deleuze et Guattari, a pour « mission de propager la soumission, de baisser et de faire baisser la tête »⁸¹²). Au lieu de quoi il plonge tête la première dans une danse éperdue, au plus près d'un sol herbeux et boueux, entouré de camarades qui sont comme autant de frères : dans la jubilation de cette danse au ras du sol (« jiving in the low grass », « Oh, the dancing we did! »⁸¹³), il recouvre la vue et l'usage de son corps, qui se débride et se déploie librement, abandonnant à l'obscurité un père et un frère presque oubliés, laissés à leur idiotie (« crawl about aimlessly ») pendant que le narrateur, lui, s'en libère enfin.

3. Idiot de père en fils : atavismes familiaux

Charyn présente la situation particulière des familles d'immigrants où, on l'a vu, les enfants prennent en charge certains aspects de la vie domestique, ce qui a pour effet de remettre en question le rôle traditionnel des parents. Mais ce renversement des rôles ne donne pas aux enfants la stabilité identitaire et l'aisance sociale caractéristiques de citoyens bien assimilés. Ils développent au contraire, selon Charyn, une phobie de l'extérieur, une sorte de paranoïa : « In spite of this situation, the parents are still supposed to introduce their children to the world. But since they are not adapted to this very world, the children tend to withdraw into themselves and to reject whatever lies outside »⁸¹⁴. L'inadaptation des parents a été léguée aux enfants qui continuent à reproduire leur schéma émotionnel, caractérisé par le repli sur soi (« this feeling of solitude, this introversion »⁸¹⁵), repli qui rend les fils Charyn

⁸¹² Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Kafka*, *op. cit.*, p. 20.

⁸¹³ Jerome Charyn, *American Scrapbook*, *op. cit.*, p. 134.

⁸¹⁴ Serge Sanchez, « Charyn, the Invention of Chaos » [1993], in Sophie Vallas (ed.), *Conversations with Jerome Charyn*, *op. cit.*, p. 35.

⁸¹⁵ Serge Sanchez, « Charyn, the Invention of Chaos » [1993], in Sophie Vallas (ed.), *Conversations with Jerome Charyn*, *id.*

inaptes dans certains domaines de la vie quotidienne. « The father is absent, so that's why you have idiots, without a father, you can't grow up »⁸¹⁶, explique Charyn dans un entretien. Les deux frères semblent effectivement reproduire à l'identique certains comportements de leur père en perpétuant notamment son ignorance des usages bancaires américains : « My father never had a checking account. I knew what checks were. [...] But I had a saving booklet, like my dad. It was my wife who introduced me to the magic of scribbling checks »⁸¹⁷ fait observer Charyn au début de *Metropolis*, avant de préciser : « I'd swear [Harvey] doesn't have a checking account »⁸¹⁸. Six ans plus tard, en 1992, Harvey a presque soixante ans, et son frère maintient : « I would swear he still doesn't have a checkbook, though I may be wrong »⁸¹⁹. Charyn interprète cela comme un effet secondaire et indésirable de son identité d'immigré de seconde génération. Lui qui, avec ses frères, est né de plein droit sur le sol américain, se considère pourtant comme atteint du même complexe de *greenhorn* que son père Sam : « I was a greenhorn without ever realizing it. Morrisania was one big registry room. My brother Harvey's a greenhorn too »⁸²⁰. Les deux fils, portant en eux un dérivé du traumatisme paternel, connaissent les mêmes peurs que lui, comme si l'idiotie paternelle avait été transmise en héritage. Eux qui n'ont jamais eu à traverser l'Atlantique avant l'âge adulte reportent par exemple sur le voyage les mêmes angoisses que celles d'un immigrant marqué à jamais par le ressac de l'océan. Les temps ayant changé, l'avion a remplacé le paquebot, mais la peur reste palpable : Harvey redoute longtemps de prendre l'avion (« Took him fifty years to feel comfortable riding in a plane »⁸²¹ ; « [I]n his own way, he's also an imbecile. He's also afraid of flying, but at least I was able to get on a plane: he refused to fly, I think, until he was forty-five years old »⁸²²). Charyn évoque quant à lui sa propre phobie des aéroports : « [E]very time I go to an airport I freak out, because I

⁸¹⁶ Michaëla Cogan, « “The Artist Himself Is a Kind of Idiot.” An Interview with Jerome Charyn » [2017], non publié, voir Annexe.

⁸¹⁷ Jerome Charyn, *Metropolis*, *op. cit.*, p. 30-31.

⁸¹⁸ Jerome Charyn, *Metropolis*, *op. cit.*, p. 13.

⁸¹⁹ Frederic Tuten, « A Conversation with Jerome Charyn » [1992], in Sophie Vallas (ed.), *Conversations with Jerome Charyn*, *op. cit.*, p. 12.

⁸²⁰ Jerome Charyn, *Metropolis*, *op. cit.*, p. 31.

⁸²¹ Jerome Charyn, *Metropolis*, *id.*

⁸²² Frederic Tuten, « A Conversation with Jerome Charyn » [1992], in Sophie Vallas (ed.), *Conversations with Jerome Charyn*, *op. cit.*, p. 12.

feel like that emigrant coming from nowhere and going to no place »⁸²³. Dans *Pinocchio's Nose*, Jerome finit en effet par embarquer à bord du Concorde avec le sentiment d'être le colon que son père n'a jamais pu être (« I was the Bronx pilgrim »⁸²⁴), un nouvel Icare dont le destin est de voler plus haut que son propre père : « It was a tiny birdlike plane with a needle at the end of its nose. Icarus' needle. That boy had to soar over his father, fly into the sun »⁸²⁵. Charyn tient en effet à réaliser ses propres rêves (« [Y]our dreams are much more ferocious the further you fly from home »⁸²⁶ pour ne pas rester un de ces idiots qui ne sont jamais sortis de chez eux (« The Bronx breeds idiots who forget to fly away »⁸²⁷). Pourtant, une fois l'avion arrivé à Paris, Jerome retrouve les angoisses paternelles alors qu'il passe la douane (« Got through customs [...] I was the Bronx pilgrim, Icarus reborn, with wax under his arms, the residue of old wings »⁸²⁸) puis l'aéroport : « Icarus had fallen in his own dry sea. From where I stood, close to customs, I couldn't find an exit out of Charles de Gaulle »⁸²⁹.

Cette peur se généralise, en réalité, à tous les aspects de la vie. Frederic Tuten, dans un entretien de 1992, relie directement ce sentiment d'insécurité au fait d'être né dans une famille d'immigrants, c'est-à-dire d'individus pour lesquels l'état américain n'était pas synonyme de sécurité et de bienveillance : « Do you think this has anything to do with being Jewish, and raised by people who were immigrants in America? [...] People who are always foreigners in this culture, who don't understand the rules of the game. [...] And you can't be quite sure that today's pat on your back won't be tomorrow's club on your head »⁸³⁰. Charyn acquiesce, confirmant que sa vision du monde est révélatrice d'un manque de confiance presque ontologique dans le monde extérieur : « My worst suspicions are always confirmed in the world. [...] Other than the deep-rooted fear that there will be an air crash, there's always the suspicion that you'll be caught somewhere, and that the plane will never land.

⁸²³ Yann Lardeau, « An Interior Journey into the Belly of the Beast: *Metropolis* by Jerome Charyn » [1993], in Sophie Vallas (ed.), *Conversations with Jerome Charyn*, op. cit., p. 41.

⁸²⁴ Jerome Charyn, *Pinocchio's Nose*, id.

⁸²⁵ Jerome Charyn, *Pinocchio's Nose*, op. cit., p. 91.

⁸²⁶ Frederic Tuten, « Jerome Charyn » [2004], in Sophie Vallas (ed.), *Conversations with Jerome Charyn*, op. cit., p. 115

⁸²⁷ Jerome Charyn, *Bronx Boy*, op. cit., p. 176.

⁸²⁸ Jerome Charyn, *Pinocchio's Nose*, id.

⁸²⁹ Jerome Charyn, *Pinocchio's Nose*, op. cit., p. 92.

⁸³⁰ Frederic Tuten, « A Conversation with Jerome Charyn » [1992], in Sophie Vallas (ed.), *Conversations with Jerome Charyn*, op. cit., p. 12.

There are these immense journeys »⁸³¹. Sa configuration psychique, frappée au sceau de la perte de repères et de l'immensité, semble en effet résulter directement de l'égarement de son père Sam, à jamais idiot dans le Nouveau Monde, comme si l'histoire du fils avait pour préhistoire celle du père. Charyn explique ainsi à Sophie Vallas, dans un entretien de 2009, combien ce profil psychologique, avec ses phobies et ses hantises, est déjà installé dès la petite enfance : « It almost seems to me that your self is formed by the age of six, and that very little happens afterwards. The contours of the family, the dynamics, the horrors, the frights are all there at a very early age »⁸³². Il met ainsi en scène dans sa fiction un univers mouvant, où rien n'est fiable ni constant, ce qui ne manque jamais d'étonner le narrateur de *The Catfish Man* : « It was a monkey's world. Friends died or disappeared on you. And enemies became your godmother »⁸³³ ; « [Y]ou couldn't tell what was what in these bloody times. The wolves lick your feet, and the lambs hiss and tear out your eyes »⁸³⁴ ; « It's a crazy life, when managers and busboys slide up and down, and what I was worth today might not even get me to tomorrow »⁸³⁵. Le regard désenchanté et désabusé que Jerome porte sur le monde dans ce roman reflète la vision noire du père diminué par l'expérience de l'immigration.

Le fils est pris entre l'idiotie paternelle et son propre élan vers l'émancipation, ce que dit l'image d'Icare, trahi dans son envol par ses ailes défaillantes. Le personnage de Faigele, dans la première nouvelle, serait capable de voler si seulement ses ailes fonctionnaient, comme l'écrit Charyn dans un essai : « "How did you manage to make up a girl with imaginary wings?" The wings were real, I wanted to say. They just happened to fail her »⁸³⁶. De même, Charyn est freiné dans sa quête par le poids de sa famille d'idiot, dans laquelle il se démarque très tôt par sa différence radicale, intrus au sein de sa famille et même étranger à lui-même en quelque sorte. Il apparaît donc comme un être à part, absolument singulier, isolé dans son mutisme.

⁸³¹ Frederic Tuten, « A Conversation with Jerome Charyn » [1992], in Sophie Vallas (ed.), *Conversations with Jerome Charyn*, op. cit., p. 12.

⁸³² Sophie Vallas, « "Pinocchio is Still Out There": Listening to Jerome Charyn's Everlasting Quest » [2009], in Sophie Vallas (ed.), *Conversations with Jerome Charyn*, op. cit., p. 118.

⁸³³ Jerome Charyn, *The Catfish Man*, op. cit., p. 178.

⁸³⁴ Jerome Charyn, *The Catfish Man*, op. cit., p. 185.

⁸³⁵ Jerome Charyn, *The Catfish Man*, op. cit., p. 172.

⁸³⁶ Jerome Charyn, « Introduction: Silence & Song », *In the Shadow of King Saul*, op. cit., p. 26.

B. Jerome, idiot de la famille

1. Aphasie et absence d'expression de soi

Charyn se décrit comme un enfant idiot pour deux raisons. Il est d'une part un enfant retardé par son mutisme et, d'autre part, un génie précoce des mots, ces deux spécificités faisant de lui une anomalie dans sa famille d'illettrés. Il raconte ainsi une petite enfance d'abord placée sous le signe de l'étrangeté : bébé, Charyn ne pleure pas, et il se révèle, en grandissant, très peu enclin à s'exprimer. « I must have bewildered my own parents, who couldn't understand my long silences and wolflike wanderings »⁸³⁷, écrit-il. Sa mère, en lui rappelant son mutisme d'enfant, contribue à la création d'un mythe que Charyn va nourrir et renforcer dans sa fiction, celui de ce « Baby » qui ne vagit pas, qui semble n'avoir besoin de rien ni de personne. « I was always very, very independent. My mother said that as a child I never cried. When a child doesn't cry, what does it mean? That's very strange; it means that you're not able to articulate your own needs »⁸³⁸, dit-il dans un entretien, posant ainsi les bases de ce personnage qu'il crée lui-même à partir des fragments de son passé : un enfant mutique, incapable de verbaliser ses besoins et qui semble ne pas attendre des autres, et en premier lieu, de sa mère, qu'ils prennent soin de lui. Il apparaît donc dans un premier temps comme l'un de ces enfants indifférents à ce qui les entoure et qui présente les signes de ce qui jadis caractérisait une forme schématisée d'autisme. Dans *The Black Swan*, Jerome fuit les disputes familiales en s'anesthésiant dans de longs silences rêveurs qui lui valent le surnom de « Dumbo ». Ce mutisme, que Charyn attribue directement au personnage du père (« I'd inherited my father's muteness »⁸³⁹), semble au premier abord symptomatique d'une difficulté à s'exprimer. Sophie Vallas rapporte comment, dans un poème écrit par la première épouse de Charyn et archivé dans les Charyn Papers de la Fales Library à New York, cette dernière rapporte les propos de Fannie décrivant son fils comme « un livre

⁸³⁷ Jerome Charyn, « Author's Note », *Bitter Bronx*, *op. cit.*, p. 16.

⁸³⁸ Sophie Vallas, « "Pinocchio is Still Out There": Listening to Jerome Charyn's Everlasting Quest » [2009], in Sophie Vallas (ed.), *Conversations with Jerome Charyn*, *op. cit.*, p. 122.

⁸³⁹ Jerome Charyn, *Metropolis*, *op. cit.*, p. 31.

fermé » (« a closed book »). Charyn, revenant sur ce poème dans un entretien avec Sophie Vallas, commente cette image :

“A closed book,” yes, because she had infinite power over me, but without *real* power. So I was always a closed book to her. I didn't tell her anything, so I was a closed book. I think in a way she loved me too much and she didn't know quite what to do with it. She was shocked because she said my brother always cried, and as I said before I never cried, and therefore she really didn't know how to take care of me, so [...] she couldn't deal with it, she didn't know what it meant, she didn't understand.⁸⁴⁰

Face à l'énigme que représente ce fils réticent à s'exprimer, Fannie est désemparée et apparaît comme incapable de s'occuper de lui. L'extrait a en revanche l'avantage de présenter le point de vue du fils, qui se présente presque comme délibérément silencieux : lorsqu'il dit, « I didn't tell her anything », c'est moins parce qu'il est incapable de parler qu'il ne veut pas parler. L'histoire que Charyn tisse autour de son enfance met donc en avant l'autonomie presque effrontée de ce garçon qui mime quasiment le mutisme⁸⁴¹ pour ne pas avoir à s'expliquer auprès de ses proches. On comprend a posteriori que l'originalité de ses désirs aurait fait de lui un incompris au sein de sa famille, puisque son attirance précoce pour les mots et le langage est en rupture avec son environnement immédiat (on sait, par exemple, que son père ne soutiendra jamais financièrement sa démarche d'écrivain) : « I feel like a diabolical son who decided to do something that his parents were never able to understand »⁸⁴². Si Jerome parle peu, il diffère néanmoins de son père dans le sens où il trouve d'autres moyens, certes non-verbaux, de se faire entendre. Loin de se replier sur lui-même, il aspire à quitter son isolement, à troquer la maison pour l'école, puis à sortir du Bronx, et fait en outre très tôt preuve d'un intérêt marqué pour le langage, ce qui le distingue de son père illettré, et lui donne du pouvoir sur l'idiot que son père demeure.

⁸⁴⁰ Sophie Vallas, « “Pinocchio is Still Out There”: Listening to Jerome Charyn's Everlasting Quest » [2009], in Sophie Vallas (ed.), *Conversations with Jerome Charyn*, op. cit., p. 136.

⁸⁴¹ L'image traditionnelle de l'enfant autiste sans langage est renversée au passage par cet énoncé à la première personne qui assoit Charyn dans la place du sujet qui parle.

⁸⁴² Samuel Blumenfeld, « Raiding the City: An Interview with Jerome Charyn » [1992], in Sophie Vallas (ed.), *Conversations with Jerome Charyn*, op. cit., p. 27.

2. Précocité et génie

Cet enfant qui se prend en charge tout seul s'attelle d'ailleurs à l'apprentissage de l'alphabet sans l'aide d'un instituteur. Lorsque Jerome accompagne son père sur son lieu de travail, un atelier de fourreurs, il s'arrête devant la porte qui présente à la hauteur de son visage d'enfant des signes qu'il est fier de pouvoir déchiffrer : « We [...] stepped out in front of a metal door with a sign in the middle. I could gobble each letter – R-O-Y-A-L F-U-R C-O-R-P-O-R-A-T-I-O-N – because I already knew the name of dad's shop. I jumped into the air, hit the buzzer, and went through the door with dad »⁸⁴³. On voit d'autre part Jerome attendre avec impatience la rentrée qui lui permettra d'accéder au monde de la lecture, de quitter le nid familial pour advenir à la vie : « And because I'd been so busy with mom, and had to suffer without a kindergarten, I didn't make any friends. I felt like a frozen child who could only come to life once school began. I bought myself a pencil case, a fat box of crayons, a jar of white paste »⁸⁴⁴. C'est pour entrer dans cet univers du langage qu'il est soucieux de se procurer les outils de l'écriture : le crayon à papier, les craies de couleur et la peinture (ou la colle) blanche sont un prélude aux activités ultérieures que seront pour lui le dessin, puis la peinture, et enfin l'écriture. Cet appétit de langage se lit également dans son goût pour les livres. Autodidacte, il entreprend de mémoriser l'unique livre de la maison, une encyclopédie organisée par ordre alphabétique dont il écume les articles « comme un idiot savant » : « The only book in my house was the first volume of *The Wonderland of Knowledge*, which went from AA to BA. So I knew the history of the world according to A. I memorized the entire book, so you ask me anything starting with the letter A, and like an idiot savant, I would give it back to you »⁸⁴⁵ ; « And so I memorized that book, starting with aardvark, and could sing out to you all the manifestations of "A." Then my language stopped »⁸⁴⁶. Charyn, lui, né sans alphabet dans une famille incapable de manier la langue, compense ce manque par un apprentissage méthodique, exhaustif, voire frénétique, de

⁸⁴³ Jerome Charyn, *The Dark Lady from Belorusse*, *op. cit.*, p. 40.

⁸⁴⁴ Jerome Charyn, *The Dark Lady from Belorusse*, *op. cit.*, p. 43.

⁸⁴⁵ Frederic Tuten, « A Conversation with Jerome Charyn » [1992], in Sophie Vallas (ed.), *Conversations with Jerome Charyn*, *op. cit.*, p. 13.

⁸⁴⁶ Frederic Tuten, « Jerome Charyn » [2004], in Sophie Vallas (ed.), *Conversations with Jerome Charyn*, *op. cit.*, p. 111.

phrases. Il doit en fait devenir un « idiot savant », un génie des mots, pour s'affranchir de sa famille d'idiot. L'idiot savant est ici paradoxalement celui dont le fonctionnement, anormal car excessif (Charyn ne se contente pas de consulter le livre, mais l'assimile parfaitement), lui permet d'accéder au savoir et au langage, en même temps qu'il empêche, du fait du caractère rigide et mécanique de cet apprentissage, une utilisation originale de ce savoir langagier, qui s'arrête une fois passées les limites du livre. Charyn se compare ainsi à d'autres idiots savants (c'est un sujet qui l'intéresse et il y a consacré quelques recherches dont on trouve les traces aux archives de la Fales Library), ces individus dotés d'un trait de génie très particulier, le plus souvent numérique (« The *idiot savant* is very important because the idiot savant has a very, very specific memory and that memory is usually associated with numbers »⁸⁴⁷, explique-t-il dans un entretien) mais qui, dans son cas, concerne le langage. Il tient donc du génie, par certains aspects, même s'il semble idiot pour bien d'autres choses. « I've always felt incredible sympathy for the figure of the idiot because he's a kind of genius. You think of people like Einstein, misfits who just happened to have a particular flash of genius »⁸⁴⁸. Pour Jerome, ce génie sera langagier. Il parvient en effet à devenir ce surdoué du langage dépassant largement son père en toutes affaires intellectuelles.

3. Fantasma de l'orphelin idiot

Le personnage idiot de Jerome se conçoit avant tout en relation avec ses proches, en particulier avec les autres membres de sa famille, parents et frères, qui constituent un microcosme dans lequel, lui, l'idiot, se définit peu à peu une place. Charyn projette en effet dans son personnage Jerome un certain nombre de fantasmes familiaux dans lesquels il figure en point central, véritable sujet d'une histoire qui lui appartient. Cette réécriture de l'enfance, sur laquelle on aura l'occasion de revenir, fonctionne selon ce que Sigmund Freud

⁸⁴⁷ Michaëla Cogan, « “The Artist Himself Is a Kind of Idiot.” An Interview with Jerome Charyn » [2017], non publié, voir Annexe.

⁸⁴⁸ Frederic Tuten, « A Conversation with Jerome Charyn » [1992], in Sophie Vallas (ed.), *Conversations with Jerome Charyn, op. cit.*, p. 9.

appelle le « roman familial »⁸⁴⁹, c'est-à-dire un récit fantasmé dans lequel l'enfant réinvente sa famille et ses origines de façon à construire son identité individuelle en tant que personne adulte indépendante de ses parents. En se décrivant comme un enfant mutique et idiot, Charyn s'inscrit dans une telle démarche : dans son propre récit des origines, il peut rejouer les émotions de l'enfant qu'il était et formuler verbalement une subjectivité qui était alors non dite. Son mutisme peut ainsi se lire comme une façon de rivaliser avec le père car, si ce dernier est vraiment incapable de s'exprimer, Jerome puise quant à lui dans son propre silence l'énergie d'un apprentissage intensif du langage, par lequel il dépasse enfin ce père qui le voyait comme un fils incapable. Le récit de Charyn parachève ce retournement du fils contre le père idiot : « The father devouring the son is also the son devouring the father »⁸⁵⁰, dit-il dans un entretien, soulignant le pouvoir acquis dans cette réécriture⁸⁵¹ du rapport filial qui permet au fils de reprendre l'avantage sur la relation père-fils ainsi que sur sa propre histoire. Son mutisme est aussi, on l'a vu, une façon d'attirer l'attention de sa mère, qui ne sait plus comment subvenir aux besoins de cet enfant silencieux, en même temps qu'il lui permet de maintenir à distance cette figure potentiellement dévorante en ne lui livrant aucun aspect de son intimité (ce que dit l'image du « livre fermé »), et ainsi de s'affranchir de ses parents.

Dans une première étape de cette réécriture, Charyn reproduit le fantasme de l'orphelin, c'est-à-dire celui où l'enfant s'imagine d'abord en tant qu'être solitaire, indépendant de ses parents. Il insiste en effet sur la place singulière qu'il occupe au sein de sa famille, où tout fonctionne, semble-t-il, sans lui, en dépit de lui. « I remember this image: I was perhaps six years old, we were in the country in one of these little places we went to, and my older brother was nine, and my mother was feeding him and I was eating by myself—what a strange image. He's nine years old and like a baby, she's feeding him, and I'm there, managing by myself. I was always alone »⁸⁵², raconte-t-il à Sophie Vallas. « I fed myself

⁸⁴⁹ Sigmund Freud, « Le roman familial des névrosés » [1909], Olivier Mannoni (tr.), *Le roman familial des névrosés et autres textes*, Paris, Payot, 2014, p. 33-41.

⁸⁵⁰ Sophie Vallas, « “Pinocchio is Still Out There”: Listening to Jerome Charyn's Everlasting Quest » [2009], in Sophie Vallas (ed.), *Conversations with Jerome Charyn, op. cit.*, p. 138.

⁸⁵¹ La réécriture autofictionnelle du personnage Sam dans un grand nombre de récits est éloquente à cet égard : en remaniant rétrospectivement la personnalité de ce père colérique et violent, Charyn sort de son emprise.

⁸⁵² Sophie Vallas, « “Pinocchio is Still Out There”: Listening to Jerome Charyn's Everlasting Quest » [2009], in Sophie Vallas (ed.), *Conversations with Jerome Charyn, op. cit.*, p. 122.

like an infant prodigy, while my mother had to stuff food into Harvey's mouth until he was eight »⁸⁵³, écrit-il dans un essai. Si le frère et la mère sont unis dans un rapport d'étroite proximité, Jerome, dans le souvenir de Charyn, est écarté de la dynamique familiale, livré à lui-même, abandonné. Faigele lui dit ainsi dans *The Black Swan*: « You don't need anybody. You're like a bat that flies in the dark... »⁸⁵⁴. Cette solitude n'est pas que négative, Jerome trouvant par exemple au cinéma une tranquillité vitale : « [In] my usual hibernation at the movies. The heartbeat slows. I'm like a bat with folded wings »⁸⁵⁵. Dans le premier volume de la trilogie, Jerome évoque aussi sa première sortie en métro, accompagné de son père, lorsqu'il découvre avec délectation une obscurité propice à l'envol de son imagination : « I had my first subway ride. A few days before I was six. [...] I loved being under the ground. The lights in the subway car would start to blink, and I made a wish: I wanted to move into the tunnels, live there, among the rats, without mother or father, or a room of my own, neither a Paley nor a Charyn, just a rat boy with no connections. But it didn't happen »⁸⁵⁶. Désirer l'anonymat d'une vie marginale et solitaire (« with no connections ») revient surtout à se rêver une identité libre de patronymes (Paley et Charyn) et donc enfin détachée de toute influence parentale. Charyn cultive en effet le fantasme d'une naissance *ex nihilo* : « I felt like I had fallen to the earth and landed somewhere, and just suddenly started walking away from where I fell »⁸⁵⁷. En racontant une naissance singulière et en rien naturelle, l'image de la chute contredit les lois de la filiation et de la généalogie familiale, matérialisant son sentiment d'être un véritable idiot si radicalement étranger au monde qu'il en devient inhumain, extra-terrestre. Il se décrit en effet, dans ce même entretien, et pour à peu près les mêmes raisons, comme une « créature du désert » (« a desert creature ») :

FT: The characters in your novels seem to create relationships based on not having relationships.

JC: Yes, they're nomads, strange creatures in an eternal desert. When I started coming to Europe, I thought I was a European rather than an American; now, I think I'm not even a European, but a desert creature. I don't know where I came

⁸⁵³ Jerome Charyn, « Introduction: Silence & Song », *In the Shadow of King Saul*, *op. cit.*, p. 16.

⁸⁵⁴ Jerome Charyn, *The Black Swan*, *op. cit.*, p. 159.

⁸⁵⁵ Jerome Charyn, *Movieland*, *op. cit.*, p. 14.

⁸⁵⁶ Jerome Charyn, *The Dark Lady from Belorusse*, *op. cit.*, p. 40.

⁸⁵⁷ Frederic Tuten, « A Conversation with Jerome Charyn » [1992], in Sophie Vallas (ed.), *Conversations with Jerome Charyn*, *op. cit.*, p. 13.

from, but it must have been from some landscape or atmosphere that is so overpowering there's nothing else to do.⁸⁵⁸

À mesure qu'il s'éloigne des références identitaires qui font de lui un fils, un Américain, un Européen, Charyn se réapproprie une identité neutre, une page blanche sur laquelle il va pouvoir écrire à son tour son propre récit identitaire. Cette non-origine caractérise aussi l'idiot, cet individu dépourvu de tout repère, à la manière du Bartleby de Melville, cet être démotivé, dépassionné, désespéré, capable de disparaître de lui-même, et qui selon Deleuze « a inventé une nouvelle logique, une *logique de la préférence* » pour « être un homme sans références, celui qui surgit et disparaît, sans référence à soi-même ni à autre chose »⁸⁵⁹. Refuser toute identité prédéfinie est en effet pour Charyn une manière de se débarrasser du poids insupportable d'un héritage qu'il récuse, quitte à tout oublier pour redevenir l'idiot sans histoire qu'il était à sa naissance. Dans ce fantasme où il surgit de nulle part, la filiation avec son père est oblitérée, il n'est plus l'enfant de ses parents, ce qui lui permet d'échapper à la relation conflictuelle qui l'oppose à son père. Ce dernier, dans le récit de Charyn, refuse en effet très tôt de reconnaître Jerome comme son vrai fils. Dans le premier volume de la trilogie, il continue de l'appeler « Baby » alors que Jerome voudrait prendre le surnom de son père, « Sergeant » (Sam est appelé Sergeant Sam car il travaille alors pour l'armée américaine), ce qui empêche le père et le fils de s'affilier par leur nom : « Baby, that's what he would call his own kid to make him suffer. [...] I asked my father to call me Soldier or Little Sergeant, but he never did »⁸⁶⁰. Par conséquent, la filiation et la paternité sont ébranlées dans leurs fondations, ce dès la transmission du nom. Cela, finalement, n'est pas pour déplaire à Jerome qui va pouvoir se considérer comme un orphelin déshérité, libre de se choisir d'autres pères de substitution, de vrais pères qui ne sont pas idiots, comme dans une courte notice autofictionnelle où il s'émerveille devant le père d'une fille de son âge : « I was interested in her dad, whose name was Tom. [...] I worshipped Tom. He didn't growl in a language no one understood. He didn't run off to Miami Beach. He wore a necktie and worked in an office »⁸⁶¹. S'imaginer ainsi une autre famille d'une origine sociale plus élevée

⁸⁵⁸ Frederic Tuten, « A Conversation with Jerome Charyn » [1992], in Sophie Vallas (ed.), *Conversations with Jerome Charyn*, op. cit., p. 19.

⁸⁵⁹ Gilles Deleuze, « Bartleby ou la formule », *Critique et clinique*, op. cit., p. 95.

⁸⁶⁰ Jerome Charyn, *The Dark Lady from Belorusse*, op. cit., p. 6.

⁸⁶¹ Jerome Charyn, "Jerome Charyn", in Dedria Dryfonski, ed., *Contemporary Authors Autobiography Series*, op. cit., p.178.

est une des étapes du roman familial décrit par Freud. En effet, ce père physicien (« a Bronx physicist ») aux horaires réguliers, portant un costume de travail, en somme tout ce qu'il y a de plus américain, est le double opposé de Sam Charyn. Le dimanche, il initie Jerome au tennis (« We would hit for hours on Sunday afternoons, lugging the gourds between our legs, and it seemed I had everything I could want »⁸⁶²) pour le plus grand plaisir de ce dernier qui a enfin trouvé un père idéal, phallique (ce que suggère l'image « the gourds between our legs ») et puissant, antidote à l'idiotie de son propre géniteur. En déplaçant ainsi l'objet de la fonction paternelle, il peut devenir « l'Orphelin » de Deleuze et Guattari, l'enfant capable de « déterritorialise[r] ses parents chaque fois qu'il peut »⁸⁶³, c'est-à-dire de reporter sur des personnes extérieures au foyer et à la famille la capacité de le nourrir et de le stimuler, jusqu'à développer une personnalité propre suffisamment autonome.

Tant qu'il reste avec son père, Charyn souffre en effet de la même idiotie que ce dernier, une idiotie contagieuse qui menace de le détruire. Comme Jerome, constamment agité de tics (« I suffered from nervous tics, known as "habits." I'd cough and have to keep clearing my throat, and if I got excited, my nose would twitch like a weasel or a rabbit »⁸⁶⁴), Charyn somatise son angoisse permanente d'être détruit par son père : « I twitched a lot, like some casualty of some long-forgotten war »⁸⁶⁵. Ces tressautements qui le font ressembler à un idiot sont en effet selon lui causés directement par une relation filiale problématique :

I've developed amnesia about my dad. Had to or I couldn't have survived. But I never really rubbed away that relentness look of anger in his eye, as if my existence were an affront to him, an outrage he had to endure. That's how my twitch began. It was an electrical storm running through my body, my own musical clock, filled with fury. I've buried that twitch somewhere, but how do you find the right cost accounting to compensate for the anger of your own dad?⁸⁶⁶

La colère qui ne peut pas exploser finit par implorer, étouffée (« buried ») par Jerome qui se retrouve convulsé, traversé d'une émotion silencieuse évoquant l'idiotie de Benjy Compson : « filled with fury » rappelle en effet le titre de Faulkner ainsi que la référence originelle à Shakespeare (« [Life] is a tale / Told by an idiot, full of sound and fury, /

⁸⁶² Jerome Charyn, "Jerome Charyn", in Dedria Dryfonski, ed., *Contemporary Authors Autobiography Series*, op. cit., p.178.

⁸⁶³ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Kafka*, op. cit., p. 141.

⁸⁶⁴ Jerome Charyn, *The Black Swan*, op. cit., p. 35.

⁸⁶⁵ Jerome Charyn, *Metropolis*, op. cit., p. 12.

⁸⁶⁶ Jerome Charyn, *Metropolis*, op. cit., p. 13.

Signifying nothing »⁸⁶⁷). Il préfère donc chasser ce père de sa mémoire (« amnesia about my dad ») et devenir un fils abandonné sans père.

En prenant comme point de départ le fantasme du fils idiot, représenté notamment par le personnage de Tom dans *The Secret Life of Emily Dickinson*, Charyn imagine la possibilité d'une identité totalement dépourvue de culture et donc, sur le principe de la *tabula rasa*, d'abord ignorante de tout, voyant le monde d'un regard neuf vierge d'idées préconçues transmises par la famille. Tom, qui se définit lui-même comme un idiot, à tout le moins un homme frustré (« [a] plain mechanic what learned all his stuff in the asylum »⁸⁶⁸), est en effet d'abord un enfant sans nom, sans famille ni éducation :

“Where’s he from? [...] [Tom] must have his own people *somewhere*,” I say. [...] And what’s his family name if I may be bold enough to ask?”
 “Don’t you comprehend my meaning, Miss Em’ly? He’s Tom-of-any-town.”
 “I never heard anything so ridiculous in my life. We do not have nameless children in Massachusetts.”
 “We most certainly do. The paupers’ association looked after Tom, but they never got around to giving him a proper name.”
 I don’t believe a word of it. *Northampton Tom*.⁸⁶⁹

Dans ce roman où Charyn, dès l'introduction (« She had a lineage with powerful roots in America, and I was a mongrel whose heritage was like an unsolved riddle out of Eastern Europe »⁸⁷⁰), se voit comme un gamin du Bronx, un pauvre idiot s'entichant de la belle poétesse d'Amherst, la question de la filiation se pose immédiatement puisque le génie d'Emily est associé dans un premier temps avec le fait qu'elle soit née dans une bonne famille, au contraire de Tom :

“I have not a-one. I am a child of Massachusetts.”
 “And so am I, Amherst born and bred.”
 “But not a nurse and a matron for your Ma-ma. And a deacon with a broomstick for your Pa-pa. [...] [Y]ou have a whole line of Pa-pa in arrears. And ain’t all the Pa-pas like dragons and ogres and kings in the closet?”⁸⁷¹

Tom, comme Charyn, projette sa propre absence de père sur des pères fantasmés (« all the Pa-pas »), notamment ceux qui composent la lignée Dickinson et qui représentent pour lui

⁸⁶⁷ William Shakespeare, *Macbeth* [1623], V, 5, 26-28, Cambridge, Cambridge University Press, 1951.

⁸⁶⁸ Jerome Charyn, *The Secret Life of Emily Dickinson*, *op. cit.*, p. 37.

⁸⁶⁹ Jerome Charyn, *The Secret Life of Emily Dickinson*, *op. cit.*, p. 32.

⁸⁷⁰ Jerome Charyn, *The Secret Life of Emily Dickinson*, *op. cit.*, p. 11.

⁸⁷¹ Jerome Charyn, *The Secret Life of Emily Dickinson*, *op. cit.*, p. 37-38.

le patrimoine financier, mais aussi intellectuel, qu'il n'a jamais eu, ce qui le destine à rester idiot à vie⁸⁷². Autodidacte comme Charyn, Tom finira pourtant par se frayer seul un chemin dans la littérature et trouver dans le langage lui-même une forme de paternité.

« It's the heritage of language, [...] it's finding a past in language »⁸⁷³, explique ainsi Charyn dans un entretien. Devenir écrivain équivaut en effet pour lui à se forger un passé, un héritage et pourquoi pas un père, en le réinventant. Ainsi affranchi de son père empirique, il devient son propre père. Son autogenèse par le langage lui a permis de trouver sa place dans le monde, ainsi que dans sa famille puisqu'il n'a plus à se cacher derrière le rôle du fils idiot et donc inoffensif, incapable de rivaliser avec son père. Dans cette quête, le lien familial ne compte pas autant que le langage lui-même, l'héritier le mieux loti pouvant préférer être un orphelin, comme le dit Emily dans le roman : « Tom was tribeless. Perhaps that was why I seem so soldered to him, as if the two of us wore the same hot bolt. I have all the fruit a name and family can bear, but I might as well have been shaken out of some orphan's tree »⁸⁷⁴. Orpheline autoproclamée face à un héritage langagier dont elle refuse les codes linguistiques et les conventions littéraires, elle peut devenir poète, développer une langue à elle, être idiote non pas faute d'un langage mais par un excès de singularité dans son langage, une idiosyncrasie. Sa voix individuelle est en effet iconoclaste, notamment parce qu'elle surgit dans la transgression d'un interdit, celui de voix féminines traditionnellement étouffées (« deaf and dumb »), comme le signale un personnage au sujet de Curren Bell (le nom de plume de Charlotte Brontë) « [It is possible that] women might not be deaf and dumb, but have their own grammar and music, the prerequisites of a proper voice »⁸⁷⁵. De même Charyn, en développant sa voix d'écrivain, brave les interdits propres à sa classe sociale et à sa famille d'idiot mutique, s'affirmant par là-même comme un individu à part entière. Ce parcours artistique, qui a débuté dans l'idiotie et l'absence de patrimoine et d'origine, finit par le conduire vers la voix, trouvée lors de cette quête de soi, d'où la

⁸⁷² Dans ce roman, Zilpah et Tom, deux personnages inventés par Charyn, qui le précise dans son introduction, sont tous deux extrêmement doués pour et sensibles au langage mais restent des marginaux, notamment faute d'un soutien matériel adéquat, à l'inverse d'Emily qui, protégée par sa famille, parvient à devenir poète.

⁸⁷³ Gilles Menegaldo, « "Chanting in the Dark": An Interview with Jerome Charyn » [1995], in Sophie Vallas (ed.), *Conversations with Jerome Charyn*, op. cit., p. 85.

⁸⁷⁴ Jerome Charyn, *The Secret Life of Emily Dickinson*, op. cit., p. 32.

⁸⁷⁵ Jerome Charyn, *The Secret Life of Emily Dickinson*, op. cit., p. 101.

proximité qu'il donne aux deux termes « racine » (« root ») et « route » (« road ») dans cet entretien :

JC: The idiocy is always [...] the root that you cannot locate, that you cannot find.

MC: You use the word « root » –

JC: Root, yes. The road.⁸⁷⁶

L'ignorance de l'idiote n'a pas d'origine (« root »), pas de commencement : « I don't know where his idiocy comes from. His idiocy is *my* idiocy. Where do I come from? »⁸⁷⁷, dira ainsi Charyn à propos de Jerónimo. Mais elle est paradoxalement ici le point de départ d'un chemin (« road »), peut-être celui d'une forme de connaissance.

Cette partie s'est concentrée sur l'étude analytique que Charyn a lui-même entreprise sur sa propre idiotie dont il a cherché à comprendre les causes de façon rationnelle, en s'appuyant sur des arguments historiques (la vague d'immigration du début du vingtième siècle et l'économie fragilisée par la guerre étant deux facteurs aggravants), sociologiques (la ghettoïsation des immigrants juifs dans des quartiers-enclaves où la misère sociale rend impossible le développement intellectuel et spirituel) et psychologiques (la pathologie psychique de Sam se reporte sur son fils qui en subit les mêmes symptômes). L'idiotie apparaît donc pour lui comme une conséquence directe d'un contexte, qu'il s'agisse d'un pays (l'immigrant-idiote comme *alien citizen* ou non-Américain), d'une ville (les habitants du Bronx comme idiots insulaires) ou d'un foyer (le fils Jerome comme anomalie dans une famille insensible à sa vocation). Charyn n'hésite pas, en effet, à emprunter à ces disciplines non-littéraires leur vocabulaire ni à étudier son propre vécu au prisme d'une objectivité parfois scientifique, ce dont l'ouvrage documentaire *Metropolis* est sans doute l'exemple le plus représentatif puisqu'il combine le ton factuel de l'essayiste aux anecdotes personnelles. Le lecteur bénéficie donc de ces incursions théoriques qui éclairent le matériau de Charyn en l'expliquant, mais qui montrent surtout la facilité avec laquelle il s'approprie différents discours et les intègre dans ses récits, parfois avec une distance comique, ce que souligne par exemple le portrait de Sam Charyn en malade imaginaire (« My father had remained a

⁸⁷⁶ Michaëla Cogan, « “The Artist Himself Is a Kind of Idiot.” An Interview with Jerome Charyn » [2017], non publié, voir Annexe.

⁸⁷⁷ Michaëla Cogan, « “The Artist Himself Is a Kind of Idiot.” An Interview with Jerome Charyn » [2017], non publié, voir Annexe.

stunted child, lost in imaginary ailments »⁸⁷⁸), ou encore la satire médicale que Charyn fait des médecins jargonneux entourant Edgar le dyslexique. Extrêmement curieux et lecteur insatiable, Charyn puise en effet (il a soigneusement conservé de nombreuses notes consacrées à des sujets aussi divers que la religion ou la science dans les archives entreposées à la Fales Library à New York) dans les découvertes de son temps : on sent par exemple l'influence grandissante de la psychanalyse dès les premiers romans expérimentaux. Or il ne renonce pas pour autant au pouvoir du mythe et de l'histoire, ce que suggère notamment sa fascination pour le golem. Car ce qui l'intéresse finalement, c'est le langage sous toutes ses formes, qu'il soit explicatif, descriptif ou encore ludique et jubilatoire. On sent bien que le discours analytique est un prétexte pour un jeu littéraire, ce qui est très clair, par exemple, dans son second essai sur Emily Dickinson. Charyn, qui a conduit des recherches très poussées sur la poétesse et connaît en profondeur les ouvrages critiques à son sujet, ne cherche pas tant à décortiquer une fois de plus son mythe qu'à produire une nouvelle histoire dans laquelle sa propre voix individuelle d'écrivain prend largement le dessus sur le texte de non-fiction : c'est Dickinson en tant que déesse personnelle (« *my Emily* »⁸⁷⁹, « *that other Emily* »⁸⁸⁰) qui l'intéresse plus que tout.

La méthode explicative visant à chercher les causes de l'idiotie atteint donc rapidement ses limites pour laisser la place à une approche empathique, éminemment subjective. Le biais théorique a ramené Charyn à son passé, lui a permis de se confronter à la figure douloureuse et traumatisante du père idiot et l'a guidé dans ses tentatives pour le comprendre, mais la théorie ne peut se substituer à l'expérience vive, subjective, émotionnelle. L'écrivain finit donc par devenir de plus en plus sensible à ce qui constitue son matériau intime. Ce qu'il identifie comme son idiotie personnelle, le mutisme de l'enfant idiot qui l'habite depuis toujours, est en effet paradoxalement le lieu de son intériorité propre, un silence fécond d'où émerge peu à peu une voix singulière. Cette idiotie, plutôt que d'être une pathologie à comprendre ou à soigner, s'anime pour se doter d'une vie à elle. Charyn, à mesure qu'il affine sa maîtrise du langage, comprend qu'écrire revient pour lui à vivre, et plus précisément à vivre singulièrement, à vivre son idiotie. Le récit devient un champ

⁸⁷⁸ Jerome Charyn, « Introduction: Silence & Song », *In the Shadow of King Saul*, *op. cit.*, p. 17.

⁸⁷⁹ Jerome Charyn, « Author's Note », *The Secret Life of Emily Dickinson*, *op. cit.*, p. 12.

⁸⁸⁰ Jerome Charyn, *A Loaded Gun*, *op. cit.*, p. 20.

d'appropriation du réel par une fiction qui le subjectivise, un processus de découverte et d'exploration de sa voix originale d'écrivain.

PARTIE III

CALL ME DUMBO. VOIX ET IDIOTIE

La voix de Charyn se déclare d'emblée comme une voix impossible, inexistante dans un premier temps et donc a fortiori non littéraire. Ce mutisme de départ donne néanmoins lieu à une transformation à mesure qu'il s'initie à différents langages jusqu'à trouver dans le langage littéraire l'objet ultime de sa quête de soi. C'est alors une voix en construction qui se déploie de récit en récit et s'affranchit peu à peu de son idiotie première. Le travail de l'écriture intervient alors pour mettre à distance l'écrivain des objets de son écriture. Le travail réflexif de la mémoire permet en effet de distinguer le passé réel et unique, celui de son enfance idiote, et la version remaniée qu'élabore l'écrivain en sélectionnant les éléments significatifs pour composer une nouvelle histoire. Dans cette réécriture, il propose une issue à l'idiotie vécue, que ce soit celle de son père mutique, celle de sa mère trop tôt arrêtée dans ses ambitions, ou la sienne propre, en lui donnant une forme fictive, celle d'un récit où les idiots se mettent à parler et à vivre la vie qu'ils auraient dû avoir. Cette entreprise atteint son point culminant lorsque Charyn devient son propre personnage, se donnant les traits d'un idiot : c'est une construction paradoxale car elle est recréée rétrospectivement par l'écriture, à un moment où l'écrivain n'est plus idiot. L'existence même de ce personnage certifie donc l'aboutissement du parcours de l'écrivain. Pourtant, voir dans l'impossibilité du langage un point de départ rend l'écriture de Charyn très authentique : il plonge dans les profondeurs de sa propre intériorité pour en tirer une voix où restent inscrites les traces résiduelles de ses origines idiotes.

Chapitre 1

From dumb to articulate : parcours d'une voix en construction

A. Aphasie

L'absence de langage qui caractérise le plus souvent l'idiot prend chez Charyn une forme très littérale, celle du mutisme ou de l'incapacité à tenir un discours. Ce thème est une de ses obsessions et on en trouve, dans chaque récit sans exception, au moins une illustration. Qu'il s'agisse d'individus taciturnes ou de muets véritables, l'aphasie est l'objet d'une mise en scène complexe et diversifiée – elle est tantôt présentée comme un trait pathologique, tantôt comme une posture choisie, voire stratégique – mais constante, un motif que Charyn cultive avec une incontestable régularité. Au premier chapitre de *The Catfish Man*, on ne dénombre pas moins de cinq occurrences du seul mot « dumb », attribué à des personnages bien distincts, des enfants de ce quartier (« profoundly dumb »⁸⁸¹, « dummies »⁸⁸²), aux jeunes adultes (« [d]umb weightlifters »⁸⁸³), ou au narrateur lui-même (« Dumb Jerome »⁸⁸⁴). C'est sans compter d'autres allusions indirectes au silence obstiné qui semble être l'attribut de tous les natifs du Bronx, incapables de parler en raison de leur ignorance et réduits à des grommellements à voix basse (« we muttered »⁸⁸⁵). Jerome et sa bande voient

⁸⁸¹ Jerome Charyn, *The Catfish Man*, *op. cit.*, p. 1.

⁸⁸² Jerome Charyn, *The Catfish Man*, *op. cit.*, p. 2.

⁸⁸³ Jerome Charyn, *The Catfish Man*, *op. cit.*, p. 4.

⁸⁸⁴ Jerome Charyn, *The Catfish Man*, *op. cit.*, p. 3 et p.15.

⁸⁸⁵ Jerome Charyn, *The Catfish Man*, *op. cit.*, p. 11.

ainsi volontiers en leur idole, Marlon Brando, l'un des leurs : ne marmonne-t-il pas un langage inintelligible (« He mumbled like a Bronx child »⁸⁸⁶), comme un vrai fils du Bronx ?

Par extension, Charyn déploie cette caractéristique à toute une galerie d'aphasiques. Il en fait un trait atavique de toute la tribu Guzmán : « [T]he Guzmáns were a close-mouthed people, sly, with vast, puckered foreheads and a reticence that was centuries old »⁸⁸⁷. Jerónimo, le plus secret de la fratrie (« The baby was privy to secrets that Coen would never discover »⁸⁸⁸), porte à l'extrême ce silence comme une tare héréditaire. Puis il y a aussi les grands taciturnes, parmi lesquels Manfred Coen, ce détective mélancolique aux yeux tristes qui s'exprime peu, et son supérieur, Isaac Sidel, qui préfère se retirer dans le silence de la solitude – tous deux sont bien capables de langage, mais y recourent peu. Enfin, toute une famille de personnages souvent secondaires, dont on ne dressera pas une liste exhaustive, ponctuent les récits de leur présence inexpressive. Les Bartleby, ce groupe d'internés que Jerome rejoint brièvement dans *The Catfish Man*, comptent parmi leurs membres, placés sous le signe du Bartleby de Melville (dont on retient l'obsessionnelle, mais unique, phrase), un autre quasi-muet, Tolkerson. Ce dernier est un génie des mathématiques qui entretient avec lui-même une conversation sans fin mais inaudible, et à qui il est impossible de faire émettre le moindre mot : « It was murder to pull a sentence out of [him] »⁸⁸⁹.

Face à ces êtres silencieux et sans langage qui peuplent différents récits dont il est parfois le narrateur, Jerome est en terrain connu, puisqu'il est lui-même celui que le mutisme touche le plus durablement. Certes, ce symptôme échappe d'abord au lecteur dans un premier temps, tout absorbé qu'il est dans la subjectivité de ce narrateur intra- et homodiégétique. Or, quand Jerome le narrateur abonde en commentaires et en analyses sur le monde qui l'entoure, Jerome le personnage, lui, fait un usage parcimonieux de ses paroles ; si le lecteur a accès au foisonnement de ses pensées sur la page, les autres personnages n'entendent que peu Jerome s'exprimer. Ce trait persiste d'ailleurs dans la plupart des textes d'inspiration autobiographique. Dans *The Catfish Man*, Charyn fait feindre à Jerome la bêtise (« I played dead. Stammering, limping over the syllables [...], I managed

⁸⁸⁶ Jerome Charyn, *The Catfish Man*, *op. cit.*, p. 10.

⁸⁸⁷ Jerome Charyn, « Blue Eyes », *The Isaac Quartet*, *op. cit.*, p. 196.

⁸⁸⁸ Jerome Charyn, « Blue Eyes », *The Isaac Quartet*, *id.*

⁸⁸⁹ Jerome Charyn, *The Catfish Man*, *op. cit.*, p. 117.

to become dumb Jerome »⁸⁹⁰) pour mieux passer inaperçu parmi les autres enfants de sa classe d'illettrés. Cette réserve s'impose ensuite, dans *The Black Swan*, comme un trait de caractère tenace qui lui vaut le surnom de 'Dumbo', en référence à l'un des premiers classiques d'animation des studios Disney, sorti en 1941. Comme l'éléphanteau maladroit du film, Jerome a en effet de grandes oreilles, sa nonchalance d'étourdi soulignant encore la ressemblance : « I was listless at school. My classmates began to mock me, call me 'Dumbo', because I had very big ears and I mooned around like a baby elephant »⁸⁹¹. La métaphore est enfin attestée, reprise dans *Bronx Boy*, où Jerome est officiellement baptisé « Dumbo himself, Baby Big Ears »⁸⁹². D'aussi grandes oreilles vont de pair avec une bouche résolument close : le corps de Jerome semble bâti pour écouter et non s'exprimer.

La place saillante prise par le motif de l'aphasie ne se limite pas aux textes de fiction mais revient souvent dans les entretiens de Charyn, où ce sujet revient comme un leitmotiv dans sa bouche : « I had no language as a child. I spoke no language, my parents spoke no language »⁸⁹³. Le contexte social est d'abord un facteur décisif puisque, dans le désert culturel du Bronx, l'intimité familiale se caractérise par son absence d'échanges verbaux. Au grand regret de Jerome, les Charyn mangent ainsi dans un silence presque total : « At home, we grabbed with our hands and gobbled our food in silence. [...] We never spoke – not about politics, or Bronx culture, or my daily misdeeds. My father did grunt and groan »⁸⁹⁴. Il lui faut dans un premier temps renoncer à toute communication extérieure et s'accommoder de vivre dans la clôture de son intériorité : « Is this "desert" more comfortable for me, and did it force me a long, long time ago to live inside my head? »⁸⁹⁵. La lacune langagière née de ces premières années décisives se creuse et devient flagrante lorsque Charyn, scolarisé dans un lycée à Manhattan, mesure son criant retard à l'aune de la verve des autres à qui l'art de la conversation a été inculqué dès l'enfance : « I had little language other than what I had appropriated from the Classic Comics. [...] I didn't have my

⁸⁹⁰ Jerome Charyn, *The Catfish Man*, *op. cit.*, p. 3.

⁸⁹¹ Jerome Charyn, *The Black Swan*, *op. cit.*, p. 8.

⁸⁹² Jerome Charyn, *Bronx Boy*, *op. cit.*, p. 148.

⁸⁹³ Yann Lardeau, « An Interior Journey into the Belly of the Beast: Metropolis » [1993], in Sophie Vallas (ed.), *Conversations with Jerome Charyn*, *op. cit.*, p. 39.

⁸⁹⁴ Jerome Charyn, « Introduction: Silence & Song », *In the Shadow of King Saul*, *op. cit.*, p. 14.

⁸⁹⁵ Frederic Tuten, « Jerome Charyn » [2004], in Sophie Vallas (ed.), *Conversations with Jerome Charyn*, *op. cit.*, p. 112.

classmates' glibness, their gift of gab. They had talked at the dinner table all their lives, while I hungered for words »⁸⁹⁶. Cette carence persiste jusque dans ses années d'université, à Columbia : « At the university I found myself sitting next to rather strange students. [...] They expressed themselves with such dazzling clarity. Whenever I listened to them, I would freeze on the spot »⁸⁹⁷ ; « I was unable to speak. I could only grunt incomprehensible words »⁸⁹⁸. Pétrifié face au mystère d'une parole qui jaillit aussi vivement chez les autres qu'elle est entravée chez lui, Charyn finit par faire de son aphasie un trait fondamental de sa personnalité.

Dans son dernier recueil d'essais, sous-titré « Essays on Silence & Song », il fait ainsi de Saül, roi biblique dépourvu de voix, comme on l'a déjà vu (« Saul, the Bible's very first king, who did not have the gift of song. Saul lived in a silent universe. He was tone-deaf. [...] The Lord [...] was deaf to his silent songs »⁸⁹⁹), l'ancêtre de toute une lignée d'hommes maudits dont lui, Jerome, serait le descendant direct via Sam Charyn, qui aurait transmis à son fils toute sa souffrance inexprimée : « I must have internalized his pain and his silent song »⁹⁰⁰. Certes, Charyn inscrit dans cette triste généalogie de démunis verbaux d'autres hommes et femmes sans voix (« I write about other silent heroes »⁹⁰¹), plus ou moins oubliés de l'histoire, mais ils sont réunis autour de la figure centrale de Jerome qui tout en étant comme eux privé de « chant » (« wizards without song »⁹⁰²), s'est déclaré le barde paradoxal de leur histoire non dite.

B. Langages alternatifs

L'expression verbale étant, dans un premier temps, hors de sa portée, Jerome s'adonne aux autres activités qui s'offrent à lui, ce qui se résume peu ou prou, dans le Bronx

⁸⁹⁶ Jerome Charyn, « Introduction: Silence & Song », *In the Shadow of King Saul*, op. cit., pp. 18-19.

⁸⁹⁷ Sylvaine Pasquier, « To Write is to Die a Little: An Interview with Jerome Charyn » [1994], in Sophie Vallas (ed.), *Conversations with Jerome Charyn*, op. cit., p. 52.

⁸⁹⁸ Sylvaine Pasquier, « To Write is to Die a Little: An Interview with Jerome Charyn » [1994], in Sophie Vallas (ed.), *Conversations with Jerome Charyn*, id.

⁸⁹⁹ Jerome Charyn, « Introduction: Silence & Song », *In the Shadow of King Saul*, op. cit., p. 11.

⁹⁰⁰ Jerome Charyn, « Introduction: Silence & Song », *In the Shadow of King Saul*, op. cit., p. 18.

⁹⁰¹ Jerome Charyn, « Introduction: Silence & Song », *In the Shadow of King Saul*, op. cit., p. 35.

⁹⁰² Jerome Charyn, « Introduction: Silence & Song », *In the Shadow of King Saul*, op. cit., p. 48.

de l'immédiat après-guerre, à deux institutions fondatrices : le Crotona Y⁹⁰³, et le cinéma de son quartier. Au Crotona Y, maison de quartier consacrée à diverses pratiques sportives, Harvey initie son cadet à la virilité : c'est là que Jerome développe une première manière d'exister pour lui-même, non pas verbalement mais corporellement ; là qu'il prend cependant enfin aussi conscience de la nécessité, pour lui, d'un autre langage qui ne soit pas seulement physique et silencieux, et qu'il ira chercher dans la salle obscure du cinéma, puis finalement dans les bibliothèques des quartiers voisins.

1. Langage du corps

« Physical power is very important to me. I don't have it but I like it, I like to see it »⁹⁰⁴. Les récits de Charyn regorgent en effet d'allusions à de grands sportifs, réels comme Joe DiMaggio ou Marty Reisman, et fictifs comme la pongiste Nina Anghel ou l'haltérophile Esther Madrid, ce personnage de bande dessinée dont le physique est particulièrement glorifié par les illustrations de José Muñoz dans *Le croc du serpent*, ou encore Azumi, cette petite fille de la bande dessinée *Little Tulip*, que l'on retrouve en policière et bodybildeuse gorgée d'hormones stéroïdes dans *New York Cannibals* (2020). Qu'elles trouvent ou non une transposition visuelle, les images de son écriture s'arrêtent sur les singuliers volumes du corps entraîné : « Long, miraculous worms crawled under the chunks of muscle in George Paine's back »⁹⁰⁵ ; « [T]he muscles along [Little Paul's] thighs looked like a small city of worms and swollen lines »⁹⁰⁶. Cette force physique que Charyn aime voir chez les autres, et qu'il aime par-dessus tout écrire, décrire, est omniprésente dans ses textes, révélant son intérêt marqué pour le corps, qu'il considère comme un des premiers lieux du langage. La trajectoire d'Imberman, cet homme impénétrable qui, dans la nouvelle éponyme, s'exerce à

⁹⁰³ Il s'agit notamment, dans *Catfish*, d'un Young Men's Hebrew Association, situé au début du roman au nord de Crotona Park, au croisement conflictuel des zones juives, irlandaises et noires, puis à Harlem. Ce lieu est présent plus ou moins tel quel dans bien d'autres récits, comme la nouvelle « Imberman » (*Man Who Grew Younger*, 114) ou le roman *On the Darkening Green* (19).

⁹⁰⁴ Michaëla Cogan, « "The Artist Himself Is a Kind of Idiot." An Interview with Jerome Charyn » [2017], non publié, voir Annexe.

⁹⁰⁵ Jerome Charyn, *The Catfish Man*, *op. cit.*, p. 14.

⁹⁰⁶ Jerome Charyn, *The Catfish Man*, *op. cit.*, p. 285.

la salle de musculation mais finit par dessiner et écrire, reflète ainsi le parcours de Jerome qui en passe d'abord par le corps avant de découvrir sa voix.

- a) Le corps comme seul langage : musculation ou fascination de la force physique

Enfant, Charyn grandit en effet dans un milieu qui valorise avant tout la force physique, en particulier dans sa communauté d'ouvriers (« Polish Jews were supposed to be stronger than the Siberian mule »⁹⁰⁷). Par ailleurs, les tensions interraciales omniprésentes font de la rue une zone de combat permanent où les plus forts assoient leur réputation de chef à la force du poing. Harvey, frère aîné de Jerome, est l'un de ces durs qui, à force de ne reculer devant rien ni personne, a su se faire une place dans le quartier, si bien que Jerome, connu comme étant « le p'tit frère à Charyn », circule sans encombre dans le quartier, protégé par le seul nom de son frère (« I was Harve's kid brother, and that bestowed a certain bounty on me that was almost like an invisible letter of transit. I could trot into any neighborhood and was never hassled »⁹⁰⁸). Un entraînement diligent à la salle de musculation a renforcé la carrure de ce frère solaire, surpuissant, qui incarne pour Jerome un idéal de robustesse physique et morale. Le récit ne tarit pas d'éloges à son sujet, rappelant les nombreuses fois où Harvey, utilisant son propre corps massif comme bouclier, a protégé Jerome face à l'adversité. Le narrateur s'attarde sur la circonférence du bras de son frère, précisée au centimètre près, et complète parfois son portrait écrit, comme dans *The Black Swan*, de convaincantes photographies où la musculature exaltée d'un jeune homme quasi nu lui donne des airs de demi-dieu. On apprend en outre, dans *The Catfish Man*, qu'il s'en est fallu de peu que Harvey n'obtienne le prix du Mr. New York City en 1949, ce qui aurait été l'honneur suprême pour un fils du Bronx, quartier où se présenter à des concours de *strongmen* ou de *weightlifting* est parfois la seule occasion de s'accomplir publiquement.

Dans le Bronx, ceux qui sont élevés au rang d'idoles se distinguent donc par leur condition physique hors du commun, qu'il s'agisse de Captain America, ce superhéros

⁹⁰⁷ Jerome Charyn, *The Catfish Man*, *op. cit.*, p. 3.

⁹⁰⁸ Jerome Charyn, « Introduction: Silence & Song », *In the Shadow of King Saul*, *op. cit.*, p. 16.

trouvé dans les *comics*, ou des Mr. America et autres Mr. Universe, sortis vainqueurs des concours de *weightlifting*. On est également fasciné par l'épatante musculature des acteurs de Hollywood, en particulier celle de Marlon Brando, révélée dans *The Men* (1950) : « The hook in Marlon Brando's biceps was unmistakable. [...] He had the pecs and wings of a bodybuilder »⁹⁰⁹, s'extasient Jerome et ses camarades de musculation, convaincus que Brando est l'un des leurs, un fils du Bronx habitué à jouer des coudes pour survivre. Enfin, Joe DiMaggio, dieu du stade, surtout du Yankee Stadium, fierté suprême du Bronx, est l'icône de toute une génération. Charyn lui consacra *The Long Vigil*, un portrait conçu comme une sorte de lettre d'amour (« I was writing a fan's note to [...] Joe DiMaggio »⁹¹⁰, explique-t-il dans un entretien). Ce texte se lit d'abord comme une quasi hagiographie, où DiMaggio passe rapidement d'artiste (« the lonely practitioner of some lost American art »⁹¹¹) à prince (« America's one and only prince, who happened to have been a baseball player »⁹¹², « that prince, alone in his suzerainty, unrivaled »⁹¹³), puis de prince à saint : « Joe DiMaggio was revered, looked upon with an almost religious awe. He was the first saint of baseball when baseball itself was a religion, an icon of American life »⁹¹⁴. Dans ce portrait fasciné, l'homme culte épuise toutes les métaphores, son corps agile étant comparé tantôt à celui d'un poulain (« the awkwardness went away, and it was the colt that remained, that incredible sense of a constant, dancing motion »⁹¹⁵), tantôt à celui d'une antilope (« He's locked inside himself even while he runs like an antelope »⁹¹⁶). Face au mystère du corps glorieux, Charyn est resté l'enfant qui, jadis, adulait ses modèles de virilité.

On retrouve ainsi dans *The Catfish Man* un Jerome adolescent, lassé de son physique malingre (« I had bumps on my shoulders and a hollow design in the middle of my chest »⁹¹⁷) qui lui a valu une humiliation de trop dans les couloirs du collège : « Overpowered by a girl

⁹⁰⁹ Jerome Charyn, *The Catfish Man*, *op. cit.*, p. 10.

⁹¹⁰ Sophie Vallas, « "Pinocchio is Still Out There": Listening to Jerome Charyn's Everlasting Quest » [2009], in Sophie Vallas (ed.), *Conversations with Jerome Charyn op. cit.*, p. 135.

⁹¹¹ Jerome Charyn, *Joe DiMaggio*, *op. cit.*, p. 1.

⁹¹² Jerome Charyn, *Joe DiMaggio*, *id.*

⁹¹³ Jerome Charyn, *Joe DiMaggio*, *op. cit.*, p. 3.

⁹¹⁴ Jerome Charyn, *Joe DiMaggio*, *op. cit.*, p. 1.

⁹¹⁵ Jerome Charyn, *Joe DiMaggio*, *op. cit.*, p. 4.

⁹¹⁶ Jerome Charyn, *Joe DiMaggio*, *op. cit.*, p. 30.

⁹¹⁷ Jerome Charyn, *The Catfish Man*, *op. cit.*, p. 4.

in the halls of P.S. 61. Who could outlive such a smear to his reputation? »⁹¹⁸. Jerome va donc, dans un premier temps, essayer d'égaliser Harvey, entreprenant de développer sa musculature, d'abord à domicile avec les moyens du bord (« I began lugging bureaux through the house. I dipped my body between two weakbacked chairs until my face had [a] puffy look [...] »⁹¹⁹) puis, dans le sillage de son frère, au Crotona Y, où Harvey l'initie aux divers équipements et techniques du gymnase. Arborant des T-shirts moulants (« muscle tee shirts »⁹²⁰) à la Marlon Brando, il ne jure plus que par *Muscle Power*, une revue de culturisme qui détaille les techniques pour augmenter son tour de biceps. Animé par son désir de cultiver son corps et de briller par lui, il voit d'abord l'entraînement physique comme une émancipation : « I loved to work out, to train in that closet [...]: it was an intimacy with your body that went beyond narcissism. [...] Is it kinesthesia, the ability of a muscle to “think”, the awareness of a body engendering its own power [...]? »⁹²¹. Ces commentaires montrent bien cependant que, dès le départ, Jerome cherche obscurément dans cette activité physique à outrance quelque chose qui dépasse le pur accomplissement physique : l'appropriation de soi qui découle d'une « conscience » corporelle aiguë, faisant office, pour un temps en tout cas, de pensée (« think ») et de langage intérieurs. « Don't think of us as boys with narrow intellects »⁹²², se défend le narrateur, qui voit dans l'exercice une première forme d'éducation, d'autant plus précieuse qu'elle est prodiguée directement par le frère admiré. Cette éducation est pourtant plus sexuelle que sentimentale : en rejoignant la bande des culturistes, Jerome découvre à la fois l'homoérotisme de ces corps huilés et rasés et les faveurs que les filles accordent plus facilement aux plus galbés d'entre eux. Harvey demeure bien sûr, jusque dans la sensuelle scène de chacha qui termine *The Black Swan*, celui dont le pouvoir sexuel s'exprime le plus au moyen de son corps bodybuildé.

⁹¹⁸ Jerome Charyn, *The Catfish Man*, *op. cit.*, p. 3.

⁹¹⁹ Jerome Charyn, *The Catfish Man*, *id.*

⁹²⁰ Jerome Charyn, *The Catfish Man*, *op. cit.*, p. 15.

⁹²¹ Jerome Charyn, *The Catfish Man*, *op. cit.*, p. 8.

⁹²² Jerome Charyn, *The Catfish Man*, *op. cit.*, p. 9.

b) Le corps sans langage : limites de la force physique, ou l'exemple de Joe DiMaggio

L'enthousiasme de Jerome ne dure pas en effet, d'autant que Harvey part en Corée et que pour sa part, il quitte son collège pour un lycée d'art à Manhattan, où ses airs de canaille ne lui sont plus d'aucun secours auprès des filles. Lassé, il laisse ses muscles fondre (« [M]y biceps flattened out »⁹²³) et brûle ce qu'il avait adoré. « Rosin bags, grease, and lat machines didn't have much sway over me any more »⁹²⁴, concède Jerome dans *The Catfish Man*, avoué que Charyn reprend dans un de ses entretiens : « It was very boring after a while »⁹²⁵. Dans sa déception, l'idéal que constituait jusqu'alors pour lui le corps athlétique perd de sa force initiale. Lorsque le corps est à ce point objectifié (scruté dans le miroir, mesuré au centimètre), il en devient inerte, réduit à sa simple corporalité, devenant par là-même un corps « idiot » dans le sens d'abruti par l'effort, ce qui en soi ne suffit pas pour transformer la matière en esprit. Jerome prend alors conscience que son identité ne se limite pas au seul volume musculaire de son corps. Il assume dans une certaine mesure son « impuissance » physique, et s'interroge sur les autres moyens de se forger une identité puissante et affirmée.

Charyn réévalue ainsi sa fascination envers ses idoles, interrogeant par exemple le mythe de DiMaggio au point d'en déceler les limites. Selon lui, la présence extatique du joueur sur le terrain (« [A]lmost none [...] had that moment-to-moment concentration and control »⁹²⁶), sa dextérité, qui lui a valu une célébrité sans pareille, se muent, une fois le match terminé, en une impossibilité totale à s'exprimer. Cet être si gracieux dans l'action devient en effet terriblement maladroit en dehors du terrain : « [He was an] intensely private [man], with an almost pathological shyness »⁹²⁷ ; « [H]e wasn't coltish off the field. He had little social grace. He never smiled [...]. He seemed frightened of language. He had no real education to speak of outside baseball itself »⁹²⁸. L'étonnante grammaire corporelle de

⁹²³ Jerome Charyn, *The Catfish Man*, op. cit., p. 15.

⁹²⁴ Jerome Charyn, *The Catfish Man*, op. cit., p. 30.

⁹²⁵ Michaëla Cogan, « “The Artist Himself Is a Kind of Idiot.” An Interview with Jerome Charyn » [2017], non publié, voir Annexe.

⁹²⁶ Jerome Charyn, *Joe DiMaggio*, op. cit., p. 5.

⁹²⁷ Jerome Charyn, *Joe DiMaggio*, op. cit., p. 133.

⁹²⁸ Jerome Charyn, *Joe DiMaggio*, op. cit., p. 4.

DiMaggio n'a aucun équivalent verbal puisque hormis le baseball, il n'est doué pour rien. « [H]e has no language other than the language of his body »⁹²⁹, suggère Charyn, faisant de son idole un « autiste » (« He was almost autistic »⁹³⁰) dans le sens où il n'existe pas en-dehors de son corps, semblable à l'un de ces « idiots savants », ces êtres au génie extrêmement ciblé qui se retrouvent complètement démunis dans tous les autres aspects de la vie : « He was like an idiot savant whose magic was born on a baseball field and abandoned him once he left it »⁹³¹.

Charyn voit ainsi dans ce solipsisme corporel une forme de souffrance qui a fait de DiMaggio, dans la deuxième moitié de sa vie, un homme pris dans les affres de la gloire, victime de sa célébrité, incapable de se projeter au-delà de son propre mythe, une marionnette en somme (« a sleek Pinocchio in expensive suits »⁹³²), privée de volition et de direction propres : un « idiot » donc, sans imagination, sans curiosité, prisonnier de son corps de jadis qui n'est plus pour lui qu'une coquille vide. Pour sortir de ce cercle vicieux, il faudrait savoir s'imaginer autre, s'adapter, se réinventer. Or c'est précisément à cela, à en croire Charyn, que tient l'échec de DiMaggio, qu'il décrit comme incapable de se redéfinir (« [He] couldn't really redefine himself »⁹³³), c'est-à-dire d'évoluer, faute d'avoir eu à sa disposition un véritable langage. « [H]e has no language other than the language of his body »⁹³⁴ : c'est sur ce point que Charyn insiste, comme s'il fallait chercher ailleurs que dans le corps, éviter l'abrutissement qui menace lorsque le corps ne se transcende plus lui-même, lorsqu'il empêche l'individu de se transformer, de se projeter, de devenir. Ici, DiMaggio rejoint donc Jerome : leur cas amène à la conclusion que la culture exclusive du corps mène à la stagnation et qu'il faut donc trouver une autre voie pour se libérer de cet état qui n'est autre qu'une forme d'idiotie.

⁹²⁹ Michaëla Cogan, « “The Artist Himself Is a Kind of Idiot.” An Interview with Jerome Charyn » [2017], non publié, voir Annexe.

⁹³⁰ Jerome Charyn, *Joe DiMaggio, op. cit.*, p. 30.

⁹³¹ Jerome Charyn, *Joe DiMaggio, op. cit.*, p. 3.

⁹³² Jerome Charyn, *Joe DiMaggio, op. cit.*, p. 7.

⁹³³ Jerome Charyn, *Joe DiMaggio, op. cit.*, p. 121.

⁹³⁴ Michaëla Cogan, « “The Artist Himself Is a Kind of Idiot.” An Interview with Jerome Charyn » [2017], non publié, voir Annexe.

c) D'autres langages corporels : alternative à la force physique par le ping-pong

Le parcours de Jerome, du moins dans *The Catfish Man*, reflète bien cette idée que le corps seul ne peut suffire au développement complet de l'individu. Cultiver le corps au détriment d'autres qualités morales et intellectuelles peut revenir à s'abrutir, littéralement à devenir une brute, considérée étymologiquement comme un animal dans ce qu'il a de plus bas, de plus éloigné de l'homme. S'abrutir ou être une brute, c'est donc échouer dans son humanité. D'abord fasciné par la musculation, Jerome se fait un temps l'avocat du diable, feignant à demi d'être convaincu par la musculation (« It wasn't all trumpery and poses, velvet briefs, and sand in your eyes »⁹³⁵), mais la désillusion ne tarde pas, et il finira effectivement par renoncer à ce qui finalement déçoit au bout du compte son désir profond de réalisation.

Le ping-pong lui apparaît alors comme une alternative possible, moins brutale, moins primitive, plus raffinée. Le jeu en lui-même, avec ses codes et ses défis, a selon lui l'avantage de permettre une sorte d'expression artistique : il est comparé, dans *The Catfish Man*, à une « danse » et à une « musique » et constitue, pour le petit Paul, qui le pratique avec talent, un but ultime. Partenaires de tournoi, Jerome et Paul se lient d'amitié, l'échange de balles allant de pair avec la naissance d'un dialogue. Le jeu sert alors une fonction expressive et transformatrice et peut, à cet égard, être considéré comme un moyen de sortir du corps brut et silencieux. Paul, garçon mutique et asocial qui a grandi dans la plus grande misère, ce qui le fait appartenir aux idiots, se métamorphose ainsi grâce au jeu en un jeune homme auréolé de succès, qui termine le roman marié, riche et entouré des siens : le sport semble avoir transformé les marqueurs apparents de son idiotie première.

Nina Anghel, championne roumaine de tennis de table dans *Little Angel Street* est, elle aussi, transfigurée par ce sport : « She was docile, narcoleptic, almost numb when she wasn't behind a table. Her features were without charm or animation. But she turned lithe at the table. Her body did a ferocious ballet »⁹³⁶. Lorsqu'elle n'accomplit pas ses prouesses sur la table de jeu, Nina apparaît comme une poupée sans vie (« [A] monster [...] like a gigantic

⁹³⁵ Jerome Charyn, *The Catfish Man*, *op. cit.*, p. 8.

⁹³⁶ Jerome Charyn, *Little Angel Street*, *op. cit.*, p. 169-170.

brooding doll in silk underpants »⁹³⁷) qui doit se faire habiller et maquiller, et passe pour enfantine et immature (« She has the mind of an infant »⁹³⁸), ce que souligne encore l'onomastique choisie par Charyn et qui combine deux quasi homographes, un du terme espagnol *niña* et un du mot anglais « angel ». Perçue comme une « Idiota »⁹³⁹, elle excelle toutefois dans son domaine de prédilection, notamment lors d'un match spectaculaire où elle joue, les yeux bandés et de la main gauche, face à divers adversaires qui tentent en vain de prendre l'avantage sur elle. Anghel semble en effet dotée d'un sens aiguisé de l'ouïe qui lui permet de détecter la trajectoire de la balle d'après le son qu'elle produit (« Nina Anghel's private sonar »⁹⁴⁰). Cette technique, poussée à la perfection, la rend invincible, du moins jusqu'à ce qu'Isaac entre en scène et provoque une faille dans la mécanique bien huilée de la championne. En lui renvoyant la balle avec une telle douceur qu'elle ne fait presque aucun bruit (« with a light kiss [...] hitting as softly as he could »⁹⁴¹), il lui retire ainsi son unique avantage : « You solved Nina's blindfold trick. You stifled her game, little father, swallowed the sound of the ball. You turned poor Nina into a mute »⁹⁴², lui reproche-t-on plus tard, alors que Nina rejoint le groupe des idiots de génie déchu (« mute » signalant ici une perte).

Manfred Coen, dans *Blue Eyes*, est un autre de ces prodiges de la petite balle blanche. Ce favori d'Isaac, détective impassible (il est surnommé « Shotgun Coen ») et tendre à la fois (son autre surnom, « Blue Eyes », évoque le regard doux qui charme, à son insu, presque tous ceux qui le croisent) est tombé dans les bras d'Isaac, père protecteur et destructeur qui finira pourtant par provoquer sa perte, faute d'avoir autre chose dans sa vie : ses deux parents, Albert et Jessica, gazés dans un double suicide, son oncle Sheb, défaillant et interné, son ex-femme remariée et ses multiples conquêtes d'un soir ou d'un instant composent en effet sa seule famille. Cet homme à la solitude absolue et tragique trouve néanmoins un exutoire au club du ping-pong où, avec d'autres illuminés comme lui (« [Coen was] a copy with a queerness for ping-pong »⁹⁴³), il vient oublier ses soucis de flic d'un revers de

⁹³⁷ Jerome Charyn, *Little Angel Street*, *op. cit.*, p. 161.

⁹³⁸ Jerome Charyn, *Little Angel Street*, *op. cit.*, p. 165.

⁹³⁹ Jerome Charyn, *Little Angel Street*, *id.*

⁹⁴⁰ Jerome Charyn, *Little Angel Street*, *op. cit.*, p. 176.

⁹⁴¹ Jerome Charyn, *Little Angel Street*, *op. cit.*, p. 179.

⁹⁴² Jerome Charyn, *Little Angel Street*, *op. cit.*, p. 180.

⁹⁴³ Jerome Charyn, *Blue Eyes*, *op. cit.*, p. 265. « Copy » est sans doute ici une version argotique ou « créolisée » (la scène a lieu dans un quartier multiculturel) de « cop ».

raquette : « [Coen] emerged in the damp vestibule of the ping-pong club. [...] [He] got bumped with hot air off the tables. The freaks were hitting balls without mercy tonight [...]. They were perfecting their loops and taking the kinks out of their other shots »⁹⁴⁴. Troquant sa tenue et son arme contre un short bleu et un bandeau jaune, il surmonte grâce à la technique du jeu les défaillances qui font de lui un être diminué et idiot : « Coen put away the morbid turns of his past, mother, father, Papa, Isaac, Sheb, to contain Alphonso »⁹⁴⁵. Lorsqu'il est assassiné, dans une scène richement détaillée à la fin de *Blue Eyes*, il se trouve en plein match à un doigt de la victoire. Le portrait électrisé que Charyn vient de faire de ses services et contre-attaques hors-pair a fait monter la tension dramatique et Coen meurt donc au point culminant de sa courte vie, dans un moment de gloire absolue. Pourtant, une fois les restes de son corps emportés par la morgue, il ne reste quasiment rien de lui hormis le souvenir tenace qui hantera Isaac des mois durant, et il redevient cet anonyme dont on ne se rappelle pas grand-chose, si ce n'est ses brefs éclats dans le club pongiste : « If they did think of Coen, it was only to remind themselves that such an odd cop deserved a ping-pong grave »⁹⁴⁶.

Charyn lui-même gardera toute sa vie une affection particulière pour ce sport qu'il pratiquera assidûment et auquel il consacrera un ouvrage insolite, *Sizzling Chops & Devilish Spins. Pingpong and the Art of Staying Alive* (2001). Dans ce documentaire truffé d'anecdotes sur ses joueurs préférés et sur son propre parcours de pongiste, il se place avec humour aux côtés des véritables champions, comme Hugo Batzlinger (« a flurry of mismated limbs, an epileptic dervish with one enormous elbow »⁹⁴⁷), Gump Mao (« the ultimate innocent, with a 75 IQ, floating somewhere between cretinism and normality »⁹⁴⁸) ou Dick Miles (« Dick Miles, the narrowed man [...] a very private person »⁹⁴⁹, « He was arrogant, indifferent to the world as he chopped and chopped. No one could approach him [...] the only dialogue he could ever really have was with himself »⁹⁵⁰) bien conscient de n'être quant à lui qu'un humble débutant, quoiqu'acharné et capable d'en déstabiliser plus d'un grâce à

⁹⁴⁴ Jerome Charyn, *Blue Eyes*, *op. cit.*, p. 263.

⁹⁴⁵ Jerome Charyn, *Blue Eyes*, *op. cit.*, p. 264.

⁹⁴⁶ Jerome Charyn, *Blue Eyes*, *op. cit.*, p. 273.

⁹⁴⁷ Jerome Charyn, *Sizzling Chops & Devilish Spins*, *op. cit.*, p. 98.

⁹⁴⁸ Jerome Charyn, *Sizzling Chops & Devilish Spins*, *op. cit.*, p. 146.

⁹⁴⁹ Jerome Charyn, *Sizzling Chops & Devilish Spins*, *op. cit.*, p. 150.

⁹⁵⁰ Jerome Charyn, *Sizzling Chops & Devilish Spins*, *op. cit.*, p. 172.

son revers de gaucher. Dans ce livre, qui constitue aussi, on l'a vu, un portrait de son incapacité totale à gérer la vie quotidienne (de l'avion à l'informatique), il se présente en joueur fasciné, développant toute une philosophie autour de cette petite balle blanche dont il fait un objet presque méditatif (« It's a meditative sport [...] It allows you to dream [...] It's like being in a trance state »⁹⁵¹), et qui constitue pour lui une sorte de langage : « Ping-pong also ha[s] a language »⁹⁵², affirme-t-il. Comme le langage verbal, la langue de ce sport lui échappe pourtant (« a clipped, bewildering language »⁹⁵³, « a language that was impossible to grasp »⁹⁵⁴) et il se voit donc comme un voyou contraint de s'en emparer, sans l'autorisation de personne. Le livre se termine ainsi sur l'image malicieuse d'un Charyn en visite au Centre sportif de l'INSEP, enfonçant une balle de compétition au fond de sa poche : « I picked up a 'Tibhar 40mm BASIC' and stuffed it into my pocket, like a bad little boy. [...] And I left that building of wooden cubes with a big fat stolen ball in my pocket »⁹⁵⁵.

Cependant, si le ping-pong offre une forme d'expression ou de réalisation de soi plus satisfaisante que le culturisme et s'il peut pour certains, comme le petit Paul, offrir une forme d'accomplissement de soi, il s'avère pour Jerome, dans *The Catfish Man*, ne rester qu'une réponse insuffisante aux questions fondamentales qui l'animent. Lui qui, à la salle de musculation, se regardait dans le miroir pour n'y trouver que le reflet décevant, car trop réel, de son torse maigre (« I walked from mirror to mirror staring into the hollows of my breastbone »⁹⁵⁶), s'interroge sur ses autres reflets possibles. Et si, à l'inverse de Joe DiMaggio, il apprenait à se projeter, à s'imaginer autre ? Plutôt que de modeler son propre corps, il se tourne vers d'autres surfaces – les pages blanches de son carnet à dessin, les écrans blancs du cinéma – sur lesquelles il va pouvoir envisager sa vie autrement.

⁹⁵¹ Jerome Charyn, *Sizzling Chops & Devilish Spins*, op. cit., p. 76.

⁹⁵² Jerome Charyn, *Sizzling Chops & Devilish Spins*, op. cit., p. 170.

⁹⁵³ Jerome Charyn, *Sizzling Chops & Devilish Spins*, op. cit., p. 100.

⁹⁵⁴ Jerome Charyn, *Sizzling Chops & Devilish Spins*, id.

⁹⁵⁵ Jerome Charyn, *Sizzling Chops & Devilish Spins*, op. cit., p. 194-195.

⁹⁵⁶ Jerome Charyn, *The Catfish Man*, op. cit., p. 6.

2. Langage visuel

Alors que son apprentissage du langage en reste à ses balbutiements durant les premières années de vie qui constituent la genèse dite « idiote » de son parcours d'écrivain, d'autres influences, essentiellement non-verbales, contribuent malgré tout à sa formation : le dessin et la peinture, les *comics* et le cinéma. Au contact de ces formes artistiques, les seules auxquelles il ait accès dans un Bronx à l'écart de toute culture, Charyn l'idiote se constitue, en autodidacte, les rudiments d'une culture bien à lui.

a) Dessin et peinture comme premiers langages

Le rôle fondateur du dessin dans cet apprentissage initial souligne l'absence de langage verbal qui a marqué l'enfance de Charyn. Enfant quasi mutique, que la fermeture des écoles du Bronx, pendant la guerre, n'aida guère à développer la connaissance de l'anglais que ses parents ne pouvaient lui donner, il se rappelle que bien avant de lire, et peut-être même de parler, il se servait de couleurs pour mettre en scène, sur le papier, des histoires de son invention : « When I was six, I used to invent stories for myself and to draw the characters. I can still remember their very bright colors »⁹⁵⁷. « I discovered images before language »⁹⁵⁸, précise-t-il encore. À ce stade, où le langage lui est encore étranger, les images s'organisent pour former, du moins dans l'esprit de leur jeune dessinateur, une sorte de récit muet, mais extrêmement expressif : « I was an artist. I began to draw, but I really saw drawings in a very peculiar way, as stories »⁹⁵⁹.

L'expression de soi prend donc d'abord une forme visuelle, matérialisée par des formes et des couleurs. Dans *El Bronx* (1997), neuvième opus de la saga Sidel, c'est par les dessins muraux que le jeune Angel Carpenteros, alias « Alyosha »⁹⁶⁰, fait le récit de son

⁹⁵⁷ Serge Sanchez, « Charyn, the Invention of Chaos » [1993], in Sophie Vallas (ed.), *Conversations with Jerome Charyn op. cit.*, p. 35.

⁹⁵⁸ Gilles Menegaldo, « “Chanting in the Dark”: An Interview with Jerome Charyn » [1995], in Sophie Vallas (ed.), *Conversations with Jerome Charyn op. cit.*, p. 70.

⁹⁵⁹ Gilles Menegaldo, « “Chanting in the Dark”: An Interview with Jerome Charyn » [1995], in Sophie Vallas (ed.), *Conversations with Jerome Charyn, id.*

⁹⁶⁰ Il explique son nom ainsi : « I'm named after a moron in a Russian novel » (*El Bronx, op. cit.*, p. 109). Le texte suggère que l'idiote en question est Alexeï « Aliocha » Karamazov, personnage que

quartier, le Bronx, dont il devient ainsi une sorte d'historien⁹⁶¹. En recouvrant les façades des portraits d'autres *homies* (des natifs du Bronx, comme ici un dénommé « Panther », récemment tué dans un règlement de comptes entre gangs), cet enfant relate en effet, à sa manière et par la seule force expressive de ses craies colorées, une histoire souterraine qui tomberait sinon aussitôt dans l'oubli :

Alyosha had the whole rear wall. He grabbed a very fat stick of yellow chalk and sketched Panther's outline in five minutes flat. Then he reached across the wall and drew the brittle mountains of Washington Heights in the light of the moon. He applied the different colors, standing on his toes, chalked in Panther's blue mustache, the white of his milky eye, the gray of his handkerchief, the rough black teeth of rooflines under a renegade moon. He'd mastered the properties of chalk, teaching himself on the spot how to make a color bleed, so the blue of Panther's mustache could blend right into the atmosphere.⁹⁶²

Passé maître dans le maniement des couleurs, qu'il fait à la fois s'épandre et s'épancher figurativement sur le mur (« bleed » ayant ici un sens technique mais aussi émotionnel), Alyosha a trouvé dans cet art une forme d'expression et d'accomplissement de soi : d'enfant grandissant dans un quartier sans culture, il est devenu un artiste (il est ailleurs comparé à Michel-Ange peignant ses fresques) capable de relayer sa propre vision du monde qui l'entoure.

Jerónimo Guzmán, le personnage de l'idiot qui ponctue la saga Sidel de sa présence silencieuse, illustre également de façon frappante le pouvoir expressif attribué au dessin chez Charyn. Nul ne soupçonne en effet chez cet homme apathique sa surprenante habileté à utiliser les couleurs. Il montre pourtant dans ce domaine une maîtrise proche de la « perfection » :

Patrick [...] sat on a stool watching Jerónimo play with the Guzmán crayon box. Crouched under the doors of the Babylon closet, he softened crayons with the heat of his thumb. Then he took the crayons over to Jorge's bed. The baby began to paint his brother's lips. Jorge smiled with wax on his mouth. The baby was much more deliberate. His face grew taut as he applied the wax. He had a keen artistry, Papa's oldest boy. He moved from Jorge's lips to his earlobes and his

certaines critiques, s'appuyant sur le fait qu'il est souvent appelé « l'idiot » dans les brouillons, rapprochent du Prince Mychkine.

⁹⁶¹ Les *murals* d'Alyosha constituent en effet, avec les photographies du vieil Abner Gumm, décrit comme l'historien attitré du Bronx (« the borough historian », *El Bronx, op. cit.*, p. 19), une forme de mémoire locale avant tout visuelle, fragile et incomplète, dont le rôle est de témoigner d'une histoire tue, réduite au silence par les récits officiels.

⁹⁶² Jerome Charyn, *El Bronx*, The Mysterious Press, New York, 1997, p. 104.

eyes. There was nothing circumstantial about his work. He could account for the irregularities of a cheekbone or an eyebrow. He drew perfect halos.⁹⁶³

Jerónimo est, tout au long du récit, enfermé à des degrés variables dans des espaces confinés, contraint à n'être que ce que les autres voient en lui, un idiot incurable. Le maquillage appliqué ici sur le visage de son frère (une forme de camouflage permettant aux Guzmans, considérés comme des hors-la-loi, de passer inaperçus), comme celui qu'il applique sur les visages poupins des jeunes garçons qu'il tue sur les toits, semble être au contraire chez lui une forme d'expression de son désir, à tout le moins de sa façon radicalement autre de voir le monde. Charyn explique en ces termes l'attraction de ce personnage pour les couleurs : « It's a scream, it's a language and also the painting of the lips is a kind of, it's the way he probably makes love »⁹⁶⁴. Peindre, ou se peindre (se maquiller) serait presque un langage à forte dimension sensuelle ou sexuelle et qui reviendrait à se dire, à se raconter. Ce serait rendre parlant, réfléchissant, un corps qui autrement ne serait qu'une surface opaque et indéchiffrable. C'est donc toujours le même élan, celui de trouver et de raconter sa propre histoire, qui anime ici l'enfant, l'idiot et l'écrivain en devenir.

Toutefois, le dessin à lui seul ne semble pas, chez Charyn, permettre le déploiement d'un plein potentiel : Alyosha est convié, plus tard dans le récit, à la « Merlin School » montée par Isaac pour les enfants doués du Bronx, invité, donc, à élargir son éventail de formes d'expression, tandis que Jerónimo, le « lipstick freak », finit aussi tragiquement que ses victimes peinturlurées, le langage qu'il s'est trouvé ne pouvant assurément pas passer l'épreuve du monde extérieur, de sa moralité et de ses lois. Chez Charyn, le dessin serait donc une étape fondatrice et archaïque dans le sens où cette activité reproduit un rapport de proximité immédiate au monde, d'où son association affirmée, chez cet écrivain, avec l'*infans* et l'idiot ; une étape fondatrice *mais* archaïque, dans le sens où il faudrait la dépasser, aller au-delà de ce qui serait une régression si l'on s'en contentait.

Dans *The Dark Lady from Belorusse*, c'est en effet lorsque Jerome est exclu de l'école en raison de la teigne dont il est porteur, et qu'il se retrouve donc dans une sorte de « vacance » forcée, privé du lieu de son apprentissage intellectuel, qu'il redécouvre ses

⁹⁶³ Jerome Charyn, *The Education of Patrick Silver* [1976], *The Isaac Quartet*, Zomba Books, London, 1984, p. 358.

⁹⁶⁴ Michaëla Cogan, « "The Artist Himself Is a Kind of Idiot." An Interview with Jerome Charyn » [2017], non publié, voir Annexe.

premières amours pour la peinture. La personne de Chick servira de père de substitution, à la fois protecteur et maternel, puisqu'il va recouvrir d'une apaisante peinture blanche le monde meurtri de son protégé : « Sometimes Chick would take me along on one of his jobs. [...] He would reach across the ladder and cover the length of a wall with a creamy white that left big spots on my cap. He'd let me paint in the corner with a tiny brush that could do little harm. Then he'd laugh and touch up my strokes. [...] And soon both of us were covered with the same white spots »⁹⁶⁵ ; « I started to climb the ladder with him, so we could work in tandem, make the whole planet a creamy white »⁹⁶⁶. Les connotations laiteuses (« creamy ») et matricielles de la peinture dégoulinant littéralement sur Jerome le replongent dans un état primordial, pré-lapsaire ou édénique. Maculé de taches blanches, il expliquera d'ailleurs en ces termes l'état de ses vêtements à Faigele : « “Mom, the clouds are getting so fat, it's raining milk in the Bronx” »⁹⁶⁷. Mais malgré les délices de cette initiation, il faudra bien que Jerome soit chassé de ce paradis blanc où il est plus que jamais le « Baby » et qu'il reprenne, tôt ou tard, le chemin de l'école et de son évolution : le lait deviendra alors encre, le passage d'un fluide à un autre signalant la sortie de cette régression passagère.

Le caractère régressif du dessin tel qu'il est vu par Charyn rend en effet cette activité incompatible avec le développement d'un véritable langage. Le personnage de Lippy, dans la nouvelle « 1944 », illustre ainsi l'idée que le langage purement visuel va à l'encontre du développement intellectuel. Ce garçon peu scolaire est considéré par ses professeurs comme un idiot, « a dunce, a *fershtupte kop* [...] a Jewish boy without a bar-mitzvah, a *shandeh!* »⁹⁶⁸ ; « Everybody thinks Leo's the dumbest kid in the world, that's because he never does any work. Leo aint so dumb, he just don't like school »⁹⁶⁹. Bien que Lippy, qui réalise ses propres bandes dessinées, soit extrêmement doué pour le dessin (« Leo's a terrific

⁹⁶⁵ Jerome Charyn, *The Dark Lady from Belorusse*, *op. cit.*, p. 51.

⁹⁶⁶ Jerome Charyn, *The Dark Lady from Belorusse*, *op. cit.*, p. 52.

⁹⁶⁷ Jerome Charyn, *The Dark Lady from Belorusse*, *id.*

⁹⁶⁸ Jerome Charyn, « 1944 », *The Man Who Grew Younger*, *op. cit.*, p. 4. Le glossaire ajouté à la traduction française de ce recueil (trad. Anne Rabinovitch, Éditions Complexe, 1993) donne à ces termes en yiddish le sens suivant : « *fershtupte* » se dit d'un individu excessivement borné ; un « *shandeh* » est celui qui apporte la honte à sa communauté. Le terme hébreu de « bar mitzvah » évoque quant à lui, toujours selon le glossaire, la « cérémonie célébrée lorsqu'un jeune garçon atteint sa majorité religieuse, à 13 ans » – l'absence d'un tel rite d'initiation, qui nécessite par ailleurs une étude poussée de l'hébreu, signale donc une immaturité dans le développement intellectuel, mais aussi individuel et social. Lippy est en outre en un certain point décrit comme un « *shlemiel* ».

⁹⁶⁹ Jerome Charyn, « 1944 », *The Man Who Grew Younger*, *op. cit.*, p. 61.

artist! »⁹⁷⁰), son langage visuel est considéré comme primitif et impropre, régressif en somme. Frederic Tuten, dans un entretien avec son ami de longue date Charyn, lui rappelle ainsi le regard posé par la société sur les *comics*, considérés comme des livres de pacotille : « One of the things I think we feel is that what we call comic books are light entertainment for children or idiots who can't read a text »⁹⁷¹.

Il en est de même pour Charyn qui s'irrite vite de la médiocrité de ses premiers *Classic Comics*, dont l'intrigue est pauvre et le dessin machinal (« static, as if created out of a cookie cutter »⁹⁷²), tandis qu'il rêve quant à lui de grandeur et de sensibilité, d'être transporté par un trait expressif et un récit complexe. Ce mode d'expression ne peut donc à terme le satisfaire vraiment, lui qui ressent de plus en plus le besoin d'un autre type d'expression, explicitement verbal. Comme le sport, le dessin sera donc finalement relégué au plan des activités transitoires par lesquelles il prend conscience de la nécessité de s'initier au langage.

Certes, Jerome passe une partie de sa scolarité dans un lycée à vocation artistique. Mais il y est entré un peu par hasard et se rend rapidement compte que, malgré sa curiosité pour la peinture, il n'est pas fait pour ce type d'art. Dans l'enthousiasme des premières tentatives, il retrouve bien la joie qu'il avait, enfant, à jouer avec les couleurs : « I was learning how to fiddle with oil paint at Music and Art [...]. I had my cadmium yellows and my cinnabar greens. [...] I was the artist Jerome, lately of New Brunswick, with colors in a box »⁹⁷³. Il déplore toutefois assez vite son absence totale de talent, ce sur quoi il revient avec insistance dans ses entretiens : « I couldn't paint, I wanted to become an artist but I didn't have talent, I was at the high school of Music and Art where other people *did* have talent and you could see the genius that they had »⁹⁷⁴ ; « I was an art student who painted in bold colors – the Gauguin of Boston Road – but didn't have the rudest gifts of a draftsman. I couldn't draw a cow or a human thumb with my piece of charcoal. The images wouldn't

⁹⁷⁰ Jerome Charyn, « 1944 », *The Man Who Grew Younger*, *id.*

⁹⁷¹ Frederic Tuten, « A Conversation with Jerome Charyn » [1992], in Sophie Vallas (ed.), *Conversations with Jerome Charyn op. cit.*, p. 7.

⁹⁷² Jerome Charyn, « Introduction: Silence & Song », *In the Shadow of King Saul*, *op. cit.*, p. 12.

⁹⁷³ Jerome Charyn, *The Catfish Man*, *op. cit.*, p. 19.

⁹⁷⁴ Michaëla Cogan, « “The Artist Himself Is a Kind of Idiot.” An Interview with Jerome Charyn » [2017], non publié, voir Annexe.

flow out of my head »⁹⁷⁵. Comprenant qu'il fait fausse route, refusant de rester un amateur sans talent, il choisit donc de renoncer à ses premières velléités pour explorer une nouvelle voie : « Later on, I felt that painting did not allow me to express what I wanted, but that words did »⁹⁷⁶ ; « I wanted to paint with words. Yet I had little language »⁹⁷⁷. L'échec du peintre (« J'ai d'abord été un artiste, un dessinateur à peine capable de dessiner ou de peindre »⁹⁷⁸) ouvre la voie aux débuts, tout aussi infructueux dans un premier temps, de l'écrivain : « And so I went to words. They were ugly things on the page, without Technicolor, but at least they got me a little closer to reds and yellows that could bleed. I tried to twist the yellow out of every word, but the best I could hope for was a bilious yellow-gray »⁹⁷⁹. On voit ici combien Charyn souligne la continuité entre ces premières influences (la peinture et le cinéma « technicolor », sur lequel on reviendra) et sa vocation d'écrivain. Ce retournement (« And so I went to words ») ne l'est donc qu'à demi dès lors que Charyn, persévérant dans sa voie d'artiste, change simplement les outils et les modes de son art : « [I]t was very natural to move from images into words, because I felt that words also had images »⁹⁸⁰.

Ces premières expériences malheureuses dans les arts visuels, où Charyn comprend à regret qu'elles signalent pour lui une impossibilité à s'exprimer par les seules images, sont malgré tout des préliminaires importants qui lui permettent de trouver sa propre voix. Plus tard, Charyn se réjouira en effet de la possibilité d'un dialogue entre le mot et l'image, dialogue que le genre de la bande dessinée lui permettra d'approfondir : « [F]or me, there's always been a profound relationship between images and words, and that's one reason why I moved into the graphic novel of *bande dessinée*, and also into illustrated texts »⁹⁸¹. Mais dans ce dialogue, il y aura désormais un interlocuteur qui se chargera de faire apparaître

⁹⁷⁵ Jerome Charyn, « Introduction: Silence & Song », *In the Shadow of King Saul*, *op. cit.*, p. 18.

⁹⁷⁶ Serge Sanchez, « Charyn, the Invention of Chaos » [1993], in Sophie Vallas (ed.), *Conversations with Jerome Charyn* *op. cit.*, p. 35.

⁹⁷⁷ Jerome Charyn, « Introduction: Silence & Song », *In the Shadow of King Saul*, *op. cit.*, p. 18.

⁹⁷⁸ Michel Lebrun, « Brève rencontre avec Jerome Charyn », Dossier Jerome Charyn, *Polar* n° 15, Rivages, Paris, mai 1995, p. 28.

⁹⁷⁹ Jerome Charyn, "Jerome Charyn", in Dedria Dryfonski, ed., *Contemporary Authors Autobiography Series*, *op. cit.*, p.178.

⁹⁸⁰ Gilles Menegaldo, « "Chanting in the Dark": An Interview with Jerome Charyn » [1995], in Sophie Vallas (ed.), *Conversations with Jerome Charyn*, *op. cit.*, p. 70.

⁹⁸¹ Gilles Menegaldo, « "Chanting in the Dark": An Interview with Jerome Charyn » [1995], in Sophie Vallas (ed.), *Conversations with Jerome Charyn*, *id.*

l'image sur le papier, ce dont Charyn était lui-même incapable : « I can visualize it in my own head, [...] [but] I'm not an artist. [...] [W]hen I do a graphic novel, I write the image and the artist translates it into an image »⁹⁸² ; « [I]t gives me such pleasure to see words translated into these marvelous flowers, growing out of nowhere in some kind of wild landscape »⁹⁸³. Les collaborations avec des illustrateurs renommés⁹⁸⁴ et, plus tard, avec des professionnels de l'animation⁹⁸⁵, marqueront ainsi la sortie de l'état d'idiotie pour le dessinateur raté qu'était Charyn : grâce à la « traduction » de l'illustrateur, les images qui étaient emmurées dans sa tête seront enfin extériorisées, rendues « visuelles » : « [The artist is] able to visualize my vision »⁹⁸⁶.

b) *Comics* et cinéma : écoles alternatives

L'enfance de Charyn est marquée par l'expérience de deux médiums fondateurs, les *comics* et le cinéma. Il les découvre bien avant de lire, si bien qu'il ne sait pas encore déchiffrer les bulles de ses premiers *comics*, et que le cinéma, curieusement, est associé chez lui à la petite enfance : « Someone must have sneaked me into a movie house while I was still in the cradle, because my early imaginings and adventures have come from the screen. While I sucked on a baby bottle I remembered Gene Tierney's Oriental eyes. She was in *Belle Starr*, and I was only three »⁹⁸⁷ ; « I was a terrible movie addict by the time I was

⁹⁸² Michaëla Cogan, « “The Artist Himself Is a Kind of Idiot.” An Interview with Jerome Charyn » [2017], non publié, voir Annexe.

⁹⁸³ Frederic Tuten, « A Conversation with Jerome Charyn » [1992], in Sophie Vallas (ed.), *Conversations with Jerome Charyn op. cit.*, p. 24.

⁹⁸⁴ Comme Massimiliano Frezzato pour *Margot in Badtown* (1991) et *Margot Queen of the Night* (1994), José Muñoz pour *Le Croc du Serpent* (1997) et *Panna Maria* (1999), ou encore Jacques Loustal pour *White Sonya* (2000) et *Les Frères Adamov* (2009).

⁹⁸⁵ Le réalisateur James Gray et les illustrateurs Tomer et Assaf Hanouka devraient diffuser prochainement, sur Canal Plus, une série animée pour adultes, *Hard Apple*, tirée des aventures d'Isaac Sidel, dont le rythme effréné se prête particulièrement bien, selon Charyn, à une adaptation animée : « That's one reason why we're going to turn the crime novels into an animated series because the writing is visual » (Michaëla Cogan, « “The Artist Himself Is a Kind of Idiot.” An Interview with Jerome Charyn » [2017], non publié, voir Annexe).

⁹⁸⁶ Michaëla Cogan, « “The Artist Himself Is a Kind of Idiot.” An Interview with Jerome Charyn » [2017], non publié, voir Annexe.

⁹⁸⁷ Jerome Charyn, *Movieland, op. cit.*, p. 13.

six »⁹⁸⁸. De même que pour le dessin, les images dessinées ou bien projetées à l'écran relèvent en grande partie du non verbal, leur appréhension passant par l'immédiateté du regard plutôt que par l'analyse intellectuelle. Mais avec elles, à l'inverse du dessin qui prend la forme d'un huis clos entre l'image et son auteur, c'est un peu de ce monde extérieur qui pénètre dans l'enclave hermétique du Bronx : « Cinema, both comic books and cinema, films were very very important to me, because that was the way I discovered the world. Not through books, you see, I didn't have many books as a child. I was deprived. [...] I didn't have any books. It had to come from something else, it had to come from images »⁹⁸⁹. Ces images vont donc, dans un premier temps, être pour Charyn ses seuls liens avec le monde et avec la possibilité d'une culture. La pénurie de livres qui sévit dans le Bronx a effectivement fait de lui un véritable chiffonnier de la culture s'accrochant aux minables lambeaux (« the tattered rags of culture we had left »⁹⁹⁰) parvenus péniblement jusqu'à lui : ces *comics* de qualité médiocre et ces films vus dans l'un des cinémas miteux qui pullulent dans le Bronx (« Call it the Dover, the Zenith, the Luxor, the Earl, or the Ritz. They were all shoe boxes sandwiched into a vacant lot »⁹⁹¹) seront ses premiers professeurs.

Dans les *comics*, navigant entre dessin, texte et agencement de la page, elle-même découpée en vignettes et assortie de bulles, il développe en effet une forme d'acuité visuelle cependant qu'il aiguise ses facultés de lecteur : « I learned how to read from reading comic books, but you had to read in a very original way, absorbing the fury of each panel while you went on to the next »⁹⁹². Il apprend à lire, littéralement mais aussi figurativement, la mise en page lui inculquant un sens « architectural » des formes : « Perhaps the feeling for form came from reading comic books, which are all about architecture as we moved from panel to panel »⁹⁹³. C'est déjà une dynamique (« [go] on to the next [panel] », « mov[e] from panel to panel ») qui prend vie pour secouer l'inertie mentale caractéristique des

⁹⁸⁸ Jerome Charyn, "Jerome Charyn", in Dedria Dryfonski, ed., *Contemporary Authors Autobiography Series*, op. cit., p. 177.

⁹⁸⁹ Michaëla Cogan, « "The Artist Himself Is a Kind of Idiot." An Interview with Jerome Charyn » [2017], non publié, voir Annexe.

⁹⁹⁰ Jerome Charyn, « Introduction: Silence & Song », *In the Shadow of King Saul*, op. cit., p. 11.

⁹⁹¹ Jerome Charyn, « Introduction: Silence & Song », *In the Shadow of King Saul*, op. cit., p. 12.

⁹⁹² Frederic Tuten, « Jerome Charyn » [2004], in Sophie Vallas (ed.), *Conversations with Jerome Charyn* op. cit., p. 114.

⁹⁹³ Frederic Tuten, « Jerome Charyn » [2004], in Sophie Vallas (ed.), *Conversations with Jerome Charyn* op. cit., p. 114.

« dummies » du Bronx. Désormais rompu à l'art de lire simultanément le mot et l'image (« What attracted me in comic books was the principle of the combination of images and words »⁹⁹⁴), Charyn est devenu un lecteur éveillé, tandis que ses séances de cinéma l'ont rendu capable de rivaliser avec le plus cultivé des New-Yorkais de Manhattan : « So it now seems to me that we were much more sophisticated, much more alert, than all those kids of the middle class who crowed about Salinger's next story in the *New Yorker*, or about the MoMA and Matisse—we were more Matisse than they would ever be. Our museums were on the movie-house wall »⁹⁹⁵. Le manque d'accès à la culture aiguillonne ainsi la curiosité de Charyn plutôt qu'il ne l'émousse, au point qu'à mesure qu'il s'éduque, de livres en films, les présomptions qu'il avait au sujet de sa propre idiotie s'estompent peu à peu.

Le passage à l'âge adulte et dans son sillage sa transformation en écrivain n'auraient pu se faire, dit Charyn, sans les *comics* ni le cinéma : « My aesthetics comes from the comics, but my education comes from cinema. It's not only true for me—a whole generation had the same experience. The cinema was the only way I had to know what the adult world was like »⁹⁹⁶. Jerome, dans *The Black Swan*, opte en effet bien vite pour les salles souterraines du Luxor, qui sont comme autant d'écoles alternatives et buissonnières dans lesquelles il va pouvoir s'adonner, chaque après-midi, à la dérobée, au visionnage de films en boucle. Là, il ne fait qu'un avec l'écran, se remplissant d'une « musique visuelle » qui n'a alors rien d'analytique ni d'intellectuel : « We became “readers” of film at an early age, not because we understood romance, but because we could intuit that Lana [Turner]'s movements, and the dimensions of her face, had more to do with a kind of hypnotic visual music than with narrative »⁹⁹⁷. Dans cet autre souvenir, Charyn relate encore une fois son affinité immédiate et absolue avec le cinéma, alors qu'il n'a pas encore été scolarisé et qu'il ne comprend rien ou presque de l'histoire à l'écran (un *western* historique sur la bataille de Little Bighorn) :

It didn't matter that I was in short pants. I understood the vocabulary of this film. It was as if I'd been a moviegoer all my life. My uncle and brother were held in

⁹⁹⁴ Serge Sanchez, « Charyn, the Invention of Chaos » [1993], in Sophie Vallas (ed.), *Conversations with Jerome Charyn op. cit.*, p. 35.

⁹⁹⁵ Frederic Tuten, « Jerome Charyn » [2004], in Sophie Vallas (ed.), *Conversations with Jerome Charyn op. cit.*, p. 114.

⁹⁹⁶ Samuel Blumenfeld, « Raiding the City: An Interview with Jerome Charyn » [1992], in Sophie Vallas (ed.), *Conversations with Jerome Charyn op. cit.*, p. 28.

⁹⁹⁷ Frederic Tuten, « Jerome Charyn » [2004], in Sophie Vallas (ed.), *Conversations with Jerome Charyn op. cit.*, p. 114.

the suspense of the story, even though they must have heard of Little Bighorn. They were older, wiser, more schooled in the American way. But I could read faces on a wall. [...] I wasn't a film historian at five. I was crapping in my pants at the RKO Chester, and I couldn't keep my eyes off Errol Flynn.⁹⁹⁸

Ces deux exemples établissent une polarité entre la compréhension adulte, éduquée, qui passe nécessairement par le raisonnement et le langage verbal, et la compréhension enfantine, immédiate et qui, n'étant qu'« intuition », se passe des voies intellectuelles. Cette opposition se construit avec, d'une part, l'approche de celui que Charyn appelle l'« historien », celui qui est au fait du contexte factuel dans lequel s'inscrit l'intrigue du film, et d'autre part l'approche fascinée, purement émotive, du véritable « cinéphile » (« moviegoer ») qu'il se rappelle avoir été. Pour ce dernier, la lecture et le vocabulaire, avant d'avoir un sens livresque et scolaire, prennent celui d'une confrontation directe avec l'image : ce victorieux « I could read faces on a wall », qui précède largement le simple « I can read », s'entend comme une célébration du langage visuel, celui des corps et des visages magnifiés à l'écran.

Sa longue histoire d'amour avec le cinéma commence en effet par une fascination démesurée pour les visages surdimensionnés qui s'animent sur le grand écran, et c'est d'abord en spectateur sidéré, et donc un peu idiot, qu'il s'y abandonne sans réserve : « As a kid, I used to go to the movies very often. I wasn't interested in the plot or in technics. What fascinated me was the magic of the close-up of a face talking on the screen »⁹⁹⁹. Sous l'effet du gros-plan, les yeux et les bouches des stars sont de véritables paysages dans lequel le spectateur se perd (« the hysteria hidden behind those big eyes, or the ruby mouth that could almost suck you into the screen »¹⁰⁰⁰). Dans ce tête-à-tête, la proximité est inévitable : « [The stars] had the power to hypnotize whole generations [...]. They were like a demonic parent-child, lover and stranger, and we were *always* involved in some sort of incestuous relationship with them, with those faces (and bodies) on the wall »¹⁰⁰¹. Cette adhésion totale à l'image pourrait bien le conduire à rester ce spectateur « idiot », incapable de se distancier de ce qu'il voit. Il va pourtant adopter ces visages immenses comme maîtres à penser. Le

⁹⁹⁸ Jerome Charyn, *Movieland*, *op. cit.*, p. 16.

⁹⁹⁹ Serge Sanchez, « Charyn, the Invention of Chaos » [1993], in Sophie Vallas (ed.), *Conversations with Jerome Charyn op. cit.*, p. 35.

¹⁰⁰⁰ Jerome Charyn, *Movieland*, *op. cit.*, p. 15.

¹⁰⁰¹ Jerome Charyn, *Movieland*, *id.*

mystère qu'ils représentent pour lui (« Those thirty-foot faces always hold my eye »¹⁰⁰²) le fait réfléchir, le cinéma devenant ainsi pour lui une forme d'éducation.

Cette éducation commence par une curiosité frénétique, comme celle de Jerome qui, dans *The Black Swan*, hante la salle obscure jusqu'à ce qu'on l'accuse d'obsession monomaniacale : « Only an idiot would see *Samson and Delilah* seven times »¹⁰⁰³ lui fait-on ainsi remarquer. Mais il lui faut à nouveau tout voir, tout entendre, tout absorber. Jerome semble prospérer dans cette répétition, qu'il voit non pas comme un ressassement du même, mais comme l'instrument privilégié de son éducation. La jouissance procurée par l'image pourrait être un plaisir béat, une sidération pure qui rendrait cette obsession presque « imbécile » : « I'm not lying to you, I've seen *Prizzi's Honor* at least thirty-five times », avoue Charyn, pour affirmer ensuite « and each time I see it, I enjoy it more; but what can I say, I'm an imbecile! »¹⁰⁰⁴. Pourtant, au moment où ce spectateur présumé imbécile est ravi à lui-même et à sa propre vie, le temps que dure la projection, il est paradoxalement régénéré, instruit par elle : « You go to the movies, into this landscape – the idiot gets out of his own head, and then returns to the dark »¹⁰⁰⁵. Cette sortie de soi que permet le film s'apparente alors à un dépaysement, à un décentrement, c'est-à-dire à une transformation (Charyn va jusqu'à évoquer une « conversion religieuse » au début de *Movieland*) : arraché à son « obscurité », ou en d'autres termes à son ignorance, le spectateur voit enfin à l'écran la lumière qui rendra possible son éveil, ou du moins un retour à soi enrichi d'une perception nouvelle. Là réside le paradoxe du langage visuel, qui révèle derrière l'apparente surface des images une profondeur réflexive toute platonicienne, sauf qu'ici, la découverte de soi se fait grâce aux ombres projetées et non en quittant la caverne pour se confronter au réel : « The faces and bodies I adore have always led me back to shadows on a wall. [...] The screen caresses our history, shapes us as we shape those phantoms on the wall; and as we watch, we discover our own design »¹⁰⁰⁶ ; « Each time we descend into the cave we encounter the

¹⁰⁰² Jerome Charyn, *Movieland*, *op. cit.*, p. 14.

¹⁰⁰³ Jerome Charyn, *The Black Swan*, *op. cit.*, p. 13.

¹⁰⁰⁴ Frederic Tuten, « A Conversation with Jerome Charyn » [1992], in Sophie Vallas (ed.), *Conversations with Jerome Charyn*, *op. cit.*, p. 11.

¹⁰⁰⁵ Frederic Tuten, « A Conversation with Jerome Charyn » [1992], in Sophie Vallas (ed.), *Conversations with Jerome Charyn*, *id.*

¹⁰⁰⁶ Jerome Charyn, *The Black Swan*, *op. cit.*, p. 23.

story of our life »¹⁰⁰⁷. Le cinéma agit donc comme révélateur, d'où l'impact énorme que Charyn impute à cet art qui l'a profondément ébranlé : « [Films] destroyed me and every single equation I had about the prospects of a normal, happy life removed from the screen »¹⁰⁰⁸. Grâce à la médiation salvatrice du grand écran, il évite une vie ordinaire, heureuse mais creuse et donc, pour ainsi dire, stupide.

Les films apportent en effet dans le quartier reculé du Bronx un peu de la culture qui y fait tant défaut : « [T]he movies defined us, taught hillbillies like myself a little “culture,” which meant Groucho Marx or Joan Crawford or Bing Crosby in *Going My Way* (1944) »¹⁰⁰⁹. Nullement décontenancé par le grand écart culturel qui oppose l'univers représenté dans les films hollywoodiens au quotidien que vivent les gens du Bronx, le jeune spectateur absorbe et retient tout dans le moindre détail :

Public school was a waste of time. [...] Whatever education I had [...] was picked up on the sly at the Zenith or the Earl. That's where I taught myself to rumba, while I watched Rita Hayworth tantalize a whole cadre of men in *Gilda* (1946). I had little need of a notebook or lead pencil in the dark. I imitated whatever I saw on the screen with some primitive pantomime inside my skull. [...] And the Zenith soon made me precocious about the arcane rituals of love.¹⁰¹⁰

Devenu un as de l'imitation, Charyn s'approprié, par écran interposé, l'*American way of life* tel qu'il ne l'a jamais connu dans sa famille d'immigrés. Il apprend, par procuration, à se comporter (parler, manger, danser, séduire) comme l'Américain qu'il n'est pas encore vraiment, celui que ses parents n'ont jamais su et ne sauront jamais être. Ces compétences acquises au cinéma n'ont rien de futile : elles le rendent par exemple apte à reproduire les accents typiques des quartiers plus riches de Manhattan (« The movies had made me into an excellent mime. I memorized the musical rhythms and speech patterns of Riverside Drive and Central Park West »¹⁰¹¹), ce qui l'autorisera plus tard dans sa scolarité à dépasser les frontières de son milieu social pour devenir un transfuge de classe.

Le Bronx apparaît donc d'abord comme un lieu limité et y rester enfermé reviendrait à se priver à jamais des possibles inexplorés que fait miroiter Manhattan, ce quartier peuplé d'artistes et de lettrés. Toutefois, c'est bien dans son quartier natal que Charyn aura fait

¹⁰⁰⁷ Jerome Charyn, *The Black Swan*, *op. cit.*, p. 25.

¹⁰⁰⁸ Jerome Charyn, *Movieland*, *op. cit.*, p. 21.

¹⁰⁰⁹ Jerome Charyn, *Movieland*, *op. cit.*, p. 12.

¹⁰¹⁰ Jerome Charyn, « Silence & Song », *In the Shadow of King Saul*, *op. cit.*, pp. 14-15.

¹⁰¹¹ Jerome Charyn, « Silence & Song », *In the Shadow of King Saul*, *op. cit.*, p. 19.

provision des nourritures avant tout visuelles qui resteront à jamais en lui, à l'état latent : « I must have been a novelist at five and six, or perhaps I was a walking, talking text, sucking in the movies I saw, the stories I heard, and the adventures of my older brother, Harvey »¹⁰¹². Cet enfant qui ne parle pas et qui ne connaît quasiment rien du langage porte déjà en lui tout un matériau hétérogène, intériorisé pendant ses années de formation, qui forme la substance même de ce qu'il peut appeler sa culture : une culture propre, éminemment individuelle, qu'il pourra ensuite, une fois que l'écrivain se sera affranchi de son passé d'enfant mutique et idiot, exprimer enfin grâce à la médiation des mots : « I started in on novels [...] thinking of them as counterfeit movies, paragraphs in place of pictures on a screen »¹⁰¹³.

C. Langage verbal

Pour sortir ce matériau personnel de sa latence et ainsi extérioriser une identité autrement vouée à rester souterraine et invisible, le langage s'avère indispensable. Or, c'est précisément ce qui fait le plus cruellement défaut à Charyn : « [W]hat bothered me most was the absence of a vocabulary. I was stuck in a forlorn land that didn't seem to have much language »¹⁰¹⁴ ; « I had no language and no culture; that was the real problem [...] And for me, to deal with language was almost a question of life and death, because I had to find some way of learning it if I was going to survive, and it didn't seem to happen at school »¹⁰¹⁵. Ne trouvant aucune trace de ce langage ni à l'école (d'abord suspendue pendant la guerre, puis trop dogmatique pour l'esprit libre qu'est Charyn), ni dans la rue (où résonne le *lingo* des voyous), ni à la maison (les parents n'ayant jamais apprivoisé l'anglais), il lui faudra ruser, parcourir des chemins de traverse pour trouver les lieux susceptibles de nourrir sa vocation littéraire, lutter, donc, pour se défaire de l'idiotie du Bronx qui toujours menace d'aspirer

¹⁰¹² Frederic Tuten, « Jerome Charyn » [2004], in Sophie Vallas (ed.), *Conversations with Jerome Charyn*, op. cit., p. 112.

¹⁰¹³ Jerome Charyn, "Jerome Charyn", in Dedria Dryfonski, ed., *Contemporary Authors Autobiography Series*, op. cit., p. 178.

¹⁰¹⁴ Jerome Charyn, *In the Shadow of King Saul*, op. cit., p. 244.

¹⁰¹⁵ Gilles Menegaldo, « "Chanting in the Dark": An Interview with Jerome Charyn » [1995], in Sophie Vallas (ed.), *Conversations with Jerome Charyn* op. cit., p. 70.

dans ses boues¹⁰¹⁶ ceux qui n'ont pas la force de s'en libérer. Il n'est pourtant pas aisé d'échapper à ce quartier et à ce qu'il représente (le passé et l'unique héritage de Charyn) si bien que Jerome se considérera longtemps comme un « imbécile » incurable du Bronx, un « sauvage » rétif à toute forme de domestication. L'école, les bibliothèques puis les œuvres littéraires serviront ainsi d'intermédiaires entre l'enfant illettré qu'il a commencé par être et les connaissances qu'elles vont lui ouvrir.

1. Apprentissage du langage

Cherchant à comprendre l'origine de son extrême difficulté à trouver sa voix, Charyn modifie, dans *Metropolis*, son histoire familiale pour relocaliser sa naissance non pas dans le Bronx mais sur Ellis Island. Ce lieu, auquel il donne la forme d'une « chrysalide » enfermant ceux qui l'ont traversé dans le silence et la folie, représente donc dans son mythe personnel un point d'origine ou, pour reprendre la formule de Sophie Vallas, l'« ancrage légendaire »¹⁰¹⁷ du mutisme caractéristique des siens. C'est là que Sam, imagine son fils, aurait perdu sa voix à jamais, pour n'en garder qu'une mélodie erratique (« [A] song that held to no continent but was a general closing down, a shutting off of the engine »¹⁰¹⁸), un hurlement de loup blessé (« [A] wolf's call, a howling that passed for English »¹⁰¹⁹, « He grunted some primitive language that was more like the call of a disappointed wolf »¹⁰²⁰), une voix incompréhensible (« [A man who] growl[ed] in a language no one understood »¹⁰²¹), une non-voix, en somme, qui, avec le temps, finira par se murer dans le silence (« his silent song »¹⁰²²). C'est ce silence qu'il lègue en héritage à son fils, les grognements de Sam (« My father did grunt and groan »¹⁰²³) trouvant en effet un écho direct dans ceux de Jerome : « I

¹⁰¹⁶ Dans *Catfish*, Fannie, visualisant l'esprit du Bronx comme un « monstre », exhorte ses fils à partir au plus vite : « "Harvey, hurry up...before he shows his teeth and pulls us down into the mud." [...] [We] listened to my mother and drove out of the Bronx » (*The Catfish Man*, op. cit., p. 299).

¹⁰¹⁷ Sophie Vallas, *Jerome Charyn et les siens. Autofictions*, op. cit., p. 50.

¹⁰¹⁸ Jerome Charyn, *Metropolis*, op. cit., p. 31.

¹⁰¹⁹ Jerome Charyn, *Metropolis*, id.

¹⁰²⁰ Jerome Charyn, « Introduction. Blue Eyes and the Barber King », *The Isaac Quartet*, op. cit., ix.

¹⁰²¹ Jerome Charyn, "Jerome Charyn", in Dedria Dryfonski, ed., *Contemporary Authors Autobiography Series*, op. cit., p. 178.

¹⁰²² Jerome Charyn, « Introduction: Silence & Song », *In the Shadow of King Saul*, op. cit., p. 18.

¹⁰²³ Jerome Charyn, « Introduction: Silence & Song », *In the Shadow of King Saul*, op. cit., p. 14.

only spoke a sort of grunting broken by many gestures and gesticulations »¹⁰²⁴ ; « I was unable to speak. I could only grunt incomprehensible words »¹⁰²⁵.

Certes, dans un portrait fictif que Charyn fera plus tard de Sam, l'inintelligibilité, trait paternel caractéristique, sera modulée par la fiction, transformée miraculeusement en éloquence : « My dad had been learning English on the side. He didn't have to bark or wail. He'd developed a command of grammar. He spoke like Lionel Trilling with a wolf's lisp »¹⁰²⁶. Trouvant sa place dans un autoportrait particulièrement libre, ce récit remanié et ultérieur propose une version fictionnelle et plus heureuse d'un père qui, dans le fantasme de son fils, a recouvré la voix et, dans le même temps, sa fonction de modèle linguistique : avec l'apprentissage (« learning », « developed a command »), elle s'est en effet libérée de ce qu'elle avait d'animal et d'idiot (« bark », « wail ») pour n'en garder qu'un infime résidu (« a wolf's lisp »). Cette intervention corrective n'est là que pour permettre au fils, qui réécrit de telle sorte l'histoire de son père, d'assumer son propre désir de devenir écrivain, de devenir pour ainsi dire « parlant ». Sa propre anomalie congénitale (celle de Jerome dans *The Catfish Man* par exemple, où il dit être né « [with] a burr on his tongue »¹⁰²⁷, peut-être un reste de l'accent polonais de Sam), ne sera finalement pas une tare le conduisant inexorablement vers le silence, comme cela a été le cas pour Sam, mais un trait distinctif, la marque de sa voix singulière (« the mark of a story-teller »¹⁰²⁸). Tous les récits dans lesquels Charyn revient sur l'origine de sa propre voix, origine qu'il situe dans la non-voix du père, sont en fait l'aboutissement d'un long parcours, celui qui l'a mené de l'idiotie presque atavique dont il a hérité à une autonomie langagière gagnée de haute lutte. D'abord parler, puis lire, et enfin s'appropriier le langage, comme on le ferait d'un héritage non pas reçu mais choisi, marqueront les premières étapes de cet apprentissage.

¹⁰²⁴ Samuel Blumenfeld, « Raiding the City: An Interview with Jerome Charyn » [1992], in Sophie Vallas (ed.), *Conversations with Jerome Charyn op. cit.*, p. 27.

¹⁰²⁵ Sylvaine Pasquier, « To Write Is to Die a Little: An Interview with Jerome Charyn » [1994], in Sophie Vallas (ed.), *Conversations with Jerome Charyn op. cit.*, p. 52.

¹⁰²⁶ Jerome Charyn, "Jerome Charyn", in Dedria Dryfonski, ed., *Contemporary Authors Autobiography Series, op. cit.*, pp. 179-180.

¹⁰²⁷ Jerome Charyn, *Catfish Man, op. cit.*, p. 262.

¹⁰²⁸ Jerome Charyn, *Catfish Man, id.*

a) Premiers mots en anglais, cette langue étrangère

La transmission orale d'une langue maternelle s'annonce d'emblée problématique pour les Charyn, immigrés d'Europe de l'Est qui n'ont jamais assimilé l'anglais. Dans l'entourage immédiat des enfants, pourtant nés sur le sol américain, c'est non pas une langue mais des langues qui coexistent à des degrés divers de cohérence et d'aboutissement. Faigele, dans *The Dark Lady from Belorusse*, prononce ainsi, dans un téléphone imaginaire, des paroles dans un russe « mélodieux » bien que « spectral »¹⁰²⁹ qui laissent Jerome rêveur : le russe, qui devrait lui apparaître comme sa langue maternelle, est d'abord pour lui une mélodie incompréhensible qui s'avère donc impossible à reproduire telle quelle. Sans avoir en effet à sa disposition un modèle langagier stable, Jerome grandit au son d'une langue « hybride », mâtinée d'influences diverses : « My parents did not speak English. We spoke Yiddish at home, and I spoke that language for a long time. Then came the language of the street. So I started to speak a sort of jargon, a hybrid language that was a mixture of those various influences »¹⁰³⁰. Interrogé sur la langue maternelle qu'il aurait parlée à la maison, Charyn ne répond jamais à l'identique, identifiant selon les entretiens tantôt le yiddish, tantôt le russe, tantôt un « anglais bizarre » (« a most atypical English »¹⁰³¹, « [a] “strange English” »¹⁰³²). Cette langue hybride et indéfinie constitue ainsi un chant primordial, premier, comme un étonnant prélude à l'anglais littéraire appris par la suite : « [T]he basic speakers that I had as a child are speakers who didn't really know English. My mother could speak Russian, my father could speak Polish. I studied Russian for a while. I would say “strange English,” yes. It was certainly not the language of writers. I would say that this first English still sings in my work »¹⁰³³.

¹⁰²⁹ « [S]he would pretend that her brother was calling from Mogilev (we didn't even have a telephone), and she'd laugh and cry in a Russian that was so melodious, I would get confused until I believed that *all* language was born on a phantom phone » (*The Dark Lady from Belorusse*, *op. cit.*, p. 5).

¹⁰³⁰ Serge Sanchez, « Charyn, the Invention of Chaos » [1993], in Sophie Vallas (ed.), *Conversations with Jerome Charyn*, *op. cit.*, p. 34.

¹⁰³¹ Samuel Blumenfeld, « Raiding the City: An Interview with Jerome Charyn » [1992], in Sophie Vallas (ed.), *Conversations with Jerome Charyn*, *op. cit.*, p. 27.

¹⁰³² Sophie Vallas, « “Pinocchio is Still Out There”: Listening to Jerome Charyn's Everlasting Quest » [2009], in Sophie Vallas (ed.), *Conversations with Jerome Charyn*, *op. cit.*, p. 134.

¹⁰³³ Sophie Vallas, « “Pinocchio is Still Out There”: Listening to Jerome Charyn's Everlasting Quest » [2009], in Sophie Vallas (ed.), *Conversations with Jerome Charyn*, *id.*

Dans un premier temps pourtant, ces influences disparates forment comme un agrégat, voire un faisceau de possibles langagiers, qui auraient été juxtaposés sans pour autant faire sens, et qui ne pourront jamais faire l'effet d'une langue unique, complète et parachevée (si tant est que cette langue pure et idéale existe). Cette cacophonie, semble-t-il, ne peut que générer un anglais erroné et dysfonctionnel. La langue maternelle sera donc aux yeux de Charyn avant tout une langue absente : « My parents insisted that we exchanged [*sic*] a few words in English, but it was a most atypical English. I would say that, in fact, I had no language, neither English nor Yiddish »¹⁰³⁴. Il lui faudra se contenter d'un anglais de fortune, « atypique » car composite, moins une langue qu'un dialecte qui, ne pouvant effectivement être commun à tous, équivaut à une non-langue (« no language »).

Ces débuts difficiles en anglais ne sont pas facilités par la scolarisation, qui signe l'entrée dans une langue standardisée et monosémique, c'est-à-dire parfaitement étrangère à l'univers sonore qui lui était jusqu'alors familier : « And also the English of school; it's almost as if I was learning a foreign language »¹⁰³⁵. Si forte est la contradiction entre la/les langue(s) natives entendues et parlées chez lui et la langue officielle enseignée que l'école fait l'effet d'une nouvelle émigration comportant, avec sa part d'exil, les tourments d'une langue aussi étrange qu'inconnue.

La première rentrée scolaire revient ainsi hanter plusieurs récits, dans lesquels différents personnages se retrouvent, comme lui, traumatisés et donc idiots, d'abord face au savoir et à la langue, ensuite face à l'institution et à la rigidité de ses contraintes : « My teachers threatened to hold me in the first grade forever unless my brain could absorb some [...] intelligence »¹⁰³⁶, se désespère Jerome, dernier de sa classe ; « He'd [be] locked forever in the first grade, nodding to each crop of six-year-olds with dust behind his ears »¹⁰³⁷, se dit avec angoisse Stefan Wilde, cet immigrant polonais adulte aspirant à l'anglophonie ; « Matty developed a twitch in the first grade; I became a stammerer »¹⁰³⁸, diagnostique à son tour Toby, qui voit son bégaiement comme le symptôme somatique de son inadaptation scolaire.

¹⁰³⁴ Samuel Blumenfeld, « Raiding the City: An Interview with Jerome Charyn » [1992], in Sophie Vallas (ed.), *Conversations with Jerome Charyn op. cit.*, p. 27.

¹⁰³⁵ Sophie Vallas, « “Pinocchio is Still Out There”: Listening to Jerome Charyn's Everlasting Quest » [2009], in Sophie Vallas (ed.), *Conversations with Jerome Charyn, op. cit.*, p. 134.

¹⁰³⁶ Jerome Charyn, *The Catfish Man, op. cit.*, p. 2.

¹⁰³⁷ Jerome Charyn, *Panna Maria, op. cit.*, p. 47.

¹⁰³⁸ Jerome Charyn, *Eisenhower, My Eisenhower, op. cit.*, p. 90.

De plus, les jeunes issus de la minorité azazienne dont Charyn fait le portrait dans *Eisenhower, My Eisenhower* ne sont pas à proprement parler des enfants de l'immigration mais, confrontés à cet anglais officiel sans préparation aucune, ils gardent toute leur vie dans cette langue seconde inculquée tardivement une claudication symbolique (« [a] limp »¹⁰³⁹). Le personnage de Toby, un des jeunes Azaziens de ce roman, apparaît ainsi comme défaillant, et donc idiot, lorsqu'il ne parvient pas à reproduire le modèle linguistique de la langue dite « Anglo », ici stéréotypée sous la forme standardisée du manuel :

Miss Finnehy, that ugly, longnosed nun, who renounced thoughts of marriage and a private life to squat in Bedlam and drill the English language into the heads of gypsy boys and girls, who invented the flash card, improved upon the multiplication table, had frizzy hair under her arms and an unwashed smell, couldn't abide my stammer. "Toby Malothioon, say IF JACK SAW A RAT HE WOULD BUTCHER IT."
 "Jocku sssssaw ratu butch-ch-ch-ch-ch –"
 She pulled my ears, led me around the room by my tie, called me devil boy [...].¹⁰⁴⁰

Placé sous la contrainte d'intonations contraires à celles de sa langue d'origine, Toby ne parvient pas à surmonter ses difficultés d'élocution au point qu'il finit, dans son bégaiement, par n'être guère plus intelligible que Faigele et ses bruits animaux, ou encore Jerónimo et ses mots tronqués.

À la langue native décousue et donc quasi inexistante répond une langue officielle si normative qu'elle en devient inaccessible. Entre les deux, il reste un langage hésitant, bègue, enrayé, fondamentalement impropre à l'expression verbale. C'est pourtant sur ces fondations instables, improbables, idiotes, que Charyn est d'abord obligé de s'appuyer, subsistant, faute de mieux, sur d'infimes repères linguistiques : « I've always felt that you are completely formed as a linguist by the time you're five. The mold is there, and you fill it with bits and pieces of vocabulary »¹⁰⁴¹ ; « I've retained and strengthened the vocabulary I had as a child when I roamed the Bronx like a little werewolf »¹⁰⁴². Acquis par Charyn incidemment, presque à son insu, au hasard de ses pérégrinations (« roamed »), développé donc de façon

¹⁰³⁹ Jerome Charyn, *Eisenhower, My Eisenhower*, *id.*.

¹⁰⁴⁰ Jerome Charyn, *Eisenhower, My Eisenhower*, *op. cit.*, p. 91.

¹⁰⁴¹ Frederic Tuten, « Jerome Charyn » [2004], in Sophie Vallas (ed.), *Conversations with Jerome Charyn*, *op. cit.*, p. 115.

¹⁰⁴² Frederic Tuten, « Jerome Charyn » [2004], in Sophie Vallas (ed.), *Conversations with Jerome Charyn*, *id.*

aléatoire et capricieuse, ce lexique hétéroclite (« bits and pieces »), succinct et minimal, suffit tout juste à la survie.

Il servira néanmoins de point de départ pour l'évolution langagière (« formed », « fill », « retained and strengthened ») à laquelle la famille, le Bronx et l'école ont fait entrave. Là où ces structures extérieures se sont montrées inutiles, voire inhibitrices, le lexique primordial qu'il s'est forgé servira de fondation sûre, dotant Charyn d'une structure interne qui facilitera l'acquisition ultérieure d'un langage plus développé. Au terme de son apprentissage, Charyn fera ainsi du Bronx le lieu de naissance d'un langage non pas transmis ou appris, mais bel et bien inventé (« [T]he Bronx has remained that country of childhood where you can invent your own vocabulary »¹⁰⁴³, dit-il dans un entretien), reconstitué de toutes pièces à partir de rien : un langage *ex nihilo* qui fait de lui un être à part parmi les siens.

L'image du loup, cet animal associé à la fois au père (« a wolf's call »¹⁰⁴⁴, « a wolf's lisp »¹⁰⁴⁵) et au fils (« like a little werewolf »¹⁰⁴⁶) place en effet la relation filiale et intergénérationnelle sous le signe de la voix : la voix paternelle, animale et impossible, accomplit peu à peu son humanité au travers des découvertes lexicales d'un Jerome devenu « linguiste », un fils loup-garou un peu plus monstrueux, un peu plus mythologique que le père, car il est, lui, investi du pouvoir surnaturel du langage. Façonner ce lexique, sorte de dictionnaire personnel, requiert toutefois une relation intime avec la langue parlée, mais aussi écrite : la lecture, étape suivante de sa formation, joue le rôle d'intermédiaire visuel pour approfondir cette relation, tandis que la bibliothèque s'impose comme son lieu privilégié.

¹⁰⁴³ Frederic Tuten, « Jerome Charyn » [2004], in Sophie Vallas (ed.), *Conversations with Jerome Charyn*, *op. cit.*, p. 111.

¹⁰⁴⁴ Jerome Charyn, *Metropolis*, *op. cit.*, p. 31.

¹⁰⁴⁵ Jerome Charyn, "Jerome Charyn", in Dedria Dryfonski, ed., *Contemporary Authors Autobiography Series*, *op. cit.*, pp. 179-180.

¹⁰⁴⁶ Frederic Tuten, « Jerome Charyn » [2004], in Sophie Vallas (ed.), *Conversations with Jerome Charyn*, *id.*

b) Lecture

Dans ses entretiens, Charyn insiste sur les difficultés rencontrées dans l'exercice de la lecture : « I learnt English so late »¹⁰⁴⁷ ; « I had great difficulties learning how to read »¹⁰⁴⁸ ; « [T]here were no books at home, and it took years before I finally learnt how to read »¹⁰⁴⁹. Gustave Flaubert, tel que le décrit Jean-Paul Sartre dans *L'idiot de la famille* (1971), serait lui aussi passé par cet apprentissage long et fastidieux, d'une lenteur hors du commun signalée par une alphabétisation si difficile que ses proches le tinrent d'abord pour idiot : « Longtemps Gustave n'a pu saisir les liaisons élémentaires qui font de deux lettres une syllabe, de plusieurs syllabes un mot »¹⁰⁵⁰. Les parents de Charyn, en revanche, n'ayant de l'anglais qu'une idée très approximative, ne sont pas en mesure de s'inquiéter du retard de leur fils. L'apprentissage de la lecture se fait donc au ralenti pour tous les membres de cette famille d'idiot, où les enfants et les parents, dans un premier temps, sont pareillement hébétés devant l'alphabet écrit.

Dans cet épisode de *The Dark Lady from Belorusse*, c'est en compagnie de Faigele que Jerome fait ses premiers pas dans la lecture : « I was a little boy who had to crawl with Faigele through his first book »¹⁰⁵¹. Encore une fois, le narrateur fictionnalise fortement la scène : alors que dans les faits, Fannie Charyn demeure quasiment illettrée, la Faigele fictive accompagne ici son fils chéri dans cette initiation qui les unit l'un à l'autre par une lecture dont le père, haï, est exclu. Nos deux apprentis lecteurs, transportés par leur amour, entreprennent ainsi sans peur l'effrayant voyage dans une impénétrable multitude de « signes » : « We spent a week traveling across the first page, and we had our own compass (a dictionary I'd found in a garbage barrel), but the compass was a tricky one, almost as hard to read as *Bambi* itself until we grasped some of its signs. And then it steered us into the

¹⁰⁴⁷ Gilles Menegaldo, « “Chanting in the Dark”: An Interview with Jerome Charyn » [1995], in Sophie Vallas (ed.), *Conversations with Jerome Charyn*, op. cit., p. 76.

¹⁰⁴⁸ Samuel Blumenfeld, « Raiding the City: An Interview with Jerome Charyn » [1992], in Sophie Vallas (ed.), *Conversations with Jerome Charyn*, op. cit., p. 27.

¹⁰⁴⁹ Serge Sanchez, « Charyn, the Invention of Chaos » [1993], in Sophie Vallas (ed.), *Conversations with Jerome Charyn* op. cit., p. 34.

¹⁰⁵⁰ Jean-Paul Sartre, *L'idiot de la famille. Gustave Flaubert de 1821 à 1857* [1971-1972], Tome I, Gallimard, Paris, 1988, p. 14.

¹⁰⁵¹ Jerome Charyn, *The Dark Lady from Belorusse*, op. cit., p. 22.

book [...] »¹⁰⁵². Issue de la petite enfance, l'image de l'enfant qui rampe (« crawl ») dit la complexité du processus d'apprentissage, décrivant un développement intellectuel qui serait postérieur à la première croissance, physique et physiologique, de l'enfant. Les gestes de l'enfance et ceux de la lecture sont, pour un temps du moins, comme contigus, la découverte des mots étant par exemple apparentée à une sorte d'allaitement. Toby et son père commencent ainsi par « téter » les pages d'un imagier pour en tirer une substance qui leur donne la force d'entreprendre d'autres lectures (« After I mastered his word list, we both sucked out the marrow from my reader, moved on to comic books, handbills about race horses, and the paperbacks »¹⁰⁵³) tandis que, dans un article publié en 2003 pour *The Washington Post*, dont un extrait fut republié en 2018 sous le titre de « Portrait of the Young Artist as an Anteater », Charyn se décrit comme un étrange fourmilier aspirant littéralement les mots dans son museau, à la manière du « geek ». C'est dans une sorte d'allaitement autonome, dont le support s'est déplacé de la mère à l'image, que Jerome, accompagnant Faigele à la poste, absorbe chaque bribe de langage repérée sur les panneaux publicitaires : « [W]hat a vocabulary I picked up on those walks, as I stared at posters advertising [the movie] *Wilson* [...]. EXTRAVAGANZA – CAST OF THOUSANDS – EPIC OF THE YEAR – MRS. WILSON AS AMERICA'S FIRST REGENT – I pulled in those words like a voracious anteater. Words, words, words. It didn't matter what they meant. Each syllable had its own essential music »¹⁰⁵⁴. La difficulté qu'il a pour comprendre le sens derrière les signes ne fait qu'aiguiser davantage son appétit vorace pour le langage.

Jerome va ainsi entreprendre d'enrichir son vocabulaire, s'accrochant aux pages noircies de mots comme à autant de bouées de secours qui lui permettront d'affronter sa rentrée imminente : « I held close to Bambi's printed lines, lived in the white spaces between every word, sweated like a tailor to build my own vocabulary. I had to be prepared for the first grade »¹⁰⁵⁵. Il s'agit en effet pour lui de construire (« build ») sa propre structure, celle qui lui permettra de s'affranchir de l'idiotie familiale incarnée par le métier très manuel de tailleur exercé par son père et tant d'autres immigrants juifs de sa génération. Le destin que

¹⁰⁵² Jerome Charyn, *The Dark Lady from Belorusse*, *id.*

¹⁰⁵³ Jerome Charyn, *Eisenhower, My Eisenhower*, *op. cit.*, p. 91.

¹⁰⁵⁴ Jerome Charyn, « Portrait of the Young Artist as an Anteater » [2003], *In the Shadow of King Saul*, *op. cit.*, p. 245.

¹⁰⁵⁵ Jerome Charyn, *The Dark Lady from Belorusse*, *op. cit.*, p. 44.

Jerome construira pour lui-même sera, lui, tissé d'une autre étoffe, constituée essentiellement de mots.

La découverte de la bibliothèque municipale est l'occasion pour Charyn de pousser plus loin ses lectures, cette fois sans la compagnie de Faigele et le guide du dictionnaire. Dans *Bitter Bronx*, il se dépeint se rendant seul, à pied, dans le bâtiment, devant pour cela sortir de son quartier d'illettrés : « It was the land of deprivation, a world without books or libraries and museums [...]. I was the only one who had a library card – not that I was any more of a reader than they were »¹⁰⁵⁶. Dans un premier temps Jerome, qui se trouve loin de ses repères, perd de son assurance, étant d'une part irrésistiblement attiré par ce lieu (« the library, a good mile from my tenement near Southern Boulevard, was sacred ground »¹⁰⁵⁷) et d'autre part bien trop conscient de la fracture sociale et culturelle qui le sépare du savoir livresque (« It was one of those limestone palaces Andrew Carnegie had built in the Lower Depths of the Bronx so that the poor could have their own bundle of books to borrow »¹⁰⁵⁸). Il reste donc tout d'abord paralysé, incapable d'ouvrir le moindre livre : « I never used my borrower's card, not once. I sat at an enormous oak table, near the library's radiators, and sniffed the curious perfume of books on the shelves with their leather jackets and crumbling, yellow paper – it was, I imagined, the sweet smell of a morgue »¹⁰⁵⁹. L'odeur douceâtre des ouvrages le fait ainsi régresser dans un état pré-langagier, purement sensoriel et qui le prive momentanément de ses facultés cognitives. C'est pourtant en surmontant cet état a priori diminué qu'il va finalement apprivoiser l'univers nouveau qu'est pour lui la bibliothèque, décelant entre les pages jaunies toute la profondeur d'un univers insoupçonné. En peu de temps, il se laisse transporter par les histoires trouvées à la bibliothèque de l'école, comme il s'en souvient dans un texte autobiographique : « Once a week every student would sit for an hour with a book from Ridder's library shelves. [...] I loved library hour. I could pass ten or twenty weeks with the same book, float from chapter to chapter like a boy on a barge »¹⁰⁶⁰. La lecture introduit ainsi, au cœur d'un Bronx toujours caractérisé par sa stagnation intellectuelle, la possibilité d'un long voyage. Cela apporte à Jerome à la fois les repères et

¹⁰⁵⁶ Jerome Charyn, « Author's Note », *Bitter Bronx*, *op. cit.*, p. 11.

¹⁰⁵⁷ Jerome Charyn, « Author's Note », *Bitter Bronx*, *id.*

¹⁰⁵⁸ Jerome Charyn, « Author's Note », *Bitter Bronx*, *id.*

¹⁰⁵⁹ Jerome Charyn, « Author's Note », *Bitter Bronx*, *op. cit.*, p. 11-12.

¹⁰⁶⁰ Jerome Charyn, *Bronx Boy*, *op. cit.*, p. 26.

la structure qui lui ont tant manqué (le narrateur insiste sur le cadre scolaire de cette activité hebdomadaire qui donne la possibilité rassurante d'un contact répété avec le livre de son choix), et le dépaysement auquel il aspire depuis son plus jeune âge : le langage devient pour lui un outil presque magique à la puissance inouïe. Il garde ainsi un souvenir impérissable de ses premières lectures : « The two books I read first were *Bambi* and *Pinocchio*, and I was overwhelmed. It was so frightening when *Bambi's* mother dies, and when *Pinocchio* is in the Land of Toys. [...] I couldn't believe how powerful those stories were »¹⁰⁶¹. Cette lecture de *Bambi*, fictionnalisée dans *The Dark Lady from Belorusse*, émeut en effet profondément Faigele et Jerome : « [We] both began to cry, because it was a powerful elixir to read about a baby dear and his mom who could have been Faigele and me »¹⁰⁶². L'enfant se retrouve sans peine tant dans le personnage de *Bambi*, ce jeune faon orphelin, que dans celui de *Pinocchio*, livré à lui-même dans un monde malveillant. À l'inquiétante étrangeté qui le tenait d'abord à distance des livres succède progressivement une rassurante familiarité : au fil des pages, il part à la rencontre de nul autre que lui-même, les histoires écrites servant, comme l'écran de cinéma, de surfaces sur lesquelles projeter ses émotions, son histoire personnelle et son identité. L'acte de lecture qui était d'abord épuisant (« *Bambi* exhausted us [...]. We didn't have the stamina to start another book »¹⁰⁶³) devient inné et spontané : Jerome se laisse porter (« float [...] like a boy on a barge »), sans effort, dérivant au gré de ses lectures jusqu'à laisser son imbécillité loin derrière lui. Son entrée au lycée à Manhattan confirmera ce passage, celui qui mue l'idiot en un lecteur enthousiaste : « The most important change of getting out of the Bronx and going to high school was that, for the first time, I encountered a middle-class culture of people who were reading books. I remember when I was in high school, Salinger was publishing his stories in the *New Yorker*, and it seemed so exciting. People were all reading him, and I read it too »¹⁰⁶⁴. Enfin sorti de sa chrysalide, Jerome va désormais pouvoir laisser libre cours à sa passion pour les livres. L'université, où il étudie parmi d'autres fêrus de littérature, ne parvient pourtant pas à lui enlever le sentiment d'être un idiot du Bronx : restant toujours très différent des autres, il

¹⁰⁶¹ Sophie Vallas, « "Pinocchio is Still Out There": Listening to Jerome Charyn's Everlasting Quest » [2009], in Sophie Vallas (ed.), *Conversations with Jerome Charyn*, op. cit., p. 141.

¹⁰⁶² Jerome Charyn, *The Dark Lady from Belorusse*, op. cit., p. 22.

¹⁰⁶³ Jerome Charyn, *The Dark Lady from Belorusse*, id.

¹⁰⁶⁴ Sophie Vallas, « "Pinocchio is Still Out There": Listening to Jerome Charyn's Everlasting Quest » [2009], in Sophie Vallas (ed.), *Conversations with Jerome Charyn* op. cit., p. 134.

détonne par ses opinions singulières, et finira par préférer à l'assentiment des autres la quête de sa propre voix.

2. Ouverture à la littérature

La littérature joue en effet, pour Charyn, un rôle crucial dans le développement de sa personnalité. « Books rescued me from oblivion, from the feeling that I was so different, so flawed. I had no right to live among people. How I struggled to gather words in the caves and dunes of the Bronx, where you couldn't find a single book, where libraries existed on another planet », se souvient-il. « Language, as only Alice and Humpty understood, 'is worth a thousand pounds [or dollars] a word' »¹⁰⁶⁵. Après avoir découvert les livres pendant sa scolarité, il va entretenir pour la littérature une véritable passion. Son entrée à l'université de Columbia en 1956 catalyse cet engouement, marquant pour lui un tournant décisif : « I had nothing to do with culture, because I had no sense of culture. It's only when I went to university [...] that I really began to read, and I began to discover that there was a world, a systematic world of books and ideas, and so for me the first years at the university were really a revelation »¹⁰⁶⁶. Son monde imaginaire, qui n'aurait pu se développer s'il était resté emmuré dans le Bronx, peut, grâce à la littérature, sortir de sa gangue. Avec chaque nouveau livre, Charyn fait un pas de plus pour s'éloigner du Bronx, « trou » boueux dont il a surgi, et plonger avec émerveillement dans les profondeurs d'un monde alternatif : « I was discovering a wonderland of books – it was like plunging deeper and deeper into a rabbit hole »¹⁰⁶⁷. Là où la vie sans livres ne pouvait être pour lui qu'une impasse aliénante synonyme de vie bornée, stupide, les lectures déploient maintenant un horizon illimité : Charyn semble enfin avoir trouvé une voie qui va lui permettre de continuer son exploration de la vie et, à l'instar d'Alice et de son pays des merveilles, de se métamorphoser au gré de ses rencontres et péripéties littéraires.

Commence alors une sorte de pèlerinage en terre des livres, comme le formule ce personnage dans la nouvelle « White Trash » : « Readers were like pilgrims who had to go

¹⁰⁶⁵ Jerome Charyn, *Sizzling Chops & Devilish Spins*, *op. cit.*, p. 170.

¹⁰⁶⁶ Gilles Menegaldo, « "Chanting in the Dark": An Interview with Jerome Charyn » [1995], in Sophie Vallas (ed.), *Conversations with Jerome Charyn*, *op. cit.*, p. 71.

¹⁰⁶⁷ Jerome Charyn, « Introduction: Silence & Song », *In the Shadow of King Saul*, *op. cit.*, p. 21.

on their own pilgrimage »¹⁰⁶⁸. Dans ce texte, Prudence, jeune criminelle échouée dans le Bronx, trouve en effet en eux une forme de consolation : « Pru was a pilgrim, or at least that's what she imagined »¹⁰⁶⁹ ; « [I]t bothered her to live without books »¹⁰⁷⁰ ; « She read from morning to night [...], book after book : biographies, Bibles, novels, a book on building terrariums, a history of photography, a history of dance, and *Leonard Maltin's Movie Guide*, which she liked the best »¹⁰⁷¹ ; « all the old Modern Library classics, like *Anna Karenina* and *The Brothers Karamazov*, books that Pru had discovered in secondhand shops in towns that had a college campus »¹⁰⁷². Le pouvoir structurant et émancipateur de la fiction frappe d'autant plus qu'il contraste fortement avec l'existence chaotique de cette tueuse en cavale, poursuivie par la police. C'est tout aussi religieusement que Charyn se constitue sa première bibliothèque, entreposant avec soin chacun de ses ouvrages dans sa chambre jusqu'à ce qu'ils forment un étrange édifice : « I began to build my own castle of Modern Library classics, with one bookcase piled upon another. I fingered every book with a rabbinical devotion, scanned every word »¹⁰⁷³. Ce « château » en vient à incarner son zèle vis-à-vis de la littérature, qui lui sert de foyer véritable. Plus largement, il se dévoue entièrement à son éducation universitaire, qu'il considère comme le facteur primordial de son développement intellectuel, et donc le seul antidote possible à son idiotie d'« imbécile du Bronx » :

The only way you can get rid of poverty is through education. And I was very lucky because I was very poor and I was able to go to the best possible school where all we did was read books for four years. So I had a classic education [...] I was very lucky that I had this education because having had it you really didn't need anything else. There was nothing, once you've read through – I mean, we didn't read the Eastern philosophers, so there was something that was left out. But if you go back from the Old Testament to the Greeks through the Middle Ages, St Augustine, Molière, Rabelais, you have a grip, and Tolstoy, Dostoevsky, and you don't really need much else after that.¹⁰⁷⁴

Les piles de livres qui s'élèvent dans sa chambre et la liste de ses lectures de plus en plus fournie sont les aspects visibles d'une structuration personnelle : c'est en effet un édifice

¹⁰⁶⁸ Jerome Charyn, « White Trash », *Bitter Bronx*, *op. cit.*, p. 217.

¹⁰⁶⁹ Jerome Charyn, « White Trash », *Bitter Bronx*, *op. cit.*, p. 217.

¹⁰⁷⁰ Jerome Charyn, « White Trash », *Bitter Bronx*, *op. cit.*, p. 218.

¹⁰⁷¹ Jerome Charyn, « White Trash », *Bitter Bronx*, *op. cit.*, p. 217.

¹⁰⁷² Jerome Charyn, « White Trash », *Bitter Bronx*, *op. cit.*, p. 219.

¹⁰⁷³ Jerome Charyn, « Introduction: Silence & Song », *In the Shadow of King Saul*, *id.*

¹⁰⁷⁴ Michaëla Cogan, « "The Artist Himself Is a Kind of Idiot." An Interview with Jerome Charyn » [2017], non publié, voir Annexe.

intellectuel et intime qui s'érige en même temps en lui, comme une armature intérieure ayant pour effet de solidifier et de soutenir un psychisme qui, auparavant, était à l'abandon, déstructuré et chaotique, et par là-même idiot, comme on l'a vu. Cette structure interne lui donne une emprise (« you have a grip »), un pouvoir d'action et de réflexion, sur le monde et sur lui-même. Il peut ainsi entreprendre de se construire lui-même, en autodidacte, par le truchement de la culture littéraire : « [T]o teach yourself, to be your own master, maybe it's a futile thing but I did it by reading Joyce, Nabokov, Saul Bellow – teaching myself, it's hard but OK, that's the way I did it »¹⁰⁷⁵. Il parcourt donc en solitaire les grands espaces de la littérature, qu'il appréhende à sa manière, subjectivement et empiriquement : « I began to read everything. All I needed from the university was a reading list. And once my professors gave me that reading list, I could practically do it on my own. And my interpretations of texts were always different from my teachers', as I saw them in a very different way »¹⁰⁷⁶. Certes, son regard a été formé, exercé par les films et les autres éléments de culture croisés sur son chemin, mais c'est seulement dans le rôle du lecteur qu'il peut réellement s'affirmer en tant qu'intellectuel.

La découverte de la poésie, avec Emily Dickinson, joue en ce sens un rôle crucial : « She was the first poet I had ever read, and I was hooked and hypnotized from the start »¹⁰⁷⁷, écrit Charyn au début de son roman consacré à la poétesse. « It was the old maid of Amherst who lent me a little of her own courage to risk becoming a writer. "A *Wounded Deer*—leaps highest," she wrote, and I wanted to leap with Emily »¹⁰⁷⁸. Stimulé par le langage iconoclaste (« in her writing she broke every rule »¹⁰⁷⁹) de son modèle, Charyn trouve l'énergie de suivre une vocation littéraire. Il cesse ainsi d'être cet idiot incapable d'avancer de lui-même : l'adjectif « dumb » peut en effet prendre ce sens, en particulier lorsqu'il qualifie des objets non pourvus de force motrice (un chaland ou « dumb barge », n'étant pas muni de moyens de propulsion, doit être remorqué, par exemple) ou dénués de volition propre (le « dummy subject », c'est-à-dire le sujet apparent ou grammatical, s'oppose ainsi au sujet logique,

¹⁰⁷⁵ Michaëla Cogan, « "The Artist Himself Is a Kind of Idiot." An Interview with Jerome Charyn » [2017], non publié, voir Annexe.

¹⁰⁷⁶ Gilles Menegaldo, « "Chanting in the Dark": An Interview with Jerome Charyn » [1995], in Sophie Vallas (ed.), *Conversations with Jerome Charyn*, id.

¹⁰⁷⁷ Jerome Charyn, « Author's Note », *The Secret Life of Emily Dickinson*, op. cit., p. 11.

¹⁰⁷⁸ Jerome Charyn, « Author's Note », *The Secret Life of Emily Dickinson*, id.

¹⁰⁷⁹ Jerome Charyn, « Author's Note », *The Secret Life of Emily Dickinson*, id.

investi de personnalité et d'action). Charyn, lui, a enfin trouvé dans la littérature une activité motrice dotée de sens : grâce à elle, il avance et se transforme, par ses propres moyens (ce que dénotent les occurrences de « I did it » dans les citations précédentes), s'extirpe enfin de l'immobilité propre au « dummy » pour devenir autonome, capable de développer, sans aide extérieure (donc sans la béquille qui définit étymologiquement l'imbécile), son propre rapport intime au langage et à la littérature.

Grâce à la littérature, Charyn sort du Bronx et de l'idiotie que ce lieu représente pour lui : découvrant dans les plus grands textes des clés pour comprendre le monde, il y trouve peu à peu sa place en tant qu'intellectuel. Cela implique pour lui d'affirmer ses points de vue littéraires et d'assumer la singularité de son parcours. Ce faisant, il se rend compte qu'il doit beaucoup à son passé d'idiot. Son absence flagrante de culture fait certes de lui un ignare face à ses camarades éduqués dans des familles lettrées de Manhattan, mais elle le protège aussi du regard stéréotypé et des a priori que certains développent face au texte. Charyn, ne connaissant rien à rien, voit tout d'un regard neuf : c'est un lecteur innocent, dont les analyses proviennent avant tout de ses interprétations spontanées, donc libres des surinterprétations qui caractérisent parfois, selon lui, l'exégèse littéraire. Cet étudiant qui ne vit que pour les lettres aborde en effet les textes avec une telle urgence que ces derniers sont pour lui empreints de vitalité et de contemporanéité. Dans un entretien, Charyn évoque ainsi l'écart qui le sépare, lui et d'autres étudiants issus des quartiers pauvres, de leurs enseignants, que leurs analyses plutôt brutes et non-orthodoxes surprennent :

I was in a class, a sort of brainchild class for those students who were studying literature [...] and we would give our teachers a nervous breakdown because they could never keep up with our own rendering of the texts. These were very curious kids from the Bronx in Manhattan, who were not trained traditionally but really looked at these texts in a very raw, personal way. So I wasn't unique in this. But as we read texts as a question of life and death and we devoured them in a very particular way, we really puzzled our teachers, because they were giving us traditional textbook renderings of Dostoyevsky or Molière or whatever it was, and we had already gone beyond that.¹⁰⁸⁰

Paradoxalement, ces étudiants venant du Bronx sont des idiots, car dépourvus de tout patrimoine littéraire (« kids [...] who were not trained traditionally »), mais aussi des génies (« brainchild class »), à tout le moins des étudiants extrêmement motivés et curieux qui sont

¹⁰⁸⁰ Gilles Menegaldo, « “Chanting in the Dark”: An Interview with Jerome Charyn » [1995], in Sophie Vallas (ed.), *Conversations with Jerome Charyn*, *id.*

parfaitement capables de saisir les textes dans toute leur complexité. Charyn va même plus loin en suggérant que leurs analyses, très personnelles et donc originales, sont plus clairvoyantes et régénératrices que celles qui sont enseignées en cours : avec eux, la littérature retrouve ses fonctions vitales et cesse d'être un ornement académique. Lorsqu'il fait le portrait de ces « imbéciles » du Bronx en élèves surdoués, Charyn met ainsi en scène le pouvoir de la littérature : pour lui, l'importance ne réside pas tant dans les connaissances qu'elle permet d'accumuler que dans la réflexion qu'elle autorise. Le lecteur, projetant sur les textes son propre regard, est en retour transformé : « [R]eading became a necessary act, a reflexive act »¹⁰⁸¹. La lecture devient un acte intime, intériorisé, qui permet à Charyn d'observer différemment sa propre identité.

Parvenu à Columbia avec son bagage de fils du Bronx, Charyn ne quitte pas son passé idiot des yeux lorsqu'il avance à grands pas dans la littérature. Son regard de lecteur se situe donc au croisement de deux univers, l'un lettré et l'autre sans langage. C'est au cœur de cette intersection que son identité trouve un lieu de repos et de transformation, au fil de son évolution, soutenu désormais par la force du langage, dans un univers qu'il peut de plus en plus considérer comme sien.

3. Écriture : premiers balbutiements

La rencontre de Charyn avec un autre quartier, un autre milieu, et par-dessus tout un nouveau moyen d'expression, le langage verbal, a un double effet : sa dévotion envers les lettres s'accroît en même temps qu'il s'exaspère de plus en plus devant sa propre incapacité à manier la langue : « I tried to write. But all I had was cunning and a reclusive silence. [...] I couldn't summon up a lexicon I didn't have »¹⁰⁸² constate-t-il alors qu'il n'a pour langage qu'un lexique en creux, absent et inutilisable. À l'instar de Stephen Dedalus, qui proclame à la fin de *Portrait* « I will try to express myself in some mode of life or art as freely as I can and as wholly as I can, using for my defense the only arms I allow myself to use – silence, exile, and cunning »¹⁰⁸³, il va malgré son absence de lexique se vouer corps et âme à la cause

¹⁰⁸¹ Gilles Menegaldo, « “Chanting in the Dark”: An Interview with Jerome Charyn » [1995], in Sophie Vallas (ed.), *Conversations with Jerome Charyn*, op. cit., p. 71.

¹⁰⁸² Jerome Charyn, « Introduction: Silence & Song », *In the Shadow of King Saul*, op. cit., p. 19.

¹⁰⁸³ James Joyce, *Portrait of the Artist as a Young Man*, op. cit., p. 518.

littéraire. Toutefois, à l'inverse de Stephen, le silence et l'exil de Charyn ne sont pas choisis : livré à lui-même et à ses maigres ressources, complètement démuné devant l'ampleur de la tâche qui l'attend, Charyn a, plus que tout autre, besoin de « ruser » pour parvenir à ses fins et répondre à sa vocation d'écrivain. Si la voix impossible de Charyn doit s'affirmer comme une voix littéraire, ce sera au terme d'un long et difficile parcours.

a) Complexe d'imposture

L'émergence de sa voix littéraire est en effet dès le départ problématique pour Charyn. Faute d'avoir à sa disposition les outils nécessaires à l'écriture (« all I had was a reclusive silence »¹⁰⁸⁴), il ne se sent pas digne de devenir écrivain et se considère donc irrémédiablement idiot. Il attribue par exemple sa réussite à d'autres facteurs comme le hasard, niant avoir un talent d'écrivain. Ce fort sentiment d'illégitimité (appelé parfois complexe d'infériorité ou syndrome d'imposture), le conduit à devenir un autodidacte qui décide de prendre le pouvoir sur le langage à sa manière plutôt que de suivre les modes conventionnels d'un apprentissage scolaire. Devenant un « écrivain-gangster » (on reviendra sur cette appellation chère à Charyn) pour qui la fin justifie les moyens, y compris (symboliquement) violents, il se met à « voler » les mots, pour ensuite les faire siens lors d'une longue appropriation par l'écriture.

Ce sentiment d'illégitimité est d'abord palpable dans un discours à deux faces : d'une part, Charyn relate son parcours scolaire comme la condition nécessaire de son émancipation langagière ; d'autre part, il se distancie, dans son discours, de ce parcours en se décrivant comme un élève rétif et rebelle, indifférent aux codes et aux honneurs qui structurent la vie sociale et professionnelle. Cette ambivalence laisse deviner le rapport au langage qui sera le sien plus tard, au croisement entre maîtrise des codes et originalité.

La scolarité de Charyn aurait par exemple été placée selon lui sous le signe du hasard et non du mérite. Dans *The Catfish Man*, Jerome pense être accepté dans la section « arts » de son lycée de Manhattan pour une toute autre raison que son excellence académique, ce qui sous-entend qu'il n'en aurait pas eu les capacités réelles : « Turning sly, I passed the

¹⁰⁸⁴ Jerome Charyn, « Introduction: Silence & Song », *In the Shadow of King Saul*, op. cit., p. 19.

entrance exam for the High School of Music and Art (the school was hungry for boys) »¹⁰⁸⁵. Charyn dit avoir été accepté à l'université de Columbia grâce non pas à son dossier mais à la modestie de sa condition sociale : « I whistled my way into Columbia College without racking up supersonic scores on my College Boards. Perhaps I was admitted from within the Pale of the South Bronx through some extraordinary quota – a provision for the poorest Jews on the planet »¹⁰⁸⁶. Enfin, à nouveau dans *The Catfish Man*, c'est par une basse tricherie, et non un travail méritoire, que Jerome serait parvenu au terme de ses études supérieures : « I'd sneaked into Phi Beta Kappa on the strength of Marcel Proust and my thug from City College »¹⁰⁸⁷. Les expressions « turning sly », « whistled my way » et « sneaked into » sabotent, dans ces trois exemples, la présentation d'un parcours pourtant honorable, voire exemplaire pour un enfant d'immigrés qui est tout de même le premier de sa communauté à obtenir, contre toute attente, un diplôme universitaire. Ce discours, qui met en avant les stratagèmes de Charyn pour tromper l'ennemi (« sly » et « cunning » sont, ici, synonymes, toujours en écho à Joyce), le décrit comme un idiot qui ferait semblant de ne pas l'être, un usurpateur en somme, qui serait resté, au fond, un ignorant du Bronx, indigne de culture.

Dans un premier temps, il se considère en effet comme un intrus, exclu de l'univers des lettres en raison de son ignorance et de son impossibilité à s'exprimer au moyen de mots. « I felt like a spy among modern Knights Templar, a burglar breaking into an exclusive clan »¹⁰⁸⁸ : au contact de ceux qui lui semblent appartenir de plein droit à ce « clan » de lettrés, il se voit comme un espion, un voleur, un menteur, qui doit d'abord faire semblant de savoir pour pouvoir, sous le couvert d'une fausse identité, s'imprégner, secrètement, des codes littéraires qui lui échappent.

Tom, cet orphelin devenu voleur dans *The Secret Life of Emily Dickinson*, apprend lui aussi à s'emparer subrepticement de mots de vocabulaire (« All I needed was to steal

¹⁰⁸⁵ Jerome Charyn, *The Catfish Man*, *op. cit.*, p. 15.

¹⁰⁸⁶ Jerome Charyn, « Introduction: Silence & Song », *In the Shadow of King Saul*, *op. cit.*, p. 20.

¹⁰⁸⁷ Jerome Charyn, *The Catfish Man*, *op. cit.*, p. 75. Jerome, qui a fait l'impasse sur Proust, rédige sa composition à partir d'anciens souvenirs (il a, par miracle, lu à treize ans toute la *Recherche*, mais à l'envers, dans une bibliothèque du Bronx) tandis que, pour se consacrer pleinement à l'écriture, il a embauché un camarade pour le remplacer aux examens : le lecteur et l'écrivain passionnés côtoient donc, dans ce personnage, le cancre et le tricheur accomplis, accumulant les zéros et les fautes de conduite.

¹⁰⁸⁸ Jerome Charyn, « Introduction: Silence & Song », *In the Shadow of King Saul*, *op. cit.*, p. 19.

words from the Lexicon, with the devotion of a pickpocket »¹⁰⁸⁹) en écoutant aux portes et en apprenant par cœur l'alphabet avant de lire de vrais textes littéraires. Ce faisant, il outrepassa les limites de son rang social. Il n'est pas à sa place dans le langage et ne pourra jamais afficher publiquement sa nouvelle culture, ce qui explique pourquoi il devient par la suite hors-la-loi. La prise de pouvoir sur le langage, nécessaire pour ceux qui, comme Tom, ne l'ont pas reçu en héritage, est perçue comme illégale et sans légitimité.

Cette prise de pouvoir apparaît néanmoins comme une étape nécessaire pour Charyn, qui a toujours procédé ainsi pour progresser dans sa quête langagière. Il détaille notamment, dans un court texte d'allure autobiographique, tous ces mots qu'il aurait extorqués, à la dérobée, au monde autour de lui : « I stole my vocabulary from comic books, Warner Brothers, A & P bulletins, and my mother's shopping lists »¹⁰⁹⁰. Acquis pêle-mêle et sans aucune hiérarchie, ce langage n'a a priori rien de littéraire : le « vol » évoqué par Charyn ne se situe donc pas seulement du côté du mot lui-même, mais de l'usage qu'il en fait. Sous son regard d'écrivain, le langage de la vie courante va en effet devenir un matériau littéraire : « All writers, in some way, are criminals, because they take, they steal from the language – [...], the words are there for you to steal, you don't own them [...], you have to steal them »¹⁰⁹¹, dira-t-il bien plus tard. La question de la propriété (« own ») n'est toutefois pas qu'esthétique ici, puisque le langage constitue aussi une forme d'héritage intellectuel dont Charyn est privé : là où d'autres, culturellement mieux dotés que lui, se comportent face au langage comme de riches héritiers, il ne peut qu'emprunter, à la manière d'un éternel gamin des rues, les mots qui sont à sa portée, des mots qui seront la matière première, brute, de son écriture. Pour cela, l'écrivain doit selon lui se faire « cannibale », capable de s'appropriier et même d'ingérer et d'incorporer le vocabulaire des autres : « I still didn't have much of a vocabulary. But finally in adulthood, I found my calling: to live inside a house of words – words that were at such a remove from me in the East Bronx that I had to steal from other writers, cannibalizing their houses »¹⁰⁹².

¹⁰⁸⁹ Jerome Charyn, *The Secret Life of Emily Dickinson*, *op. cit.*, p. 325.

¹⁰⁹⁰ Jerome Charyn, "Jerome Charyn", in Dedria Dryfonski, ed., *Contemporary Authors Autobiography Series*, *op. cit.*, p. 178.

¹⁰⁹¹ Gilles Menegaldo, « "Chanting in the Dark": An Interview with Jerome Charyn » [1995], in Sophie Vallas (ed.), *Conversations with Jerome Charyn*, *op. cit.*, p. 80.

¹⁰⁹² Jerome Charyn, « Portrait of the Young Artist as an Anteater » [2003], *In the Shadow of King Saul*, *op. cit.*, p. 244.

Charyn cite ainsi, dans l'introduction du volume réunissant les quatre premiers volets de la saga Sidel, l'écrivain de roman policier Ross Macdonald. Ce dernier se décrit comme un écrivain postiche (« a false claimant, a poor-house graduate trying to lie his way into the castle »¹⁰⁹³) contraint à la mascarade et à la feinte pour pénétrer dans un « château » symbolique, lieu privilégié dans lequel seuls seraient autorisés les dignes et véritables héritiers du patrimoine littéraire. Charyn se sent lui aussi comme un écrivain aspirant qui, sans avoir non plus de place attitrée dans ce château, espère malgré tout en gagner une grâce à son écriture : « I'm another "claimant" [*sic*], hoping to get into the castle with Isaac Sidel and Manfred Coen »¹⁰⁹⁴. L'idiot se pare ici du plumage de l'homme de lettres dans l'espoir que, par le truchement de cette fraude littéraire, l'illusion finisse par devenir réalité. L'écriture devient ainsi une forme de revanche, d'abord sur le milieu éduqué dans lequel Charyn aurait pu naître et acquérir un langage bien plus facilement, puis sur le monde en général qui l'a d'abord perçu comme un imbécile.

Il se décrit ainsi comme un fils adoptif des lettres qui aurait été élu dès l'enfance pour remplir sa vocation. Sous l'idiotie qui le caractérise, enfant, se serait caché le potentiel de l'écrivain à venir : « I [...] take revenge on all those who thought they were so privileged because they grew up in the maw of Manhattan, went to museums, memorized *War and Peace*, while I was dreaming Tolstoy at five or six, without ever having read him »¹⁰⁹⁵. D'autres sont très tôt structurés mentalement par des textes qu'ils peuvent « mémoriser » : ce terme indique un apprentissage systématique qui a l'avantage d'être stable et sûr. Il faudra en revanche à Charyn beaucoup plus de temps et d'efforts pour formuler verbalement ce qu'on pourrait appeler ses « visions » littéraires d'enfant. Au terme de ce processus, il a renversé la situation : ses camarades brillants ne sont plus que des psittacistes stupides, tandis que l'idiot, l'original, s'est hissé au rang d'écrivain.

Au terme du long parcours qui fait de lui un écrivain, Charyn va ainsi prendre la défense d'un langage bien spécifique, le langage littéraire, par opposition au langage de la vie courante, qui ne peut selon lui qu'aboutir à des inanités. Ce langage n'est pas seulement, pour lui, une version complexe et raffinée de son pendant non-littéraire. Il s'agit réellement

¹⁰⁹³ Jerome Charyn, « Introduction. Blue Eyes and the Barber King », *The Isaac Quartet*, *op. cit.*, x.

¹⁰⁹⁴ Jerome Charyn, « Introduction. Blue Eyes and the Barber King », *The Isaac Quartet*, *id.*

¹⁰⁹⁵ Frederic Tuten, « Jerome Charyn » [2004], in Sophie Vallas (ed.), *Conversations with Jerome Charyn*, *op. cit.*, p. 116.

de mettre en mots un imaginaire personnel (que Charyn, dans cette citation sur Tolstoy et fréquemment dans les entretiens, désigne du terme de « rêve »). Dans cette perspective, parler ne suffit pas, encore faut-il parler de quelque chose, en l'occurrence de soi.

Le langage écrit intervient alors comme la forme de langage la plus adaptée pour transmuier le silence paternel en expression verbale : « I'd inherited my father's muteness: the very act of writing is only a mute's revenge on a talkative world »¹⁰⁹⁶, écrit-il dans *Metropolis*. Le bavardage de ceux qui parlent beaucoup et donnent donc l'impression de savoir s'exprimer ne revient en réalité qu'à exhiber une prétendue intelligence et à accumuler des mots sans parvenir à créer du sens. Charyn et son père, ces « muets » qui n'ont jamais eu leur place dans ce monde de parole, n'ont pas le moyen de leur expression mais ils ont, eux, quelque chose qui demande à être dit. Charyn n'a certes jamais pu « bavarder » comme les autres, mais cela n'a finalement pas d'importance, puisque cette volubilité ne signifierait rien pour lui. Il lui faut plutôt réduire au silence des paroles sans intérêt pour apprendre à écrire (écrire se construit alors par opposition à « talk ») et maîtriser cette parole riche de la langue écrite qui, seule, peut véhiculer du sens. Mais si la littérature est supérieure au bavardage, elle semble toutefois bien plus difficile à acquérir.

b) Tentatives et tribulations

Dès ses premières tentatives pour écrire, Charyn se trouve en effet face à une difficulté insurmontable. Les idées se pressent, mais il ne parvient pas à les transcrire sur la page, ce qui a pour effet de le faire se percevoir à nouveau comme un idiot incapable d'expression. Jerome bute ainsi longtemps, dans *The Catfish Man*, sur un texte qu'il peine à commencer : « I couldn't write »¹⁰⁹⁷ dit-il, « I couldn't scribble... I had the facts... but not the written word »¹⁰⁹⁸. Imprimer de la sorte une marque sur le papier requiert pour lui un effort, celui que Charyn se rappelle avoir fourni pour produire certains de ses tout premiers textes lors d'un cours d'écriture à l'université. Il y fait pâle figure aux côtés d'une certaine Ramona (« Ramona S., the class poet and future valedictorian »¹⁰⁹⁹), qui s'illustre par

¹⁰⁹⁶ Jerome Charyn, *Metropolis*, *op. cit.*, p. 31.

¹⁰⁹⁷ Jerome Charyn, *The Catfish Man*, *op. cit.*, p. 269.

¹⁰⁹⁸ Jerome Charyn, *The Catfish Man*, *op. cit.*, p. 83.

¹⁰⁹⁹ Jerome Charyn, « Introduction: Silence & Song », *In the Shadow of King Saul*, *op. cit.*, p. 19.

d'époustouflantes pages, tandis que les siennes restent des plus modestes : « I scribbled the diary of a house wolf, with all its limits and lamentations. I couldn't summon up a lexicon I didn't have. All I could offer were my Bronx horizons »¹¹⁰⁰. Là où Ramona s'épanche sur les artistes en vue qui peuplent sa maison familiale, Charyn, lui, s'emploie en effet à décrire l'insignifiante existence des chats de gouttière de son immeuble. À sujet médiocre, expression médiocre : « I couldn't compete with the artists and writers in Ramona's galaxy. I wasn't a conjurer or a poet. I had no silky words hidden in my sleeve. [...] Ramona [had] much more finesse. I had to scratch and scratch for every word »¹¹⁰¹. La langue qui vient avec une telle facilité à sa rivale semble chez elle naturelle, s'apparentant pour Charyn à une « magie » (« conjurer », « silky words [...] hidden in my sleeve »). L'écriture de Charyn, à l'inverse, ne semble être qu'une mécanique grippée, où chaque lamentable effort est hélas repérable, d'où l'insistance sur le terme « scratch ». Il rejoint ainsi Vladimir Nabokov, pour qui l'anglais qu'il est obligé de choisir, en tant que locuteur non natif, est tout d'abord une langue sans charme et sans artifice :

My private tragedy [...] is that I had to abandon my natural idiom, my untrammled, rich, and infinitely docile Russian tongue for a second-rate brand of English, devoid of any of those apparatuses – the baffling mirror, the black velvet backdrop, the implied associations and traditions – which the native illusionist, frac-tails flying, can magically use to transcend the heritage in his own way.¹¹⁰²

Exilé loin de sa langue maternelle, privé de tout un inconscient collectif à la fois culturel et langagier, Nabokov se trouve empêtré dans un anglais pauvre, indocile et superficiel : cette langue d'emprunt, pour lui récente et de moindre qualité, fait de lui un écrivain maladroit, incapable de subjuguier son auditoire. On retrouve bien ici l'image de la magie associée au maniement du langage qui opposait plus haut Ramona à Charyn. Ce dernier est en outre doublement exilé, car l'anglais est pour lui ce qui se rapproche le plus d'une langue maternelle, mais cette langue n'a pour lui rien de « naturel ». Incapable de plier le langage à sa volonté, comme le font les « illusionnistes » que sont les locuteurs natifs tels que Ramona, il va avoir recours à ses propres « ruses », autant de tentatives laborieuses et imparfaites pour

¹¹⁰⁰ Jerome Charyn, « Introduction: Silence & Song », *In the Shadow of King Saul*, *id.*

¹¹⁰¹ Jerome Charyn, « Introduction: Silence & Song », *In the Shadow of King Saul*, *op. cit.*, p. 20.

¹¹⁰² Vladimir Nabokov, « Vladimir Nabokov on a Book Entitled *Lolita* » (November 12, 1956), *Novels 1955-1962*, *op. cit.*, p. 298.

s'inscrire malgré tout dans une filiation littéraire, se greffer sans scrupules à un héritage qui n'est pas le sien, et s'approprier à tout prix une langue qui lui échappe.

De brouillons en ratures, Charyn pratique en effet une écriture imparfaite, où les échecs répétés sont les équivalents de ses premiers pas dans le langage. Jerome, à la fin de *The Catfish Man* (et donc quasiment parvenu au terme de son parcours initiatique vers l'écriture) parvient ainsi enfin à coucher quelque chose sur la page : « I wrote, scratched out, and wrote again. It was murderous to begin. To get that feel on paper. [...] The heck with it. I'd catch my story by the tail and I wouldn't let go. I scribbled a line that I could live with »¹¹⁰³. Ces quelques mots, péniblement extirpés, marquent son entrée dans le langage écrit, mais prouvent aussi que son idiotie reste d'actualité. Dans l'écriture, l'échec est une règle, la réussite une exception, souvent remplacée par une solution par défaut, à peine satisfaisante mais la seule à sa portée : « They're all failures, those novels of mine, but so what? »¹¹⁰⁴, écrit ainsi Charyn dans une note critique pour une revue.

Le lexique employé par Charyn est, à cet égard, parlant. La polysémie qu'il donne aux termes « crawl », « fiddle », « scrape », dans une plus forte mesure « scratch », et surtout « scribble » (ce terme étant absolument omniprésent), lui permet en effet d'en faire des synonymes du verbe « écrire ». Ces termes ont chacun un sens particulier dans l'histoire personnelle de Charyn, lui permettant de raccorder l'acte d'écrire à l'univers familial. Charyn fait ainsi de l'écriture un acte manuel et laborieux pouvant s'apparenter aux gestes de ses ancêtres, simples vendeurs de pomme ou pauvres artisans, son propre parcours ne faisant que rejouer différemment, mais avec autant de difficulté, leurs efforts souvent infructueux.

Ce parcours, en raison de sa difficulté, prend ainsi la forme d'une sorte d'itinérance où rien n'est effectivement sûr d'aboutir. L'intrigue complexe de *The Catfish Man* illustre l'errance picaresque de Jerome : son initiation au langage, au lieu d'être une progression vers l'accomplissement final que le lecteur s'attend à trouver dans un récit aux allures de *Bildungsroman*, se fait par soubresauts, au hasard des pérégrinations d'un narrateur trébuchant. Ce n'est qu'à la fin que chacune des étapes de ce parcours décousu s'inscrit dans

¹¹⁰³ Jerome Charyn, *The Catfish Man*, *op. cit.*, p. 308.

¹¹⁰⁴ Jerome Charyn, « Three Critical Notes. Word Music », *The Review of Contemporary Fiction*, *op. cit.*, p. 120.

la globalité d'une trajectoire, celle qui amène Jerome à devenir écrivain. Ses débuts professionnels comme pigiste pour un éditeur véreux, l'oncle Bob, sont aussi insatisfaisants qu'aliénants puisqu'il doit rendre, en échange d'un salaire minable, des articles publiés ensuite sous un autre nom. Son écriture est d'abord usurpée, dissimulée par une multiplicité de noms de plume qui l'empêchent de la faire valoir en son nom propre : « I became Roger Bissenwick for uncle Bob. [...] I was also Clarence Minor, Walter Tuck, and Garse Wood. I was Wilfred Glass, [...] Eddie Heath, [...] and Byron France »¹¹⁰⁵. De plus, ces publications alimentaires, rédigées pour répondre aux besoins d'un autre, le poussent à se servir d'une encyclopédie désuète, dans laquelle il pioche des anecdotes mineures de l'histoire américaine en guise de matériau. Ce livre qui lui sert de référence l'empêche néanmoins de se pencher sur ce qui l'intéresse vraiment. Il faut attendre le milieu du récit pour que Jerome écrive en son propre nom (« I started writing again. Not Bissenwicks. Jerome Charyns »¹¹⁰⁶), et la toute fin pour qu'il cesse d'écrire sur des sujets empruntés divers (Paul Morphy, les pirates) pour se concentrer sur sa propre histoire et celle de ses parents. Son identité d'auteur peut enfin prendre forme puisqu'elle n'est plus dispersée, fragmentée dans des faux noms et des histoires existantes. Charyn peut alors forger cette première phrase si importante pour lui, celle-là même qui figure au début du roman que le lecteur tient précisément entre ses mains, car elle répond à son besoin d'écrire sa propre histoire : « *Tell your story, Jerome* »¹¹⁰⁷.

¹¹⁰⁵ Jerome Charyn, *The Catfish Man*, *op. cit.*, p. 65.

¹¹⁰⁶ Jerome Charyn, *The Catfish Man*, *op. cit.*, p. 209.

¹¹⁰⁷ Jerome Charyn, *The Catfish Man*, *op. cit.*, p. 308.

Chapitre 2

Reflets (auto)-fictionnels ou l'idiot dans le miroir

Des deux formes d'idiotie étudiées jusqu'à présent (comme limitation généralisée et rapport problématique au monde en première partie, comme condition particulière et contingente dans la seconde), Charyn ne propose pas vraiment d'analyse rationnelle. Hormis l'occasionnelle mise en contexte historique ou sociologique (Charyn adopte alors, non sans ironie, le jargon de ces disciplines d'emprunt), il s'attache avant tout à l'idiotie en tant qu'énigme : « The idiocy is [...] the root that you cannot locate, that you cannot find »¹¹⁰⁸, dit-il ainsi dans un entretien. Chez Charyn, le personnage de l'idiot ne va pas sans une forme de quête (ainsi, la question récurrente, dans la saga Sidel, « Where is Jerónimo? », a toujours une portée qui dépasse l'intrigue en soi, quel que soit celui qui la pose) : il suscite un manque et donc un désir de pénétrer dans son univers et d'appréhender le monde comme lui, à travers lui. C'est bien cette intériorité que Charyn propose d'explorer au moyen d'un récit empathique et subjectif, car elle est le lieu d'une identité digne d'une attention particulière. Si l'altérité radicale peut, dans un premier temps, freiner la rencontre et rendre difficile l'identification à un être par trop différent, elle attire aussi car elle est une valeur ajoutée, un supplément qui majore l'individu dans son unicité et, potentiellement, dans son originalité.

Comment concilier l'image négative de l'idiot en tant que personnage marginal et excentrique, c'est-à-dire relégué à la lisière du texte et de notre conscience, avec celle d'un individu qui recèle en son centre une puissance radicale, une richesse intérieure séduisante et désirable ? Il faut, pour répondre à cette question, envisager les mécanismes littéraires adoptés par Charyn pour cerner, ou pas, ces personnages d'idiots. On l'a vu, celui-ci n'utilise

¹¹⁰⁸ Michaëla Cogan, « “The Artist Himself Is a Kind of Idiot.” An Interview with Jerome Charyn » [2017], non publié, voir Annexe.

pas l'énonciation pour s'introduire dans l'intériorité de l'idiot (pas de monologue intérieur ni de narration en focalisation interne) : à aucun moment cet individu hautement énigmatique ne suscite chez Charyn une expérimentation stylistique ou syntaxique, ou du moins pas plus qu'un autre personnage, ce qui est dû peut-être à une humilité de la part de l'écrivain, qui a souvent confessé avoir été bien trop confondu par la voix de Benjy Compson pour oser marcher sur les plates-bandes du maître. En revanche, on repère bien dans différents récits un renversement de point de vue : l'idiot qui se trouve au départ à la périphérie rejoint, par un moyen ou un autre, une place centrale dans le récit et le monde qui l'avait exclu se met à tourner autour de lui. L'exemple le plus évident est le personnage de Faigele dans la première nouvelle : le narrateur Manny passe de l'horreur à la sympathie avant de remettre complètement en question sa façon de percevoir le monde, sa rencontre avec la fille idiote l'ayant bouleversé dans ses certitudes premières. Chez Charyn, le personnage de l'idiot apparaît comme une fabrication évidente, presque en deux dimensions, comme pour bien marquer sa fonctionnalité : il n'a finalement rien à voir avec une personne déficiente mentale, n'étant que le support d'une idée ou d'un réseau d'idées chères à Charyn.

Il importe alors d'interroger la nature et la fonction de ce personnage. D'une part, il agit comme une surface bi-dimensionnelle, un décor sur lequel se projette un regard extérieur. D'autre part, il est le lieu d'une profondeur que l'on devine sans jamais y pénétrer. L'idiotie absolue n'est en effet pas compatible avec une intériorité consciente d'elle-même, et là réside justement, selon Lucie Tangy, le paradoxe du monologue de Benjy Compson chez Faulkner¹¹⁰⁹. Par nature, en effet, l'idiot présente le « double caractère solitaire et inconnaissable de toute chose au monde »¹¹¹⁰, pour reprendre Clément Rosset dans son *Traité de l'idiotie* (2004). Inconscient, par définition, de sa propre identité, il ne peut envisager ses propres possibles et, ne se percevant pas lui-même comme singulier, il n'a pas l'occasion de se frotter à d'autres singularités. Il reste seul, impénétrable pour les autres et surtout pour lui-même, comme une évidence jamais questionnée, aussi inerte qu'une pierre

¹¹⁰⁹ « [Le texte] a pour objet un monde créé en dehors des mots par une conscience emmurée, pourtant représentée par "la voix de l'idiot" ; mimesis langagière d'une infralangue. [...] L'auteur nous pousse dans un premier temps à adhérer à une convention littéraire – un récit à la première personne – avant de la violer, car un autiste ne peut pas dire – je », in Lucie Tangy, « Insularité et idiotie. Le monologue intérieur de Benjy dans *Le Bruit et la Fureur* », *Tracés*, n° 3, juillet 2003, p. 93-104.

¹¹¹⁰ Clément Rosset, *Le réel. Traité de l'idiotie*, Minuit, Paris, 2004, p. 42.

ou un bout de bois. Dans ce sens-là, il suscite une « vision pierreuse »¹¹¹¹, note encore Rosset, c'est-à-dire une acceptation inconditionnelle de la présence silencieuse de cet être opaque : « – être la matière ! »¹¹¹² s'exclame par exemple le saint Antoine de Flaubert dans son délire, où il pense « rejoindre[r] enfin la stupide sainteté des choses »¹¹¹³, pour reprendre les mots de Foucault à son sujet. Sa présence ontologique est à la limite de la tautologie : l'idiote, comme la rose¹¹¹⁴, est sans pourquoi. Étant lui-même, dans son propre « mutisme de la matière »¹¹¹⁵, incompatible avec le langage, il demande à être vu, déchiffré et traduit en verbe par un autre que lui, qui se chargera de le représenter. Mais comment rester au plus près de cette idiotie sans la dénaturer par le langage ? Au mieux, il faudrait la répétition sans fin d'un même son (sur le modèle de Gertrude Stein¹¹¹⁶ : « Un idiot est un idiot est un idiot est un idiot »), c'est-à-dire un langage qui n'en soit pas un, et qui, de toute manière, ne fera que déplacer ailleurs, dans les sons, les rythmes et les espaces laissés vides, le sens des signes, sens qui signe la fin de l'idiote enroulée sur elle-même.

Ou alors, et c'est la seconde alternative proposée par Clément Rosset, il faut renoncer à la pure présence de l'idiote et le faire « [apparaître] en image »¹¹¹⁷, en d'autres termes, le créer en tant que personnage, comme double du réel. Une fois devenu un artefact, une fabrication censée représenter l'idiote mais qui n'est pas contrainte aux mêmes limitations, ce personnage ouvre la voie à tout un jeu dans lequel Charyn s'engage joyeusement. Le texte permet en effet une mise à distance rendant possible un dialogue qui remplace le soliloque de l'idiote, un dialogue de subjectivités qui s'entrechoquent : même dépourvu d'intériorité explicite, le personnage de l'idiote rend possible une projection et un questionnement, a fortiori lorsque ce personnage est un prolongement, une version romancée et hyperbolisée, de Charyn lui-même et donc, par extension, du lecteur (si Charyn, un écrivain, peut se concevoir comme un idiot, alors pourquoi pas nous ?). Un idiot qui

¹¹¹¹ Clément Rosset, *Le réel. Traité de l'idiote*, op. cit., p. 42.

¹¹¹² Gustave Flaubert, *La Tentation de Saint-Antoine* [1874], in *Œuvres*, Paris, Gallimard, 1951, p. 164.

¹¹¹³ Michel Foucault, *La bibliothèque fantastique. À propos de La tentation de Saint-Antoine de Gustave Flaubert* [1967], Bruxelles, La Lettre volée, 1995, p. 30.

¹¹¹⁴ Angelus Silesius, *La Rose est sans pourquoi*, Roger Munier (trad.), Paris, Arfuyen, 1988.

¹¹¹⁵ Michel Foucault, *La bibliothèque fantastique*, op. cit., p. 30.

¹¹¹⁶ Gertrude Stein, « Sacred Emily », in *Geography and Plays* [1922], New York, Dover Publications, 1999.

¹¹¹⁷ Clément Rosset, *Le réel. Traité de l'idiote*, op. cit., p. 42.

s'observe dans son idiotie n'est déjà plus un idiot, puisqu'il a franchi le dédoublement propre au « stade du miroir » décrit par les psychanalystes, cette étape où l'enfant, face à son image reflétée, prend conscience de son identité et de son intégrité propres par rapport à un monde bien distinct de lui, par opposition auquel il commence à circonscrire les limites de sa propre silhouette, à percevoir les frontières de sa propre peau. L'idiotie disparaît en effet à l'instant où elle est représentée (d'ineffable, elle devient verbalisée), dupliquée (elle qui est inimitable) et surtout valorisée : que l'on fasse d'elle un point central et majeur, et l'idiotie se transforme en originalité.

C'est donc par la médiation d'un « miroir » langagier que Charyn s'engage dans un dispositif littéraire « réflexif » : au-delà de la seule fabrication de personnages, reflets multiples et diversifiés dans lesquels l'écrivain comme le lecteur se projettent à l'infini, la démarche d'écriture elle-même implique le regard sur soi qui, à la manière du regard pétrifiant de Méduse, rend toute idiotie caduque. Charyn, dont de nombreux textes romanesques penchent fortement du côté de l'autobiographie, et ce de manière franchement explicite à deux moments, dans ses deux premières autofictions d'abord, *The Catfish Man* (1980) et *Pinocchio's Nose* (1983), puis dans sa trilogie autofictionnelle (1997-2002), semble particulièrement enclin à ce type d'introspection et au récit autocentré qu'elle convoque. Très attaché au passé qui compose les strates de son histoire personnelle, il s'emploie à créer des doubles littéraires des lieux, des événements et des personnes qui ont peuplé son vécu, puis son imaginaire. Ce faisant, il ne renonce pas pour autant au décentrement, découvert face aux écrans de cinéma (« [T]he idiot gets out of his own head »¹¹¹⁸) puis dans ses lectures¹¹¹⁹, et porté à son point culminant dans l'écriture : en transposant sa propre plasticité, labilité, malléabilité à des personnages fictifs, il peut disparaître du récit (ou feindre l'effacement), pour ne laisser derrière lui qu'un kaléidoscope de reflets. Il serait toutefois simpliste de confondre fiction et disparition de l'auteur

¹¹¹⁸ Frederic Tuten, « A Conversation with Jerome Charyn » [1992], in Sophie Vallas (ed.), *Conversations with Jerome Charyn*, op. cit., p. 11.

¹¹¹⁹ Lire lui apprend à se démultiplier en s'identifiant aux différents personnages : « I fingered every book [...], groped about with a blind king called Oedipus, shared Philoctetes' festering wound and his magic bow, became an ax murderer like Raskolnikov, struggled against the Lilliputians with Gulliver, until I had my own plastic presence, could shift from shape to shape, gender to gender. Anna Karenina one moment, Gregor Samsa the next » (« Introduction: Silence & Song », *In the Shadow of King Saul*, op. cit., p. 21).

biographique, Charyn rappelant en effet lui-même combien nombre de ses personnages fictifs sont des doubles réinventés du Benjy de Faulkner, dans lequel il s'est tout de suite reconnu, et dont il s'est longtemps employé à recréer la voix, qu'il entend comme une immense lamentation mélancolique, cette même lamentation qui a véritablement imprégné toute son enfance et qui fait partie intégrante de son être propre¹¹²⁰.

Qu'il s'agisse de reflets fictifs et/ou biographiques, ce ne sont jamais des reflets à l'identique, puisqu'il n'y a pas d'image originelle : le but n'est pas de déchiffrer l'identité de Charyn, identité qui lui échappe autant qu'au lecteur, mais de plonger avec lui dans sa quête, ou plutôt son enquête. Contenant, au cœur de son identité, sa propre part d'idiotie, cet Autre en lui qui lui appartient et lui échappe à la fois, l'écrivain porte en effet une succession de masques, revêtant ainsi les identités les plus diamétralement opposées à la sienne pour se nourrir de leur altérité, jusqu'à parvenir enfin à un dialogue réflexif entre lui et lui-même. On reprendra donc les termes de Philippe Vilain dans son ouvrage sur l'écriture autofictionnelle : « C'est sans doute dans un rapport non plus solipsiste, mais dialogique, que le *je*, tout offert à une pensée du dehors, produirait l'illusion d'un moi porté à son acmé, qui s'approfondirait pour mieux s'élever, s'intérioriserait pour mieux s'extérioriser »¹¹²¹. C'est bien dans un « dehors », dans l'ailleurs qu'est la fiction, dans l'autre qu'est le personnage, que Charyn se réinvente, s'extériorisant dans une image pour mieux s'intérioriser, et vice versa. D'un côté, le personnage de l'idiote est cette version exagérée, outrée de son moi singulier et, de l'autre, il lui permet de s'effacer en tant qu'auteur biographique pour mieux faire apparaître la voix du récit lui-même.

¹¹²⁰ Dans une notice autobiographique farfelue, Charyn décrit sa rencontre révélatrice avec la voix de Benjy Compson : « It was a boy's random song, with its own powerful logic and syntax. [...] I'd become Benjy [...]. It was as if I'd been waiting twenty years for that song to come. Benjy had my father's grammar. It was the same thick wail » ; « I returned to novel-writing. [...] I was manufacturing idiot boys, dropping Benjy into everything I wrote » (« Jerome Charyn », in Jerome Charyn, "Jerome Charyn", in Dedria Dryfonski, ed., *Contemporary Authors Autobiography Series*, *op. cit.*, p. 179).

¹¹²¹ Philippe Vilain, *L'autofiction en théorie, suivi de deux entretiens avec Philippe Sollers & Philippe Lejeune*, Chatou, Éditions de la Transparence, 2009, p. 74.

A. Rétrospections : le passé comme matériau fictionnel

Lorsque Charyn décrit son passé comme « idiot », il se réfère certes à cette période de sa vie où il était encore sans culture, mais surtout à un vécu qui semble désormais lointain et hors d'atteinte, voué à rester tel quel, immuable, « un objet », dira Clément Rosset, « qui n'existe qu'ici et maintenant [...] [et qui] demeure à jamais dans son propre être, irréparablement unique et idiot »¹¹²². Cette époque, révolue et donc « irréparable », est néanmoins l'objet vers lequel Charyn se tourne lorsqu'il écrit, peut-être précisément pour donner au passé la voix qu'il n'a pas eue, ou le faire résonner de paroles neuves et régénératrices. L'écriture devient alors réparatrice dans le sens où, pour reprendre le titre d'un article de Wolf Kindermann, « Zakhor and Tikkun: Jerome Charyn and Steve Stern » (2007), elle permet à la fois de se souvenir (*zakhor* en hébreu) et de réparer le monde (*tikkun olam*), dans un double mouvement de résurrection et de guérison par la fiction. Mais se souvenir est difficilement possible pour Charyn, à qui ses parents n'ont jamais vraiment transmis d'histoire familiale, si bien qu'il lui faudra peut-être inventer son propre passé avant de pouvoir « réparer » l'histoire en la réinventant.

1. Le passé muet

a) L'absence de traces : l'idiot sans passé

Pierre-Yves Pétillon suggère dans son *Histoire de la littérature américaine* que « [l]'histoire de Jerome Charyn – né en 1937 dans le Bronx – commence en réalité avec celle de son père »¹¹²³. Le passé de Charyn, rappelons-le, est en effet d'abord considéré au prisme de celui de ses parents, rendus muets par le trauma d'une histoire largement inexprimée. Il a reçu d'eux un récit lacunaire, voire absent, qui ne lui permet pas de se faire une idée claire

¹¹²² Clément Rosset, *Le réel. Traité de l'idiotie, op. cit.*, p. 51. Le terme « passé », en remplacement du terme générique « objet », appelle à une concordance des temps qui ne ferait exister ce passé « que là et alors (ou jadis) ».

¹¹²³ Pierre-Yves Pétillon, *Histoire de la littérature américaine. Notre demi-siècle*, Paris, Fayard, 1992, p. 485.

de ses origines. Cela fait de lui le descendant d'une lignée pour ainsi dire dépourvue de passé, à tout le moins de passé raconté. « [I was] a golem in that I really grew up without a culture, without a sense of the past », explique-t-il dans un entretien¹¹²⁴, prenant l'image du *golem*, créé *ex nihilo* à partir d'une matière première informe, comme illustration de sa propre impossibilité à s'ancrer dans un terrain stable et porteur d'une histoire. Privé de mythes familiaux et personnels, il lui est difficile de faire la genèse de sa propre identité, si bien qu'il a très tôt l'impression d'être à part, tellement autre qu'il ne peut appartenir à aucune communauté : « [I was] a golem, someone who was made out of a clay that looks like no other, and who therefore had to somehow invent himself »¹¹²⁵. Né dans les boues de la rivière Bronx (c'est sur cette image que s'ouvre *The Catfish Man*), il doit modeler pour lui-même une forme qui soit distincte de son environnement immédiat, faire surgir du néant une identité singulière. Avec cette image du *golem*, Charyn confirme son déracinement identitaire, lui qui est issu d'un véritable néant culturel : né sur le sol américain, rien ne le rattache pourtant à l'histoire et au mode de vie américains¹¹²⁶; sans avoir vécu l'immigration, il ne connaît rien non plus du vieux monde que ses parents ont quitté. Ce déracinement est par ailleurs aggravé par la tragique disparition du quartier de son enfance, entièrement détruit dans les années soixante-dix : « Nothing [is left], the place no longer exists. All those areas where I grew up were destroyed. [...] It feels very strange; I have no past I can go back to [...]. What is sure is that it's gone »¹¹²⁷.

Il entreprend ainsi de recueillir les traces infimes laissées par ces passés disparus, à commencer par celui de ses parents, afin de décrypter leur héritage et de reconstituer pour lui-même une mémoire, une histoire, sans lesquelles il est voué à rester l'idiote que Foucault décrit en ces termes : « L'idiote, [...] c'est quelqu'un qui n'a pas de passé, c'est quelqu'un à qui il ne reste rien, dont l'existence n'a pas laissé et ne laissera jamais dans sa

¹¹²⁴ Gilles Menegaldo, « “Chanting in the Dark”: An Interview with Jerome Charyn » [1995], in Sophie Vallas (ed.), *Conversations with Jerome Charyn*, op. cit., p. 72.

¹¹²⁵ Samuel Blumenfeld, « Raiding the City: An Interview with Jerome Charyn » [1992], in Sophie Vallas (ed.), *Conversations with Jerome Charyn*, op. cit., p. 32.

¹¹²⁶ C'est en autodidacte, avec les *comics* et surtout au cinéma, qu'il apprend à parler à et bouger comme un Américain. Par la suite, Charyn s'appropriera peu à peu son identité américaine en écrivant notamment plusieurs romans sur des moments-clés de l'histoire de ce pays, comme la Révolution avec *Johnny One-Eye* ou la guerre civile avec *I Am Abraham*.

¹¹²⁷ Samuel Blumenfeld, « Raiding the City: An Interview with Jerome Charyn » [1992], in Sophie Vallas (ed.), *Conversations with Jerome Charyn*, op. cit., p. 26.

mémoire la moindre trace »¹¹²⁸. Ces « traces » sont des repères tangibles qui donnent une profondeur et une épaisseur à l'identité individuelle : « I really think that all those things that come from one's personal background, one's past, are much more important than the present or the future »¹¹²⁹.

Charyn se penche d'abord sur la mémoire collective de sa communauté, qu'il cherche dans les archives historiques, à Ellis Island, où l'histoire familiale a connu un tournant décisif. Puis c'est dans les strates du souvenir qu'il se confronte à un passé parfois problématique et douloureux, dont il s'est longtemps protégé en le reléguant aux confins de sa mémoire, par oubli et amnésie. Enfin, se trouvant face aux espaces vacants laissés par ce passé négatif, en creux, réduit à n'être qu'une table rase, il n'hésite pas à combler le vide avec ses propres impressions, complétant les lacunes de son histoire avec un récit de son invention.

La transmission orale qui aurait dû se faire de père en fils n'ayant pas eu lieu, Charyn cherche d'abord à débusquer des preuves historiques du passé familial. On pourrait en effet suggérer avec Sophie Vallas, en écho à Pierre-Yves Pétilion, que Jerome Charyn n'a pas d'histoire car Sam Charyn est un « père sans histoire »¹¹³⁰ ou qui, du moins, n'a jamais pu ou su la raconter. C'est sur cette absence de récit paternel que le fils va fonder la quête qui a pour but de rassembler les fragments de l'histoire familiale pour ensuite les recomposer, à sa manière, sous la forme d'un récit.

L'écriture de *Metropolis*, un texte qui documente l'histoire de New York et de ses nombreuses immigrations, est par exemple l'occasion pour lui de se rendre à Ellis Island, où il retrouve, sur une liste de noms, le patronyme (« Charyn was an Ellis Island name »¹¹³¹) qui marque le passage de son père par ce lieu. Il reconsidère ainsi sa relation problématique avec ses parents sous l'angle de leur vécu traumatique, ces derniers lui apparaissant comme des cas emblématiques du déracinement culturel et de la souffrance (« some crazy cultural wound ») qui en découle. C'est particulièrement Sam, le père mutique et violent, qu'il s'agit d'expliquer et de comprendre, dans un premier temps au moyen d'arguments historiques (« I

¹¹²⁸ Michel Foucault, *Le pouvoir psychiatrique*, op. cit., p. 204.

¹¹²⁹ Goulven Hamel, « From New York to the Polar: an Interview with Jerome Charyn » [1995], in Sophie Vallas (ed.), *Conversations with Jerome Charyn*, op. cit., p. 101.

¹¹³⁰ Sophie Vallas, *Jerome Charyn et les siens*, op. cit., p. 23.

¹¹³¹ Jerome Charyn, *Metropolis*, op. cit., p. 246-247.

wouldn't have uncovered [my father's] muteness in America without my own research trip to that island [Ellis Island]. [...] My father wasn't a frigging cryptogram »¹¹³²) et médicaux : « I wasn't clever enough to realize that he suffered from a lifelong depression »¹¹³³, écrit Charyn en 2018, bien après l'écriture de *Metropolis* et la réconciliation avec l'histoire parentale que ce livre a permis. Dans sa recherche, il finit néanmoins par s'éloigner de ces arguments rationnels pour se rapprocher de la démarche de Michel Foucault qui, dans sa préface à la première édition de *Folie et déraison* (1961), propose de faire entendre « tous ces mots imparfaits, sans syntaxe fixe, un peu balbutiants, dans lesquels se [fait] l'échange de la folie et de la raison »¹¹³⁴. Pour réellement dialoguer avec ce père inaccessible, Charyn doit tendre, lui aussi, vers une parole hésitante et fragile qui n'a pas pour but de définir ni de catégoriser (en faisant par exemple de phénomènes psychiques complexes des « maladies » mentales), une parole qui ne prend pas comme point de départ une « vérité » médicale mais un « non-savoir » antédant le savoir scientifique. Faire circuler cette parole revient pour Foucault à laisser de côté le discours rationnel et médical, celui de la psychiatrie, ce « monologue », dit-il, « de la raison *sur* la folie »¹¹³⁵, pour rendre possible un dialogue entre l'homme fou et l'homme de raison. Ici, ce dialogue est impossible tant que Jerome voit Sam au prisme de la pathologie. Charyn va donc devoir se pencher sur les strates complexes qui composent le passé de Sam pour tenter de retrouver l'origine de son comportement étrange et élaborer à son sujet non pas un discours rationnel mais une parole pénétrante et empathique.

Expliquer et comprendre, tels sont en effet les premiers réflexes de Charyn, qui commence par se tourner vers des récits extérieurs, d'abord le compte rendu factuel des archives puis les versions plus littéraires d'un Irving Howe ou d'un Abraham Cahan, dont les commentaires sur l'histoire des juifs-américains sont suffisamment lus et reconnus pour faire partie de la conscience collective. Pour Charyn, cependant, ces histoires ne serrent pas d'assez près la trame authentique du vécu individuel. Les récits édulcorés d'immigrants abreuvés de rêve américain, au destin forgé sur le modèle-type du *self-made man*, ne disent

¹¹³² Jerome Charyn, *Metropolis*, *op. cit.*, p. 31.

¹¹³³ Jerome Charyn, « Introduction: Silence & Song », *In the Shadow of King Saul*, *op. cit.*, p. 14.

¹¹³⁴ Michel Foucault, « Préface », *Folie et déraison. Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Plon, 1961, p. 9.

¹¹³⁵ Michel Foucault, « Préface », *Folie et déraison*, *id.*

en effet rien des histoires singulières, souvent nettement moins glorieuses, de la plupart des immigrants les plus pauvres, parmi lesquels Charyn compte ses aînés : « I sought prouder tales, like *The Rise of David Levinsky*, the metamorphosis of my grandfather into a merchant prince. [...] It would have given me pleasure to brag of my grandfather as the Lower East Side's apple king. But that's infantile romance. My grandfather was an apple peddler with yellow teeth and no English in his skull. At least my father graduated to a sewing machine »¹¹³⁶. L'histoire de ces oubliés du rêve américain n'ayant jamais pu s'inscrire dans le marbre des trajectoires illustres est, elle, restée en retrait, marginale, passée sous silence. Cette histoire non dite en devient fantomatique, à l'image des immigrants qui ont débarqué d'Ellis « dépouillés de leur passé, paralysés dans un présent qu'ils ne peuvent faire leur »¹¹³⁷, pour reprendre les mots Sophie Vallas, suspendus entre un passé perdu et un avenir des plus incertains (« [I]n every sense it's a phantom island, and those people who arrived were also phantoms, as I am »¹¹³⁸). Il revient à Charyn de rendre réels et tangibles ces êtres rudoyés par l'existence. Pour cela, il se défait notamment de la vision idéalisée de l'immigrant pour revenir à un portrait plus simple, concret et désillusionné, celui d'un grand-père illettré, aux dents jaunes, qui resta pauvre jusqu'à son dernier jour.

Pour ramener cette histoire à la surface et à la vie, Charyn ne peut se contenter des faits objectifs trouvés dans les livres, vestiges officiels d'une histoire érigée en monument, et par là-même dénaturée, par trop simplifiée (« infantile romance ») et schématisée. Il part donc à la recherche d'une histoire résiduelle, enfouie et surtout subjective, la seule capable de rendre la singularité des vécus. Factuellement, Charyn sait remarquablement peu de choses de ses parents hormis l'essentiel, quelques dates (la naissance, l'arrivée aux États-Unis) et lieux (le pays natal, la Pologne pour le père, ce qui est aujourd'hui l'Ukraine pour la mère). Cette relative absence de références le conduit donc à chercher ailleurs le matériau de son récit, qu'il va concevoir autrement qu'un récit historique sur l'immigration ou qu'une biographie de ses géniteurs.

Dans *Panna Maria*, publié en 1982, il choisit par exemple d'aborder le contexte historique de l'arrivée de ses parents sur le territoire américain et situe ce roman dans le

¹¹³⁶ Jerome Charyn, *Metropolis*, op. cit., p. 31.

¹¹³⁷ Sophie Vallas, *Jerome Charyn et les siens. Autofictions*, op. cit., p. 24.

¹¹³⁸ Jerome Charyn, *Metropolis*, op. cit., p. 40.

Lower East Side du début du siècle. Toutefois, la cohérence biographique s'arrête là, puisque Charyn explique avoir souhaité prendre de biais, par la fiction, ce matériau qui lui tient tant à cœur :

I really wanted to tell the story of immigrant Americans. I didn't want to write about a Jewish family, which would have been logical and autobiographical. I had to do it in a perverse way, so I focused on Poles, whom I hated, even though my father is Polish; but you have to remember that the Poles were terribly anti-Semitic. I created a Polish family, a tribe of prostitutes, and used them to make an image of the New World.¹¹³⁹

Ces immigrants non juifs servent en quelque sorte d'alibi à Charyn, qui peut alors brosser impunément, sans la contrainte de la biographie, le portrait de toute une génération, l'« image » ainsi créée dépassant les seuls individus qu'ont été ses ascendants. Toutefois, ce pas de côté n'en est pas vraiment un, car il ne sert qu'à lui donner la distance nécessaire, cette « perversion » qui permet de changer d'angle pour porter un regard neuf sur son histoire familiale. Le roman se présente ainsi comme une fiction, mais permet à Charyn de reprendre le fil du récit familial interrompu : « [T]o go back to *Panna Maria*, » dit-il dans un entretien, « the book reverberates in many very different directions. It tells part of my own story, my background, the New York I come from. In a way, while I was writing *Panna Maria*, I discovered my own father, my grandfather, their stories. I reinvented them, I rediscovered them, I awakened them deep inside of me »¹¹⁴⁰. Sous la cohérence extérieure et romanesque d'un récit sur les bas-fonds du quartier polonais se dessine donc l'« autre partie » du récit, celle qui appartient à Charyn en propre (« part of my own story ») : ce récit-là n'occupe pas la place centrale, mais il est un écho, un reflet, sorte d'effet secondaire et indirect du récit fictif qui a rendu possible l'émergence (« awakened ») de cette histoire familiale souterraine. Charyn juxtapose d'ailleurs curieusement les termes « inventer » et « découvrir », comme si le passage par la fiction, par l'invention délibérée de personnages et d'histoires diamétralement opposées à celles des Charyn autorisait ce dernier à se pencher enfin sur leurs doubles fantomatiques que sont l'histoire de son père et de son grand-père. Par le truchement de la fiction, le vécu authentique accède ainsi à une formulation verbale.

¹¹³⁹ Frederic Tuten, « A Conversation with Jerome Charyn » [1992], in Sophie Vallas (ed.), *Conversations with Jerome Charyn*, op. cit., p. 19.

¹¹⁴⁰ Goulven Hamel, « From New York to the *Polar*: an Interview with Jerome Charyn » [1995], in Sophie Vallas (ed.), *Conversations with Jerome Charyn*, op. cit., p. 101.

Metropolis, cet ouvrage quasi documentaire, contient lui aussi dans le filigrane de la trame avouée celle d'une histoire (avec un grand « h ») de New York, la petite histoire, singulière et personnelle, des Charyn, qui sont alors adroitement inscrits dans un mythe collectif et national. Encore une fois, plutôt que d'expliquer le parcours familial en le retraçant de façon exacte et systématique, Charyn se construit, pour lui, un récit croisant faits historiques et vécu personnel, un récit hybride, assemblage bricolé d'éléments disparates, par lequel il se dote (enfin) d'un passé par ses propres moyens. Quand bien même l'ouvrage se présente (et est reconnu) comme un travail universitaire, incluant des notes et une bibliographie, le sous-titre « New York as Myth, Marketplace and Magical Land » oriente plutôt le lecteur vers l'idée d'un récit autre, fabulé, mythologisé, un conte de fées ayant pour sujet une ville fantasmée (« [T]he village I've been carrying in my furry head all these years »¹¹⁴¹). Charyn, qui y parle en son nom, à la première personne, y mêle le résultat de ses recherches et ses commentaires personnels sur la ville, insérant entre deux digressions de nombreux apartés sur sa vie, son enfance et son travail d'écrivain.

Par ces récits en partie fictifs, il parvient ainsi à redécouvrir et inventer les traces qui lui faisaient défaut, ou plus précisément à faire parler les espaces vides de son histoire familiale pour faire entendre une nouvelle histoire. Ce faisant, il se libère du poids psychologique que faisait peser sur lui l'absence de passé tout en délivrant sa propre voix. Faisant fi de l'exactitude et de la véracité, il donne ainsi libre cours à un discours particulier, situé à mi-chemin entre le factuel (celui du documentaire ou de la biographie) et l'invention (celle du roman). Raconter de telle sorte l'histoire des générations précédentes est une manière, on l'a vu, d'éveiller en lui-même la présence de ses ancêtres et de consolider le lien qui l'unit à eux. Sans cette histoire un tel passé, particulièrement douloureux, serait voué à l'oubli, et Charyn resterait le descendant hanté par le spectre de ces vies restées muettes.

b) Le spectre de Sam : le fils amnésique du père

Charyn reste en effet longtemps ignorant du passé familial comme du sien propre, particulièrement en ce qui concerne sa relation avec Sam. Il décrit même une sorte d'amnésie

¹¹⁴¹ Jerome Charyn, « Acknowledgements », *Metropolis*, *op. cit.*, p. 298.

presque volontaire vis-à-vis de ce père menaçant et trop souvent violent (« I've developed amnesia about my dad. Had to or I couldn't have survived »¹¹⁴²), ayant enterré certaines scènes traumatiques de son enfance, dont entre autres, on le verra, un épisode où Sam frappe son fils aîné, Harvey, au visage. Dans la préface qu'il écrit pour l'ouvrage de Sophie Vallas consacré à ses autofictions, Charyn fait ainsi l'aveu de cette amnésie contractée pendant l'enfance et perpétuée par le biais de l'écriture. Selon lui en effet, les multiples histoires déployées dans ses romans ne servent qu'à étouffer la plainte issue de son enfance, marquée par la détresse psychique :

J'avais passé mon temps à rêver ma vie d'un livre à l'autre, essayant de fuir aussi loin que possible de cette stupéfaction qui était la mienne, de la brutalité de mes souvenirs hérités d'une enfance sans livres et d'une famille en guerre avec elle-même. Chacun de mes romans était conçu comme un masque derrière lequel je pouvais *me désouvenir* et ensevelir des secrets de famille sous le chaos de multiples paysages et de myriades de mots.¹¹⁴³

Dans cette préface, l'écrivain dit avoir dissimulé tout un pan de son vécu derrière des écrits fictifs, mais le constat du lecteur est autre : en voulant se dérober à la « stupéfaction », c'est-à-dire à la paralysie émotionnelle que Sam et Jerome ont en partage (décrite à plusieurs endroits par les termes de « shellshock » ou encore de « psychic grief »), Charyn n'a fait qu'explorer, par le détour de la fiction et de ses masques, les régions souterraines de son passé authentique. Pensant se « désouvenir » (le terme original, avant traduction, est « misremember »), il a posé les fondations d'un possible « ressouvenir », de la résurgence des voix enfouies, tant celle de Sam que celle de Jerome.

Dans *The Catfish Man*, Jerome est ainsi ignorant du passé de son père jusqu'au jour où, alors qu'il est interné, la voix de ce dernier lui revient sous une forme de plus en plus dérangeante. La forte migraine survenue à l'occasion du surgissement d'un souvenir d'enfance douloureux, remonté fortuitement à la surface, augure mal de la suite puisqu'effectivement, quelques jours plus tard, alors qu'il vient de raconter l'histoire de son père à un camarade, il est pris de panique et se met à entendre des bruits : « Only what's that scratchy music? Scrape, scrape, scrape. [...] Like fingernails on a window screen. [...] I'm listening to my father play, and I never saw his fiddle in my life. That toy bow cuts across

¹¹⁴² Jerome Charyn, *Metropolis*, *op. cit.*, p. 13.

¹¹⁴³ Jerome Charyn, « Préface », in Sophie Vallas, *Jerome Charyn et les siens. Autofictions*, *op. cit.*, p. 7.

the fiddle strings. My father scrapes and scrapes. [...] “My father’s trying to kill me,” I shout. “Philpott, he’s scratching this terrible music in my ear.” »¹¹⁴⁴. Ce père, dont l’image a été refoulée au plus profond de lui-même, resurgit donc dans ces acouphènes inconfortables. De même que Hamlet passe pour fou¹¹⁴⁵ car il est le seul à entendre parler le spectre de son père, Jerome est considéré comme un idiot en plein délire (« the dum-dum’s having a fit »¹¹⁴⁶, dit-on de lui) lorsque les grincements paternels l’envahissent ainsi.

Ces dissonances, en réveillant le souvenir de ce père qu’il avait oublié, marquent pourtant un nouveau départ. Elles sont une sorte de voix acousmate grâce à laquelle Jerome apprend à tendre l’oreille, puis traverse la cloison qui le séparait de sa mémoire et, une fois parvenu de l’autre côté de ce qui le séparait de ses origines, parvient enfin à entendre la voix de son père, sans la déformation que lui imposaient la distance et l’oubli. Il finit en effet par se réjouir d’entendre les grincements que celui-ci, venu habiter avec lui, produit avec son violon : « I could hear [...] dad scrape on his fiddle. They were comforting sounds »¹¹⁴⁷. Cette nouvelle union, par la musique, entre le père et son fils montre que ce dernier est parvenu, comme le fait remarquer Claude Jamain dans *Voix acousmates*, à « aller sous les apparences, sous la couverture des choses, peau, surface peinte ou langage pour retrouver les sons de l’origine »¹¹⁴⁸ : il a su pénétrer au cœur de son brouillard d’amnésique pour y retrouver la forme et la voix premières de Sam, dégagées du voile de son illusion sonore. Les bruits entendus dans les confins de son crâne ont fini par se concrétiser, se matérialiser en des sons réels, ceux que son père produit au violon, cet instrument dont Charyn n’a jamais possédé qu’une précieuse photographie et que Jerome, dans *The Catfish Man*, a le bonheur de voir vibrer « en vrai » entre les mains de son père retrouvé.

¹¹⁴⁴ Jerome Charyn, *The Catfish Man*, *op. cit.*, p. 135.

¹¹⁴⁵ « Alas he’s mad » (III, 4 v. 105) s’écrit la mère d’Hamlet, la reine Gertrude, lors de la troisième et dernière apparition « parlante » du fantôme, les autres se produisant aux actes I (scène 5 v.1-91 et v.149-182) et III (scène 4 v.109-114).

¹¹⁴⁶ Jerome Charyn, *The Catfish Man*, *op. cit.*, p. 144.

¹¹⁴⁷ Jerome Charyn, *The Catfish Man*, *op. cit.*, p. 308.

¹¹⁴⁸ Voir *Voix Acousmates*, actes du colloque organisé par l’Université de Rennes 2 en mai 2017, textes réunis par Sylvie Bauer, Claudia Desblaches et Claude Jamain, en cours de publication, collection Hors série, Presses Universitaires de Rennes, 2020.

c) Des traces, faire un récit : émergence de la voix

Une fois la voix paternelle pour ainsi dire déterrée, exhumée des profondeurs de sa conscience, Jerome peut la propager et la transmuier. L'écriture lui apparaît en effet comme le moyen privilégié de rendre audible et visible cette mélodie, caractérisée par son expressivité musicale mais toutefois privée de verbe et restant donc dans une certaine mesure impénétrable. Toujours dans *The Catfish Man*, il couche ainsi par écrit l'histoire qui le hantait sans qu'il le sache et rédige pour son éditeur une nouvelle intitulée « The Pinkeye Kid » (à ce moment du roman, le texte écrit par Jerome s'enclasse dans le récit de Charyn). Dans cette nouvelle, il reprend les éléments fondateurs de l'émigration paternelle (son prénom, ses origines polonaises, le violon, l'absence de parents), mais en les revisitant de façon considérable. Son personnage Sam est orphelin (et non abandonné temporairement) et assiste à un retournement historique inédit : témoin d'un pogrom, il voit les assaillants être battus à plate couture par des juifs armés. Cette scène, sans doute inspirée des récits de la *Cavalerie Rouge* d'Isaac Babel, réinvente l'enfance de Sam Charyn, lui donnant une sorte de force qui compense sa fragilité inhérente : raconter cette histoire permet ainsi à Jerome d'échapper aux aspects les plus sombres du passé paternel et d'infléchir l'histoire familiale pour s'en libérer.

Pour lui, écrire ou plutôt réécrire l'histoire de Sam n'est en effet qu'une étape dans l'émergence de sa propre voix d'écrivain, dans l'élaboration d'un récit personnel propre qui s'inscrit dans la continuité, ou la discontinuité, du récit familial. Une nuit, Jerome fusionne une dernière fois avec l'instrument paternel : « I dreamt of my dad's violin. I was the fiddler in the story. I didn't have pinkeye, but I could play. [...] I scratched on the fiddle with dad's bow of ancient horsehairs. I didn't have to adjust the pegs. The tune slid off the fiddle box. [...] The rhythm came back at you, I swear. The fiddle had its own song. It gave my elbow a push »¹¹⁴⁹. La pulsation et la mélodie émanant de l'instrument imposent un mouvement au coude de Jerome : il n'est plus l'idiote hébété, traumatisé, figé dans sa torpeur, mais un musicien faisant désormais résonner des sons, une mélodie qui embrasse si étroitement le souvenir du père (dont l'instrument est un objet symbolique : « my dad's violin », « my dad's bow »), qu'elle semble signer la fin de leur relation conflictuelle : par le truchement

¹¹⁴⁹ Jerome Charyn, *The Catfish Man*, *op. cit.*, p. 311-312.

du fils, le père sort finalement de son mutisme. On se rappelle que Jerome, qui utilise d'une part exclusivement les termes « scratch » et « fiddle » pour évoquer les sons produits par le violon paternel, les détourne d'autre part en les appliquant à son écriture (ils sont alors synonymes de « write »), leur prêtant une polysémie qui n'est pas la leur à l'origine. De même, le terme « bow » utilisé pour décrire l'archet paternel devient ailleurs, par exemple dans la préface citée ci-dessus, une métaphore du langage (« the bow of language »). En prenant ces libertés lexicales, Charyn inscrit sa propre voix d'écrivain dans la continuité de celle de son père.

Une fois la voix de Sam libérée, grâce au fils, ce dernier doit cependant développer ses propres mélodies, explorer son propre instrument. Ne pouvant rejouer éternellement la mélodie reçue en héritage, il lui faut se délester enfin du fardeau qui le hante depuis toujours, cet instrument d'emprunt qui s'avère inutile une fois sa fonction (celle d'une transition entre le père et le fils, entre le silence et la voix) remplie. Le violon disparaît donc, à la fin du rêve (« But it must have been in a fury, because the fiddle broke. The neck slapped off in my hands, and the belly split, exposing a pale wooden board. And I had a pathetic bunch of pegs, wires, and ribs. [...] A fiddle that murders its own song »¹¹⁵⁰), ouvrant la voie à l'outil de sa vocation véritable, l'écriture. Délaissant désormais le violon pour le stylo, son propre outil de prédilection, Jerome transcrit enfin la partition lancinante du père en un manuscrit libérateur. Version écrite, transposée en langage verbal, d'un héritage qui serait resté autrement muet, cet écrit est aussi et surtout l'occasion pour lui d'en composer la ou les suites. Dans son introduction aux essais compilés dans *In the Silence of King Saul*, Charyn revit ainsi la scène traumatique d'Ellis Island : « That immigrant station is the center piece of my own story; it's where my imagination was cradled. I can see myself in the registry room, with inspectors considering every one of us as cattle. And there's my father, cured of pinkeye, clutching his violin. That fiddle is the music inside my head. And each scratch on its strings tells its own tale »¹¹⁵¹. C'est à lui maintenant de vivre, au gré des sons qui font bruisser son imaginaire. Pourtant, la frontière entre le passé et le présent est ténue : il lui est difficile de s'affirmer en tant qu'individu sans se relier, d'une manière ou d'une autre, à ce passé qui l'a engendré, qui a fait de lui un être doué de profondeur.

¹¹⁵⁰ Jerome Charyn, *The Catfish Man*, op. cit., p. 312.

¹¹⁵¹ Jerome Charyn, « Introduction: Silence & Song », *In the Silence of King Saul*, op. cit., p. 36.

Son héritage problématique, d'abord perçu comme une agitation interne et parasite, devient en effet un matériau latent et souterrain qui, plutôt que de perturber et dérégler Charyn, donne une impulsion à sa recherche : l'absence de voix paternelle ou ancestrales se transforme désormais en la quête de cette ou de ces voix. Ayant décidé de prêter l'oreille à ces voix fantomatiques, il devient le passeur de ses propres histoires oubliées, qu'il se charge de ramener à la mémoire pour les ex-primer. Il se considère ainsi, dans *Pinocchio's Nose*, roman autofictionnel paru trois ans après *The Catfish Man*, comme un « *sepolti vivi* », un vivant parmi les morts : « I had dialogues with the dead in my life. [...] I was as rational with the dead as I was with the living »¹¹⁵² ; « I was part of the *sepolti vivi*, those who buried themselves alive »¹¹⁵³. Replonger dans les profondeurs de cette mémoire troublante et douloureuse est le prix à payer pour renouer un dialogue tant avec les autres qu'avec lui-même. Il avance donc sur son chemin d'écrivain tout en se retournant pour regarder derrière lui ce qui l'a précédé, cette rétrospection étant à ses yeux l'unique moyen de se construire en tant qu'individu et surtout de devenir de plus en plus réceptif aux sons résonnant désormais en lui, des sons qui, cette fois peut-être, lui appartiennent en propre : « I heard a voice [...]. It was my own skull, the whalish noise beneath the hull of bone in my head »¹¹⁵⁴.

Cette voix qui s'est éveillée en lui marque ainsi la sortie de son état de « golem », cette créature vouée à rester muette, à l'image du père Sam et de son fils Jerome : « [The golem] has no voice. [...] He has no language »¹¹⁵⁵, reprend Charyn dans un entretien. Comme le monstre d'argile, il est nu face à un langage qui le dépasse complètement : « I was a golem who was learning, discovering language for the first time, and I felt like a kind of monster in relation to language »¹¹⁵⁶, dit-il encore. Pourtant, Charyn s'identifie progressivement à un autre aspect de cette créature assujettie à la volonté de son créateur. Dans la version qu'il s'est faite de ce mythe, non seulement le colosse prend vie, mais finit aussi par trouver une voix : « Yes, I do feel like a golem [...]. A kind of shit, of mud, clay,

¹¹⁵² Jerome Charyn, *Pinocchio's Nose*, *op. cit.*, p. 258.

¹¹⁵³ Jerome Charyn, *Pinocchio's Nose*, *op. cit.*, p. 292.

¹¹⁵⁴ Jerome Charyn, *Pinocchio's Nose*, *op. cit.*, p. 142.

¹¹⁵⁵ Michaëla Cogan, « "The Artist Himself Is a Kind of Idiot." An Interview with Jerome Charyn » [2017], non publié, voir Annexe.

¹¹⁵⁶ Gilles Menegaldo, « "Chanting in the Dark": An Interview with Jerome Charyn » [1995], in Sophie Vallas (ed.), *Conversations with Jerome Charyn*, *op. cit.*, p. 72.

dirt, transformed into – into language in a sense »¹¹⁵⁷. S'étant ouverte et convertie au langage, la créature prend peu à peu le dessus sur son créateur. Plus précisément Charyn, par l'acquisition d'un langage, change de maître, puisque ce sont désormais les mots qui ont pouvoir de vie et de mort sur lui. Il est à la fois celui qui est passé maître dans l'art de s'exprimer (« I was lucky enough, very, very fortunate enough to master words, because that was the only equipment I really had »¹¹⁵⁸) et celui pour qui le langage garde un pouvoir « magique » tout puissant (« So words still remain magical to me, so I'm a golem »¹¹⁵⁹). Dans la figure de l'écrivain, créature et créateur ne font plus qu'un, Charyn se regardant lui-même comme sa propre œuvre : « I'm the monster, with no one to save except myself »¹¹⁶⁰. De même que le *golem* finit par échapper à la surveillance de son maître pour agir de son plein gré, quoique sans discrimination, Charyn a simultanément pris conscience de la puissance du langage et des responsabilités qui accompagnent son utilisation. Sortir du mutisme de l'idiot revient alors pour lui à gagner son droit à la parole, mais aussi à prendre de l'autonomie : face au langage, il prend des décisions, il donne la vie et la reprend à ses personnages-créatures, et ce faisant se façonne surtout lui-même en tant qu'individu. Ayant sorti son père et lui-même de leur mutisme, le fils a pris conscience de l'importance du langage et de la voix qui le porte dans la construction de son identité (ce que dit le terme « save » avec l'idée d'une régénération par l'écriture).

Au fil de cette transformation, ce qui était caché a pu remonter à la surface et se convertir en matériau d'écriture. Charyn se voit ainsi comme un *golem* un peu particulier, un colosse aux pieds d'argile capable de s'emparer de ce qui le fragilise et qu'il ne comprend pas, à savoir l'opacité de ses origines, pour en faire autre chose : « [I was] a golem who'd been building my own feet of clay »¹¹⁶¹. Par le travail de l'écriture, il est parvenu à donner une autre forme à son passé, devenant ainsi à la fois créature et créateur, capable de construire (« build ») un édifice de mots. Façonner littéralement ses propres pieds revient à

¹¹⁵⁷ Michaëla Cogan, « “The Artist Himself Is a Kind of Idiot.” An Interview with Jerome Charyn » [2017], non publié, voir Annexe.

¹¹⁵⁸ Gilles Menegaldo, « “Chanting in the Dark”: An Interview with Jerome Charyn » [1995], in Sophie Vallas (ed.), *Conversations with Jerome Charyn*, op. cit., p. 72.

¹¹⁵⁹ Gilles Menegaldo, « “Chanting in the Dark”: An Interview with Jerome Charyn » [1995], in Sophie Vallas (ed.), *Conversations with Jerome Charyn*, id.

¹¹⁶⁰ Gilles Menegaldo, « “Chanting in the Dark”: An Interview with Jerome Charyn » [1995], in Sophie Vallas (ed.), *Conversations with Jerome Charyn*, id.

¹¹⁶¹ Jerome Charyn, *Metropolis*, op. cit., p. 15.

mettre en question son ancrage dans le monde en tant qu'individu. À la question de ses origines, restée en suspens, il va désormais pouvoir proposer de multiples réponses.

2. Relecture du passé par la fiction

En retraçant le parcours de ses parents immigrants, Charyn a pu s'appuyer sur ce que leur histoire avait de commun avec celle de milliers d'autres dans leur situation. Cette généralisation, qui peut faire de l'individu un type (Sam comme l'immigrant prototypique, par exemple), n'est plus possible lorsqu'il s'agit de son propre passé. Un séjour dans les archives ou la visite d'un musée lui apprendra ainsi peu de choses sur ce qui a constitué son enfance et son adolescence. Pour faire partie de l'histoire de sa génération, il lui faudrait avoir plus de recul et regarder, a posteriori, comment sa vie a pu s'entrecroiser avec les événements marquants de son temps. L'approche de Charyn face à son propre passé ne sera donc pas historique, mais éminemment subjective. Nul ne semble mieux placé que lui, après tout, pour aborder de front cette période qu'il est le seul à avoir vécue.

Certains faits sont incontournables : sa naissance en 1937, son enfance passée avec sa famille dans différents lieux du Bronx, les études à Columbia, puis les voyages et la vie professionnelle qui, en soi, ne font plus vraiment partie du passé iconique et onirique qu'est l'enfance. Le lecteur, invité à croiser ses sources en naviguant dans l'abondant paratexte de Charyn, constate que ce dernier donne, la plupart du temps, une image assez cohérente de lui-même, tant dans ses entretiens que dans ses autofictions. Il importe peu de déterminer l'exactitude de ces informations, Charyn n'ayant jamais tenté d'autobiographie dans le sens que Philippe Lejeune a d'abord donné à ce terme¹¹⁶² : les premiers textes à être ouvertement auto-référentiels ne remplissent pas le pacte qu'il a défini. *The Catfish Man*, en 1980, suggère dès son sous-titre, *A Conjured Life*, une distorsion de la réalité. Il y a triple identité entre l'auteur, le narrateur et le personnage, tous nommés Jerome Charyn, mais à aucun moment l'écrivain ne s'engage, ni explicitement ni implicitement, à faire un récit véridique. D'ailleurs, l'idiote avouée du narrateur-personnage sape assez vite toute tentative de lecture candide, fondée sur le postulat d'un récit exactement factuel. En 1983, avec *Pinocchio's*

¹¹⁶² Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique* [1975], Paris, Seuil, 1996.

Nose, Charyn flirte d'un peu plus près avec les codes de l'autobiographie. L'Affidavit (ou déclaration sous serment) qui précède le récit se présente comme celui de l'auteur (« Author's Affidavit »), un certain Jerome Copernicus Charyn qui y promet, à la première personne et en signant de son nom, un récit farfelu. Dans cet envoi, il rompt à sa manière avec presque tous les aspects du pacte défini par Lejeune : son nom, dont la variante « Copernicus » laisse entendre un renversement de point de vue pour le moins déroutant, sa fiabilité d'auteur (il y déclare solennellement ne pas être fou, ce qui sème d'emblée un doute chez le lecteur) et la nature authentique, véridique de son récit (il annonce n'être « rien d'autre que ce qu'il est » et promet de raconter comment il est devenu un pantin de bois tout en certifiant ne jamais céder à l'invention). Tous ces indices réunis désamorcent donc toute attente de la part du lecteur, qui peut alors démarrer le récit largement prévenu, préparé à tout sauf à la narration chronologique, exhaustive et certifiée exacte de la vie de Charyn. Les trois textes de la trilogie du Bronx sont, quant à eux, tous présentés, dès la couverture, comme des « *memoirs* » : ce terme anglais, contrairement à son équivalent français « mémoires », autorise une grande liberté à l'écrivain, qui peut sélectionner les éléments de son passé pour en tisser l'histoire de son choix.

Charyn lui-même ne cherche pas à respecter les frontières d'un genre donné : « It's always to sabotage the form, to push it to its limits, to play with it and yet make it moving at the same time »¹¹⁶³, a-t-il expliqué à Marc Chénétier. Cette prise de liberté de sa part est significative lorsqu'il s'agit de lire son œuvre. En se démarquant délibérément de l'autobiographie, Charyn s'autorise des échappées fictionnelles : si *The Catfish Man* n'est pas une autobiographie, le personnage Jerome entreprend bien, lui, d'écrire l'histoire de sa vie (« *Tell your story, Jerome* »¹¹⁶⁴, « [I was] retelling [my] life »¹¹⁶⁵). En lestant sa fiction d'un matériel auto-centré, il donne du poids à son récit en tant que lieu où reconstruire et affirmer sa propre identité : lorsque Jerome s'interroge sur son identité de « monstre » (« A monster in the house named Jerome Charyn »¹¹⁶⁶), c'est aussi Charyn l'écrivain qui réfléchit, à travers lui, sur tous les différents Jerome-créatures dont il est le créateur. De ces deux

¹¹⁶³ LOLITA (Laboratoire Orléans-Tours de Littérature Américaine), « “Desperately Seeking for the Undersong”: A Definition of Voice by Jerome Charyn » [1994 in Sophie Vallas (ed.), *Conversations with Jerome Charyn*, op. cit., p. 62.

¹¹⁶⁴ Jerome Charyn, *The Catfish Man*, op. cit., p. 308.

¹¹⁶⁵ Jerome Charyn, *The Catfish Man*, op. cit., p. 309.

¹¹⁶⁶ Jerome Charyn, *The Catfish Man*, op. cit., p. 311.

« trahisons » génériques, il en sort une plus grande authenticité, celle de sa voix. Lorsqu'il infléchit le passé pour lui donner une direction, un sens, pour faire de l'histoire factuelle une autre histoire, Charyn se dote en effet d'une vie alternative, double réinventé de sa vie vécue, grâce à quoi il peut naître une seconde fois à lui-même.

Plutôt que de traquer les repères référentiels que Charyn égrène dans ses textes et paratextes, il convient donc plutôt de centrer notre analyse sur certaines de ces images subjectives que Charyn fait surgir de son passé pour les sertir d'un récit qui mette en valeur leur résonance émotionnelle. Ces images, attachées par exemple aux personnes réelles de Harvey, Sam et Faigele, illuminent en effet le récit de leur force évocatrice. Souvent présentes plus d'une fois, réapparaissant d'un texte l'autre, elle deviennent ce que Bernard Magné appelle des « autobiographèmes ». Magné, s'appuyant sur un concept créé par Roland Barthes dans *Fourier, Sade, Loyola* (1971), développe au sujet de George Perec l'idée de ces « formants textuels » qui fonctionnent « comme de véritables icônes autobiographiques »¹¹⁶⁷. Dans le cas du biographème, l'écrivain réfléchit pour comprendre quels faits, dates ou événements cristallisent l'essentiel de la vie de son sujet : c'est Charyn faisant par exemple d'Ellis Island le nœud de toute la problématique paternelle, si bien que Sam, de façon récurrente dans de nombreux récits, apparaît comme cet homme qui hurle comme un loup ayant égaré définitivement sa voix et son identité humaine lors de son passage sur cette île. L'autobiographème, cette fois identifié par l'écrivain dans sa propre écriture de soi, fait également l'objet d'une réflexion, d'un travail sur le matériau autobiographique pour en extraire ces poches de sens. Ce qui peut être, au départ, une simple coordonnée personnelle, une date, un lieu, un fait, est ainsi identifié comme étant particulièrement significatif pour l'individu, chargé de sens, d'affect, de densité, de mystère, et donc utilisé maintes fois par ce même individu écrivain comme un repère, une des briques que l'écriture ne cesse de reprendre et de réinventer. À lui seul, il dit beaucoup du sujet, non pas seulement parce qu'il incarne les faits essentiels de la vie, mais parce qu'il est chargé de davantage de choses étroitement liées à la vie la plus intime, la plus sincère et donc la plus « vraie », la plus authentiquement vécue de l'individu.

¹¹⁶⁷ Bernard Magné a forgé cette notion en étudiant Georges Perec. Bernard Magné, « Construire l'anodin : les *Deux cent quarante-trois cartes postales en couleurs véritables* », *Le cabinet d'amateur*, Paris, n°1, printemps 1993, p. 49.

a) Inintelligibilité du matériau autobiographique

Charyn, dans un premier temps, peine à comprendre et à interpréter son passé, qui ne subsiste que sous la forme d'un reliquat. Sa propre expérience passée est en effet « dumb » dans le sens où elle est d'abord inintelligible pour lui, qui ne parvient pas à la formuler en un langage cohérent. Certes, quoiqu'il se décrive comme « amnésique », Charyn a accès à un grand nombre de souvenirs, mais ils lui apparaissent par résurgences, sous la forme de réminiscences incontrôlables. Cette mémoire involontaire, pour reprendre l'expression proustienne, ne lui fournit que des bribes sans logique et sans chronologie. Chaotique, parcellaire, fragmenté, le matériau de son passé est dépourvu de qualités structurantes et stabilisantes : ce matériau hétéroclite fait donc de Charyn un « idiot » qui va devoir prendre forme à partir d'une incohérence.

C'est pourtant dans ces épisodes de mémoire involontaire que son substrat personnel émerge avec le plus de force. Des instants-clés de son enfance, particulièrement significatifs dans son histoire, resurgissent alors sous la forme d'instantanés auxquels il donne par la suite une place significative dans son récit : devenus images textuelles, autobiographèmes, ils permettent à Charyn de s'approprier son passé. *The Catfish Man* est singulier à cet égard, car il présente la particularité de montrer un personnage-écrivain à l'œuvre, en proie à ses propres réminiscences et autres souvenirs refoulés, qu'il apprivoise néanmoins jusqu'à accoucher d'un récit sur son passé, l'histoire de sa vie, ce récit qui signe la fin de son idiotie.

Ainsi, lorsque le personnage Jerome raconte l'histoire de son père Sam à un certain Philpott, cette conversation fondée sur ses souvenirs conduit à la résurgence d'émotions enfouies (les acouphènes étudiés précédemment). Puis, lorsqu'au camp d'internement où il réside avec les autres Bartleby, il reçoit la visite de son frère cadet Marvin, dont il se souvient à peine, c'est alors la figure de Harvey, dont il souhaite la présence, qui surgit pour prendre sa place, tant dans l'imaginaire de Jerome que dans son récit. Différents instantanés sont alors égrenés, autant de souvenirs d'enfance réunissant les deux frères, dans un chapitre précisément intitulé « Harvey » : Harvey en héros explorateur de la rivière Bronx, Harvey défiant son père qui le frappe au visage, Harvey et Jerome surpris par l'orage alors qu'ils sont en pleine cueillette dans la montagne, Harvey revenant auréolé de lumière de l'élevage de poules où il travaille pour subvenir aux besoins de la famille. Au cœur de ce récit enlevé

qui évolue au rythme des pérégrinations diverses de Jerome, la figure de Harvey apparaît comme la seule constante, le point stable autour duquel gravitent inlassablement la mémoire et l'imaginaire de Jerome, ce que signale la répétition dans le texte de : « I did have Harvey Charyn [...]. But I did have Harvey »¹¹⁶⁸. Harvey, une fois réinventé par son frère écrivain Jerome¹¹⁶⁹, devient cette « icône autobiographique » évoquée par Magné, une image cristallisant l'unicité de la relation fusionnelle qui a uni ces deux frères pendant leur enfance.

Aux prises avec la mémoire involontaire, l'écrivain Jerome travaille avec un matériau insaisissable : « Memories interfere with one another, like roots cracking through the bottom of a flower pot »¹¹⁷⁰, écrit-il, alors que les souvenirs se bousculent dans sa tête et se chassent l'un l'autre. Cette mémoire censée fonder le récit autobiographique se présente donc d'emblée comme défaillante et impraticable, si bien que Jerome se tourne vers une autre approche. Ce sont en fait les sensations, « impressions », pour reprendre le terme cher à Proust, cet écrivain érigé en modèle par Jerome dans *The Catfish Man*, qui sont autant de fragiles intermédiaires entre lui et son passé : ces traces sensibles que l'expérience vécue a imprimées sur l'individu et enfouies dans les profondeurs de sa mémoire sensorielle, et non intellectuelle, sont à l'origine d'une résurgence « qui se passe en [lui] et [qu'il] ne [comprend] pas »¹¹⁷¹, pour reprendre Proust. Seul ce flux incontrôlable, et non un processus mnésique exact et exhaustif, peut en effet, selon Proust, être à l'origine d'un récit véritablement authentique et personnel. Le *Contre Sainte-Beuve* s'ouvre ainsi sur cette phrase : « Chaque jour j'attache moins de prix à l'intelligence. Chaque jour je me rends mieux compte que ce n'est qu'en dehors d'elle que l'écrivain peut ressaisir quelque chose de nos impressions, c'est-à-dire atteindre quelque chose de lui-même et la seule matière de son art »¹¹⁷². Plus qu'un matériau simplement autoréférentiel, c'est un « quelque chose » d'intime qui donnera sa substance au récit, un souvenir viscéral propre à Jerome (« stories

¹¹⁶⁸ Jerome Charyn, *The Catfish Man*, *op. cit.*, p. 120-121.

¹¹⁶⁹ Dans ce roman, le texte que l'on tient entre les mains est le manuscrit que Jerome entreprend de rédiger à la fin du roman. Par conséquent, ce qui apparaît à la première lecture comme le souvenir direct et immédiat du personnage s'avère ensuite en être déjà une réécriture. C'est sans compter que Charyn lui-même est à l'origine de cet enchâssement où « Jerome Charyn » se reflète de multiples fois (d'abord d'auteur en personnage-narrateur, puis de personnage-narrateur en personnage écrivain) mais où Harvey traverse les trois niveaux d'écriture (réel, fictif, réécrit) comme un seul motif lumineux.

¹¹⁷⁰ Jerome Charyn, *The Catfish Man*, *op. cit.*, p. 121.

¹¹⁷¹ Marcel Proust, « Préface », *Contre Sainte-Beuve*, *op. cit.*, p. 44.

¹¹⁷² Marcel Proust, « Préface », *Contre Sainte-Beuve*, *op. cit.*, p. 43.

that snaked out of my guts »¹¹⁷³) tiré des entrailles d'un instrument qui n'est qu'autre que son propre corps, ce que suggère l'image, à la fin de *The Catfish Man*, du violon éventré, dont le fond est mis à nu : « [T]he belly [of the fiddle] split, exposing a pale wooden board »¹¹⁷⁴.

Le rapport intime au passé se fait en partie par des sensations corporelles qui relaient d'autres souvenirs en cascade. Ces sensations sont pour commencer gustatives, déclenchées à partir d'aliments particulièrement porteurs de sens. Les pruneaux et autres bouchées de banane que Fannie enfonce, à la deuxième page de *The Catfish Man*, dans la bouche de ses fils chéris, deviennent ainsi par la suite des « dé clics » littéraires, semblables à la madeleine ou à la biscotte¹¹⁷⁵ qui permettent, chez Proust, la « résurrection » littéraire d'épisodes révolus : « It was *À la Recherche du Temps Perdu*, featuring Crotona Park South. My “madeleine” was my mother's bananas and prunes »¹¹⁷⁶, souligne le narrateur avec humour, bien conscient de ne produire qu'une version locale et triviale de la véritable *Recherche* française, mais animée néanmoins par le même élan autofictionnel. Dans *Pinocchio's Nose*, le récit est placé sous le signe du poulet à la Kiev et des *charlottkas* (cette pâtisserie rappelant en outre le nom de Charlotte Street, sa rue natale) que cuisine Bathseba, la mère de Jerome Copernicus Charyn, certains mets tels que celui-ci revenant en effet comme des leitmotifs jusqu'à la fin du récit. Dans ce même roman, l'enfance de Jerome Copernicus est marquée par un étrange minestrone, goûté chez une certaine Madam Andrusov, un personnage qui suscite longtemps une forme d'indécision quant à sa réalité au sein du récit. Jerome Copernicus pense en effet l'avoir imaginé, elle et sa pieuvre domestique Tatiana, ainsi que la petite Belinda et tous les autres orphelins pauvres ou « retardés » qui travaillent dans sa fabrique à cornichons, jusqu'au moment où il trouve enfin la preuve de leur existence. Le souvenir du potage est, en revanche, bien réel, sensible, tangible, puisqu'il hante Jerome à

¹¹⁷³ Jerome Charyn, *The Catfish Man*, *op. cit.*, p. 291.

¹¹⁷⁴ Jerome Charyn, *The Catfish Man*, *op. cit.*, p. 312.

¹¹⁷⁵ La première expérience de la biscotte est retrouvée grâce à un jeu de la mémoire : « Et quand ces étés furent passés, la sensation de la biscotte ramollie dans le thé fut un de ces refuges où les heures mortes – mortes pour l'intelligence – allèrent se blottir, et où je ne les aurais jamais retrouvées, si ce soir d'hiver, rentré glacé par la neige, ma cuisinière ne m'avait proposé le breuvage auquel la résurrection était liée, en vertu d'un pacte magique que je ne savais pas » (Marcel Proust, « Préface », *Contre Sainte-Beuve*, Gallimard, Paris, 1954, p. 44). L'intelligence de la mémoire exacte et factuelle s'oppose ici à un non-savoir (« que je ne savais pas ») qui s'apparente à une « magie », celle qui permet au narrateur de raviver son souvenir perdu et, plus tard, de lui donner une forme écrite.

¹¹⁷⁶ Jerome Charyn, *The Catfish Man*, *op. cit.*, p. 309.

plusieurs reprises dans sa vie adulte et le ramène alors systématiquement, par les voies imprévisibles de la mémoire, à son enfance : « I was back on Charlotte Street. The first smell I caught was minestrone »¹¹⁷⁷, dit-il, entraîné dans un rêve éveillé qui le ramène en arrière, dans un autre temps, tandis que le simple contact avec la soupe suffit à convoquer toute une époque de sa vie, comme dans cet exemple où une autre rue, une autre recette, sont les doubles permettant à Jerome de reprendre contact avec les résidus de son passé : « We had minestrone on Dominick Street. [...] Touching that soup would have been like feeding on a corpse. Minestrone meant Tatiana the octopus and other secondhand girls. [...] I dug my mouth into the bowl like all the yeggs at my table and swallowed bits of Tati and Belinda. [...] I was hungry, and I couldn't help myself. I had three bowls of soup »¹¹⁷⁸. Se nourrir d'un cadavre, c'est un peu le destin de l'autobiographe lorsqu'il entreprend la rétrospection nécessaire à son travail. Mais avaler (« swallow »), mâcher, digérer, ruminer sont plutôt les tâches de l'écrivain de « memoir » ou d'autofiction, qui doit absorber, faire sien son matériau avant de le régurgiter sous une forme remaniée, transformée.

Dans *The Catfish Man*, Jerome ingère ainsi métaphoriquement des objets divers de son passé, objets dont il alimente son écriture : « I had become that biter of chicken necks, the geek. I'd chew the birthday candles, pages of Dostoevsky, my mother's sandwiches, Lillian's nipples, my father's violin »¹¹⁷⁹ constate-t-il, notant la résurgence de ces souvenirs intimes et hétéroclites dans son récit de vie. Cette capacité à se nourrir des aspects les plus divers de son substrat personnel fait donc de lui un *geek*, cet individu qui, à l'image du poisson-chat détritivore présidant à l'univers de ce roman, peut ingérer tout et surtout n'importe quoi, particulièrement les choses les moins comestibles : « [T]he geek is billed as half-man, half monster, a guy who feeds on snakes, chickens, and rats »¹¹⁸⁰. Charyn, qui tient sa fascination pour le *geek* du film *Nightmare Alley*¹¹⁸¹, insiste en effet sur la monstruosité de ce personnage, que Leslie A. Fiedler inclut dans son essai *Freaks. Myths and Images of the Secret Self* (1978), le distinguant de son proche parent, le cannibale : « What he eats raw, however, are not fellow humans but repulsive forms of lower animal life, chiefly chickens

¹¹⁷⁷ Jerome Charyn, *Pinocchio's Nose*, op. cit., p. 307.

¹¹⁷⁸ Jerome Charyn, *Pinocchio's Nose*, op. cit., p. 46.

¹¹⁷⁹ Jerome Charyn, *The Catfish Man*, op. cit., p. 272.

¹¹⁸⁰ Jerome Charyn, *The Catfish Man*, op. cit., p. 271.

¹¹⁸¹ Edmund Goulding, *Nightmare Alley*, 1947.

and rats – biting off their heads before they are dead and slobbering his chin with their fetid blood »¹¹⁸². Cette figure, qui incarne le niveau le plus bas d'humanité, se construit en effet sur une oralité démesurée : « Of all Freak archetypes the most universally appealing surely is that of the cannibal or the Geek, which is based on fantasies that begin with suckling and weaning »¹¹⁸³. Dans son court roman co-écrit avec Michel Martens, *Le Geek de New York*, Charyn transpose ainsi le *geek* des foires (*carnies*) aux bas-fonds de sa propre ville. Arnold, son héros, est contraint de se nourrir des déchets que son patron, la ville et la vie en général daignent lui abandonner. Il est cet homme habitué à faire beaucoup à partir de presque rien, à évoluer parmi les immondices sans toutefois jamais perdre ce que Fiedler définit comme son essence paradoxale, ce sentiment d'identité irréductible (« an unbreakable sense of self »¹¹⁸⁴) qui subsiste envers et contre tout (« [The Geek] has his own sense of aesthetics, where he wants to survive, needs to survive, has to survive, and will survive »¹¹⁸⁵, dit Charyn), ou peut-être même à la faveur de toutes les dégradations qu'il subit : l'humanité du *geek* brille d'autant plus que ce dernier apparaît inhumain.

Charyn voit de même son propre processus d'écriture comme une auto-ingestion, une forme de cannibalisme retourné contre lui-même et où il va jusqu'à se nourrir, comme Maupassant¹¹⁸⁶ et surtout comme certains personnages d'idiot¹¹⁸⁷, de ses propres « excréments », au sens figuré de ce terme, entendu par exemple, comme dans la pensée de Georges Bataille, comme « dimension excrémentielle de l'homme »¹¹⁸⁸. En effet, seule une

¹¹⁸² Leslie A. Fiedler, *Freaks. Myths and Images of the Secret Self*, op. cit., p. 342.

¹¹⁸³ Leslie A. Fiedler, *Freaks. Myths and Images of the Secret Self*, op. cit., p. 316.

¹¹⁸⁴ Leslie A. Fiedler, *Freaks. Myths and Images of the Secret Self*, op. cit., p. 346.

¹¹⁸⁵ Gilles Menegaldo, « “Chanting in the Dark”: An Interview with Jerome Charyn » [1995], in Sophie Vallas (ed.), *Conversations with Jerome Charyn*, op. cit., p. 78.

¹¹⁸⁶ Dans le portrait qu'en fait Charyn dans *Savage Shorthand*, Guy de Maupassant termine sa vie dans un asile : « He crawls about on his hands and knees, “devouring his own excrement.” Monsieur de Maupassant is turning into an animal, reads his hospital report » (*Savage Shorthand*, op. cit., p. 137). L'association de la position quadrupède, de l'animalité et de l'excrément se lit comme un portrait de l'écrivain en général, qui doit fouiller dans les régions les plus originelles, et donc ici primaires, de son être.

¹¹⁸⁷ Voir supra, Boris the Wolfman dans *On The Darkening Green*.

¹¹⁸⁸ Robert Sasso, *Georges Bataille, le système du non-savoir. Une ontologie du jeu*, Paris, Éditions de Minuit, 1978, p. 64. Cette démarche, fondée sur ce que Georges Bataille appelle l'« hétérologie », c'est-à-dire la « science de ce qui est tout autre » (Georges Bataille, *Œuvres complètes*, II, Paris, Gallimard, 2002, p. 61), nécessite une prise en compte des « déchets du savoir », c'est-à-dire de la « dimension excrémentielle » qui est d'ordinaire évincée lors des processus mnésiques ou cognitifs visant à ordonner et à rendre intelligible le réel.

confrontation directe de l'écrivain avec les aspects les moins avouables (les détritiques humains ou « human garbage »¹¹⁸⁹) de lui-même rend possible une écriture qui soit littéralement tirée de soi, authentique et personnelle. C'est du moins ce que suggère Flaubert dans une lettre à Louise Colet :

[N]e faut-il pas connaître tous les appartements du cœur et du corps social, depuis la cave jusqu'au grenier – et même ne pas oublier les latrines ! Il s'y élabore une chimie merveilleuse, il s'y fait des décompositions fécondantes. – Qui sait à quels sucres d'excréments nous devons le parfum des roses et la saveur des melons ? [...] Nous sommes cela, nous autres, des vidangeurs et des jardiniers. Nous tirons des putréfactions de l'humanité des délectations pour elle-même.¹¹⁹⁰

Avant de procéder à cette alchimie, Charyn doit donc plonger, et c'est peut-être en cela encore qu'il diffère largement de Proust, dans les replis ignobles de son vécu, c'est-à-dire dans des souvenirs qui ont le plus souvent été oblitérés au terme d'une « amnésie » protectrice. Ces expériences douloureuses, traumatiques ou dérangeantes auront été mises à l'écart, rendues littéralement ab-jectes, rabaisées, refoulées dans les régions souterraines de sa mémoire, pour resurgir à l'improviste et contraindre Jerome à en faire sens. C'est alors que, « confronté sans cesse à cet ailleurs, poids repoussant et repoussé, fond de mémoire inaccessible et intime : l'abject »¹¹⁹¹, pour reprendre les mots de Julia Kristeva dans son *Essai sur l'abjection* (1980), il en dégage un récit idiomatique, propre et particulier (le grec τὸ δῖωμα signifiant propriété ou particularité), un récit qui n'a cette fois plus rien d'artificiel, ayant été puisé dans le vécu éprouvé, bien réel, de l'écrivain.

b) « Misremember[ing] »¹¹⁹² : réinvention corrective et sélective

La confrontation avec les régions obscures de son passé amène l'écrivain à réinventer son rapport au souvenir. Dans *The Catfish Man*, par exemple, la visite de Marvin à Shuttleford Grange réveille en Jerome d'anciennes blessures de l'enfance. Tout commence

¹¹⁸⁹ Gilles Menegaldo, « “Chanting in the Dark”: An Interview with Jerome Charyn » [1995], in Sophie Vallas (ed.), *Conversations with Jerome Charyn*, op. cit., p. 78.

¹¹⁹⁰ Gustave Flaubert, « Lettre à Louise Colet du 23 décembre 1853 », in André Versaille, *Gustave Flaubert. La bêtise, l'art et la vie. En écrivant Madame Bovary*, Bruxelles, Éditions Complexe, 1991, p. 30.

¹¹⁹¹ Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Paris, Seuil, 1980, p. 14.

¹¹⁹² Jerome Charyn, « Préface », in Sophie Vallas, *Jerome Charyn et les siens. Autofictions*, op. cit., p. 7.

par une déception, celle de Jerome qui découvre que le frère dont on lui annonce la visite n'est pas Harvey mais Marvin, le benjamin de la fratrie, envers lequel Jerome ressent autant d'indifférence qu'il a d'admiration pour son aîné. Peu à peu, le texte déroule le fil de leur relation, dans laquelle Harvey figure comme « son » frère unique et véritable (« My brother »), tandis que Marvin est un « imposteur » (« an impostor », « this pretended brother of mine »¹¹⁹³). En réalité, Jerome a complètement oublié ce frère de sa mémoire, au point de l'avoir oublié (« this brother Marvin that I lost somewhere »¹¹⁹⁴) et d'avoir revu à la baisse le décompte de la fratrie : « “Two brothers”, I say. “I have two” »¹¹⁹⁵ découvre un Jerome stupéfait de cette information exhumée, avant de retrouver la raison de son amnésie. Le texte fait alors retour sur le passé, le narrateur basculant vers un présent de narration qui convoque les souvenirs dans toute leur immédiateté : « I'm eight, you see, and Harvey's eleven. There's no fucking idyll between us. We're the Charyns, and we're tough. [...] Then something happens. My mother has a swollen belly: Marvin comes riding out [...] and I lost all my rights »¹¹⁹⁶. Dans le souvenir qu'il en a, la naissance de Marvin signe la fin du sentiment d'omnipotence de Jerome et la perte de son statut privilégié au sein de la fratrie et de la famille. Le récit de la naissance est alors libérateur pour plusieurs raisons. Il permet d'abord à l'adulte de mettre à distance son propre mécanisme psychique et de porter un regard distancié sur son narcissisme blessé, frustré d'enfant. Toutefois, le récit n'aboutit pas à une résolution raisonnable de la part de cet adulte qui se serait plié à l'évidence du réel et aurait reconnu l'existence de ce frère gênant. Au contraire, en s'affirmant dans le « je » de l'écriture, Jerome l'écrivain reprend ses droits d'enfant nombriliste pour donner une réalité à sa propre illusion mensongère, celle d'être le frère unique et favori de Harvey : « If I have amnesia, so what? Why shouldn't I want to be the baby in the house? »¹¹⁹⁷ finit-il par conclure. La rétrospection prend fin sur cette affirmation, celle d'un je enfantin reconnu et validé par un je adulte. Ce dernier prend ensuite le relais pour refondre la scène à sa manière, déclinant le motif du nouveau-né à l'infini dans une sorte de prolifération mensongère mais beaucoup plus satisfaisante que la réalité. En démultipliant l'épisode traumatique, Jerome

¹¹⁹³ Jerome Charyn, *The Catfish Man*, *op. cit.*, p. 127.

¹¹⁹⁴ Jerome Charyn, *The Catfish Man*, *op. cit.*, p. 128.

¹¹⁹⁵ Jerome Charyn, *The Catfish Man*, *id.*

¹¹⁹⁶ Jerome Charyn, *The Catfish Man*, *op. cit.*, p. 128-129.

¹¹⁹⁷ Jerome Charyn, *The Catfish Man*, *op. cit.*, p. 129.

en devient l'acteur principal, retrouvant ainsi la puissance qu'il pensait avoir perdue : « Two brothers now. Did I have three? How many more lay on the side? Bundles and bundles of red babies screaming to be let loose. Jeromey, the ugly older brother, the witch of Shuttleford Grange. I would hide them as fast as my mother and father could procreate. Put a spell on these brothers, so they're short of calves and thighs. Keep them as six-year-olds. Then I could be the giant of the house »¹¹⁹⁸. C'est bien par le langage qu'il peut « jeter des sorts » lui permettant d'arrêter le temps et d'empêcher le changement, se déclarer conjointement le bébé et le géant de la famille, deux rôles grâce auxquels il ne subit pas le monde autour de lui, mais lui impose la forme de son désir.

En revenant sur d'autres de ces épisodes traumatiques dans lesquels il s'est senti particulièrement vulnérable et destitué de son pouvoir d'action, Charyn s'offre la possibilité de transformer, par l'écriture, cette impuissance idiote en un récit où il redéfinit sa place de sujet. Dans l'exemple de Marvin, le récit permet de conforter Jerome dans son illusion de toute-puissance, étant ce double signalé par Clément Rosset dans *Le réel et son double. Essai sur l'illusion* (1976) et permettant au sujet d'éviter, de « refus[er] le réel »¹¹⁹⁹, de le déformer pour qu'il soit conforme à son désir. L'erreur philosophique qu'est cet évitement du réel est néanmoins tout à fait salvatrice sur le plan littéraire. Le récit de fiction, lorsqu'il s'assume comme une illusion, ne permet pas à l'écrivain de changer le réel (faire en sorte que Marvin ne naisse pas), mais il l'autorise en revanche, dans l'espace privilégié du texte, à considérer son désir comme étant aussi réel, voire plus réel, que le fait objectif. Cette identité qui s'affirme dans la subjectivité de son fantasme acquiert aussi une forme de réalité : le « je » réel qui n'a pas pu ramener à lui un réel traître et décevant devient un « je » fictif qui s'est octroyé la place centrale dans le texte.

Une des scènes les plus traumatiques de l'enfance est ainsi sujette à une réécriture similaire dans laquelle Charyn rejoue, dans l'écriture, le trauma pour s'en libérer. Dans cet épisode, Sam Charyn jette un balai au visage de son fils aîné, Harvey, le blessant ainsi à l'œil, et ce sous les yeux effarés de Jerome. L'histoire, apparaissant à plusieurs reprises dans des textes et paratextes, est de toute évidence répétée et retravaillée par Charyn à mesure

¹¹⁹⁸ Jerome Charyn, *The Catfish Man*, *op. cit.*, p. 131.

¹¹⁹⁹ Clément Rosset, « Avant-propos. L'illusion et le double », *Le réel et son double. Essai sur l'illusion* [1976], Paris, Gallimard, 1984, p. 8.

qu'il donne une forme verbale à l'émotion indicible, placée sous le sceau du silence depuis le moment des faits. Avant de voir comment cette répétition permet une véritable réécriture, dans le sens où Charyn transforme rétrospectivement le cours de l'histoire pour se donner la position de sujet actif qu'il n'a pas eue, il convient de s'arrêter sur les autres alternatives possibles pour traiter le trauma, afin de souligner en quoi le récit est particulièrement efficace.

Face à une scène d'une telle violence, le silence s'impose en effet pendant et après comme un refoulement, processus de défense qui vise avant tout à protéger l'intégrité de l'individu. Dans *The Catfish Man* Jerome, ayant été le témoin d'un crime d'une violence inouïe, rentre chez lui mais se refuse à en dire mot : « I shut up about the blond boy, sheltering Fannie and Jessica with my silence »¹²⁰⁰. S'il ne se tait pas, il risquerait en effet de passer à l'acte¹²⁰¹, de devenir à son tour l'homme violent qu'il a vu agir sous ses yeux, ce qui serait une seconde alternative dont Jerome est toutefois incapable : « It was the catfish's fault. The catfish could teach me to lie and invent fabulous tales. But it didn't have murder in its blood. It would rather eat a tin can than avenge itself on another creature. I shut up »¹²⁰². Selon le poisson-chat qui est en lui, mieux vaut « avaler une boîte de conserve », c'est-à-dire faire le *geek*, enterrer la scène dont il a été témoin pour l'intérioriser, au risque de souffrir sous le poids de ce secret si indigeste. Cette conscience animale¹²⁰³ lui inspire néanmoins une troisième alternative qui, en temps et en heure, servira d'ultime remède : parler ou écrire lui permettra de revisiter la scène traumatique restée secrète, de régurgiter pour ainsi dire l'objet qui pesait douloureusement dans son organisme, d'autant qu'aidé par la fiction (« [to] lie and invent fabulous tales »), il va pouvoir cette fois influencer sur le cours de l'histoire, et non rester le témoin impuissant de la scène.

C'est exactement la même chose qui se passe pour l'épisode de Harvey et de Sam. Sophie Vallas, dans son étude *Jerome Charyn et les siens*, a démontré dans le détail comment cette scène traumatique est déclinée par Charyn : « Dans plusieurs textes et paratextes,

¹²⁰⁰ Jerome Charyn, *The Catfish Man*, *op. cit.*, p. 205.

¹²⁰¹ « I thought of [...] beating him over the head with a shovel [...]. I could plan it all, feel the delicious moment of his skull cracking, his brains turning to putty in front of my eyes, but I'd never lift that shovel » (Jerome Charyn, *The Catfish Man*, *op. cit.*, p. 205).

¹²⁰² Jerome Charyn, *The Catfish Man*, *op. cit.*, p. 205.

¹²⁰³ Il est intéressant que l'intuition la plus juste provienne de la région animale, peut-être ici de la partie reptilienne du cerveau, considérée comme première et antérieure.

pourtant, une scène revient sans cesse, toujours sous la forme d'un flashback traumatisant, jusqu'à constituer l'un des autobiographèmes majeurs de l'œuvre »¹²⁰⁴. Sophie Vallas ne cite en effet pas moins de quatre occurrences de cette réécriture qui a lieu d'abord sur le terrain intime du brouillon (un carnet du manuscrit de *Secret Isaac*, consultable dans les archives de Jerome Charyn conservées par la Fales Library) puis qui devient de plus en plus publique : un fragment intitulé « Harvey », publié en 1979 par *Libération*, est repris presque à l'identique dans le roman *The Catfish Man*, en 1980, dans un chapitre du même titre, pour apparaître une dernière fois, cette fois à découvert, sans le prétexte de la fiction, lors d'un entretien avec Frederic Tuten daté de 1990, et publié deux ans plus tard par la *Review of Contemporary Fiction*. Ce fragment de passé se fraie donc un chemin depuis l'intimité la plus reculée jusqu'à l'espace public par excellence qu'est la publication. Pourtant, par l'écriture, Charyn ne fait pas que dévoiler un pan caché de son vécu. Il s'agit presque du contraire, dès lors que la formulation verbale lui permet de couvrir la scène d'un nouveau voile, pudique et protecteur, qui garde intacte la relation entre les trois protagonistes. En effet, remarque Sophie Vallas, l'écriture permet finalement à Charyn qui fut, dans la réalité des faits, le spectateur muet et impuissant d'un acte de maltraitance, de prendre la position d'un narrateur qui dit « je » et qui pose sur la scène un regard agissant, ce que met en avant notamment cette phrase : « I could feel that crazy electricity pass into me »¹²⁰⁵. Plutôt que de rester indifférent à la scène, emmuré dans une torpeur stupéfaite et idiote, ce narrateur va en effet « rapproche[r] [...] les deux frères dans un même accès de folie »¹²⁰⁶, celui qui éveille en Harvey un instinct de vengeance envers son père, sur lequel il pourrait facilement avoir le dessus physiquement, mais qui se résorbe finalement, laissant à Jerome le soin de poursuivre et d'engager, bien des années plus tard et avec d'autres armes, d'autres représailles. En insistant sur l'union de la fratrie Harvey-Jerome face au père, le narrateur fait pencher la balance du côté des fils et rend ainsi justice à un amour fraternel triomphant sur la violence débridée du père. Cet infléchissement du récit est léger mais significatif,

¹²⁰⁴ Sophie Vallas, *Jerome Charyn et les siens. Autofictions*, op. cit., p. 36. Il s'agit d'une sous-partie d'un chapitre consacré à Sam Charyn et intitulée « “Un homme à fusil” : déclinaison d'une scène traumatique ».

¹²⁰⁵ Jerome Charyn, *The Catfish Man*, op. cit., p. 121.

¹²⁰⁶ Sophie Vallas, *Jerome Charyn et les siens. Autofictions*, op. cit., p. 37.

Charyn affirmant sa volonté et son émotion propres dans ce qui est la forme textuelle de l'attachement inconditionnel envers son frère aîné.

En se penchant sur ce matériau personnel issu de son passé, Charyn entreprend, certes, un travail de mémoire. Il serait pourtant vain de chercher à revivre le passé en le reproduisant tel qu'il fut grâce à une écriture qui serait pure *mimesis* ou imitation. Rosset rappelle en effet que le réel, c'est-à-dire le moment exact de l'expérience vécue, est par définition « idiot », c'est-à-dire fondamentalement unique : « *Idiôtès*, idiot, signifie simple, particulier, unique ; [...] Toute chose, toute personne sont ainsi idiotes dès lors qu'elles n'existent qu'en elles-mêmes, c'est-à-dire sont incapables d'apparaître autrement que là où elles sont et telles qu'elles sont : incapables donc, et en premier lieu, de se *refléter*, d'apparaître dans le double du miroir »¹²⁰⁷. Ce qui implique que toute tentative de reproduction de ce réel est vouée à l'échec : nul besoin, ici, de créer un effet de réel, de reconstituer à l'identique un passé-monument, de simuler un retour dans le passé fondé sur l'illusion que ce dernier puisse être ressuscité par l'écriture. En revanche, ce passé peut être revu, relu et revisité ou, pour reprendre le terme utilisé par Charyn, l'écrivain peut s'en *désouvenir*, voire s'en *mésouvenir* (« misremember »¹²⁰⁸), c'est-à-dire opérer une réorganisation de ces images résiduelles, voire une sélection de certains détails. Ce remaniement a souvent pour but de proposer une version corrigée d'un passé jugé insatisfaisant, fondée sur la trame du réel unique et « idiot » de Rosset mais le rendant « intelligent » grâce au jeu du langage. Le terme *intelligere* ne signifie-t-il pas avant tout discerner, choisir, cueillir ou rassembler certains éléments parmi (ou entre : *inter*) d'autres ? Dans la réécriture, Charyn donne un sens à son passé, il tisse de nouveaux liens entre des motifs qu'il a sélectionnés pour leur pouvoir évocateur (« All you're doing is trying to find one particular detail that will tell you a story. The story is always in the detail, it's nothing more than that »¹²⁰⁹ explique-t-il dans un entretien) maintenant que l'histoire racontée prend le pas sur l'histoire vécue. « [Y]ou're looking for images, for feelings, for looks, and people's faces that you can trap like a hunter, so you go back into the past like a hunter.

¹²⁰⁷ Clément Rosset, *Le réel*, *opus cit.*, p. 42.

¹²⁰⁸ Jerome Charyn, « Préface », in Sophie Vallas, *Jerome Charyn et les siens. Autofictions*, *op. cit.*, p. 7.

¹²⁰⁹ Sophie Vallas, « "Pinocchio is Still Out There": Listening to Jerome Charyn's Everlasting Quest » [2009], in Sophie Vallas (ed.), *Conversations with Jerome Charyn*, *op. cit.*, p. 124.

Memory is merely hunting for details that you lost and that you have to find again »¹²¹⁰. Cette chasse au détail n'est que le début du travail d'écriture, ce processus de transformation du réel en fiction dans lequel l'écrivain devient ce *geek* capable d'ingurgiter son propre passé. Toutefois, cette auto-ingestion se révélant indigeste, il doit se défaire, par excrétion, d'une grande partie de son histoire pour n'en « régurgiter » qu'une portion minime : « I feel I'm a hunter, sort of, I don't know how to say, swallowing my own past and regurgitating it and finding those images that work, and discarding those images that don't work »¹²¹¹. Les nutriments essentiels à son écriture sont ces « images » qui portent en elles le potentiel d'une re-fabrication, des images qui seront les doubles magnifiés de leur version factuelle. Ces images sont au fondement d'un récit autobiographique un peu particulier, que Charyn décrit comme « pas tout à fait un *memoir* » : « It's not really a memoir. It's finding a kind of shape that makes sense for you. I don't think it's ever changed, even from the moment I began writing »¹²¹². Cette forme (« a kind of shape ») est moins destinée à respecter les codes d'un genre littéraire bien défini qu'à générer un sens littéralement particulier (« makes sense *for you* », je souligne), propre à l'écrivain. Libre à lui, dans ce récit, de choisir pour matière première les rebus les plus triviaux et insignifiants de son passé, comme il le fait dans le truculent *The Catfish Man*, ou de bricoler ses propres structures familiales : Marvin a ainsi été habilement évincé¹²¹³ de la « famille primordiale » qu'il constitue autour de Faigele, de Harvey et de lui-même, tandis que le père, à l'inverse de Faigele, qui trouve une place de choix dans l'œuvre de Charyn, reste un thème omniprésent, mais second.

c) De l'autobiographie à la fiction : l'exemple de Fannie « Faigele » Charyn

Dans ces circonstances, le passé a perdu de son unicité et de son « idiotie », au sens de Rosset, pour se refléter dans un, voire des, double(s). Philippe Vilain voit dans cette

¹²¹⁰ Sophie Vallas, « “Pinocchio is Still Out There”: Listening to Jerome Charyn's Everlasting Quest » [2009], in Sophie Vallas (ed.), *Conversations with Jerome Charyn*, *id.*

¹²¹¹ Sophie Vallas, « “Pinocchio is Still Out There”: Listening to Jerome Charyn's Everlasting Quest » [2009], in Sophie Vallas (ed.), *Conversations with Jerome Charyn*, *op. cit.*, p. 124.

¹²¹² Sophie Vallas, « “Pinocchio is Still Out There”: Listening to Jerome Charyn's Everlasting Quest » [2009], in Sophie Vallas (ed.), *Conversations with Jerome Charyn*, *id.*

¹²¹³ Voir l'analyse qu'en fait Sophie Vallas dans « Exit Marvin, sur une fausse note » (*Jerome Charyn et les siens. Autofictions*, *op. cit.*, p. 144).

réécriture un des critères de l'autofiction : « C'est dire si la factualité du souvenir s'avère insuffisante pour l'autofiction, et qu'il ne s'agit plus simplement de rechercher ce souvenir *derrière soi*, dans l'avant-texte, mais également *devant soi*, dans le texte et dans l'écriture même, autant dans la rétrospection que dans la prospection qui accompagne la quête inventive de l'écriture, car le souvenir est ici source auto-stimulante de recreation »¹²¹⁴. Cette mémoire « prospective » permet donc à l'écrivain de « s'écrire *après* lui-même, non dans le souvenir de son histoire mais dans le ressouvenir qu'en donne sa post-histoire »¹²¹⁵, c'est-à-dire une histoire qui reformule, après coup, la trame des événements vécus. « Clutch the past and twist it into time future »¹²¹⁶, écrit le narrateur de *The Catfish Man* alors qu'il puise dans les anecdotes héritées de sa mère pour composer des nouvelles inédites. On a vu, par ailleurs, ce que cette réécriture avait de salvateur dans le cas du récit d'événements traumatiques. Grâce à de sensibles modifications du récit, Charyn reprend son rôle d'enfant pour rejouer différemment la scène, devenant par exemple, grâce à sa posture active de narrateur, le témoin rétrospectivement solidaire, et non plus simplement impuissant, de Harvey. Toutefois, Charyn ne s'arrête pas à de tels infléchissements subtils dans l'énonciation. La réécriture du passé autorise en effet des écarts bien plus marqués par rapport au vécu réel. Comme le souligne Vilain, le « mouvement rétrospectif de la mémoire » est non pas « le *retour sur soi* mais le *retour à soi*. La pénétration dans le monde des souvenirs constituant l'espace autobiographique duquel l'auteur se serait absenté, où il s'agirait pour lui de se rechercher, d'être à soi. L'espace réel devient ainsi le lieu privilégié de l'errance imaginaire »¹²¹⁷.

Cette « recherche », qui est en même temps une « errance », rappelle la juxtaposition que fait Charyn des termes « découvrir » et « inventer » : d'une part, retrouver (dé-couvrir) un motif ou une image déjà existants et bien définis, imaginer, d'autre part, les possibilités multiples que le réel (unique et donc « idiot ») n'a pu explorer. L'exemple emblématique de cette double quête est sans doute la création du personnage de Fannie Charyn, dite « Faigele ». Présente sous une forme métaphorique dès la première nouvelle éponyme, elle est ensuite esquissée de façon plus littérale dans *The Catfish Man*, où Fannie est la mère de

¹²¹⁴ Philippe Vilain, *L'autofiction en théorie*, op. cit., p. 26.

¹²¹⁵ Philippe Vilain, *L'autofiction en théorie*, op. cit., p. 42.

¹²¹⁶ Jerome Charyn, *The Catfish Man*, op. cit., p. 305.

¹²¹⁷ Philippe Vilain, *L'autofiction en théorie*, op. cit., p. 69.

Jerome et ressemble à bien des égards à la mère que Charyn décrit dans ses entretiens. Toutefois, c'est plus d'une décennie plus tard que ce personnage réapparaît, avec *The Dark Lady from Belorusse* (1997), que Charyn a sous-titré « A Memoir » et dédié à ses parents (« For Faigele and Sergeant Sam »). Il l'a aussi illustré, sur la couverture de la première édition, du portrait en médaillon, en noir et blanc, de sa mère, Fannie Paley Charyn, décédée en 1992. Toutefois, s'il donne à son ouvrage les apparences d'un récit consacré à la vie de sa mère, et donc ancré référentiellement dans un passé « réel », Charyn campe un personnage flamboyant et séduisant, menant une vie professionnelle et amoureuse indépendante du foyer familial : une vie, en somme, que sa propre mère n'aura jamais pu avoir. L'écart entre réalité et fiction est donc considérable, ce que Charyn ne nie aucunement. Interrogé par Sophie Vallas à ce sujet (« You reinvented your mother in *The Dark Lady from Belorusse* »), il répond : « Of course, she becomes a fictional character »¹²¹⁸.

Charyn perçoit ce passage à la fiction comme une possibilité d'émancipation pour cette figure maternelle qui, selon lui, est restée frustrée dans sa vie d'immigrante pauvre et de mère au foyer. Dans une des premières nouvelles, « 1944 », on trouve déjà au sein d'une famille primordiale (à la Charyn, c'est-à-dire privée du frère cadet et du père, ici mort au combat) les deux fils, Benny et Lippy, et leur mère Henya qui les élève seule, travaillant pour cela comme couturière. Le jeune narrateur observe cette mère qu'un travail abrutissant a déshumanisée et rendue débile (au sens de faible) ou idiote : « I looked through Fox's window and I could see my mother sitting behind her machine like a dummy or something, her face was so white »¹²¹⁹. Cette mère sans vigueur, qui n'a plus la force d'esquisser la moindre expression sur son visage, est déjà un premier reflet de Fannie Charyn. « [S]he's the mother who stayed home », se rappelle-t-il, bien des années plus tard. « [T]here was a creature locked within her, a kind of Marilyn the Wild who never came out »¹²²⁰. C'est au fils de jouer les docteurs Frankenstein et d'exorciser cette mère diminuée jusqu'à libérer cette autre « créature », double fictif mais selon lui tellement plus juste : « In *The Dark Lady from Belorusse*, I wanted to give my mother a life that she should have had and never had. I

¹²¹⁸ Richard Phelan and Sophie Vallas, « Finding the Music: An Interview with Jerome Charyn in *The Secret Life of Emily Dickinson* » [2011], in Sophie Vallas (ed.), *Conversations with Jerome Charyn*, op. cit., p. 160.

¹²¹⁹ Jerome Charyn, « 1944 », *The Man Who Grew Younger*, op. cit., p. 60.

¹²²⁰ Frederic Tuten, « A Conversation with Jerome Charyn » [1992], in Sophie Vallas (ed.), *Conversations with Jerome Charyn*, op. cit., p. 18.

wanted to make her into a heroine who was much larger than the background that she had »¹²²¹. Ce serait toutefois une erreur que de voir cette héroïne comme une version corrigée et améliorée d'une mère qui aurait été imparfaite et incomplète. Le terme « background » est ici significatif : ce n'est pas tant le personnage qui a été transformé que le cadre dans lequel il est présenté, Charyn suggérant en effet un recadrage pour placer la vie de sa mère dans l'univers aimant, voire amoureux, d'un fils qui lui rend un hommage subjectif : « She was beautiful, but she never used that beauty. I wanted her to be beautiful »¹²²². L'assertion du « je » dans la seconde phrase marque bien l'intention de Charyn de la voir sous un angle bien particulier, celui d'une relation presque amoureuse, un « nous » qui commence dès la première phrase du roman (« We would walk the streets, a prodigy in short pants and his mother »¹²²³) et se remplit tout au long du texte d'images qui nourrissent ce fantasme d'un couple fusionnel : Faigele et Jerome marchant ensemble dans les rues, lisant ensemble leur premier livre, opposant la force de leur union à la présence menaçante du père honni. Fannie Charyn peut ainsi être à la fois protégée par le voile pudique de la fiction et sublimée par les possibilités qu'elle permet. Charyn redessine en effet les contours de cette vie frustrée, hypertrophiée, et donc idiote, pour lui permettre de se déployer et de surmonter, par la fiction, certaines de ses limitations. Le personnage de Faigele ainsi imaginé par lui finira par sortir de son illettrisme, mu par l'amour de ce fils sensible à l'intelligence réelle de cette mère qu'il se met à appeler « Madame Curie » et qu'il compare également à Colette. « My mother was an orphan from Belorusse. I miss the life she could have had if only she'd kept her promise and gone to school with me, from kindergarten to college. She might have become another Colette »¹²²⁴, dit le narrateur de *The Black Swan*, second volume de la trilogie ; « Faigele had long-range plans. She'd wait until I finished junior high, and we'd go to high school together, Madame Curie & Son at William Howard Taft »¹²²⁵. Certes, même dans cette réécriture fantasmatique, Faigele ne remplit pas tous les espoirs de Jerome, mais elle devient tout de même cette personne avec qui il peut partager son amour du

¹²²¹ Sophie Vallas, « “Pinocchio is Still Out There”: Listening to Jerome Charyn’s Everlasting Quest » [2009], in Sophie Vallas (ed.), *Conversations with Jerome Charyn*, op. cit., p. 134.

¹²²² Sophie Vallas, « “Pinocchio is Still Out There”: Listening to Jerome Charyn’s Everlasting Quest » [2009], in Sophie Vallas (ed.), *Conversations with Jerome Charyn*, op. cit., p. 135.

¹²²³ Jerome Charyn, *The Dark Lady from Belorusse*, op. cit., p. 3.

¹²²⁴ Jerome Charyn, *The Black Swan*, op. cit., p. 5.

¹²²⁵ Jerome Charyn, *The Black Swan*, op. cit., p. 74.

langage, à l'inverse du père qui, semble-t-il, a toujours rejeté la vocation de son fils pour l'écriture. La fiction joue alors pleinement son rôle de « prolongement », terme emprunté à Philippe Vilain selon qui « [la] fiction provient moins d'un décalage référentiel que d'un prolongement fictionnel »¹²²⁶, ce qui veut dire que le texte aborde la réalité par le biais du débordement. Charyn dit bien : « I was really mythologizing my mother, making her *larger than the background that she had* »¹²²⁷. S'il s'agit d'une rédemption de la figure maternelle, cette régénération passe en effet par un excès, par la transgression d'un interdit, ce que Charyn confirme dans ses entretiens : « I couldn't have written *The Dark Lady from Belorusse* until my mother died, because it's very hard to write about your mother, and about your mother as a sexual person »¹²²⁸ ; « It's hard to enter your mother's bedroom, it's a kind of violation. But somehow, after she died, I could see her in sexual terms, which I hadn't been able to do during her lifetime »¹²²⁹. Il y a donc une divergence entre le vécu et le récit du vécu qui correspond bien à ce que Marie Darrieussecq, dans *Rapport de police* (2010), voit comme un trait de l'autofiction, considérée comme « [u]ne écriture du *je* revendiquant à la fois un statut autobiographique et un statut imaginaire, les effets d'in vraisemblance soulignant la capacité métamorphique de la littérature »¹²³⁰. Grâce à cette divergence ou « invraisemblance » (ici, Faigele comme femme fatale et non la femme de ménage qu'elle était en réalité), l'autofiction peut « [réitérer] avec force le geste littéraire même : non pas copier la vie, mais en donner un équivalent-texte, qui n'est pas et ne sera jamais la vie. L'espace entre réalité et narration est alors *affiché* par cet art provocant »¹²³¹. C'est dans cet espace que Charyn élabore la métamorphose de Faigele ou de son propre passé par le truchement d'une écriture rédemptrice qui se concentre sur certaines images réelles (les yeux noirs de Faigele) pour en dégager d'autres, imaginaires (son charme ravageur), qui lui

¹²²⁶ Philippe Vilain, *L'autofiction en théorie*, op. cit., p. 71.

¹²²⁷ Sophie Vallas, « "Pinocchio is Still Out There": Listening to Jerome Charyn's Everlasting Quest » [2009], in Sophie Vallas (ed.), *Conversations with Jerome Charyn*, op. cit., p. 135 (je souligne).

¹²²⁸ Sophie Vallas, « "Pinocchio is Still Out There": Listening to Jerome Charyn's Everlasting Quest » [2009], in Sophie Vallas (ed.), *Conversations with Jerome Charyn*, op. cit., p. 124.

¹²²⁹ Richard Phelan and Sophie Vallas, « Finding the Music: An Interview with Jerome Charyn in *The Secret Life of Emily Dickinson* » [2011], in Sophie Vallas (ed.), *Conversations with Jerome Charyn*, op. cit., p. 160.

¹²³⁰ Marie Darrieussecq, *Rapport de police. Accusations de plagiat et autres modes de surveillance de la fiction*, Paris, P.O.L., 2010, p. 285-286.

¹²³¹ Marie Darrieussecq, *Rapport de police*, op. cit., p. 285-286.

permettent de dédoubler le réel de Rosset, de lui tendre un miroir fictionnalisant pour qu'il se réfléchisse dans les possibles finis et infinis du récit.

Charyn ne s'arrête pas cependant à son propre passé, puisqu'il poursuit aussi cette réécriture dans d'autres domaines : « I really had to salvage my own past, as in *The Dark Lady from Belorusse*, or I had to go into another landscape, Isaac Babel's for instance »¹²³², observe-t-il dans un entretien. La quête de soi et de son histoire va en effet trouver de curieuses prolongations dans la vie d'autres personnes, aux histoires parfois diamétralement opposées à la sienne. Apprenant d'abord à se projeter dans les différences de ces personnages, souvent historiques et célèbres, il va néanmoins inscrire dans le filigrane des récits qu'il leur consacre une trame personnelle, confirmant ainsi son obsession du matériau intime, ici nourri par des éléments extérieurs.

B. Fraternité d'idiots : portraits pour un autoportrait

1. D'autres idiots que moi : autobiographies détournées

En 2018, Charyn publie chez Bellevue Literary Press, dans la collection « The Art of the Essay », une compilation intitulée *In the Shadow of King Saul. Essays on Silence and Song*. Cet ensemble de courts textes, pour la plupart des chapitres extraits de ses ouvrages les plus appréciés (dont les premiers chapitres de *Metropolis*, de *Movieland* et de *The Dark Lady from Belorusse*) et appartenant quasiment tous au genre de la non-fiction (comme le sous-titre « Essays » semble le confirmer), a toutes les apparences d'un florilège, paru vers la fin de carrière de Charyn, qui a maintenant dépassé les quatre-vingt ans, pour des raisons éditoriales peut-être plus lucratives que proprement littéraires. Pourtant, à la seule vue de la couverture jaune et noire évoquant les codes du polar, on devine d'autres intentions autoriales de la part de Charyn, qui annonce effectivement dès l'introduction, dans un court essai qui donne un sens et une direction à tous les autres : « The pieces collected here are my own lyrical autobiography »¹²³³. De l'autobiographie, cet assemblage hétéroclite de

¹²³² Sophie Vallas, « “Pinocchio is Still Out There”: Listening to Jerome Charyn's Everlasting Quest » [2009], in Sophie Vallas (ed.), *Conversations with Jerome Charyn*, op. cit., p. 124.

¹²³³ Jerome Charyn, « Introduction: Silence & Song », *In the Shadow of King Saul*, op. cit., p. 32.

textes n'en a aucune caractéristique : datés de 1978 à 2005, ils ont été disposés soigneusement par Charyn dans un ordre certes bien à lui, mais qui n'a rien de chronologique, aucun d'entre eux n'ayant de surcroît pour thème principal la personne de Jerome Charyn ni son parcours de vie. Il s'agit donc d'une étrange autobiographie où on ne parle pas de soi, où, en fait, on ne parle pas du tout, car il n'y a pas de récit à proprement parler, et encore moins de « je » qui donnerait une unité à une quelconque narration.

Pas de chronologie, pas de première personne continue, pas même de récit : voilà de quoi contredire sans l'ombre d'un doute les principaux critères de l'autobiographie telle qu'elle a été définie par Philippe Lejeune¹²³⁴. Le terme d'autoportrait, tel qu'il est défini par Michel Beaujour dans *Miroirs d'encre* (1980), semble donc mieux convenir à ce texte composé de multiples textes : « [L]'autoportrait se distingue de l'autobiographie par l'absence d'un récit suivi. Et par la subordination de la narration à un déploiement logique, assemblage ou bricolage d'éléments sous des rubriques que nous appellerons provisoirement "thématiques" »¹²³⁵. C'est en effet grâce à ses thèmes de prédilection (le baseball, le cinéma, l'écriture) que Charyn génère un texte à son image. Il apparaît bien, finalement, au centre de cet ouvrage dont il est pourtant curieusement absent en tant que personnage ou narrateur. Dans cette autobiographie selon lui « lyrique », l'exaltation du « je » se dissimule en effet derrière une réticence manifeste à parler directement de soi. Charyn, en reconnaissant chez d'autres certains traits qui lui sont propres, comme le silence et la marginalité (« silent heroes »¹²³⁶, « outliers and isolatoes »¹²³⁷), s'entoure d'une communauté à laquelle il a inventé une idiotie commune. Unis par ce trait de parenté rétrospectif, ces frères en idiotie servent de révélateurs, au sens photographique du terme, puisqu'ils font apparaître, dans le négatif, les contours psychologiques de Charyn, sa propre fascination pour les identités singulières. L'écrivain fait un pas de côté pour composer le tableau de sa propre vie, une toile où il n'est pas le sujet principal mais où il figure en miniature, dans un coin, comme

¹²³⁴ « Définition : Récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité » (Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, op. cit., p. 14). L'autobiographie suppose en outre la triple identité entre auteur, narrateur et personnage, c'est-à-dire « l'identité du nom » (p. 26), clairement absente ici puisque Charyn s'en réfère à d'autres que lui.

¹²³⁵ Michel Beaujour, *Miroirs d'encre*, Paris, Seuil, 1980, p. 8.

¹²³⁶ Jerome Charyn, « Introduction: Silence & Song », *In the Shadow of King Saul*, op. cit., p. 35.

¹²³⁷ Jerome Charyn, « Introduction: Silence & Song », *In the Shadow of King Saul*, op. cit., p. 36.

Velázquez et son autoportrait dans *Les Ménines*. De même que, dans la toile du maître espagnol, le jeu de miroirs conduit le regard à se déplacer des personnages occupant le premier plan (les Ménines à proprement parler) jusqu'à la toile cachée du peintre, Charyn nous présente une série de portraits explicitement biographiques pour suggérer indirectement un autre récit, cette fois implicite.

Beaujour précise encore en effet : « La formule opératoire de l'autoportrait est donc : “Je ne vous raconterai pas ce que j'ai fait, mais je vais vous dire *qui je suis*” »¹²³⁸. On retrouve bien cette expression subjective de soi (« dire *qui je suis* ») dans le « lyrisme » évoqué par Charyn (« my own lyrical autobiography »¹²³⁹), qui entreprend de faire la genèse de sa personnalité. Son autoportrait opère pourtant de façon singulière, car ce lyrisme ne passe pas par un « je » mais se révèle par le détour des autres. Il parle des autres pour parler de lui, parle de lui à travers ces autres, écrivains, sportifs et stars de cinéma qui ont, semble-t-il, façonné sa vie au moins autant, sinon plus, que lui (« All these [people] scalped me in some way, left their mark »¹²⁴⁰), en lui offrant leur idiotie en partage. Privé de son « scalp », il se défait de son identité sociale, acquise ou héritée, pour mieux s'affirmer en tant qu'individu singulier, véritable sujet de cette perte apparente d'identité. En se mêlant à d'autres, il n'annule pas son idiotie, dans le sens où la rencontre d'autres singularités ne fait que renforcer son propre sentiment de radicale différence. En revanche, cette mise en commun de singularités contribue à valoriser les parcours excentriques, dont le sien. Comme dans le film *Freaks*¹²⁴¹ (1932), où la troupe de curiosités humaines qui compose le cirque se retourne à l'unisson contre les hommes « normaux » qui les ont trop longtemps dévalorisés, se ralliant au cri répété de « One of us », Charyn rejoint virtuellement sa famille choisie d'êtres qui sont montrés du doigt pour mieux revendiquer sa propre appartenance à ce groupe de marginaux et ainsi s'exhiber lui-même en tant qu'idiot, qu'être radicalement unique et monstrueux.

Cette démarche n'est pas nouvelle pour Charyn, dont une partie considérable de l'œuvre est biographique, et ne se limite donc pas à cette seule publication récente. D'une certaine manière, toute l'œuvre fonctionne comme un autoportrait grandeur nature, façonné

¹²³⁸ Michel Beaujour, *Miroirs d'encre*, *op. cit.*, p. 9.

¹²³⁹ Jerome Charyn, « Introduction: Silence & Song », *In the Shadow of King Saul*, *op. cit.*, p. 32.

¹²⁴⁰ Jerome Charyn, « Introduction: Silence & Song », *In the Shadow of King Saul*, *id.*

¹²⁴¹ *Freaks*, Tod Browning, 1932.

autant à partir de textes fictifs que de textes de non-fiction. Qu'il s'agisse de ses romans historiques consacrés aux plus grands présidents américains ou d'écrits biographiques plus conventionnels comme ses documentaires sur Ernest Hemingway et Marilyn Monroe, en passant par des biographies tellement subjectives qu'il les sous-titre parfois comme si elles étaient des romans (on reviendra par exemple sur le projet biographique autour d'Emily Dickinson) ou qu'il en parle comme des « biographies autobiographiques » (« an autobiographical biographical essay »¹²⁴², c'est ainsi qu'il décrit son livre sur Isaac Babel), Charyn se projette dans d'autres vies pour mieux découvrir, semble-t-il, de quoi est constituée la sienne. L'image qui doit former l'autoportrait apparaît donc à la suite d'une réflexion (la lumière qui percute la surface du double revient ensuite à son point d'origine, elle est « réfléchie ») qui fait de la fiction le moyen privilégié d'un discours sur soi s'étant défait, entre temps, de ses prétentions factuelles. À l'inverse de l'idiote de Clément Rosset, idiot qui est « incapabl[e] d'apparaître autrement que là où [il est] et [tel qu'il est] : incapabl[e] donc, et en premier lieu, de se *refléter*, d'apparaître dans le double du miroir »¹²⁴³, Charyn, lui, multiplie les projections. Ces dernières, en dépit de leur étiquette « biographique », sont toujours bien fictives : le portrait qu'il fait des autres n'est jamais que le résultat de ce qu'il veut nous montrer d'eux, après avoir sélectionné les éléments qui fonctionnent particulièrement bien dans son univers intime, surtout ceux qui lui permettent de mettre en avant l'image qu'il a décidé de projeter de lui-même, celle d'un idiot invétéré, portant un regard aiguisé sur le monde autour de lui.

2. Portrait de personne : contre-pouvoir de l'idiote

Certains grands hommes historiques deviennent ainsi sous la plume de Charyn des personnages à part entière, des êtres purement fictifs qu'il observe à l'angle biaisé de son récit. Certes, la galerie de personnages qui peuplent l'univers d'un écrivain de fiction est toujours significative, et sert souvent, à tort ou à raison, de fondement à des conjectures sur une hypothétique ressemblance entre ces êtres de papier et leur créateur. Toutefois,

¹²⁴² Richard Phelan and Sophie Vallas, « Finding the Music: An Interview with Jerome Charyn in *The Secret Life of Emily Dickinson* » [2011], in Sophie Vallas (ed.), *Conversations with Jerome Charyn*, op. cit., p. 147

¹²⁴³ Clément Rosset, *Le réel. Traité de l'idiote*, op. cit., p. 42.

l'identification de l'auteur à ses personnages n'est jamais aussi visible que lorsque ces derniers sont inspirés de personnes réelles : le biais ou parti pris choisi se manifeste alors au travers de la transposition fictionnelle de ces figures factuelles. Non seulement ces personnages sont des doubles de leur homologue historique, mais ils sont encore des reflets de la vision personnelle et subjective que Charyn a d'eux : même le plus soviétique des Staline et le plus fasciste des Mussolini porte en lui quelque chose de Charyn. Bien sûr, la ressemblance n'est pas physique et il ne s'agit pas ici d'un reflet à l'identique, mais la récurrence de certains thèmes (thèmes qui forment un réseau, ou un système que l'on a tenté de dégager dans les parties précédentes) permet de souligner la coloration autobiographique de ces personnages. Ainsi, le Mussolini que Jerome-Pinocchio, dans *Pinocchio's Nose*, entreprend de tourmenter, malgré la petite taille de son corps en bois, se lit-il facilement comme un double du père Sam. Certes, le *Duce* figure, avec le moustachu Staline, dans le répertoire de ce que Sophie Vallas nomme des « pères historiques », ces hommes dont Charyn fantasme être le fils pour compenser les défaillances de son propre « père sans histoire »¹²⁴⁴. Charyn avoue bien, dans un entretien, n'avoir rêvé, enfant, que d'un père puissant : « I didn't want Geppetto to be my father. I wanted Mussolini. I wanted a man of power! »¹²⁴⁵. Pourtant, le portrait qu'il fait du dictateur dans ce roman est en demi-teinte. Cet homme qui tête du lait à longueur de journée pour soigner son ulcère et que l'on voit, en bras de chemise et mal rasé, se consoler de ses déboires politiques en grattant tristement avec son archet sur son violon orange ressemble vraiment beaucoup à Sam, qui a toujours souffert d'ulcères imaginaires¹²⁴⁶ et dont on connaît bien maintenant le violon plaintif. L'homme faible et désemparé, d'autant plus vulnérable que ses ambitions ont été contrariées, est ainsi autant Benito Mussolini que Sam Charyn, le premier étant le versant romancé du second. À l'un sa République de Salò, son état fantoche dans lequel il n'est plus qu'un prisonnier en sursis, à l'autre son rêve américain raté qui a fait de lui un immigré frustré et impuissant. Aux deux, une relation au fils problématique : si Jerome-Pinocchio mène par le bout du nez cet homme auquel il est pourtant subordonné, c'est sans doute pour permettre à Charyn de

¹²⁴⁴ Sophie Vallas, *Jerome Charyn et les siens*, *op. cit.*, p. 23.

¹²⁴⁵ Sophie Vallas, « "Pinocchio is Still Out There": Listening to Jerome Charyn's Everlasting Quest » [2009], in Sophie Vallas (ed.), *Conversations with Jerome Charyn*, *op. cit.*, p. 143.

¹²⁴⁶ « My father had remained a stunted child, lost in imaginary ailments, suffering from an ulcer that never revealed itself in any barium X-ray » (« Introduction: Silence & Song », *In the Shadow of King Saul*, *op. cit.*, p. 17).

jouer, encore une fois, la destruction de ce père lui-même destructeur envers son fils, et s'affirmer ainsi comme un individu autonome. Remontant le cours de l'histoire, Pinocchio, après lui avoir volé sa maîtresse Clara, assiste en effet à l'exécution de Mussolini et à sa pendaison, par les pieds, sur la place publique, contemplant son pouvoir littéralement renversé. Pinocchio est lui aussi pendu, mais étant fait de bois, il s'en sort sans aucun mal : le fils survit au père, bien évidemment, dans cette version de l'histoire où les pères sont des idiots violents qui ne comprennent rien à rien (« The Duce slapped me and howled from the pain of knuckles on wood. He could never seem to learn who I was »¹²⁴⁷, ironise Jerome-Pinocchio) et face auxquels les fils redoublent d'ingéniosité pour s'affranchir de leur emprise.

En réinventant la figure paternelle, Charyn se donne les moyens de mieux la subvertir et ainsi de promouvoir un autre modèle d'humanité, fondé sur les qualités individuelles et non le rapport de force. La fonction paternelle est alors abolie, ou selon Deleuze, « la statue du père fait place à son portrait beaucoup plus ambigu, puis à un autre portrait qui est celui de n'importe qui ou de personne »¹²⁴⁸. Dans cette perspective, le portrait biographique n'a pas pour but de décrire la personne concernée mais de décrire ce qui en elle fait écho à ce que le récit veut mettre en avant. En d'autres termes, Charyn voit tout à travers le filtre de l'idiotie, dont tous ses portraits prennent la teinte. Par exemple, la figure historique de Franklin Delano Roosevelt a marqué l'enfance de Charyn, qui le perçoit comme un président bienveillant et protecteur, capable de tirer le pays des griffes de la guerre et des nazis. FDR s'invite ainsi dans plusieurs récits, vu à travers les yeux d'un narrateur conquis qui le décrit comme un « dieu-roi estropié »¹²⁴⁹, un homme à la fois débile physiquement et grandiose moralement, un autre monstre de la mythologie personnelle de Charyn incarnant une forme de stabilité intérieure dans un monde chaotique. Dans *The Dark Lady from Belorusse*, Baby prend ainsi la défense de FDR. N'ont-ils pas tant de choses en commun, lui le gamin teigneux et ce président diminué ?

Hitler called him the man with no legs. Hitler was a liar. FDR could play water polo and swim like a sea lion, and he could have broken Hitler's back in the water.

¹²⁴⁷ Jerome Charyn, *Pinocchio's Nose*, *op. cit.*, p. 274.

¹²⁴⁸ Gilles Deleuze, « Bartleby ou la formule », *Critique et clinique*, *op. cit.*, p. 99.

¹²⁴⁹ « Mon excitation était à son comble devant ce dieu-roi estropié qui, j'en étais sûr, allait sauver les petits enfants chrétiens, juifs et tsiganes des griffes nazies » (Jerome Charyn, *Du Ventre de la Bête*. New York, François Boucq (ill.), Paris, Éditions DS, 1994, non paginé).

He was only helpless on land. And maybe I was conceited, a snot-nosed kid, but I likened his polio to ringworm. We'd both caught a crazy disease. I'd recovered, but weren't we cousins under the skin? I loved FDR. We all did.¹²⁵⁰

Et voilà Jerome et Franklin cousins germains, unis dans ce portrait amoureux par leur fragilités respectives, leur idiotie (« crazy disease ») qui les distingue des autres. « [He was] like me, you, and your uncle Moses »¹²⁵¹, commente le narrateur de *The Franklin Scare* qui, en lui rendant son anonymat, son humanité, autorise le grand homme à se révéler dans toute sa singularité, celle d'un homme physiquement handicapé mais qui est une force de la nature quant à sa volonté. Maintenant que le président est descendu de son piédestal, Charyn peut le remodeler à sa guise, le mythologiser, faire de lui une figure magiquement idiote : « The guy was a magic cripple, vulnerable, crooked, imperfect, less than you, and more, a President with crooked feet »¹²⁵². Les images et les métaphores que Charyn multiplie alors (FDR avec des nageoires, FDR en baleine, en lion de mer, en sirène) signalent la disparition du pouvoir politique qui serait incarné par un corps valide, celui de Tom Dewey par exemple (« maybe [Dewey] had the proportions of a future President, and maybe he didn't, but he was only a man [...] with a mustache under his nose, and that didn't make him Roosevelt »¹²⁵³) au profit d'une puissance intrinsèque, celle de l'individu lui-même. Au tout début de ce roman, le président mène les affaires politiques depuis son lit, dans une robe de chambre qui révèle un peu de sa nudité, riant parfois à gorge déployée : ainsi exposé dans sa vulnérable intimité, il est moins un politicien intraitable qu'un homme bancal (« [his] slow, hobblekneed walk »¹²⁵⁴), un « monsieur sirène » aussi charismatique qu'il est invalide (« a gentleman mermaid, awkward on land, powerful in the sea, Franklin Delano Roosevelt »¹²⁵⁵). Dans ce cas, l'idiotie prend une valeur éminemment positive, car elle est combinée à l'affirmation d'une personnalité originale, Roosevelt illustrant ici la force de la faiblesse, la fragilité de l'homme privé mise en avant dans un rôle public. Nombreux sont ceux à ne pas avoir cette chance et à devoir dissimuler leur intériorité sans pouvoir la révéler

¹²⁵⁰ Jerome Charyn, *The Dark Lady from Belorusse*, *op. cit.*, p. 86.

¹²⁵¹ Jerome Charyn, *The Franklin Scare*, *op. cit.*, p. 143.

¹²⁵² Jerome Charyn, *The Franklin Scare*, *id.*

¹²⁵³ Jerome Charyn, *The Franklin Scare*, *op. cit.*, p. 142.

¹²⁵⁴ Jerome Charyn, *The Franklin Scare*, *op. cit.*, p. 143.

¹²⁵⁵ Jerome Charyn, *The Franklin Scare*, *id.*

au grand jour. Charyn, dans ses affinités électives, privilégie en effet ces hommes et femmes de talent qui sont restés idiots, contraints à cacher leur vie intérieure ou privée.

3. Idiotes par défaut : trajectoires frustrées

Cette quête de soi qui passe par une projection identitaire dans d'autres univers que le sien pousse Charyn à s'interroger sur ce qui constitue sa singularité propre. Observant autour de lui ces êtres de génie, tels Joe DiMaggio ou son jumeau afro-américain Josh Gibson, joueurs insurpassables mais extrêmement limités en-dehors de leur terrain de prédilection (à l'instar de DiMaggio, Gibson est incapable de langage et parfois même violent), il s'interroge sur les fondements d'une individualité radicale qui serait également puissante. En mettant l'accent sur le caractère restrictif de contraintes socio-historiques auxquelles ces êtres talentueux font face, il met en avant l'identité paradoxale de ces génies, marqués du sceau de l'idiotie pour plusieurs raisons.

Il y a d'abord ceux que la société réprime en raison de leur différence trop marquée : Josh Gibson est un joueur noir trop doué dans un contexte raciste, Emily Dickinson une femme trop poète dans une société qui ne valorise pas les femmes de lettres, Isaac Babel un intellectuel trop indépendant et dangereux pour le régime stalinien. Leur excès de talent et leur absence de conformisme fait d'eux des « monstres » qui doivent se cacher derrière un masque de normalité pour pouvoir persévérer, parfois même en secret, dans leur art : Gibson se fait passer pour un enfant inoffensif, et non pour un joueur acharné et ambitieux, Dickinson joue les recluses agoraphobes, Babel se construit une façade de fonctionnaire incolore et sans caractère. Contraints à un silence stérile et « idiot », ils affirment donc dans le même temps, grâce à ces stratagèmes, la puissance de leur art, leur individualité idiosyncrasique : pour survivre, ils se déguisent, portent des masques, s'inventent des reflets.

Charyn fait donc ensuite apparaître les deux versants de leur personnalité : d'une part, la *persona* publique qui ne révèle rien de l'intériorité (Marilyn Monroe se cachant, par exemple, derrière son image de *dumb blonde*) et qui n'est que représentation, *performance* (au sens anglais du terme), et d'autre part, l'essence singulière de ces êtres de génie, essence qui ne peut s'exprimer qu'au moyen du langage qu'ils se donnent, qu'il s'agisse de celui du baseball, du cinéma, des échecs ou de la littérature. Dans son observation minutieuse et

empathique de ces sujets « désaxés », pour reprendre la traduction du titre de l'un des derniers films de Marilyn Monroe, il s'identifie à ces êtres qu'il admire au point de voir en eux des modèles, passés maîtres dans l'art de se camoufler en personnes insignifiantes pour mieux assumer et affirmer leur singularité. Géants dans un monde trop étroit pour eux, ils occupent le premier plan dans les portraits de Charyn, qui se fait volontiers admiratif, voire amoureux, lorsqu'il s'agit pour lui de célébrer, avec lyrisme toujours, la grandeur de ces artistes inimitables. Il s'emploie ainsi à montrer sa propre version de leur biographie, se démarquant sans hésiter des mythes déjà existants. Là réside tout le paradoxe, par exemple, de son projet romanesque autour d'Emily Dickinson, cette poétesse dont on ne connaît trop souvent que le mythe simpliste et réducteur de la vierge asociale et vêtue de blanc, mythe que Charyn s'emploie à revivifier, quitte à saborder les récits bien documentés des autres biographes qui l'ont précédé, en s'adonnant sans vergogne à une réinvention fictionnelle de la vie de la « recluse d'Amherst ». Une telle torsion fictive du factuel, avance Charyn, est moins contestable que les thèses caduques de biographies visant, à tort selon lui, l'exactitude et la certification historique, puisque seule la fiction peut réellement rendre compte de la sensibilité intérieure, de la « vie secrète », pour reprendre le titre de ce roman paru en 2011, de la poétesse.

Riche de cette plongée introspective dans une intériorité qui n'est pas la sienne, Charyn peut alors inscrire sa propre voix dans celle de son sujet biographé : « When I think about it, it's not about Emily Dickinson at all, it's about me. About me as Emily Dickinson », explique-t-il dans un entretien¹²⁵⁶. Biographe de Dickinson, il devient ce gamin du Bronx ravi par le tout premier poème qu'il ait lu, et qui était d'elle ; biographe d'Isaac Babel, il est ce lecteur éperdu qui garde avec lui deux copies du premier livre qu'il a lu de cet auteur. À chaque fois, on comprend que ses incursions dans l'univers de ces écrivains font partie intégrante de sa propre quête : en leur emboîtant le pas, il s'autorise à avoir lui aussi un parcours un peu particulier, marqué par la différence radicale qui caractérise tout art original. À l'instar de ces virtuoses de l'identité démultipliée, il va à son tour devenir un « mytholepte » capable de réinventer le tissu même de son existence¹²⁵⁷. Ces doubles dans

¹²⁵⁶ Sophie Vallas, « “Pinocchio is Still Out There”: Listening to Jerome Charyn’s Everlasting Quest » [2009], in Sophie Vallas (ed.), *Conversations with Jerome Charyn*, op. cit., p. 126.

¹²⁵⁷ Le thème du mytholepte est central au roman *Pinocchio’s Nose*, où le narrateur le décrit ainsi : « Mythopsychosis, the terrifying need to mythologize one’s existence at the expense of other things.

lesquels il s'est projeté ne fonctionnent donc pas comme des reflets identiques, des modèles à imiter, calquer ou reproduire puisque Charyn, dans leur sillage, creuse son propre sillon d'écrivain. À sa manière, il se fabrique lui aussi un masque d'idiote en jouant les biographes : tel un parasite qui se grefferait aux vies d'écrivains majeurs comme Dickinson, il passe d'abord inaperçu, simple écrivain mineur et sans prétention. Mais grâce à ce parasitage, il nourrit et enrichit sa voix jusqu'à rejoindre ses modèles non pas dans leur grandeur, mais dans son humble tentative pour écrire.

C. Autoportrait de l'artiste en idiot

Charyn, on l'a compris, est omniprésent dans chacun de ses ouvrages, et parfois de façon à peine voilée. On pense par exemple à tous les fragiles pseudonymes que sont Jerome, Jeremiah, Jeremy, Jerónimo, Jerry, Hieronymus, autant de variations sur son nom propre quoique ces personnages n'aient pas toujours une quelconque ressemblance avec le vrai Jerome Charyn. De même, certains traits physiques qui constituent le portrait-robot que Charyn fait souvent de lui-même, celui du gaucher aux grandes oreilles et aux cheveux prématurément blancs, ne cessent d'apparaître régulièrement dans les récits. « Voyageant d'un livre à l'autre, je ne [fais] que dessiner les contours de mon propre visage »¹²⁵⁸, écrit Charyn dans sa préface à l'ouvrage de Sophie Vallas consacré à ses autofictions, comme si la fiction la plus débridée n'était pas incompatible avec la persistance d'un noyau autocentré et référentiel. Charyn n'a en effet jamais cessé de devenir son propre personnage, qu'il s'agisse des premiers romans autobiographiques des années quatre-vingt, *The Catfish Man* et *Pinocchio's Nose*, où il joue dans les deux cas son propre rôle, celui d'un Jerome Charyn né dans le Bronx avant la guerre, ou des entretiens qu'il a régulièrement donnés tout au long de sa carrière : même dans ces documents censés être objectifs Charyn, par ailleurs très réservé, n'hésite jamais à parler de lui, pour la simple raison peut-être que l'entretien est

The sufferer of mythopsychosis seeks narratives everywhere, inside and outside of himself. [...] There is even a severer form of the disease, mytholepsy, in which the sufferer cannot escape from his own dream. He falls into the text, lives there, and dies » (*Pinocchio's Nose*, *op. cit.*, p. 153). Robert Patten intitule ainsi en 1983 son article sur Charyn « Pinocchio through the Looking Glass: Jerome Charyn's Portrait of the Artist as a Mytholept » : passer de l'autre côté du miroir, c'est bien dans ce cas franchir constamment la frontière entre réel et fiction.

¹²⁵⁸ Jerome Charyn, « Préface », in Sophie Vallas, *Jerome Charyn et les siens*, *op. cit.*, p. 7.

pour lui une nouvelle occasion de se raconter, ou plutôt de s'inventer en tant que Jerome Charyn, écrivain né dans le Bronx. Puisqu'il est si difficile de départager, dans son œuvre, le factuel du fictif, il convient peut-être de déplacer la focale du côté de l'écriture, pour mettre en relief ce que ces réinventions successives disent du potentiel performatif de ces portraits et autoportraits.

1. Jerónimo, c'est moi : autoportrait en idiot

Jerónimo Guzmán, ce personnage d'idiot qui apparaît brièvement dans deux ouvrages de la saga Sidel mais qui envahit l'intrigue de sa présence-absence persistante (il est ce personnage que tout le monde semble toujours chercher, mais qui reste insaisissable jusqu'à la fin), est un de ces doubles dont Charyn admet sans détours la dimension autobiographique : « I don't know where his idiocy comes from. His idiocy is *my* idiocy. Where do I come from? »¹²⁵⁹. Ce personnage incarne en effet dans un premier temps l'impossibilité du langage, sa voix imparfaite étant limitée à quelques cris et borborygmes incompréhensibles. Il renvoie donc à la genèse de l'écrivain, à ses débuts d'*infans*, de même que le premier chapitre du *Portrait of the Artist as a Young Man* de Joyce revient sur les premiers sons de l'enfant qui deviendra, au cours du récit, un homme de lettres. Jerónimo, lui, ne progresse jamais vers un langage verbal, mais il se transforme tout de même : d'abord confiné chez son père, il évolue progressivement, par la grâce de ses crayons tueurs, loin de la confiserie familiale, jusqu'à se transformer définitivement, à sa mort par sacrifice paternel, en un perroquet maladif et bariolé de touches de peinture brillant faiblement ce nom de Jerónimo – ultime autoportrait de l'artiste dont la voix, telle la musique d'Orphée, transmigre et résonne à jamais. Les craies grasses avec lesquelles il peinturlure ses victimes peuvent donc apparaître comme les prototypes du stylo de l'écrivain, cet artiste pour qui colorer ses récits requiert une forme de « violence » ou transgression verbale. De même que la voix du perroquet ne se fait entendre qu'après la mort de Jerónimo, l'idiot doit mourir pour que l'écrivain naisse. C'est en effet seulement une fois que la voix idiote a été transmuée en langage littéraire que l'écrivain peut se retourner et contempler son idiotie première, en lui

¹²⁵⁹ Michaëla Cogan, « “The Artist Himself Is a Kind of Idiot.” An Interview with Jerome Charyn » [2017], non publié, voir Annexe.

donnant par exemple la forme d'un personnage à son image, et ainsi, comme le perroquet, répéter, mimer, reproduire, en le dédoublant par l'écriture, un état qui a disparu en lui depuis bien longtemps, ne subsistant plus qu'à l'état de reflet. Ce dialogue entre Charyn l'écrivain et Jerónimo le personnage se rapporte donc à la question de la voix et de son origine : d'où vient la voix littéraire si ce n'est d'un silence, d'un matériau non encore exprimé ? Charyn finit en effet par définir sa propre voix d'écrivain par la double analogie du langage et du silence combinés : « So, as I was a child who had no language—and in the book I say that the writer takes his revenge upon the world through his *language*, through his own particular *silence*—the most powerful thing for me is the feeling of silence. To be able to say what finally can't be said »¹²⁶⁰. Ainsi juxtaposés, le silence et le langage apparaissent presque comme des synonymes, comme si le retour à l'idiotie première était une étape nécessaire, vitale à l'élaboration d'un langage qui ne soit pas artificiel mais profondément personnel. Ce processus, continue Charyn dans ce même entretien, doit en effet s'apparenter à un séjour « dans le ventre de la bête » (« it's a kind of interior journey into the belly of the beast »¹²⁶¹), le silence de l'idiote jouant alors pour lui le rôle d'une matrice, voire d'un tremplin, ou peut-être simplement d'un mur muet contre lequel la voix vient inlassablement rebondir afin de produire les échos qui font la substance de l'écriture. Jerónimo est donc à Charyn ce que Hyde est à Jekyll, une face cachée, réversible, mais inséparable de ce qu'il est au grand jour, car il incarne l'impulsion première : ses pulsions et compulsions, lorsqu'elles l'amènent à ne faire qu'une bouchée du monde autour de lui, à l'absorber, le modifier et le détruire, préfigurent les plaisirs de l'écrivain-démiurge, capable de tout absorber pour tout régurgiter en le recréant. Ce sentiment de contrôle demeure pourtant un fantasme car l'écrivain travaille à partir d'un matériau inintelligible face auquel il est à chaque fois à nouveau idiot ou *infans* : « With our writer's arrogance we think we're magicians who can shape and control—who can bend the bow of language to our own large will—when all [the] while we are infants huddling in some corner, frightened of the dark »¹²⁶², écrit-il ainsi dans la préface à l'ouvrage de Sophie Vallas.

¹²⁶⁰ Yann Lardeau, « An Interior Journey into the Belly of the Beast: *Metropolis* by Jerome Charyn » [1993], in Sophie Vallas (ed.), *Conversations with Jerome Charyn*, op. cit., p. 44 (je souligne).

¹²⁶¹ Yann Lardeau, « An Interior Journey into the Belly of the Beast: *Metropolis* by Jerome Charyn » [1993], in Sophie Vallas (ed.), *Conversations with Jerome Charyn*, id.

¹²⁶² Jerome Charyn, « Préface », in Sophie Vallas, *Jerome Charyn et les siens. Autofictions*, op. cit., p. 7 (version originale reproduite ici).

2. L'idiot blond aux yeux bleus : autoportraits inversés

Alors que Charyn vante régulièrement ses origines tatares, auxquelles les siens doivent leur sombre chevelure et leur regard ardent, il engendre néanmoins une série de personnages blonds aux yeux bleus, fils invraisemblables nés de ses fictions. Dit « Blue Eyes », Manfred Coen, ce flic naïf et mélancolique à la tête d'ange est lui-même le frère aîné de toute une série de détectives au service de Sidel, qui a pour réputation de choisir pour protégés des visages poupins. Pourtant, Coen a été construit sur le modèle de Harvey, employé à la brigade anticriminelle dont Coen a hérité l'humeur taciturne, et il pourrait être un frère inversé des fils Charyn (de même que Jerónimo, noiraud et velu, « a hairy black »¹²⁶³, en est une version exagérée) : « [I]f he didn't have Harvey's coloring, he did have my brother's sad, gentle ways »¹²⁶⁴ ; « This Blue Eyes was an odd amalgam of Harvey and me, two brown-eyed boys »¹²⁶⁵. La dissemblance physique dénote donc peut-être une autre ressemblance dans la personnalité. Ce détective orphelin et taiseux, complètement soumis à la volonté de Sidel et qui se fait tuer sans pouvoir se défendre est en effet un de ces tueurs idiots qui finissent par être victimes de leur propre incompréhension du monde, dont ils ne perçoivent pas la complexité. Il incarne donc une forme de simplicité naïve, résultat d'une lecture superficielle, du moins réductrice du monde, ce que signale d'ailleurs sa façon de décrire son identité en quelques mots : « Manfred. M like Monday, A like Athlete, N like Neglect, F like Fishingpole, R like Ruler, E like End, D like Dollar »¹²⁶⁶. Charyn semble donc projeter dans sa blondeur une simplicité toute melvilienne. Tous tombent sous le charme de Billy Budd, et il en va de même de Manfred Coen, dont émane une beauté stupéfiante. Dans sa typologie des personnages melvilliens, Deleuze évoque

ces anges ou ces saints hypocondres, presque stupides, créatures d'innocence et de pureté, frappés d'une faiblesse constitutive, mais aussi d'une étrange beauté, pétrifiés par nature, et qui préfèrent...pas de volonté du tout, un néant de volonté plutôt qu'une volonté de néant [...] Ils ne peuvent survivre qu'en devenant pierre, et se sanctifient dans cette suspension. C'est Cereno, Billy Budd et par-dessus tout Bartleby.¹²⁶⁷

¹²⁶³ Jerome Charyn, *Blue Eyes*, *op. cit.*, p. 278.

¹²⁶⁴ Jerome Charyn, « Introduction. Blue Eyes and the Barber King », *The Isaac Quartet*, *op. cit.*, vii.

¹²⁶⁵ Jerome Charyn, « Introduction. Blue Eyes and the Barber King », *The Isaac Quartet*, *id.*

¹²⁶⁶ Jerome Charyn, « Blue Eyes », *The Isaac Quartet*, *op. cit.*, p. 239.

¹²⁶⁷ Gilles Deleuze, « Bartleby ou la formule », *Critique et clinique*, *op. cit.*, p. 102-103.

Coen, essentiellement passif et victime des manipulations de Sidel, est également touché par cette « stupidité ». Charyn voit d'ailleurs son personnage comme un antidote à sa propre complexité identitaire, lui qui l'a conçu au moment d'écrire son premier policier (« an uncomplicated crime novel »¹²⁶⁸) comme un retour à la simplicité après s'être épuisé dans les complications de ses récits précédents : « I was sick of my own mythologizing and wanted something simple to read »¹²⁶⁹. Coen est donc d'abord un double de Harvey et de Jerome (« Manfred Coen came from the Bronx, like him and me. Manfred Coen went to Music and Art. [...] Blue Eyes could have come right out of Harvey's precinct. Blue Eyes could have been one of the boys »¹²⁷⁰), mais un double qui porte plus loin certains traits de leur personnalité, et notamment leur idiotie commune, celle de fils d'immigrants traumatisés (Coen a perdu ses deux parents dans un suicide au gaz) et de leur façon d'évoluer dans le monde sans repères.

Dans *The Secret Life of Emily Dickinson*, c'est encore sous les traits de jeunes hommes blonds aux yeux bleus que Charyn fait une discrète apparition. Tom et Dennis, personnages inventés dans ce roman qui s'annonce essentiellement biographique, apparaissent en effet comme des avatars de l'écrivain lui-même puisque tous deux sont sans langage et, à l'inverse de l'écrivain Charyn, le resteront plus ou moins. Tom, un orphelin sans instruction qui passe sa vie à acquérir peu à peu un « lexique », côtoie Emily de près et de loin, sans jamais vraiment parvenir à échanger verbalement avec elle. Ce dialogue invraisemblable entre un homme sans instruction et une femme de lettres rappelle bien évidemment la rencontre impossible, évoquée dès la Note de l'auteur, de Charyn avec Dickinson : « We had so little in common. She was a country girl, and I was a boy from the Bronx »¹²⁷¹. Le gamin illettré du Bronx et la poétesse géniale d'Amherst finissent donc par se retrouver par le truchement du récit romanesque manœuvré par Charyn, qui s'est glissé dans la peau de Tom le temps de cette étrange sérénade. Le garçon d'étable Dennis, double rural de l'idiote urbain qu'est Charyn (« a boy from the Bronx » fait écho à « the Boy in the Barn »), est lui aussi dépourvu d'instruction, mais il est néanmoins capable de musique, pour

¹²⁶⁸ Jerome Charyn, « Introduction. Blue Eyes and the Barber King », *The Isaac Quartet*, op. cit., ix.

¹²⁶⁹ Jerome Charyn, « Introduction. Blue Eyes and the Barber King », *The Isaac Quartet*, op. cit., v.

¹²⁷⁰ Jerome Charyn, « Introduction. Blue Eyes and the Barber King », *The Isaac Quartet*, op. cit., viii-ix.

¹²⁷¹ Jerome Charyn, « Author's Note », *The Secret Life of Emily Dickinson*, op. cit., p. 11.

le plus grand plaisir d'Emily qui le regarde fascinée : « Surely I had gone to Heaven, since I saw a man—a boy, really—dance with a cow. Cows do not stand on their hind legs in the Commonwealth of Massachusetts. But this cow did. And danced with the boy-man. [...] He danced with a grace I had seldom seen while he hummed a song and beat time with one of his boots. The cow was caught in rapture—her face was phosphorescent »¹²⁷². Le plaisir de la danse et de la musique reproduit le plaisir du langage, et voilà Emily happée dans la sérénade amoureuse de Charyn, qui la transforme au passage en vache idiote (« I fancied myself Emily the Dancing Cow »¹²⁷³). Les rôles sont alors momentanément inversés alors qu'Emily s'abandonne à une romance sans parole et que Dennis se distingue par ses surprenants mots d'esprit : « This Dennis had a razor in his mind even if he hadn't conquered College Hill. His Treasures were far more natural than mine »¹²⁷⁴. Charyn prend ainsi discrètement une petite revanche sur la poétesse : c'est lui, bien sûr, l'idiot qui n'a pas reçu le langage en héritage mais qui est néanmoins doué « naturellement » dans ce domaine ; lui qui, à l'inverse de Dennis, rêve de rivaliser par écrit, de dialoguer sur la page avec celle qui fut sa première initiatrice.

3. Autofiction infantile, entre idiotie et maturité

Il y a enfin ces textes où le personnage de Jerome apparaît comme un double de Jerome Charyn : à la différence des autoportraits fictifs, les personnages de Manfred Coen ou de Dennis étant des constructions à part entière, les narrateurs de *The Catfish Man*, *Pinocchio's Nose* et plus particulièrement des trois volets de la trilogie autobiographique, relèvent ainsi de ce que Philippe Vilain décrit, dans une boutade, comme le croisement du « Je est un autre » de Rimbaud et du « Madame Bovary, c'est moi » attribué à Flaubert : « Je, c'est moi »¹²⁷⁵, écrit Vilain, lorsque le pacte autobiographique et le pacte romanesque fusionnent pour créer un pacte d'un autre genre, le « pacte fantasmatique »¹²⁷⁶. En effet,

¹²⁷² Jerome Charyn, *The Secret Life of Emily Dickinson*, *op. cit.*, p. 342-343.

¹²⁷³ Jerome Charyn, *The Secret Life of Emily Dickinson*, *op. cit.*, p. 345.

¹²⁷⁴ Jerome Charyn, *The Secret Life of Emily Dickinson*, *op. cit.*, p. 344.

¹²⁷⁵ Philippe Vilain, *L'autofiction en théorie*, *op. cit.*, p. 75.

¹²⁷⁶ Philippe Vilain, *L'autofiction en théorie*, *id.*

lorsque Charyn parle sous le nom d'un « je » prénommé Jerome Charyn, et qui semble avoir beaucoup en commun avec lui, il ne faut pas s'y méprendre. Évoquant le tout jeune narrateur dans la phrase inaugurale de *The Dark Lady from Belorusse*, Charyn précise ainsi : « I'm not that child, you see. I'm reinventing myself. [...] Remember, I was not literate at all as a boy, and this boy is very literate. This boy has a voice, a language. I wasn't that creature at all »¹²⁷⁷. Effectivement, après réflexion, ce narrateur à la fois infantile (il n'a guère que cinq ans) et tout à fait mûr dans ses propos et ses analyses sur le monde qui l'entoure ne peut qu'être la reconstruction d'une voix d'enfant vue par un adulte, le résultat du regard porté par Charyn sur sa propre genèse d'enfant idiot, qu'il corrige de cette façon en lui donnant la voix qu'il n'a pas eue. On pourrait ainsi remplacer, dans ce fragment de Kafka dit du « grand nageur », analysé par Deleuze et Guattari, le verbe « nager » par le verbe « écrire », pour se faire une idée de ce que Charyn entreprend avec ce narrateur paradoxal : « Je sais nager comme les autres, seulement j'ai plus de mémoire qu'eux, je n'ai pas pu oublier l'époque où je ne savais pas nager. Comme je ne l'ai pas oubliée, il ne me sert à rien de savoir nager et malgré cela je ne sais pas nager »¹²⁷⁸. Ce « narrateur en culottes courtes »¹²⁷⁹, ainsi que le décrit Sophie Vallas, est donc la projection d'un Charyn adulte dans un Jerome enfant, une rencontre que seule permet l'écriture de soi et qui, étant au plus près du sentiment de Charyn d'être resté au fond de lui cet enfant privé de langage, s'inscrit dans une sincérité résolument autobiographique : l'enfant-adulte est un écho à l'écrivain-idiot, ces deux figures coexistant et se répondant mutuellement.

4. Jerome alias Pinocchio : portrait de l'auteur en marionnette idiote

Le Pinocchio de Collodi est l'image même du petit garçon idiot qui ne voit pas plus loin que le bout de son nez et qui devrait s'instruire pour en savoir un peu plus, faute de quoi il s'expose à rester un bête, voire un âne, et à subir les tourments de sa condition imbécile : d'ailleurs, ne vend-il pas son abécédaire dès le premier jour d'école ? On ne voit donc pas d'où le narrateur de *Pinocchio's Nose*, second roman ouvertement autofictionnel de Charyn,

¹²⁷⁷ Sophie Vallas, « “Pinocchio is Still Out There” : Listening to Jerome Charyn's Everlasting Quest » [2009], in Sophie Vallas (ed.), *Conversations with Jerome Charyn*, op. cit., p. 135.

¹²⁷⁸ Franz Kafka, *Préparatifs de noces à la campagne*, Paris, Gallimard, 1985, p. 376.

¹²⁷⁹ Sophie Vallas, *Jerome Charyn et les siens*, op. cit., p. 108.

tire sa fierté lorsqu'il affirme sans détour, dans une note liminaire au récit : « I, Jerome Copernicus Charyn, solemnly swear that I am sound in the head. [...] This is the story of how I became a wooden boy »¹²⁸⁰. Plutôt qu'à un parcours initiatique de l'enfance à l'âge adulte, ce narrateur nous prépare à une trajectoire inverse, une régression vers l'idiotie dont le pantin de bois a pourtant pour mission de s'affranchir, lui qui voudrait tout de même devenir un véritable petit garçon. Drôle de narrateur, en outre, que ce Jerome qui, tout en s'affirmant sain d'esprit, fait tout pour se rendre suspect. Lui qui vient de nous annoncer un parcours (« how I became a wooden boy ») annonce ensuite son identité authentique et soi-disant complète : « I am who I am. Full grown, with a VISA card in my pocket and an account at the Pecos National Bank »¹²⁸¹. Comment croire cet homme qui veut certifier sa maturité d'adulte, preuve bancaire à l'appui, tout en affirmant qu'il est un garçon de bois ? D'autant qu'il précise bien que son récit n'a rien de fictif : pas de passage de l'autre côté du miroir (« It's no trip through the Looking Glass. I'm not shrinking Alice »¹²⁸²), mais du réel, rien que du réel. C'est du moins ce que fait miroiter la signature au bas de la page, comme pour attester l'adéquation entre l'auteur du texte et ce personnage, Pinocchio, qu'il y promet d'être, et ainsi nous convaincre de sa véracité.

Derrière l'apparente simplicité du constat « je suis ce que je suis » s'annonce une confusion toute post-moderne, Jerome expliquant qu'il a quitté sa famille, surtout son oncle abandonné dans un asile de fous, pour grandir et devenir lui-même, à savoir Pinocchio. Dans le même temps, on comprend qu'il est maintenant écrivain, et que Pinocchio n'est qu'un de ces nombreux personnages fabriqués. Il faut lire le récit pour mettre au clair cet aveu contradictoire et comprendre que Jerome, humain normalement constitué comme tout un chacun, est avalé, à l'âge adulte, dans un vortex spatio-temporel qui lui permet de devenir, indépendamment de sa volonté, le personnage qu'il a inventé dans une de ses histoires manuscrites. Il devient ainsi, dans ce récit farfelu, littéralement Pinocchio, vivant par intermittences la vie de cet être de bois privé de sensations, à travers lequel il continue quant à lui de penser et d'agir, mais qui lui échappe parfois (notamment lorsque Jerome reprend forme humaine) pour mener sa propre existence. Toutefois, en menant par procuration cette

¹²⁸⁰ Jerome Charyn, *Pinocchio's Nose*, *op. cit.*, p. 7.

¹²⁸¹ Jerome Charyn, *Pinocchio's Nose*, *op. cit.*, p. 7.

¹²⁸² Jerome Charyn, *Pinocchio's Nose*, *id.*

double vie, Jerome-Pinocchio s'initie aux mystères de l'amour, de l'histoire et de l'existence. « Pinocchio knows »¹²⁸³ sont les mots qui terminent le récit, de même que le narrateur de *The Catfish Man* affirmait dans le dernier chapitre « The catfish knows »¹²⁸⁴. Certes, malgré sa carte bancaire, Jerome peine à passer à l'âge adulte et à devenir un vrai « homme », mais quoi qu'il en soit, son parcours n'est pas vain, ayant pris la forme d'une initiation insolite, mais bien réelle : Pinocchio l'idiot est devenu sage. Cette connaissance (« knows ») tirée de l'expérience le transforme dans son humanité, bien que les modalités de cette évolution ne soient que littéraires.

Comme le dit un personnage de ce roman, il ne faut pas confondre retard mental et renversement (« [It's] not retardation, it's a reversal »¹²⁸⁵) : la révolution copernicienne suggérée par son nom s'entend donc comme une régression fructueuse, celle qui permet à Charyn, sous l'avatar de Jerome Copernicus, de revenir sur ses propres origines idiotes pour affirmer à nouveau sa sortie de cet état. Paradoxalement, le personnage de Pinocchio vient prouver la maturité de cet écrivain qui, à l'inverse de son double de pantin, a su tirer parti du temps passé à s'éduquer : « There would have been no Pinocchio for me if I hadn't stumbled upon Kafka, Melville, Proust in the public library and declared myself a writer around the age of ten »¹²⁸⁶. Entre celui qui est écrit (le personnage de Pinocchio), celui qui écrit (le jeune écrivain de dix ans) et celui qui se regarde écrire (Copernicus Charyn), on ne sait plus bien qui tire les fils : l'instance auctoriale semble disséminée dans les pores d'un récit qui a désagrégé toutes les frontières (entre passé et présent, entre l'ici et l'ailleurs, entre fait et fiction) pour mieux laisser apparaître l'identité diffuse mais affirmée d'un Jerome enfant et adulte, idiot et écrivain, marionnette et créateur, objet et sujet, tout cela à la fois. Si cette identité précédait et présidait à l'écriture, le récit n'aurait plus qu'à dérouler le fil d'un parcours linéaire et prévisible allant d'un point A à un point B. Or, puisqu'ici le narrateur se découvre tout en écrivant, ne pouvant devenir un véritable sujet qu'en quittant son « je » originel pour celui d'un autre que lui, il n'y a rien de linéaire ni de direct dans son propos : il ne devient pas, par la force de son intelligence et de sa volonté, l'adulte initié qu'on attend

¹²⁸³ Jerome Charyn, *Pinocchio's Nose*, *op. cit.*, p. 384.

¹²⁸⁴ Jerome Charyn, *The Catfish Man*, *op. cit.*, p. 309.

¹²⁸⁵ Jerome Charyn, *Pinocchio's Nose*, *op. cit.*, p. 350.

¹²⁸⁶ Jerome Charyn, *Pinocchio's Nose*, *op. cit.*, p. 7.

au terme d'un tel parcours, mais il est formé (et la voix passive a ici tout son sens) par son propre récit, dont il est la créature au moins autant qu'il en est l'instigateur.

Ces différents reflets biographiques, fictifs ou autofictionnels, mettent en avant la complexité de la démarche d'écriture observée ici. Si le récit est résolument autocentré (même, on l'a vu dans le cas des biographies subjectives, lorsqu'il ne s'affiche pas comme tel), Charyn n'entreprend à aucun moment de « raconter sa vie » : cela supposerait être en possession d'une identité et d'un vécu bien définis qu'il s'agirait d'expliquer en les décrivant. Son approche est tout autre puisque lorsque son personnage-narrateur prononce les mots « I am who I am »¹²⁸⁷ en nous promettant de nous raconter comment il en est arrivé là, cela n'a rien à voir avec Charyn, l'auteur biographique. Au contraire, tout se passe comme si la présence de ces reflets, ces personnages et leurs voix qui prennent le relais pour conduire le récit, rendent caduque la présence manifeste d'un auteur, ce dernier devenant paradoxalement d'autant plus anonyme que son personnage affirme sa propre identité. Philippe Vilain, citant Roland Barthes, décrit ainsi ce passage du vrai sujet (celui de la vie de l'auteur) au sujet de l'écriture : « [L]e sujet [est] ainsi amené à sa dissolution, à sa disparition, réduit à n'être plus que le prétexte et l'occasion de l'écriture, une voix, sinon neutre, anonyme (selon Barthes, « Je est la forme la plus fidèle de l'anonymat »), une voix élaguée de son intime, comme privée d'elle-même, une voix palimpseste émergeant de ses propres ruines »¹²⁸⁸. Car le récit n'a pas vraiment pour but de mettre en avant un « je » monolithique et unique, celui de l'écrivain, ni d'être au service du récit de sa vie, mais plutôt de lui permettre d'advenir par son écriture : il n'est pas lui-même avant d'écrire, il devient lui-même par l'écriture. Cette dimension performative du langage fait de lui la créature de son propre texte : il s'éveille à lui-même en même temps qu'il s'abandonne aux différentes composantes de son récit. « If you ask *me*, I would say it's the absence of a voice, it's the writer moving towards invisibility as he assumes one mask after the other and the masks are infinite »¹²⁸⁹, explique Charyn, « where I want to go now is not towards multiplicity, it's

¹²⁸⁷ Jerome Charyn, *Pinocchio's Nose*, *op. cit.*, p. 7.

¹²⁸⁸ Philippe Vilain, *L'autofiction en théorie*, *op. cit.*, p. 41-42.

¹²⁸⁹ LOLITA (Laboratoire Orléans-Tours de Littérature Américaine), « “Desperately Seeking for the Undersong”: A Definition of Voice by Jerome Charyn » [1994], in Sophie Vallas (ed.), *Conversations with Jerome Charyn*, *op. cit.*, p. 63.

towards the singular, towards the isolated movement »¹²⁹⁰. Dans sa disparition et son invisibilité, il émerge paradoxalement sous la forme d'une voix absente mais bien présente, d'autant plus singulière qu'elle ne se limite pas à un « je » individuel, mais tend vers le collectif.

¹²⁹⁰ Gilles Menegaldo, « “Chanting in the Dark”: An Interview with Jerome Charyn » [1995], in Sophie Vallas (ed.), *Conversations with Jerome Charyn*, *op. cit.*, p. 82.

Chapitre 3

L'idiolecte et le langage

A. The world according to Jerome : l'idiocosme

1. Le monde au singulier : nombrilisme de l'idiot

Le personnage de l'idiot incarne chez Charyn, on l'a vu, un espace périphérique, relégué aux marges de l'espace normé qui l'exclut, situé à la frontière du normal et de l'anormal, du familier et de l'étrange. On peut figurer sa différence radicale par la métaphore spatiale de l'îlot : son idiotie implique en effet d'interroger la tension qui oppose le *wilderness*, cet espace sauvage et non domestiqué, aux régions urbaines et civilisées, lieux officiels de la régulation et de la réglementation. L'île, qui surgit au milieu de l'océan, est dans notre imaginaire souvent déserte, mais elle est bien un lieu qui pourrait accueillir, dans certaines conditions, une activité humaine. C'est dans cet entre-deux que l'idiot balance, cet humain qui pourrait presque être des nôtres si seulement il n'était pas un peu trop ceci, pas assez cela, et que pourtant nous ne parvenons pas à inscrire définitivement dans la catégorie des bêtes et des choses. Il ne s'agit pas tant d'exclure, c'est-à-dire de définir un dedans et un dehors, un même et un autre, que de reconfigurer ici complètement notre rapport à l'espace : l'idiot n'est pas loin de nous, il est ailleurs. Ce n'est pas une distance qu'il nous faut franchir pour l'atteindre, mais tout un monde : « outlandish » au sens deleuzien du terme, celui-ci prend non pas la forme d'une contrée reculée et inatteignable mais d'un autre monde en lui-même. Charyn entreprend donc de nous guider dans ce déplacement qui est moins un voyage, un itinéraire d'un point à un autre, qu'une « déterritorialisation » dans laquelle nous nous départons des repères qui sont les nôtres.

Là où l'idiot était à la marge, littéralement ex-centrique, il devient donc le centre, son espace insulaire définissant un microcosme à son échelle auquel il revient désormais au visiteur-lecteur de s'adapter. Lui qui était perçu comme une perturbation dans le bon déroulement de la vie humaine génère dès lors son propre mouvement : point focal d'un univers centré sur lui, pour ainsi dire idio-centré (dans le sens où *idios* signifie l'individu particulier), version miniature de notre système héliocentré, il est ce personnage-soleil autour duquel tout tourne, un homme-monde qui contient en lui-même une logique et une cohérence propres (la référence à Copernic est d'ailleurs insistante dans *Pinocchio's Nose*, jusqu'à s'inscrire dans le nom même du protagoniste, Jerome Copernicus Charyn). Ce microcosme confiné aux frontières d'un seul individu est régi par des lois d'un autre ordre, si bien que le langage échoue à décrire son mystère : le terme « idiot » vient alors au secours d'un lexique défaillant.

Ainsi, tout en détaillant ce que ces individus ont de plus étrange, Charyn a parfois recours à des formules assez vagues, qui pointent vers le mystère de l'idiot sans pour autant chercher à le circonscrire. Par exemple, le corps paraplégique et le visage abîmé de Sal Rubino, mafieux littéralement détruit lors d'une échauffourée avec les services secrets offre tout d'abord un véritable spectacle d'horreur, à commencer pour lui-même, qui se découvre comme un autre : « He looked at himself in the mirror and got scared. One of his ears was like an insane flower that had curled back inside his head. His mouth moved in all directions. Most of his chin was gone. But his left eye had all the brilliance of a burning house »¹²⁹¹. Pour compléter ce portrait imagé, Charyn se contente d'ajouter, mystérieusement : « Sal was his own idiotic flower »¹²⁹². L'adjectif « idiot » décrit ici l'altérité radicale de cette nouvelle identité, monstrueuse, à laquelle Sam ne s'est pas encore habitué. De même, on ne sait presque rien de Cardinal Jim sinon qu'il s'habille toujours de bleu, ce qui explique peut-être pourquoi il donne l'impression d'être étrangement cohérent : « He was like his own walking cathedral »¹²⁹³, suggère alors Charyn. Dans ces deux derniers exemples, l'utilisation du possessif « own » sert d'équivalent pour *idios* dans le sens de particulier, qui s'appartient à lui-même. Les images de la fleur et de la cathédrale renvoient en outre ici à des objets enclos

¹²⁹¹ Jerome Charyn, *Maria's Girls*, *op. cit.*, p. 213.

¹²⁹² Jerome Charyn, *Maria's Girls*, *op. cit.*, p. 248.

¹²⁹³ Jerome Charyn, *The Good Policeman*, *op. cit.*, p. 253.

sur eux-mêmes dans leur parachèvement, donc leur perfection, suggérant ainsi que l'idiot, en tant qu'individu radicalement singulier, est lui aussi, comme la fleur, une création de la nature ou, comme la cathédrale, un ouvrage d'architecture, ainsi que Charyn le suggère dans un entretien : « [T]hey are works of art, you see. It's not what they do or what they say, somehow it's the magic »¹²⁹⁴. Tout imparfait qu'il apparaisse à un regard extérieur normatif, l'idiot, une fois retiré du contexte dans lequel il apparaît comme différent des autres, une fois perçu indépendamment en tant qu'entité isolée et autonome, offre alors un spectacle de singularité.

Être idiot revient donc à se trouver au centre du monde, de son propre monde. C'est une posture qui correspond bien à l'état d'enfance, cet âge que Foucault associe, on l'a vu, à l'instinct entendu comme capacité marquée à dire non¹²⁹⁵, autrement dit à refuser toute vision du réel qui viendrait contredire celle de l'individu auto-centré. Un tel refus, ou anomie, que le discours médical tend à voir comme pathologique, permet néanmoins à l'individu d'affirmer, voire de célébrer, sa singularité. L'attachement « idiot » à ce qui appartient en propre est alors libérateur dans le sens où il permet de se réapproprier une place de sujet. Dans cette perspective, le corps de l'idiot reflète sa position dans le monde. Couvert de cicatrices, autrement dit de marques qui attestent son expérience vécue, le corps idiot est indéchiffrable, y compris pour lui-même. Les cicatrices de Cal Cornwall (« He had scars all over one side of his body. [...] The scars were terrible to see »¹²⁹⁶ ; « [T]he albino blotches and marks [...] were like a riddle no one could really read »¹²⁹⁷), comme celles qui parcourent le corps aguerri d'Isaac Sidel, figurent ainsi, en écho aux blessures de Moby Dick, la baleine blanche, le mystère d'un monde impénétrable dont l'histoire n'est pas immédiatement intelligible. Toutefois, l'individu peut aussi donner un sens à cet enchevêtrement de signes, comme c'est le cas du tatoueur Paul-Pavel au début de la récente bande-dessinée *Little Tulip* que Charyn a coréalisée avec François Boucq. Pavel entreprend de se tatouer lui-même de motifs qui racontent les grandes étapes de sa vie et qu'il ne montre

¹²⁹⁴ Michaëla Cogan, « “The Artist Himself Is a Kind of Idiot.” An Interview with Jerome Charyn » [2017], non publié, voir Annexe.

¹²⁹⁵ « [L'instinct,] c'est une certaine forme anarchique de volonté qui consiste à ne jamais vouloir se plier à la volonté des autres », et donc à fortiori au réel. (Michel Foucault, « Leçon du 16 janvier 1974 », *Le pouvoir psychiatrique*, *op. cit.*, p. 213).

¹²⁹⁶ Jerome Charyn, *Bronx Boy*, *op. cit.*, p. 160.

¹²⁹⁷ Jerome Charyn, *Bronx Boy*, *op. cit.*, p. 169.

à personne. Ce personnage mutique qui a grandi dans un camp, en Sibérie, où il a fait l'expérience de l'horreur, y a été volé de son identité et de son intimité. Il a pourtant développé, au cœur même de l'expérience traumatique qui l'a rendu idiot, un outil de résistance lui permettant de reprendre la main sur son destin : le tatouage, geste par lequel il impose son « style » (à la fois comme outil d'inscription et comme marque personnelle) à une surface corporelle qui se met alors à parler, à se raconter elle-même. Là où la cicatrice figure une expérience passée et subie, le dessin tatoué en marque en effet la réappropriation présente et consciente par l'individu. « La marque cutanée transforme le corps en un support, un intermédiaire entre le sujet et le monde. L'empreinte revêt donc une valeur mémorielle, la peau encrée [...] faisant acte d'enregistrement, transformant le corps en récit de lui-même, aux strates temporelles toujours présentes. Cette préservation du temps incarné dans l'empreinte est constitutive d'un corps devenu archive de lui-même, de son propre vécu »¹²⁹⁸, écrit ainsi Clémence Mesnier dans son article « Une incarnation littéraire du temps sur la peau ». Cette capacité de l'individu à garder la main sur sa propre histoire marque le renversement de point de vue propre à Charyn : l'insularité idiote est le lieu paradoxal d'une individualité radicale, valeur que Charyn a toujours défendue dans ses entretiens (« [a] childish belief in the possibility of *self* »¹²⁹⁹, « what is particular and specific in an individual »¹³⁰⁰). Alors que dans le cas de la cicatrice, l'individu subit l'influence du monde extérieur, il accède par le tatouage à une singularité plus marquée, à une conscience de soi exacerbée. Isaac Sidel, par exemple, s'émerveille devant le motif personnalisé qu'un mystérieux tatoueur a imaginé pour lui et imposé sur son torse : « Rembrandt had painted a very peculiar cat on Isaac Sidel. This cat had Désirées's features, but with donkey ears; its whiskers were in gold; its tail was knotted like a torture instrument; its eyes sat like silver pecans in its skull; one of its paws had been mutilated, and the other was soaked in blood. Rembrandt had etched some kind of sibyl with a cat's face on Sidel »¹³⁰¹. La série de

¹²⁹⁸ Clémence Mesnier, « Une incarnation littéraire du temps sur la peau. Corps écrits chez Stéphanie Hochet et Gillian Flynn », *La Peulogie*, n°4, « La littérature dans la peau : tatouages et imaginaires », Printemps 2020, 108-120. <http://lapeulogie.fr/incarnation-litteraire-temps-peau/>

¹²⁹⁹ David Seed, « An Interview with Jerome Charyn » [1995], in Sophie Vallas (ed.), *Conversations with Jerome Charyn*, *op. cit.*, p. 107.

¹³⁰⁰ Samuel Blumenfeld, « Raiding the City: An Interview with Jerome Charyn » [1992], in Sophie Vallas (ed.), *Conversations with Jerome Charyn*, *op. cit.*, p. 29.

¹³⁰¹ Jerome Charyn, *Winter Warning*, *op. cit.*, p. 287.

symboles, au lieu de reprendre des codes conventionnels, semble ici idiosyncrasique, spécialement composée pour convenir à la personnalité originale et ambivalente de Sidel, qui sort de la séance de tatouage empli du sentiment renouvelé de sa propre existence : « I'm lucky to be alive »¹³⁰².

La subjectivité « idiote », centrée uniquement sur elle-même, présente donc deux faces. D'un côté, elle se ferme au monde extérieur pour mieux se retourner sur elle-même, l'individu devenant hermétique à son entourage et préférant se concentrer sur un moi familial, parfois ressassé : dans sa forme la plus « idiote », ce fonctionnement engendre en effet un repli sur soi stérile, répétitif, voire obsessionnel. Un tel égocentrisme peut néanmoins, d'autre part, favoriser le développement d'un imaginaire parfaitement singulier, idiosyncrasique, ce qui a une portée artistique évidente. Charyn rappelle ainsi dans un récent entretien : « The *idiot savant* can see a limited view of the world but that view is much clearer than ours. The artist is a kind of *idiot savant* because in order to have the clarity to put something together, you have to block out everything else, it's not so different »¹³⁰³. Le génie très spécifique de l'« idiot savant » se développe en effet au détriment de tous les autres aspects de sa vie, au point qu'il développe une vision étroite, presque tunnelisée ou tubulaire (pour reprendre des termes médicaux), c'est-à-dire une vision qui oblitère la périphérie pour se restreindre à un point focal et central. Pourtant, pour Charyn, une telle étroitesse ne dit pas métaphoriquement la fermeture d'esprit de l'individu, bien au contraire. Lorsque l'artiste est lui aussi capable de préserver sa subjectivité « idiote », il accède en effet à un mode privilégié d'expression.

2. La subjectivité « idiote », un repli sur soi fécond ?

a) La « capsule autistique », un monde hermétique

Transportant avec lui son expérience subjective du monde (ses traumas, ses particularités), l'individu « idiot » semble incapable d'exister en-dehors de ses propres

¹³⁰² Jerome Charyn, *Winter Warning*, *op. cit.*, p. 288.

¹³⁰³ Michaëla Cogan, « “The Artist Himself Is a Kind of Idiot.” An Interview with Jerome Charyn » [2017], non publié, voir Annexe.

perceptions, ce qui apparaît d'abord comme une entrave à son développement. Charyn se décrit lui-même, dans ses entretiens, comme remarquablement maladroit, inadapté au monde, exagérément sensible au dépaysement et au changement en général. Dans une notice autofictionnelle plutôt farfelue, il revient ainsi sur son premier départ de New York. Lorsqu'il déménage pour s'installer au Texas au début de sa carrière universitaire, le déracinement est tel qu'il ne peut que se retrancher dans un espace intérieur hermétique : « Texas was something you became [...] But I only existed in some no-man's-land where Texas couldn't reach. The only geography I had was my stinking self »¹³⁰⁴. Face à cet univers trop étrange, Charyn réduit son espace vital à sa seule solitude irréductible, monde miniature dans lequel il évolue en terrain familier.

Ce repli sur soi apparaît d'abord comme une réaction défensive, un mode par défaut de l'individu incapable de faire face à la complexité du monde, réflexe que Jean-Michel Caralp, par exemple, associe à un comportement d'Asperger : « Pour une personne souffrant d'Asperger, rien n'est plus déstabilisant que les événements imprévus qui surviennent dans un quotidien familier et ritualisé [...]. Le surgissement de l'imprévu peut générer de véritables crises de panique et de figement de la personne dans l'incapacité à agir, sans doute par retour dans la "capsule autistique" »¹³⁰⁵, terme que Caralp emprunte à Myriam Noël-Winderling, qui parle de « retrait dans la *capsule autistique*, sorte de module confondu avec le proto-self, dénué de tout contact avec l'extérieur et dans lequel règnent l'homéostasie et l'immuabilité. L'autisme capsulaire est un état a-verbal, a-mnésique, a-mental, a-temporel »¹³⁰⁶. Cet état, au-delà des implications cliniques suggérées ici, est néanmoins extrêmement porteur lorsqu'il est placé dans une problématique littéraire. C'est en effet depuis cet espace a priori hermétique, insulaire et fermé, qui plus est totalement dénué de langage et d'histoire, que se développe le regard singulier et éminemment riche de l'individu. Charyn expose lui-même son propre cas dans ses textes autofictionnels et

¹³⁰⁴ Jerome Charyn, "Jerome Charyn", in Dedria Dryfonski, ed., *Contemporary Authors Autobiography Series*, op. cit., p 182.

¹³⁰⁵ Jean-Michel Caralp, « De la chambre biographique à la chambre comme métaphore du psychisme dans l'œuvre de Kafka, ou la littérature comme mode auto-thérapeutique du syndrome d'Asperger », *Épistémocritique* (Langages intérieurs, espaces intérieurs / Inner languages, inner spaces), op. cit., non paginé.

¹³⁰⁶ Myriam Noël-Winderling, *Autisme et syndrome d'Asperger. Un nouveau regard sur l'humanité*, Toulouse, Érès, 2014, p. 83.

paratextes, insistant sur l'incompétence généralisée qui l'empêche de vivre dans le monde mais le pousse néanmoins à se consacrer à l'écriture : « I often feel like an imbecile in that I'm incompetent in everything I do, [...] – it's a kind of disease of incompetence. But it doesn't touch me when I write. [...] My natural inclination is to be a hermit, to sit at home and do my work, which is a horrible kind of life. But it seems to me it's the only way I can write »¹³⁰⁷, déclare-t-il par exemple tandis que le personnage de Jerome, dans *The Catfish Man*, s'enferme lui aussi dans un réduit (« closet ») sans fenêtres pour se mettre à son roman. Dans leurs cas, le confinement n'est pas synonyme d'enfermement, l'espace clos servant en effet de matrice pour une renaissance, une autogenèse par l'écriture. Seul le langage écrit rend en effet possible le monologue si salvateur pour Charyn l'idiot, comme dans cette anecdote où, littéralement stupéfié par la verve de ses co-étudiants, il trouve refuge dans la page écrite : « They expressed themselves with such dazzling clarity. Whenever I listened to them, I would freeze on the spot, and the only possible revenge was for me to grab hold of a sheet of paper. There I was at least more coherent. I could speak to myself, not with sounds but with written signs »¹³⁰⁸. Ce langage monologique (« speak to myself ») apparaît comme la condition nécessaire pour lui permettre de sortir de sa stupeur, la page apparaissant comme un repère fondamental : là, loin du tumulte de la parole, l'idiot peut apprivoiser les signes écrits et développer sa propre voix « cohérente ». Le motif de l'espace clos est en outre décliné à l'infini chez Charyn, amoureux des salles obscures de cinéma (on a vu que Jerome, dans *The Black Swan*, passe littéralement ses journées dans les « caves » du Luxor, d'où il échappe ainsi à sa morne vie de collégien et à ses camarades de classe pour lesquels il n'est qu'un idiot) comme des salles souterraines de ping-pong (le petit Paul, dans *The Catfish Man*, vient lui aussi se régénérer sous terre, la nuit, en se concentrant sur une petite balle blanche). L'interstice séparant les meubles du mur est un autre de ces refuges abritant les rêveries : « Dois-je confesser que [...] je n'arrivais pas à prononcer les mots de deux syllabes à l'école ? Je me cachais derrière le sofa de ma mère et je me prenais pour Alan Ladd sur la mer de Chine »¹³⁰⁹. Ce souvenir relaté dans l'essai « Harvey » est repris plusieurs

¹³⁰⁷ Frederic Tuten, « A Conversation with Jerome Charyn » [1992], in Sophie Vallas (ed.), *Conversations with Jerome Charyn*, op. cit., p. 8.

¹³⁰⁸ Sylvaine Pasquier, « To Write Is to Die a Little: An Interview with Jerome Charyn » [1994], in Sophie Vallas (ed.), *Conversations with Jerome Charyn*, op. cit., p. 52.

¹³⁰⁹ Jerome Charyn, « Harvey », Sylvie Rozenberg (tr.), in Jerome Charyn et Michel Martens, *Arnold, le geek de New York*, Paris, *Libération*, 1980, p. 183.

fois à l'identique dans d'autres textes, Charyn s'y représentant toujours comme un enfant peu doué pour l'école et pour la vie en général, mais magnifiquement enclin à de longs jeux solitaires où son imagination s'emballe, autant d'heures perdues préluant néanmoins à ses futures fictions.

b) « I judge from my Geography »¹³¹⁰ : le paysage imaginaire de l'idiot

Charyn est donc lui-même emblématique du regard singulier de l'idiot, lui chez qui le rêve a tenu une telle place lorsqu'il était enfant. Il revient ainsi, dans un court article, sur les lieux de son enfance, période caractérisée par une imagination foisonnante, redessinant pour son lecteur le relief de son quartier, depuis l'axe central du Grand Concourse au cœur du Bronx jusqu'aux différents logements qu'occupait sa famille. Selon l'état fluctuant du budget paternel, les Charyn emménagent plus ou moins loin du Concourse, riche avenue construite sur le modèle des Champs-Élysées, et Charyn, enfant, vit donc dans l'angoisse de ce décentrement, lui qui ne rêve que de passer tout son temps dans cette avenue : « I had my own cosmology »¹³¹¹, se rappelle-t-il, alors que dans son rêve d'enfant, il se targuait de devenir une « étoile filante » capable de franchir à sa guise l'espace intergalactique qui le séparait, lui, pauvre gamin du Bronx, de cette avenue peuplée d'êtres aussi fascinants que cultivés. C'est toujours sur le mode imaginaire qu'il insère, par exemple au début de son premier recueil de nouvelles, une carte du Bronx dessinée à la main et où figurent les hauts lieux, non pas du quartier objectif, mais de l'expérience subjective qu'il en a eue : y sont précisés l'endroit où Faigele est tombée du toit, ou encore les frontières tacites qui séparent les territoires respectifs de chaque gang. La carte étant légendée « Lippy's Map of the World », le Bronx tel qu'il apparaît à un adolescent devient un microcosme autosuffisant, non pas quartier circonscrit géographiquement mais univers illimité, monde enchanté et onirique qui en dit peu sur le Bronx réel, mais qui raconte une autre histoire, plus réelle encore.

¹³¹⁰ Emily Dickinson, « Volcanoes be in Sicily » [1705], *The Complete Poems, op. cit.*, p. 694.

¹³¹¹ Jerome Charyn, « Portrait of the Young Artist as an Anteater – In the Bronx », *In the Shadow of King Saul, op. cit.*, p. 243 (d'abord publié comme « The Writing Life », *The Washington Post*, 2003).

Dans son essai intitulé « Harvey », Charyn écrit en effet : « Nous prenons, nous volons, nous empruntons, nous devenons les princes de nos propres royaumes dérisoires »¹³¹². Et ce royaume, ce sera son Bronx à lui, retrouvé tardivement, par le truchement de la mémoire et de l'imagination. Revenu dans un quartier complètement transformé, Charyn ne reconnaît plus rien, si ce n'est un petit bout de trottoir, fragile reliquat de ce qui fut le paysage de son enfance. Dans un court essai, il décrit comment son souvenir se superpose au paysage qui se trouve devant ses yeux, si bien qu'il revoit à ce moment-là le monde qui était alors le sien, le petit monde étriqué d'un idiot : « That corner seemed minuscule, the territory of a little boy, but it was on a plateau, with hills on three sides, the steepest one climbing toward 168th Street, which was so high that it created its own horizon; for a five-year-old, it would have been like the very edge of the known world »¹³¹³. Cette portion de rue, à l'horizon presque bouché, forme concrètement un monde plat au-delà duquel il est difficile de voir. Il semble impossible d'y développer autre chose qu'une vue tronquée, voire erronée, du vaste monde, dont seule une minuscule partie est visible. Le jeune Zorro Guzmán, dans la saga Sidel, s'obstine ainsi à penser que le monde est plat, malgré tous les efforts de ses enseignants pour le convaincre du contraire : « [Teachers] filled his brain with irreverent geography, contradicting his notions of the world, which he had got from the candy store. [...] Cristóbal was a fraud in Papa's eyes. No Marrano could ever have thought the world was anything but flat. [...] "Flat," Zorro insisted. "There aint a bend in Boston Road." He was called an imbecile, a depraved boy, a hoodlum from a candy store »¹³¹⁴. Charyn donne néanmoins un relief à ce monde plat hérité de l'enfance (signifiée ici par la confiserie) : « A flat world was perfectly tolerable to him », fait-il ainsi dire à Manfred Coen. « Rounded things like balloons and eggs (Coen's dad had a tiny egg store) held no delight for him »¹³¹⁵. La félicité (« delight »), et donc le désir et l'affectivité, priment ici sur l'exactitude scientifique, donnant ainsi au regard individuel et subjectif, quand bien même il serait ignorant, une valeur intrinsèque. Le monde issu de cette perception biaisée, et même erronée, vu au prisme d'un regard subjectif, n'a rien à voir avec le monde factuel,

¹³¹² Jerome Charyn, « Harvey », Sylvie Rozenberg (tr.), in Jerome Charyn et Michel Martens, *Arnold, le geek de New York*, Paris, *Libération*, 1980, p. 183.

¹³¹³ Jerome Charyn, « Portrait of the Young Artist as an Anteater – In the Bronx », *In the Shadow of King Saul*, *op. cit.*, p. 246.

¹³¹⁴ Jerome Charyn, *The Education of Patrick Silver*, in The Isaac Quartet, *op. cit.*, p. 323-324.

¹³¹⁵ Jerome Charyn, *The Education of Patrick Silver*, in The Isaac Quartet, *op. cit.*, p. 324.

celui que tous voient d'un même œil impartial : à ce monde partagé, ou *koinos kosmos*, pour reprendre la distinction héraclitienne, répond un univers entièrement privé, *idios kosmos*, que l'on pourrait traduire par le néologisme « idiocosme », un microcosme que circonscrit une subjectivité résolument singulière, fonctionnant sur le mode imaginaire. Jerome, au début de la trilogie du Bronx, démantèle ainsi toute l'Allemagne nazie avec la seule force d'une image, celle de sa mère : « It was a darkly romantic time. The Bronx sat near the Atlantic Ocean without a proper seawall, and there was a talk of attack squads arriving in little rubber boats off some tricky submarine, getting into the sewer system, and gobbling up my native ground. But I never saw a Nazi on our walks. And what power would any of them have had against the shimmering outline of my mother in her silver fox coat? »¹³¹⁶. La description est ici approximative, Jerome avouant à la page suivante n'avoir jamais vu la mer (« I'd never been to the sea. But I could imagine the great Atlantic where those German subs prowled like crocodiles »¹³¹⁷). Elle est donc pure invention d'un idiot qui n'est jamais sorti de chez lui (« we were marooned in the Bronx »¹³¹⁸). L'image de la marine allemande fomentant une invasion via les égouts résulte en effet d'une lecture enfantine du monde, lecture influencée sans doute par une fréquentation assidue de *comics*. La silhouette gigantesque et toute-puissante de Faigele met un terme à ce scénario angoissé : unique horizon de Jerome, cette mère fait écran au reste du monde, remplaçant donc dès la première page le Bronx réel et historique pour s'imposer comme paysage unique, entièrement subjectif, romantique (« romantic »), voire amoureux. Il ne fait aucun doute pour le lecteur que le narrateur porte un regard biaisé, qu'il voit tout au filtre de cette femme adorée, et que le récit sera donc celui d'un idiot incapable de parler d'autre chose que de sa propre vision, de ce qui habite son intériorité.

c) Le regard subjectif, ou l'idiot visionnaire

Nombreux sont ainsi les personnages qui, à l'instar de Zorro, ne sont pas aptes à voir le monde tel qu'il est, incapables aussi d'un regard exact et objectif. Bianca, la fille d'un

¹³¹⁶ Jerome Charyn, *The Dark Lady from Belorusse*, *op. cit.*, p. 3-4.

¹³¹⁷ Jerome Charyn, *The Dark Lady from Belorusse*, *op. cit.*, p. 5.

¹³¹⁸ Jerome Charyn, *The Dark Lady from Belorusse*, *id.*

certain Giacomo Joyce dans *Pinocchio's Nose*, est partiellement aveugle (« She was half blind, like her dad. Bianca wore the same frigging eye-patch. Her good eye rolled in her head. It didn't take me long to discover that the daughter was a bit unbalanced »¹³¹⁹), tandis que Charyn insiste sur la maladie oculaire (« rheumatic iritis [...] – moon blindness »¹³²⁰) de son héroïne Emily Dickinson. Cette cécité, renvoi au poète prototypique Homère qui, dit-on, était aveugle, est l'indice renversé de la supériorité d'une vision intérieure, spirituelle. La perception visuelle de ces deux personnages est en effet défaillante, mais ils sont néanmoins doués d'une capacité à voir le monde autrement : Bianca chante et prie, voyant la lumière là où les autres ne voient que ténèbres, tandis qu'Emily remplace la lumière naturelle qu'elle ne peut plus voir par ses propres « éclairs » de génie poétique. Le regard normal et objectif s'oppose à la vision de l'idiot tel que le définit Charyn : « Yes, he has a vision, he's a visionary. He doesn't see the normal way »¹³²¹.

Cette vision particulière, Charyn la développe dès son enfance où, privé de grands espaces, il a appris à voyager sur un bout de trottoir, équivalent métonymique de tout un Bronx revisité, à deux reprises, par son imagination : une première fois lorsqu'il est enfant et qu'il imagine un Bronx irréel et idéal ; une seconde fois lorsque, adulte, il retourne sur les lieux et recrée, par le souvenir, ce lieu disparu. Le Bronx des récits est donc doublement mythologisé, doublement « idiot » car issu d'une perception hautement subjective. Jerome n'a pas appris à regarder au loin, se caractérisant, avec les autres habitants du Bronx, par son regard tourné vers l'intérieur (« that inward turn of the eye, [...] a sense of isolation that could only have come from living in a boxcar or behind a garbage barrel... »¹³²²), si bien que sa perception du monde extérieur est délimitée par sa propre vision étroite et sélective. Comme il semble muni d'ocillères, il peut être particulièrement sensible au détail le plus minuscule, à la moindre irrégularité dans ce terrain qu'il connaît de près, et par cœur : « Whatever feel I have for adventure I owe to the odd tilt of a street corner, like some genetic code of imagination, luring me to master the unknown »¹³²³. Cette inclination curieuse de la

¹³¹⁹ Jerome Charyn, *Pinocchio's Nose*, *op. cit.*, p. 273.

¹³²⁰ Jerome Charyn, *The Secret Life of Emily Dickinson*, *op. cit.*, p. 212.

¹³²¹ Michaëla Cogan, « “The Artist Himself Is a Kind of Idiot.” An Interview with Jerome Charyn » [2017], non publié, voir Annexe.

¹³²² Jerome Charyn, *The Dark Lady from Belorusse*, *op. cit.*, p. 68.

¹³²³ Jerome Charyn, « Portrait of the Young Artist as an Anteater– In the Bronx », *In the Shadow of King Saul*, *op. cit.*, p. 247.

rue est due à son regard déformant qui fonctionne, ici comme au cinéma, sur le mode du plan rapproché : aveugle au reste du monde, il projette sous nos yeux un Bronx plus grand que nature. Charyn magnifie ainsi sans discontinuer l'aura de ce lieu dont il s'est déclaré l'étrange historien. C'est en effet toujours depuis son petit coin de trottoir qu'il exerce sa vision d'idiot, saisissant les subtiles beautés passées de son quartier : « As I stood on my old corner, at Sheridan Avenue and 169th Street, I felt a sudden surge of power, as if I'd regained the lost currency of the Bronx – its language and rituals »¹³²⁴. Cette vision le dote d'une puissance créatrice, puisque c'est à lui qu'il revient désormais, par l'écriture, de rebâtir les lieux. Charyn semble avoir puisé dans son propre passé mutique d'idiot, passé incarné par le lieu sans vie et sans histoire qu'est le Bronx, la puissance d'un langage personnel.

B. Aux racines du récit, la voix intérieure

1. Idiolecte ou musique averbale de l'idiot

Faigele, ce personnage d'idiotie qui ne prononce guère que des beuglements sans musicalité, sera décrite par Charyn comme un être paradoxalement harmonieux et musical : « She has a music, she has a grace, that we don't have »¹³²⁵ : « [It]'s a kind of silent music. [...] In terms of traditional silence, Jerónimo doesn't, can't speak, and Faigele can't speak, but they have music, they do have music »¹³²⁶. Tout le texte de la nouvelle est en effet traversé par la mélodie de cet être frappé au sceau de la singularité, de son individualité restée complète, originelle et originale, à défaut d'avoir su et pu être formatée par le monde extérieur. Charyn caractérise d'ailleurs en des termes similaires le jeune Paul Morphy dans *The Catfish Man*, cet enfant surdoué dont le génie est encore intact : « You can feel music come out of the boy »¹³²⁷. En raison de son silence, l'idiot en vient à incarner un monde pré-

¹³²⁴ Jerome Charyn, « Portrait of the Young Artist as an Anteater – In the Bronx », *In the Shadow of King Saul*, *op. cit.*, p. 246.

¹³²⁵ Michaëla Cogan, « “The Artist Himself Is a Kind of Idiot.” An Interview with Jerome Charyn » [2017], non publié, voir Annexe.

¹³²⁶ Michaëla Cogan, « “The Artist Himself Is a Kind of Idiot.” An Interview with Jerome Charyn » [2017], non publié, voir Annexe.

¹³²⁷ Jerome Charyn, *The Catfish Man*, *op. cit.*, p. 87.

verbal, a-verbal. N'est-il pas en effet, en anglais et particulièrement dans l'imaginaire romantique (par exemple, l'idiot du poème de Wordsworth), cet être « naturel » (« a natural »), cet innocent dont la virginité n'est pas entachée de corruption, et en qui résonnent encore les sons purs et primordiaux du monde ? À Billy Budd son bégaiement, à Faigele son beuglement, à l'immigrant-idiot son altérité linguistique : tous « dénatur[nt] la langue, mais [font] monter l'au-delà musical et céleste du langage tout entier »¹³²⁸, pour reprendre Deleuze.

Le langage ne servira donc pas une fonction utilitaire chez l'idiot, cet être « naturel » dans son silence mais « dénatur[ant] la langue » lorsqu'on entend sa voix, et qui se place donc d'emblée dans un autre du langage. Cette altérité prend d'abord la forme, chez Charyn, de la voix chantée, comme dans cet exemple tiré d'*Elsinore* (1992), série policière de deux volumes centrée autour d'un tueur à gages nommé Holden : « [H]e could hear someone singing in the courtyard below. He didn't understand a word. But the song was so full of grief, so lamentable, that Holden wanted to hurl himself from the window, give his body to the siren's call. [...] The siren was a shivering young man who sat cross-legged in the yard. Something was wrong with his face. His eyes seemed to wander in all directions. He gathered the phlegm in his mouth as he sang. It looked like a ball »¹³²⁹. La voix extraordinaire appartient à un être peu commun, au visage convulsé, presque épileptique, semblable à celui que Flaubert présente, à la fin de *Madame Bovary*, sous les traits d'un chanteur aveugle découvrant « à la place des paupières, deux orbites béantes tout ensanglantées. La chair s'effiloquait par lambeaux rouges ; et il en coulait des liquides qui se figeaient en gales vertes jusqu'au nez, dont les narines noires renflaient convulsivement. Pour vous parler, il se renversait la tête avec un rire idiot ; – alors ses prunelles bleuâtres, roulant d'un mouvement continu, allaient se cogner, vers les tempes, sur le bord de la plaie vive »¹³³⁰. Littéralement ex-orbités, les chanteurs, chez Charyn comme chez Flaubert, ne voient pas les choses en face, ou plutôt, voient ce que les autres ne voient pas : « De ce qu'il a vu et entendu, l'écrivain revient les yeux rouges, les tympan percés »¹³³¹, écrit Deleuze. Cette réalité

¹³²⁸ Gilles Deleuze, « Bartleby ou la formule », *Critique et clinique*, op. cit., p. 94.

¹³²⁹ Jerome Charyn, *Elsinore*, New York, Mysterious Press, 1992, p. 98-99.

¹³³⁰ Gustave Flaubert, *Madame Bovary* [1857], in *Œuvres I*, Gallimard, Paris, 1951, p. 534.

¹³³¹ Gilles Deleuze, « La littérature et la vie », *Critique et clinique*, Éditions de Minuit, Paris, 1993, p. 14.

invisible et surtout ineffable, dans ces deux exemples, ne peut s'exprimer qu'au travers de fluides corporels comme le sang, le pus et les glaires (« the phlegm in his mouth »), des sécrétions que Delphine Horvilleur, dans *En tenue d'Ève. Féminin, pudeur et judaïsme* (2013) interprète comme le lieu d'une révélation, d'un dévoilement ayant trait à l'intime et au secret, les termes « sécrétion » et « secret » étant étymologiquement parents. Le visage suintant devient donc ici ce qu'Horvilleur nomme une « "zone de sécrétion", lieu du passage entre l'intérieur d'un tissu ou d'un corps. Le caché y devient visible. Le secret y est dévoilé et le dissimulé devient dénudé. Shmuel Trigano le définit comme "ce qui se laisse exposer totalement dans l'extériorité alors qu'il relève de l'intériorité"»¹³³². La voix apparaît alors comme une impudeur, une forme de nudité dérangeante. La bave répugnante qui caractérisait jusqu'à présent l'idiot devient en effet une salive créatrice par laquelle son intériorité, dans une certaine mesure, peut s'expectorer, s'ex-primer sous la forme d'un chant. Le fait que cette salive soit rassemblée en une « boule » (« it looked like a ball ») lui ôte en outre son caractère informe. Elle acquiert donc une qualité finie, parachevée, celle qui est traditionnellement attribuée à la sphère et au globe, formes par excellence du microcosme, ici celle d'une voix qui constitue un monde en elle-même : l'idiolecte, ou la voix absolument privée qui, par définition, ne peut pas s'exprimer verbalement car elle est intraduisible.

2. « Undersong » ou « inner voice » : infralangue ou langue des origines

Guidé par une « voix du dessous » (« undersong »), ou une « voix de l'intérieur » (« inner voice »), Charyn veut donner vie à son texte. Lorsqu'il décrit par exemple la genèse de *Blue Eyes*, il insiste sur l'importance de cette fibre personnelle qui donne au récit un timbre particulier et inimitable, une « musique » que ce premier polar a magnifiquement réussi à produire, à l'inverse de *King Jude*, un projet de roman que Charyn avait en cours à l'époque, un récit minutieusement construit mais dans lequel il s'enlisait faute d'avoir pu insuffler la vie à un matériau selon lui complètement froid et vide :

[T]he Andorran novel stayed dead. It was invention that evolved without a personal myth. I performed magnificent pirouettes on the page. I danced from

¹³³² Delphine Horvilleur, « L'être orificiel. Secret et sécrétion », *En tenue d'Ève. Féminin, pudeur et judaïsme*, Paris, Grasset, 2013, p. 106. La citation de Shmuel Trigano est tirée de *Le Judaïsme et l'Esprit du monde* (Paris, Grasset, 2012, p. 151).

line to line and was left with boring decoration. [...] I'd invented a thousand years of history for Jude, a chronology that was filled with wondrous details, but it was spun out of avoidance, a need to hide. *King Jude* is a cold book, mythology without a worm.¹³³³

Ce roman reste avorté et « idiot » dans le sens où il ne peut générer une voix qui soit vivante, authentique, et pas seulement ornementale ou superficielle. Il ne suffit pas d'un mythe pour créer un « mythe personnel », ce dernier devant encore être animé par une conscience (l'image du ver est une référence à Isaac habité par son ténia, de même que l'écrivain est habité par sa voix), par le sentiment d'une identité qui cherche à se dévoiler, à se montrer. On voit ici que le travail de l'écriture seul n'est pas concomitant à l'émergence de cette voix personnelle, voix qui d'ailleurs n'accompagne pas non plus toujours nécessairement le récit de soi. La « dilatation du sentiment de soi »¹³³⁴ et le « tonus identitaire »¹³³⁵ propres à l'artiste selon Michel de M'Uzan dans *Aux confins de l'identité* (2005) ne sont donc pas des pré-supposés pour Charyn, mais peut-être le point d'arrivée de son écriture. Ou plus précisément, pour reprendre l'argument développé par Arnaud Schmitt citant Michel de M'Uzan dans *Je réel / Je fictif – Au-delà d'une confusion postmoderne* (2010), si cette « expansion narcissique »¹³³⁶ ne peut pas être l'objet direct du texte, a fortiori dans des récits non auto-centrés, elle implique que l'auteur disparaisse de son récit pour mieux y apparaître sous d'autres formes que lui-même : « “Apparaître/disparaître”, “revendiquer une autorité sur son texte/ne pas y être”, voilà les dialectiques qui définissent l'auctorialité moderne »¹³³⁷, écrit-il. Ce n'est donc pas le contenu du récit qui porte le matériau identitaire et personnel de Charyn, mais le texte lui-même, ou plutôt la voix qui prend le relais pour porter le récit en lieu et place de l'écrivain : « [S]uddenly something is ignited, something comes alive, something is made personal. I would say the voice can only be personal, it can't be impersonal. It's a very specific signature »¹³³⁸, répond Charyn dans un entretien, mêlant son

¹³³³ Jerome Charyn, « Introduction. Blue Eyes and the Barber King », *The Isaac Quartet*, *op. cit.*, viii-ix

¹³³⁴ Michel de M'Uzan, *Aux confins de l'identité*, Paris, Gallimard, 2005, p. 133.

¹³³⁵ Michel de M'Uzan, *Aux confins de l'identité*, *op. cit.*, p. 136.

¹³³⁶ Arnaud Schmitt, *Je réel / Je fictif – Au-delà d'une confusion postmoderne*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2010, p. 152.

¹³³⁷ Arnaud Schmitt, *Je réel / Je fictif – Au-delà d'une confusion postmoderne*, *op. cit.*, p. 152.

¹³³⁸ LOLITA (Laboratoire Orléans-Tours de Littérature Américaine), « “Desperately Seeking for the Undersong”: A Definition of Voice by Jerome Charyn » [1994], in Sophie Vallas (ed.), *Conversations with Jerome Charyn*, *op. cit.*, p. 69.

statut d'auteur (sa « signature ») à la naissance d'une voix qui semble prendre vie d'elle-même (ce que signalent les formes passives). Cette voix est la condition, selon Charyn, pour que le texte ne soit pas une simple forme et une technique, un simple vide sonore, autrement dit pour qu'il permette à l'idiolecte de devenir éloquent.

a) Une « syntaxe du cri » : formuler la voix idiote

Charyn a fait de la voix emmurée de son père un motif traversant tout son œuvre, au point qu'on peut y voir, avec le néant du Bronx, l'origine de sa propre voix : « That fiddle is the music inside my head »¹³³⁹, écrit-il dans un essai. Le langage du fils porte en lui ses propres origines, cette musique paternelle enfermée dans les confins d'un crâne hermétique et qu'il faudra faire sortir, ce dont seul le langage est capable, pour développer ce que Deleuze nomme une « syntaxe du cri » : passer du hurlement paternel à un langage formel et intelligible, c'est-à-dire « se servir de la syntaxe pour crier, donner au cri une syntaxe »¹³⁴⁰. Avant de prendre une forme langagière et littéraire, la voix existe donc, chez Charyn, à l'état brut : « But the voice is strangled, it's hiding, afraid to come out »¹³⁴¹, dit-il dans un entretien, revenant sur une opposition qui lui est chère, celle qui fait jouer cette voix primordiale et inexprimée avec son pendant formel et langagier, le style de l'écrivain. « The voice isn't conscious, it's a kind of shriek, it's a kind of scream, it's much more primal »¹³⁴², insiste-t-il encore. Cette voix première, chronologiquement antérieure à la voix littéraire, est « idiote » dans le sens où elle n'est ni audible ni intelligible, mais elle informe néanmoins tout le parcours de Charyn. Il y revient ainsi constamment au travers de thèmes récurrents, comme l'enfance et la famille. « It almost seems to me that your self is formed by the age of six, and that very little happens afterwards. The contours of the family, the dynamics, the horrors, the frights are all there at a very early age and the music is there at an early, early

¹³³⁹ Jerome Charyn, « Introduction: Silence & Song », *The Silence of King Saul*, op. cit., p. 48.

¹³⁴⁰ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Kafka*, op. cit., p. 8.

¹³⁴¹ LOLITA (Laboratoire Orléans-Tours de Littérature Américaine), « “Desperately Seeking for the Undersong”: A Definition of Voice by Jerome Charyn » [1994], in Sophie Vallas (ed.), *Conversations with Jerome Charyn*, op. cit., p. 65.

¹³⁴² LOLITA (Laboratoire Orléans-Tours de Littérature Américaine), « “Desperately Seeking for the Undersong”: A Definition of Voice by Jerome Charyn » [1994], in Sophie Vallas (ed.), *Conversations with Jerome Charyn*, op. cit., p. 65.

age. This is where it seems to me it comes from, from the music »¹³⁴³ : cette voix, antérieure au langage lui-même (Charyn pose ailleurs l'âge de six ans comme premier jalon de la maturité linguistique) est d'abord le point de départ d'une transposition, ou plutôt d'une traduction, de la musique en langage. « A writer always has an internal voice »¹³⁴⁴, dit encore Charyn, pour qui ces deux extrémités du spectre, la voix intérieure non articulée et l'écriture aboutie sur le plan littéraire, sont interdépendantes, ne cessant de dialoguer et de se nourrir mutuellement.

b) Jerome the Ostrich, ou la voix souterraine

Non sans humour, Charyn met par exemple en image ses premières tentatives d'écriture dans une scène fantasmée de sa notice dite autobiographique où, jeune homme, il dialogue avec son mentor en écriture, un certain Milo Burns : « I grunted at him, made ostrich noises »¹³⁴⁵. Quelques grognements et des bruits animaux, voilà en quoi consistent ses préliminaires, le travail préparatoire au passage à l'écrit. Ces sons, qui précèdent l'écriture mais qui sont déjà une forme audible de voix, situent ainsi l'apprenti écrivain dans les limbes de son métier, un entre-deux où il n'est plus tout à fait idiot, et pas encore vraiment écrivain. Charyn adore d'ailleurs cette image de l'autruche, semble-t-il empruntée à J. D. Salinger, un autre Jerome, dans sa nouvelle « Down at the Dinghy » (1949), où le jeune protagoniste porte sur le devant de son T-shirt les mots « Jerome the Ostrich »¹³⁴⁶. Comme l'autruche qui enfonce sa tête sous la surface visible du sol¹³⁴⁷, Charyn cherche dans les régions souterraines, infra-terrestres, qu'il s'agisse de la voix paternelle, de son propre passé ou des zones obscures de l'histoire américaine, les sources d'un langage qui n'a pas encore jailli. La voix étrange de cet animal, dont les couinements n'évoquent ni la force ni la beauté,

¹³⁴³ Sophie Vallas, « “Pinocchio is Still Out There”: Listening to Jerome Charyn’s Everlasting Quest » [2009], in Sophie Vallas (ed.), *Conversations with Jerome Charyn*, op. cit., p. 118.

¹³⁴⁴ Samuel Blumenfeld, « Raiding the City: An Interview with Jerome Charyn » [1992], in Sophie Vallas (ed.), *Conversations with Jerome Charyn*, op. cit., p. 28.

¹³⁴⁵ Jerome Charyn, “Jerome Charyn”, in Dedria Dryfonski, ed., *Contemporary Authors Autobiography Series*, op. cit., p. 180.

¹³⁴⁶ Jerome David Salinger, « Down at the Dinghy » (1949), in *Nine Stories*, New York, Little, Brown and Company, 1953.

¹³⁴⁷ Cette attitude est souvent interprétée comme une métaphore de lâcheté aveugle alors que, biologiquement, il s'agit d'un geste de nidation.

lui inspire en outre l'éloge d'un langage strictement personnel et intime, son propre bruit idiot, comme celui de Johnny dans le poème de Wordsworth, petit bruit par lequel il devient loquace sans devenir grandiloquent : « A hippo's blast is only a nuisance when you're in love with an ostrich's squeak »¹³⁴⁸, déclare par exemple le narrateur d'*Eisenhower, My Eisenhower*. On trouve en outre un écho à ces bruits dans *The Secret Life of Emily Dickinson*, où Emily dit avoir une petite voix insignifiante de souris (« my mousy voice »¹³⁴⁹). Ces exemples, par le truchement de la métaphore animale, disent bien l'état intermédiaire, inachevé de la voix, ou peut-être, comme c'est le cas pour Dickinson, annoncent le contraste entre la voix visible, jugée sans intérêt, et la voix qu'il reste à révéler, pour devenir le génie qu'on connaît¹³⁵⁰. Enfin, ce volatile qui ne vole pas plaît forcément à Charyn, lui qui se voit déjà, dans *The Black Swan*, comme un éléphant volant (« Dumbo the flying elephant »¹³⁵¹) à cause de ses oreilles décollées qui lui donnent un physique idiot, soit un autre de ces animaux incarnant, comme l'Albatros de Baudelaire, l'état impossible de l'écrivain. Sa voix ne fonctionne en effet que dans un certain contexte, lorsqu'il est dans son élément, autrement dit, lorsque son écriture s'aligne avec ce qui le touche intimement.

c) Infralangue : régression vers la langue maternelle

Certes, Charyn a indiscutablement eu un parcours formel, dont son œuvre garde les traces, notamment dans ses premiers romans expérimentaux post-modernes, où l'exercice de style auquel il se livre transforme parfois le texte en laboratoire. Cela ne l'a pas empêché de considérer par exemple *Eisenhower, My Eisenhower*, ce roman dans lequel il dit souvent avoir « trouvé sa voix », comme une charnière entre ses premiers romans très ancrés dans une époque, assez imitatifs, et l'émergence d'une voix plus singulière. L'effort linguistique, l'élaboration d'un style comme le travail narratif occupent une place indéniable dans la production par ailleurs abondante de cet écrivain. Mais il distingue lui-même très nettement

¹³⁴⁸ Jerome Charyn, *Eisenhower, My Eisenhower*, *op. cit.*, p. 100.

¹³⁴⁹ Jerome Charyn, *The Secret Life of Emily Dickinson*, *op. cit.*, p. 23.

¹³⁵⁰ D'ailleurs, Charyn reproduit ce commentaire de R. P. Blackmur sur Dickinson, où l'image de l'animal permet encore de dire l'altérité radicale, ici du langage poétique : « [I]t sometimes seems as if in her work a cat came at us speaking English » (*A Loaded Gun* 40).

¹³⁵¹ Jerome Charyn, *The Black Swan*, *op. cit.*, p. 56.

deux versants dans son travail d'écriture : « What is the difference between voice and style? Style is something that is much more conscious; it's the writer who's honing images, reworking the sentences, finding a text, that's the style. The voice is something that's much more basic, much more primitive, that underlies the signature of the style, and yet it's something that doesn't change so much from book to book »¹³⁵². Même dans l'évolution vers un langage littéraire de plus en plus abouti, même dans l'approfondissement qui accompagne un travail sur le langage, Charyn parle de revenir à la voix première, celle qui « ne change pas », qui sous-tend et donne son unité à l'ensemble de ses textes. Cette voix n'est pas seulement première sur le plan chronologique, dans le sens où elle précède l'acquisition d'un langage et l'élaboration d'un récit, mais aussi première sur le plan hiérarchique, puisqu'elle est à la fois l'origine et le but de l'écriture, et a donc les caractéristiques d'une infralangue : « L'*infralangue* est une voix tournée vers une origine ambivalente : tantôt innocence perdue, tantôt confusion primitive, chaos dont il faut s'arracher mais dont on s'efforce de capter l'énergie »¹³⁵³, précise Dominique Maingueneau. En trouvant cette voix pour y rester fidèle et faire résonner sa musique informelle, idiote, au travers de textes par définition silencieux et formels, l'écrivain semble travailler contre un système paternaliste logocentré et régresser vers une langue maternelle primitive et présymbolique, proche de ce que Jacques Lacan nomme « lalangue ».

Cela a des implications thématiques, notamment avec les motifs privilégiés de l'enfance et de la mère, dont on a vu combien ils s'entrecroisaient avec le thème de l'idiotie. Dans un passage marquant de *The Dark Lady from Belorusse*, Jerome annonce bien à son père qu'à choisir, il n'hésiterait pas à renoncer à lui pour ne vivre plus qu'avec Fannie : « “Baby, who do you love more, mom or me?” [...] All I had to say was, *Dad, I love you both*. But I couldn't. I was frightened of losing the dark lady. Dad asked me again. “Who do you love more?”. “Mom,” I said, “Faigele” »¹³⁵⁴. La préférence monomaniaque pour la mère, ou ici la relation très intime avec elle, comme celle qui mène plus tard Charyn à ne choisir

¹³⁵² LOLITA (Laboratoire Orléans-Tours de Littérature Américaine), « “Desperately Seeking for the Undersong”: A Definition of Voice by Jerome Charyn » [1994], in Sophie Vallas (ed.), *Conversations with Jerome Charyn*, op. cit., p. 63.

¹³⁵³ « Sur le bord opposé, la *supralangue* fait miroiter la perfection lumineuse d'une représentation idéalement transparente à la pensée » (Dominique Maingueneau, « Code langagier et scène d'énonciation philosophique », *Rue Descartes*, vol. 50, n° 4, 2005, p. 22-33, §17).

¹³⁵⁴ Jerome Charyn, *The Dark Lady from Belorusse*, op. cit., p. 44.

qu'une seule chose dans sa vie, l'écriture, illustre ainsi cette régression vers le prélangagier, ou plutôt, vers l'autre du langage, vers ce qui, dans le langage, n'a pas été détruit par une forme trop répressive : une régression libératrice, donc, pour Charyn, qui en fait l'outil de son progrès.

Cela a aussi des conséquences stylistiques, Charyn entretenant avec l'écholalie, ce ressassement de certains sons ou mots, une affinité élective : « I think it goes beyond themes, it's a kind of echolalia, it's the child hearing words and repeating them in an obsessive way. And it's my hysterical desire to repeat: in order to own the words, you have to magically repeat them »¹³⁵⁵. Ce sont d'abord des lettres, comme le son /b/, régulièrement employé en allitération dans des titres (*Bitter Bronx*, *Bronx Boy*, *Billy Budd KGB*), des noms (« Baby », « Bartleby ») ou des expressions frappantes (« Big Boy », « boy in the barn », « bachelor boy », « blonde brat », « baby brother »), comme pour exploiter pleinement la pulsation d'une consonne devenue borborygme et entrer dans un jeu infantile de répétition obsessionnelle. Ce sont ensuite des noms propres récurrents, essentiellement masculins, qui forment un refrain dans l'œuvre, pour des raisons parfois évidentes et biographiques, mais pas uniquement : Sam et Sammy, Ben et Benny, Ted et Teddy, Leo/Lionel et Lippy, Tom¹³⁵⁶ et Tommy. Alors que les patronymes, extrêmement variés, sont souvent le résultat d'un intertexte très riche (les références culturelles et littéraires sont innombrables et à peine voilées dans l'onomastique), tout comme les prénoms féminins, hormis celui de Fannie, sont sujets à beaucoup d'inventivité, ces noms propres semblent se rassembler autour d'un agrégat restreint, noyau central formant une identité-type, presque anonyme, et du reste terriblement américaine : celle d'un Original¹³⁵⁷, peut-être, ou d'un homme de l'origine ?

¹³⁵⁵ Gilles Menegaldo, « “Chanting in the Dark”: An Interview with Jerome Charyn » [1995], in Sophie Vallas (ed.), *Conversations with Jerome Charyn*, op. cit., p. 82.

¹³⁵⁶ Ce prénom en particulier est souvent accolé à des personnages idiots, à commencer par « Poor Tom » (III, 4) dans *King Lear* (1605), peut-être pour des raisons euphoniques. Halliwell, dans *Images of Idiocy*, note ainsi un sens archaïque du son *tam* signifiant « idiot innocent » en hébreu (*Images of Idiocy*, op. cit., p. 50). De façon plus générale, cette syllabe évoque en hébreu la plénitude et la perfection, l'innocence morale et la pureté éthique (c'est par exemple le nom de l'enfant simple qui pose la question « Qu'est-ce que c'est ? » dans la Hagadah). Les connotations très positives de ce nom permettent ainsi, selon Halliwell, de souligner par contraste, ou alors de faire oublier, l'inélégance évidente du personnage de l'idiot.

¹³⁵⁷ Au sens deleuzien du terme, cet être dont la nature est « angélique ou adamique » : « L'original, dit Melville, ne subit pas l'influence de son milieu, mais au contraire, jette sur l'entourage une lumière blanche livide, semblable à celle qui “accompagne dans la Genèse le commencement des choses” » (Gilles Deleuze, « Bartleby ou la formule », *Critique et clinique*, op. cit., p. 106-107).

Enfin, ce ressassement est aussi présent sur le plan narratif, avec le principe des séries, notamment policières (on compte à ce jour douze romans Sidel) et l'attachement parfois obstiné à certains personnages ou thèmes : Charyn, deux ans après avoir écrit *Blue Eyes* (1974) et exécuté son héros Manfred Coen, celui qui donne son surnom au roman, entreprend, avec *Marilyn the Wild* (1976), d'en écrire le *prequel* pour développer ce personnage trop tôt disparu de l'intrigue. Faigele, ou sa variante Fannie, parcourt quant à elle l'œuvre de part en part sous des visages bien différents. Le thème de l'Allemagne nazie, pour finir, est un autre exemple de cette méthode cyclique d'écriture : Charyn fait d'abord allusion dans *Savage Shorthand. The Life and Death of Isaac Babel* (2005) au camp de Theresienstadt, ce camp dont il se sent capable de parler, à l'inverse de celui d'Auschwitz, car il est si « charynesque » (« And this concentration camp was also “charynesque” in that it was a phony concentration camp, it was like a movie set [...], with a fake café »¹³⁵⁸), avant de reprendre et de développer plus avant le sujet dans *Cesare. A Novel of War-Torn Berlin* (2020), roman dont les derniers chapitres se déroulent dans ce camp.

Le retour à l'origine est loin d'être simple puisqu'il implique de se confronter au chaos originaire. Chaque tentative de retour se solde donc par une avancée, d'un effet inédit, les nombreuses répétitions permettant paradoxalement à une voix originale, constamment réinventée, de se développer.

3. « [M]y own idiotic tongue »¹³⁵⁹ : idiolecte et idiosyncrasie

a) « Compose my own dialect »¹³⁶⁰ : de l'anglais majeur à l'anglais mineur

Charyn, particulièrement à ses débuts, se place dans une filiation littéraire assez claire. Ses premiers textes, notamment les premières nouvelles et le roman *Once Upon a Droshky* (1964), doivent beaucoup à l'héritage yiddish : on entend ainsi les intonations un

¹³⁵⁸ Sophie Vallas, « “Pinocchio is Still Out There”: Listening to Jerome Charyn’s Everlasting Quest » [2009], in Sophie Vallas (ed.), *Conversations with Jerome Charyn*, op. cit., p. 145.

¹³⁵⁹ Jerome Charyn, *The Secret Life of Emily Dickinson*, op. cit., p. 292.

¹³⁶⁰ Samuel Blumenfeld, « Raiding the City: An Interview with Jerome Charyn » [1992], in Sophie Vallas (ed.), *Conversations with Jerome Charyn*, op. cit., p. 28.

peu trop musicales de certains personnages qui parlent l'anglais en pensant en yiddish. Comme Grace Paley, Charyn ne s'évertue pas à inscrire cette langue, qu'il parle un peu, dans ses récits, mais il ne renonce toutefois pas à la faire résonner à travers l'anglais. Les traits idiomatiques du yiddish, (dans le sens de ce qui est particulier à une langue, ici sa syntaxe, son rythme et son lexique) se traduisent alors par une syntaxe anglaise idiosyncrasique (« I don't have a widow to wash for me my underwear »¹³⁶¹, s'exclame par exemple le vieux Bernstein), une ponctuation survoltée (les points d'exclamation et d'interrogation surutilisés servant à transcrire l'exaltation propre au yiddish parlé) et un métissage lexical ponctuel (« Let him *drai* someone else's *kop* with his poetry »¹³⁶²). À cet égard, Charyn, du moins dans ses textes de jeunesse, reste proche de cette langue qui fut pour lui un semblant de langue maternelle. Jerome explique ainsi, dans *The Dark Lady from Belorusse*, pourquoi les Charyn préfèrent se rendre à leur ancienne synagogue, située dans la partie pauvre du Bronx, plutôt que de rejoindre le nouveau temple du Grand Concourse, pour la seule raison que dans le nouvel édifice, le chantre fait le service en anglais : « That was the disadvantage of English. A cantor would have had nothing to sing. We went to the old synagogue [...] [but] we had Gilbert Rogovin »¹³⁶³. Rogovin se met alors à incarner, aux yeux de Jerome, la voix de toute une communauté s'exprimant en yiddish, ce que le texte laisse transparaître en suggérant son parfum indescriptible : « He wore a strange perfume, smelled like a certain red flower at the Bronx Zoo »¹³⁶⁴. De même, les juifs de ce quartier représentent pour Jerome une faune et une flore sauvages, peut-être en voie de disparition, contraints qu'ils sont en tout cas à n'exister que dans leur ghetto (équivalent du zoo, ici) où ils sont encore considérés comme des êtres nauséabonds (le parfum se lit-il comme une réponse au mythe du juif malodorant ?) et à être les seuls défenseurs de leur langue et de leur culture, des idiots que personne ne cherche à comprendre. La voix dont Charyn parle si souvent prend donc peut-être en premier lieu la forme d'un hommage au yiddish, cette langue éminemment musicale. Lorsque Charyn retranscrit le rythme et la mélodie de cette langue, il sert déjà le « [b]ut ultime de la littérature, dégager dans le délire cette création

¹³⁶¹ Jerome Charyn, « The Man Who Grew Younger », *The Man Who Grew Younger and Other Stories*, *op. cit.*, p. 101.

¹³⁶² Jerome Charyn, « The Man Who Grew Younger », *The Man Who Grew Younger and Other Stories*, *op. cit.*, p. 109.

¹³⁶³ Jerome Charyn, *The Dark Lady from Belorusse*, *op. cit.*, p. 8.

¹³⁶⁴ Jerome Charyn, *The Dark Lady from Belorusse*, *op. cit.*, p. 9.

d'une santé, ou cette invention d'un peuple, c'est-à-dire une possibilité de vie. Écrire pour ce peuple qui manque... »¹³⁶⁵, selon les mots de Deleuze.

b) Langage privé ou langue originale ?

Pourtant, le rythme et la mélodie propres au langage communautaire, une fois inscrits dans la langue nationale qu'est l'anglais, participent d'un autre idiome, celui de Charyn lui-même. Ce dernier a ainsi développé toute sa vie un langage qui lui ressemble : « I searched and searched for my own song, a melody that would have my imprint, and mine alone »¹³⁶⁶, écrit-il par exemple dans un de ses essais. Ce langage, élaboré au sein d'un anglais qu'il ne maîtrise pas, rejoint alors la « langue mineure » que Deleuze et Guattari décrivent dans leur ouvrage sur Kafka. À Charyn qui est déjà, depuis sa naissance, « le nomade et l'immigré et le tzigane de sa propre langue »¹³⁶⁷, il reste à « trouver son propre point de sous-développement, son propre patois, son tiers-monde à soi, son désert à soi »¹³⁶⁸. Alors, il passera du statut de l'« idiot », celui qui est totalement étranger à tout idiome, à l'écrivain, capable de faire parler les signes à sa manière, jusqu'à tendre vers le génie de l'originalité¹³⁶⁹, génie qui caractérise selon lui tout particulièrement Shakespeare, Dickinson ou encore Nabokov : « All we know is that we have these brilliant texts and there are no equivalents in all of the English language. [...] They just understand language in ways that we don't, that we aren't equipped to do, it seems to me »¹³⁷⁰. Cet usage singulier qui est fait de la langue partagée est ici éminemment créatif et porteur de sens, car le génie littéraire réside, selon Charyn, dans la faculté à dépasser les limites du langage sans pour autant tomber dans le non-sens le plus total. Dans son état le plus extrême, ce dialecte ultra-individuel peut

¹³⁶⁵ Gilles Deleuze, « La littérature et la vie », *Critique et clinique*, op. cit., p. 15.

¹³⁶⁶ Jerome Charyn, « Introduction: Silence & Song », *In the Silence of King Saul*, op. cit., p. 24.

¹³⁶⁷ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*, op. cit., p. 35.

¹³⁶⁸ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*, op. cit., p. 33.

¹³⁶⁹ Charyn propose cette définition de l'originalité en littérature : « So we can't simply say that it's language, we can't simply say that it's this unique use of language. It's language *plus*, and it's that plus, that infinity that makes it particularly *you*, so it's something plus something else and that's why it's so difficult » (LOLITA, « “Desperately Seeking for the Undersong”: A Definition of Voice by Jerome Charyn » [1994], in Sophie Vallas (ed.), *Conversations with Jerome Charyn*, op. cit., p. 60).

¹³⁷⁰ Richard Phelan and Sophie Vallas, « Finding the Music: An Interview with Jerome Charyn in *The Secret Life of Emily Dickinson* » [2011], in Sophie Vallas (ed.), *Conversations with Jerome Charyn*, op. cit., p. 159.

pourtant atteindre à l'intelligibilité : « When you have your own dialect, nobody speaks it, of course »¹³⁷¹. Il rajoute toutefois, « but it constantly echoes in your ear », plaçant ainsi l'écrivain dans la position du traducteur chargé de faire passer cet idiolecte pur, c'est-à-dire le « langage privé » tel que l'entend Ludwig Wittgenstein¹³⁷², un idiome non verbal, présent ici sous la forme de sons intérieurs intraduisibles et irreproductibles, vers une langue intelligible pour tous, quoique singulière et originale (ou, dans le cas du génie littéraire, intelligible car originale, parce qu'elle arrive à toucher à l'universel en passant par le particulier). Cette traduction implique un travail solitaire de formulation dans lequel Charyn, seul dans sa chambre, tente de déchiffrer sa propre énigme : « I was a manchild in a rented room. And I was prepared to stay there for the rest of my life, lost in the belief that I could crack my own language code, create melodies from strings of sentences »¹³⁷³, écrit-il au sujet de ce qui est avant tout un monologue avec lui-même. Le langage lui apparaît comme codé (« crack my own language code »), codifié, car il est une forme nécessaire à laquelle le sens est conditionné. Ces deux étapes, l'identification du vécu privé intérieur et sa formulation verbale, engagent en effet un jeu entre le même et l'autre dès lors qu'il s'agit d'utiliser des structures préexistantes pour dire une expérience radicalement neuve. Si le langage est trop reconnaissable, le récit est compréhensible, mais plat, inintéressant (ce que Charyn appelait, plus tôt, « the form that “barks” »¹³⁷⁴). Si, en revanche, la forme a subi trop d'altérations, l'intelligibilité n'est plus possible, et le vécu reste intraduisible, le récit incompréhensible, tous deux demeurant idiots faute d'avoir pu traverser l'épreuve de la traduction, voués donc à n'être jamais reconnus comme des éléments familiers, identifiables et partageables. Ainsi, la calligraphie serrée¹³⁷⁵ de Harvey, dans *The Dark Lady from Belorusse*, incarne cet autre à

¹³⁷¹ Samuel Blumenfeld, « Raiding the City: An Interview with Jerome Charyn » [1992], in Sophie Vallas (ed.), *Conversations with Jerome Charyn*, op. cit., p. 28.

¹³⁷² Ludwig Wittgenstein, dans ses *Recherches Philosophiques* (I, § 244-271), récuse l'idée d'un tel langage, qui serait privé par principe, c'est-à-dire fondé sur des vécus intérieurs purement subjectifs et donc incommunicables, auquel le sujet serait seul à avoir accès sans jamais pouvoir les représenter pour d'autres ou pour lui-même sous une forme codifiée.

¹³⁷³ Jerome Charyn, « Introduction: Silence & Song », *In the Silence of King Saul*, op. cit., p. 30.

¹³⁷⁴ LOLITA (Laboratoire Orléans-Tours de Littérature Américaine), « “Desperately Seeking for the Undersong”: A Definition of Voice by Jerome Charyn » [1994], in Sophie Vallas (ed.), *Conversations with Jerome Charyn*, op. cit., p. 62.

¹³⁷⁵ Les archives de la Fales Library à New York donnent à voir la propre écriture de Charyn, tout aussi serrée et parfois aussi difficile à lire que celle de Harvey ici. Dans la calligraphie se joue donc la question de l'autre à l'intérieur de soi, aussi indéchiffrable pour soi-même que pour les autres.

jamais autre. Faigele s'échine à déchiffrer, sur les cartes postales que son fils lui a envoyées d'Arizona, l'écriture hiéroglyphique de ce dernier (« trying to decipher Harvey's scrawl », « none of us could read his handwriting », « Harvey's personal hieroglyphics »¹³⁷⁶), écriture qui en vient à constituer un langage en elle-même (« Harvey's language »¹³⁷⁷), jusqu'à apparaître à Jerome comme inaccessible pour tous et pour toujours : « Even if I went to college, I couldn't read Harvey's handwriting. Nobody can »¹³⁷⁸. Un tel langage ne peut qu'être monologique et mène donc à une forme d'aporie : « [I]n the end, your main interlocutor is yourself, and most of the conversations you have have nothing to do with the external world »¹³⁷⁹, admet Charyn dans un entretien. Pourtant le monde extérieur, et plus spécifiquement les codes langagiers, sont un facteur déterminant pour que le monologue stérile de l'écrivain avec lui-même se mue en un dialogue fertile tant intérieur qu'extérieur, avec les lecteurs. Si Charyn se décrit comme un écrivain idiot, c'est peut-être en raison de sa capacité à servir d'intermédiaire, d'adaptateur, tourné d'un côté vers la musique averbale de l'idiot et de l'autre vers le langage et le sens qu'il permet de formuler. Plus précisément, il n'est ni idiot ni écrivain, simplement un médiateur entre l'intériorité subjective de l'individu et l'extériorité partagée du collectif, entre l'artiste et son public.

c) Défendre ses idiosyncrasies : l'écrivain-gangster

Afin de trouver cette voix qui rende possible la traduction de vécus en récits, Charyn apprivoise la forme pour lui donner une singularité maximale. Selon Proust, « la seule manière de défendre une langue, c'est de l'attaquer [...]. Chaque écrivain est obligé de se faire sa langue »¹³⁸⁰, conseil que Charyn prend à la lettre. Prenant le parti de ces gangsters qui, dans son œuvre, défient l'institution par leur style vestimentaire excentrique et leurs

¹³⁷⁶ Jerome Charyn, *The Dark Lady from Belorusse*, *op. cit.*, p. 58.

¹³⁷⁷ Jerome Charyn, *The Dark Lady from Belorusse*, *id.*

¹³⁷⁸ Jerome Charyn, *The Dark Lady from Belorusse*, *op. cit.*, p. 69.

¹³⁷⁹ Samuel Blumenfeld, « Raiding the City: An Interview with Jerome Charyn » [1992], in Sophie Vallas (ed.), *Conversations with Jerome Charyn*, *op. cit.*, p. 28.

¹³⁸⁰ Marcel Proust, *Correspondance avec Madame Strauss*, Lettre 47, Paris, Livre de Poche, p. 110.

manières décalées¹³⁸¹, il adopte une position distanciée vis-à-vis de l'ordre établi : « The gangster rebels against society and culture. I started rebelling against my surroundings from the moment I was born. I've always hated institutions, high school or college alike. Institutions always end up destroying what is particular and specific in an individual, and must therefore be fought »¹³⁸². Pour se ménager un espace à lui, l'écrivain doit en effet se détacher des structures existantes : « I don't mean the gangster in a romantic way. I mean that person who exists on the side of the law as a kind of necessity. And I think the writer *is* a gangster. The writer *must* exist on the side of the culture, of the law, in order to reinterpret it, in order to attack it, in order to embrace it. So the notion of gangster-writer is very, very important to me »¹³⁸³. Charyn se voit ainsi comme un voleur, voire un terroriste du langage, produisant des textes « explosifs » (« explosive texts »¹³⁸⁴) qui sont autant de manières de se créer une culture propre, élaborée d'abord contre la culture officielle (« attack ») avant d'y trouver peu à peu sa place (« embrace »). Le résultat de cette réappropriation est un langage non-standard, iconoclaste dans le sens où il ne fonctionne pas à partir d'images conventionnelles, un langage idiosyncrasique donc, dans le sens où il exprime une individualité radicale : « I fit nowhere. And that's one of the reasons why my language is so difficult to describe, because it's not what you would call classic American – it's something else. It comes from another world »¹³⁸⁵. De même que le gangster défend un ordre alternatif (« his eagerness to find another order in life »¹³⁸⁶), l'écrivain entend se libérer des structures extérieures (sociales, culturelles, langagières) pour développer sa propre structure interne, celle qui marquera définitivement la fin de son état d'idiotie, entendue comme absence généralisée de régulation. Charyn s'arrête ainsi, dans un entretien avec Sylvaine Pasquier,

¹³⁸¹ « The gangster is at war with society, he doesn't work, he wears designer suits, he goes out with superb women, he has his own poetic language, and above all he has an amazing body language » (Samuel Blumenfeld, « Raiding the City: An Interview with Jerome Charyn » [1992], in Sophie Vallas (ed.), *Conversations with Jerome Charyn, op. cit.*, p. 29).

¹³⁸² Samuel Blumenfeld, « Raiding the City: An Interview with Jerome Charyn » [1992], in Sophie Vallas (ed.), *Conversations with Jerome Charyn, op. cit.*, p. 29.

¹³⁸³ Gilles Menegaldo, « “Chanting in the Dark”: An Interview with Jerome Charyn » [1995], in Sophie Vallas (ed.), *Conversations with Jerome Charyn, op. cit.*, p. 80.

¹³⁸⁴ Marc Chénétier, « “Writing About”: An Interview with Jerome Charyn » [1995], in Sophie Vallas (ed.), *Conversations with Jerome Charyn, op. cit.*, p. 87.

¹³⁸⁵ Yann Lardeau, « An Interior Journey into the Belly of the Beast: *Metropolis* by Jerome Charyn » [1993], in Sophie Vallas (ed.), *Conversations with Jerome Charyn, op. cit.*, p. 40.

¹³⁸⁶ Samuel Blumenfeld, « Raiding the City: An Interview with Jerome Charyn » [1992], in Sophie Vallas (ed.), *Conversations with Jerome Charyn, op. cit.*, p. 31.

sur le terme « rabbi » qui, dans son acception vernaculaire et argotique, dérive de son sens premier le plus courant, celui d'un homme incarnant l'autorité religieuse et intellectuelle d'une communauté (le rabbin étant aussi le créateur du Golem dans le mythe). Dans le jargon (« lingo »¹³⁸⁷) particulier de la police, un « rabbi » est un allié, un protecteur, celui qui saura toujours vous tirer d'affaire et Charyn en propose un équivalent textuel : « A rabbi's your guide, your champion, your voice – a coherent voice. My only rabbi is the text, the words in the text »¹³⁸⁸, le texte devenant un monde en soi (« a world unto itself »¹³⁸⁹), un espace d'expérimentation poétique où l'écrivain peut jouer avec les structures et forger sa créativité. Dans ce microcosme textuel, l'écrivain joue les créateurs, mais il est aussi la créature de ce texte qui, à mesure de sa mise en forme, laisse apparaître les aspects cachés de celui qui l'a créé pour mieux les transformer. Le monstre prend alors, encore une fois, le pouvoir sur son maître : « And my revolutionary America is a reflection of a world that might have been, but is also a strange new object, a toy of words, a monster of my own Little America, and perhaps that is what all texts are – monstrosities that overpower the real, that take over like creatures from some perverse private planet, that are much more infinite than the words they describe »¹³⁹⁰. Dans son jeu littéraire, l'écrivain prend le pouvoir en même temps qu'il perd le contrôle jusqu'à trouver sa « perversité », autrement dit cette capacité à dévier de la norme pour aller vers ce qui semble impropre et incorrect mais est néanmoins indispensable à l'expression de l'individualité : « Yes, perverse is like left-handed, it's like a left-handed spin. It's reverse so that you can't master it. It's devilish, it's not controllable. That's the way I see it »¹³⁹¹, explique Charyn, reprenant l'analogie du ping-pong. Dans l'écriture, il est en effet son propre adversaire de jeu dans le sens où, comme il n'en contrôle pas tous les aspects, il se surprend lui-même.

¹³⁸⁷ « I drew on his lingo », dit Charyn de son frère policier (Frederic Tuten, « A Conversation with Jerome Charyn » [1992], in Sophie Vallas (ed.), *Conversations with Jerome Charyn, op. cit.*, p. 14).

¹³⁸⁸ Sylvaine Pasquier, « To Write Is to Die a Little: An Interview with Jerome Charyn » [1994], in Sophie Vallas (ed.), *Conversations with Jerome Charyn, op. cit.*, p. 52.

¹³⁸⁹ Frederic Tuten, « Jerome Charyn » [2004], in Sophie Vallas (ed.), *Conversations with Jerome Charyn, op. cit.*, p. 115.

¹³⁹⁰ Frederic Tuten, « Jerome Charyn » [2004], in Sophie Vallas (ed.), *Conversations with Jerome Charyn, id.*

¹³⁹¹ Michaëla Cogan, « “The Artist Himself Is a Kind of Idiot.” An Interview with Jerome Charyn » [2017], non publié, voir Annexe.

C. « Je suis mon propre jardinier imbécile »¹³⁹² : l'écrivain-idiot face au langage

1. « A manchild » : initiation inversée de l'écrivain-idiot

Dans plusieurs romans, comme *The Catfish Man* ou *Pinocchio's Nose*, le récit prend la forme d'un *Bildungsroman*, autrement dit d'une initiation censée mener Jerome d'une enfance innocente, et idiote, à la maturité de l'écrivain adulte. Or, la dynamique linéaire d'une telle initiation est dans une certaine mesure sapée dès le départ. Dans *Pinocchio's Nose*, on l'a vu, l'auteur annonce raconter « comment il est devenu un petit garçon de bois » (« This is the story of how I became a wooden boy »¹³⁹³) tandis que Jerome, dans *The Catfish Man*, se décrit à la fin du roman comme un garçon (« a Polish boy »¹³⁹⁴), alors même qu'il vient de fêter ses quarante ans. Au lieu d'avoir grandi et d'accéder à l'âge adulte, d'être devenus des hommes, ces personnages suivent une trajectoire inverse : ils involuent au lieu d'évoluer. Alors même qu'ils s'affirment de plus en plus en tant qu'écrivains, ils continuent, contre toute attente, à se considérer comme des enfants, idiots qui plus est. « I had to give birth to myself as a writer. I couldn't give birth to myself as a man. I didn't succeed »¹³⁹⁵, explique ainsi Charyn dans un entretien, traçant une opposition claire entre virilité sociale (soulignée à maints endroits par la *bar-mitzvah*) et humanité individuelle. Dans cette perspective, l'idiot est celui qui renonce à la vie publique faute de pouvoir s'y adapter et qui se retranche dans son propre espace intérieur pour continuer à se développer. Jerome, dans *The Catfish Man*, se perçoit également comme incapable d'accomplir tout ce qui définit la virilité de l'homme adulte. Père de famille raté, il s'est fait pousser la barbe mais n'a rien du patriarche (« I was the paterfamilias of my own lost tribe »¹³⁹⁶, « A clan of one potato. Me »¹³⁹⁷), se retrouvant seul et abandonné de tous dans un hôtel désaffecté. Pourtant, le titre

¹³⁹² Michel Lebrun, « Brève rencontre avec Jerome Charyn » [1995], *Polar* n° 15, Éditions Payot & Rivages, Paris, 1995, p. 32.

¹³⁹³ Jerome Charyn, *Pinocchio's Nose*, *op. cit.*, p. 7.

¹³⁹⁴ Jerome Charyn, *The Catfish Man*, *op. cit.*, p. 313.

¹³⁹⁵ Sophie Vallas, « "Pinocchio is Still Out There": Listening to Jerome Charyn's Everlasting Quest » [2009], in Sophie Vallas (ed.), *Conversations with Jerome Charyn*, *op. cit.*, p. 142.

¹³⁹⁶ Jerome Charyn, *The Catfish Man*, *op. cit.*, p. 304.

¹³⁹⁷ Jerome Charyn, *The Catfish Man*, *op. cit.*, p. 310.

laissait bien présager une forme d'accomplissement de sa part, ce que Charyn explicite dans cet échange :

MC: Looking at some of the names—Manny, Imberman, Catfish Man, Paradise Man. For you is it all about becoming autonomous as a human being, growing into a full-fledged man?

JC: Well. Man is a disguise for a boy, the boy who pretends to be a man. In many of the titles they're not really men, they're boys.¹³⁹⁸

On comprend que le statut extérieur de l'adulte, celui qui assure ses fonctions dans l'espace public, s'oppose encore une fois ici à l'individu privé (en grec, *idios*), définitivement resté en enfance. Pour Jerome, en réalité, la véritable autonomie ne s'acquiert pas dans l'accomplissement social et matériel, mais prend plutôt la forme d'un cheminement personnel, celui de l'écriture. Il ne s'agit pas pour lui de devenir un homme, mais de devenir un *mentsch*, selon ce terme yiddish qui connote la valeur morale et proprement humaine de l'individu plus que sa virilité ou son statut. Le personnage d'Arnold le Geek, dans le court roman éponyme, est à l'image de ce *coming-of-age* singulier. Alors que le roman tire à sa fin, Arnold a tout perdu, tout, jusqu'au vieux caddie démantibulé dans lequel il trimballait ses maigres effets personnels. « Ses habits [...] tout pourris »¹³⁹⁹ comme unique possession, il déambule dans les catacombes de sa ville sous une pluie d'insultes (« Frankenstein », « Big Boy »), son corps recourbé, crispé dans la même position qu'il avait lorsqu'il prenait appui sur son déambulateur (« un mec qui poussait un wagon invisible »¹⁴⁰⁰), figurant toujours cet imbécile incapable de tenir debout sans l'aide d'une béquille. Le lecteur croit un instant à son émancipation lorsqu'Arnold, rejoint par sa fiancée Dorothée, ne s'agrippe plus que d'une seule main à sa « voiturette » et semble presque prêt à reprendre une vraie station debout, une « tête relevée »¹⁴⁰¹, pour reprendre une image deleuzienne, signant le redressement du sujet en pleine acquisition de son autonomie. Pourtant, le récit s'infléchit aussitôt pour suivre une direction toute autre. Prenant le parti d'Arnold lui-même et de sa conviction erronée d'avoir encore entre les mains son wagon roulant, il semble en effet lui

¹³⁹⁸ Michaëla Cogan, « “The Artist Himself Is a Kind of Idiot.” An Interview with Jerome Charyn » [2017], non publié, voir Annexe.

¹³⁹⁹ Jerome Charyn, Michel Martens, *Arnold, le geek de New York*, *op. cit.*, p. 179.

¹⁴⁰⁰ Jerome Charyn, Michel Martens, *Arnold, le geek de New York*, *op. cit.*, p. 180.

¹⁴⁰¹ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Kafka*, *op. cit.*, p. 11.

donner raison, à lui et à son illusion, dans les dernières phrases, alors que les voyous du tunnel se moquent de lui :

« Hé vieux, tiens-le bien. Sinon tu le perdras ce putain de truc. »
— « Je ne le perdrai [*sic*] pas » répondit Arnold. Qui se mit à pousser des deux mains.¹⁴⁰²

Le récit se termine ainsi sur l'image vacillante de cet homme bancal et titubant, avançant péniblement dans l'obscurité, prenant appui sur un vide qui n'est autre que son propre imaginaire subjectif : singulière définition de l'homme accompli selon Charyn. Car si Arnold est, pendant tout le roman, caractérisé comme « idiot » et « débile », il ne manque toutefois pas d'ambition : « Je ne veux pas passer par l'escalier de service mais par la grande entrée »¹⁴⁰³, annonce-t-il à Dorothee, devenant ainsi un idiot capable de prendre la parole pour exiger une vraie place, centrale et reconnue, dans la société, non pas une place de second choix où il resterait marginalisé, mais une place qui l'autorise à exister tel qu'il est, dans toute sa singularité. Dans ce fantasme, il n'a plus à se cacher dans les souterrains de la ville mais peut vivre au grand jour sans avoir à guérir de son « idiotie ».

Arnold devient pleinement lui-même lorsqu'il assume complètement sa vision singulière, celle qui fait pourtant de lui un être vulnérable et défaillant. De même, l'écrivain parviendra au cœur de son art non par l'excellence d'un style mais grâce à l'élaboration d'une matière intime, fragile. Certes, le parcours de Charyn, par certains aspects, prend la forme d'une autogenèse par l'écriture, mais cela ne s'accompagne ni de maîtrise, ni de contrôle. Parvenu au faîte de son art, il renonce à devenir quelqu'un de défini, un « parvenu » qui serait arrivé au terme de son évolution. Au contraire Jerome, dans *The Catfish Man*, au moment de terminer l'écriture de son roman, commence à ressembler dangereusement à un gallinacé (« I looked more and more like a chicken, with my stooped back, the skin hanging from my neck, and a scalp of grey feathers »¹⁴⁰⁴), cette image¹⁴⁰⁵ venant détériorer le portrait

¹⁴⁰² Jerome Charyn, Michel Martens, *Arnold, le geek de New York*, Libération Hors-Série, Paris, 1980, p. 180.

¹⁴⁰³ Jerome Charyn, Michel Martens, *Arnold, le geek de New York*, Libération Hors-Série, Paris, 1980, p. 179.

¹⁴⁰⁴ Jerome Charyn, *The Catfish Man*, *op. cit.*, p. 311.

¹⁴⁰⁵ En outre, comme on l'a vu, le motif des cheveux gris, absolument récurrent chez Charyn, sert encore une fois à le distinguer de son père, cet homme qui garda jusqu'à la fin des cheveux d'un noir de jais. Le fils, blanchi prématurément, semble traverser ici les étapes d'une évolution qui n'est pas tout à fait humaine, ce qui rejoint son intérêt pour les êtres frappés de progeria.

d'un écrivain passé maître de son art. Deleuze, en se référant au fragment de Kafka dit du « grand nageur »¹⁴⁰⁶, décrit ainsi cette forme de victoire qui s'accomplit dans la faiblesse, celle d'un corps invalide : « Toute écriture comporte un athlétisme, mais [...] cet athlétisme s'exerce dans la fuite et dans la défection organiques »¹⁴⁰⁷. Ce qui se présentait comme une initiation se termine donc dans un dessaisissement, ce déséquilibre étant par ailleurs la force motrice de la quête de soi qui anime l'écrivain.

2. Idiot à jamais : énigme de soi et du langage

Le parcours initiatique qui devrait se solder par l'aboutissement d'une quête s'efface donc pour ouvrir la voie à une recherche ininterrompue et surtout interminable. « One of his problems is that he's unable to understand who he is »¹⁴⁰⁸, dit ainsi Charyn au sujet de son personnage Isaac Sidel, ce commissaire pour qui le chaos du monde extérieur n'est rien à côté de son propre désordre intérieur. De même, dans *Pinocchio's Nose*, Jerome observe son *Doppelgänger* Pinocchio comme une partie intégrante de lui-même qui lui serait pourtant totalement étrangère et énigmatique : « I never broke through the fog. Pinocchio's or mine. Then I wondered if Pinocchio had an interior life. He was blank as a bread basket »¹⁴⁰⁹. Autrement dit, il sonne creux, ce pantin rempli d'un vide opaque, et donc illisible, vide qui semble l'unir à Jerome dans un même élan d'incompréhension. Dans le conte, Pinocchio, ce

¹⁴⁰⁶ « Le grand nageur ! Le grand nageur ! criaient les gens. Je venais des Jeux Olympiques d'Anvers où j'avais gagné de haute lutte le record mondial de natation. J'étais debout sur le perron de la gare de ma ville natale – où est-elle ? – et je regardais la foule indistincte au crépuscule du soir. [...] “Mes chers hôtes ! Je vous concède que j'ai remporté le record du monde, mais si vous me demandiez comment je l'ai obtenu, je ne pourrais pas vous donner de réponse satisfaisante. En vérité, je ne sais absolument pas nager, j'avais depuis toujours l'intention d'apprendre, mais l'occasion ne s'est pas présentée. Mais alors, comment se fait-il que mon pays m'ait envoyé aux Jeux Olympiques ? C'est justement la question qui me préoccupe. D'abord, il faut bien constater que je suis ici dans mon pays et que, en dépit de tous mes efforts, je ne comprends pas un mot de la langue que vous parlez. On serait évidemment tenté de croire à une confusion, mais il ne s'agit pas d'une confusion, j'ai le record, je suis ici dans ma ville natale, je porte bien le nom que vous me donnez, jusque-là nous sommes d'accord, mais à partir de là nous ne sommes plus du tout d'accord, je ne suis pas dans ma ville natale, je ne vous connais et je ne vous comprends pas” (Franz Kafka, *Préparatifs de noces à la campagne*, *op. cit.*, p. 363-365).

¹⁴⁰⁷ Gilles Deleuze, « La littérature et la vie », *Critique et clinique*, *op. cit.*, p. 11.

¹⁴⁰⁸ Sylvaine Pasquier, « To Write Is to Die a Little: An Interview with Jerome Charyn » [1994], in Sophie Vallas (ed.), *Conversations with Jerome Charyn*, *op. cit.*, p. 51.

¹⁴⁰⁹ Jerome Charyn, *Pinocchio's Nose*, *op. cit.*, p. 236.

pantin de bois parti sur les grands chemins pour devenir, finalement, un « vrai petit garçon » en chair et en os, doit gagner de haute lutte l'accès à une intériorité qui soit humaine. De même, Charyn se perçoit comme un écrivain en devenir, qui doit rester en contact avec son idiotie pour continuer à progresser :

If you asked me what I've done, I'd say I've done nothing. I'm just warming up, just trying to get where I have to go. Where do I want to go, I don't know, but that's the quest. Pinocchio is still out there, finding his adventures and looking for new adventures. Okay, maybe he's going to get his feet burnt again, but he's still out there. To me, writing a book is the greatest adventure in my life. I'm Pinocchio.¹⁴¹⁰

Choisir ce pantin de bois intrépide comme modèle implique de concevoir l'identité comme un jeu, une « aventure » dont il sort grandi, ayant imposé au monde sa propre créativité. Le triomphe du jeu et de la subjectivité engage l'écrivain à assumer sa solitude : « But becoming your own father, you pay a tremendous price, it seems to me, in terms of disconnection with the world » dit ainsi Charyn dans ce même entretien. « If you are your own father you are your own creator, and in some sense you exist outside the world »¹⁴¹¹. Et c'est dans cet espace solitaire qu'il poursuit sa quête du langage.

La perte d'identité sociale qui accompagne l'affirmation de soi en tant qu'artiste se manifeste en premier lieu par la perte du langage, cette amnésie qui inquiète Charyn autant qu'elle l'intrigue lorsque, exilé en France, il observe son anglais se détériorer peu à peu. « Living abroad has changed my writing. I feel like an amnesiac in relation to my own language. I forget five or ten words every day. I'm losing vocabulary like a man who's growing bald. It's terrifying »¹⁴¹². La calvitie qui dénotait la débilité fait de lui un écrivain soumis aux aléas d'une langue toute puissante qui se dérobe à lui quand il en a le plus besoin. « I worry about my own aphasia », écrit ainsi le narrateur au tout début de *The Black Swan*. « Sometimes I can't remember from moment to moment the words I write, as if language were taking revenge on a wild child from a little sand dune called the Bronx, at the other end

¹⁴¹⁰ Sophie Vallas, « “Pinocchio is Still Out There”: Listening to Jerome Charyn's Everlasting Quest » [2009], in Sophie Vallas (ed.), *Conversations with Jerome Charyn, op. cit.*, p. 146.

¹⁴¹¹ Sophie Vallas, « “Pinocchio is Still Out There”: Listening to Jerome Charyn's Everlasting Quest » [2009], in Sophie Vallas (ed.), *Conversations with Jerome Charyn, op. cit.*, p. 143.

¹⁴¹² Frederic Tuten, « Jerome Charyn » [2004], in Sophie Vallas (ed.), *Conversations with Jerome Charyn, op. cit.*, p. 111.

of the world »¹⁴¹³. Débile¹⁴¹⁴, c'est bien le mot utilisé en français par Charyn dans un entretien récent lorsqu'il se rappelle cette période où, perdu entre deux langues, une qu'il peine à apprivoiser et l'autre qui lui échappe déjà, il ne peut absolument pas prétendre à la moindre maîtrise langagière et se retrouve à nouveau aussi « idiot » qu'à ses débuts.

Écrire le met dans une position tout aussi précaire, dès lors que l'écrivain est soumis aux intermittences de la « voix », celle qui fait de lui un génie de la littérature autant qu'elle le renvoie aux degrés les plus bas de son idiotie : « It's as if you're never in control of what you are. Certain things are blocked, certain things are killing you, and then suddenly everything opens up and you find your music – it's losing the music and finding it again »¹⁴¹⁵. L'écriture prend alors la forme d'une chevauchée fantastique où l'écrivain a depuis longtemps renoncé à tenir les rênes : « [I]t's like galloping on a crazy horse. This is the way I would define my own writing – I won't talk about anyone else – but it's really being on a horse, and sometimes the horse falls asleep, and sometimes it goes at a terrific pace and sometimes it dies, it just dies on you! »¹⁴¹⁶. À l'instar de Don Quichotte poursuivant ses chimères ou du capitaine Achab, harponneur obstiné de l'insaisissable Moby Dick, Charyn parcourt les vastes espaces de son imaginaire, bien conscient que ce qu'il cherche n'existe pas, et qu'il serait idiot de penser l'avoir trouvé. « [Melville] comprit que la blancheur de Moby Dick n'était que le dernier éclat éblouissant du vide »¹⁴¹⁷, écrit-il dans un essai sur Manhattan, se laissant lui aussi éblouir par les « éclats » répétés de la fiction.

Dans cette quête impossible, véritable odyssée, l'écrivain ne quitte pourtant jamais son Ithaque, l'île natale qu'est pour lui le langage. S'il n'est pas maître en son royaume, faute de pouvoir imposer sa volonté à une langue omnipotente, il peut néanmoins espérer en

¹⁴¹³ Jerome Charyn, *The Black Swan*, *op. cit.*, p. 4.

¹⁴¹⁴ « MC : You had to learn French. In a way you became –
JC : *Débile!*

MC : – a beginner.

JC : Yes, I never really mastered. [It] took me hours to just write a sentence » (Michaëla Cogan, « “The Artist Himself Is a Kind of Idiot.” An Interview with Jerome Charyn » [2017], non publié, voir Annexe).

¹⁴¹⁵ Sophie Vallas, « “Pinocchio is Still Out There” : Listening to Jerome Charyn's Everlasting Quest » [2009], in Sophie Vallas (ed.), *Conversations with Jerome Charyn*, *op. cit.*, p. 143.

¹⁴¹⁶ LOLITA (Laboratoire Orléans-Tours de Littérature Américaine), « “Desperately Seeking for the Undersong” : A Definition of Voice by Jerome Charyn » [1994], in Sophie Vallas (ed.), *Conversations with Jerome Charyn*, *op. cit.*, p. 68.

¹⁴¹⁷ Jerome Charyn, « Manhattan, sur une petite musique de nuit », *Gulliver* n° 9, Un monde très noir, Paris, Payot, Automne 1992, p. 36.

être l'humble jardinier, une sorte de Candide satisfait de cultiver son propre jardin, comme il le dit ici : « Il faut environ un an pour “faire pousser” un livre – J'utilise cette expression, parce que c'est vivre dans un jardin extraordinaire, où toutes sortes de plantes surgissent et disparaissent. Comme Peter Sellers dans *Bienvenue M. Chance*, de Hal Ashby, je suis mon propre jardinier imbécile. Je ne peux jamais être sûr de ce que je vais faire pousser »¹⁴¹⁸. L'écrivain n'est alors plus qu'un ouvrier, un artisan¹⁴¹⁹, fournissant la main d'œuvre, mais pas spécialement doué d'un élan créateur. Finalement, c'est bien Dédale, concepteur du labyrinthe, qui vient à l'esprit plus que son fils Icare, chercheur d'absolu. Charyn, lui aussi, construit un dédale dans lequel le sens se perd, et où il revient au lecteur de le recréer en suivant son propre fil d'Ariane.

3. Pour un lecteur idiot : apologie du non-savoir

Il s'agit moins pour le lecteur de comprendre l'énigme du récit que de suivre Charyn dans son égarement. La lecture est alors, pour reprendre Muriel Pic dans *La pensée sans abri. Non-savoir et littérature* (2012), au service d'un « désapprendre », dans le sens où elle apprend à ne plus savoir : « L'expérience du non-savoir est une expérience de lecture qui ne vise pas tant l'élaboration du sens qu'une connaissance par l'empathie »¹⁴²⁰. Charyn confronte en effet son lecteur au blanc, celui qui caractérise ailleurs la lividité de *Bartleby* ou encore la blancheur de *Moby Dick*, dans des scènes qui doivent beaucoup à une nouvelle de William Gass, « *The Pedersen Kid* », que l'on a déjà évoquée et que Charyn décrit ainsi : « The most interesting text in twentieth-century American literature is “*The Pedersen Kid*” by William Gass. If you look at the text closely I defy you to tell me what it is about, I defy you to sum it up. It's a text on nothingness, on the whiteness of nothingness! This text does

¹⁴¹⁸ Michel Lebrun, « Brève rencontre avec Jerome Charyn » [1995], *Polar* n° 15, Éditions Payot & Rivages, Paris, 1995, p. 32.

¹⁴¹⁹ On pense par exemple à la toute fin du *Portrait* de Joyce, où Stephen Dedalus s'adresse ainsi à son père : « Old father, old artificer » (James Joyce, *Portrait of the Artist as a Young Man*, op. cit., p. 525). Le terme « artificer » renvoie en effet à l'artisanat plus qu'à l'art.

¹⁴²⁰ Muriel Pic, « Georges Bataille. Lisibilité du non-savoir », in Pic, Castioni, Eslande (ed.), *La pensée sans abri. Non-savoir et littérature*, Nantes, Éditions nouvelles Cécile Defaut, 2012, p. 113.

not tell anything—it's all about the snow, empty spaces, the icing quality of language »¹⁴²¹. *The Secret Life of Emily Dickinson* s'ouvre de la même façon sur un paysage enneigé où Emily, à la fenêtre, observe avec fascination Tom marchant dans la neige, sans en comprendre d'abord la raison : « I do not have an inkling of why he is out in that little Siberian winter beside Holyoke Hall. [...] Then I catch the melody of Tom's design. He is not on a meandering march. He is searching in the snow »¹⁴²². Tom extirpe en effet de la neige un faon figé par le froid qui, ainsi réanimé, finit par disparaître à grands bonds légers sous son regard attendri et celui d'Emily le regardant. De même, l'écrivain progresse apparemment sans but (« meandering »), mais finit néanmoins par « sauver » quelque chose de la neige, peut-être pas un sens (« design »), mais le commencement d'une émotion, ainsi libérée des glaces pour le lecteur qui assiste à son réveil. Pour donner un autre exemple, la tempête de neige qui, dans *Winter Warning*, immobilise toute la machinerie politique et institutionnelle, permet à Charyn de préparer la fin du récit avec une scène tendre et fragile, un hommage certain au premier livre qu'il a lu, *Bambi*, et où une biche et son petit s'enfuient dans la neige. Charyn ménage ainsi, dans une fiction par ailleurs très colorée et mouvementée, des espaces vierges permettant moins un non-sens qu'un rechargement du sens. Selon Muriel Pic, en effet, « le non-savoir fonctionne à la manière d'un *repère bouleversant* appelant inlassablement l'interprétation »¹⁴²³, si bien que le lecteur n'est pas confronté, du moins chez Charyn, à l'absurde ni à l'incompréhension : le non-savoir n'est pas le non-sens. En revanche, il est invité à utiliser la polysémie du texte comme un espace neutre où le, voire les sens se renouvellent.

La lecture est alors un acte d'interprétation plus que de compréhension, acte visant moins à trouver un sens qu'à le rendre possible. « I always shy away from meaning »¹⁴²⁴, dit Charyn dans un entretien. « It forces the reader to enter into the text, to enter into these white spaces and to really become a co-creator. It is, I think, one of the things that the best modern

¹⁴²¹ Marc Chénétier, « “Writing About”: An Interview with Jerome Charyn » [1995], in Sophie Vallas (ed.), *Conversations with Jerome Charyn*, op. cit., p. 92.

¹⁴²² Jerome Charyn, *The Secret Life of Emily Dickinson*, op. cit., p. 19-20.

¹⁴²³ Muriel Pic, Barbara Selmecci Castioni, Jean-Pierre Eslande, « Introduction. Envers, revers et torsion : le savoir à l'épreuve de sa négation », in *La pensée sans abri. Non-savoir et littérature*, Nantes, Éditions nouvelles Cécile Default, 2012, p. 19.

¹⁴²⁴ LOLITA (Laboratoire Orléans-Tours de Littérature Américaine), « “Desperately Seeking for the Undersong”: A Definition of Voice by Jerome Charyn » [1994], in Vallas (ed.), *Conversations with Jerome Charyn*, op. cit., p. 58.

writing is about, this growing distance between the sentences, so that each sentence becomes a kind of perverse, isolated island. And it's only the reader who can finally make the connections »¹⁴²⁵, dit-il encore, déplaçant la création du sens du côté du lecteur, et non plus du langage lui-même, rendu à sa dimension arbitraire. De ces mots imprimés en noir sur la page blanche il n'émane rien que du chaos, autrement dit un sens emmuré et inaccessible (« isolated island ») qui ne préexiste pas tout à fait à l'acte de lecture. De même que l'idiot était démuni face aux codes d'un monde incompréhensible pour lui, le lecteur reste idiot tant qu'il ne pénètre pas l'« île » du texte pour s'engager dans une interaction avec lui. « It takes a very particular kind of reader »¹⁴²⁶ dit-il enfin. Un lecteur-traducteur peut-être, aussi dévoué que l'est Bernstein, dans une nouvelle de jeunesse, « The Man Who Grew Younger », ce traducteur chargé de « réécrire » les histoires absconses de Misha l'écrivain : « Misha, who can understand the stories you're writing now? I mean it! Now you write riddles, not stories. [...] You don't even bother to write sentences any more! [...] I don't understand the stories in Yiddish, so how can I write them over in English? »¹⁴²⁷. Les deux hommes finissent ainsi par attendre indéfiniment, assis devant une porte close, un éditeur nommé Popkin, un autre Godot, un autre de ces pères censés incarner le sens absolu mais qui, absents, livrent leurs fils à l'incompréhension (« I don't understand »), seuls face à leur propre idiotie, mais libres de réécrire (« write [...] over ») le sens en faisant usage de leur propre voix singulière.

¹⁴²⁵ Gilles Menegaldo, « “Chanting in the Dark”: An Interview with Jerome Charyn » [1995], in Sophie Vallas (ed.), *Conversations with Jerome Charyn*, op. cit., p. 81.

¹⁴²⁶ Michaëla Cogan, « “The Artist Himself Is a Kind of Idiot.” An Interview with Jerome Charyn » [2017], non publié, voir Annexe.

¹⁴²⁷ Jerome Charyn, « The Man Who Grew Younger », *The Man Who Grew Younger and Other Stories*, op. cit., p. 103.

CONCLUSION

Au terme de cette étude, il n'est pas aisé de définir exactement à quoi ressemble l'idiot chez Jerome Charyn, ni de parvenir à voir une véritable unité au sein de l'ensemble des personnages qui peuvent relever, de près ou de loin, de cette appellation : de « Faigele the Idiotke », premier personnage de la toute première nouvelle, jusqu'aux multiples avatars idiots répondant au nom de Jerome/Jerónimo, en passant par l'inclassable Isaac Sidel et son lieutenant mutique et angélique Manfred, les idiots charyniens sont en effet aussi divers que nombreux, présents dès les nouvelles de jeunesse jusqu'aux autofictions de la maturité, et constituent un motif imprégnant tout l'œuvre de son énigmatique présence. On se contentera de suggérer que l'idiot est un « être-métaphore », une figure qui a les proportions du mythe : poilu comme Esäi, glouton comme Gargantua, il est une version élargie de la réalité, un nouveau golem peut-être qui protège la communauté des hommes pour la raison précise qu'il n'est pas à leur image. Ce personnage attire en effet le regard vers les espaces liminaires, par exemple celui du débordement pour Jerónimo et du déséquilibre pour Faigele, des espaces qui remettent en question les notions de limite et de stabilité. Cet excès se situe du côté de l'art : « [I]n my own psyche, [Faigele's] need to fly was akin to the writer's art – the desire to overreach, to move beyond the limits of language itself »¹⁴²⁸. Sa présence s'accompagne donc d'une remise en question de l'ordre établi, l'idiot provoquant chez celui qui le contemple une réévaluation de sa perception du monde. C'est seulement dans ce sens que l'idiot agit dans une certaine mesure comme révélateur, car dans tous ses autres aspects il échappe à la compréhension et à l'analyse. Ceci est d'autant plus vrai que Charyn donne à voir une idiotie un peu particulière, taillée sur mesure pour épouser les formes de sa propre vision du monde, une vision où l'incertitude a toute sa place. Ses personnages d'idiots, en effet, contredisent parfois la définition de l'idiot (si tant est qu'il y en ait une qui soit unique) au point d'infirmer, de trahir parfois leur propre idiotie, lorsque Jerónimo prend soudain la fuite, par exemple, ou que la lucidité de Sheb nous est soudainement révélée dans un monologue intérieur. Ce brouillage entre ce qui est idiot et ce qui ne l'est pas, entre qui est un idiot et qui ne peut l'être, permet de redessiner une humanité nouvelle, fondée sur d'autres critères que les normes d'usage et qui, comme Foucault incitait à le faire, renoue le dialogue entre l'homme de raison, seul humain censé être véritable, et l'homme idiot, présumé inhumain. On touche alors à la dimension la plus incertaine, mais aussi la plus irréductible,

¹⁴²⁸ Jerome Charyn, « Introduction: Silence & Song », *In the Shadow of King Saul*, op. cit., p. 25.

de l'individu, celle qui le rend capable de se nourrir de sa propre incompréhension pour réinventer un sens : l'idiot tire son pouvoir fascinant du fait qu'il appelle à l'interrogation de l'identité, d'où son silence qui empêche toute conclusion définitive. Il est en cela un être radical, d'abord radicalement autre mais surtout fonctionnant comme une racine (du latin *radix*, origine première), un « repère bouleversant »¹⁴²⁹ qui engage une conversation entre le familier et l'étrange, entre le même et l'autre. L'idiot repousse par sa différence autant que, dans sa simplicité ou sa méconnaissance des limites, il affirme une humanité commune, voire supérieure. L'idiotie, d'abord entendue comme un point de départ qu'il faut quitter au plus vite (on attend de l'idiot qu'il progresse et qu'il guérisse), s'avère être un commencement qu'il convient au contraire de rejoindre : c'est paradoxalement en cherchant à retrouver cette origine que peut aboutir la quête de soi.

Charyn interprète en effet littéralement l'idiotie comme une origine, plus particulièrement ses origines. Il dépeint d'abord son passé dans le Bronx, ce lieu contaminé par une idiotie aussi insidieuse que contagieuse, qui se signale par des pathologies psychiques diverses. La coloration particulière de cette idiotie acquise, familiale et communautaire, l'amène à en interroger les causes circonstanciées, à savoir principalement la misère sociale et le trauma de l'immigration, des contingences qui n'ont rien d'extraordinaire et font donc de ces « idiots » des gens comme les autres, des humains en souffrance et incapables de s'extirper de leur condition. Leur idiotie, qui se transmet d'une personne à l'autre, forme en effet un morne contrepoint à la transmission orale d'un héritage et d'histoires : l'absence totale de langage qui caractérise ce lieu originel empêche le développement de l'individu qui reste donc figé, pris dans une paralysie ontologique et sans issue. Dans un tel contexte, Jerome se démarque par sa différence radicale et devient donc l'idiot de ces autres qui le regardent avec la plus grande incompréhension alors qu'il se met à développer un langage. Le motif des frères, du couple contrasté et du double permet alors de dire la réversibilité de l'idiotie en tant qu'état transitoire, comme si pour qu'un individu s'affranchisse de son idiotie, un autre devait y rester afin d'assurer la cohésion de l'ensemble. La connaissance commence là où l'ignorance finit, mais où se termine l'idiotie ? L'idée d'un

¹⁴²⁹ Muriel Pic, Barbara Selmecci Castioni, Jean-Pierre Eslande, « Introduction. Envers, revers et torsion : le savoir à l'épreuve de sa négation », in *La pensée sans abri. Non-savoir et littérature*, Nantes, *op. cit.*, p. 19.

progrès linéaire n'aboutit pas chez Charyn, qui met en avant l'ambivalence de l'idiotie : comme c'est toujours l'autre qui est idiot (dans son *Dictionnaire des idées reçues* Flaubert écrit « Imbéciles : Ceux qui ne pensent pas comme vous »), on rentre en idiotie et on en sort au gré des circonstances, selon la nature du regard porté. Pourtant, l'idiot est incapable de changement. « He is like this all his life » : Mendel évoque son fils idiot Isaac en employant un curieux temps présent dans *Idiots First* (1961) de Bernard Malamud. Il y a donc une contradiction interne à élucider dans cette idiotie à la fois variable et permanente. Il faut pour cela distinguer ce qui est lié au contexte de ce qui a trait à l'individu lui-même. Finalement, c'est ce deuxième aspect qui va retenir Charyn, celui d'une subjectivité individuelle si manifeste qu'elle finit par isoler l'individu dans son propre îlot de sensations et perceptions. Habitant insulaire de son propre pays, il exerce le primat de sa subjectivité et s'affirme ainsi comme un individu autonome, affranchi du contexte dans lequel il est survenu. Dans ce sens, l'idiotie permet l'individuation et, à terme, l'autonomie complète. Charyn ne change pas parce qu'il est resté authentique à lui-même, proche de ce qu'il décrit comme son identité essentielle, à laquelle il donne souvent la forme d'un bébé, ou de l'enfant qu'il fut à l'âge de cinq ans, hermétique à l'influence selon lui néfaste de son entourage immédiat. C'est sous les traits de cet enfant idiot qu'il met en scène une idiotie à sa manière : pourquoi vouloir ressembler à un idiot si la comparaison n'est pas flatteuse, si elle ne permet pas au contraire de mettre en valeur sa propre personnalité ? Le rôle de l'idiot dans cette dynamique d'autoportrait reste encore à éclaircir. Il est certain qu'en utilisant cette image Charyn met à distance son propre sentiment d'être idiot, pour s'engager dans un jeu de miroirs où l'idiot peut peut-être servir de faire-valoir à l'écrivain qu'il est devenu, un clin d'œil malicieux à son passé d'idiot qui contraste pour le mieux avec son succès actuel. Mais dans ce jeu, il semble y avoir une émotion authentique : cet enfant idiot n'est-il pas celui qu'il aspire à être et à rester, à retrouver au travers de l'écriture ?

Écrire offre en effet une forme analogue d'insulation dès lors que le récit, régi par les codes romanesques, devient ce lieu privé où tout peut arriver, où l'imagination fait voler en éclats les barrières du réel pour lui imposer sa forme. Dans ce lieu, Charyn va pouvoir vivre sa vie d'idiot, colorer le monde à sa guise, oublier son enfance catastrophique pour inventer des mondes alternatifs dans une langue jubilatoire. Pourtant, ces inventions n'ont pas de sens tant qu'elles ne se rattachent pas à son vécu le plus singulier. Il entame donc une longue et laborieuse réappropriation de son passé jusqu'à trouver un point de bascule : entre le réel et

la fiction se trouve sa propre responsabilité d'écrivain capable d'infléchir le cours des choses. Aux différents « idiots » qui ont marqué son enfance – Sam, Fannie, Harvey et lui-même – il offre la possibilité de vivre au-delà des limites imposées par leur vraie vie, de devenir des personnages doués au sens fort de ce terme, et non plus des êtres privés de tout. Tout en leur donnant cette nouvelle existence pour ainsi dire recyclée, puisqu'elle est transformation d'une matière idiote et triviale en une matière première indispensable à l'écriture, Charyn peuple son propre univers de tous ces êtres réinventés par lui, une grande famille d'idiots étroitement unie par les liens du langage. Toutefois, si le langage apparaît comme le moyen privilégié de cette revalorisation, il est aussi, après réflexion, l'intermédiaire entre l'écrivain et sa musique intérieure, restée inchangée depuis son enfance idiote. C'est en s'attachant de très près à cette voix constitutive qui est la sienne qu'il développe peu à peu ses propres idiosyncrasies : les images récurrentes, les sons répétitifs qui rendent son écriture si singulièrement visuelle et rythmique. La félicité qui accompagne cet avènement de soi, ou autogenèse, par l'écriture, est celle d'un écrivain pour qui le travail intellectuel est indissociable de l'expérience émotionnelle, l'autoportrait en idiot ayant servi d'intermédiaire à cette réconciliation avec lui-même.

La continuité entre l'idiotie d'origine, dont le père Sam est l'exemple le plus insistant, et la voix de l'écrivain s'impose alors comme une évidence. Charyn n'a fait que reprendre et poursuivre, en lui donnant une autre forme, le parcours entamé par son idiot de père et trop vite écourté, ce « pèlerinage » (« pilgrimage »¹⁴³⁰) qui avait d'abord pour destination une Amérique rêvée et qui s'est transformé, avec le fils, en un cheminement spirituel vers le langage. En remplacement d'une vie accomplie, marquée par les rites de passage que sont la *bar-mitzvah* et le mariage, Charyn semble d'abord régresser vers une adolescence stagnante doublement idiote car elle est tout à la fois déçue de l'innocence de l'enfant et incapable de maturité adulte. C'est pourtant là qu'il s'absorbe en lui-même dans une involution tout à fait régénératrice. Rester à jamais célibataire dans sa chambre d'étudiant pour y écrire, voilà l'étrange image le décrivant : « [A]ll curled up, in a fetal position half [my] life. [...] [T]hat's how I saw myself, an enormous baby bursting through the roof of that dollhouse [...]. It did not matter where I went, or what I did. My psyche and the thump, thump inside my skull were still in that rented room on Fort Washington

¹⁴³⁰ Jerome Charyn, « White Trash », *Bitter Bronx*, *op. cit.*, p. 217.

Avenue »¹⁴³¹. Pour continuer à écrire, à transcrire la pulsation intérieure (« thump ») en une psalmodie littéraire, il doit paradoxalement demeurer dans cet état impossible, celui d'un « bébé » énorme et disproportionné dont l'idiotie est la condition même de l'écriture.

¹⁴³¹ Jerome Charyn, « Introduction: Silence & Song », *In the Shadow of King Saul*, *op. cit.*, p. 31

Annexe

“The artist himself is a kind of idiot”

Entretien avec Jerome Charyn, Avril 2017, New York

MC: To start with, I'll present briefly the subject of my work. The aim is for me to clarify the function of the motif of the idiot in your fiction—what those figures mean, how they could be interpreted, what they reveal, perhaps, about a particular vision of the world. I'm currently trying to classify those representations, to sort them into different “types” of idiots. Could you give me your own definition, your vision, how you perceive the figure of the idiot—you told me the subject was of interest to you?

JC: The word « idiot » is a difficult word because it has so many connotations. In French, you can modulate it in many many ways. The first story I wrote, “Faigele,” was about an idiot girl.

I would say that mental instability is very important to art itself, because if you were absolutely sane, you would go along a very regular path and you wouldn't be able to move quickly from side to side. So it starts with the writer or the artist himself, who is a kind of idiot. And I think it's Flaubert who defined his own art as a kind of idiocy, I don't know if you're aware of that.

Anyway, I would say that it starts with a certain sympathy, a certain empathy because remember, you are using language and talking about people who don't have any sense of language or have a very distorted sense of language. So, for me there is an immediate empathy and also, I never really write about, quote, the “quotidian” or middle-class people with families. So, I would say that the sympathy was there from the very beginning because I came from a culture where people had no language, so the idea of people living without language or living in the turmoil of their head was very important to me. *The Sound and the Fury* was also a very important novel to me, so the character of Benjy and—and Dostoievsky, not only the novel *The Idiot* but, is full of people—

I just did a novel on Jerzy, on Jerzy Kosinsky¹⁴³². So the boy in Jerzy Kosinsky's novel meets this woman who is a kind of idiot—

MC: You mean the woman he meets in the house which is destroyed later—

JC: Yes, it's interesting that Ludmila, I think her name was—the idiots are everywhere. In the novel *Pinocchio's Nose*, you can consider Pinocchio the wooden boy as a kind of idiot because as a wooden boy he has no language. It all depends on how you want to define the idiot because it's such a large topic, it's such a difficult topic. And also in the crime novels there is the Baby, the Guzmán boy who is also an idiot. Jerónimo, which to me is my name, so he's also a mirror of me, you know, in some way.

MC: You said in an interview with Frederic Tuten¹⁴³³: “I've always felt incredible sympathy for the figure of the idiot because he's a kind of genius. You think of people like Einstein, misfits who just happened to have a particular flash of genius.” Isn't there a sort of paradox between the idiot who has no language and the genius who is, in a way, in command of language, or at least of his own means of expression?

JC: Yes, look at Einstein, who had really not that much formal training. He was a clerk, and all his professors in the University were working out these theories and he was the one who was able to work it out in his head. So there is a kind of relationship between the inability to express and the explosion of art when suddenly the expression comes as a kind of music that you have and that you lose. Normalcy is always along a straight line. The idiocy is always the curve, the root that you cannot locate, that you cannot find.

MC: You use the word « root »—

JC: Root, yes. The road.

MC: Like the rhizome in Deleuze's theories ? Nothing is centered, everything is chaotic.

¹⁴³² Jerome Charyn, *Jerzy*, *op. cit.*

¹⁴³³ *Conversations with Jerome Charyn*, Sophie Vallas (ed.), *op. cit.*

JC: Yes. I would agree with that. And I would also define that greatness in art—and I'm not only talking about my art, but about any art—is how close you can come to chaos without it turning into chaos. So to me the greatest works of art are always at the edge, at the borderline of chaos, because that's where music really exists.

MC: In the beginning the idiot is the one who is not normal, who exists outside, in the margins.

JC: Yes, he has a vision, he's a visionary. He doesn't see the normal way. He or she does not have the normal progression from childhood to adulthood to marriage, to having children, to death. In a way the idiot remains a child.

MC: The figure of the child, the frozen child stuck or paralyzed in childhood is salient in your work. One of your earlier stories is entitled *The Man Who Grew Younger*.

JC: Yes, and also Günter Grass's *Tin Drum* is very important. The boy stops growing during the war, and remains a child with his drum. A very powerful image to me, very important. I never liked anything else he wrote, but that book was wonderful.

MC: If the idiot doesn't move, he's also the only one who doesn't change, who represents some sort of perennial truth, or perhaps who is able to live in the present?

JC: Truth you have to be careful of, because we don't know what that word means. But he remains—or she, because you know, Faigele is a girl—remains true to his or her own passion, I would say.

MC: And Faigele was your mother's nickname as well ?

JC: Faigele was my mother's name. She was called Faigele.

MC: And why the character of Faigele the Idiotke, why this name ?

JC: Well, it was a way of—it was a name that I knew, and also Faigele means little girl. So you see, she tries to fly.

MC: She also speaks with the birds.

JC: Yes, so she is kind of a bird. So, and that's the first story, the first thing that you do always leaves its own mark on you. You have this young man who wants to become an artist and leaves his home to go to the Lower East Side, which is really where I came from because that's where all the Jews, or most of them, landed from Europe. And you have this tale about this girl who wants to fly. I don't know, but to fly is to move into language itself, to move into the impossible. And this is what any work of art is, the dream of going into impossibility, it seems to me, which we never accomplish.

MC: So, she is the one to personify the artist, not Manny, the main protagonist, who ends up going to war.

JC: Of course, he uses the term « artist », but he's not an artist. And I always think of Rothko, the painter, sitting in his studio and freezing, after he was a multi-multi millionaire—because (*chuckles*) he couldn't seem to buy an overcoat. You see, we're always stuck in some kind of—paralysis. He couldn't—he had millions, and also when Samuel Beckett, he broke up with his wife and he didn't know what to do, and his publishers said, “Well Sam, you have millions in your account, you could buy a whole building!” and he wasn't capable of doing it, he went into an old-age home. He wasn't capable of living a practical life. When I was in Paris I would see him very often going down to the Boulevard Raspail just by the cemetery and walking like this, he was so drunk, it was 11 o'clock in the morning, he was so drunk he couldn't even walk a straight line!

MC: Beckett had a particular relationship with silence, didn't he?

JC: Yes, and also the fact that he was James Joyce's assistant is wonderful because the most musical writer of all writers ever [was] maybe Shakespeare, but in our own time, [he/it] would be James Joyce. And he was Joyce's assistant. And his whole work is about silence—in the end, he ends up with plays where there's no words, there's no language!

MC: Which is not your case at all—

JC: I think it *is* my case, but it's a different way of going. I'm not comparing myself to Samuel Beckett. We all end up with silence anyway, no matter how much we sing or whatever.

MC: But silence within language is different than complete silence.

JC: Yes, because you're talking about Beckett but I was just making a comparison between being Joyce's assistant and wanting to write like Joyce. He's the writer who's the *least* like James Joyce. He's not funny, well he *is* funny but Joyce had a kind of warmth that Beckett just didn't have, that he wasn't interested in.

MC: I would like to come back to Faulkner's *The Sound and the Fury*. You have written that Benjy's song was very influential in the development of your voice. His inability to express himself made you think of your father, and your characters started reflecting this lack of language. In your words, you started "manufacturing idiot boys, dropping Benjy into everything [you]wrote." Now, if we take Melville's *Billy Budd*, would you consider him an inspiration as well?

JC: Melville's *Billy Budd* or *Bartleby*. *Bartleby* is another example, "I would prefer not to," the idea that he's a scribe, a scrivener who doesn't write! Melville is also so much about silence. Even though he wrote so many novels, he fell into complete silence. What is the audience in anything you write? Where is the audience and what is the audience? To me you are both the reader and the audience at the same time. Of course, you want to give other people pleasure in reading what you write but basically you are writing songs for yourself. Maybe other writers wouldn't say that. No one else is going to understand what you have to say, the relationship between the words, they're not going to be able to see why this sentence leads into that sentence. They just don't have the visualization. I would think the same thing of Picasso; who can really understand Picasso other than Picasso?

MC: So there is an inner coherence to the text.

JC: There has to be an inner music and I don't think it's accessible. It's also a closed key. Now on the other hand, it has to be accessible because it has to make sense to other people in some way but in another way it is a very closed key, a closed world.

MC: It seems that you're describing writing, and your own depiction of the idiot figure, as something personal, intimate. But the filiation with Faulkner or Melville is also salient. How would you situate yourself with regards to those writers?

JC: Those are writers that I admire. I can't say which of the writers you resemble. You can only talk about what you love. I love Emily Dickinson. I particularly love the fragments that she wrote near the end of her life. And again there's a critic who wrote about what she calls "radical scatters," the movement away from the center into the edges. A scattering of words. This is what finally the song is about. For most people, it's not what they want. Most people want to cohere, so what I write is not going to be visible to most people because they are searching for a mirror of themselves and their own vanity sees a kind of coherence which I don't believe exists. It takes a very particular kind of reader, maybe someone like yourself, who would be interested in this work.

MC: You're talking about a scattering, which is also a form of going to the edges of chaos without falling into chaos.

JC: Oh, we don't know, maybe the chaos is more beautiful than the movement towards chaos. But then I wouldn't be able to understand what I wrote! What's most important is that when you write something, that you understand. You have to understand, as a writer, reader.

MC: It has to have a minimal structure.

JC: It has to cohere in some way, it has to make sense. But I'm always startled, certain books have an absolute music and in other books the music is lacking. And you begin to wonder why—did something go wrong? *Darlin' Bill* is very musical for me, it's like a song from the beginning to the very end. I wrote much of that when I was teaching in Princeton, and I wrote much of it on the train going out to Princeton. When you have the music, the music doesn't leave you.

MC: Lacan emphasizes the father figure and the law as a structuring principle. In your fiction the fathers are often missing, or inadequate.

JC: And also they're evil, not really fathers because they don't give you—like in the Sistine Chapel, God's hand sticking out to lead. The father is absent, so that's why you have idiots, without a father, you can't grow up.

MC: The fatherless child seems to be helpless; he has no tools to apprehend the world.

JC: But the child does have an imagination, see, so the child has an internal coherence even though the child cannot negotiate, just as Faigele can't negotiate the world. She's going to jump off the roof and end up in a kind of eternity. She doesn't have the ability to negotiate or to understand what this world is about.

MC: Children have their own creativity. You describe yourself as a peculiar child who didn't cry, didn't express his wants.

JC: No, I didn't cry, my mother said I never cried. She had an older brother who cried all the time and she said it was so startling to her because I didn't cry, she didn't quite understand. My father was very jealous. His absence was that he was present, but not as a father; he was present as someone who felt that his own son was a kind of intruder. What does it mean for a child to look at his father's face and not see any love at all, just menace? It's a very disturbing thing. How do you stay *sane* under those circumstances? It's not so easy.

MC: You discovered language through comics, and the movies—

JC: And also my brother, my brother was very important to me because he did love me and it was very clear that he did love me. So I did have a kind of father-brother to lead me in some way into adulthood. He was three years older, so I did what he did when he started lifting weights. I was lifting weights at twelve.

MC: Jerome is fascinated by his brother Harvey's body and physical strength. But in the end Jerome chooses his own direction with words.

JC: It was very boring after a while. I couldn't paint, I wanted to become an artist but I didn't have talent, I was at the high school of Music and Art where other people *did* have talent and you could see the genius that they had. I couldn't describe, other people can negotiate the world through an image. The only image I could do was through words and even that was not so easy. But at least I felt the words were there, so maybe I had a chance to use them in the right way.

MC: Somewhat like Imberman, who goes from weightlifting to writing poetry.

JC: Yes, but he doesn't end up in a very good way. The actual person that I based that story on was a weightlifter. For a boy, heroes were—*Mister America*. I read them all and had all the magazines. The actual character's name was Al Berman and he got involved with drugs. He was someone I admired. He had a younger brother whom I knew. One day, I was teaching as a substitute teacher during the summer in high school, and there he was in my school, he had lost all of his muscles! Your hero suddenly becomes very very feeble, he wanted to write. I think I told him that I knew who he was. It was very strange, how people fall from grace, how easy it is to fall.

MC: What really fascinates you in physical strength? People with strong bodies are often described as also inept or inarticulate [although there are exceptions, if you take Esther Madrid in *Croc du Serpent* for instance]. For example, Joe Dimaggio is talented on the field but not in his own life.

JC: Yes, he has no language other than the language of his body, and also in the baseball novel *The Seventh Babe* you have an impossible situation. You have a third base who's left-handed. You're throwing the first base so you're going to be two or three seconds behind if you're left-handed. But I insisted on having a left-handed third-base man. It's a book about an impossibility. There's never been a left-handed third-base man. You can be ambidextrous and be left-handed but you're going to throw with your right hand. Impossibility is always the beginning of everything. Anything that's possible is not really interesting.

MC: In *Sizzling Chops* you develop the idea of how being left-handed has changed the way that you could live in the world.

JC: I was very different. Sometimes I couldn't even get out of a toilet because I couldn't move the lock. I couldn't negotiate. Not only was I “*débile*” in many ways, but because I was left-handed I was very different. Of course it was an advantage in tennis, when you play someone for the first time. I played in many tournaments, for a while I think I played ping-pong and didn't write. The problem for most people is that they couldn't play left-handed people. They were trained right-handed to right-handed. I always played right-handed people, so if I ever played a left-handed person, it was very difficult for me. For me, being a little bit of an idiot was a benefit in table tennis.

MC: Looking at some of the names—Manny, Imberman, Catfish Man, Paradise Man. For you is it all about becoming autonomous as a human being, growing into a full-fledged man?

JC: Well. Man is a disguise for a boy, the boy who pretends to be a man. In many of the titles they're not really men, they're boys. It's just the name, what does it mean?

MC: What about superheroes?

JC: Superman, Batman, Captain Marvel. I liked the drawings in Captain Marvel, I loved the art. Comic books were very important to me and still are.

MC: You often talk about the golem. Is the golem a figure that you found in the comics¹⁴³⁴?

JC: No, the golem to me was important because again, the golem is a kind of child who is both powerful and weak at the same time. And also the golem has no voice.

MC: He's powerful physically but isn't able to express himself.

JC: He has no language.

MC: He's a mute figure, and yet you give him a voice, as a golem writer...

JC: It comes out of silence, it comes out of the brutality of one's childhood. Yes, I do feel like a golem. Of course I don't go around murdering people, and nor do I want to. The idea that the golem is a kind of Frankenstein. And also the fact that in a world where Jews were persecuted, the golem was a kind of great police who was going to attack the attackers. So I liked the idea. Physical power is very important to me. I don't have it but I like it, I like to see it.

MC: The golem is also linked to raw matter, a kind of mud that is transformed.

¹⁴³⁴ Musée d'art et d'histoire du judaïsme, *Golem. Avatars d'une légende d'argile*, Paris, Hazan, 2017, p. 73.

JC: A kind of shit, of mud, clay, dirt, transformed into—into language in a sense. Where does language comes from? It's always a mystery to me. Why should certain people have the gift of language and other people don't? I don't really know.

MC: In the Scriptures, the root GLM from which stems the word “golem” can also refer to a type of cloak¹⁴³⁵. Your characters' clothing is crucial, just think of Sydney Holden's eccentric style, or Isaac Sidel's fondness for disguise—he wears Mandrake the Magician's cloak, or second-hand clothes.

JC: Going back to Isaac Babel, what always fascinated me was Benya Krik's orange pants. I had in the Bronx Chartreuse-green saddle stitched pants, which must be the most obscene thing to wear! I remember buying it, it had saddle stitches and it was Chartreuse. To me it was the hide of fashion!

MC: You also use the word « geek ».

JC: Geek. Geek comes from a film, *Nightmare Alley*. In other words, the geek in a show is someone who has lost all self-respect and he ends up in a corner of an act swallowing live chickens.

MC: Why? In a way the geek ingests things that other people reject. Why swallowing? In a way he relates to the outside world by devouring what is not digestible.

JC: He does what no one else would do. He's a geek. To me it was a perfect kind of character to write about. *Nightmare Alley* was a film that I really liked.

MC: When people go to the movies, they also swallow the images, they cannot sort them out, you are swallowed up by the screen. That's the impression I have.

JC: No, not for me. I think it's Joyce Carol Oates who explained it to me. I must have some kind of ability to visualize because, and this is not a joke—let's say, there was an actor by the name of Joseph Wiseman who played minor roles in a few films, one with Marlon

¹⁴³⁵ Musée d'art et d'histoire du judaïsme, *Golem. Avatars d'une légende d'argile*, op. cit., p. 143, 151.

Brando. And about thirty years later years later I saw the back of his head in the street and I knew it was him. Just by the back of his head! In other words, the brain was able to—maybe swallow is not the right word, maybe digest, ok, to visualize. I can see someone as a child and see them grown-up and know that it's the same actor. Somehow I can visualize, maybe it's a curse and maybe it's a gift.

MC: Your writing is also able to translate the visual.

JC: It is. That's one reason why we're going to turn the crime novels into an animated series because the writing is visual. When I would describe something, I would visualize it. A fan on the floor looked like a kind of dinosaur. He [Joe Staton] was able to visualize my vision. And also the writing scripts for graphic novels: it gives me a great deal of pleasure because I can visualize it in my own head, I can imagine the art. You see because I'm not an artist. I remember for example when I worked in a television pilot and I wrote some words and when I saw them on the screen, I heard the actors pronounce them and we looked at the rushes, I thought I would be fascinated, I thought I would be elated by hearing my own words. I wasn't. I was very distressed, it didn't give me any pleasure whatsoever. They weren't mine. Even though I'd written them, they weren't mine. But when I do a graphic novel, I write the image and the artist translates it into an image, I don't feel that I cannibalize the artist, but I feel the personal connection between what I wrote and what he or she drew on the page, so that's very important to me.

MC: Could we come back to the character Jerónimo Guzmán? He's a variation on your own name?

JC: And Jerónimo the Indian chief too.

MC: Yes. You say in the Bronx trilogy that your hair became gray early, just like Jerónimo, the retarded boy, whose hair grows prematurely grey. Even though in the Sidel series he's not really important for the plot, he comes and goes and the protagonists keep looking for him. They have a recurring question, "Where is Jerónimo?"

JC: He's called the Baby, which is what I was called as a child.

MC: You say he's a mirror of yourself. Did you build him up as a self-portrait, in the manner of Renaissance painters who would lend their features to one of the people on the canvas, often in a grotesque way?

JC: Yes, Michelangelo was a hunchback. You know, there is no one-to-one relationship between—You're writing in a dream state, so you're not writing about—Ok, when you do a plot, you have to be conscious of what you want to do. But when you write the sentences, you write as if you're in a dream so you're not exactly sure of how it's going to come out. So if you ask me what the importance of Jerónimo is—first of all he's very strong, and he's also a murderer and he has to be taken care of, like a baby, like a child. And he has this wonderful name. I remember I was in a drug store yesterday and the woman who gave me the prescription—she was a Latina woman—said, “Ah, Jerónimo, it's a very beautiful name!”

MC: He's violent because he kills little boys and also paints their mouths—

JC: —with lipstick, the Lipstick freak.

MC: As he himself cannot speak, his violence is a form of language in a way.

JC: It's a scream, it's a language and also the painting of the lips is a kind of, it's the way he probably makes love. He turns them into women by giving them lipstick.

MC: I thought he was giving them a voice—

JC: Yes, it could be. Remember it's not always clear to the person writing what any of these things mean. I can only describe the image of what I wrote. But to me the lipstick is very sexual. You're taking a doll and you're animating it. Then it becomes violent so that it's also a kind of orgasm.

MC: In a way there's the idea of a raw energy that needs to be channeled. Jerónimo, who has no language, is driven by this superfluous brutal energy, but he has no access to language, which would have been a way for him to turn this energy into something. So he's violent instead.

JC: Yes, this is the way he speaks. But you see it's not different from art, which is also brutal. Even the movement into words from the blank page is a brutal kind of gesture. Language itself is brutal. I always felt that.

MC: Still, what is his function in this novel ? In the end, he's identified as the murderer, but before that, he isn't really the object of attention, he is almost a parasite, a marginal character. Although, in the end, he is what everyone—or the police, at least—was looking for.

JC: Yes, but in *Patrick Silver [The Education of Patrick Silver]*, Patrick Silver takes him to the Piazza Hotel and also he's sacred, he's a kind of saintly person, he has to be taken care of. So the weak—he would be close to Faigele.

MC: The Christian tradition values the meek and simple-minded as sacred people. Dostoevsky's Myshkin probably participates in this vision. The Jewish culture, in contrast, seems to value the idiot from a different perspective—Singer's "Gimpel the Fool" and fools of Chelm, the *schlemiel*, or even Moses, who has a stammer.

JC: Yes, an impairment. But you don't have the same sense of charity. In a strange way the Hebrew Bible is very moral but also very cruel, very very cruel. Why, Samuel, my father's name was Samuel. But King Samuel is someone who fascinated me because he didn't have David's music, he didn't have any voice. He was chosen by God and then cast off by God and there was nothing he could do. He didn't have—the refrain is, Saul had his thousands and David has his ten thousands. So David is a character that I really despised in the Bible because he had the gift of music. The gift came so easily to him. Just the way he kills Goliath.

Ah, there's the little cat, come to say hello! Animals are the same thing to me. I never had a pet—well I supposedly had a pet dog who hated me. My mother said she bought this dog for me but it was really her dog. Suddenly at a very late age I fell in love with cats. Lenore brought the cat over because the cat couldn't stay.

MC: In the books, animals are like characters. Emily Dickinson has Carlo and Roosevelt has Fala.

JC: And in the most recent book which is coming out in October, the twelfth Isaac Sidel novel, he picks up a stray cat at Riker's Island and the cat falls in love with him. Animals,

again, what language do they have? You feel sympathy with them because they're mute in a way. What does it mean when she looks at me? I never know.

MC: Another prominent animal is the chicken. The geek swallows chickens, Bathseba cooks Chicken Kiev, Jerónimo looks at dead chickens in the street—

JC: Chickens. Well, chickens, first of all they're very stupid. In the summer, we would go to a farm where they had chicken coops.

MC: And you write in *The Catfish Man* that Harvey worked there—

JC: Yes, he was filled with chicken feathers. The idea of seeing the farmer milk the cow was very—and also he was married at one point. He owned a whole farm but he lived in a room that was even smaller than a closet. He was very bizarre. He lived in a closet, in a coop!

[Beckett] didn't have the psychic space in his head. I don't think he even ever asked the publisher for royalties, probably the publisher sent him money to live. Remember this is the time when he won the Nobel Prize so he had a lot of money, but it wasn't real to him. Anyway he's someone I really respect because the writing, like *Waiting for Godot*, to me is really—I begin to wonder how anyone—the only one I like after *Waiting For Godot*, I do like some of Pinter, *The Homecoming* I really liked, that's the one playwright. But when I saw thanks to Lenore the play *Hamilton*, it seemed very original. It was so original. After seeing *Waiting For Godot*, so stripped and so bare—it's very hard for me to think of theatre beyond that play. Where does one go, I really don't know.

MC: You say that Sam, your father, had trouble with language. This comes as a consequence of his situation as an immigrant to a country whose language he could neither understand or speak.

JC: The work he did was very good but he really wasn't able to fathom the world. I remember once, I was nine or ten years old and he thought throughout his life he had ulcers, and I would take him to this doctor and he didn't have any ulcers at all. Constantly afraid. This is your father who's very cruel, does terrible things and is also weak at the same time. It's the worst combination for a child. If you have a father who's mean, that's one thing, but a father

who's mean and weak at the same time, that's not good. But I had my brother, thank God, he did look after me.

MC: The color yellow is a recurrent motif in your fiction—in *The Catfish Man*, Irwin Polatchek has the jaundice, and there is a yellow glove in Emily Dickinson. There are many other examples.

JC: Yellow is a strange color. You would have to interpret it. I wouldn't be able to interpret it. And also in one of her poems, Dickinson talks about a “yellow eye” (in “A Loaded Gun”). Yellow is very—I wouldn't say it's my favorite. My favorite color is probably blue, but yellow—it's treacherous, it's dangerous. And also the term ‘yellow’ meaning coward.

MC: Now, a question about food and how it may be seen as a way to perceive the world. Some foods are clearly associated with childhood—charlotte russe, for instance, or even the catfish. Occasionally the question of digestion is also mentioned—in your graphic novel *Family Man* [new version to be released soon], Don Furioso suffers from constipation. You also have Isaac Sidel who has a tapeworm, which is really his instinct.

JC: Yes, his conscience in a way. He can have a dialogue with the worm but then the worm disappears.

MC: Would you consider the digestive tract as a metaphor for one's relationship to the world?

JC: I would say that your guts give you, the feces are magical because your body produces it. For the child it's a kind of magic that you produce.

MC: But it's also what you reject, get rid of, some kind of garbage?

JC: Yes, but for the child, a wonder.

Lenore: The child is producing something that comes from them and they're also probably afraid that they would lose something of themselves.

JC: I wouldn't be able to articulate it. The notion of bathroom toilet, privacy, is—

MC: Because you have those scenes which really seem to come straight out of the asylums described in Foucault's *Madness and Civilization*—in *On the Darkening Green*, with Boris the Wolfman, the retarded boy, in a cage, eating his excrements (“turds”).

JC: Yes, that was a very important book for me, Foucault. I really loved his book. And many of the French philosophers, I mean the French—also Baudelaire was very important to me, Godard is very important as a filmmaker and Flaubert as a writer, and Beckett of course. The one writer that I can't read in English, I tried to read it in French, is Proust. It doesn't mean anything in English really, it's gibberish. So I had a tutor and we got through one or two pages and never got beyond that. The first opening sentences.

MC: Speaking about France, in *Movieland* you say that “I was curious about what drew me to France. Some longing to return to that territory of my first alphabet books?”¹⁴³⁶ Are you in search of origins in France?

JC: I don't know, for example when I was in Junior High School, they offered two languages, French and Spanish, and almost everybody took Spanish because there was a practical use for it, but I didn't, I took French. We had a very small class.

MC: But it's also Europe, where your parents came from.

JC: It's Europe, the first time I came to Europe, I went first to Spain, I saw the balconies—and even the aroma. And also Rome was—and Berlin. It's not only Paris. I could have lived in Barcelona. It was a way not only of going back to Europe, it was a way of vanishing to me, vanishing into a world where nobody else knew you. So it was an act of disappearance. I fell in love with almost every city, even small cities I went to in France and I went to a lot of small cities in Italy because I would go to all those festivals, and some small cities in Germany, and also in Geneva. To me Geneva was an ideal place because it had both the lake and mountains. It had this old town. In another lifetime I probably would live in Geneva because I could take this little boat and go across the lake and I could see the mountains.

¹⁴³⁶ Jerome Charyn, *Movieland*, *op. cit.*, p. 143.

Mountains are very important to me. That's were, as a kid, that's where you imagined God was, in the mountains.

MC: In terms of writing, Beckett wrote in French, which was not his first language. You had to learn French. In a way you became—

JC: Débile!

MC: —a beginner.

JC: Yes, I never really mastered. I remember writing compositions for my tutor and it took me hours to just write a sentence. I began to wonder how anyone can master any language because some people can just pick up eight or nine or ten languages. And I could barely master English! So I just didn't understand how. It was a great puzzle to me. But I did write a few letters in French and I knew the grammar, I had this big dictionary. I don't know but somehow France represents something to me that I'm not even conscious of. I don't really know. It represents the other, that which is exotic, and also safety in some sense. I wouldn't be able to articulate it. For example, we used to have an apartment in France and now, I stay at a hotel, but the hotel is two blocks away. It was on top of Cemetary Montparnasse, and now we're at the bottom of it.

When I first went to Paris, I was on the board of this organization, on the board of that one—I just gave it all up. I just said, OK I'm leaving. Crazy!

MC: I had a question about snow. This motif you seem to have inherited from *The Pedersen Kid* by Gass.

JC: Which I love, my favorite piece of work.

MC: *The Secret Life of Emily Dickinson* almost starts in the snow, with the deer that is rescued by Tom. How is snow meaningful for you? Is it akin to the enigma in Melville's work?

JC: The whiteness, the white whale. What I love about that piece, *The Pedersen Kid*, is that in the end Gass is questioning the fact that we exist at all, that human existence is just not

real, it's a phantom. So to me it was a very very powerful work because, and I don't think he was able — I read his novels and I didn't like them at all. But this work of the baby found, a frozen child, it's like a tar baby. It's the same thing, this magical—or a golem! The baby found frozen in the snow is a kind of golem. But does the baby really exist, what does the snow suggest, are people coming to kill them? We don't know, we don't know anything. We're locked into a world that's disappearing, just as language arrives and disappears in the same instant.

I was just looking a few hours ago in *New York Magazine*, looking at the ads which always have young women selling perfume or whatever it is. And there was an aura of unreality about everything. What is this crazy idea to sell things? Is this what the world is? Because it's not the way I see it. I don't see the world in terms of products. I see the world—you know, a car can be a wonderful visual piece of machinery. I mean, the Concord was a very beautiful-looking plane, but I didn't see it as a—to me it was almost like a live animal, it was very thin and pointed upward, and it looked surreal. There was something that I loved about it. But we seem to be living now in a world of objects and these objects don't have much meaning to me. I believe in art. It's the only thing I believe in, I don't believe in products. I believe in art and I don't believe that art is a product. Let's say, if we republish *Family Man*, it will be a product but you see I don't see it that way. Let's say, with the publisher now who's going to do *Winter Warning* which is the twelfth Isaac Sidel book, I want rough-cut pages, which means that each page will be rough-cut at the edge, and he said it's very expensive. And I said “OK, I understand it's very expensive, but it's important.” So he says he's going to look to see how much it would cost. One reason why I am so distraught about books is that they are no longer beautiful objects. You used to have cloth covers, colored end pages, something that was designed and crafted. And now it's another piece of merchandise like any, with plastic covers. So I always insist that the cover be black because in black you don't feel the plastic, it's almost invisible. Anyway, maybe it makes no sense.

MC: I was looking into the archives at the Fales Library. And I noticed you did some research on *idiot savants* and as well as on people with progeria.

JC: Yes, progeria does exist in *Pinocchio's Nose*. There's someone who grows old—

MC: The idiot savant is perhaps a type of genius because there is this specific streak of acute intelligence.

JC: The *idiot savant* is very important because the idiot savant has a very, very specific memory and that memory is usually associated with numbers. The *idiot savant* can see a limited view of the world but that view is much clearer than ours. The artist is a kind of *idiot savant* because in order to have the clarity to put something together, you have to block out everything else, it's not so different.

MC: But, for you, are the idiot savants' numbers also a form of expression? Their memory can't really be seen as a work of art, can it?

JC: It's not like a work of art but *they* are works of art, you see. It's not what they do or what they say, somehow it's the magic. Art is magic to me. And that's why to me, OK forgiving me for saying it, most writers are unreadable because they don't have that magic. For example, the first time I looked at *Lolita* and I saw the sentence "Lo-lee-ta, three trips of the tongue," I knew I was going to love the book because this was someone who had the gift of music. But very few writers have and most books that you read are about everyday life and I'm not interested in that. It doesn't mean anything to me.

MC: Let's come back to the character Paul Morphy, who is also a real, historical person. What drew you to him?

JC: I was an avid chess player for a while. I had no gift whatsoever but I used to go to the Marshall Club, which was where Bobby Fisher played, it was in Greenwich Village. I would sit and you could always have a game. I don't know, I became fascinated with—and I had an editor who played chess, one of the most important editors. We would play a game of chess by mail. I would do a move, he would do a move, and I had a chessboard that was set up. So chess is a trap, it's a language trap. There's no victory in a chess game. Maybe you get out of the maze, but the maze is there to trap you. I see chess or any kind of game as a kind of entrapment. But Paul Morphy to me was very interesting because first of all he became insane, and second of all, I think he grew up in New Orleans, and I think, if I remember right, because it was a long time ago, he dressed in women's clothes, he was a crossdresser. And he played chess by instinct, the way Bobby Fischer played. That's why

Bobby Fisher at his best was unbeatable because his moves didn't make any sense. When he played his world championship, the Russians, whatever they did in this election, he had ten masters—he was playing against ten players and he beat them all because they didn't understand. His moves made no sense, and they couldn't find the sense of his game. So I would suspect that Morphy had the same genius. You couldn't beat someone when you didn't understand the rationality of their movement.

MC: There are a number of children—Marianna Storm, Alyosha, Margaret Tolstoy when she's young—who are defenseless, vulnerable, but also extremely creative.

JC: They're creative and they pretend to be adults. Most often they're women. For Margaret Tolstoy, the first scene opens up in Paris when she's a child. It was very hard to write that scene. I had just been to the cemetery Montparnasse. Alyakhine the Russian German chess champion is buried there. I think that children have a certain magical power and they lose it as they become adults. They have a vision of the world that they will no longer have when they become adults. Their creativity is impaired it seems to me.

MC: But Alyosha goes to the Merlin School, which is another version of the Voice Project at Stanford?

JC: Yes, it was an idea which I still believe in. The only way you can get rid of poverty is through education. And I was very lucky because I was very poor and I was able to go to the best possible school where all we did was read books for four years. So I had a classic education and I never thought of it in terms of—other people wanted to become doctors or lawyers, so they wanted to use this education to become something. And what did I do? First of all I wasn't supposed to graduate because I hadn't finished the Science requirement, but I'd already been elected to Phi Beta Kappa so in a way they couldn't elect me to Phi Beta Kappa and not allow me to graduate. I was playing chess and I said, “No, I'm not taking this course.” So my mother had to go to school and speak to the deans and they finally let me—I didn't have to take the course. I was playing chess, but I was very lucky that I had this education because having had it you really didn't need anything else. There was nothing, once you've read through — I mean, we didn't read the Eastern philosophers, so there was something that was left out. But if you go back from the Old Testament to the Greeks through

the Middle Ages, St Augustine, Molière, Rabelais, you have a grip, and Tolstoy, Dostoevsky, and you don't really need much else after that. So other people went on to law school and I worked as a parkie for the department of parks. It was a way of writing, I would sit in a little shed because you work from nine to five but what do you do until three, there are no school children until three, so you only have two hours where you really have to work. I would have stayed there for the rest of my life but I don't know, something happened—I had no ambition outside of wanting to learn the craft of writing and OK, maybe to teach yourself, to be your own master, maybe it's a futile thing but I did it by reading Joyce, Nabokov, Saul Bellow—teaching myself, it's hard but OK, that's the way I did it.

MC: I found an article in the archives on finding the alpha state. In *Sizzling Chops*, you talk of the little white ball as a support for meditation.

JC: You can't play championship table tennis without being in an alpha state. It has to be an out-of-body experience. We had a club and I was on the worst team, we had eight teams and I was on the eighth, maybe the seventh. But I would always watch the matches of the very first team and you could see how they play, that when they were playing they were in a kind of alpha state because they were getting balls that no one else could get, that were impossible to get. So you go for, to be in that kind of, I don't know, a sort of calm within the storm, how else to say. Because it's not enough to have the technique, I never had the technique, and yet I was able to beat players that were much better than I was, because I was able to find, I could get in into this alpha state; I didn't always win, many times I lost. Players were very surprised, because we would warm up and they would think that this guy can't play and they couldn't score a point! I just was in a different world.

MC: We were talking about animals. The catfish in *The Catfish Man* also becomes a form of totem.

JC: A God of trickery from the Bronx River.

MC: Why the catfish?

JC: Because it's such a strange creature. I remember seeing the first catfish with whiskers. The word 'catfish' is such a strange word! A fish that looks like a cat, it's very powerful to

a child. And seeing it come out of the water. Fish are strange enough, even when they rise out of the water. The frogs. The most magical thing I can remember is being a child and going through a stream with my brother in some place in the country and it was a tremendous adventure, we would cross, go through barbed wire to continue because the stream went from one piece of property to the next so we had to go across the barbed wire to continue. The stream is like the unconscious. I remember just taking this long adventure into the unknown. That was to me the most exciting thing that ever happened to me. I was with my brother, we were exploring. But the catfish is a totem. Animals are totems because they speak to us but we don't understand.

[Charyn turns to the cat :] The scratching is different because she doesn't know how sharp her nails are; but when she bites you, she's not trying to hurt you, she's trying to tell you something. And yet you don't know what she's trying to say, she just goes like this.

MC: You were talking about ambition. If we compare Manny to Faigele, Faigele has no real purpose, no visible aim in life. Jerónimo, too, is in a way paralyzed, static, and he doesn't really evolve as a character.

JC: No, but he has his own secret world of redressing these young boys and then killing them. He does have a purpose but we don't understand what that purpose means, we're not able to enter into what he's negotiating, we don't understand.

MC: So there's no emptiness really, no real silence. I thought the idiot figures might embody some kind of void, but no.

JC: No, it's a kind of silent music. I don't think. In terms of traditional silence, Jerónimo doesn't, can't speak, and Faigele can't speak, but they have music, they do have music.

MC: Faigele does speak, but not with words.

JC: She has a music, she has a grace, that we don't have. The boy, the painter, who has no talent but wants to go, to be *Portrait of the Artist as a Young Man*, so he leaves his home, goes down to the Lower East Side, just before the war, so that he can be an artist, and what does it mean?

When I saw this first book by Joe Staton, in that sort of abridged form, it was not interesting to me. So when they said they were going to republish it, it was like a mandarin going into Kafka's castle. But then when I saw the actual art, I had a very different relationship to the book itself. It's not that I claimed the art, because it was his art. But I saw it for the first time as a work of art so I had very different ideas of what to do with it.

MC: Is Manfred Coen an innocent?

Well, I would say he's a little bit stupid.

MC: He looks like Billy Budd.

JC: He's blond with blue eyes, sort of Isaac's golem because he's very violent at the same time, called Shotgun Coen with his shotgun in a shopping bag. I was thinking of my brother when I wrote that book. Again, what you do is very personal and how is the reader ever going to know what the genesis, the source of that book is? Even if you researched it for three thousand years, you wouldn't be able to find the clues that are, or let's say, what's driving me because I'm not totally aware of it myself, and yet it has to make sense. And I don't know, that's a book that many people have liked and I never understood why they liked that particular book. I don't really know.

MC: You use the word perverse in a particular way. "The world seems perversely magical. I never believe anything is going to turn out right. I'm always terrorized". To you, does perversity mean going the opposite direction, refusing to go the normal way?

JC: Yes, perverse is like left-handed, it's like a left-handed spin. It's reverse so that you can't master it. It's devilish, it's not controllable. That's the way I see it.

MC: Also the source of creativity?

JC: Yes, because that's what creativity is, it's perverse, it's magical.

MC: Isaac Sidel is supposed to bring back harmony into a chaotic world, but his techniques are not always legal. He uses his own code of honor, his own intuition, adding to the chaos.

JC: Yes, I see him as a kind of Don Quixote. He's living in a world that's imperfect and yet he wants to make changes that are never going to be possible, so when he becomes president in the twelfth book, he wants to sort of fund free lunches for everyone and all the advisors around say, "you can't do that, you can't do that, it won't work—these are not the people that elected you." So he's trapped in what you call the White Jail. Yes, but even when he does destructive things, he does them in—the most destructive thing he ever did was sort of provoke Manfred Coen's death and he paid a tremendous prize for it, which is the tapeworm. He's a kind of—in this book I call him Don Quixote with a Glock. He shoots people.

MC: In *The Sound and the Fury*, one reason given for Benjy's idiocy is consanguinity and the degeneration of the Compson family. But in the Guzmán clan, all the boys have different mothers, and family is seen as a very heterogeneous reality, implying a variety of distant relatives, religious rituals and languages. While Benjy's idiocy seems to stem from an excess of sameness, would Jerónimo's idiocy originate in hybridity?

JC: They're all foreign, they're all strange, they're Marranos, they're secret Jews. They have their own rituals, they're thieves and pimps. What I like best is that they work out of a candy store. Now, when there were other writers working on this project, they changed the candy store into a bodega and I was thinking, "My God, you have to be so fucking stupid, how can you do a drawing of a bodega that's going to be as interesting as a drawing of a candy store with all this candy?" In the pilot, it was a bodega.

I don't know where his idiocy comes from. His idiocy is *my* idiocy. Where do I come from? I mean, I was the first one in my family to go to college. Where did this gift, or this interest, never mind gift because you never know what gift you have. Nobody, no one is going to be able to, can really determine the quality of anyone's work. Maybe in two hundred years, people will be able to tell what's good. To me, whether you like *The Great Gatsby* or not, it tells you something about the 1920's that no other book does because he lived through it. Somehow he was able, in this very strange character of Gatsby, to tell you what the 1920's was about so it's difficult for me to—I know what I like and what I don't like, but I wouldn't be able to describe what makes sense or what or why anything is worth reading or not worth reading other than it gives you a certain kind of pleasure.

I don't think I'm answering your question. Give me the question again.

MC: The Guzmans' hybridity.

JC: I don't think there's an answer to that. Because they are outside the norm. And his being outside the norm, being sort of an idiot, is part of the notion of the outsider, or the outlier, someone who's not within the culture, who's considered a kind of freak, a geek or a golem, or whatever.

MC: When he dies, there's a parrot who keeps on talking and saying the name "Jerónimo". The language of the birds was already there with Faigele, and as here the parrot is echoing Jerónimo's recent sacrifice under his father's hand, it reminded me of Orpheus, whose songs go on after his death.

JC: And what is a parrot? A parrot imitates what it hears. A parrot is always, to parrot something is to—and yet these are parrots who are prophets. You always twist everything around, and I liked the notion of Barcelona.

Remember, the artist is a prophet, should be telling you things in a way—Dostoevsky was a prophet. And when you read Dostoevsky when you're in college—I don't know if he had the same effect that he had on me—it was unlike anything I'd ever read before, it was religious art. Maybe Melville in his own way. I remember reading, my favorite was *The Possessed*.

Anyway, if you're dealing with the idiot, you should read Dostoevsky. I'm wondering if you should—what films you ought to see that would be helpful to you. The films of my childhood. *Nightmare Alley* you should rent. Since my language came from comic books; and also the two critical children's books you might want to look at would be Pinocchio and Bambi, those are the books that I read. It's up to you, I'm not telling you what to do.

[added question]

MC: Concerning the image of the ostrich that I found in a short text that you wrote for the Contemporary Author's Autobiography Series. This text, entitled "Jerome Charyn, 1937," starts with the following sentence: "I was born in the hour of the ostrich, when even the dark

is confused as it awaits that first, false dawn. I haven't given up the ostrich hour, living with my head in the ground. I came from a family of ostriches. [...] I'm their offspring, an ostrich with black hair." Having recently happened on J. D. Salinger's "Down at the Dinghy," I was intrigued by little Lionel's t-shirt, which features "a dye picture, across the chest, of Jerome the Ostrich playing the violin." The ostrich becomes, in your text, a very potent image—besides, it rimes with Magwitch, but I was wondering if there was also a cultural reference of the time that I missed. Disney produced an Oskar the Ostrich, but I could find nothing of the like in Marvel Comics, nor elsewhere.

JC: It has nothing to do with Disney. The ostrich is so ugly, it seems beautiful at times.

BIBLIOGRAPHIE

SOURCES PRIMAIRES

L'œuvre de Jerome Charyn

Nouvelles

The Man Who Grew Younger and Other Stories. New York: Harper and Row, 1967.

Bitter Bronx: Thirteen Stories. New York : Liveright Publishing Corporation, 2015.

Romans

Once upon a Droszky, New York, McGraw-Hill, 1964.

On the Darkening Green, New York, McGraw-Hill, 1965.

Going to Jerusalem, New York, The Viking Press, 1967.

American Scrapbook, New York, The Viking Press, 1969.

Eisenhower, My Eisenhower, New York, Holt, Rinehart and Winston, 1971.

The Tar Baby, New York, Holt, Rinehart and Winston, 1973.

The Franklin Scare, New York, Arbor House, 1977.

The Seventh Babe, New York, Arbor House, 1979.

The Catfish Man. A Conjured Life, New York, Arbor House, 1980.

Darlin' Bill. A Love Story of the Wild West, New York, Arbor House, 1980.

Panna Maria, New York, Arbor House, 1982.

Pinocchio's Nose, New York, Arbor House, 1983.

War Cries over Avenue C, New York, Donald I. Fine, 1985.

Captain Kidd, New York, St Martin's Press, 1999.

The Green Lantern. A Romance of Stalinist Russia, New York, Thunder's Mouth Press, 2004.

Johnny One-Eye. A Tale of the American Revolution, New York, Norton, 2008.

I Am Abraham. A Novel of Lincoln and the Civil War, New York, Liveright, 2014.

Jerzy. A Novel, New York, Bellevue Literary Press, 2017.

The Perilous Adventures of the Cowboy King. A Novel of Teddy Roosevelt and his Times, New York, Liveright, 2019.

Cesare. A Novel of War-Torn Berlin, New York, Bellevue Literary Press, 2020.

Littérature noire

Série Isaac Sidel

Blue Eyes, New York, Simon and Schuster, 1974.

Marilyn the Wild, New York, Arbor House, 1976.

The Education of Patrick Silver, New York, Arbor House, 1976.

Secret Isaac, New York, Arbor House, 1978.

The Isaac Quartet (*Blue Eyes, Marilyn the Wild, The Education of Patrick Silver, Secret Isaac*), London, Zomba Books, 1984 [republished New York: Four Walls Eight Windows, 2002].

The Good Policeman, New York, The Mysterious Press, 1990.

Maria's Girls, New York, The Mysterious Press, 1992.

Montezuma's Man, New York, The Mysterious Press, 1993.

Little Angel Street, New York, The Mysterious Press, 1994.

El Bronx, New York, The Mysterious Press, 1997.

Citizen Sidel, New York, The Mysterious Press, 1999.

Under the Eye of God, New York, The Mysterious Press/Open Road, 2012.

Winter Warning. An Isaac Sidel Novel, New York, Pegasus Crime, 2017.

Série Holden

Paradise Man, New York, Donald I. Fine, 1987.

Elsinore, New York, The Mysterious Press, 1991.

Essais

« Harvey », Sylvie Rozenberg (tr.), *Libération*, 10-11 novembre 1979, p. 12. (Repris dans Jerome Charyn et Michel Martens, *Arnold, le geek de New York*, Paris, *Libération*, 1980, p. 183-189).

« Blue Eyes and the Barber King », *The Isaac Quartet* (*Blue Eyes, Marilyn the Wild, The Education of Patrick Silver, Secret Isaac*), London, Zomba Books, 1984 [republished New York, Four Walls Eight Windows, 2002], v-x.

« Manhattan, sur une petite musique de nuit », *Gulliver* n° 9, Un monde très noir, Paris, Payot, Automne 1992, p. 36.

In the Shadow of King Saul. Essays on Silence and Song, New York, Bellevue Literary Press, 2018.

Écrits autobiographiques/autofictionnels

« Jerome Charyn » in Dedria Dryfonski (ed.), *Contemporary Authors Autobiography Series*, vol. I, Detroit, Gale Research Company, 1984, p. 177-184.

The Dark Lady from Belorusse. A Memoir, New York, St Martin's Press, 1997.

The Black Swan. A Memoir of the Bronx, New York, St Martin's Press, 2000.

Bronx Boy. A Memoir, New York, St Martin's Press, 2002.

Écrits biographiques

Hemingway. Portrait de l'artiste en guerrier blessé, Cécile Bloc-Rodot (trad.), Paris, Gallimard (Découvertes), 1999.

Savage Shorthand. The Life and Death of Isaac Babel, New York, Random House, 2005.

Marilyn. The Last Goddess, New York, Abrams (Discoveries), 2008.

The Secret Life of Emily Dickinson. A Novel, New York, Norton, 2010.

Joe DiMaggio. The Long Vigil, New Haven, Yale University Press, 2011.

A Loaded Gun. Emily Dickinson for the 21st century, New York, Bellevue Literary Press, 2016.

Ouvrages non fictionnels sur la culture américaine

Metropolis. New York as Myth, Marketplace, and Magical Land, New York, Putnam, 1986.

Movieland. Hollywood and the Great American Dream Culture, New York, G.P. Putnam's Sons, 1989.

New York. Chronique d'une ville sauvage, Cécile Bloc-Rodot (trad.), Paris, Gallimard (Découvertes), 1994.

Du Ventre de la Bête. New York, François Boucq (ill.), Paris, Éditions DS, 1994.

New York Sketchbook. Fabrice Moireau (ill.), New York, St. Martin's Press, 2005.

Autres

Arnold, le geek de New York. Co-écrit avec Michel Martens, Paris, Libération, 1980.

Bande à part, Jean-Claude Denis (ill.), Paris, Gallimard Jeunesse (Giboulées), 1995.

Appelez moi Malaussène, Marc Chénétier (trad.), Paris, J'ai lu (Librio), 2000 [première publication dans *Le Monde*, 1996].

Sizzling Chops & Devilish Spins. Ping-Pong and the Art of Staying Alive, New York, Four Walls, Eight Windows, 2001.

Jerome Charyn (préface), Robert L. Stevensen, *Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde*, New York, Bantam, 2004.

Bandes dessinées et romans graphiques

La Femme du magicien, François Boucq (ill.), Paris, Casterman (Studio/ A Suivre), 1985 [*The Magician's Wife*. New York: Titan Books, 1988]. Réédité aux Éditions du Lombard (Signé), 2014.

Margot in Badtown, Massimiliano Frezzato (ill.), Grenoble, Glénat (Comics USA), 1986 [*Margot in Badtown*. New York: Heavy Metal Magazine: 1999].

Bouche du diable, François Boucq (ill.), Paris, Casterman (Studio/ A Suivre), 1990 [*Billy Budd KGB*. New York: NBM, 1991]. Réédité aux Éditions du Lombard (Signé), 2014.

Les Frères Adamov, Jacques Loustal (ill.), Lili Sztajn (trad.), Paris, Casterman (Studio/ A Suivre), 1991.

Family Man, Joe Staton (ill.), New York, Paradox Press, 1995. Réédité (IDW Publishing), 2019.

Margot, Queen of the Night, Massimiliano Frezzato (ill.), Grenoble, Glénat (Comics USA), 1995 [*Margot, Queen of the Night*. New York: Heavy Metal Magazine: 1999].

Le Croc du serpent, José Muñoz (ill.), Paris, Casterman, 1997.

Panna Maria, José Muñoz (ill.), Frank Reichert (trad.), Paris, Casterman, 1999.

White Sonya, Jacques Loustal (ill.), Paris, Casterman, 2000.

Little Tulip, François Boucq (ill.), Jeanne Guyon (trad.), Paris, Éditions du Lombard (Signé), 2014 [*Little Tulip*, New York: Dover Publications, 2016]

New York Cannibals, François Boucq (ill.), Paris, Éditions du Lombard (Signé), 2020.

Études sur Jerome Charyn

Ouvrages

Fialho Ruth, *Aux frontières du chaos. Ruptures, détours et passages dans la fiction de Jerome Charyn*, Yves-Charles Grandjeat (dir.), Université Bordeaux III - Michel de Montaigne, 2003, inédite.

Vallas Sophie, *Autofictions. Jerome Charyn et les siens*, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, 2013.

Articles de revue ou chapitres d'ouvrages

Anissimov Myriam, « Quand Jerome Charyn passe “de l'autre côté du miroir” », « Postface », *Une Romance*, Éditions Mille et une Nuits, 1998, p. 135-139.

Cochart Dominique, « Voyage en milieu noir : Jerome Charyn », *Les œuvres noires de l'art et de la littérature*, Tome 1, Paris, L'Harmattan, 2002, p. 299-304.

Cogan Michaëla, « *Catfish Man* de Jerome Charyn. Le parcours d'une voix “idiotie” », *L'Atelier*, Vol. 9, N° 1, 2017 (L'idiotie), p. 104-117.

Kindermann Wolf, « Zakhor and Tikkun: Jerome Charyn and Steve Stern », *Transcending Boundaries*, Berlin, Lit, 2007, p. 245-270.

Menegaldo Gilles, « Les parcours singuliers de Jerome Charyn », *Manières de noir. La fiction policière contemporaine*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2010, p. 295-312.

Patten Robert L., « Pinocchio through the Looking Glass: Jerome Charyn's Portrait of the Artist as a Mytholept », *NOVEL. A Forum on Fiction*, 17, 1, 1983, p. 67.

Pennac Daniel, « Le bal des arpenteurs », Préface à *Marilyn-la-Dingue*, *Zyeux-bleus*, *Kermesse à Manhattan*, *Isaac le Mystérieux*, Paris, Gallimard, 1992, p. 7-11.

Pétillon Pierre Yves, « Jerome Charyn », *Histoire de la littérature américaine. Notre demi-siècle, 1939-1989*, Paris, Fayard, 1992, p. 485-490.

Vallas Sophie, « La possibilité d'une île : la mythologie du Brox, archipel enchanté, dans trois textes autobiographiques de Jerome Charyn », *Caliban*, 25, 2009.

---, « *Savage Shorthand* : Jerome Charyn, biographe habité d'Isaac Babel, autobiographe et faussaire » dans *L'épuisement du biographique ?*, Vincent Broqua et Guillaume Marche (ed.), Newcastle-upon-Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2010, p. 449-459.

---, « Bartleby à Belleville, ou quand les Malaussène invitent Isaac Sidel : le crossover fraternel de Daniel Pennac (*Des chrétiens et des Maures*) et Jerome Charyn (*Appelez-moi Malaussène*) », *Transatlantica*, 1, 2012.

---, « Introduction », *Conversations with Jerome Charyn*, Sophie Vallas (ed.), University Press of Mississippi, Jackson, 2014.

---, « D'autres vies dans la mienne : l'écriture (auto)-biographique de Jerome Charyn », janvier 2018.

Woolf Mike, « Exploding the Genre : The Crime Fiction of Jerome Charyn », *American Crime Fiction: Studies in the Genre*, St. Martin's Press, 1988.

Entretiens

Lebrun Michel, « Brève rencontre avec Jerome Charyn », Dossier Jerome Charyn, *Polar* n° 15, Rivages, Paris, mai 1995.

Conversations with Jerome Charyn, Sophie Vallas (ed.), University Press of Mississippi, Jackson, 2014.

Cogan Michaëla, « “The Artist Himself Is a Kind of Idiot.” An Interview with Jerome Charyn » [2017], non publié.

Adam Loraine, « Jerome Charyn. “L'Amérique est un pays brisé dans un monde brisé” », *Rolling Stone* n° 125, septembre 2020, p. 44-47.

SOURCES SECONDAIRES

Études sur l'idiotie

Dans la littérature

Ouvrages et chapitres d'ouvrages

Berne Marie, *Éloge de l'idiotie. Pour une nouvelle rhétorique chez Breton*, Faulkner, Beckett et Cortázar, New York, Rodopi, 2009.

Cnockaert Véronique, Gervais Bertrand, Scarpa Marie, *Idiots. Figures et personnages liminaires dans la littérature et les arts*, Nancy, Éditions Universitaires de Lorraine, 2012.

Deleuze Gilles, « Bartleby ou la formule », *Critique et clinique*, Paris, Minuit, 1993, p. 89-114.

Deshoulières Valérie-Angélique, *Le don d'idiotie entre éthique et secret depuis Dostoïevski. La responsabilité silencieuse*, Paris, L'Harmattan, 2003.

---, *Métamorphoses de l'idiot*, Paris, Klincksieck, 2005.

Dollé Marie, Jacques-Lefèvre Nicole, *Bêtise et idiotie XIXe-XXIe siècle*, Paris, Presses Universitaire de Paris Ouest, 2001.

Fiedler Leslie, *Freaks. Myths and Images of the Secret Self* [1978], New York, Penguin, 1981.

Halliwell Martin, *Images of Idiocy. The Idiot Figure in Modern Fiction and Film*, Burlington, Ashgate, 2004.

Mauron Véronique, Ribaupierre Furlan Claire de, *Les figures de l'idiot. Rencontres du Fresnoy*, Paris, Léo Scheer, 2004.

Pic Muriel, Selmeçci Barbara, van Elslande Jean-Pierre, *La pensée sans abri. Non-savoir et littérature*, Nantes, Éditions nouvelles Cécile Defaut, 2012.

Pinsker Sanford, *The Schlemiel as Metaphor. Studies in the Yiddish and American Jewish Novel*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1971.

Spill Frédérique, *L'idiotie dans l'œuvre de Faulkner*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2009.

Versaille André, *Gustave Flaubert. La bêtise, l'art et la vie. En écrivant Madame Bovary*, Bruxelles, Éditions Complexe, 1991.

Articles ou chapitres d'ouvrages

Caralp Jean-Michel, « De la chambre biographique à la chambre comme métaphore du psychisme dans l'œuvre de Kafka, ou la littérature comme mode auto-thérapeutique du syndrome d'Asperger », *Epistémocritique*, Vol. 18, Langage intérieur, espaces intérieurs / Inner speech, décembre 2018.

Dahan-Gaida Laurence, « La pensée inquiète, Comment s'écrit le non-savoir : Robert Musil, Michel Rio, Botho Strauss », *Epistémocritique*, vol. 1, juin 2007 (en ligne).

Heller Dana « The Holy Fool in Russian and American Culture. A Dialogue », Elena Volkova (co-auteur), *American Studies International*, vol. 41, n° 1-2; 2003, p. 152-178.

---, « Holy Fools, Secular Saints, and Illiterate Saviors in American Literature and Popular Culture », *CLCWeb: Comparative Literature and Culture*, vol. 5, n° 3, septembre 2003 (en ligne).

Tangy Lucie, « Insularité et idiotie. Le monologue intérieur de Benjy dans *Le Bruit et la Fureur* », *Tracés*, n° 3, juillet 2003, p. 93-104.

Études sur l'idiotie en général

Ouvrages

ARTS

Jouannais Jean Yves, *L'idiotie : art, vie, politique – méthode*, Paris, Beaux-arts magazine, 2003.

Musée d'art et d'histoire du judaïsme, *Golem. Avatars d'une légende d'argile*, Paris, Hazan, 2017.

PHILOSOPHIE

Adam Michel, *Essai sur la bêtise* [1975], Paris, La Table Ronde, 2004.

Bataille Georges, *Œuvres complètes*, VI, « Annexes », Paris, Gallimard, 1970.

Foucault Michel, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, 10/18, 1961.

---, *Le pouvoir psychiatrique. Cours au Collège de France (1973-1974)*, Paris, Gallimard, 2003.

---, *Les anormaux. Cours au Collège de France (1974-1975)*, Paris, Gallimard, 1999.

Kristeva Julia, *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Paris, Seuil, 1980.

Roger Alain, *Bréviaire de la bêtise*, Paris, Gallimard, 2008.

Rosset Clément, *Le réel et son double. Essai sur l'illusion*, Paris, Gallimard, 1976.

---, *Le réel. Traité de l'idiotie*, Paris, Minuit, 2004.

Sasso Robert, *Georges Bataille, le système du non-savoir. Une ontologie du jeu*, Paris, Minuit, 1978.

HISTOIRE ET SOCIOLOGIE

McDonagh Patrick, *Idiocy. A Cultural History*, Liverpool, Liverpool University Press, 2008.

Xanthakou Margarita, *Idiots du village : conversations ethnopsychiatriques en Péloponèse*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 1989.

MEDECINE

Guelfi Julien et al., *Psychiatrie*, Paris, PUF, 1987.

Jung Carl Gustav, *Psychogenèse des maladies mentales*, Paris, Albin Michel, 2001.

Deirdre Kindregan, Louise Gallagher, and John Gormley, "Gait Deviations in Children with Autism Spectrum Disorders: A Review," *Autism Research and Treatment*, 2015.

Noël-Winderling Myriam, *Autisme et syndrome d'Asperger. Un nouveau regard sur l'humanité*, Toulouse, Érès, 2014.

Études sur l'écriture de soi et sur l'autofiction

Beaujour Michel, *Miroirs d'encre*, Paris, Seuil, 1980.

Darrieussecq Marie, « L'autofiction, un genre pas sérieux », *Poétique* n° 107, Seuil, septembre 1996, p. 369-380.

---, *Rapport de police. Accusations de plagiat et autres modes de surveillance de la fiction*, Paris, P.O.L., 2010.

Lejeune Philippe, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975.

Schmitt Arnaud, *Je réel / Je fictif – Au-delà d'une confusion postmoderne*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2010.

Vilain Philippe, *L'autofiction en théorie, suivi de deux entretiens avec Philippe Sollers & Philippe Lejeune*, Chatou, Éditions de la Transparence, 2009

Théorie générale

- Bakhtine Mikhaïl, *L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-Age et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970.
- Barthes Roland, *Fourier, Sade, Loyola*, Paris, Seuil, 1971.
- Deleuze Gilles, Guattari Félix, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Minuit, 1975
- , *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, Minuit, 1991.
- , *Critique et clinique*, Paris, Minuit, 1993.
- Ertel Rachel, *Le roman juif américain. Une écriture minoritaire*, Paris, Payot, 1980.
- Freud Sigmund, « Le roman familial des névrosés » [1909], Olivier Mannoni (tr.), *Le roman familial des névrosés et autres textes*, Paris, Payot, 2014.
- , *Totem et Tabou* [1913], Paris, Flammarion, 2015
- Horvilleur Delphine, *En tenue d'Ève. Féminin, pudeur et judaïsme*, Paris, Grasset, 2013.
- Howe Irving, *World of our Fathers. The Journey of the East European Jews to America and the Life They Found and Made*, Harcourt Brace Jovanovich, New York, 1976.
- Proust Marcel, *Contre Sainte-Beuve*, Gallimard, Paris, 1954.
- , *Correspondance avec Madame Strauss*, Lettre 47, Paris, Livre de Poche, p. 110.
- Rousseau Jean-Jacques, *Essai sur l'origine des langues, où il est parlé de la mélodie et de l'imitation musicale* [1781], Paris, Gallimard, 1990.
- Sontag Susan, « The Aesthetics of Silence », *Styles of Radical Will* [1969], New York, Picador, 2002.
- Wittgenstein Ludwig, *Recherches Philosophiques I*, Paris, Gallimard, 2005.

Filmographie

- Freaks*, Tod Browning, 1932.
- Nightmare Alley*, Edmund Goulding, 1947.
- To Kill a Mockingbird*, Robert Mulligan, 1962.
- L'énigme de Kaspar Hauser*, Werner Herzog, 1974.
- One Flew Over a Cuckoo's Nest*, Milos Forman, 1975.
- Being There*, Hal Ashby, 1979.
- Le tambour*, Volker Schlöndorff, 1979.
- Elephant Man*, David Lynch, 1980.
- Récits d'Ellis Island. Traces. Mémoires*, Robert Bober et Georges Perec, 1980.

La Voce della Luna, Federico Fellini, 1990.

Forrest Gump, Robert Zemeckis, 1994.

Les idiots, Lars von Trier, 1998.

Broken, Rufus Norris, 2012.

Atypical, Robia Rashid, 2019.

Œuvres littéraires

Anderson Sherwood, *Winesburg, Ohio* [1919], New York, The Viking Press, 1966.

Babel Isaac, *Contes d'Odessa* suivis de *Nouvelles* [1923], Paris, Gallimard, 2016, p. 34.

Baudelaire Charles, *Petits poèmes en prose (Le spleen de Paris)* [1869], Paris, Gallimard, 1973.

Bishop Elizabeth, *The Complete Poems. 1927-1979*, New York, Farrar, Straus & Giroux, 1979.

Bellow Saul, *The Adventures of Augie March* [1953], in *Novels 1944-1953*, New York, Library of America, 2003.

Cather Willa, *My Antonia* [1918], in *Early Novels and Stories*, New York, Library of America, 1987.

Dickinson Emily, *The Complete Poems of Emily Dickinson* [1970], Thomas H. Johnson (ed.), London, Faber and Faber, 2016.

Dostoïevski Fedor Mikhaïlovitch, *L'idiot* [1874], in *L'idiot. Les Carnets de l'Idiot. Humiliés et offensés*, Mousset et al. (tr.), Paris, Gallimard, 1969.

Faulkner William, *The Sound and the Fury*, New York, Norton, 1994.

Fitzgerald F. Scott, « The Curious Case of Benjamin Button » [1922], in *Tales of the Jazz Age, Novels and Stories 1920-1922*, New York, Library of America, 2000.

Flaubert Gustave, *La Tentation de Saint-Antoine*, Paris, Gallimard, 1951.

---, *Madame Bovary* [1857], in *Œuvres Complètes III 1851-1862*, Paris, Gallimard, 2013.

Gass William H., *In the Heart of the Heart of the Country and Other Stories*, Boston, D. R. Godine, 1989.

Gilman Charlotte Perkins, « The Yellow Wallpaper » [1892], *American Fantastic Tales. Terror and the Uncanny from Poe to the Pulps*, New York, Library of America, 2009.

Hugo Victor, *Les Misérables* [1862], Paris, Gallimard, 1961.

---, *Notre Dame de Paris* [1831], Paris, Gallimard, 1975.

Joyce James, *Portrait of the Artist as a Young Man* [1916], in *The Portable James Joyce*, New York, The Viking Press, 1958.

Kafka Franz, « La Métamorphose » [1915], in *Nouvelles et récits*, Paris, Gallimard, 2018.

- , *Préparatifs de noces à la campagne* [1957], Paris, Gallimard, 1985.
- Malamud Bernard, *The Complete Stories*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 1998.
- McCullers Carson, *The Heart Is A Lonely Hunter* [1940], in *The Complete Novels*, New York, Library of America, 2001.
- Melville Herman, « Billy Budd, Sailor » [1924], in *Melville's Short Novels*, New York, Norton, 2002.
- O'Connor Flannery, *The Complete Stories*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 1972.
- Peretz Isaac Leib, *Bontché le silencieux, et autres contes juifs*, Charles Bolz (trad.), Paris, Mercure de France, 1914.
- Salinger, Jerome David « Down at the Dinghy » (1949), in *Nine Stories*, New York, Little, Brown and Company, 1953.
- Singer Isaac Bashevis, « Gimpel the Fool », *The Collected Stories*, New York, Farrar, Straus & Giroux, 1988.
- Sartre Jean-Paul, *L'idiot de la famille. Gustave Flaubert de 1821 à 1857* [1971], Paris, Gallimard, 1988.
- Shakespeare William, *Hamlet* [c1600], Cambridge, Cambridge University Press, 2014.
- , *King Lear* [1605], Cambridge, Cambridge University Press, 2007.
- , *Macbeth* [1611], Cambridge, Cambridge University Press, 1951.
- , *The Tempest* [c1611], I. 2, 281-4, Cambridge, Cambridge University Press, 2014.
- Steinbeck John, *Of Mice and Men* [1937], in *Novels and Stories 1932-1937*, New York, Library of America, 1994.
- Thoreau Henry David, *Walden and Civil Disobedience* [1854], Ch. XVIII, New York, Norton, 1966.
- Wordsworth William, Coleridge Samuel, *Lyrical Ballads*, London, Routledge, 2005.

INDEX

À la Recherche du Temps Perdu, 336
 Absorption, 91
 Adamov, 42, 210, 214, 283
 Alice, 82, 300, 366
 alimentation, 91, 94, 107
 amnésie, 179, 183, 320, 324, 339, 340, 402
 Anderson, 56, 135, 136
 Angel Carpenteros, 277
Appelez-moi Malaussène, 73
 architecture, 47, 52, 156, 180, 284, 373
 Arnold, 44, 51, 163, 338, 377, 379, 399, 400
 asile, 40, 48, 52, 105, 180, 338, 366
 autobiographème, 333, 343
 autoportrait, 82, 291, 350, 351, 352, 360
 Azumi, 267
 Babel, 198, 220, 327, 350, 353, 357, 358, 391, 426, 454
 baby, 32, 38, 40, 46, 61, 65, 66, 67, 84, 86, 91, 93, 97, 98, 101, 102, 105, 108, 111, 119, 122, 124, 128, 136, 137, 249, 264, 265, 278, 283, 299, 340, 390, 428, 434
 Bakhtine, 92, 96
Bambi, 151, 233, 296, 297, 299, 405, 441
Bande à part, 26, 27
 Bartleby, 73, 88, 179, 183, 239, 251, 264, 334, 355, 362, 383, 390, 404, 421
 Basil Roth, 165, 218
 Baudelaire, 113, 114, 175, 388, 432
 Beaujour, 351, 352
 Beaujour, Michel, 351, 352
 Bellow, 50, 79, 302, 437
 Benjy, 23, 24, 58, 108, 111, 252, 314, 317, 417, 421, 440
 Benya Krik, 220, 426
 Berne, 59
Bildungsroman, 59, 311, 398
 Billy Budd, 111, 127, 362, 383, 390, 421, 439
 Bitter Bronx, 30, 42, 99, 104, 148, 150, 157, 158, 171, 177, 245, 298, 301, 390, 412
 blocage, 109, 111, 204
Blue Eyes, 13, 31, 32, 39, 40, 45, 46, 49, 51, 65, 66, 70, 71, 72, 77, 78, 79, 84, 85, 86, 90, 91, 93, 96, 97, 98, 101, 105, 107, 108, 110, 119, 123, 124, 126, 136, 137, 193, 238, 264, 274, 275, 290, 308, 362, 363, 384, 385, 391
 Boris Telfin, 79
 boue, 58, 94, 145, 146, 147, 159, 180, 230
 Bovary, 39, 55, 339, 364, 383
Bréviaire de la bêtise, 117
 Brobdingnag, 33, 34
 Caliban, 25, 168
 capsule autistique, 375
 Caralp, 79, 80, 82, 376
 Carroll, 59, 82, 87
 Cather, 203, 204
Cesare, 53, 391
 chrysalide, 212, 290, 299
 cinema, 284, 285
 Coen, 32, 39, 40, 46, 65, 70, 71, 72, 73, 84, 86, 89, 90, 93, 97, 104, 110, 123, 126, 136, 193, 222, 264, 274, 308, 364, 379, 391, 439, 440
 Coleridge, 177, 196, 197
comics, 151, 269, 277, 281, 283, 284, 285, 319, 380, 423, 425
 confinement, 195, 377
 Coren, 82
 créature, 25, 35, 41, 42, 65, 92, 104, 119, 122, 199, 230, 250, 329, 330, 347, 368, 397
 cri, 117, 118, 123, 126, 127, 129, 225, 352, 386
 culture, 30, 33, 92, 128, 131, 146, 147, 149, 151, 152, 153, 163, 169, 173, 181, 182, 185, 186, 191, 195, 206, 210, 212, 213, 214, 216, 218, 219, 221, 222, 231, 243, 253, 265, 272, 277, 278, 284, 285, 288, 289, 299, 300, 302, 303, 306, 307, 318, 319, 392, 396, 417, 429, 441
Darlin' Bill, 44
 Darrieussecq, 349
 David Lynch, 42

- débordement, 54, 62, 91, 349
 Deleuze, 108, 239, 240, 241, 251, 252, 355, 362, 365, 383, 386, 390, 393, 399, 401, 418
 Dennis, 364
 Deshoulières, 68, 180
 Diane Arbus, 42
 DiMaggio, 169, 267, 269, 271, 272, 276, 357
 Don Furioso, 87, 431
 Dostoïevski, 49, 83
 Duce, 48, 354
 dumb, 37, 48, 123, 127, 147, 152, 165, 181, 209, 228, 254, 263, 265, 280, 302, 334, 357
 Dumbo, 245, 265, 388
 Eddie Carmel, 42
Eisenhower, My Eisenhower, 43
Eisenhower, 44, 153, 216, 217, 293, 294, 297, 388
Elephant Man, 42
 Ellis, 185, 188, 191, 192, 194, 195, 197, 198, 199, 200, 201, 203, 205, 206, 223, 290, 320, 322, 328, 333
Éloge de l'idiotie, 59
 Emily Dickinson, 109, 113, 114, 256, 302, 353, 357, 358, 378, 381, 422, 429, 431
 enfance, 47, 86, 89, 91, 96, 97, 98, 102, 104, 108, 110, 111, 119, 121, 127, 129, 133, 135, 139, 143, 145, 146, 148, 156, 166, 168, 174, 180, 189, 191, 221, 228, 236, 244, 245, 246, 248, 261, 265, 277, 283, 297, 308, 317, 319, 324, 325, 327, 331, 334, 336, 339, 341, 355, 366, 373, 378, 379, 381, 386, 389, 398, 399
 énormité, 33, 34
 Ertel, 207
 Esquirol, 23
Essai sur l'origine des langues, 120, 130, 131, 133
 Esther Madrid, 267, 424
 excroissance, 43
 Faigele, 14, 30, 31, 35, 36, 37, 47, 48, 49, 56, 57, 58, 59, 62, 73, 74, 78, 111, 112, 122, 123, 129, 130, 133, 161, 174, 182, 183, 186, 187, 210, 219, 226, 233, 234, 244, 250, 280, 292, 294, 296, 298, 314, 333, 345, 346, 348, 378, 380, 382, 389, 395, 417, 419, 423, 429, 438, 441
Family Man, 87, 431, 434
 fantasme de l'orphelin, 249
 Faulkner, 23, 24, 58, 59, 85, 88, 103, 104, 105, 108, 119, 252, 314, 317, 421
 Fitzgerald, 113
 Flaubert, 39, 55, 296, 315, 339, 364, 383, 417, 432
 Foucault, 49, 54, 64, 88, 89, 110, 111, 315, 319, 320, 321, 373, 432
 Frankenstein, 42, 347, 399, 425
freak, 24, 99, 101, 192, 242, 279, 428, 441
 Frederic Tuten, 31, 111, 147, 148, 150, 151, 153, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 166, 168, 169, 177, 222, 232, 237, 242, 243, 244, 247, 248, 250, 251, 265, 281, 283, 284, 285, 287, 289, 294, 295, 308, 316, 323, 343, 347, 377, 397, 402, 418
 Freud, 146, 166, 204, 248, 249, 252
 gangster, 165, 179, 212, 213, 214, 218, 219, 220, 221, 305, 395, 396
 Gargantua, 33, 81
 Gass, 112, 162, 404, 433
 gaucher, 80, 81, 83, 276, 359
 géant, 26, 27, 28, 33, 41, 43, 341
geek, 44, 91, 92, 94, 153, 163, 297, 337, 342, 345, 377, 379, 399, 400, 426, 430, 441
 génie, 28, 39, 68, 106, 148, 176, 245, 247, 248, 253, 264, 272, 274, 357, 375, 381, 382, 388, 393, 403
 George, 28, 29, 60, 208, 209, 222, 230, 267, 333, 338
 Georgie, 50, 79
 geste, 60, 79, 99, 119, 132, 133, 135, 232, 349, 374, 387
 Gilman, 51
 Glenn Gould, 106

- golem*, 119, 198, 256, 319, 329, 330, 425, 426, 434, 439, 441
 Goliath, 33, 429
 Grass, 109, 129, 419
greenhorn, 188, 196, 205, 207, 242
 Grégoire Samsa, 79
 Guelfi, 96
 Guignol, 208
 Gulliver, 33, 34, 316, 403
 Halliwell, 23, 63, 72, 83, 390
 Harvey, 152, 153, 159, 163, 174, 175, 177, 210, 220, 221, 226, 232, 237, 238, 242, 250, 267, 268, 270, 271, 289, 290, 325, 333, 334, 335, 340, 341, 342, 345, 346, 362, 377, 379, 394, 423, 430
 Heller, 67, 100, 122, 130, 131
 Herzog, 63
 Howe, 56, 186, 190, 211, 212, 213, 219, 321
 Icare, 31, 243, 244, 404
idiot savant, 247, 272, 375, 435
Idiots du village, 89
 île, 25, 34, 127, 160, 168, 170, 173, 191, 333, 371, 403
 Images of Idiocy, 23, 63, 72, 390
 imagination, 37, 113, 138, 159, 169, 208, 228, 250, 272, 328, 378, 379, 381, 423
 imbécile, 46, 55, 86, 148, 203, 287, 290, 301, 303, 308, 365, 398, 399, 404
 imposture, 305
In The Darkening Green, 48
 inadaptation, 77, 78, 80, 85, 241, 293
infans, 279, 360
 Insularité, 24, 314
 introversion, 177, 179, 212, 241
 Irene Silk, 98, 210
 jaune, 45, 50, 51, 52, 53, 54, 70, 275, 350
 Jean-Claude Denis, 26, 27, 28
 Jerome, 13, 14, 15, 17, 409, 412, 413
 Jerome Copernicus, 332, 336, 366, 367, 372
 Jerónimo, 30, 31, 32, 39, 40, 45, 46, 47, 49, 51, 61, 63, 65, 66, 67, 69, 70, 72, 73, 77, 78, 79, 84, 85, 86, 90, 91, 93, 95, 96, 97, 99, 100, 102, 103, 105, 106, 107, 110, 111, 118, 119, 121, 122, 123, 124, 125, 130, 136, 137, 236, 255, 264, 278, 279, 294, 313, 359, 360, 382, 418, 427, 428, 430, 438, 440, 441
Jerzy, 35, 123, 186, 418
 Jonathan, 33, 34, 48, 127, 128
 Joyce, 121, 302, 304, 306, 360, 381, 404, 420, 421, 426, 437
 Jumbo, 26, 27
 Kafka, 79, 80, 82, 108, 240, 241, 252, 365, 367, 376, 386, 393, 399, 401, 439
 Kindregan, 78
 King Kong, 30, 31, 62
King Lear, 92, 390
 Krazy Kat, 208, 209
 L'énigme de Kaspar Hauser, 63
L'Homme sans qualités, 68
L'idiot, 26, 45, 47, 48, 77, 79, 83, 86, 88, 89, 93, 94, 96, 101, 108, 109, 117, 120, 143, 248, 296, 308, 319, 362
La Métamorphose, 80
La Monstrueuse Parade, 42
Le Bruit et la Fureur, 24, 314
Le croc du serpent, 267
Le Geek de New York, 44, 45, 51, 176, 338
Le Jaune. Histoire d'une couleur, 50, 51, 53
Le pouvoir psychiatrique, 88, 89, 110, 111, 320, 373
Le Tambour, 129
 Lech, 35, 123
 Lennie, 23, 28, 30, 32, 35, 60, 61
Les idiots, 83
 Leslie Fiedler, 33, 43
 Lilliputiens, 33
 limites, 26, 29, 45, 47, 48, 70, 88, 94, 100, 169, 248, 256, 271, 307, 316, 393
 Little Sister, 99, 104
Little Tulip, 171, 267, 373
Lolita, 41, 78, 310, 435
 Lower East Side, 33, 42, 156, 163, 167, 174, 181, 190, 206, 211, 213, 322, 323, 420, 438
 Malamud, 29, 35, 55, 56, 108

- Malaussène, 73
 Manfred, 72, 73, 84, 123, 222, 264, 274, 308, 362, 364, 379, 391, 439, 440
 Manny, 30, 36, 56, 57, 58, 62, 74, 111, 314, 399, 420, 425, 438
Maria's Girls, 39, 60, 62, 73, 94, 119, 372
 Marvin, 226, 334, 339, 341, 345
 Maximilian, 49
 McCullers, 136
 McDonagh, 23, 45, 84, 85, 86, 95, 97
 Melville, 50, 105, 111, 127, 153, 251, 264, 363, 367, 390, 403, 421, 433, 441
memoir, 161, 337, 345
 mémoire, 37, 155, 169, 203, 204, 205, 253, 261, 278, 319, 320, 326, 329, 334, 335, 336, 337, 339, 340, 344, 346, 365, 379
 Merrick, 42
 métamorphoses, 65
Métamorphoses de l'idiot, 68, 180
Metropolis, 15, 49, 50, 111, 150, 152, 156, 185, 189, 191, 197, 198, 199, 200, 202, 205, 206, 207, 209, 210, 211, 213, 214, 215, 218, 219, 220, 221, 223, 226, 227, 229, 231, 235, 242, 243, 245, 252, 255, 265, 290, 295, 309, 320, 321, 322, 324, 325, 330, 350, 361, 396
 Michael Woolf, 31
 Michel Martens, 45, 51, 163, 176, 338, 377, 379, 399, 400
 miroir, 43, 163, 167, 173, 271, 276, 313, 316, 344, 350, 353, 359, 366
 Moïse, 125, 128
 monologue, 24, 72, 183, 314, 321, 377, 394, 395
 Monroe, 221, 353, 357, 358
 monstre, 25, 43, 159, 160, 290, 329, 332, 355, 397
 Morrison, 43
Movieland, 221, 250, 283, 286, 287, 288, 350, 432
 Musil, 68
 Mussolini, 354
 Mychkine, 23, 83, 278
 Nabokov, 41, 78, 302, 310, 393, 437
 nain, 28, 41
New York Cannibals, 267
Nightmare Alley, 337, 426, 441
 Nina Anghel, 267, 273
 Nose, 59, 60, 62, 98, 118, 119, 359, 398, 418, 434
Notre-Dame de Paris, 35
 Notte, 86, 88, 133, 134
 Odile Leonhardy, 97, 122
Of Mice and Men, 28, 35, 60
 Oliver Beebe, 37, 121, 127
On the Darkening Green, 52, 96, 267, 432
One Flew Over a Cuckoo's Nest, 67, 170
 original, 137, 180, 284, 308, 325, 358, 390, 430
 Oskar Matzerath, 129
 Ovide, 69
 pacte fantasmatique, 364
Panna Maria, 51, 54, 131, 188, 189, 194, 195, 196, 199, 206, 215, 216, 283, 293, 322, 323
 Pastoureau, 50, 51, 52, 53
 Patrick Silver, 47, 65, 429
 Patten, 94, 95, 359
 peau, 26, 29, 44, 45, 52, 94, 206, 211, 316, 326, 374
 peluches, 203, 204, 227, 228
 Pennac, 73
 Perec, 195, 198, 199, 206, 333
 Peretz, 56
 perversité, 100, 101, 216, 397
 phénomène, 32, 54, 58, 68, 124, 182, 192, 234
 Pic, 404, 405, 410
 Pinel, 23
 Pinocchio, 43, 48, 51, 52, 53, 54, 55, 70, 95, 110, 112, 113, 132, 148, 151, 153, 190, 208, 232, 233, 234, 236, 243, 244, 245, 246, 249, 269, 272, 292, 293, 299, 316, 329, 331, 336, 337, 344, 345, 348, 349, 350, 354, 355, 358, 359, 364, 365, 366, 367, 368, 372, 381, 387, 391, 398, 401, 402, 403, 418, 434, 441
Pinocchio's Nose, 43, 48, 51, 52, 53, 54, 55, 110, 112, 113, 132, 148, 208,

- 233, 243, 316, 329, 332, 336,
337, 354, 355, 358, 359, 364,
365, 366, 367, 368, 372, 381,
398, 401
- Pinsker, 208
- Poor Tom, 92, 390
- Portrait of the Artist as a Young Man*, 121,
304, 360, 404, 438
- préhistoire, 33, 149, 244
- Priape, 43
- progeria, 112, 400, 434
- Proust, 306, 335, 336, 339, 367, 395, 432
- Quasimodo, 35
- Rabelais, 33, 92, 96, 301, 437
- régression, 91, 240, 279, 280, 366, 367,
388, 390
- relégation, 55
- Rifkele, 29, 30, 31, 35, 55, 108
- Robert Moses, 157
- Roger, 117, 312, 315
- roman familial, 249
- Roosevelt, 38, 175, 195, 229, 355, 429
- Rosset, 101, 103, 208, 314, 315, 318, 341,
344, 345, 350, 353
- Rousseau, 120, 130, 131, 132, 133
- Sal Rubino, 372
- Salinger, 285, 299, 387, 442
- Sanchez, 69, 191, 234, 241, 277, 282, 285,
286, 292, 296
- Sartre, 296
- sauvage, 35, 48, 66, 88, 91, 104, 123, 127,
145, 146, 157, 163, 164, 168,
187, 192, 216, 221, 233, 290, 371
- schlemiel*, 207, 429
- Seguin, 38, 39, 89
- sérénade, 129, 130
- Sexualité, 95
- Shakespeare, 25, 252, 253, 393, 420
- Sheb, 39, 46, 70, 71, 72, 73, 84, 85, 86, 91,
93, 95, 96, 97, 104, 105, 110,
126, 136, 137, 138, 274
- Sid Cummings, 98, 100, 103, 104
- Sidel, 31, 46, 49, 51, 72, 73, 84, 85, 94, 98,
118, 149, 193, 264, 277, 278,
283, 308, 313, 360, 362, 373,
379, 391, 401, 426, 427, 429,
431, 434, 439
- Sing, Shaindele, Sing, 86, 88, 133
- Sizzling Chops*, 27, 80, 82, 150, 275, 276,
300, 424, 437
- Sizzling Chops & Devilish Spins, 27, 150,
275, 276, 300
- Song of Salomon*, 43
- Spill, 85, 88, 103, 104, 105, 119
- Staton, 87, 427, 439
- steerage, 188, 196
- Stefan Wilde, 54, 188, 215, 293
- Steinbeck, 23, 28, 35, 60, 61
- Stevenson, 44
- Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde*,
44
- Styles of Radical Will*, 36, 37
- Susan Sontag, 36, 37
- Swift, 33, 34
- Tangy,, 24, 314
- Teddy, 39, 43, 59, 60, 86, 95, 98, 118, 119,
135, 390
- Teddy DiAngelis, 39, 43, 59, 86, 95, 98,
118
- The Adventures of Augie March*, 50, 79
- The Catfish Man*, 41, 52, 98, 100, 101,
103, 105, 106, 108, 111, 145,
146, 147, 148, 151, 152, 153,
155, 157, 158, 159, 160, 161,
162, 166, 170, 171, 175, 176,
179, 180, 188, 189, 201, 203,
204, 205, 227, 228, 230, 232,
233, 236, 237, 238, 244, 263,
264, 265, 267, 268, 269, 270,
271, 273, 276, 281, 290, 291,
293, 305, 306, 309, 311, 312,
316, 319, 325, 326, 327, 328,
329, 331, 332, 334, 335, 336,
337, 339, 340, 341, 342, 343,
345, 346, 359, 364, 367, 377,
382, 398, 400, 430, 431, 437
- The Curious Case of Benjamin Button,
113
- The Education of Patrick Silver*, 31, 39,
46, 47, 61, 63, 66, 67, 69, 70, 77,
78, 86, 90, 94, 97, 101, 102, 107,
110, 119, 121, 122, 123, 124,
130, 136, 279, 379, 429

- The Franklin Scare*, 37, 38, 48, 121, 127, 128, 129, 356
 The Good Policeman, 30, 52, 68, 86, 98, 118, 135, 149, 372
The Man Who Grew Younger, 14, 30, 86, 135, 153, 280, 281, 347, 392, 406, 419
 The Pedersen Kid, 112, 404
The Schlemiel as Metaphor, 208
The Secret Life of Emily Dickinson, 40, 51, 109, 113, 114, 134, 253, 254, 256, 302, 306, 307, 347, 349, 353, 363, 364, 381, 388, 391, 393, 405, 433
The Seventh Babe, 42, 424
The Tempest, 25
 The Yellow Wallpaper, 51
 Titans, 33
 Tod Browning, 41, 352
 Tolkerson, 41, 264
 Tom, 92, 134, 167, 251, 253, 254, 306, 356, 390, 405, 433
Under the Eye of God, 46
 Victor Hugo, 35
 Vilain, 317, 345, 346, 349, 364, 368
 Violence, 98, 99, 232
 Voisin, 23
 voix, 44, 51, 66, 68, 69, 98, 100, 105, 117, 120, 121, 123, 125, 127, 129, 130, 136, 138, 143, 147, 156, 165, 173, 179, 184, 200, 201, 216, 225, 226, 254, 256, 261, 263, 266, 268, 282, 290, 291, 295, 300, 305, 314, 317, 318, 324, 325, 326, 327, 328, 329, 333, 358, 360, 365, 368, 377, 382, 383, 384, 385, 386, 387, 388, 392, 395, 403
 von Trier, 83
weightlifting, 268, 269, 423
Winesburg, Ohio, 56, 135, 136
Winter Warning, 49, 374, 375, 405, 434
 Wolfman, 48, 96, 338, 432
 Wordsworth, 54, 129, 177, 196, 197, 383, 388
 Xanthakou, 89
yiddish, 43, 82, 133, 186, 190, 207, 280, 292, 391, 399
 Zorro, 50, 61, 67, 69, 70, 92, 119, 121, 379, 380

Résumé

Titre : Portrait de l'artiste en idiot. L'idiotie dans l'œuvre de Jerome Charyn.

Mots clés : idiotie, autofiction, portrait, voix, idiolecte, trauma

Résumé : La figure de l'idiot sert de clé pour pénétrer l'imaginaire personnel de Charyn. Ce motif récurrent n'en est pas pour autant immédiatement intelligible, l'écrivain mettant en scène une idiotie aux multiples visages, fruit d'une vision éminemment personnelle. En dépit d'un intertexte très présent (emprunt au personnage séminal du Benjy de Faulkner), l'œuvre se distingue par une prise d'autonomie par rapport à un modèle littéraire donné ou à la représentation d'un idiot-type. La première partie fait une typologie de l'idiotie entendue comme rapport problématique au monde et en particulier au langage (« dumbness »). Observé au prisme de l'opposition normalité/anormalité, le personnage de l'idiot est d'abord perçu comme monstrueux et il est marginalisé sur plusieurs plans (spatial, discursif, narratif), même si le récit problématise parfois cette mise à l'écart. Lorsque l'altérité radicale de l'idiot est transgressive, il est le nouveau centre d'un univers dont il est sujet et non plus objet. La seconde partie examine la dimension autoréférentielle du personnage de l'idiot, que Charyn replace dans le contexte spécifique de son enfance dans le Bronx des années quarante, où il a grandi entouré d'immigrants illettrés et traumatisés. À cette idiotie environnante s'oppose l'idiotie singulière de Jerome, devenu paradoxalement l'idiot de la famille car il est le seul à poursuivre une éducation et à acquérir un langage. Enfin, la troisième partie examine la régénération de l'idiot par la toute-puissance de la littérature, plus précisément d'une écriture autofictionnelle, à la fois autoréférentielle et mythologisée. Charyn devient son propre personnage, un idiot nommé Jerome, et réinvente également les « idiots » qui ont peuplé son enfance (le père Sam, la mère Fannie, le frère Harvey). La musique averbale de l'écrivain, son idiolecte, finit par s'extérioriser en un langage intelligible, une voix littéraire originale et idiosyncrasique.

Abstract

Title: Portrait of the Artist as an Idiot : Idiocy in the Works of Jerome Charyn

Keywords: idiocy, autofiction, portrait, voice, idiolect, trauma

Abstract: The figure of the idiot provides a key to Charyn's imaginary landscape. The recurrence of the motif does not mean, however, that it is immediately intelligible. Charyn's idiocy is, indeed, multifaceted and originates in an essentially personal vision. Despite undeniable intertextual references – Charyn names Faulkner's Benjy as a main source of inspiration – marked deviations testify to his independence from other literary models or from the archetypal representations of idiocy. The first part is a typology of idiocy understood as a problematic interaction with the world and in particular with language. Seen at first through the lens of the normal/abnormal dichotomy, the character of the idiot is perceived as monstrous and marginalized on the threefold level of space, speech and story. In some cases the idiot's radical otherness becomes transgressive, turning him into the center, the subject rather than the object of a then entirely subjective universe. The second part shows the self-reflexive dimension of the idiotic character, through the description of the illiterate Bronx of the forties where he grew up surrounded by traumatized immigrants. This pervasive idiocy contrasts with Charyn's own singular version of it – he is paradoxically the family idiot because he is the first one to get a degree and to evolve from dumbness towards articulateness. The third part deals with the regeneration of the figure of the idiot through the power of literature, specifically through autofictional writing, both self-reflexive and mythologized. Charyn becomes his own character, an idiot named Jerome, and reinvents his childhood idiots (his father Sam, mother Fannie, brother Harvey). The writer's wordless music, or idiolect, is eventually externalized, giving birth to an original, idiosyncratic literary voice.