



**HAL**  
open science

**Zakhor, Yizkor, Kaddish. Éthique et esthétique du deuil dans la fiction brève de quatre auteurs juifs américains : Saul Bellow, Bernard Malamud, Cynthia Ozick et Isaac Bashevis Singer**

Marie Ackermann-Sommer

► **To cite this version:**

Marie Ackermann-Sommer. Zakhor, Yizkor, Kaddish. Éthique et esthétique du deuil dans la fiction brève de quatre auteurs juifs américains : Saul Bellow, Bernard Malamud, Cynthia Ozick et Isaac Bashevis Singer. Littératures. Sorbonne Université, 2024. Français. NNT : 2024SORUL091 . tel-04849205

**HAL Id: tel-04849205**

**<https://theses.hal.science/tel-04849205v1>**

Submitted on 19 Dec 2024

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



# Sorbonne Université

École doctorale 020 Civilisations, cultures, littérature et société

*Laboratoire VAE*

***Zakhor, Yizkor, Kaddish. Éthique et esthétique du deuil  
dans la fiction brève de quatre auteurs juifs américains :  
Saul Bellow, Bernard Malamud, Cynthia Ozick  
et Isaac Bashevis Singer***

Par Myriam Ackermann-Sommer

Thèse de doctorat de littérature américaine

Dirigée par les Professeurs Marc Amfreville et Paule Lévy

Présentée et soutenue le 5 décembre 2024

Devant un jury composé de :

Isabelle Alfandary, Professeure des universités (Sorbonne Nouvelle)

Marc Amfreville, Professeur émérite (Sorbonne Université)

Antoine Cazé, Professeur des universités (Université Paris Cité), rapporteur

Brigitte Félix, Professeure des universités (Paris 8 Vincennes Saint-Denis), présidente du jury et rapporteure

Paule Lévy, Professeure émérite (Paris-Saclay)



## Corpus :

**Saul Bellow** : « By the Saint Lawrence », « A Silver Dish », « The Bellarosa Collection », « Cousins », « Something to Remember Me by », « The Old System »<sup>1</sup>.

**Bernard Malamud** : « The Mourners », « The Jewbird », « The Cost of Living », « The Magic Barrel », « The Last Mohican », « The German Refugee », « The Loan », « The Silver Crown », « A Lost Grave », « The Death of Me », « Take Pity », « The Bill », « Idiots First »<sup>2</sup>.

**Cynthia Ozick** : « Envy; or, Yiddish in America », « Bloodshed », « What Happened to the Baby », « An Education », « A Mercenary », « The Suitcase », « Shots », « Levitation »<sup>3</sup>, « The Shawl », « Rosa »<sup>4</sup>.

**Isaac Bashevis Singer** : « The Gentleman from Cracow », « Blood », « Two », « By the Light of Memorial Candles », « The Black Wedding », « The Last Demon », « The Slaughterer », « The Séance », « The Dead Fiddler », « A Crown of Feathers », « The Destruction of Kreshev », « The Unseen », « Grandfather and Grandson », « The Power of Darkness », « One Night in Brazil », « The Bird », « A Night in the Poorhouse », « Three Tales », « Two Corpses Go Dancing »<sup>5</sup>.

---

<sup>1</sup> Saul Bellow. *Collected Stories*. Londres : Penguin, 2013. En l'absence de toute précision de date, la mention « Bellow » fera référence à cette édition.

<sup>2</sup> Bernard Malamud *The Complete Stories*. New York : Farrar, Straus and Giroux, 1998. En l'absence de toute précision de date, la mention « Malamud » fera référence à cette édition.

<sup>3</sup> Cynthia Ozick. *Collected Stories*, Londres : Phoenix, 2007.

<sup>4</sup> Cynthia Ozick. *The Shawl*. Londres : Weidenfeld and Nicolson, 2021.

<sup>5</sup> Isaac Bashevis Singer. *Collected Stories. Volume 1: Gimpel the Fool to The Letter Writer*. New York : Library of America, 2004 ; *Collected Stories. Volume 2: A Friend of Kafka to Passions*. New York : Library of America, 2004 ; et *Collected Stories. Volume 3: One Night in Brazil to the Death of Methuselah*. New York : Library of America, 2004. Les trois volumes correspondent respectivement à la mention bibliographique 2004a, 2004b et 2004c. Voir aussi : *The Collected Stories*. New York : Noonday Press, 1996.



If sleep is forgetting, forgetting is also sleep, and sleep is to consciousness what death is to life. So that the Jews ask even God to remember, "*Yiskor Elohim*" God doesn't forget, but your prayer requests him particularly to remember your dead.

(Bellow 89)

Though I have lived here in New York almost as long as I had lived previously in Warsaw, I still feel a stranger here. [...] My ears are full of a roar that never ceases [...], the sound and bustle of many millions who are never silent for a moment. Sometimes I think I hear the noises of Chedar boys and Yeshiva students, and the songs of young workmen and young working girls. You can hear in this noise anything you wish. My mind is saturated with memories of a town in ruins, of a people burned to ashes, of a language half forgotten.

(Singer, 2004c 738)

Not so much as a flower grew on her grave, though he could have sworn he had arranged perpetual care. He stepped into his thoughts perhaps to cover her with a plastic sheet, and though he searched in the cemetery under dripping trees and among many wet plots, he was unable to locate her [...]. The grave had taken off. How can you cover a woman who isn't where she is supposed to be?

(Malamud 595)

And after this the destruction continues, no interruption. Not only the son is gassed, but also the father, and also the boy that they would have put in his place. And also and also and also, until millions of bones of alsos go up in smoke. [...] For the sake of one life, the whole world is lost.

(Ozick, 2007 80)

Quiconque travaille ainsi au travail du deuil apprend l'impossible – et que le deuil est interminable. Inconsolable. Irréconciliable. Jusqu'à la mort, voilà ce que sait quiconque travaille au deuil, travaillant au deuil comme à son objet et à sa ressource à la fois.

(Derrida, 2003 178)

## Remerciements

Je tiens à exprimer ma profonde gratitude envers mon jury de thèse, Isabelle Alfandary, Marc Amfreville, Antoine Cazé, Brigitte Félix et Paule Lévy pour l'attention portée à ma thèse. Votre lecture m'honore.

Je salue tout particulièrement mon directeur, Marc Amfreville, et ma co-directrice, Paule Lévy, pour la précision de leurs relectures. Leur patience, leur bienveillance et leur soutien sans faille m'ont permis de mener à bien cette étude. J'ai envers eux une dette infinie.

Je souhaite également remercier de tout cœur Jérémie Pinguet, Caroline Lasutriat, Shira Messinger-Laustriat, Charlotte Bouche-Florin et Quitterie de Beauregard pour leurs corrections attentives et pour l'aide qu'ils m'ont apportée dans l'édition de ma thèse, mais aussi et surtout ma chère mère, Isabelle Sommer, qui a travaillé sans relâche à éliminer toutes mes maladresses d'expression.

Toute ma gratitude va aussi à mon amie Clémence Abitbol pour sa présence à mes côtés durant la rédaction, sa gentillesse et ses encouragements répétés.

Cette liste ne serait pas complète si j'en omettais mon mari Émile Ackermann, qui m'a accompagnée à chaque étape, s'occupant avec tendresse de nos deux petites filles Élise et Odaya pour me permettre de développer ma réflexion en toute sérénité.

J'ai écrit cette thèse en mémoire de mon père, Jean-Marc Sommer, qui nous a quittés en 2008. Que son souvenir soit une bénédiction.



## Table des matières

<b>Remerciements</b> .....	7
<b>Introduction</b> .....	13
<b>I. <i>Zakhor</i>, « tu te souviendras » : explorations fictionnelles de la responsabilité mémorielle</b> .....	51
I.1. Espaces symboliques du deuil : la fiction comme rite funéraire et mémoriel.....	55
I. 1. a. « Je veux mes morts tous ensemble » : la commémoration chez Saul Bellow .....	55
I.1. b. La sépulture en question(s) : vers un au-delà littéraire de la tombe.....	61
I. 1. c. La mémoire vive : quand le récit se fait rite .....	91
I.1. d. Eloges funèbres ( <i>hespedim</i> *) : logiques littéraires de la commémoration .....	98
I.2. De la perte du prochain au deuil du lointain : vers une éthique de la mémoire.....	100
I. 2. a. Familles brisées : aux origines du <i>Yizkor</i> , l’orphelin.....	103
I. 2. b. Branches vendangées, syllabes entravées : la mort des enfants, un deuil au seuil du langage et de l’indicible .....	114
I. 2. c. Un deuil par-delà les frontières : pleurer l’étranger .....	135
I. 3. De la perte individuelle au deuil collectif : vers une littérature de la Shoah.....	144
I. 3. a. « No death of mine » : le deuil au-delà de la sphère familiale .....	144
I. 3. b. « Je est un autre » : le <i>dybbuk</i> .....	147
I. 3. c. Représentations de la Shoah : dire le deuil d’un monde.....	158
<b>II. <i>Yizkor</i> : la mise en fiction du deuil impossible</b> .....	171
II.1. Des deuils que l’on ne fait pas : la tentation du silence .....	176
II. 1. a. Dénis de mémoire .....	176
II.1. b. Les écrivains juifs américains : les raisons d’un long silence .....	195
II. 1. c. Anticiper la fin : tentation du meurtre et déni de mémoire .....	222
II. 2. Des deuils « en souffrance » : l’horreur du « deuil cruel ».....	231
II. 2. a. La mélancolie comme maladie de l’âme : étude de « One Night in Brazil » de Singer.....	231

II. 2. b. Le sujet fragmenté : première incursion dans l'écriture du trauma .....	244
II. 3. Transmettre une mémoire : une nouvelle aporie ? .....	260
II. 3. a. Spectres de langue : retrouver la parole perdue .....	260
II. 3. b. Médiation du deuil et deuil de la médiation : l'impossible témoignage .....	274
II. 3. c. Dire la présence-absence : une littérature de fantômes .....	282
<b>III. <i>Kaddish</i> : vers une fiction de la hantise et de la trace .....</b>	<b>287</b>
III.1. a. La mort suspendue : « Leaving the Yellow House », de Saul Bellow.....	290
III. 1. b. La littérature juive américaine en palimpseste .....	301
III.1. c. Le dernier des démons : un dilemme mémoriel .....	319
III.2. « To haunt the past like this – to love the dead » (Bellow, 1976 143). Le retour du spectre.....	340
III. 2. a. Vers un mode gothique juif américain ?.....	340
III. 2. b. L'écriture du trauma : dire l'effraction .....	356
III. 2. c. Phénoménologie de la trace : accueillir les fantômes .....	370
III. 3. Une esthétique de l'inachèvement : à la recherche d'une forme pour dire l'absence.....	389
III. 3. a. Les silences de la nouvelle .....	389
III. 3. b. De Barthes à Ozick : « Shots » et l'abolition du présent par le <i>punctum</i> .....	396
III. 3. c. Éthique du deuil et théorie de la réception .....	407
<b>Conclusion.....</b>	<b>419</b>
<b>Bibliographie des ouvrages consultés.....</b>	<b>437</b>
II. Corpus primaire .....	437
a) Éditions anglaises.....	437
b) Traductions françaises des nouvelles du corpus.....	437
III. ....	A
autres œuvres des mêmes auteurs .....	438
a) Fiction.....	438
b) Critique littéraire émanant des auteurs du corpus.....	440

c) Articles, discours, lettres et interviews.....	440
IV. Autres œuvres de fiction	
et essais.....	442
V. Théorie et philosophie.....	444
VI.....	Critique littéraire sur les auteurs du corpus ..... 448
a) Articles .....	448
b) Ouvrages collectifs.....	457
c) Monographies .....	459
VII. Autres perspectives critiques sur le deuil, le trauma et la théorie psychanalytique .....	463
VIII.....	Théorie littéraire et glossaires ..... 467
IX. Critique sur la littérature américaine, la littérature juive et la mise en fiction du trauma.....	468
X. Histoire juive et américaine .....	474
XI. Culture, folklore rituels et théologie du judaïsme.....	476
XII.....	Linguistique ..... 478
<b>Glossaire des termes hébraïques et araméens.....</b>	<b>481</b>



## Introduction

יְזַכֵּר אֱלֹהִים נַמְת אָבִי רַי מִן

« *Que Dieu se souviene (Yizkor) de l'âme de mon père et maître... »*

*Yizkor\** et *Kaddish\** : ces termes hébreux désignent deux prières des morts qui viennent répondre à une même injonction d'origine biblique, celle de la mémoire. Celle-ci s'énonce primordialement à l'impératif, sous la forme *zakhor*, c'est-à-dire « souviens-toi », lorsque Dieu enjoint aux Hébreux de ne pas oublier d'effacer la mémoire d'Amalec (Deutéronome 25:17-19), nation persécutrice qui, dans l'histoire et la mémoire bibliques, assaillit les plus vulnérables parmi le peuple<sup>6</sup>. Le *Yizkor*, à la troisième personne de l'inaccompli, désigne dans la tradition juive plurimillénaire une prière récitée pour les parents défunts à l'occasion de la plupart des grandes fêtes religieuses. Contrairement au *Kaddish* des endeuillés, qui glorifie le seul nom divin sans jamais faire explicitement mention de la mort ou du défunt, le *Yizkor* témoigne d'un effort mémoriel immédiatement intelligible. En effet, cette prière mentionne nommément les défunts (principalement les parents et grands-parents) et formule le souhait que leur mémoire soit source de bénédictions. *Yizkor* et *Kaddish* sont les noms que nous donnerons à deux modalités d'expression d'une mémoire itérative, cyclique, que Levinas associe à un « impératif éthique » (Levinas, 1990 36) dans la littérature biblique. Si le *Kaddish* est récité

---

<sup>6</sup> « Souviens-toi de ce que t'a fait Amalec, lors de votre voyage, au sortir de l'Égypte ; comme il t'a surpris chemin faisant, et s'est jeté sur tous tes traînards par-derrrière. Tu étais alors fatigué, à bout de forces, et lui ne craignait pas Dieu. Aussi, lorsque l'Éternel, ton Dieu, t'aura débarrassé de tous tes ennemis d'alentour, dans le pays qu'il te donne en héritage pour le posséder, tu effaceras la mémoire d'Amalec de dessous le ciel : ne l'oublie point » (Deutéronome 25:17-19 : nous citerons systématiquement la version de la Bible du Rabbinate de 1899).

quotidiennement après un décès par les proches du défunt pendant un mois, voire onze mois lorsque l'on a perdu son père ou sa mère, puis une fois par an à l'occasion du *Yahrzeit*\* (anniversaire du décès), le rituel du *Yizkor* ne connaît aucune évolution au fil des années.

Ce qu'il s'agit de désigner à travers ces deux prières, avant de mieux les distinguer par les stratégies diverses qu'elles mobilisent pour penser (et panser) le deuil, c'est l'accumulation et la stratification des souvenirs du défunt, ce qui revient, fait retour ; le deuil auquel on « travaille » (dans l'acception freudienne que nous détaillerons ci-dessous) mais que l'on ne termine jamais vraiment, le deuil qui dit son nom (*Yizkor*, qui parvient à nommer la perte) et celui qui s'exprime de manière oblique (*Kaddish*, prière dont le contenu est en quelque sorte « à côté du sujet », s'obstinant à bénir Dieu en dépit de tout). Peut-être est-ce parce que l'on ne saurait venir à bout de l'entreprise de deuil que le *Yizkor*, sous sa forme première, implore un Autre, c'est-à-dire la transcendance divine, de se souvenir de nos morts.

In effect, the Yizkor prayer harnesses the eternal memory of the Jewish God to fortify the less reliable human memory. Through a ritualized act of human recollection, God recalls and, in recalling, eternally restores. To counter the truncation of death and the fallibility of human memory, the prayer imagines an everlastingly remembering God.

(Horowitz in Baskin 259)

Le *Kaddish* donne également une place prépondérante à Dieu en lui adressant une litanie de louanges, tandis que la douleur de la perte semble, l'espace d'un instant, oubliée. En d'autres termes, le destinataire implicite du *Yizkor* (tout comme celui du *Kaddish*) est une entité suprêmement souvenante. À travers le *Yizkor* en particulier, on lui confie « nos morts » – expression récurrente (nous le verrons chez Saul Bellow) qui pose la question de l'appartenance, car « nos morts » sont-ils vraiment « à nous » pour que l'on dispose d'eux ?

De ce Dieu qui commande la mémoire, la tradition juive fait donc le dépositaire du souvenir, une stratégie qui revient à avouer qu'il est impossible aux mortels toute la charge du deuil, ne serait-ce que parce qu'il nous faudra tous devenir un jour objets du *Yizkor* ou du *Kaddish* d'un autre. *Kaddish* et *Yizkor* évoquent donc l'un comme l'autre la médiation de la mémoire comme fin en soi et comme nécessité. Ces prières rappellent que la responsabilité de se souvenir excède les capacités humaines, et énonce la nécessité d'un *relais*. Ce médiateur, nous lui donnerons ici, dans le domaine de la littérature où nous nous proposons de transposer ces concepts tirés de la liturgie hébraïque, le nom de lecteur (ou de lectrice)<sup>7</sup>, ce qui nous invitera à définir les enjeux de la réception en matière de représentation du deuil. En effet, il sera avant tout question ici de ce qui s'énonce à la deuxième personne du singulier, comme une injonction (*zakhor*, « souviens-toi ») adressée, non plus directement à Dieu par la congrégation, mais à toute la communauté humaine à travers l'auteur qui se réapproprie cette problématique. Ainsi, on verra chacun est invité à participer aux rituels de la mémoire à travers une éthique de la réception qui fait du lecteur un participant actif aux deuils que l'œuvre de fiction met en scène.

Dans cette démarche d'élargissement de la portée de la perte, le singulier se reflète *in fine* dans le collectif. On glisse ainsi de la modalité individuelle du *Yizkor*, que chacun murmure à voix basse lors des grandes fêtes, au *Kaddish*, récité conjointement par les endeuillés et par l'assemblée qui répond en récitant des formules rituelles (à commencer par le amen scandé avec régularité, qui indique une forme d'assentiment, comme s'il s'agissait pour la collectivité *d'accompagner le deuil*). Ce que nous évoquons ici, c'est un *Kaddish* ou un *Yizkor* qui se passerait non seulement de Dieu, mais fonderait aussi une éthique de la réception, un modèle de lecteur souvenant.

---

<sup>7</sup> Pour des raisons de lisibilité, nous parlerons de « lecteur » plutôt que de « lecteur ou lectrice » ou encore, en reprenant les conventions de l'écriture inclusive, « lecteur.ice », d'« endeuillé » plutôt que d'« endeuillé.e ». Tout en souhaitant inclure chacun et chacune, nous n'avons pas fait ici le choix de l'écriture inclusive afin d'éviter d'alourdir le propos. Le masculin peut ici conserver sa fonction historique de neutre.

Cette dynamique conduisant, dans un premier temps, du *Yizkor* au *Zakhor*, de la délégation de la mémoire à une responsabilité individuelle et collective est au cœur du corpus des nouvelles retenues. Elle infléchit le processus mémoriel qui sous-tend l'acte d'écriture. Définir une éthique littéraire du deuil à la lumière des nouvelles de Saul Bellow, Cynthia Ozick, Bernard Malamud et I. B. Singer permettra d'étudier l'encodage ou l'« encryptage » (Derrida, 2003 19) dans une œuvre-cimetière<sup>8</sup> des noms sans cesse récités et de la perte interminable dont ceux-ci se font la synecdoque imparfaite. À travers l'écriture, il deviendrait possible, ainsi que l'illustre le corpus retenu, de prendre pleinement les morts en compte<sup>9</sup> (Derrida, 2003 26), c'est-à-dire à la fois de les reconnaître et de les dénombrer (notamment lorsqu'il s'agit de rendre à chacun des victimes de la Shoah son individualité à travers la littérature), et de confier cette mémoire au lecteur.

Il existe cependant un versant plus sombre de cet acte de transmission – une part involontaire, passive, nourrie des résistances de ceux auxquels le souvenir des défunts est confié, parfois à leur insu ou à leur corps défendant. On constate alors que le contenu même de ce legs mémoriel ne va pas de soi. Quelque chose résiste ; il y a indigestion. Ce retour, cette incorporation, par définition conflictuelle, on pourrait l'appeler le fantôme ou le spectre.

Au commencement était la hantise. Avant de commencer, déjà une revenance. La hantise comme une peur, un cauchemar mais avant tout comme la conscience d'être habité, assiégé par une mémoire qui ne peut être la mienne que par interposition.

(Amfreville, 2009 15)

---

<sup>8</sup> Dans leur introduction à *Chaque fois unique, la fin du monde*, Brault et Naas soulignent que l'écriture de Derrida illustre bien « la façon dont une œuvre non seulement s'élargit, mais épaissit avec le temps, vieillit, en vient à être marquée, striée par le temps, se ride, se sillonne, se replie, son volume travaillé comme un paysage, et même, parfois, comme un cimetière » (Derrida, 2003 19).

<sup>9</sup> Voir là encore l'excellente introduction de Brault et Naas à *Chaque fois unique, la fin du monde* (Derrida, 2003 24). L'ambiguïté de l'impératif éthique est tel que prendre les morts « en compte », n'en oublier aucun, a pour corrélat la possibilité de l'indicible infidélité qui conduirait à les prendre en « compte » un par un, à les énumérer, à dresser la liste grandissante des amis disparus, comme en un catalogue des morts.

Notre recherche sera donc consacrée à la spectralité, c'est-à-dire à *ce qui ne passe pas* (comme l'on dit d'un événement qu'il a été mal assimilé, voire qu'il demeure inassimilable pour le sujet). La formule faulknerienne s'applique ici parfaitement : « The past is never dead. It's not even past » (Faulkner, 1919 85).

C'est précisément en ce sens que Derrida, reprenant Lyotard dans *Notes du traducteur*, affirme qu'« il n'y aura pas de deuil » (Lyotard in Derrida, 2003 260). Le paradoxe veut que, en vertu du mouvement de balancier entre la fidélité prolongée à l'objet perdu et le rejet de ce qui nous envahit et que la conscience ne parvient pas à intégrer pleinement, quelque chose de l'ordre du deuil continue à se jouer dans le présent. Dès lors, le deuil tel qu'il est représenté en littérature, c'est-à-dire incessamment reconduit, n'est pas un processus téléologique. Il s'agit ici d'opposer la démarche qui sous-tend la fiction à une expression très commune dans le langage courant qui veut qu'on finisse toujours par « faire son deuil » d'un être cher, mais aussi par extension de tout un ensemble de situations, de relations et de croyances. « Faire son deuil », par exemple d'une relation amoureuse, cela signifie vulgairement « être passé à autre chose ». Or, si mise en fiction il y a, c'est tantôt parce que l'on travaille toujours au deuil, tantôt parce que l'on retrace à travers la fiction les étapes qui ont conduit à l'acceptation de la perte.

Afin de juger du bien-fondé de l'association entre deuil et « dépassement » du sentiment douloureux, il est nécessaire de faire retour aux écrits de Freud. Dans son essai fondateur *Deuil et Mélancolie* (Freud [1917] 2011), publié pendant la Guerre mondiale et dans lequel il se penche sur le narcissisme et la mort, le psychanalyste définit le deuil comme la perte d'un objet, mais aussi comme la démarche qui consiste à s'en détacher en détissant un à un les liens qui nous unissaient à l'objet en question. C'est à cette entreprise qu'il sera donné le nom de « travail de deuil ». Il y aurait donc d'emblée, à travers le même syntagme, qui annonce la possibilité,

voire la nécessité du retour à une vie psychique plus saine une fois le désinvestissement amorcé. La référence freudienne permet également de rappeler que *toute mort n'est pas un deuil*. Ainsi, « quand l'objet n'a pas pour le moi une si grande importance renforcée par un millier de liens, sa perte n'est pas non plus de nature à causer un deuil ou une mélancolie » (Freud, [1917] 2011 71). Si cette dernière est toujours pathologique chez Freud, ce n'est pas le cas du deuil, qu'il décrit comme un phénomène normal et que l'on aurait tort de perturber, dans la mesure où le travail qu'il implique dans le psychisme conduit progressivement au désinvestissement de l'objet aimé. Freud ajoute que l'on peut élargir la définition du deuil pour impliquer des objets plus abstraits : « Le deuil est, d'ordinaire, la réaction à la perte d'un être aimé, ou bien d'une abstraction qui lui est substituée, comme la patrie, la liberté, un idéal » (Freud, [1917] 2011 45). Nous évoquerons dans ce contexte la perte du Vieux Monde anéanti pendant la Shoah, mais aussi les spectres de la langue yiddish qui envahissent l'Amérique et y projettent leur ombre, ou encore *le deuil de la possibilité de dire le deuil à travers la littérature*.

C'est autour de cette notion freudienne de « travail de deuil » que se noue l'apparente contradiction mentionnée ci-dessus entre un deuil toujours reconduit, un deuil cyclique tourné vers la remémoration incessante, et le « deuil » au sens vulgaire, axé sur l'oubli et sur la nécessité, pour reprendre une métaphore livresque, de « tourner la page ». La préfacière de *Deuil et mélancolie*, Laurie Laufer, affirme qu'il est fâcheux que cette expression, qu'elle juge exagérément « volontariste et programmatique » (Freud, [1917] 2011 29), soit passée à la postérité alors qu'elle n'apparaît pas sous cette forme nominale sous la plume de Freud. Cependant, le penseur posait déjà dans *Deuil et Mélancolie* la question du « travail que le deuil accomplit » (30).

En quoi consiste donc le travail que le deuil accomplit ? Je crois qu'il n'est pas excessif de le décrire comme suit : l'épreuve de la réalité a montré que l'objet aimé n'existe plus et elle somme alors l'endeuillé de soustraire toute sa libido de ses attachements à cet objet. [...] Mais sa mission ne peut

pas être remplie sur-le-champ. Elle sera seulement accomplie en détail, par une grande dépense de temps et d'énergie d'investissement, et entre-temps l'existence de l'objet perdu est conservée dans le psychisme. Chacun des souvenirs et des espoirs qui liaient la libido à l'objet est repris et surinvesti jusqu'à ce que la libido se détache de lui.

(Freud, [1917] 2011, 30)

Le travail de deuil consiste, dans ce contexte, à perdre l'objet une seconde fois, c'est-à-dire à en accepter la disparition, à le désinvestir – fût-ce au prix d'un surinvestissement passager. C'est ce que Freud nomme la nécessité de « soustraire toute sa libido de ses attachements à cet objet » (Freud 47). Mais pour cela il faut véritablement *faire* le deuil, le vivre plus intensément que jamais. C'est avant tout de cette intensité de la perte, de cette phase de grand deuil que nous traiterons ici – la question étant de savoir si le passage à une seconde phase, à une forme de guérison du deuil au cours de laquelle la libido se détacherait de l'objet, est toujours nécessaire, possible ou même souhaitable. Freud n'est pas sans ambiguïté sur ce point, dans la mesure où il établit une distinction entre deuil « normal » et deuil pathologique. Dans le deuil dit « normal », la libido finit par se détacher pleinement de l'objet pour s'en affranchir – mais dans la mélancolie, la « psychose hallucinatoire de désir<sup>10</sup> » traduit la difficulté de s'émanciper de ce que l'on a perdu. Le psychanalyste souligne l'apparente ressemblance entre deux notions, le deuil et la mélancolie :

Le deuil présente les mêmes caractéristiques, à l'exception d'une seule : l'autodépréciation morbide. Mais, sinon, les traits sont les mêmes. Le deuil cruel, la réaction à la perte d'un être aimé, comporte la même humeur douloureuse, le désintérêt pour le monde extérieur – dans la mesure où celui-ci n'évoque pas le défunt –, la perte de la faculté de choisir un nouvel objet d'amour – qui pourrait le

---

<sup>10</sup> Expression qui désigne chez Freud le mouvement consistant chez le sujet mélancolique à se détourner de la réalité. Il nomme ainsi « une résistance naturelle [qui] peut être si vive que l'endeuillé se détourne de la réalité et s'accroche à l'objet par une psychose hallucinatoire de désir » (Freud, [1917] 2011 47).

remplacer – et l’abandon de toute activité qui ne soit pas en rapport avec le souvenir de l’absent. Nous comprenons aisément que cette inhibition et cette limitation du moi sont l’expression d’une focalisation exclusive sur le deuil, au point qu’il ne reste rien pour d’autres objectifs et d’autres intérêts. À vrai dire, ce comportement ne nous semble pas pathologique, dans la mesure où nous savons parfaitement l’expliquer.

(Freud, [1917] 2011 46)

L’examen du corpus nous permettra de mettre en lumière des formes variées de réactions à la perte. Certaines d’entre elles se traduisent par un surinvestissement temporaire de l’objet aimé, d’autres par des manifestations de mélancolie pathologique. Entre les deux peut-être, il faudrait mentionner un travail de deuil perpétuel auquel Derrida donna en référence à Freud le nom de « travail *au* deuil » dans *Chaque fois unique, la fin du monde*, précisant : « Quiconque travaille ainsi *au* travail du deuil apprend l’impossible – et que le deuil est interminable. Inconsolable. Irréconciliable. Jusqu’à la mort, voilà ce que sait quiconque travaille au deuil, travaillant au deuil comme à son objet et à sa ressource à la fois » (Derrida, 2003 178). À travers l’expression empruntée à Derrida de « travail *au* deuil », nous entendrons définir une forme de préservation de la mémoire qui ne passe pas nécessairement par l’acceptation d’un désinvestissement, d’un relâchement des liens à l’être aimé, et n’amorce pas le choix d’un nouvel objet d’amour apte à remplacer le précédent, sans que l’on puisse parler pour autant de mélancolie, c’est-à-dire d’obsession morbide. La littérature, telle que nous l’étudions ici à travers le corpus des nouvelles retenues, témoigne d’un semblable travail sur la perte. Elle n’évoque pas la mort pour mieux la *dépasser*, mais pour mieux *transmettre une mémoire*. Là où l’on a « tourné la page », il n’y a plus de littérature. La fiction reconduit ou re-présente le travail du deuil, en une modalité que nous rapprocherons du caractère cyclique du *Yizkor* et du *Kaddish*.

Désigner *Yizkor* et *Kaddish* comme des modalités spécifiques du deuil, c'est poser la question de la spécificité juive du rapport à la mémoire. Janis Bellow, dernière épouse de l'écrivain, lie dans son introduction aux *Collected Stories* cette problématique à celle de la judéité :

As Jews we remember what was told to us at Sinai; at the Seder we remember the Exodus; Yiskor is about remembering a father, a mother. We are told not to forget the Patriarchs; we admonish ourselves, "If I forget thee, O Jerusalem..." And we are constantly reminding God not to forget his Covenant with us. This is what the « chosenness » of the Chosen People is all about.

(Janis Bellow, citée dans Bellow xi)

L'historien Yosef Haim Yerushalmi voit lui aussi dans l'impératif du *Zakhor* un principe structurant de l'identité juive, en tant qu'elle s'est construite au fil des millénaires.

The Hebrew Bible seems to have no hesitation in commanding memory. Its injunctions to remember are unconditional [...]. As Israel is enjoined to remember, so it is adjured not to forget. Both imperatives have resounded with enduring effect among the Jews since biblical times.

(Yerushalmi 5)

Il ajoute : « Only in Israel and nowhere else is the injunction to remember felt as a religious imperative to an entire people » (Yerushalmi 9).

Impératif mémoriel, *Zakhor*, *Yizkor* et *Kaddish* sont autant de notions qui rendent nécessaire une réflexion sur la judéité des auteurs retenus, tous qualifiés, quelles qu'aient pu être leurs réticences par ailleurs, d'auteurs juifs américains. L'activité littéraire de Bellow, Ozick, Malamud et Singer, que nous réunissons au sein de ce corpus, s'est étendue du milieu à la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle. Leur travail présente un lien de continuité thématique (chacun

fait au deuil une place centrale dans son œuvre), mais aussi intertextuelle. L'un fait à l'occasion référence à l'autre dans le corps même de leurs récits. Cynthia Ozick est un excellent exemple de cette intertextualité créative. On aura l'occasion de développer la caricature de I. B. Singer sous les traits d'Ostrover<sup>11</sup> dans « Envy; or, Yiddish in America ». Nous évoquerons également la réécriture d'une nouvelle malamudienne, « The Silver Crown », dans « Usurpation. Other People's Stories ».

Ces auteurs ont tous tenu à publier en langue anglaise, même si le cas de Singer fera l'objet d'un traitement distinct, puisque ce dernier supervisait la traduction de ses récits publiés à l'origine en yiddish. I. B. Singer est un peu plus âgé que ses contemporains (il naît en 1904, Malamud en 1914, Bellow en 1915 et Ozick en 1928). Il est d'abord traduit par Bellow<sup>12</sup>. On a parfois estimé que l'auteur d'origine polonaise lui devait une bonne partie de sa renommée. De fait, Singer ne travaillera plus avec ce traducteur un peu trop talentueux, et il semble que Bellow lui en gardera rancune, comme en témoigne une lettre de 1985 dans laquelle il refuse de rédiger une note élogieuse sur le roman *The Penitent* affirmant que Singer et lui « ne sont pas de grands amis » (Bellow et Taylor, 2011 425). Pourtant, il n'omettra pas de le féliciter en yiddish en 1978 lorsque ce dernier recevra le Prix Nobel (*ibid.* 363) et, à la mort de ce dernier en 1991, son ancien traducteur précise qu'il a toujours admiré son œuvre, bien qu'il ne puisse en dire autant de l'homme<sup>13</sup>.

L'influence littéraire de l'écrivain d'origine polonaise est plus évidente encore dans les œuvres de Cynthia Ozick, qui évoque la figure excentrique d'I. B. Singer dans ses essais de

---

<sup>11</sup> Pour l'explicitation de cette référence implicite à Singer, voir par exemple Friedman 78 ou encore Blacher Cohen in Baskin, éd. 1994 291.

<sup>12</sup> Singer, 2004a 19, « Gimpel the Fool ». La traduction de Bellow date de 1953, année de publication de *The Adventures of Augie March* qui projeta Bellow sur le devant de la scène littéraire américaine.

<sup>13</sup> Deux mois après la mort de Singer, Virginia Dajani écrit à Bellow pour lui demander s'il accepterait de se joindre à une cérémonie de commémoration de Singer à l'Académie. Celui-ci refuse, affirmant qu'il n'est pas le mieux placé pour rendre hommage au grand écrivain, qui ne le comptait pas parmi ses amis : « Although I admired his work greatly (his character much less), he didn't much care for me » (Bellow et Taylor, 2011 : lettre à Virginia Dajani du 11 septembre 1991, W. Brattleboro, Vermont, 489).

critique littéraire. Elle mentionne notamment ses traducteurs « mi-collaborateurs, mi-serfs » (Ozick, 1968 222-223) ainsi que l'écart entre version anglaise et version yiddish de l'œuvre singerienne. La problématique de la traduction des œuvres yiddish est au cœur de « Envy; or, Yiddish in America ». Dans son recueil *Art and Ardor* (1968), elle consacre également un essai à Singer et commente « The Last Demon » ; (Ozick, 2016 221) et « The Dead Fiddler » (Ozick, 2016 219). Elle identifie les nouvelles situées dans le *shtetl*\* d'I. B. Singer comme ses plus réussies : « In general the narratives set in the American environment are, by contrast, too thin » (Ozick, 2016 223). La fiction brève singerienne la plus convaincante est en effet centrée sur le deuil des mondes engloutis au cours de la Shoah. Elle est certes dédiée aux six millions de Juifs morts assassinés, mais surtout à leur existence insulaire dans les petites bourgades de l'*Alte Heim*\* : « Singer's stories [...] mourn those murdered Jewish townlets of Poland, every single one of which, with nearly every inhabitant, was destroyed by the lords and drones of the Nazi Gehenna » (Ozick, 2016 221). L'autrice déplore également le manque d'accès du lectorat américain à l'original des nouvelles notant que les traducteurs n'étaient pas pleinement parvenus à rendre compte de l'éloquence de l'original yiddish : « His helpers cannot reach the deep mine and wine of Singer's mother tongue, thronged [...] with that unrenderable Hebrew erudition and burnished complexity of which we readers in English have not an inkling, and are permanently deprived » (224).

L'autrice américaine était également proche de Bellow auquel elle vouait une grande admiration (Ozick, 1995 44-45). Dans *Art and Ardor*, elle l'identifie, non sans quelque exagération, comme le seul écrivain digne d'être lu par elle : « The only Jewish novelist who seems to me purely and profoundly ideational is Saul Bellow – so I sit alone in a wastepile of discarded artists, reading one novelist » (Ozick, 1996 158). On dispose de certaines des lettres qu'ils échangèrent (Bellow et Taylor, 2011 437-440, 449-450, 452-453, 454-456.) Dans l'une

d'entre elles, écrite en 1987, Bellow témoigne à Ozick son admiration littéraire dans des termes élogieux après lui avoir fait des confidences.

You are the sort of person – and writer – to whom I can say such things, my kind of writer (without sclerosis in the matter of letters). [...] I already read [your books) because they are written by the real thing. There aren't too many real things around [...]. You might have been one of the dazzling virtuosi, like [William] Gaddis.

(Bellow et Taylor, 2011 438)

Cette dernière mentionne Malamud parmi les figures tutélaires de la littérature juive américaine, aux côtés de Roth Ozick 1996 165). Ozick s'inspire également de Bernard Malamud : elle lui consacre un essai dans *Critics, Monsters, Fanatics, and Other Literary Essays*<sup>14</sup> et rédige un article à sa mémoire, « Remembrances » (Ozick in Avery 26).

Malamud était également fervent lecteur de Bellow (voir Davis, 2007 187 et Cheuze et Delbanco 17). L'auteur était né un an après Bellow, lui aussi dans une famille d'immigrés russes et, à la mort de l'auteur de *The Magic Barrel* en 1986, son confrère écrit pour lui un éloge funèbre poignant (Bellow, 2011 436). Les relations des deux écrivains n'étaient cependant pas exemptes de rivalité. Malamud remarque non sans ironie dans un carnet de notes que, le 21 octobre 1976, tandis que Bellow reçoit le prix Nobel, il « gagne 24,25 dollars au poker » (Davis 201). Plusieurs des proches de Malamud, y compris son éditeur Roger Straus, se plaisaient à le comparer à Bellow, souvent en termes défavorables. L'auteur lui-même proposa dans l'un de ses essais, « Why Fantasy? » (Cheuze et Delbanco 47-61), un parallèle entre deux de ses nouvelles, « Take Pity » et « Idiots First », et le roman de Bellow *Henderson the Rain King* (Davis 49).

---

<sup>14</sup> « Please, stories are stories: Bernard Malamud » (Ozick, 2016 88-94).

De même, Bellow n'a jamais fait mystère de son respect pour Malamud et son œuvre. Il soutint la candidature de Malamud à une Bourse Guggenheim dès janvier 1953, au début de sa carrière : « Mr. Bernard Malamud is, to my mind, one of the very few writers of the first order to appear since the debut of J. F. Powers. I am perfectly sure that he will become a major novelist » (lettre du 20 janvier 1953, Princeton N. J., adressée à la John Simon Guggenheim Memorial Foundation, Bellow et Taylor, 2011 118-119. Voir aussi 162). Malamud a salué la publication de *Augie March*, dont il a apprécié la lecture (Bellow, 2011 128-129). Bellow lui témoigna en retour de son admiration pour *The Natural* (Bellow, 2011 115) et *Dubin's Lives* (365-366). À la mort de l'écrivain en 1986, il rédige un discours où il suggère qu'il a également lu sa fiction brève, en évoquant ses « fables » et ses « paraboles ».

Well, we were here, first-generation Americans, our language was English and a language is a spiritual mansion from which no one can evict us. Malamud in his novels and stories discovered a sort of communicative genius in the impoverished, harsh jargon of immigrant New York.

(Bellow, 2011 436)

Ce statut dans l'entre-deux caractérisant deux auteurs juifs dans un monde littéraire dominé par les WASP (*White Anglo Saxon Protestants*) : voilà ce qui, selon Bellow, rapprochait les deux hommes, outre les correspondances thématiques évoquées par Malamud. : « Bellow's words betray his sense that American Jews of his generation were outcasts to American culture » (Aarons, 2017 99). Atlas (50) confirme cette observation, et précise qu'elle est liée à des expériences douloureuses : ainsi, lorsque l'étudiant Bellow annonce son intention d'étudier la littérature à l'université, William Frank Bryan, directeur du département d'anglais, lui fait savoir que cela ne sied pas à un Juif (Atlas 54). Dans *Ravelstein*, Bellow résume les choses ainsi : « As a Jew you are also an American, but somehow you are not » (Bellow 2000, 23).

Cette tension entre judéité et américanité et les difficultés d'intégration mentionnées ci-dessus font partie des facteurs explicatifs qui permettent de comprendre que Malamud et Bellow<sup>15</sup>, contrairement à Singer et à Ozick, se soient longtemps défendus d'être des auteurs « juifs américains », sans doute pour se soustraire à tout soupçon de communautarisme. Cela n'a d'ailleurs pas empêché la critique de saluer dans les *Aventures d'Augie March* l'un des premiers ouvrages à faire entendre la « voix juive » dans la littérature américaine (voir Atlas 310)<sup>16</sup>.

De son côté, Ozick, toujours prompte à fustiger la démarche assimilationniste d'une partie de la communauté juive, appelait de ses vœux l'émergence d'une voix dotée d'une consonance particulariste bien qu'à vocation universaliste<sup>17</sup> dans le paysage littéraire américain. L'autrice alla jusqu'à faire l'apologie d'une littérature du ghetto<sup>18</sup>, provinciale et cependant adressée à la société américaine dans son ensemble. Elle emploie dans son ouvrage critique *Art and Ardor* une métaphore parlante pour évoquer cette conjonction entre particularisme et universalisme : celle du *shofar*, corne de bélier utilisée dans le judaïsme pour appeler au repentir tout au long du mois de *Elloul*, puis lors de la fête de *Rosh Hashana* où le commandement d'en sonner est absolument central. S'adressant à l'ensemble de la communauté juive, elle affirme : « If we blow into the narrow end of the shofar, we will be heard far. But if we choose to be Mankind

---

<sup>15</sup> Allan Chavkin note au sujet de Bellow : « He dislikes being pigeonholed with various categorizations such as "Jewish writer" » (Chavkin, 2012 viii). Selon Atlas, l'un de ses biographes, ce propos est à nuancer, dans la mesure où Bellow a été de plus en plus réceptif à son héritage judaïque : « "Young Saul" had resisted the label of "Jewish writer", but after going to Israel in 1967 Bellow publicly embraced causes in support of Israel » (Atlas 308). Alan Berger va plus loin encore : « Although Saul Bellow early in his career expressed disdain for the label "Jewish writer", it is well known that he subsequently came to embrace this designation » (A. Berger in Aarons, 2016 81).

<sup>16</sup> Voici la citation complète : « Before *The Adventures of Augie March*, the Jewish voice in American literature was scarcely heard except as a localized ethnic phenomenon. [...] He treated his Jewishness as something circumstantially attached to him, not as a quality essential to who he was. While always accepting his Jewishness, he didn't write as a Jew, for Jews, or on behalf of the Jewish community. Nevertheless, Yiddish, which he spoke all his life, was very important to his writing style, as was his knowledge of the sacred books » (Atlas 310).

<sup>17</sup> Voir, entre autres, Chametzky, Felstiner, Flanzbaum, Hellerstein 3 ou encore Blacher Cohen in Baskin, 1994.

<sup>18</sup> « Nothing produced by the Jews in the Diaspora would last except what was produced in their own literary ghettos » (Ozick, 1968 295).

rather than Jewish and blow into the wider part, we will not be heard at all, for us America will have been in vain » (Ozick, 1968 178). Il s'agit ici d'avertir les Juifs américains des dangers d'un universalisme qui sonnerait creux et passerait par une perte de substance de leur identité culturelle et religieuse.

Ce particularisme affirmé, selon Elaine M. Kauvar, a desservi notre autrice, car la critique a eu tendance à se focaliser exclusivement sur sa judéité<sup>19</sup>.

With very few exceptions, critics have continued to focus on Ozick's Jewishness, claiming her work as solely the product of American Jewish writing and limiting her appeal to the special audience that shares her heritage. That judgment has arisen because of the nature of Ozick's vision, which is rooted in the Hebraic tradition and which draws sustenance from the Jewish idea.

(Kauvar, 1993 vii)

L'autrice a cependant toujours nié représenter la culture juive ou en être le porte-voix (voir notamment Ozick citée dans Kauvar, 1993 xxvi)<sup>20</sup>.

Au-delà même des choix de chacun d'entre eux d'assumer ou de rejeter cet héritage, le rapport de nos auteurs à la judéité soulève une question épineuse : celle du canon. L'expression

---

<sup>19</sup> Nous sommes toutefois en désaccord avec la minimisation de l'importance de la judéité dans les écrits d'Ozick qui nous paraît caractériser le jugement de Kauvar, notamment dans ce qui suit : « Though the donnée of Cynthia Ozick's fiction is her Jewish consciousness, and her tales, poems and essays the fruit of that consciousness, Ozick does not begin any artistic endeavor with a consciousness of her Jewishness, nor is she aware of her Jewish identity while she writes. Indeed, no imaginative writer embarks on a project with a purposeful thesis in mind » (Kauvar 1993 viii).

<sup>20</sup> La citation complète, tirée d'un échange entre Ozick et Kauver, est éclairante : « As a writer of fiction, I know today that I essentially don't want to be responsible for Jewish culture, responsible, that is, within the fiction itself, in the sense of being a spokesperson or assuming the task of carrier of a tradition – because when you write fiction your method and your goal must be freedom, freedom and more freedom. Cultural responsibility is not where your imagination is. Your imagination belongs to writing sentences and making up stories » (Ozick, citée dans Kauvar, 1993 xxvi).

même de « littérature juive américaine », constat axiomatique qui constitue le point de départ de l'ouvrage fondateur de Rachel Ertel (Ertel 1979), touche à l'interrogation sur ce qui permet de définir la judéité elle-même. « Defining the Jewish element in the fiction of any author is almost as difficult as achieving a uniformly acceptable definition of Jewishness in general » (Mesher 18) : en effet, être juif (adjectif ici), est-ce être de confession juive, être né de mère juive<sup>21</sup>, avoir au moins un parent juif<sup>22</sup>, respecter un certain nombre de préceptes rituels, ou tout simplement s'identifier à un peuple et à son histoire, fût-ce de manière purement fantasmée ? De même, tout auteur juif et américain est-il d'emblée défini comme un « auteur juif américain », de façon purement descriptive, en raison de ses origines ethniques, ou attend-on de lui qu'il traite d'un certain nombre de thématiques « juives », ou *a minima* du vécu des Juifs en Amérique ?

Comme l'a noté Rachel Ertel dans *Le Roman juif américain*, tout présupposé essentialiste ne saurait manquer de faire l'objet de soupçons légitimes. Nous dégagerons ici quelques-uns des traits distinctifs qui paraissent justifier l'intégration de ces quatre auteurs au sein du corpus hétérogène de la littérature juive américaine, d'une part, en raison de leur ancrage dans une communauté elle-même hétéroclite qu'il s'agit précisément de mettre en fiction, et d'autre part, à travers la récurrence d'allusions à une tradition textuelle juive (biblique et talmudique) qui fonde une éthique de vie. Rien de tout cela ne saurait nous empêcher de souligner la diversité des expériences singulières du judaïsme. De fait, « il n'est pas question [...] de se référer à une essence juive éternelle et immuable. Mais ne pas tenir compte d'une spécificité liée à la judéité des auteurs est une attitude tout aussi idéaliste qui s'appuie sur un universalisme désuet » (Ertel, 1979 14).

---

<sup>21</sup> Critère dit « halakhique », ou légal, de la matrilinearité. Pour les origines talmudiques de ce principe, voir la Mishna *Kiddoushin* 3 : 12 et le commentaire de la Guemara dans T.B. *Kiddoushin* 68b.

<sup>22</sup> Critère adopté par le judaïsme réformé.

L'association des auteurs au corpus varié de cette littérature minoritaire<sup>23</sup> suppose que l'on s'efforce de proposer des pistes de réflexion qui permettraient de dépasser l'écueil du réductionnisme ethnique. La référence à une tradition juive littéraire et religieuse partagée et opérante sous la forme de réécritures dans les œuvres de ces auteurs est sans aucun doute une hypothèse riche et peu explorée par la recherche jusqu'ici. On évoquera en ce sens la création d'un nouveau *Midrash*\* (exégèse narrative traditionnelle visant à combler les béances du texte biblique, à en compléter le sens) qui porterait sur plusieurs des récits et concepts fondateurs de la tradition (ligature d'Isaac chez Bellow et Malamud, interdit de la représentation chez Ozick, références constantes au 'Hassidisme\*' chez Singer). Pourtant, il faudrait là encore se garder d'identifier l'écrivain ou ses productions à la référence à un texte qui ferait autorité pour le peuple juif, ou encore à un discours religieux, de quelque courant ou dénomination qu'il émane. En effet, un tel propos serait susceptible de devenir monolithique, au sens où l'écrivain entendrait « prêcher pour sa synagogue » à travers ses œuvres. Une telle lecture d'essence liturgique se verrait bientôt compromise, non seulement par le bon sens qui veut que la fiction ne s'érige pas en discours religieux normatif, mais aussi par la lecture de la biographie de nos auteurs qui, à l'exception de Cynthia Ozick, étaient éloignés de toute forme de vie communautaire et peu pratiquants. Singer lui-même, bien que fils de rabbin, s'était détourné de la pratique religieuse de ses parents (voir Davis 7-10, Hadda, 1997, Zamir 202). Au sujet de Cynthia Ozick, Monica Osborne note : « Much of her work comes out of her own experience in and commitment to matters of the religious realm » (Osborne 70). De même, Bellow, tout comme Malamud, percevait sa judéité à travers un prisme éthique plutôt que religieux.

It's a fact of your life. That's how I view my own Jewishness. That's where the great power of it comes from. It doesn't come from the fact that I studied the Talmud, or anything of that sort. I never

---

<sup>23</sup> Adjectif que nous empruntons au titre de l'ouvrage d'Ertel (1979) qui jette les bases d'une réflexion sur le « canon » de la littérature juive américaine.

belonged to an orthodox congregation. It simply comes from the fact that at a most susceptible time of my life I was wholly Jewish. That's a gift, a piece of good fortune with which one doesn't quarrel.

(Bellow in Atlas 128)

La fiction de Bellow, Ozick, Malamud et Singer n'est donc pas vectrice d'une idéologie ou d'un système religieux, mais exprime plutôt des tensions entre des facettes conflictuelles de la subjectivité américaine *et* juive. La judéité est ici comprise comme une interrogation existentielle à laquelle Bellow et Malamud proposent une réponse presque exclusivement ancrée dans le domaine de l'éthique. Ozick décrit également un judaïsme affranchi de la question de l'ethnicité (« Jewishness is, at least according to Ozick, a religious rather than exclusively ethnic manifestation », Osborne 31), qui se définirait avant tout comme un système de valeurs religieuses. Tout comme Singer, elle déplorait la perte de repères culturels et religieux dont les Juifs américains avaient fait l'expérience en choisissant l'assimilation : « In the absence of religious commitment and firm ties to the past, many contemporary Jews have turned to a series of unsatisfactory substitute expressions of Jewishness » (Sokoloff 178). La définition ozickienne du judaïsme s'inspire de références religieuses : elle fait notamment allusion au concept d'Alliance (entre Dieu et le peuple juif) : « Simply: to be a Jew is to be covenanted; or, if not committed so far, to be at least aware of the possibility of being covenanted; or, at the very minimum, to be aware of the Covenant itself » (Ozick, citée dans Sokoloff 124). La nature de cette alliance ? Elle la précisera à travers une série d'événements repères de la tradition juive quelques pages plus loin dans *Art and Ardor* : « The memory of Moriah. Isaac's binding. The thongs of the phylacteries. The yoke of the Torah. The rapture of Return » (130).

À l'opposé de cette définition ritualiste de la judéité, on peut mentionner l'adage surprenant de Malamud : « All men are Jews » (Malamud in Field et Field 11). On rappelle moins souvent la deuxième partie de cet aphorisme, pourtant révélatrice : « [...] except they don't know it »

(*ibid.*). C'est une approche volontairement provocatrice, qui débouche sur une vision maximaliste de la judéité. Pour comprendre cette citation, il faut préciser que le Juif malamudien est avant tout *l'homme tenu par l'éthique*<sup>24</sup>, ou du moins celui qui se doit de l'être. Sa Torah consiste dans ce seul impératif, formulé par l'épicier Morris Bober dans le roman *The Assistant* : « To do right, to be honest, to be good » (Malamud, 1957 124). C'est précisément parce que la judéité est envisagée comme exigence morale que les personnages malamudiens multiplient les tentatives futiles de renier leur identité juive, et échouent fatalement : nul ne peut se substituer au protagoniste dans l'exercice de sa responsabilité. Si « tous les hommes sont Juifs, mais ils l'ignorent », c'est que, bien souvent, les protagonistes juifs et non juifs de cet auteur ne se montrent pas à la hauteur de cet idéal éthique, qu'il faut entendre ici comme assignation de l'humanité à l'être juif en tant que responsabilité pour autrui. Chez Malamud, le Juif ontologique n'existe pas, et le Juif ethnique prend bien peu de place ; ils cèdent leur place au *Juif éthique*, qui ouvre sur la question de l'universalisme, dans la mesure où le Juif est tout simplement « le prototype humain de Malamud » (Ertel, 1979 2010).

Au-delà de la question, sans aucun doute centrale, de la judéité comme éthique, l'inscription de tous nos auteurs dans une tradition textuelle religieuse plurimillénaire nous paraît rester un critère définitoire opérant dans l'analyse des textes retenus. Comment comprendre « *The Last Seven Years* » de Malamud si l'on ignore tout du récit biblique du mariage de Rachel et Jacob par l'intermédiaire de Laban, alors même que la chronologie qui structure le récit fait écho à celle de cet épisode toraïque, et que la nouvelle tout entière se prête à être interprétée comme une réécriture biblique<sup>25</sup> ? Ne passe-t-on pas à côté d'une partie importante de l'intertextualité

---

<sup>24</sup> « A good man who suffers and extends compassion and aid to his fellow human beings », pour reprendre la formulation d'Edward A. Abramson, « Zen Buddhism and *The Assistant* » in Avery 78.

<sup>25</sup> La nouvelle « *The Last Seven Years* » gravite autour du personnage de Feld, père de famille qui cherche à marier sa fille, comparable à Rachel dans l'épisode biblique. Sobel, réfugié polonais rescapé des camps, est associé au patriarche Jacob puisqu'il est invité à travailler sept ans pour avoir le droit d'épouser la jeune Miriam.

de « Idiots First » si l'on n'y reconnaît pas le récit de la Ligature d'Isaac ? La mention des miroirs recouverts dans « Something to Remember Me By » de Bellow paraîtrait sans doute absconse à qui ignorerait tout des rites funéraires traditionnels de la religion juive, tout autant que les nombreuses citations bibliques et talmudiques disséminées dans son œuvre, ainsi que le commente James Wood dans l'article « The Jewish King James Version: Saul Bellow – Not Exactly English but Biblically English ». Alan Berger ajoute à ce sujet :

Bellow felt keenly that Judaism offered a set of values which were in stark contrast to the hedonism of contemporary culture [...]. Bellow frequently employed biblical allusions, Hebrew language, and rabbinic wisdom to critique both misguided contemporary Jews and the American Jewish diaspora.

(A. Berger in Aarons, 2016 83)

Les références midrashiques et talmudiques, plus nombreuses encore dans l'œuvre d'Ozick et de Singer, ou simplement la référence au *Yizkor* chez Bellow et au *Kaddish* chez Singer (voir « Grandfather and Grandson » ou « A Crown of Feathers », par exemple), témoignent également d'une connaissance, d'une maîtrise et d'une réélaboration littéraire des grands rites et références du judaïsme, en particulier ceux qui ont trait au deuil. L'œuvre des auteurs retenus est tissée de références juives.

La judéité ne s'entend donc pas tant comme sentiment d'appartenance à une communauté normative ou même à un groupe ethnique que comme un questionnement sur et à travers des textes qui ont assuré la préservation d'une tradition et d'un peuple, maintenus en vie au fil des siècles à travers les réinterprétations et réélaborations successives de ces écrits fondateurs. En ce sens, par les exégèses subversives et profanes qu'elles proposent, les nouvelles des auteurs retenus s'inscrivent dans un judaïsme que l'on aurait sans doute tort de qualifier de religion du livre plutôt que de religion *des livres*, tradition de la prolifération des commentaires et des

interprétations. Or, le livre fait aussi office de réceptacle de la mémoire d'un peuple et de son histoire. Dans la tradition biblique, il est le lieu par excellence d'une nécessaire rétention de la trace et de la parole qui rend possible le travail de deuil. Cette mémoire textuelle sujette à d'incessantes réexplorations est associée chez nos auteurs à la tentative de faire émerger un nouveau *Midrash* sous forme de palimpseste littéraire<sup>26</sup>. Elle rend nécessaire la médiation de l'écrit dans le vécu du deuil, puis dans la création de récits sur la perte qui se constituent en mémoire.

Il est un autre enjeu essentiel de définition du canon de la littérature juive américaine : celle de l'inscription historique et culturelle dans une communauté de destin à l'ère post-Shoah. En d'autres termes, l'écrivain juif américain ne peut qu'être confronté à la question de la disparition d'une vaste partie de son peuple, qui l'interroge sur sa propre survie. Singer réagit avec émotion à l'annonce de la mort de sa mère Batsheva et de son frère Moïshe, suite à leur déportation en 1944, ainsi qu'aux nouvelles qu'il reçut du destin tragique des Juifs de Varsovie, ville qui lui était extrêmement chère (Hadda 78). Plusieurs de ses nouvelles, semi-autobiographiques, témoignent d'un rapport à la mort qu'il serait difficile de ne pas lier à son expérience, même distante, de l'anéantissement des siens. La Shoah pose la question de l'existence, au sein de la communauté juive, d'un deuil collectif – sans exclure toutefois le fait que ce deuil n'ait pas pleinement été pris en charge, ou que le sort des Juifs d'Europe n'ait parfois rencontré en Amérique que l'incompréhension, voire l'indifférence.

---

<sup>26</sup> Nous nous inspirons ici de l'analyse de Monica Osborne dans *The Midrashic Impulse and the Contemporary Literary Response to Trauma*.

Ce travail se situe donc au carrefour des « Holocaust Studies<sup>27</sup> », des études juives et des études du trauma. Il s'y ancre par sa méthodologie : réflexion sur une forme littéraire qui puisse dire l'irreprésentable et figurer le spectral, présupposé de l'indissociabilité de l'esthétique et de l'éthique du deuil, questionnement sur la signification de la judéité comme caractéristique déterminante et existentiellement engageante de la subjectivité et sur les formes spécifiques d'une littérature minoritaire. Les prémisses théoriques des études sur le traumatisme sont redevables aux écrits de Freud et Ferenczi, et se fondent sur la reconnaissance médicale du

---

<sup>27</sup> Je n'aurai pas recours au terme « holocauste » dans le cadre de cette étude, sauf lorsqu'il s'agira de citer la critique anglo-saxonne, et ce bien qu'on le trouve à l'occasion sous la plume des auteurs eux-mêmes, comme chez Ozick dans *Art and Ardor* (Ozick, 2016 237). Il sera tantôt question de génocide, tantôt de *Shoah* (mot hébraïque entré dans la langue courante et que l'on rencontre douze fois dans la Bible, où il vient désigner une forme de destruction totale et sans précédent<sup>27</sup>), ainsi que, à l'occasion, du plus rare '*Hourban*\* (emprunt au yiddish lui-même tiré de l'hébreu '*Hourban*\* qui signifie destruction, et désigne particulièrement celle du Temple à Jérusalem). Sidra DeKoven Ezrahi note au sujet de ce dernier terme qu'il s'inscrit dans une représentation juive de l'histoire comme litanie des persécutions (DeKoven Ezrahi 11). Le '*Hourban*\* commence par désigner dans la littérature juive la destruction du Premier et du Second Temple (*Beit haMikdash*), respectivement en 587 avant notre ère et en 70 de notre ère. Ces événements, d'ailleurs désignés par le même nom comme pour mettre en avant ce que DeKoven Ezrahi identifie comme le caractère cyclique de l'histoire, constituèrent des cataclysmes spirituels qui allaient marquer durablement le peuple juif. À l'inverse, alors même que le terme d'« holocauste » (qui signifie en grec « tout brûler ») semble lui aussi emprunté à l'hypotexte biblique, puisqu'il vient traduire l'hébreu '*olah* qui désigne une offrande entièrement consumée sur l'autel, il suggère *in fine* une lecture de l'histoire qui vise à dépeindre les Juifs comme victimes sacrificielles de l'humanité : « The unfortunate term "Holocaust" [...] arises from this unconscious demand to justify a death that is *sine causa* – to give meaning back to what seemed incomprehensible », Agamben 28). Si le mot « holocauste » lui-même est bien emprunté à un univers conceptuel que partagent Juifs et Chrétiens (cette offrande intégralement consumée est mentionnée 289 fois dans le Pentateuque), le rituel sacrificiel juif détaillé dans le Lévitique ne fait intervenir que des animaux. Faire d'êtres humains l'objet de l'holocauste, c'est travestir non sans une ironie déplacée le cadre de l'apparition et du développement de ce concept dans le système des sacrifices de la Torah ; c'est aussi postuler une forme de sainteté de la mise à mort. C'est non sans ironie que Ozick évoque à son tour l'holocauste dans son recueil d'essais *Art and Ardor* : « The burnt offering of the Jewish people in the furnace of the German Moloch » (237). Il y eut donc bien sacrifice, non au Dieu des Juifs, mais à quelque idole païenne dans laquelle Ozick voit les penchants criminels de l'Occident, nouvelle incarnation de l'idolâtrie que l'autrice n'aura de cesse de récuser. Non seulement l'histoire sémantique du terme est intrinsèquement liée au christianisme, qui finit par désigner tous les sacrifices à travers l'hyperonyme « holocauste », notamment sous la plume des Pères de l'Église, mais, par exemple chez Hilaire et Augustin, le sacrifice de Jésus lui-même est désigné comme un holocauste (29). L'holocauste devient alors synonyme de « sacrifice suprême » (30), ou simplement de meurtre nécessaire, par exemple lors du pogrom de Londres en 1189, le jour du couronnement de Richard I<sup>er</sup>. Ce sacrifice sera alors qualifié d'holocauste (Agamben 30). Ces éléments me paraissent justifier que l'on n'emploie pas un syntagme pourtant si courant non seulement dans la langue anglaise et le langage courant, mais aussi dans les productions universitaires du monde anglo-saxon<sup>27</sup>, qui n'en ignorent pourtant pas les limites, comme le suggère le texte cité ci-dessus. Le terme « Holocaust » ne sera conservé que lorsqu'il est cité, comme c'est fréquemment le cas, par nos sources en langue anglaise, puisqu'il demeure, hélas, plus commun que « Shoah » dans l'univers linguistique et culturel anglo-saxon.

syndrome de stress post-traumatique (SSPT). Quant aux *trauma studies* centrées sur la fiction (et non exclusivement sur des cas cliniques), elles ont commencé à faire florès dans les lettres et les universités américaines à partir des années 1990. Elles se sont fixé pour but l'exploration des implications éthiques, culturelles et politiques des traumatismes individuels et collectifs qui se manifestent dans les textes littéraires. Dans ce cadre, la littérature du trauma peut être définie comme l'ensemble des productions dans lesquelles une expérience traumatique est représentée à travers une série de marqueurs stylistiques sur lesquels nous nous pencherons tout au long du développement de cette thèse, et qui permettent souvent de signaler un défaut de perlaboration.

Lorsque l'on s'efforce de penser l'incorporation du vestige au sein d'un écrit, c'est-à-dire à la fois une forme de hantise textuelle par un reste inassimilable et, dans un second temps, la formation d'une mémoire de la perte qui se constitue en récit, il convient de s'interroger sur le choix d'une forme privilégiée pour dire ce mode de présence-absence, qui préserve tout en accusant la perte. À cet égard, le choix de la fiction brève, et dans la quasi-totalité des cas du genre nouvelle, est particulièrement signifiant. Tout d'abord, rappelons que c'est la fiction *longue* de ces auteurs qui a reçu jusqu'ici une attention critique soutenue, et qu'une incursion dans ce corpus en apparence « secondaire » ne saurait manquer d'enrichir les perspectives de la recherche. Jusqu'ici beaucoup d'encre a coulé sur le roman juif américain, au détriment de la poésie, du théâtre et de la nouvelle : sans doute est-ce parce que c'est la fiction longue qui fut le vecteur d'expression privilégié des écrivains juifs américains. Bien qu'également connus pour leurs romans, les auteurs étudiés dans le cadre de notre étude ont tous excellé dans ce genre hérité des prosateurs yiddish de l'*Alte Heim*\* (le « Vieux Monde » juif d'Europe orientale) s'inscrivant dans la lignée de Rabbi Nahman de Bratslav, Mokher-Sforim, Peretz ou encore Shalom Aleichem, tout autant que de la tradition littéraire américaine, avec des prédécesseurs aussi prestigieux que Poe, Hawthorne, Bierce, Irving, ou encore James. La nouvelle y fait office

de forme d'art national, s'imposant comme forme dominante dans l'Amérique coloniale, puis dans la jeune République en raison des conditions mêmes de production de la littérature, qui permet à ces récits brefs d'être publiés dans des magazines. C'est notamment dans les productions gothiques des auteurs mentionnés ci-dessus qu'il faut chercher un parallèle américain aux nouvelles de Singer. La nouvelle s'inscrit également dans une tradition spécifiquement *juive américaine* : on pense notamment aux œuvres brèves d'Abraham Cahan, d'Anzia Yeziarska, etc. Elle constitue alors le plus souvent une série de tableaux vivants de la communauté juive américaine de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle, et reprend à son compte les codes du réalisme.

Singer, auteur prolifique de centaines de nouvelles<sup>28</sup>, est peut-être celui dont la fiction courte est la plus fréquemment étudiée et la mieux connue du grand public. Ce sont ses nouvelles, plutôt que ses romans, qui le propulsèrent sur le devant de la scène américaine<sup>29</sup>. À l'inverse, Saul Bellow doit assurément sa notoriété à de longues fresques romanesques telles que les *Aventures d'Augie March* plutôt qu'à ses œuvres narratives brèves, bien moins connues du grand public<sup>30</sup>. David Brauner note : « Even at the zenith of his fame, Bellow's short fiction tended to receive short shrift » (Brauner in Aarons, 2017 159). Nombreux sont les essais sur son œuvre qui occultent purement et simplement ses nouvelles et ne consacrent des têtes de chapitre qu'à ses romans. James Atlas, biographe de Bellow, a tendance à mettre de côté ses nouvelles. Au sujet de *Mosby's Memoirs and Other Stories* (1968), il note laconiquement : « It wasn't major Bellow » (Atlas 160). Le second biographe de Bellow, Zachary Leader, se montrera cependant plus réceptif aux qualités littéraires de la fiction brève de l'écrivain.

---

<sup>28</sup> Trois volumes parus à la *Library of America*, soit plus de deux cents nouvelles. En outre, si l'on considère que les versions en yiddish constituent une œuvre à part entière, distincte de sa production en langue anglaise, le nombre de nouvelles et de pages double.

<sup>29</sup> On pense surtout à la fortune littéraire de « Gimpel the Fool » (1953).

<sup>30</sup> *A fortiori* en France, où il n'existe aucune traduction de l'intégralité des nouvelles de nos auteurs, mais seulement des recueils distincts. Quantitativement, c'est Singer qui est le moins traduit, puisque celui-ci a rédigé des centaines de nouvelles. Cependant, qualitativement, les nouvelles de Bellow ne sont pas du tout connues du grand public, et la plupart de celles que nous avons sélectionnées au sein du corpus ne sont pas disponibles en traduction.

Marianne Friedrich fut l'une des premières critiques à déplorer ouvertement que les perspectives sur l'œuvre brève de Bellow fussent très limitées (Friedrich, 1996 3 et 159)<sup>31</sup>. Elle voit dans ses nouvelles « une forme d'art unique et complète » (3), et non une simple œuvre annexe à sa production romanesque. Lorsqu'il élabore une bibliographie de Bellow en 1978, Robert G. Noreen exprime le même point de vue. En 1987, Earl Rovit sera l'un des premiers à consacrer sa présentation au Bellow Symposium de Haïfa à la fiction brève de l'auteur. Sa conférence fut précédée, en 1984, par la publication de *Saul Bellow: Vision and Revision* qui consacre un chapitre aux nouvelles de l'auteur (280-304). David Brauner souligne à son tour l'intérêt de la fiction brève belloviennne : « I will argue that his reputation might most effectively be rehabilitated by a reconsideration of his short fiction, which is formally more radical and richly complex than had been generally acknowledged » (Brauner in Aarons, 2017 159). Notre travail se situe dans la continuité de ces efforts de réhabilitation de la fiction brève de Bellow, mais aussi de nos autres auteurs.

Les cas d'Ozick et Malamud sont un peu différents. Par exemple, Walter Allen a largement célébré les nouvelles de l'écrivain juif américain : « In the Jewish short story in English the great name must be that of Bernard Malamud » (Allen 342). De même, selon le critique Daniel Fuchs, la fiction brève est la partie la plus accomplie de l'œuvre malamudienne (Fuchs 1984). De même, les nouvelles ozickiennes ont reçu une attention critique soutenue. Bien que ces deux

---

<sup>31</sup> L'analyse de Friedrich mérite d'être reproduite ici, car elle me paraît synthétiser la sous-exploitation critique des nouvelles belloviennes : « measured against the immense body of scholarship dealing with Saul Bellow's novels, criticism of Bellow's short fiction has been remarkably limited to this date. A few interpretations of a number of his short stories are available, but these vary in quality. There are no comprehensive monographs on Bellow's short stories, and, in fact, no studies of his short fiction which could be characterized as thorough or methodologically productive. [...] Until the mid-1980s the opinion was widely accepted in Bellow research that, perhaps with a few exceptions, the short story form was not genuinely Bellow's strength. Bellow's uncollected stories and the ones collected in *Mosby's Memoirs and Other Stories* (1968) were frequently dismissed as more or less marginal by-products of Bellow's novelistic writing [...]. Thus overshadowed by the great novels, Bellow's short stories were not perceived as valid works of art in their own right. Critics often looked to the short stories to illuminate one or another aspect of a character from his novels, and it is likely this perspective was a factor in his critics' failure to recognize Bellow's short fictions independently as unique and complex works of art » (3).

auteurs soient largement reconnus comme de grands nouvellistes, leur fiction brève n'a pas fait l'objet du même intérêt critique que leurs romans jusqu'à récemment.

Le présupposé en vertu duquel il existe une hiérarchie entre le corpus des romans et celui des nouvelles doit être remis en question. Il convient de veiller tout particulièrement à éviter l'écueil qui consisterait à faire des récits brefs de nos auteurs une simple antichambre ou un laboratoire<sup>32</sup> de leur œuvre romanesque, à les réduire à des ébauches de récits plus aboutis. Bernard Malamud a cependant pu confirmer ce préjugé défavorable. Dans une interview avec Daniel Stern, lorsque ce dernier lui demanda pour quelle raison il écrivait des nouvelles entre chacun de ses romans, l'auteur répondit : « To breathe, and give myself time to think what's in the next book » (Malamud in Cheuze et Delbanco 23). « Writing the short story [...] is a good way to begin writing seriously » (Cheuze et Delbanco 7) : ces propos de Malamud pourraient tout aussi bien avoir été prononcés par Bellow.

Il en va de même pour Bellow : « Bellow regarded his short stories as "welcome interludes" from the serious business of novel-writing » (160). Friedrich ajoute : « He concedes that the stories lack technical perfection » (5). Brauner propose la synthèse suivante :

Bellow himself seems to have felt ambivalent about the place of the short story in his oeuvre. On the one hand, he professed not to prioritize the short story form [...]. On the other hand, he also expressed a particular pride in his stories and novellas, observing that they were written "at the top of my form".

(Brauner in Aarons, 2017 160)

Nous redonnerons donc à la fiction brève de nos auteurs le crédit littéraire qui lui est dû et nous en soulignerons le caractère unique et distinctif. Il s'agira de mettre en lumière la relation

---

<sup>32</sup> L'expression est du critique E. A. Abramson dans *Bernard Malamud Revisited* (Abramson, 1993 128).

de complémentarité ou d'opposition qui unissent ces deux genres en concurrence au sein même du corpus de nos auteurs, qui ont tous rédigé à la fois des nouvelles et des romans. Quel type de réception le choix de la fiction brève conditionne-t-il ? Vise-t-on le même lectorat à travers une nouvelle et un roman ? Je m'efforcerai de montrer que le mode de discours de la nouvelle est distinct des stratégies et de l'esthétique romanesques et possède ses problématiques propres. Le retour à la nouvelle que nous entreprenons dans le cadre de ce travail fait d'ailleurs écho à la multiplication d'articles récents rédigés par des critiques tant français qu'américains<sup>33</sup>, mais aussi aux traductions françaises récentes de ces travaux. Ainsi, « Le châle » d'Ozick paraît aux éditions du Point en 2005<sup>34</sup>, suivi des deux principaux recueils de nouvelles de Malamud, « Le tonneau magique » (octobre 2018)<sup>35</sup> et « Les idiots d'abord » (octobre 2019)<sup>36</sup>, tous deux chez Rivage, qui a commencé à rééditer l'intégralité de l'œuvre de Malamud à partir de 2015<sup>37</sup>. Rachel Ertel a également mis en lumière le choix récurrent de la forme de la nouvelle chez de nombreux auteurs juifs américains contemporains ou quasi-contemporains, parmi lesquels on compte par exemple Grace Paley, Philip Roth, Lionel Trilling ou, plus récemment, Nathan Englander, et l'associe au genre de la fable ou du « conte moral ».

Le choix de la nouvelle comme forme littéraire n'est [...] ni indifférent ni le fait du hasard. Bien que la nouvelle soit très répandue dans la littérature américaine, elle prend ici une forme et une

---

<sup>33</sup> Pour n'en citer que quelques-uns parmi les plus récents : Aarons et Levitsky 2019 ; Aarons 2017 ; Noiville et De Langautier 2012 ; P. Lévy 2011 ; Avery 2001 ; Chard-Hutchinson 1999 ; Chard-Hutchinson 1996.

<sup>34</sup> Cynthia Ozick, *Le Châle* (contient « The Shawl » et « Rosa »), Paris : Point, 2005, traduction de Jean-Pierre Carasso. La traduction de Carasso paraît pour la première fois aux éditions de l'Olivier en 1991. En 2016, cette traduction est rééditée chez Point avec une préface inédite de Valentine Goby.

<sup>35</sup> Bernard Malamud, *Le Tonneau magique*, Paris : Rivages, 2018, traduction de Josée Kamoun. Avant cela, une sélection d'autres nouvelles du même auteur avait été publiée chez Rivages, dont aucune ne fait partie de notre corpus (*Pluie de Printemps*, Paris : Rivages, 1992, traduction de Martine Chard-Hutchinson). La première traduction de *The Magic Barrel* paraît chez Gallimard (Bernard Malamud, *Le Tonneau magique*, Paris : Gallimard, 1967, traduction de Jean Rosenthal).

<sup>36</sup> Bernard Malamud, *Les Idiots d'abord*, Paris : Rivages, 2019, traduction de Georges de Lalène et Solange de Lalène.

<sup>37</sup> Bernard Malamud, *Les Idiots d'abord*, quatrième de couverture.

signification très particulières. Elle se rattache plutôt à la tradition juive qu'à la littérature américaine. Ce sont plutôt des contes moraux dont la morale reste toujours ambiguë et ouverte [...].

(Ertel, 1979 209)

Cette double filiation est très importante. En effet, l'idée que la forme de la nouvelle « se rattache plutôt à la tradition juive qu'à la littérature américaine » pourrait être interrogée. En effet, aux côtés d'Edgar Allan Poe (d'ailleurs surtout connu pour ses nouvelles, mais aussi pour la définition du genre présentée dans « The Philosophy of Composition », où il affirme que la nouvelle se fonde sur une unité d'effet et se lit en une seule fois, « *at one sitting* »), Washington Irving ou Herman Melville, on ne saurait omettre Nathaniel Hawthorne. Ertel le cite parmi les auteurs américains de « contes moraux » qui ont inspiré certains de nos auteurs<sup>38</sup>. En prenant en compte ce double héritage américain et juïque, il reste à définir ce qui distingue les fables allégoriques de la tradition juive, dans la lignée de R. Nahman de Bratslav, des récits à la morale ambiguë de Hawthorne. Notre réflexion nous amènera à penser cette double allégeance aux deux canons de la littérature juive et américaine sans sous-évaluer l'influence de l'un ou de l'autre.

Pourquoi le choix de formes brèves pour évoquer le deuil ? On avancera que la nouvelle, par sa structure même, invite à une double lecture (la seconde permettant de revenir sur ses traces pour partir en quête des indices que la première lecture n'avait pas permis de décoder) qui implique une forme de rétention mémorielle. Le critique Pierre Tibi, dans son analyse du rapport que la nouvelle entretient au temps (Tibi, 1995), indique que celle-ci « tendrait plutôt à figer l'instant, à l'arracher à la fuite du temps » (50). Nous évoquerons les procédés qui sous-

---

<sup>38</sup> Citons par exemple les sources qui soulignent l'existence de nombreux parallèles entre l'œuvre de Malamud et celle de Hawthorne : Davis, 133 et 325 ; Field et Field, 72 et 75 ; T. Miller, 1972 43-44 ; Savin, « Éthique et métaphysique dans "Rappaccini's Daughter" et "The Magic Barrel" » in Chard-Hutchinson, 2000 63-74.

tendent cette démarche mémorielle et son inscription dans le temps non-linéaire et traumatique du deuil, porteur d'une chronologie qu'infléchit la subjectivité. Comme le souligne Jean-Michel Ganteau : « Temporality is one of the key elements on which the poetics of vulnerability relies » (Ganteau 161) : la nécessité mémorielle de la suspension du temps, fondée sur une éthique de la rétention, nous permettra de penser la vulnérabilité ontologique en vertu de laquelle tout individu est voué à la mort, puis potentiellement à l'oubli, et par conséquent sujet au deuil en puissance, fût-ce secondairement au deuil de soi-même signifié par l'acte d'écriture<sup>39</sup>. Or, par cette démarche suspensive fondée sur la réitération d'un instant limite, la nouvelle est semblable à la démarche de l'endeuillé qui entend soustraire le défunt au statut de cadavre, combattre l'oubli, rejouant sans cesse le drame d'une disparition qui n'advient jamais vraiment, mais guette toujours, comme si le lecteur était sans cesse ramené au point de rupture. La nouvelle relève selon Tibi d'une « esthétique soustractive » (47), c'est-à-dire qu'elle permettrait de dire l'écart que creuse en soi-même l'absence du défunt, place laissée à l'autre, comme un lieu de présence-absence et de parole que viendrait encore habiter l'être cher. L'écriture du deuil se fixe donc une nouvelle tâche dont l'impossibilité logique n'oblitére pas la nécessité : produire un contenu à partir d'une absence. Tibi y voit d'ailleurs une autre caractéristique centrale de la forme de la nouvelle : « Le silence qui s'amoncelle autour des mots : voilà bien la dimension exploitée prioritairement par la nouvelle, qui fait un usage massif de l'ellipse, du raccourci, de la suggestion, du non-dit et des procédés apparentés » (*ibid.*). La nouvelle traduirait et trahirait, par sa structure même, un manque, porterait dans sa structure même le deuil de la totalité. C'est sur cette hypothèse que se concentrera la dernière partie de notre travail.

---

<sup>39</sup> Nous nous inspirons ici de l'analyse derridienne de l'acte d'écriture : « Quand je signe, je suis déjà mort. J'ai à peine le temps de signer que je suis déjà mort. » L'événement de l'écriture « porte ma mort en lui-même. En quoi il n'est peut-être pas un "événement" et ne signifie peut-être rien, écrit depuis un passé qui n'a jamais été présent et depuis la mort de qui n'a jamais été vivant. Écrire pour des morts et depuis eux, qui n'ont jamais été vivants : c'est ce désir [...] qui s'interroge et résonne ici comme glas pour laisser enfin entendre l'inouï, l'illisible d'un *déjà* qui ne reconduit à plus rien de présent, fût-il passé » (Derrida, 1981 26b). Derrida précise ceci : « Je suis et je suis mort sont deux énoncés indiscernables dans leur sens, le déjà que je suis sonne son propre glas, signe lui-même son arrêt de mort » (111).

La mention de la structure de la nouvelle ne serait pas complète si l'on ne mentionnait pas une autre caractéristique récurrente : le choix de fins ouvertes qui laissent au lecteur une liberté interprétative. La récurrence des explicits plurivalents dans les récits du corpus marque un certain rejet de la clôture narrative, de sorte que bien souvent, le terme physique de l'œuvre (les dernières lignes suivies de blanc sur la page) ne rend pas compte des questionnements soulevés par sa trame et son développement, et les nouvelles débouchent sur un questionnement qui préserve l'horizon de la signification et implique le lecteur dans l'acte d'interprétation, qui est aussi un deuil de l'interprétation (rien ne garantit que notre lecture soit juste, et des lectures qui s'excluent mutuellement peuvent apparaître comme légitimes). Or, cette difficulté à trancher entre plusieurs lectures caractérise la majorité des explicits du corpus. Ce qui se joue là, c'est la nécessité de renoncer à faire émerger une interprétation unique. Cette démarche rattache la fiction brève de ces auteurs juifs américains à la tradition midrashique où coexistent les perspectives sur un même texte perçu à travers des prismes différents, mais d'une égale légitimité textuelle. Ce deuil de l'interprétation est synonyme d'un refus de la clôture, de la difficulté de « tourner la page ». Une fois la nouvelle terminée, l'explicit invite à revenir en arrière chercher les signes avant-coureurs de la catastrophe, suggère de relire ce qui précède à *la lumière de la fin*. Or, s'il peut en être de même dans le cadre d'un roman, la forme textuelle de la nouvelle, et plus particulièrement sa concentration dans l'espace de quelques pages, facilitent assurément cette démarche de retour qui ouvre sur une lecture cyclique ou spiralaire. C'est ce dont témoigne avec justesse Pierre Tibi, en écrivant que la « chute » (terme dont on ne saurait trop souligner la polysémie, tant elle coïncide fréquemment dans les nouvelles du corpus avec le décès symbolique ou réel de l'un des personnages principaux) « produit deux effets antagonistes : par sa localisation spatiale, elle tire la lecture vers l'avant, tandis que par son importance souvent cruciale elle commande que celle-ci fasse retour sur ses propres traces »

(34). On peut y voir une traduction littéraire du concept freudien d'après-coup<sup>40</sup> (traduction de l'allemand *Nachträglichkeit*, qui désigne ce que l'on « porte derrière soi ») qui a trait à la « réorganisation » et à la « réinscription » de « traces mnésiques » (Freud, cité et traduit dans Laplanche 2005) à travers des modalités qui défient et même inversent la stricte chronologie. Dans l'après-coup, la signification profonde d'une expérience donnée, et notamment la portée d'un trauma ne deviennent intelligibles que bien plus tard. À la lumière d'un nouvel événement ou d'une nouvelle information, le plus souvent dévoilés dans l'explicit, les faits passés doivent être réinterprétés et apparaissent sous un jour nouveau.

Là encore, le travail sur la texture même des mots et la structuration de la narration est à l'image de l'entreprise du deuil par lequel le sujet hanté menace de se défaire dans sa responsabilité infinie envers le vestige de l'autre dans le soi. Plus encore, le fait que les œuvres retenues témoignent souvent d'une non-clôture de l'explicit peut aussi se lire comme *négation de l'anéantissement irréversible de la mort*. On aurait alors affaire à une tentative désespérée d'interrompre la marche inéluctable au désastre. En effet, les nouvelles souvent sur une stratégie de suspension éthique du temps. Ainsi, le travail de la langue veut que ce soit *comme si* le deuil n'advenait jamais ou bien ne cessait d'advenir, qu'il était déjà là avant son irruption dans le présent. Par exemple, chez Malamud, il n'est pas rare que l'on prenne le deuil et que l'on se revête de son propre linceul avant même qu'advienne le décès (« The Mourners »). À l'inverse, les morts ne disparaissent jamais vraiment, comme le suggèrent l'irruption mystérieuse de l'oiseaujuif (« The Jewbird ») ou encore les bras suppliants qu'Eva, une veuve misérable vraisemblablement morte de faim, tend d'outre-tombe au protagoniste de la nouvelle (« Take Pity »).

---

<sup>40</sup> Il s'agit de la traduction largement acceptée proposée par Jacques Lacan du concept de Freud. Voir le *Dictionnaire international de la psychanalyse*, entrée « après-coup » (article de Jean Laplanche), Paris, Hachette Littératures, 2005, p. 128-129.

La question de la langue est également centrale. La volonté de faire résonner une sorte de voix spectrale au creux même de la parole du sujet endeuillé prend souvent la forme de l'introduction du yiddish dans des écrits en langue anglaise, sous des formes et à des degrés divers, que ce soit à travers des bribes de *mamaloschen*\* disséminées au fil de l'œuvre ou par le choix d'écrire fait par Singer de rédiger ses nouvelles originales dans la langue du Vieux Monde qui a marqué toute l'œuvre de cet auteur d'origine polonaise. Il se percevait d'ailleurs lui-même comme le témoin affligé de l'extinction d'une langue que l'on a longtemps décrite comme mourante et qu'il percevait assurément comme telle. Or, cet envahissement par la langue étrangère, cette fissuration de l'idiome autochtone par ce qui l'excède participe de l'esthétique de la hantise qui s'élabore au sein de l'écriture. Le yiddish, qui se maintient en quelque sorte en deçà du langage, désassimile l'anglais, le défamiliarise et le disloque, semblable en cela à la subjectivité de l'endeuillé sujet à l'infiltration de la trace de l'absent, se retrouvant ainsi projeté hors de la sécurité de la demeure du soi.

Le yiddish devient ainsi à lui seul allégorie<sup>41</sup> de ce qui fut perdu, d'un monde tout entier que peuplaient ses locuteurs, c'est-à-dire « *allos-agoria* », « dire-autre » nécessaire à l'entreprise de restitution du dire de ce qui désormais n'est plus. C'est en ce sens que, dans le cadre de la littérature juive américaine que travaille au corps son *dybbuk*\* yiddish, l'écriture du deuil est résolument deuil d'une écriture : pas uniquement une lamentation portant sur l'inadéquation des mots pour dire l'absence (l'impossibilité de la tâche n'en atténue pas la nécessité morale), mais aussi un éloge funèbre prononcé pour une langue et ses locuteurs décimés. En d'autres termes, ce n'est pas tant la langue anglaise en deuil de ses capacités de représentation qui parle à travers les récits de nos auteurs, mais la langue anglaise endeuillée *pour une autre*, portant

---

<sup>41</sup> Voir à ce sujet l'analyse éclairante de Géraldine Chouard dans « *A New Life* de Bernard Malamud : le pacte allégorique » (in Chard-Hutchinson, 2000 93-117).

dans sa déstructuration même et dans ses inflexions résolument étrangères l'élégie du yiddish qui l'habite ou la hante.

Dans le cadre cette réflexion, on se demandera donc si toute écriture du deuil, en tant qu'elle signale textuellement l'impossibilité de son propre accomplissement, est à proprement parler pathologique. Il n'est pas exclu que l'écriture soit le signe même de la pathologie ou le produit de celle-ci, et pourtant puisse simultanément servir de « seringue » pour reprendre l'expression de Derrida (Derrida, 2003 23). En d'autres termes, l'écriture pourrait faire figure de « *pharmakon* », c'est-à-dire qu'il s'agit à la fois du poison et de son remède en vertu de la polysémie du terme grec (Derrida, 1972 87). Ainsi, la démarche poétique de la préservation du vestige n'est pas dissociable de la démarche par laquelle l'écrivain tente de penser et du même mouvement de panser ses blessures. Caruth note à ce sujet : « the treatment of trauma requires the incorporation of trauma into a meaningful (and sensible) story » (Caruth, 1996 117). La littérature est donc naturellement amenée à endosser ce rôle de création de récits. Ainsi, réactualisation de la plaie et guérison sont envisagées dialectiquement<sup>42</sup> au sein même d'une œuvre qui met en tension le même et l'autre, en veillant à ce qu'aucun des deux ne soit phagocyté ou réduit au silence. Il existe cependant un autre type d'assimilation assurément pathologique, préjudiciable à la subjectivité et au travail de deuil : celle qui fait naître un *dybbuk*\* indélogeable, manifestation d'un deuil qui *ne se fait pas*, et fait courir le risque de perdre sa propre voix au profit d'un autre qui pourtant n'est plus de ce monde. En effet, dans l'*incorporation* du reste et de la trace il faut entendre le risque de l'*in-digestion*, de l'« aliénation », c'est-à-dire du *devenir-autre*. On analysera divers exemples de cet envahissement du deuil chez I.B. Singer en deuxième partie, qui a consacré plusieurs nouvelles à des phénomènes

---

<sup>42</sup> « Le travail du deuil tenterait de dialectiser ce que Roland Barthes appelle la mort 'indialectique' et, ce faisant, serait fidèle par trahison », citation de Brault et Naas, tirée de « Compter avec les morts. Jacques Derrida et la politique du deuil » (Derrida, 2003 47).

de possession qui sont explicitement présentés comme pathologiques. N'être plus que le défunt qui nous habite, c'est assurément être en proie à la folie (autre nom de l'aliénation), qui touche aux limites de l'identité et de la capacité à accueillir l'autre en soi sous la forme, nécessairement circonscrite, d'un contenu de mémoire.

Le corpus retenu rappelle donc que le travail de deuil implique une *séparation* préalable entre l'endeuillé et le survivant, condition même de la relation. Il s'agit bien de maintenir l'espace irréductible d'une absence. C'est ainsi que la nécessité de l'intégration du défunt dans un tissu de souvenirs qui, précisément, *fait texte*, contraint l'écriture du deuil à faire continuellement retour sur la blessure de la perte. Or, la nouvelle témoigne également de ce mouvement de balancier entre tension vers l'achèvement téléologique du travail de deuil (parvenir à penser, et à panser, la blessure pensée) et la difficulté se soustraire au processus par lequel le traumatisme de la perte de l'autre est sans cesse réitéré (un mouvement de retour sur la cicatrice qui dit encore la blessure, fût-ce de façon plus apaisée). C'est ainsi que le texte peut se faire outil de lutte contre l'oubli, lieu de la préservation de la mémoire vive : « le livre comme viatique, consolation, arme de lutte contre le chaos, réceptacle vivant de mythes, de personnages et de situations que chaque génération doit réinvestir pour ne pas rompre le lien avec la tradition juive, ne pas laisser l'oubli triompher » (Baumgarten *in* Noivelle et de Langautier 3). Là encore, l'écriture-*pharmakon* (Derrida, 1972) expose, blesse et soigne du même mouvement : elle exhume de la pointe de la plume ce qui était enfoui, mais, ce faisant, elle remédie partiellement au silence de l'indicible, contraint à dire *autrement* la douleur de la perte. L'écriture dit donc la *cicatrice* plutôt que la blessure – elle ravive la *trace* d'une souffrance, non la plaie à vif qui naquit de la perte. Elle ne force pas à revivre le trauma mais, pour reprendre la traduction que Laplanche et Pontalis proposèrent d'une autre notion freudienne (celle de *Durcharbeitung*), elle implique de mettre en échec le refoulement et l'oubli par une sorte de cure littéraire.

Ces directions de recherche me permettront de penser la mise en fiction du « travail au deuil », c'est-à-dire le vécu textuel de la perte et son inscription à même la chair du texte en un *Yizkor* itératif qui implique le lecteur à chaque étape, le rendant co-acteur et médiateur d'un deuil. Ce faisant, il ne s'agira pas d'écarter les obstacles que rencontre cette démarche. Car, enfin, le deuil se définit en tant qu'il est impossible, se prolonge dans son propre sillage, marque de sa trace la lettre qui tentait de le dire. Il nous reviendra de montrer « comment s'articule le paradoxe de l'effacement du souvenir traumatique et l'écriture de ses traces » (Amfreville, 2009 46).

Dans la première partie de ce travail, j'évoquerai l'impératif du *Zakhor* (« tu te souviendras ») en montrant que, dans le corpus retenu, cette responsabilité mémorielle se voit inversée *in fine*, non au peuple entier, mais à l'individu, qui se fait lui-même tombe de fortune et mémorial vivant. Celui-ci, frappé par le deuil de l'infiniment singulier, perd un monde en perdant un être. Cet être, nous le décrirons sous ses multiples facettes, de la famille nucléaire au parfait étranger, en passant par ses formes métaphoriques : la langue qui porte en elle un monde par synecdoque, la clôture littéraire devenue impensable lorsque le deuil est encore en processus. Nous y lirons également la Shoah et la perte de l'*Alte Heim*\* sous l'angle du deuil collectif : si l'on ne pleure jamais qu'un être dans sa singularité, comment la perte de millions d'âmes peut-elle être représentable en littérature ? La prise en compte et l'incorporation de la mémoire des défunts, les rituels qui permettent la réactualisation du souvenir et les formes qui portent cette entreprise mémorielle occuperont ce premier moment de la réflexion.

En deuxième partie, nous soulignerons ce par quoi l'esthétique du deuil échoue invariablement. J'esquisserai là un retour au *Yizkor* primordial : c'est en tant que nous-mêmes sommes incapables de nous souvenir, ou réticents quand il s'agit de répondre aux impératifs de la mémoire, que cette responsabilité se voit déléguée à un Dieu présenté comme une source

plus fiable de rétention mémorielle. Que ce devoir puisse être rejeté est la condition même de son existence dans le champ de l'éthique : il faudra donc se pencher ici sur les deuils qui *ne se font pas*, par refus, par rejet des devoirs de l'endeuillé, par indifférence, ou encore parce que l'entreprise de deuil a échoué. La tâche imposée au survivant est une gageure, dès lors que l'on ne sait jamais où le deuil a commencé et que tout porte à croire qu'il sera sans terme – sans termes aussi, sans termes du contrat puisque nul n'est là pour en énoncer les modalités. En raison de cette absence de la parole du mort, il s'agira de traiter également des infidélités posthumes qui minent le travail de la mémoire, mettant en relief les limites des injonctions qu'énonce la responsabilité interpersonnelle. À l'inverse, nous nous pencherons sur les manifestations pathologiques de la perte, qui constituent un second volet du deuil impossible, auquel nous donnerons le nom de mélancolie, particulièrement dans son acception freudienne que nous aurons l'occasion de développer en deuxième partie. Le deuil sera présenté comme une entreprise ruineuse et infinie, coûteuse sur tous les plans, et dont certains protagonistes des nouvelles étudiées font l'économie.

La troisième partie de cette réflexion me permettra d'esquisser un nouveau mode de la prière des morts, un « dire autre » du deuil qui porterait en lui ses propres apories. Je lui donnerai le nom de Kaddish, par quoi j'entends désigner les formes détournées qui permettent malgré tout de se livrer au « travail au deuil ». Ainsi, le Kaddish suggère par ses thèmes et sa structure l'impossibilité de commémorer le défunt autrement qu'en convoquant un Dieu dont la gloire immémorielle semble jurer avec la déchirure de la perte. De même, l'écriture du deuil donne sens à une fracture sans l'aborder frontalement. La mort elle-même, dans la nouvelle, demeure comme suspendue ou prolongée, retenue, retardée. Contournant les écueils de la représentation, Bellow, Ozick, Malamud et Singer invoquent une esthétique oblique du deuil qui permet d'exposer le retour de la trace et du revenant sur le mode de la hantise. Spectres de langue et d'êtres referont ici leur apparition pour mieux évoquer les formes de l'absence dans lesquelles

s'ancre le trauma de la perte. L'esthétique sera plus que jamais porteuse d'une éthique, indissociable des devoirs que celle-ci pose. C'est ici qu'interviendra une théorie de la réception, mêlant réflexion métatextuelle sur le rapport de l'auteur à la responsabilité mémorielle et extension du travail au deuil au lecteur qui en garantit l'universalité et la continuité.



## **I. *Zakhor*, « tu te souviendras » : explorations fictionnelles de la responsabilité mémorielle**

### *Introduction*

Que doit-on aux morts, à « nos morts » (expression récurrente sous la plume de Bellow, que l'on retrouve dans le langage courant), si tant est qu'on leur doive quoi que ce soit ? La réponse est-elle susceptible d'être différente pour l'auteur de fiction ? Se voit-il ainsi investi d'une responsabilité particulière ? À première vue, rien n'est moins sûr. « We might suppose that the dead are [...] beyond the reach of an ethics of vulnerability » (Thompson 165). Tel est le présupposé qu'interroge Janna Thompson dans son essai sur l'application de l'éthique du *care* aux défunts, « Being in Time : Ethics and Temporal Vulnerability ». Celle-ci observe que ces derniers figurent rarement dans les groupes considérés comme particulièrement exposés ou fragiles au sein de la société (Thompson 163-164). Cela n'est guère étonnant dans la mesure où les morts sont indifférents aux mauvais traitements que nous pourrions leur faire subir tout autant qu'à l'affection que nous pourrions exprimer à leur égard. En d'autres termes, il n'y a pas d'éthique possible envers les défunts, parce qu'ils ne constituent pas à proprement parler des sujets agissants, susceptibles d'éprouver souffrance ou réconfort.

Janna Thompson invite cependant à remettre en question cet axiome et suggère de définir la portée de la responsabilité des (sur)vivants (« our temporal position gives us power over past and future generations », Thompson 164). Celle-ci aurait pour corrélat une réflexion sur la *vulnérabilité des morts*. C'est ce qui lui permet d'affirmer : « The dead are [...] vulnerable to our actions and decisions » (*ibid.*). Nous aurons l'occasion de nous interroger sur les implications de ce paradoxe à travers la première partie de notre analyse, qui se penchera sur l'évocation de cadavres à protéger. Ici, l'éthique du deuil semble impossible, car il n'y a plus de « sujet » auquel on puisse rendre les derniers devoirs, et cependant nécessaire, parce que l'on

perçoit une paradoxale fragilité du défunt. L'on peut gagner à suivre ici la piste de Thompson, tout en constatant l'inévitable asymétrie qui nous lie à nos morts dans la responsabilité mémorielle. Derrida note en ce sens : « L'engagement absolu ne lie qu'à celui ou celle qui ("qui" et non "quoi"), depuis le lieu de la mort, devient à la fois l'origine absente et la destination de l'obligation absolue, inconditionnelle, non négociable, au-delà de toute transition » (Derrida, 2003 268). L'asymétrie peut aussi se décrire à travers le prisme de la vulnérabilité, car, s'il va de soi que celle-ci s'entend comme condition existentiellement partagée<sup>43</sup> en tant que nous sommes tous voués à la mort, l'impuissance des morts face aux décisions et aux trahisons potentielles des vivants constitue une forme de fragilité accrue. Cette impuissance fait écho à la capacité illimitée que possèdent les survivants d'infliger une blessure au-delà de toute souffrance, de nuire à la mémoire des défunts par indifférence ou par profanation active, mais aussi à la nécessité accrue de préserver qui ne peut même plus se défendre de l'oubli qui le guette, problématique propre à Singer et Ozick où l'effort constant de mémorialisation est des plus explicites, et le plus souvent associé à un sentiment d'urgence éthique (bientôt il n'y aura plus personne pour porter la voix du yiddish et celle de ses fantômes, comme c'est par exemple le cas dans « Envy », de Ozick, ou « The Last Demon », de Singer).

Au nom de quoi peut-on porter la voix des morts, quelle position dans le temps nous y autorise donc ? Nous proposerons ici une première incursion dans la littérature du témoignage, par laquelle le survivant se voit seul habilité à restituer le contenu de ce qui a été perdu. Or, il va de soi que nous sommes tous des *sur-vivants* en vertu du fait que notre existence succède à la vie d'autres êtres et l'excède par la durée, ne serait-ce que pour un bref laps de temps. Ce délai supplémentaire dans le temps qui nous est imparti constitue ce que Levinas qualifie

---

<sup>43</sup> « A person who is at the height of her temporal powers is nevertheless temporally vulnerable as a person who will age and die and whose concerns will thus be dependent on the actions of others », Jana Thompson, *ibid.* p. 163.

d'« injustifié privilège<sup>44</sup> » qui nous invite à penser nos devoirs envers ceux et celles auxquels nous avons survécu. Cette survie constitue à elle seule une aberration, un scandale<sup>45</sup>. Derrida évoque le devoir qui découle de notre condition de survivants et du fait que le mort dépend désormais pour sa « survie » de la mémoire qui lui confère une seconde existence sous la forme d'un spectre : l'écrivain juif polonais Piotr Rawicz suggérait déjà en ce sens au sujet des rescapés des camps qu'oublier sa ville natale désormais réduite en cendres, c'est la voir « mourir une deuxième fois » (DeKoven Ezrahi 21).

Ainsi, nous montrerons dans cette première partie que du mort « nous ne faisons pas ce que nous voulons. Il est en nous mais non à nous, nous n'en disposons pas comme d'un moment ou d'une partie de notre intériorité » (Derrida, 2003 70)<sup>46</sup>. Dans l'ombre du soi se tient l'autre, menaçant toujours de s'évanouir tout à fait, de mourir une seconde fois. Dès lors, il faudra bien créer une place en soi par laquelle la voix de l'autre pourra ressurgir – se taire, provisoirement, pour que le défunt puisse vivre encore. Quitte à perdre quelque chose de sa propre vie. Tel est peut-être le sens de la maxime singerienne : « The living die so that the dead may live » (Singer 541).

Il s'agira d'abord de se pencher sur les espaces symboliques du deuil en tant qu'ils permettent la figuration du travail sur la perte : cimetières, tombes, rituels mortuaires auront ici toute leur place dans la mesure où permettent de faire émerger un discours sur la mort, d'en définir le cadre par défaut. Ces lieux jouent un rôle central dans l'imaginaire collectif de la mort et de la commémoration. Il n'y a donc rien de surprenant à les retrouver sous la plume de nos

---

<sup>44</sup> « Sans doute la mort va bientôt annuler l'injustifié privilège d'avoir survécu à six millions de morts. Mais si pendant ce délai de grâce, les occupations ou les divertissements de la vie remplissent à nouveau la vie [...] rien n'a pu combler ni même recouvrir le gouffre béant » (Levinas, 1975 142)

<sup>45</sup> Terme invoqué par Levinas dans *Dieu, la mort et le temps*, (Levinas, 1991 46). Il parle aussi d'un « anéantissement qui est un scandale », *ibid.* p. 91. « Chaque mort est première mort » selon Levinas (*ibid.* p. 84), en quoi il rejoint les remarques de Jacques Derrida sur l'unicité de chaque mort en tant que nouvelle destruction du monde.

<sup>46</sup> Levinas confirme cette intuition dans *Dieu, la mort et temps* : « la mort est mort de quelqu'un et l'avoir-été de quelqu'un n'est pas porté par le mourant mais par le survivant » (Levinas, 1991 83).

auteurs, souvent comme point de départ d'une réflexion sur la perte (par exemple dans « A Lost Grave » et « The Last Mohican » de Malamud, ou dans la nouvelle singerienne « The Gentleman from Cracow »).

Pourtant, on aura tôt fait de constater la rémanence du spectre qui veut que *les défunts ne restent jamais en place bien longtemps* : quelque chose du mort résiste à la clôture du tombeau, excède la sépulture pour revenir hanter les vivants. Face à ce renouvellement des devoirs mémoriels qu'impose le retour de ce que l'on avait cru laisser derrière soi, il deviendra manifeste que l'écriture, chez nos quatre auteurs, sert à ériger ses propres stèles de fortune, quitte à briser la pierre tombale, et que nombre des nouvelles du corpus se prêtent à être lues comme une sorte de réponse à l'impératif mémoriel.

Une fois posé le cadre rituel du pacte paradoxal qui lie les vivants aux morts (paradoxal au sens où l'une des deux parties demeure à l'autre éternellement absente, et n'est pas en mesure de lui répondre), on sera plus à même de dresser du défunt un portrait composite. De façon très spécifique, de qui prend-on le deuil dans notre corpus de fiction ? Dans un premier temps, nous penserons la mort à travers la perte de l'unique, et plus précisément le déchirement de liens de sang riches de sens. En partant du cadre familial strict qui régit l'énonciation des deux grandes prières des endeuillés, le *Yizkor* et le *Kaddish*, on aura donc l'occasion d'esquisser les ramifications de la mort des parents, et plus généralement de la *génération précédente*, qu'il conviendra d'étendre ensuite à la perte des proches (enfants chez Ozick, cousins chez Bellow par exemple). De fait, on pleure primordialement ceux et celles que l'on a intimement connu(e)s, et dont l'inévitable trépas rend responsable de préserver la mémoire en intégrant en soi le souvenir de l'être aimé.

Un nouvel élargissement de la portée du deuil permettra d'envisager que l'on pleure également un être inconnu ou presque, auquel on pensait ne rien devoir, un être parfois sorti de nulle part comme dans les nouvelles malamudiennes, qui multiplient les confrontations de leurs

protagonistes à la vulnérabilité de l'étranger (« The Last Mohican », « The Jewbird », « The German Refugee »...). C'est ici qu'il faudra faire réémerger exilés de tout acabit, fantômes du *Vieux Monde* et autres *dybbuks*\*. Penser la représentation et la commémoration textuelle d'archétypes récurrents tel le réfugié ou le rescapé permettra d'opérer une transition logique vers le deuil d'un groupe entier, marqué par une certaine homogénéité culturelle (le *shtetl* singerien, les '*hassidim*'\* d'Ozick) ou par une communauté de destin (les victimes de la Shoah, par exemple). Force est de constater que l'entreprise de mémorialisation prend de l'ampleur au fil des deuils, et à mesure que ceux-ci en viennent à dépasser le cadre étroit de la famille : c'est une chose en somme de réciter un *hesped*\* pour son père défunt (quoique la tâche, chez Bellow et Malamud, semble à l'occasion insurmontable), c'en est une autre de témoigner à distance pour les millions de vies englouties par le '*hourban*\*. Le « dernier des démons » singeriens nous servira de modèle pour envisager les devoirs de l'écrivain et son rôle fondamental dans l'acte rituel de commémoration des siens.

## **I.1. Espaces symboliques du deuil : la fiction comme rite funéraire et mémoriel**

### **I. 1. a. « Je veux mes morts tous ensemble » : la commémoration chez Saul Bellow**

« What do you do about death – in this case, the death of an old father? » (Bellow 12). L'incipit de la nouvelle de Bellow « A Silver Dish » dérouté le lecteur d'entrée de jeu à travers une interrogation lapidaire : *que faire* à la mort d'un père ? Pas la mort du père, mais la mort d'*un* père, comme si le narrateur feignait la simple curiosité intellectuelle ou affectait de poser un problème théorique aux ramifications abstraites avant de dévoiler le caractère intime et particulier de la perte évoquée. Énoncer « un vieux père », c'est sous-entendre, ne serait-ce que

faussement et à un premier niveau de lecture, qu'il pourrait s'agir de n'importe quel père. Cependant, l'article indéfini invite à une lecture prospective : il faudra, à travers l'entreprise de mémoire qui consiste à rendre hommage au père, découvrir que le référent absent était en réalité « le » père », celui de Woody Selbst, le seul dont il sera question à travers la focalisation interne qui nous donne accès à une relation père-fils houleuse. Parallèlement, l'article indéfini est aussi mobilisé dans le titre : « A Silver Dish ». En réalité, il aurait fallu dire « The Silver Dish », car, au sein de la diégèse, le syntagme ne peut faire allusion qu'à un seul et unique plat d'argent, pomme de la discorde entre père et fils. R. Camps Robertson affirme : « Le titre est donc porteur d'une interrogation sur le statut de l'objet disparu » (155). Cette interrogation se renouvelle en exergue : qui est donc le père mort dont il est question ? Le narrateur qui porte ici le deuil du protagoniste omet pour quelques lignes encore de préciser qu'il ne sera question que de « Pop », que d'un père bien précis, au singulier. Il faut voir dans l'article indéfini, « a », une sorte d'incertitude, à laquelle la nouvelle viendra partiellement répondre, sans toutefois restituer à ce qui a été perdu le statut d'une pleine présence. C'est la conceptualisation de l'objet comme figuration matérielle du vide de la perte que nous aborderons ici. Ainsi, le plat d'argent à première vue insignifiant permet de catalyser le deuil du protagoniste et de réactiver la mémoire de la relation problématique entre père et fils.

Un deuil, un père, un plat, la mort : cette généralisation apparente de la perte ne doit donc pas nous tromper. Ce qui fait saillie ici, à travers cet incipit saisissant, c'est une question en apparence simple, et qui a pourtant quelque chose de désespéré, traduisant l'urgence de savoir comment (bien) agir. D'emblée, il s'agit de définir une éthique pratique du deuil, ce à quoi Woody commencera par répondre en enterrant son père, en lui rendant le dernier devoir d'un fils (y compris dans la tradition juive où l'on enterre au plus vite pour respecter le *kvod ha-met*, l'honneur du défunt). En apparence, c'est donc cela qu'il « faut faire » à la mort d'un père. Mais

l'on doit entendre aussi la question qui sous-tend le deuil lui-même, son inquiétude et sa douleur : « que faire ? » comme le cri de l'impuissance. L'interrogation de fond sera laissée en suspens. Cette question d'école à la fois abrupte et insolite révèle en profondeur la centralité de la problématique de l'agir qui émerge à la suite de la mort de l'être aimé. La mort d'emblée pousse à l'action, laquelle prendra la forme d'une commémoration qui implique le lecteur en l'invitant à se positionner vis-à-vis de la figure controversée du père. Du « do » auxiliaire au « do » verbe d'action, c'est donc bien le faire qui est ramené au centre du propos. Ainsi, « what do you do [...]? » est préféré à la spéculation théorique d'un « what is death? », qui guidera pourtant le protagoniste avant qu'il ne s'attaque à l'essentiel : la mort de *son* père.

La généralité de la question ouvre sur l'extension du deuil au collectif. En effet, l'interrogation et l'appel posent l'hypothèse (réexaminée par la suite) d'une *universalité du deuil* qui rejoint l'intuition fondamentale du *Yizkor* : nous sommes tous et toutes orphelins, ne serait-ce qu'en puissance. La question est posée à un lecteur qu'elle déroute et engage dans son propre rapport au deuil à travers l'adresse implicite du pronom « you », là où le français aurait sans doute préféré « on ». « Que fait-on quand on perd son père », c'est-à-dire, en filigrane : « Que ferais-tu si tu étais à ma place ? Que *feras-tu* à la mort "du" père, c'est-à-dire de ton propre père ? » Le lecteur est également pris à témoin lorsque le narrateur retrace les étapes de la relation entre le père et le fils. Il est invité à prendre parti, à juger le portrait qui lui est présenté, à se joindre, en somme, à la commémoration qui fait l'objet de la nouvelle.

Que l'interrogation philosophique sur la mort en tant que phénomène abstrait cède la place à l'histoire d'un deuil singulier ne doit pas nous surprendre. Ce sera systématiquement le cas au sein du corpus où la mort n'est pensée, pour paraphraser Levinas, qu'à travers une figure

spécifique, celle du défunt<sup>47</sup>. La deuxième partie de la phrase (« in this case, the death of an old father ») ancre résolument le mot « death » dans son contexte, à travers le complément du nom qui donne son sens au syntagme nominal. La mort n'est donc pensée *qu'en tant qu'elle est un deuil*, en dépit des généralités énumérées à son sujet dans la suite de l'incipit, dans un soliloque qui se poursuit à la deuxième personne, comme pour confirmer le prérequis de l'implication du lecteur dans cette réflexion liminaire sur la perte.

Take this matter of mourning, and take it against a contemporary background. How, against a contemporary background, do you mourn an octogenarian father, nearly blind, his heart enlarged, his lungs filling with fluid, who creeps, stumbles, gives off the odors, the moldiness or gassiness, of old men. I mean! As Woody put it, be realistic. Think what times these are. The papers daily give it to you—the Lufthansa pilot in Aden is described by the hostages as being on his knees, begging the Palestinian terrorists not to execute him, but they shoot him through the head. Later they themselves are killed. And still others shoot others, or shoot themselves. That's what you read in the press, see on the tube, mention at dinner. We know now what goes daily through the whole of the human community, like a global death-peristalsis.

(Bellow 12)

Le narrateur fait ici office de voix off, portant en filigrane les inquiétudes de Woody Selbst (« as Woody put it »). Rien n'empêche d'y voir le discours du protagoniste lui-même ; c'est d'ailleurs bien le point de vue du fils qui structure l'ensemble de la narration<sup>48</sup>. Il y a ici une tension entre la focalisation interne à l'œuvre tout au long de la nouvelle et un narrateur

---

<sup>47</sup> Dans *Dieu, la mort et le temps*, le philosophe montre comment « le rapport avec la mort » devient relation « avec le mort » (Levinas, 1991 96) et ne peut être conçu que comme tel – et non comme une relation avec un cadavre.

<sup>48</sup> « The narrative point of view through the consciousness of Woody Selbst adds to the coherence and unity of the text » (Friedrich, 80). C'est d'ailleurs régulièrement le cas dans les nouvelles belloviennes, où c'est « une seule conscience introspective » (Rovit, 1967 17), dont émane une série de scènes et de réminiscences à peine liées entre elles, qui garantit la cohérence interne du texte.

omniscient (le « narrateur-Dieu », lui aussi infiniment souvenant) qui se glisse dans l'imaginaire collectif et fait allusion à un ensemble de références partagées : « That's what you read in the press. » On peut supposer que le « you » correspond ici au « lecteur modèle » d'Umberto Eco, dont on attend qu'il actualise sa propre encyclopédie pour retrouver la référence manquante, comble les blancs et les non-dits du texte (Eco, 1979). Simultanément, le narrateur tend vers la généralisation en évoquant l'accès médié que le « lecteur modèle » aurait eu au phénomène de la mort de masse, plutôt que d'évoquer, par exemple, l'impact émotionnel d'une perte singulière. Or, la voix de ce narrateur omniscient s'effacera dans la suite du récit, laissant la place à la singularité marquée du témoignage de Woody. C'est comme si le narrateur omniscient n'était pas apte à exprimer l'expérience intime de la perte. En effet, on n'a accès ici qu'à un catalogue de banalités sur une époque chargée en deuils, à une litanie qui mentionne pêle-mêle les otages, les terroristes, les meurtres et les suicides, sans noms ni détails. Cette approche énumérative, à l'inverse du témoignage éminemment singulier qui sera au centre de toute la suite de la nouvelle, est dépersonnalisante : « others shoot others, or shoot themselves » (*ibid.*). L'effet de liste véhicule une impression de chaos et donne de la perte une image désincarnée, comme s'il n'était question que d'une mort « hors sol », liée aux grandes catastrophes de l'histoire contemporaines. Nous aurons de nouveau l'occasion de développer la question de la désensibilisation à la mort de masse comme phénomène historique. Toutefois, il faudra précisément échapper à cet inventaire des pertes pour mieux intégrer la singularité de la relation entre père et fils. Géraldine Chouard analyse ainsi le recours bellovien au catalogue : « Pour dire le manque, des listes envahissent le récit, comme autant de signes d'un désir d'occuper le terrain (en l'occurrence celui de la parole), avec un effet de surenchère » (Chouard, 1997 79). Cette tentative de se représenter la mort *in abstracto* revêt un aspect d'autant plus gauche que le narrateur se répète : les expressions « take it » et « a contemporary background » sont utilisées à deux reprises. Dans cet exposé très général, la mort arrive sans que l'on puisse

lui donner un sens, elle affecte et gangrène toute la communauté humaine (« like a global death-peristalsis »). Il ne sera dès lors plus question de la mort comme phénomène de masse, mais seulement du travail de deuil du fils, qui seul permet de donner un sens à la perte. C'est donc à la toute première question posée dans l'incipit, celle de la mort du père, que l'analepse répond : que faire à la mort de *son* père ?

Suite à ce premier échec du narrateur omniscient, c'est la focalisation interne qui prend le relais, permettant de penser le deuil à partir du regard du fils, de l'expérimenter non comme une abstraction mais d'emblée comme « la mort de... »<sup>49</sup>, une mort au génitif, celle du père. La mort, telle qu'elle est pressentie à travers l'expérience d'une angoisse pour le prochain est donc fondamentalement un *Yizkor* prononcé par tous mais dont l'adresse est au singulier.

Revenir à l'incipit de « A Silver Dish » nous permet de mieux comprendre les enjeux de ce premier niveau de la thématization du deuil comme *devoir* s'appliquant à tout un chacun. Ce n'est pas un hasard si l'interrogation (« What do you do... ? ») reste sans réponse. Le narrateur botte en touche, et présente une étonnante liste de morts, comme pour relativiser la tragédie du décès du père (livré au lecteur dans sa concrétude la plus crue à travers une série de détails sur l'agonie), la replacer dans son contexte. Peut-être ne peut-on rien faire pour « un père » (entendre cette fois-ci l'article comme marque du singulier : il ne s'agit là que de désigner *un seul mort*) tandis que ce sont des foules entières qui trouvent la mort quotidiennement à travers mille et un cataclysmes. Faudrait-il alors envisager que Pop, le père de Woody rejoigne les millions de morts anonymes, et que, parce qu'il est décédé, *on ne puisse plus rien faire pour lui* ? C'est à cette démission qu'une première lecture du corpus tentera de répondre, posant le sujet souvenant comme centre de la responsabilité.

---

<sup>49</sup> Derrida rejoint ici l'intuition lévinassienne : « La mort de l'autre redevient ainsi première, toujours première, comme l'expérience du deuil qui institue mon rapport à moi-même et constitue dans la différence – ni interne, ni externe – qui la structure, l'égoïté de l'ego aussi bien que toute *Jemeinigkeit* » in Derrida, 1996 133.

### **I.1. b. La sépulture en question(s) : vers un au-delà littéraire de la tombe**

Cemeteries confine death itself. But where the enormity and senseless of death defy confinement, the wandering souls of the unburied permeate the entire universe, and may reappear anywhere at any time. They infuse the words of the poet with a restlessness that finds no resolution in any art form, that can never fully engage or relinquish history.

(DeKoven Ezrahi 219)

Tout commence par l'habitation tourmentée d'une tombe qui, dans bien des cas, ne parvient plus à protéger le corps sans vie, et une géographie macabre où les éléments naturels et l'oubli se disputent le mort. D'emblée, un excès paradoxal de présence se manifeste là où l'on avait pensé circonscrire le domaine du défunt, le placer à distance. La sépulture est un point de départ à la fois évident et essentiel sur le plan de l'analyse des textes, et ce bien qu'elle ne parvienne pas à retenir le défunt qu'elle est censée abriter, débordée qu'elle est par le spectral, c'est-à-dire par le retour du mort sur le mode de la hantise.

Il semble en effet que dans notre corpus la forme empirique la plus évidente et la mieux partagée de la responsabilité des vivants envers leurs morts soit le souci des sépultures. Et pour cause : enterrer ses morts constitue à la fois l'un des rites primordiaux de toute civilisation et l'un des devoirs centraux du judaïsme, un commandement « religieux » que Bellow et Singer décrivent fréquemment comme tel (bien que, chez Singer, ce soit la récitation du *Kaddish* qui tienne lieu de rituel de deuil par excellence, en ce qu'elle répond à la requête des mourants qui espèrent que leur âme sera ainsi accompagnée vers le Monde à Venir). Dans « What Happened to the Baby » de Ozick, la visite du père éploré sur la tombe de sa petite fille est présentée comme un devoir pieux. Pourtant, elle se révèle somme toute secondaire dans l'économie du

deuil qu'esquisse la nouvelle. En effet, c'est avant tout par la création d'un langage consacré à son enfant que Simon commémore sa perte. Ce faisant, il explore les potentialités linguistiques qui devaient demeurer pour toujours inaccessibles à sa fille, la petite Retta, qui meurt alors qu'elle commençait à peine à prononcer quelques syllabes, et tentait d'associer les sons aux objets. Parallèlement, c'est la tombe elle-même qui fait l'objet d'une focalisation excessive de la part de l'ex-femme de Simon, mère de la petite fille décédée. Elle y voit la métonymie de l'obsession du père pour l'enfant morte, en miroir de la sienne, et tente de refuser l'accès du père à la sépulture de sa fille, mais aussi de miner le langage du deuil qu'il a inventé, comme pour lui couper toutes les voies d'accès à son enfant.

Or, à quoi sert, au fond, la tombe ? Comment s'inscrit-elle dans le cadre d'une réflexion sur les impératifs du deuil ? Il semble qu'enterrer le mort et sceller la sépulture, c'est aussi circonscrire la portée de l'injonction envers les morts, fixer des limites à la présence du mort, mettre à distance le spectre. La sépulture permet en effet d'envisager le deuil dans sa matérialité pure et fait en quelque sorte office de métonymie du défunt qu'elle abrite – mais d'un mort, qui contrairement au revenant qui révèle une certaine porosité entre le monde des vivants et celui des morts, resterait fixement à sa place. Ce n'est cependant pas toujours le cas – loin de là – mais c'est peut-être ce que recherchent ceux qui ont érigé la stèle : avoir un lieu fixe et stable où ancrer la mémoire, qui puisse se visiter aisément, et où l'on retrouverait toujours le cher disparu.

Une autre nouvelle de Bellow s'appuie sur la question, toujours problématique, de l'emplacement des tombes, c'est-à-dire de la localisation des morts, perçus et décrits comme des objets que l'on voudrait rassembler en un lieu unique. Au début de « By the Saint Lawrence », le protagoniste, Rob Rexler, songe à la mort de ses cousins, Reba, Ezra et Albert,

à la faveur de son retour au Québec où il a vécu dans son enfance<sup>50</sup>. Au fil de ses pensées qui semblent suivre le cours du fleuve Saint-Laurent, il évoque notamment une dispute familiale liée à l'emplacement de la tombe d'Ezra et de sa sœur Reba :

Rexler had never visited his grave or the graves of the others. They all lay together somewhere on a mountain side Westmount, would that be, or Outremont? Ezra and Albert quarreled when Reba died. Ezra had been away and Albert buried her in a remote cemetery. « I want my dead together. » Ezra was angry at what he saw as disrespect to the parents. Rexler, recalling this, made a movement of his crippled back, shrugging off the piety. It was not his cup of tea. But then why did he recall it so particularly?

(Bellow 4)

Il n'est pas indifférent que les pensées de Rob Rexler soient retranscrites sur le mode de la focalisation interne qui fait alterner discours indirect libre (« It was not his cup of tea ») et discours direct libre, lequel permet le plus souvent d'exprimer le doute (« Westmount, would that be, or Outremont? ») face aux constats qui se veulent objectifs le plus souvent exprimés au style indirect. En effet, la narration introspective belloviennne retrace ici un cheminement de pensée allant d'une indifférence marquée aux signes matériels de la mémoire (« Rexler had never visited his grave or the graves of the others » : « his » fait alors référence à son cousin Ezra) à l'aveu d'un retour inattendu du souvenir. Celui-ci prend la forme d'une conjonction de coordination aux allures de palinodie : « But then why did he recall it so particularly? »

---

<sup>50</sup> Le fait qu'il s'agisse de cousins constitue un élément récurrent des nouvelles belloviennes. On retrouve un même schéma familial dans « Cousins » et « The Old System » : un homme vieillissant se remémore sa vie auprès de cousins qu'il a beaucoup aimés, de l'enfance à la mort de ceux-ci. Le groupe des cousins est systématiquement constitué d'enfants d'immigrés du Vieux Monde (deux hommes ou plus) et d'une seule femme (« By the Saint-Lawrence » : Ezra-Albert / Reba ; « Cousins » : Tanky-Scholem-Miltie-Motty-Mendy-Seckel / Shana ; « The Old System » : Isaac-Mutt-Aaron / Tina »). Dans tous les cas, les cousins sont juifs et l'un d'entre eux est distinctivement plus pratiquant, ou orthodoxe, que les autres : Ezra (« By the Saint Lawrence »), Isaac Braun surtout (« The Old System ») et dans une moindre mesure Mendy (« Cousins »).

d'ailleurs en suspens, tout comme celle qui sert d'ouverture à « A Silver Dish<sup>51</sup> », et laisse place à l'évocation de nouveaux souvenirs des cousins décédés dans le paragraphe qui suit notre citation. L'esquive ne sert qu'à plonger le lecteur plus en profondeur dans la conscience souvenante qu'est devenu Rexler dans son grand âge. D'une nouvelle à l'autre, et *a fortiori* dans celles de Bellow et Singer, c'est comme si l'on ne pouvait répondre à une interrogation sur la mémoire ou le deuil (« pourquoi se souvenir de cela ? » ou « que faire de la mort d'un père ? ») qu'en livrant des bribes de souvenirs, comme si la commémoration était au fond la seule réponse possible. On peut voir là une performativité du deuil : être en deuil, travailler au deuil, c'est laisser libre cours à ce flot des réminiscences. Là encore, l'indifférence supposée du protagoniste est mise en scène d'entrée de jeu. Dans « By the Saint Lawrence », le style est en effet paratactique, les phrases courtes et sèches, reflétant la neutralité rétrospective du protagoniste, mais aussi le désintérêt qu'il professe pour le sujet (« it was not his cup of tea »).

Pourtant, cette distanciation va céder la place à un surinvestissement du souvenir, qui laisse penser que l'apparente absence d'intérêt du protagoniste pour ses souvenirs familiaux relevait en réalité de la dénégation, voire du déni. L'impératif mémoriel qui incombe aux survivants, assumé *in fine* par Rexler lui-même, qui devient garant et réceptacle de la mémoire des cousins auxquels il a survécu, est déjà suggéré en filigrane dans ce passage. Ce n'est pas un hasard s'il est ici porté par la figure récurrente chez Bellow du cousin pieux<sup>52</sup>, Ezra, qui manifeste une vive opposition lorsque Reba est enterrée loin des siens, hors de la vue des vivants (« in a remote cemetery »). Or, à cet éloignement géographique correspond une forme de désinvestissement symbolique. La question du lieu où ses proches furent enterrés induit pour Rexler une tension mémorielle entre le proche et le lointain : c'est aussi en filigrane le protagoniste lui-même qui

---

<sup>51</sup> « What do you do about death – in this case, the death of an old father? » (Bellow 12).

<sup>52</sup> Celui-ci refait notamment apparition dans « The Old System » sous la forme d'Isaac Braun, juif orthodoxe que sa dévotion pousse également à rendre de fréquentes visites aux tombes de ses proches.

s'accuse implicitement d'avoir enterré ses cousins « dans un lointain cimetière » sans plus y penser. Sa « visite » impromptue dans la ville de son enfance au hasard d'une conférence dans son Québec natal, qui donne lieu à un épisode de commémoration des cousins de Rexler, constitue-t-elle une tentative inavouée d'imiter la « piété » d'un Ezra plus soucieux des tombes que des vivants ? Sans proposer de réponse, cet extrait met implicitement en parallèle des espaces funéraires matériels et des sépulcres de pierre avec la géographie imaginaire d'un cimetière mental où l'on pourrait se retrouver à son insu (« why did he recall it so particularly? », Bellow 4).

Par ailleurs, il y a lieu de se demander si la sépulture est synonyme de préservation du souvenir sous forme tangible ou au contraire de séparation (nécessité de « faire son deuil », c'est-à-dire comme nous l'avons vu en introduction, de « passer à autre chose » au sens vulgaire). On mentionnera ici les deux traductions opposées de Genèse 23:4 citées par Derrida dans *Chaque fois unique, la fin du monde*. Ainsi, lorsqu'Abraham s'adresse aux Hittites après la mort de sa femme Sarah, il leur demande, selon la traduction de A. Chouraqui : « Donnez-moi propriété de sépulcre avec vous / et j'ensevelirai ma morte en face de moi » (Derrida, 2003 221). Ici, apparemment, un face à face avec la défunte, une tombe qui permet de garder ses morts près de soi, sert de point d'appui au deuil. Mais peut-être s'agit-il au contraire d'une affirmation de la nécessité d'éloigner la morte, de la soustraire aux regards des vivants, comme le suggère E. Dhormes en proposant la traduction : « Donnez-moi la propriété d'un tombeau parmi vous, pour que je mette mon mort au tombeau hors de ma vue » (*ibid.*), lecture soutenue par plusieurs exégètes de la tradition juive tels que le Rashbam<sup>53</sup> et le Or HaHaïm<sup>54</sup>. Un désir de séparer les

---

<sup>53</sup> L'exégèse linéaire du Rashbam (Samuel Ben Meïr, rabbin à Troyes au XII<sup>e</sup> siècle ; il faisait partie de l'école des Tossafistes\*) sur le Pentateuque est présente en hébreu et en anglais sur Sefaria :

<https://www.sefaria.org/Genesis.23.4?lang=en&with=Rashbam&lang2=en> (dernière consultation le 19/01/2023).

<sup>54</sup> Le commentaire du Or HaHaïm (Haïm Ibn Attar, talmudiste et kabbaliste marocain du XVIII<sup>e</sup> siècle) traduit en anglais est disponible sur Sefaria : « Or HaHaïm sur Genèse 23:4 ».

<https://www.sefaria.org/Genesis.23.4?lang=en&with=Or%20HaChaim&lang2=en> (dernière consultation le 19/01/2020). Il s'agit d'un commentaire linéaire de l'intégralité du Pentateuque.

vivants et les morts dans lequel, au-delà même du cadre de la tradition juive, Giorgio Agamben voit la motivation première des rites funéraires et le cœur de la notion du respect dû aux défunts.

The idea that the corpse deserves particular respect, that there is something like a dignity of death, does not truly belong to the field of ethics. Its roots lie instead in the most archaic stratum of law, which is at every point indistinguishable from magic. The honor and care given to the deceased's body was originally intended to keep the soul of the dead person (or, rather, his image or phantasm) from remaining a threatening presence in the world of the living [...]. Funeral rites served precisely to transform this uncomfortable and uncertain being into a friendly and potent ancestor with whom it would then be possible to establish well-defined cultic relations.

(Agamben 79)

Enterrer pour garder près de soi ou au contraire pour éloigner : l'extrait de Bellow cité ci-dessus met en tension les deux lectures du verset de la Genèse, signes de deux injonctions concurrentes, celle de la loyauté posthume (« I want my dead together » : le déterminant possessif « my » traduit bien le désir d'ancrer les morts dans un espace mémoriel familial qui prend appui sur la proximité géographique des sépultures<sup>55</sup>) et celle du maintien de l'autonomie des vivants au-delà des impératifs liés aux morts, qui sont associés à une forme de piété religieuse obsolète (« [...] it was not his cup of tea »). Enterrer les morts ferait donc office de dernier devoir nécessaire, mais il ne faudrait pas y voir, *a fortiori* dans la tradition juive, le point culminant de la relation avec le défunt. Au contraire, c'est seulement une fois que l'on a offert à « ses morts » une sépulture que l'on peut commencer à faire vivre leur souvenir. C'est

---

<sup>55</sup> L'un des biographes de Bellow, James Atlas, note qu'on retrouve à l'occasion le pronom possessif dans ses interviews (Atlas 599). Il précise au sujet de la nostalgie belloviennne : « like Henderson, who tried to communicate with his dead mother and father by playing the violin, Bellow could never quite believe that the dead were truly and utterly dead » (580).

seulement alors que les devoirs du deuil sont centrés, non plus sur la question du corps, du cadavre, mais sur celle de la mémoire.

En ce sens, on ne met jamais ses morts « hors de sa vue ». Ainsi, dans « By the Saint Lawrence », si Rexler feint l'indifférence quant à la localisation des tombes de ses proches, auxquelles il admet ne jamais rendre visite (« They all lay together somewhere on a mountainside—Westmount, would that be, or Outremont? », Bellow 4), il n'en est pas moins prompt à rendre visite aux sépultures symboliques de sa famille, qui se traduisent dans la narration sous la forme d'un ensemble disparate de souvenirs. La double répétition du verbe « recall » à deux phrases d'intervalle dans le passage cité ci-dessus en témoigne (Bellow 4), à l'instar du verbe « remember » qui apparaît à sept reprises dans le récit. Ces deux verbes ont en commun le préfixe « re- », qui souligne le fonctionnement itératif de la mémoire. « Re-call », c'est aussi appeler de nouveau, s'exposer à ce que le spectre jaillisse de la tombe le temps d'un souvenir, semble revivre un instant pour mourir de nouveau. En effet, se remémorer ses cousins, c'est aussi pour Rexler avoir à retracer la suite chronologique de leurs morts, menant jusqu'à la sienne, que l'on devine prochaine.

Dans ce contexte, on constate déjà que la tombe n'est au mieux que l'un des supports possibles du travail mémoriel, voire simplement un préalable à la possibilité du travail de deuil (ou travail « au » deuil, si l'on suit la formule de Derrida). Dans la plupart des cas, comme nous espérons le montrer, elle ne signale d'ailleurs que l'aporie des tentatives de circonscrire le mort dans l'espace fermé du tombeau : ce qui excède la pierre, ce qui ne se laisse pas enterrer, c'est ce foisonnement incontrôlé des souvenirs du mort.

Aux visites des tombeaux se substituent dans le discours de Rexler les souvenirs vivants : c'est finalement sa manière d'exprimer sa piété envers les siens et de faire honneur à leur mémoire. La stèle devient donc *ce qui ne parvient plus à contenir le défunt*, ce qui manque à sa

vocation de séparation entre monde des morts et monde des vivants en vertu de laquelle le cimetière serait amené à rester un royaume séparé. Le tombeau ouvert, brisé ou mal refermé expose ainsi la vulnérabilité du cadavre au temps, laquelle fait elle-même écho au risque de l'érosion de la mémoire par l'oubli. De fait, la tombe, matérialisation culturellement familière de la mort et des rites funéraires dont j'ai mentionné la présence chez Bellow où la tombe relève de l'acquis, du mausolée où l'on trouve « ses morts » lors de rendez-vous fixés par les vivants, est également au centre d'une nouvelle de Malamud, intitulée « A Lost Grave », où elle est au contraire objet de *défamiliarisation* radicale.

Alors que l'allusion n'était que périphérique dans « By The Saint Lawrence », la tombe devient la clef de voûte du récit malamudien, son point névralgique. Dès l'incipit, le protagoniste, Hecht, s'éveille en sursaut à l'issue d'un cauchemar : il a rêvé que la sépulture de son ex-femme Celia était désormais à nu et que plus rien ne protégeait la morte. Le cadre du rêve n'est pas sans intérêt, puisqu'il suscite l'action du protagoniste. Ferenczi place au centre de sa théorie sur le rapport entre rêve et trauma l'intuition que « tout rêve, même le plus déplaisant, est une tentative d'amener des événements traumatiques à une résolution et à une maîtrise psychique meilleures » (Ferenczi, [1932] 1982 142). De façon similaire, la vision de Hecht fait écho au trauma de la perte, et suscite en lui une terreur qui le conduira à appeler le cimetière pour savoir si celle-ci est toujours bien dans la tombe qu'il avait acquise pour elle. Or, dans un premier temps, la tombe est associée à la vulnérabilité du cadavre de Celia (« lying alone in the deepening wet », Malamud 594). L'auteur a ici recours à la prosopopée dans son évocation d'une sépulture susceptible de souffrir. Les mentions répétées de l'exposition de la tombe dans « A Lost Grave » suggèrent que les morts peuvent, du moins par un mécanisme de projection anthropomorphique, souffrir de la solitude et de l'humidité : Baudelaire n'écrivait-il pas dans « La Servante au grand cœur dont vous étiez jalouse » : « les morts, les pauvres morts, ont de grandes douleurs ». L'incipit de la nouvelle de Malamud fait se succéder les allusions

parfois pathétiques à ce sépulcre à l'abandon : « her wet grave » ; « the uncovered grave » ; « [...] not so much as a flower grew on her grave » (*ibid.*). Après que le narrateur a posé le constat de la vulnérabilité de la tombe aux aléas du climat et du passage du temps qui entraînent sa détérioration progressive (« he saw her in her uncovered grave, rivulets of water streaming in every direction » ; « lying alone in the *deepening* wet » (*ibid.*). Je souligne), la sépulture de Celia disparaît purement et simplement, comme le titre semblait l'annoncer. En effet, alors que le protagoniste replonge dans sa mémoire, il s'aperçoit que la tombe en question s'est volatilisée (« the grave had taken off », *ibid.*), laissant le cadavre à la merci des éléments. Là encore, la continuité entre la tombe et ce qu'elle est supposée protéger est parfaite : « perdre » la tombe qui s'envole comme par magie, c'est bien entendu perdre Celia une seconde fois. Le cauchemar suggère que quelque chose de ce deuil a été mal assimilé et le narrateur s'estime dès lors coupable d'un manquement envers la morte – étonnante introjection puisque l'on apprendra que, si la tombe est vide, c'est parce que Celia a souhaité être enterrée auprès de son amant.

Or, cette progression de l'évocation pathétique de la solitude de la morte au constat de l'absence de tombe (plus étonnante que ne le serait l'absence de cadavre) crée un effet de défamiliarisation soutenu. Comme souvent chez Malamud, objets et êtres apparaissent et disparaissent à l'envi dans une prose qui flirte avec le réalisme magique. Cette défamiliarisation est renforcée par l'incertitude qui plane quant à l'origine de la « vision » de la sépulture elle-même (*ibid.*). En effet, si le récit commence par mentionner le réveil du protagoniste que hante le souvenir de cette tombe (« he woke hearing rain », *ibid.*), il est ensuite fait référence à l'exploration mentale de Hecht (« he stepped into his thoughts », *ibid.*), qui est assimilée tantôt à une vision directe (« he saw her in her uncovered grave », *ibid.*), tantôt à un rêve éveillé (« the dream he was into offered no tombstone name », *ibid.*). Cette ambiguïté est renforcée par la litanie des négations qui émaillent les trois premiers paragraphes et portent bien souvent sur la présence-absence de la tombe (« uncovered grave », « not so much as a flower », « he was

unable to locate her », « no tombstone name, row, or plot number », « he had nothing to show », « a woman who isn't where she is supposed to be », *ibid.*) Tout évoque la privation et la perte de ce qui devrait être là.

La tombe est donc d'emblée présentée non pas comme le lieu fixe et pérenne de la préservation de la mémoire ou comme l'aboutissement des rituels funéraires destinés à garantir aux morts la quiétude d'un éternel repos, mais comme *un espace problématique où seule l'absence semble figurable*. Elle ne retient pas ce qu'elle devrait contenir, elle est un non-lieu dès lors qu'elle se découvre, puis, de façon paradoxale et toutefois poétique, « s'envole ». C'est ce qui donne toute sa force ironique à la conclusion de la nouvelle, qui révèle que Celia a d'emblée été enterrée avec son amant, laissant la tombe achetée par son mari vide de tout occupant. Renversement de la tonalité pathétique posée à travers la description liminaire de la fragilité de la sépulture et de son occupante : c'est comme si Hecht, en l'espace de quelques pages, devait dire adieu à sa femme encore une fois, puisqu'elle l'a doublement trahi. Le rêve du personnage était donc en un sens prémonitoire, à ceci près qu'il ne faisait pas écho à la disparition surnaturelle de la sépulture mais, ironiquement, à l'absence de la morte, qui semble ici jouer un dernier tour post-mortem à l'époux qu'elle avait déjà tourmenté de son vivant. Du tragique, on glisse vers le comique, et la révélation de l'emplacement du corps de Celia mêle clichés du vaudeville et humour noir.

L'ironie présente tout au long de la nouvelle devient grinçante vers l'épilogue, donnant lieu à une révélation en demi-teinte caractéristique des explicits malamudiens. En effet, l'employé qui livre ces informations à un Hecht désespéré lui glisse : « don't forget you gained an empty grave » (Malamud 598). La formulation elle-même relève là encore du paradoxe : que gagne-t-on lorsque l'on acquiert un espace vide, un lieu qui n'a d'autre sens que de symboliser la perte ? Que signifie acquérir un espace en creux ? Le protagoniste a-t-il acquis un lieu où

s'enterrer lui-même, promesse d'une solitude posthume qui fait écho à sa propre description imaginée du cadavre de Celia, dès lors qu'il comprend qu'il ne pourra reposer auprès de l'épouse infidèle ? Hecht observe : « he felt he had lost a wife but was no longer a widower » (*ibid.*) En d'autres termes, la mort de Celia reste présente à l'esprit du protagoniste, mais elle est désormais dissociée de la responsabilité vis-à-vis de la sépulture qui obsédait le veuf au début de la nouvelle. L'infidélité posthume de l'épouse le libère de ses devoirs. Le paradoxe va jusque là : Hecht a gagné une tombe mais perdu un deuil. En ce sens, on comprend mieux que le récit prenne fin sur l'évocation de ce gain sans bénéfice que constitue la sépulture vide. On peut y lire une allusion à l'inévitabilité de la mort de Hecht lui-même (« you gained an empty grave », Malamud 598. Et l'on serait tenté d'ajouter : « *for future use* »).

Il est significatif que la nouvelle s'achève précisément lorsque le corps obsédant de l'épouse est enfin localisé et cesse de hanter le veuf. C'est vraisemblablement parce que la nouvelle tout entière gravite autour des devoirs envers la morte, qui sont énoncés puis frustrés en l'espace de quelques pages. Hecht y fait de multiples allusions soulignant ce que ce sentiment de responsabilité a de contre-intuitif compte tenu des infidélités de la morte (« we weren't living together anymore, *but* I carried out her burial »; « she had lived for a short time with some guy she met somewhere, *but* when she died, I was the one who buried her », 596. Je souligne). En outre, le devoir de préservation de la sépulture de la morte est presque systématiquement contrarié par la réalité obstinée d'une absence à laquelle rien ne peut remédier. Ainsi, dans la phrase suivante, l'emploi de la conjonction de subordination « *though* », qui introduit une proposition subordonnée concessive, traduit bien la multiplication des constats qui font obstacle à la mise en pratique des impératifs de la mémoire.

Not so much as a flower grew on her grave, though he could have sworn he had arranged perpetual care.

He stepped into his thoughts perhaps to cover her with a plastic sheet, and though he searched in the cemetery [...], he was unable to locate her.

(Malamud 594)

S'ajoute le doute (« perhaps ») quant à la marche à suivre pour protéger le cadavre de l'épouse défunte. À quoi sert-il, au fond, de couvrir d'une bâche en plastique le corps en décomposition de Celia ? Ce questionnement se traduit également par l'interrogative au style indirect libre qui vient clôturer le troisième paragraphe : « how can you cover a woman who isn't where she is supposed to be? That's Celia » (594). La question reste sans réponse, puisque « That's Celia » n'indique rien quant aux modalités de la préservation de la morte qui faisaient l'objet de la phrase précédente. Au contraire, « that's Celia » oscille entre l'observation non dénuée de rancœur d'une fuite de l'épouse jusque dans la mort (de façon parallèle aux escapades amoureuses auxquelles elle s'était livrée de son vivant. On pourrait donc traduire : « c'est tout Celia »). L'amertume du personnage se manifeste aussi par le choix du verbe polysémique « cover », qui peut désigner le fait de couvrir les agissements d'un coupable. Ici, Hecht est en quelque sorte le complice de Celia : il veut la « couvrir » en un désir de protection, mais finit par « couvrir » ses aventures, puisque l'on ne découvre que tardivement les infidélités de la morte, comme si l'ex-mari avait souhaité nous cacher le pire jusqu'ici. « That's Celia » traduit par ailleurs une distance : le désir de monstration qu'exprime le déterminant « that », déictique qui rappelle ici l'absence du cadavre recherché. En effet, « that », par opposition à « this », suggère (ou trahit, en l'occurrence, en dépit de la fidélité que professe Hecht) un certain éloignement par rapport à la sphère de l'énonciateur. Or ce qui est montré (Celia, le cadavre sans sépulture) est précisément hors de vue, hors de portée. Le corps se soustrait aux regards et échappe aux prises, prend son envol comme la tombe qui aurait dû l'abriter.

L'incertitude du protagoniste quant à la marche à suivre pour remplir ses devoirs envers la morte se heurte à l'ironie du constat que celle-ci n'a jamais, de son vivant, rempli ses devoirs envers son époux. En changeant de tombe, Celia abandonne son mari jusque dans la mort, au profit de son amant. Pourtant, la connaissance des infidélités de l'épouse n'a pas dissuadé son mari de tout faire pour retrouver sa tombe. Cette quête du corps peut être mise en parallèle avec la définition lévinassienne de la mort d'autrui comme question adressée au survivant. Ainsi, Levinas, évoquant l'impératif éthique qui individualise l'endeuillé dans son rapport unique à la perte et au mort, mentionne « la responsabilité pour lui dans l'inconnu. Mais inconnu qui n'est pas à son tour objectivé et thématiqué, visé ou vu, mais inquiétude où s'interroge une interrogation inconvertible en réponse » (Levinas, 1991 26). Si la question que pose Hecht reste en suspens, c'est peut-être parce que « la réponse se réduit à la responsabilité du questionnant » (*ibid.*) et que cette interrogation n'ouvre que sur la recherche du tombeau perdu – et ce quand bien même cette quête du corps ne mène qu'à l'impasse. Il n'y avait rien d'autre à faire que de chercher la tombe – celle aussi qui, inmanquablement, attend le narrateur. La *survie* qui permet le témoignage et la mémorialisation ne saurait être qu'un sursis temporaire, une fuite en avant qui mène Hecht tout droit vers la sépulture inhabitée de Celia, vide non plus du cadavre de l'épouse mais *de son propre corps*.

On trouve un exemple similaire de « deuil de soi-même » par anticipation dans une autre nouvelle de Malamud, « The Mourners ». Dans ce récit, Gruber (l'onomastique est révélatrice, et on peut difficilement s'empêcher d'entendre le terme *grubber*, qui désigne en anglais une personne dénuée de scrupules, prête à tout pour amasser de l'argent), un rude propriétaire, tente d'éjecter de son appartement un locataire devenu indésirable, Kessler, sous prétexte que le niveau d'hygiène de ce dernier laisse à désirer. L'occupant de l'appartement ne veut rien entendre et doit être délogé par la force. Toutes ses affaires sont alors jetées à la rue, tout autour de lui, mais il reste sur le trottoir et regarde dans le vide. Les voisins le prennent en pitié et le

réinstallent dans son ancien appartement. Gruber propose alors à Kessler une solution plus clémentine : l'orienter vers une maison de retraite. Toutefois, ce dernier ne l'écoute plus. Le vieil homme est assis sur le sol, comme l'exige la tradition juive durant les *Shiva*\* ou lors du jour le plus triste du calendrier, *Tisha BeAv*\*, enveloppé dans un drap à la manière d'un cadavre. Il songe à sa vie ratée, à sa famille perdue. L'épiphanie advient pour Gruber à ce moment du récit. En effet, l'impitoyable propriétaire finit par comprendre l'étendue de la souffrance du locataire expulsé et s'assoit sur le sol à ses côtés en signe de contrition, prêt à partager son deuil. Voici l'épilogue de la nouvelle :

Then it struck him with a terrible force that the mourner was mourning him: it was he who was dead. The landlord was agonized. Sweating brutally, he felt an enormous constricted weight in him that forced itself up until his head was at the point of bursting. For a full minute he awaited a stroke; but the feeling painfully passed, leaving him miserable [...]. Gruber then suffered unbearable remorse for the way he had treated the old man. With a cry of shame he pulled the sheet off Kessler's bed, and wrapping it around himself, sank to the floor and became a mourner.

(Malamud 156)

Comme dans « A Lost Grave », c'est de soi-même qu'il s'agit de prendre le deuil. Commémorer la perte d'autrui<sup>56</sup>, c'est parfois commencer à admettre qu'on n'est pas si différent de lui. Bien des nouvelles malamudiennes reposent sur l'affrontement entre deux personnages que tout semble opposer : l'un, en position de force, se retrouve contraint de répondre aux demandes ou aux besoins du second, dont il tente pourtant de se distancier. Souvent, comme dans « The Last Mohican » ou « The Mourners », le rapprochement finit par opérer, et le protagoniste reconnaît en l'autre personnage son semblable, son frère. Pour Gruber, ce trajet

---

<sup>56</sup> Ou, dans « The Mourners », sa déchéance morale et physique). ce que l'on ne saurait qualifier de deuil que métaphoriquement, ou par extension – à moins que l'on considère que le vieillard, Kessler, attend véritablement la mort à ce stade du récit, privé qu'il est du toit qui était le sien.

vers l'autre implique une confrontation directe avec l'intrus qu'il avait jusqu'ici tenté de chasser de son appartement de gré ou de force. Le voir en face, c'est ce qui permet un changement de perspective radical.

Le même mécanisme s'opère dans « A Lost Grave » lorsque Hecht consent à se distancier de son épouse, et à reconnaître que, même dans la mort, elle ne lui appartient pas et qu'il serait vain de tenter de la protéger. Ce qui reste, c'est désormais une tombe vide, qui invite le protagoniste à pousser la logique de la substitution jusqu'au bout et à prendre la place de sa femme. Hecht a-t-il alors rempli pour de bon ses devoirs envers son épouse, ou en a-t-il été libéré par sa trahison, tant dans la vie que dans la mort ? En réalité, la responsabilité qui le hante est transposée du plan matériel (la localisation de la tombe, la nécessité de couvrir la morte dans sa corporéité exposée) au plan mémoriel (le souvenir comme tombe portative) – quand bien même ce serait pour *se souvenir d'une trahison*. C'est ce dont témoigne la dernière réplique de Goodman, qui met en relief l'impératif « *Zakhor* », si cher à la tradition juive : « don't forget ». Celui-ci ajoute alors : « you own the plot » (Malamud 598). On peut y voir une allusion à l'intrigue elle-même (« the plot ») ou simplement au fait qu'Hecht ne possède plus que cela : une histoire à raconter. Un témoignage sincère de ce que furent la vie et la mort de Celia, dans une démarche qui se refuse au pathétique et à l'édulcoration, ce qui ne va pas sans rappeler la nouvelle belloviennaise « A Silver Dish ». On y retrouve l'article indéfini, le mystère d'un référent qui fait office de synecdoque du deuil et qui rappelle la relation conflictuelle entre le vivant et « son » mort. « Son » mort : mais l'est-il vraiment ? L'ironie est un autre trait commun aux deux nouvelles, puisque, de même que Celia change de tombe et ne se trouve pas là où on l'attendait, Pop échappe à l'étreinte de Woody en choisissant de se laisser mourir. Même dans la mort, le père maintient l'écart avec le fils. Le travail de mémoire se comprend aussi comme la prise en compte des aspects les plus conflictuels de la relation dont il s'agit précisément de

faire le deuil : dire l'autre *tel qu'il a vraiment été*, admettre que, même dans la mort, il ne nous appartient pas, qu'il demeure sujet et non objet.

Alors qu'on lui fait observer qu'il a « gagné une tombe », le protagoniste est amené à dépasser l'obsession de la sépulture elle-même pour penser une nouvelle forme de réappropriation du souvenir de l'épouse, un renouvellement de l'expérience de la perte. C'est ce que traduit le paradoxe énoncé par la phrase suivante : « he had lost a wife but was no longer a widower » (Malamud 598). La nouvelle opère une reconfiguration de l'espace du deuil : la tombe vide devient non plus uniquement le lieu de la hantise et de l'inquiétude mais une page blanche, un espace porteur de possibilités mémorielles dans un univers référentiel où la perte elle-même constitue une forme de gain inattendu et ambivalent, qui n'est peut-être que la conscience qu'acquiert Hecht de sa propre mortalité (« don't forget you gained an empty grave », Malamud 598).

La sépulture comme point de départ ou lieu commun de l'injonction mémorielle est par conséquent une thématique que partagent plusieurs des nouvelles de Bellow et de Malamud. Chez ce dernier, il est tantôt question de l'entretien de la tombe, comme dans « A Lost Grave », tantôt de l'achat d'une sépulture (« The Loan ») ou de visites au cimetière (« Life is Better than Death », « The Last Mohican »). La sépulture du défunt est toujours présentée comme vulnérable, exposée aux intempéries et aux dégradations. Dans « The Loan », par exemple la tombe est à nouveau menacée de disparition en lieu et place de la morte : « Dora still lay without a stone, and for aught he knew he would someday return to the cemetery and find her grave gone » (Malamud 98). De même toute la nouvelle « Life is Better than Death » où le cimetière devient le théâtre d'une rencontre amoureuse improbable, s'articule autour d'une tombe

inexistante, manquante ou perdue, sorte de *punctum* invisible du récit<sup>57</sup>. En effet, le mot « grave » est répété treize fois en l'espace de huit pages en une sorte de litanie obsédante. De même, les sépultures sont susceptibles d'être détruites ou de s'abîmer au fil du temps, comme c'est le cas dans « The Loan » où un veuf tente désespérément d'obtenir un prêt d'argent pour entretenir la tombe de sa femme mais échoue. La dégradation de la tombe n'est donc jamais chez Malamud un simple constat naturel : chaque fois qu'il en est question, c'est la tonalité pathétique qui prévaut. À la concrétude rassurante de la pierre qui, chez Bellow, renvoyait aux « devoirs religieux » des cousins orthodoxes dans « Cousins » ou de Woody dans « A Silver Dish », Malamud oppose le modèle surréaliste du tombeau fuyant, de la sépulture volante (« the grave took off »), des morts prompts à disparaître pour mieux réapparaître ailleurs (Celia dans « A Lost Grave »), ou encore des cimetières qui semblent jaillir de nulle part, comme c'est le cas dans « The Last Mohican », nouvelle où un protagoniste se retrouve soudain face aux tombes des victimes de la Shoah.

De ce point de vue, l'analyse des titres est révélatrice. De fait, le prêt auquel renvoie le titre de « The Loan » n'est jamais accordé au personnage du veuf Kobotsky par le couple de boulangers qu'il supplie en vain de le lui accorder afin de pouvoir acheter une pierre tombale pour sa femme Bessie. La sépulture de l'épouse reste donc anonyme. De façon significative « Life is Better than Death » se clôt sur le terme « grave », mais pour mieux faire allusion à l'aporie des rites funéraires : « she never returned to the cemetery to stand again at Armando's grave » (Malamud 321). La nouvelle met en scène l'aventure amoureuse d'une veuve, Etta, qui se rendait jusqu'alors régulièrement sur la tombe d'un mari adultère, et décide, à l'instigation du beau Cesare, de quitter le cimetière et de vivre une belle mais brève aventure amoureuse. Mais le nouvel amant ne vaudra guère mieux que l'ancien : il l'abandonne dès qu'il apprend

---

<sup>57</sup> C'est-à-dire « le point invisible qui irradie la totalité du champ ou du studium du livre » (Derrida, 2003 48). L'analyse de Derrida sur le *punctum* et le *studium* barthésiens est développée dans son hommage à Barthes (90).

qu'elle est enceinte, tentant d'échapper à ses responsabilités. L'explicit est là encore d'une ironie mordante, puisque Etta, choisissant de cesser d'honorer la mémoire du mari qui la trompait pour mieux pleurer l'amant qui l'a trahie à son tour, est de nouveau en deuil : « Etta's heart hurt and she mourned the loss of Cesare » (*ibid.*). Chez Malamud, il est fréquent qu'un protagoniste qui tente désespérément d'échapper à un autre personnage le voit réapparaître encore et encore – c'est le cas de Fidelman tout au long de *Pictures of Fidelman* ou de Cesare dans « Life is Better than Death », qui n'a finalement pas plus d'égards envers Etta que n'en avait Armando. Elle ne pleure un homme que pour retrouver le même. Ainsi, la fin d'un deuil annoncée par le titre n'ouvre que sur le retour du même. Comme dans « A Lost Grave » et « A Loan », la perte a lieu deux fois : une première fois, lors de la mort « réelle », et une seconde, lorsque celle-ci se voit renouvelée sur le plan symbolique.

Or, la perte est rarement sans ambiguïté. Il se peut même qu'elle comporte un aspect thérapeutique. Si « A Loan » s'achève sur l'échec de Kobotsky « A Lost Grave » débouche, comme on l'a vu, sur le « gain paradoxal » d'une tombe. De même, la dernière phrase de « Life is Better than Death », mentionne enfin la « vie » à laquelle le titre fait allusion : non pas une nouvelle vie conjugale qui aurait de nouveau été faite de déceptions et de trahisons, mais un potentiel de renouvellement (« a life » : une vie, c'est-à-dire un être comme nom discontinu) : « *the life in her womb* » (*ibid.*, je souligne). L'enfant qu'Etta attend à la fin de la nouvelle et auquel se réfère le syntagme nominal « *the life in her womb* » renvoie la pieuse jeune femme à ce qu'elle estime être un péché (« she could not [...] escape thinking of herself as a confirmed sinner », *ibid.*), ce qui peut s'interpréter comme une allusion à une infidélité posthume envers le mari auquel elle rendait quotidiennement visite, ou simplement comme une condamnation des naissances hors mariage que la future mère, une catholique, aurait intériorisée. L'enfant à naître n'en représente pas moins la réalisation d'une longue attente, la concrétisation d'un espoir

frustré par le décès de l'époux (« she was at last going to have a baby », Malamud 321), soit une vie compensant la perte. Ainsi, la vie, comme l'annonçait le titre, vaut mieux que la mort ! La naissance à venir ouvre sur un au-delà du tombeau, un dépassement de l'obsession de la sépulture comme lieu de la matérialisation de la mémoire et sur une substitution du mort (l'époux) par le vif (l'enfant à naître). Si la tombe est l'origine de l'impératif éthique lié à la mémoire, elle n'en est donc jamais l'horizon ou l'aboutissement, même chez Malamud où le cimetière fait office de centre névralgique du récit.

À l'inverse, chez Singer, le cimetière n'est pas un espace privilégié du deuil mais un lieu d'exclusion où subsistent des hiérarchies sociales qui avaient cours du vivant des protagonistes. Par exemple, dans « Two », le couple homosexuel est enterré au-delà des limites du cimetière juif (« buried behind the fence late at night without anyone to follow their hearses or to say Kaddish » : Singer, 2004c 44). La mort vient révéler les transgressions qui auraient pu demeurer cachées : l'un des deux hommes, Zissel, se faisait passer pour une femme (Zissa) afin qu'ils puissent vivre ensemble dans le *shtetl*\* tout en maintenant les apparences, la pratique homosexuelle faisant l'objet d'une condamnation sociale et religieuse. L'ostracisation du « couple » dans la mort traduit le jugement sans appel de la communauté normative. Simultanément, il y a suspension du jugement du côté du narrateur. En effet, celui-ci mentionne qu'un mystérieux agent a fait apparaître une épitaphe sur la sépulture solitaire : « lovely and pleasant in their lives and in their deaths they were not parted », 2004c 41-42. Il s'agit d'une citation du deuxième livre de Samuel, 1:23. On peut attribuer la référence à une facétie du narrateur lui-même, rendant à ses protagonistes hauts en couleur un ultime hommage en inscrivant leur histoire dans la tradition d'une illustre histoire d'amour biblique : celle de David

et Jonathan<sup>58</sup>. Une interprétation plus nuancée et ironique de l'allusion biblique est également possible : les adjectifs « lovely » et « pleasant » jurent en effet avec la vie de faux-semblants du couple. Si ces deux homosexuels n'ont pas eu d'autre choix pour survivre dans le *shtetl*, il faut tout de même rappeler que Zissa/Zissel n'a été démasqué que parce que, ayant endossé la responsabilité de chargée du bain rituel (*balanit*), il a été pris de désir pour une belle jeune fille du nom de Reizl. Délaissant Ezriel, il est pour la première fois épris d'une femme. Ayant tendu un guet-apens à Reizl, Zissel se jette sur elle lorsqu'elle se rend au bain pour l'immersion rituelle qui marque la fin des règles. Mais elle résiste et tous deux se noient. C'est le cadavre de Zissa qui révèle la supercherie ; et c'est la révélation qu'il s'agit d'un corps mâle qui conduira la foule en délire vers le domicile d'Ezriel, mis à mort sans autre forme de procès. Entre réhabilitation et condamnation, l'épithète ne fait donc *in fine* que renforcer l'ambiguïté qui plane sur la caractérisation des deux protagonistes : couple homosexuel opprimé<sup>59</sup> ou charlatans ? Le village a pris sa décision, tranchée et moralisatrice. Au lecteur de se faire son opinion, muni de tous les éléments qui lui ont été livrés au fil de la nouvelle. Or, c'est l'inscription sur la tombe elle-même qui complexifie les enjeux mémoriels, à l'instar de l'écriture elle-même. Là où l'emplacement de la sépulture n'indique qu'un rejet social qui est aussi un déni de mémoire, on place au-delà des limites du cimetière ceux qu'il ne saurait être question de commémorer, les êtres pour lesquels nul ne dira le *Kaddish*, à moins que le récit n'ait vocation à faire ressurgir tous les spectres de l'*Alte Heim*\*, quels qu'aient été leurs mérites et leurs vices. Cette mise à l'écart, qui rappelle l'impossibilité pour la société soudée du *shtetl*

---

<sup>58</sup> Le verset fait explicitement allusion au roi Saül et à son fils Jonathan et constitue lui-même un extrait de l'élégie composée par le roi David pour l'ami cher à son cœur. Si la tradition rabbinique n'a jamais vu dans l'amitié fusionnelle de David et Jonathan des amours homosexuelles, le psalmiste déclare à la suite, en 2 Samuel, 1:26 que « l'amour de Jonathan lui fut bien plus précieux que l'amour des femmes ». Singer réinvestit donc la référence à l'une des amitiés bibliques les plus intenses en explicitant ses connotations sous-exploitées dans la tradition rabbinique (voir Ackerman 165-231 au sujet de l'encryptage d'allusions homoérotiques dans le récit biblique de David et Jonathan).

<sup>59</sup> Il semble que Zissel soit le seul à manifester une attirance bisexuelle. De façon ironique, c'est son désir pour la jeune mariée qui causera sa perte, ainsi que celle d'Ezriel, et non sa pratique homosexuelle.

d'intégrer des écarts vis-à-vis des normes de la communauté et de la loi juive, se retrouve dans « Zeitl and Rickel », où Singer met en scène un couple lesbien, qui ne trouve pas sa place et se suicide. Dans « A Cage for Satan », c'est un rabbin saisi de remords parce qu'il a accidentellement tué un enfant qui demande à être enterré auprès des hérétiques et des renégats (« behind the fence » : la même expression est employée (Singer, 2004c 103). On peut voir là une allusion métatextuelle au projet singerien, celui de dresser une chronique du *shtetl* qui sauverait de l'oubli tous les Juifs d'Europe orientale, y compris les réprouvés. En effet, l'auteur est également connu pour ses portraits saisissants des bas-fonds de Varsovie : prostituées, voleurs, escrocs, l'auteur les fait tous revivre dans ses pages, rend hommage à leurs vies brisées. On pourra notamment saluer la publication assez récente en français de *Keila la rouge* (Singer, 2018), qui brosse avec beaucoup de tendresse le portrait d'une fille de joie et retrace ses péripéties de la Pologne à l'Amérique.

Chez Singer, tout se joue non pas au cimetière mais à la périphérie. Et ce qui complexifie les enjeux associés au deuil, c'est que les morts sont susceptibles d'envahir les vivants jusque dans leur chair (« The Dead Fiddler », « One Night in Brazil ») ou ressuscitent avant d'être même d'être mis en terre, pour rendre l'âme une nouvelle fois (« A Night in the Poorhouse »). Ils refusent l'éternel repos de la terre et les cloisons de pierre et font sentir leur présence parmi les vivants à la manière de certains fantômes du Talmud qui errent entre les mondes<sup>60</sup>. Souvent, comme la prostituée et le violoniste de « The Dead Fiddler », ces morts constituent étrangement des protagonistes plus attachants et hauts en couleur que les êtres qu'ils hantent. Entre les vivants dont la rigidité mécanique a quelque chose de lugubre (il en va ainsi de l'armée de rabbins qui tente d'exorciser la jeune femme dans « The Dead Fiddler ») et ceux qui servent uniquement de réceptacle à leurs hôtes défunts (Liebe Yentl n'existe presque que par

---

<sup>60</sup> Le traité Berakhot 18b nous présente les spectres de deux femmes dont l'une parvient à s'extirper de la tombe et révèle aux vivants ce qui se dit « de l'autre côté du rideau céleste ». Nous relaterons plus loin cette célèbre anecdote.

l'intermédiaire des *dybbuks*\* qui l'habitent et, simultanément, libèrent sa propre parole de l'intérieur), quelque chose dans l'écriture singerienne questionne la pertinence de la distinction mort/vif, notamment parce que l'auteur nie résolument la mort du monde juif dont il a constaté de loin l'anéantissement. Les stratégies littéraires mises en place pour redonner vie aux défunts feront l'objet d'une analyse approfondie dans la suite de la première partie, puis en troisième partie.

Précisons que Singer est issu du monde 'hassidique, où le retour du mort fait office de *locus classicus*, comme le confirme un article d'Édouard Gourevitch, « La mort chez les Hassidim au Moyen-Âge allemand » (in Tollet, 1989). Dans ce microcosme piétiste juif du XIII<sup>e</sup> siècle dont Singer sera l'héritier à des siècles de distance, les morts connaissent les décrets célestes et « ils en instruisent les vivants par des rêves ou des apparitions. Parfois les vivants doivent employer des moyens magiques pour faire parler les morts qui, d'ailleurs, n'aiment pas faire ces révélations » (Gourevitch 75). De façon plus proche encore de l'univers singerien, « les esprits bavardent entre eux. Ils se livrent à l'étude comme ils le faisaient de leur vivant [...]. Ils se préoccupent du bien-être des vivants. Certaines nuits, ils se réunissent à la synagogue, revêtus de leur Talet\* » (*ibid.*). Il n'est pas rare que le mort s'échappe de sa prison de pierre et revienne à la maison d'étude qu'il avait fréquentée pendant toute sa vie, ou apparaisse à ses proches. Déjà dans le Talmud, le traité *Ketoubot* 103a rapporte que le célèbre compilateur de la Mishna, Rabbi Yehouda haNassi, continuait à se rendre dans son foyer tous les soirs de shabbat après sa mort. Il arriva un vendredi qu'un voisin de la veuve vint toquer à la porte. La servante du sage lui intima alors de faire moins de bruit, afin de ne pas déranger le spectre de son maître. Le Talmud rapporte que celui-ci cessa alors de hanter son ancienne demeure, de crainte de faire ombrage aux autres sages qui, eux, n'avaient pas eu le privilège de retourner parmi les vivants.

Il ne fait aucun doute que I.B. Singer, lui-même enfant de rabbin, avait connaissance de cette riche intertextualité sur les échanges entre les vivants et les morts.

Dans les nouvelles de Bellow, comme dans celles d'Ozick, le cimetière n'est mentionné que de façon périphérique, à la faveur d'allusions marginales. Support, nous l'avons vu, d'une piété de surface, le tombeau ne fait l'objet que de mentions brèves, comme pour suggérer les limites d'un deuil fondé sur le seul rapport à la pierre. Ainsi, on lit dans « The Old System » : « Isaac Braun told his wife that he had visited the family graves » (Bellow 106). On n'apprend alors rien de plus sur cet événement dont on suggère cependant qu'il est récurrent dans le quotidien du protagoniste, mais auquel le récit fait une simple allusion. Car la question centrale sera là encore celle des devoirs d'Isaac Braun envers *les vivants* – et plus particulièrement envers sa sœur agonisante, Tina. De même, si « A Silver Dish » s'ouvre sur l'enterrement du père, ce sont en fait les cloches d'église qui font office de madeleine de Proust, amenant le fils à prendre la mesure de son deuil et à se replonger dans ses souvenirs de son père. De façon signifiante, l'inhumation évoque les derniers devoirs filiaux dans la tradition juive. Bellow mentionne notamment la coutume pieuse qui veut que les enfants versent eux-mêmes les premières pelletées de terre.

Pop had no more religion than you could find in the Yiddish paper, but he made Woody promise to bury him among Jews, and that was where he lay now [...]. Woody would allow no undertaker's assistant to dress him, but came to the parlor and buttoned the stiff into the shirt himself, and the old man went down looking like Ben-Gurion in a simple wooden coffin, sure to rot fast. That was how Woody wanted it all. At the graveside, he had taken off and folded his jacket, rolled up his sleeves on thick freckled biceps, waved back at the little tractor standing by, and shoveled the dirt himself.

(Bellow 14)

L'allusion à David Ben-Gourion (1886-1973) est d'autant plus ironique que Pop est enterré vêtu d'une chemise hawaïenne, référence qui renvoie au *patchwork* que fut l'identité du père et, en filigrane, celle du fils, oscillant entre revendication culturelle et velléité d'assimilation, et envisageant (notamment dans le cas de Woody) de renier ses origines pour embrasser la religion catholique. La mention des cloches de l'église n'est donc pas anodine, puisqu'elles évoquent non seulement le passage du temps, mais aussi la spiritualité chrétienne, à laquelle le fils a tenté d'adhérer en vain en rejoignant un séminaire. Mais les cloches disparaissent alors de l'hommage, comme si elles n'avaient servi qu'à marquer la transition entre le présent et le passé, et le récit sera dès lors centré sur le fameux plat d'argent, qui représentait dans un premier temps la richesse et l'américanité auxquelles Woody aspirait, mais qui en vient à représenter le signifiant absent, c'est-à-dire le père, et par conséquent une double énigme. Cette énigme, du vivant du père, est celle des motifs du larcin (le père dérobe le plat aux protecteurs chrétiens de son fils, et ce dernier est par conséquent renvoyé du séminaire) et des multiples justifications supposées par le fils ou présentées par le père, à commencer par ce qui, chez Pop, relève de l'évaluation de la valeur du plat. En réalité, à en croire le père, « il » ne valait rien, ce à quoi il faut attribuer une portée symbolique : le monde chrétien auquel Woody aspirait à s'intégrer est en réalité un monde de faux-semblants, un mirage. Le vol du plat représente donc également les velléités paternelles de préserver la judéité du fils, quand bien même Pop avait lui aussi une relation non dénuée d'ambiguïté avec ses propres origines, et vivait en couple mixte.

L'importance de la commémoration est également mise en avant dans « The Old System », où Isaac précise<sup>61</sup> : « the pious thing before the Day of Atonement was to visit the dead and to

---

<sup>61</sup> On peut supposer que la remarque citée ici est au style indirect libre, puisque Isaac Braun est le seul personnage du récit à être un Juif pieux, et par conséquent susceptible d'émettre un tel jugement sur la nécessité de visiter les tombes. Toutefois, cet énoncé est peut-être pris en charge par le narrateur lui-même, ce qui complexifie les enjeux narratifs, d'autant qu'il s'agit là d'un récit enchâssé conté par Dr. Braun, le neveu du personnage principal qui retrace l'histoire de son cousin Isaac.

forgive the living—forgive and ask forgiveness. » (Bellow 105). Or, cette responsabilité ritualisée est présentée comme une évidence (« the pious thing [...] was to [...] ». On aurait pu attendre : « the pious thing to do »), une expression de piété religieuse spontanée qui excède le cadre de l'individualité pour évoquer en filigrane les obligations communautaires portées par Isaac Braun. Ainsi, l'énoncé passe sous silence l'identité des obligés évoqués à travers cette phrase, même si le contexte et l'ancrage religieux (« the Day of Atonement ») permet de deviner qu'il s'agit d'un devoir pieux endossé par les Juifs. Cette spécificité dans le rapport à la mémoire est d'ailleurs confirmée par la mention elliptique d'une autre visite au cimetière, évoquée en ces termes : « Isaac repeating a prayer to the God of Mercy. And in Hebrew with a Baltic accent, at which modern Israelis scoffed » (*ibid.*). La mention des prières rappelle également l'emploi de l'adjectif « pious », que l'on rencontre aussi dans le cas d'Ezra (« By the Saint Lawrence »). Les devoirs de l'endeuillé, et notamment la prière récitée auprès de la tombe, est présentée comme une coutume vieillie, dont la modernité, incarnée ici par les Israéliens, n'a que faire. C'est que le deuil prendra, y compris dans le récit, de nouvelles formes, bien plus exigeantes : le respect des vivants, certes, mais aussi la commémoration des autres cousins décédés.

Chez certains personnages ozickiens, la moquerie teintée de mépris envers ceux qui errent auprès des tombes se mue en dégoût affirmé. C'est notamment le cas dans « What Happened to the Baby? », où les visites répétées du père à la tombe de sa petite fille morte des années auparavant ulcèrent son ex-femme Essie. Face à ces démonstrations de chagrin, Essie nie de plus en plus ardemment la paternité de Simon, affirmant qu'il n'a aucun droit sur celle dont il n'est après tout peut-être même pas le géniteur. La haine d'Essie va croissant, et même la disparition de son ex-mari ne fait rien pour l'apaiser puisqu'elle ira jusqu'à affirmer son refus catégorique de le laisser reposer auprès de la tombe de l'enfant, Retta.

“Simon’s dead,” I told her.

“Simon? How about that.”

She took it in with one of her shallow breathy sighs, and all at once blazed up into rage. “Who made the arrangements? Who! Was it you? If he’s buried there, next to Retta, I swear I’ll have him dug up and thrown out!”

(Ozick 448)

De même, dans les nouvelles de Bellow, les personnages qui se rendent auprès des tombes le font par devoir religieux : ils portent d’ailleurs un nom à consonance hébraïque (Isaac<sup>62</sup> et Ezra<sup>63</sup>), par opposition aux autres membres de la famille que n’anime pas la même piété. Dans ces deux cas, c’est au nom de la responsabilité familiale que le rapport au mort est maintenu à travers le tombeau auquel on rend visite. Pourtant, à bien y regarder, il ne s’agit pas là d’un simple rituel religieux et normatif. Dans « The Old System », Isaac, songeant à la mort de ses parents et de sa cousine, partage ses craintes quant à ses chers défunts : « he especially felt his dead to be unsheltered » (Bellow 105). La formule peut faire songer à la crainte pour la tombe qu’exprime Hecht dans la nouvelle malamudienne « A Lost Grave ». C’est cette vulnérabilité projetée par les vivants sur les morts qui conditionne l’émergence d’une responsabilité mémorielle envers les défunts. Celle-ci passe dans un premier temps par la visite du cimetière, sans toutefois en rester là. Plus tard, dans le cas d’Isaac, c’est ce même souci de piété familiale qui le conduira au chevet de sa sœur mourante. Ainsi, alors que le Rob Rexler de « By the Saint Lawrence » consacre d’emblée ses pensées aux défunts plutôt que de leur rendre hommage au

---

<sup>62</sup> Isaac, outre qu’il s’agit du deuxième des trois Patriarches, est le deuxième homme à réaliser un enterrement dans la Torah, celui de son père Abraham aux côtés de son frère Ishmaël (Genèse 25:9). Le premier enterrement mentionné dans la Bible est celui de Sarah par Abraham deux chapitres plus haut (Genèse 23:19).

<sup>63</sup> La tradition célèbre en Ezra un modèle de piété et de rigueur religieuse : il est connu notamment pour ses ordonnances strictes (Talmud de Babylone, Baba Kama 82a et Megila 29a-b). Le Talmud lui attribue la restauration de la Loi mosaïque à une époque où celle-ci avait été oubliée du peuple (TB Soukkah 20a) et il est comparé à Moïse en grandeur (TB Sanhedrin 21b).

cimetière, Isaac, qui se rendait jadis régulièrement auprès des sépultures de ses proches, choisit finalement se diriger vers l'hôpital où agonise sa sœur Tina et se résout à lui confier les vingt mille dollars qu'elle avait arbitrairement exigés de lui, réinterprétant ainsi la notion de « dernier devoir ». Il substitue ainsi le rituel figé du pèlerinage sur la tombe de ses parents à la visite à une mourante, vivant les derniers instants de sa sœur à ses côtés, auprès de toute la famille (« She was too feeble, too drugged. He felt the bones of his obese sister. Death. The end. The grave. They were weeping », Bellow 115). Or, ce choix de répondre à l'appel de Tina lui permet également de se conformer à une obligation religieuse des Juifs pieux : le *bikkour 'holim\**, c'est-à-dire la visite aux malades. Le traité Nedarim 40a affirme que « quiconque rend visite à un malade prolonge sa vie et quiconque s'abstient cause sa mort » ; il y est également précisé que ceux qui s'acquittent de cette *mitzva\** sont épargnés par les tourments de la Géhenne\*.

On comprend mieux dans ce contexte le défi apparemment cruel lancé par la mourante, exigeant que son cousin paie une forte somme ou renonce à lui rendre visite dans ses derniers instants. Tina sait qu'Isaac, dans son zèle religieux, fera tout pour avoir le droit de venir la voir. Elle reprend ainsi le contrôle de sa mort et focalise l'attention du personnage sur une simple perte matérielle, comme pour mieux préparer le terrain du deuil. À la répétition générale marquée par l'hésitation d'Isaac à payer les vingt mille dollars succède l'événement que cette perte symbolise, comme père et fils luttèrent une première fois pour obtenir le plat d'argent dans « A Silver Dish » avant de s'affronter de nouveau à l'hôpital ; le père, bien décidé à mourir, et le fils tentant désespérément de le faire vivre<sup>64</sup>. Et pourtant, comme dans « Something to Remember Me By », la mort est comme suspendue : la nouvelle elle-même est une sorte de

---

<sup>64</sup> Marianne Friedrich voit dans cette lutte à mains nues le combat intérieur entre spiritualité et matérialité qui ronge un Woody désireux d'entrer au séminaire et de renier le caractère charnel de la figure paternelle (Friedrich 82). Cette matérialité referra son apparition sous la forme d'un rappel cru de la moralité humaine lors de l'agonie de Pop, où la scène de la lutte est rejouée. Friedrich postule la croyance de Woody dans la vie après la mort qui préserverait malgré tout Pop spirituellement (*ibid.*) ; en réalité, cette hypothèse me paraît peu étayée par le texte de la nouvelle ; c'est essentiellement à travers les réminiscences de Woody que Pop est préservé.

trêve, qui présente le décès de l'être aimé comme un événement dont la narration se rapproche asymptotiquement sans jamais le décrire, préférant consacrer ses pages à la préparation du deuil envisagé par anticipation.

Ainsi, dans les cinq nouvelles de Bellow que nous avons étudiées, la focalisation interne permet de retranscrire une introspection mémorielle, ou plutôt une *rétrospection* des protagonistes qui parcourent le kaléidoscope diachronique de leurs souvenirs familiaux. Cette démarche rétrospective participe donc à la recreation d'un cimetière mental où cousins et parents semblent reprendre vie successivement au gré des réminiscences, puis retournent au silence du tombeau. Ces sépultures de pierre en engendrent d'autres, qui n'existent que dans le souvenir endeillé des survivants et dans l'espace hanté de leur mémoire.

Or, c'est la démarche mémorielle par le truchement de laquelle les défunts sont maintenus en vie qui caractérise les narrateurs belloviens, du Dr. Braun à Herzog. Paule Lévy note au sujet de ce dernier : « through ludicrous and touching anecdotes he *resurrects the family dead*, their virtues as well as their petty quarrels. He also resurrects the tight Jewish community of long ago: destitue people, united, however, by the strong ties of solidarity » (P. Lévy in Aarons, 2017, 115. Je souligne). Cette observation rapproche Herzog des narrateurs de « By the Saint Lawrence », de « A Silver Dish » ou encore de « The Old System », trois récits centrés sur une cellule familiale élargie. Dans une large mesure, la citation qui précède s'applique à l'auteur lui-même. Il en est par exemple ainsi dans « By the Saint Lawrence », qui retrace le retour à Montréal d'un personnage vieillissant qui, de façon similaire à Bellow lui-même, y a vécu toute son enfance.

Because New York has been his base for half a century, it is assumed that he comes from the East Side or Brooklyn. In fact he is a Canadian, born in Lachine, Quebec, an unlikely birthplace for a

historian who has written so much about cosmopolitan Berlin, about nihilism, decadence, Marxism [...]. Yes, he was born in Lachine to parents from Kiev.

(Bellow 1)

Lachine est aussi le lieu de naissance de Bellow, comme l'indique la biographie de référence de James Atlas (8-11), et l'auteur est également né de parents immigrés, bien qu'originaires de Saint-Pétersbourg et non de Kiev. Lui-même naquit au Canada, comme Rob Rexler dans la nouvelle, avec lequel il partageait dans sa jeunesse bien des centres d'intérêt, à commencer par le marxisme (Atlas 64-65, 110, 141-142, 313), mais aussi une « base » new-yorkaise, dans laquelle il résida surtout dans les années 1940 et 1950<sup>65</sup>. C'est donc ici l'œuvre qui se fait mémorial textuel tissé d'allusions codées à la vie de Bellow.

Jusqu'ici, j'ai montré que le corpus mettait en scène un dépassement structurel et thématique de la référence à la sépulture comme centre névralgique de l'impératif éthique, et propose une réfutation de l'hypothèse en vertu de laquelle visiter les tombes suffirait à honorer ses morts. La tombe est un simple point de départ. Il n'est pas permis aux protagonistes de nos nouvelles d'affirmer comme le Patriarche Abraham, dans la traduction qu'E. Dhormes propose de Genèse 23:4 : « donnez-moi la propriété d'un tombeau parmi vous, pour que je mette mon mort au tombeau *hors de ma vue* » (Derrida, 2003 221). Les enjeux de la mémoire impliquent *in fine* de délaisser la tombe pour mieux faire vivre le souvenir.

De plus, on constate que le monument de pierre remplit sa fonction première, « faire signe » vers le mort (le terme monument tire son étymologie du verbe latin *monere*, signifiant « avertir », « rappeler »). En cela, la sépulture ne peut signifier que la mort, et rien d'autre : c'est ce qui l'oppose à la mémoire vive. Il n'est donc guère étonnant que plusieurs des tombes

---

<sup>65</sup> Voir Joseph Berger, *Saul Bellow: A Writer Captivated by the Chaos of New York*, New York Times, 7 avril 2005.

dont il a été question dans le corpus soient soumises à un débordement par l'intérieur, à un excès de présence : c'est surtout le cas dans « A Lost Grave », où le cadavre dans sa matérialité fait retour, soumis à la décomposition et à l'exposition aux éléments. C'est alors comme si Hecht perdait sa femme une seconde fois parce qu'il n'a pas réussi à en faire le deuil dans un premier temps, ce qui est notamment lié au fait qu'il avait refoulé un certain nombre d'informations au sujet de son épouse, à commencer par ses nombreuses infidélités dont il semble ne se rappeler qu'*a posteriori*. Ainsi, chez Malamud, la sépulture présente toujours le risque de l'implosion ou de l'envol (comme dans « A Lost Grave ») ; elle n'est jamais définitivement scellée parce qu'elle témoigne encore des blessures mal refermées du passé, et invite à faire retour sur le souvenir de l'être aimé.

On peut également appliquer ces analyses à plusieurs des nouvelles de Singer, comme « The Dead Fiddler », où les morts s'extirpent du sommeil de la pierre pour revenir dans le monde des vivants. Le portrait pathétique du cadavre présenté par Malamud (« The Loan », « A Lost Grave ») montre que le reste est encore exposé, rongé de l'intérieur et vulnérable. Cette représentation converge avec celle des mourants chez Bellow. *In fine*, c'est par la mémoire vive que la trace du mort est préservée, soustraite à ce qui l'assaille. En ce sens, l'insuffisance et la béance du monument de pierre font signe vers un moyen plus approprié de rendre hommage aux défunts : la parole, ici retranscrite sous forme textuelle, comme le *Yizkor* qu'on lit à mi-voix lors des grandes fêtes. La tombe elle-même, surtout lorsqu'elle est vide, semble réitérer l'injonction biblique : *Zakhor*, « souviens-toi ».

### I. 1. c. La mémoire vive : quand le récit se fait rite

Cemeteries confine death itself. But where the enormity and senselessness of death defy confinement, the wandering souls of the unburied permeate the entire universe, and may reappear anywhere at any time.

(DeKoven Ezrahi 219)

J'ai défini en introduction les contours d'une œuvre juive *et* américaine. Or, les nouvelles de Bellow, Ozick et Malamud font très rarement référence aux rituels funéraires de la tradition juive. Je reviendrai ici sur l'exception évidente que constitue Singer en la matière. Bellow fait allusion une fois au *Yizkor*, dans les dernières lignes de « The Bellarosa Connection ». Même dans ce cas, le rituel est mentionné hors de son cadre habituel, celui de la récitation collective des fêtes. Il en vient à désigner une forme de responsabilité mémorielle acceptée sur le tard. On peut parler ici de subversion ou de réinterprétation d'un rituel religieux et culturel. De façon similaire, lorsque les personnages d'Ozick et Malamud se trouvent dans une synagogue, comme dans « Bloodshed » ou dans « The Last Mohican », c'est le plus souvent à la faveur du hasard ou de leur errance. L'espace « religieux » est le plus souvent le point de départ d'un questionnement plutôt que son aboutissement.

Plus nombreux encore sont les rituels du deuil de la tradition juive qui ne sont jamais mentionnés, comme la *Keria*\*, coutume consistant à déchirer ses vêtements lorsque l'on apprend que l'un de ses proches est décédé<sup>66</sup>, ou encore la *Tahara*\* (prononciation ashkénaze : *tohora*), purification du corps du défunt par l'eau<sup>67</sup>. Rien ne nous empêche de voir dans

---

<sup>66</sup> Voir Mayer Gruber et Aaron Rothkoff, « Mourning » et « Keri'ah », dans l'*Encyclopaedia Judaica*, disponible sur *encyclopedia.com*, consulté le 16 août 2022.

<sup>67</sup> Voir « Tohorah », dans l'*Encyclopaedia Judaica*, disponible sur *encyclopedia.com*, consulté le 16 août 2022.

l'inondation de la tombe, qui est au cœur du cauchemar du narrateur de « A Lost Grave », une allusion discrète à ce rituel (« he saw her in her uncovered grave, rivulets of water streaming in every direction », Malamud 594) mais, si suggestion il y a, celle-ci n'en est pas moins voilée et indirecte, d'autant que l'eau est synonyme de dégradation dans la nouvelle malamudienne et non de sanctification du corps.

De même, l'analyse du rapport à la tombe et aux cimetières dans les nouvelles du corpus nous a paru confirmer que ni Bellow, ni Malamud, ni Ozick n'ont à cœur d'adopter une approche rituelle et traditionnelle du deuil. Leurs nouvelles, pour ancrées qu'elles soient dans la vie juive américaine de leur époque, ne relèvent aucunement de l'exposé ou de guide de *Halakha*\*. Chez Malamud, on croise à l'occasion un rabbin bien décidé à trouver une épouse, comme il se doit dans la tradition juive (« The Magic Barrel »), un mystique versé dans la Kabbale (« The Silver Crown »), ou encore un homme dont l'observance est mentionnée de façon anecdotique (le père éploré dans « Wrath », qui se rend aux offices religieux et dont les valeurs morales rigides sont en opposition avec le comportement de sa fille prostituée et le conduisent à la rejeter), mais là encore, le rite n'y a guère de part.

Singer fait donc exception en peuplant ses nouvelles de Juifs et de Juives de tout acabit, des apostats aux '*hassidim*', y compris des rabbins et autres fidèles que caractérise leur observance stricte et minutieuse des commandements. Dans le *shtetl*\*, même les êtres les plus dépravés récitent le Kaddish pour leurs défunts, tel Nathan murmurant cette prière pour sa femme dans « The Unseen », et s'imaginer en être privé une fois mort est pour les vivants une punition sans égale (« A Night in the Poorhouse »), c'est être voué à l'oubli. À moins que ce soit au lecteur-relais de psalmodier le Kaddish pour eux, comme c'est peut-être le cas pour les figures de réprouvés chez Singer.

Chez Malamud et Ozick particulièrement, lorsque des pratiques traditionnelles sont évoquées, l'imaginaire se substitue au réalisme dans un univers onirique où flottent des signes associés aux rites du deuil. Par exemple, même lorsqu'il semble être question du *Kaddish* à la fin de « The Magic Barrel » (voir Reynolds 101-2. Reynolds Richard est le premier critique à associer explicitement la prière de la fin de la nouvelle à un *Kaddish*), l'allusion au rituel est doublement métaphorique. Ce récit met en scène un étudiant rabbinique, Leo Finkle, qui cherche une épouse digne de lui par l'intermédiaire d'un *shad'han*\* du nom de Salzman. Celui-ci lui présente plusieurs candidates, mais aucune n'est au goût de Finkle. Ce dernier préfère rencontrer la fille de Salzman, Stella, une prostituée dont son père a honte et dont il avait tenté de cacher l'existence à son client. Lors du premier rendez-vous amoureux, le marieur dérouteré semble en proie au doute et à la culpabilité : « around the corner, Salzman, leaning against a wall, chanted prayers for the dead » (Malamud 149). De toute évidence, aucun personnage n'est mort. En priant, le *shad'han* anticiperait-il la ruine spirituelle de l'étudiant ? Tout porte à le croire. Mais des conséquences ajournées de cette mort suggérée, le lecteur ne saura rien. La prière de Salzman, qui jure avec la joie des jeunes amants, nous permet de l'anticiper ; on peut le mettre en parallèle avec la coutume de nombreux Juifs d'Europe orientale de prendre le deuil de leurs enfants lorsque ceux-ci se convertissaient au christianisme, « mourant » ainsi symboliquement aux yeux de leurs parents. Notons que cette étrange oraison, si elle est bien psalmodiée (« chanted ») comme l'est le *Kaddish*, n'est pas située dans son cadre habituel, celui d'une prière collective, récitée par un quorum (*minyán*\*) de dix hommes Juifs. Or, le *Kaddish* ne se récite pas seul. On pourrait objecter que rien ne permet d'identifier à coup sûr cette prière pour les morts à l'exclusion de toute autre. On ne peut pas non plus écarter le *Yizkor*, traditionnellement récitée à voix basse par les fidèles. Toutefois, le verbe « chant » correspond mieux au *Kaddish* qu'au *Yizkor* (le *Yizkor* est murmuré et le *Kaddish* psalmodié). C'est dire si l'allusion malamudienne se veut floue, flottante et donc potentiellement à référents multiples.

La mystérieuse prière de Salzman, sortie de son cadre traditionnel, constitue l'une de ces escapades hallucinées et chagalléennes<sup>68</sup> dans un univers émaillé de références aux rituels du judaïsme. C'est ainsi que la prière de Salzman contribue à renforcer l'atmosphère de mystère et la référentialité brouillée qui se dégagent de l'explicit de la nouvelle : on ne sait pas bien pour qui au juste le marieur prononce la prière pour les morts, ni même de quelle prière il s'agit.

De même, dans les nouvelles de Bellow, d'un style plus réaliste que celles d'Ozick et Malamud, les personnages de Juifs orthodoxes sont minoritaires, à l'image d'une communauté américaine largement assimilée. Le narrateur de « *Something To Remember Me by* » évoque avec beaucoup de recul critique l'habitude répandue chez les Juifs religieux de couvrir les miroirs, tandis que sa propre mère agonise : « *After a death, mirrors were immediately covered. I can't say what this pious superstition means. Will the soul of your dead be reflected in a looking glass, or is this custom a check to the vanity of the living?* » (Bellow 437). Le passage du prétérit au présent interroge. Est-ce le narrateur adolescent qui prend en charge l'énoncé et estime qu'il ne s'agit que d'une « pieuse superstition », ou bien l'homme vieillissant qui livre ses mémoires ? En tout cas, cette description intervient après que le jeune homme mentionne qu'il a évité de contempler son propre visage dans les vitres du tramway (« *I got down at the North Avenue stop, avoiding my reflection in the shop windows* », *ibid.*). À ce stade du récit, on peut supposer que c'est parce que le narrateur a honte de lui-même. Il vient en effet d'être impliqué contre son gré dans un enchaînement d'aventures humiliantes, qui ont débuté lorsque, accompagnant une prostituée, elle lui vole ses vêtements après qu'il s'est déshabillé en espérant coucher avec elle. La fille de joie s'enfuit en le laissant nu et penaud, et Louie n'a pas d'autre choix que d'enfiler sa robe pour rentrer chez lui. La farce culmine lorsque, dans le but de récolter la petite somme qui lui permettra d'acheter un ticket et de rentrer chez lui, il se rend

---

<sup>68</sup> On pense notamment au « Violon bleu » ou au « Violoniste vert » de Chagall, mais surtout à « Couple aux fleurs et violoniste » et aux « Mariés de la Tour Eiffel », où les amants sont accompagnés d'un violon aérien qui flotte au-dessus d'eux.

chez un ivrogne du nom de Moose, toujours habillé en femme, et cuisine pour sa famille : Moose et ses petites filles l'interrogent tour à tour pour savoir s'il est un homme ou une femme, puisque ses vêtements portent à confusion. Ce que Louie n'a pas envie de regarder dans la vitre, c'est donc avant tout lui-même : il se fait honte, et sait qu'il fera honte aux siens (mais pas pour les raisons qu'il croit : si son père le bat à son arrivée, c'est parce qu'il est en retard).

Toutefois, on peut voir dans cette réticence à se regarder dans le reflet de la vitre quelque crainte mal éteinte qu'il n'en vienne à apercevoir, dans le miroir, le visage ou l'âme de sa morte (« Will the soul of your dead be reflected in a looking glass...? »). Le rituel pourrait ici faire allusion à ce qui effraie l'adolescent tout au long de son escapade rocambolesque : que sa mère meure avant qu'il ne rentre à la maison. On peut voir dans la nouvelle une sorte de *As I Lay Dying* inversé où la mère, qui n'en finit plus de mourir, n'est *in fine* jamais conduite vers sa dernière demeure, tant sont nombreuses les réticences du fils à la laisser partir (Bellow, ancien étudiant de littérature, maîtrisait vraisemblablement la référence faulknerienne).

La notion de spectralité permet de mieux comprendre les pérégrinations de Louie, qui vit ce que l'on pourrait appeler une *initiation à la mort* – celle de sa mère bien sûr, lorsqu'il était adolescent, mais aussi la sienne, imminente lorsqu'il transmet ce récit (celui qui compose la nouvelle elle-même) à son propre enfant en guise d'héritage, étant lui-même sur le point de mourir. En effet, au cours d'une journée semée d'embûches, le protagoniste fuit le trépas qui l'attend peut-être chez lui, mais, plein de culpabilité à l'idée de décevoir sa mère agonisant et conscient que la fin est proche, il ne cesse de voir la mort partout où il va. Vers le début de la nouvelle, le fleuriste pour lequel le narrateur travaillait comme livreur lui confie précisément un bouquet à remettre à une famille en deuil<sup>69</sup>. En arrivant auprès de ses clients, le narrateur se

---

<sup>69</sup> « Something to Remember Me by » est largement autobiographique. Aussi Atlas rappelle-t-il : « after school, Sol delivered arrangements for a florist on North Avenue » (Atlas 31). C'est, à n'en pas douter, la source de l'anecdote relatée dans la nouvelle. À cette période-là, Liza Bellow souffrait déjà d'un cancer du sein depuis deux ans. Lorsqu'il rentrait à la maison après les livraisons de fleurs, il lui tenait compagnie. Elle devait mourir en 1933,

retrouve face à ce qui l’effraie le plus : le cercueil ouvert d’une jeune fille. La mort (la sienne, possible, et celle de la mère, prochaine et inévitable) le hante où qu’il aille. Devenir autre (la femme, la prostituée), bien qu’il perçoive cela comme humiliant, c’est échapper à sa propre histoire mais aussi, comme on le verra, devenir sa mère, ce qu’il ne fait pas sans honte. Carl D. Schneider précise : « in shame, the self may feel most keenly the pain of its own betrayal of another. But there is more. Shame indicates that the self still values that other » (Schneider 28). Il en va de même pour la transmission de la honte au fils à travers le récit du narrateur : dire la honte, c’est encore aimer, et aimer encore.

La coutume qui consiste à couvrir les miroirs remplit donc une double fonction : elle rappelle que la mère est à l’agonie, et elle fait écho à la mortalité du protagoniste lui-même. Le fait de masquer les surfaces réfléchissantes, outre la signification kabbalistique traditionnellement associée à ce rituel, qui est de nature apotropaïque (il s’agirait d’éviter de faire face à des mauvais esprits venus d’un autre monde, particulièrement présents lors d’un décès), évoque le fait de cacher la mort (et, en l’occurrence, la morte), mais aussi de ne pas faire face à son propre reflet dans la vitre : celui d’un fils en deuil, celui d’un cadavre en devenir.

Vivre (ou mourir) à la place de sa mère : telle semble en effet être la stratégie mise en place inconsciemment par Louie. Tout au long de la nouvelle, le narrateur lui-même se substitue à la figure maternelle à la faveur d’une série de péripéties grotesques. Psychanalytiquement, il n’est pas indifférent que ce jeune homme obsédé par la mort de sa mère commence par entrapercevoir dans le cabinet de son frère médecin le sexe d’une fille de joie dénudée, qu’il reconduit ensuite chez elle. Au fil des épreuves de Louie, qui sont en somme autant d’étapes d’un parcours initiatique parodique dont l’aboutissement est un retour au bercail qui n’est pas sans évoquer celui d’Ulysse à Ithaque, le narrateur est retenu à l’extérieur, alors qu’il est depuis longtemps

---

alors que Bellow n’avait que dix-sept ans – un âge proche de celui du narrateur de « Something to Remember Me by ». Ce n’est pas la première fois que Bellow met en scène l’adieu à la mère : dans *Herzog*, le jeune Moses perd la sienne à seize ans et il est hanté par les souvenirs de son agonie.

attendu au chevet de la mourante. Il est vrai qu'il ne sera pas accueilli comme le héros grec le fut par son chien, sa servante et sa fidèle Pénélope : son père le frappe à son arrivée pour le punir de son retard en cet instant critique, mais le fils est rassuré par ces coups, car il comprend ainsi que sa mère est encore de ce monde (« if my mother had already died, he would have embraced me instead », Bellow 437). Le soulagement qu'exprime alors le narrateur est à la fois touchant et chimérique : Louie raconte toute l'histoire à son fils alors que sa propre mort approche. De fait, à l'annonce que la mère était encore en vie à son arrivée fait suite cette phrase lapidaire : « Well, they're all gone now, and I have made my preparations » (*ibid.*). À la mention directe de la mort, qui est d'emblée conjurée (« if my mother had died... ») succède l'euphémisme « ils sont tous partis » (« they're all gone »), entré dans le langage courant. Cela nous est annoncé par la formule phatique « well » qui résonne comme une concession amère. Il fallait bien que le temps reprenne son cours ; de même, c'est désormais au tour du narrateur âgé de tirer sa révérence, non sans laisser à son héritier ce témoignage aux allures de confession. Ce brusque retour au récit enchâssant, centré autour de la tentative du père de transmettre son héritage de mémoire, suspend le temps et prolonge par un artifice narratif la vie de la mère agonisante. Ainsi, tout porte à croire que, dans la scène où l'adolescent s'entraînerait dans la vitre du tramway, qui précède l'arrivée au foyer et parachève le processus de substitution du fils à la victime maternelle, c'est le protagoniste jeune qui accorde encore quelque crédit à la coutume de couvrir les miroirs, là où l'adulte n'y voit que superstition. Cette soudaine superposition des focalisations permet de mettre à distance les terreurs adolescentes du narrateur. Que l'impératif du *Zakhor* passe avant tout par un legs textuel nous invite à décrire une esthétique du récit devenu rite, et se superposant, voire se substituant, aux us et coutumes traditionnels en matière de deuil.

### I.1. d. Eloges funèbres (*hespedim\**) : logiques littéraires de la commémoration

Wiesel has defined his writing as an act of commemoration: “for me writing is a matzeva, an invisible tombstone, erected to the memory of the dead unburied”.

(DeKoven Ezrahi 120)

Il s’agira ici de montrer comment *le récit lui-même se constitue comme une entreprise qui vient tantôt compléter, tantôt concurrencer les rites funéraires traditionnels*. Entreprise complémentaire, parce qu’il faudra envisager la possibilité que la nouvelle elle-même puisse remplir des fonctions psychosociales proches des rites traditionnels du deuil, ou même s’y substituer, facilitant ainsi le travail de deuil. Évoquons ici la tradition juive du *hesped* ou éloge funèbre récité au sujet du défunt et qui vise à honorer sa vie, geste d’hommage dont l’exégèse attribue l’invention au patriarche Abraham dans la Torah, lorsqu’il perdit sa femme Sarah (Genèse, 23 : 2). Le *hesped*, c’est une mise en mots du deuil à travers la célébration du mort – mais du mort en tant que vivant, c’est-à-dire de sa mémoire. Or, comment lire des nouvelles telles que « A Silver Dish » de Bellow, « The German Refugee » de Malamud, ou « Two » de Singer, sinon comme la chronique d’une mort annoncée et l’esquisse d’une vie passée, c’est-à-dire comme une sorte de *hesped* ? La logique de l’hommage est centrale, à des degrés divers et sous des formes variées, chez tous nos auteurs.

La dialectique entre complémentarité et concurrence du rite et de la fiction est particulièrement flagrante chez Singer où, à l’inverse des trois autres auteurs, les coutumes juives traditionnelles et les éléments empruntés au folklore sont omniprésents. Du *Kaddish*, dont il est question de nouvelle en nouvelle (notamment dans « Two », « The Unseen », « The Destruction of Kreshev », « The Dead Fiddler », « A Night in the Poorhouse », et « The Power of Darkness ») aux sept jours du deuil, les *shiva\** (« A Crown of Feathers », « The Power of

Darkness », « Something is There », etc.) en passant par la '*Hevra kadisha*\* (« Blood », « The Little Shoemakers »), les rituels abondent et scandent le quotidien du *shtetl*\*, sorte de toile de fond à l'intrigue de bien des nouvelles. Le recours au rite est une évidence dans un univers où chacun n'espère qu'une chose : qu'il se trouve quelqu'un pour dire le *Kaddish* pour lui une fois la mort venue. Et lorsqu'il ne se trouve personne pour honorer la mémoire du défunt, le narrateur se substitue fréquemment dans la prose singerienne aux proches du mort et glisse facétieusement sa propre épitaphe, comme c'est le cas dans la nouvelle « Two ». Il me semble que la suspension du jugement du narrateur sur les protagonistes peut être associée, sur le plan métatextuel, au refus singerien de la binarité morale. Celle-ci renvoie à la complexité du monde qu'il entend faire revivre à travers ses nouvelles sans l'édulcorer.

À première vue, le souci du détail singerien et la mention de rituels tels que le *Kaddish* chez Singer et la division du cimetière entre Juif pieux et transgresseurs pourrait bien n'être qu'un effort de reconstitution fidèle de la vie des Juifs d'Europe orientale avant la Shoah. Même si cette attention aux coutumes joue un rôle dans l'entreprise d'un écrivain qui se fit témoin de la disparition des siens, on peut y voir plus que des détails folkloriques. Rituel de loin le plus fréquemment mentionné chez Singer, le *Kaddish*, par exemple, joue un rôle bien particulier dans l'économie du deuil au sein des nouvelles, dans la mesure où il représente la responsabilité que porte chacun de se souvenir des morts et d'en honorer la mémoire. On n'est jamais libéré de cette obligation, puisque le *Kaddish* et le *Yizkor* seront répétés durant toute la vie de l'endeuillé.

## I.2. De la perte du prochain au deuil du lointain : vers une éthique de la mémoire

Jusqu'ici, nous avons évoqué à la lumière des nouvelles du corpus la nécessité d'envisager le deuil à travers le prisme de la relation particulière avec le défunt<sup>70</sup> qu'il s'agit de préserver dans la mort et après celle-ci. Il a été montré que cette éthique de la relation post-mortem se substituait dans une large mesure aux rites traditionnels, ou que ces derniers en devenaient le point de départ, voire la métaphore, comme le *Kaddish* chez Singer, qui ne signifie pas autre chose que ce devoir de continuité mémorielle. De façon similaire, Levinas affirme dans *Dieu, la mort et le temps* que l'on entretient toujours « une relation avec le mort, et non pas avec le cadavre » (Levinas, 1991 97). Or, si la perte se manifeste sous la forme de la disparition d'un être dans les œuvres qui composent le corpus, c'est en effet le plus souvent celle d'un parent ou d'un proche, objets du *Yizkor* (et du *Kaddish*) qui seule commande une forme de responsabilité mémorielle ritualisée. Rappelons que dans la tradition juive, si l'on peut prendre le deuil pour qui l'on souhaite, ce sont aux proches parents que les lois de la *Avelout*\* s'appliquent directement<sup>71</sup>, et c'est pour eux seulement qu'elles ont un caractère contraignant.

Cette centralité de la problématique familiale est particulièrement évidente dans l'œuvre de Bellow, où il est question de la mort des parents (surtout dans « A Silver Dish » et dans « Something to Remember Me By »), d'une sœur (« The Old System »), des cousins (« By The Saint Lawrence ») ou encore d'amis de longue date (« The Bellarosa Connection »). Chez Ozick, la perte est celle d'un enfant dans « What Happened to the Baby? » (titre programmatique puisqu'il dit au passé et donc *a posteriori* le déchirement de la perte, en

---

<sup>70</sup> Au sens où, comme le souligne Emmanuel Levinas, « autrui m'individue dans la responsabilité que j'ai de lui. La mort d'autrui qui meurt m'affecte dans mon identité même de moi responsable [...]. Le mourir, comme mourir de l'autre, affecte mon identité de Moi, il est sensé dans sa rupture du Même, dans sa rupture de mon Moi » (Levinas, 1991 21-22).

<sup>71</sup> En guise de complément au glossaire, on pourra consulter à profit l'article de Mayer Gruber et Aaron Rothkoff, « Mourning », dans l'*Encyclopaedia Judaica*, disponible sur *encyclopedia.com*, consulté le 16 août 2022.

formulant une question qui reste sans réponse : on ne saura jamais précisément « ce qui est arrivé au bébé », mais on a accès à plusieurs versions de l'événement tragique), « An Education », « The Shawl » et « Rosa ». De même, dans « Bloodshed », le protagoniste est hanté par le fantôme de son grand-père aussitôt qu'il se rend à la synagogue. Dans une autre nouvelle d'Ozick « Shots », la narratrice est obsédée par les clichés d'une mystérieuse jeune femme morte depuis longtemps, dont elle ne sait rien mais qui la fascine parce qu'elle la renvoie à ce que la vie a d'éphémère, et au rôle que joue la photographie dans la chronique d'une mort annoncée, suivant d'étape en étape le vieillissement du modèle, jusqu'à l'heure du trépas.

Malamud évoque aussi la perte des enfants, mais souvent sur un plan purement symbolique. La « mort » en question est alors le simple reflet du rejet ou de l'indifférence des parents. C'est le cas à la fois dans « The Mourners », où Kessler ignore tout du destin de la famille qu'il a abandonnée bien des années auparavant et dont il finit par faire le deuil à la fin de la nouvelle, et « The Magic Barrel », où le marieur Salzman prononce une prière pour les morts à l'intention de sa fille et de son beau-fils avant même que ceux-ci ne perdent la vie<sup>72</sup>. Le deuil de la génération suivante est également implicite dans « Take Pity », qui met en scène deux petites filles qui risquent de mourir de faim et que le protagoniste aspire à voir devenir ses proches en épousant leur mère, qu'il n'aime ni ne désire. « God's Wrath » fait de nouveau appel au motif symboliquement chargé de la prostitution pour évoquer l'aliénation de Luci Glasser et de son père, un Juif orthodoxe qui « perd » sa fille lorsque celle-ci admet avoir conquis sa liberté en vendant ses services.

Le trope qui consiste à mettre en scène la mort des enfants pour dramatiser le conflit intergénérationnel est plus récurrent encore chez I. B. Singer. Il est notamment question de la

---

<sup>72</sup> D'où le trope récurrent de la fille prostituée chez Malamud, notamment dans « The Magic Barrel » ou encore dans « God's Wrath » (507-513). Dans les deux cas, une jeune femme vend ses services au grand dam de son père vieillissant, un Juif religieux attaché à la morale traditionnelle.

mort du petit-fils dans « Grandfather and Grandson », où le jeune homme, athée et révolutionnaire, finit par être exécuté, et est pleuré par son grand-père, un vieux Juif pieux, en dépit de leurs profondes divergences d'opinion. Singer met également en scène une petite fille qui semble revenir d'entre les morts dans « A Night in the Poorhouse », où le *shomer*\* horrifié décide de mendier plutôt que de continuer à exercer sa fonction, tant il craint que les morts ne lui parlent. Enfin, il faut mentionner les hécatombes, à commencer par la disparition des nouveau-nés de Frampol qui suit le départ du démon, représentant de la *Haskala*\*, dans « The Gentleman from Cracow ». L'évocation de l'anéantissement de la génération suivante y mêle menace de l'acculturation, synonyme d'une perte de substance de l'identité, et spectre du *'hourban*\* qui hante par anticipation le *shtetl* reconstitué par l'auteur. La Shoah a en effet pour particularité d'avoir systématisé la destruction des enfants, de l'avoir justifiée comme nécessité ultime dans le cadre de l'idéologie nazie<sup>73</sup>.

Plus fréquente encore chez Singer est l'évocation de la mort de l'être aimé, susceptible de faire retour dans le corps de l'endeuillé sous la forme d'un *dybbuk*\* (« The Dead Fiddler », « One Night in Brazil », « A Night in the Poorhouse »). Or, cette figure du folklore juif, qui se définit par l'invasion du corps d'une personne vivante par l'âme d'un mort, est présentée dans le corpus singerien comme une forme d'aliénation. Dans de nombreux récits, Éros et Thanatos, pulsion de vie et pulsion de mort, se mêlent sur le mode de « l'inquiétante étrangeté » (selon la traduction que Marie Bonaparte du concept freudien de *unheimlich*, Freud, [1923] 1933) qui induit une défamiliarisation de l'intime, comme c'est le cas à travers la représentation singerienne de grossesses monstrueuses induites par la possession d'une jeune femme.

---

<sup>73</sup> Voir à ce sujet l'excellent article d'Eric J. Sundquist, « Black Milk. A Holocaust Metaphor », dans *New Directions in Jewish American and Holocaust Literatures. Reading and Teaching* (Aarons et Levitsky éd. 21-45). Celui-ci évoque les représentations littéraires du meurtre des enfants pendant la Shoah et s'attarde sur la nécessité perçue par les nazis d'assassiner les enfants juifs. Il souligne que ce sombre projet, qui présida au meurtre d'un million et demi d'enfants, la plupart d'entre eux juifs (26), faisait partie intégrante de l'entreprise d'élimination des Juifs par les nazis en citant notamment le discours de Himmler de 1933 aux officiers SS, dans lequel ce dernier affirme qu'il est indispensable de mettre à mort les enfants juifs, sans se laisser aveugler par la pitié (29-30).

Toutefois, si l'on tient compte de l'ensemble du corpus, c'est à la perte des parents que nos auteurs consacrent le plus grand nombre de textes. Tout part de ce deuil-là, comme c'est le cas dans la tradition juive qui lui consacre un temps particulièrement long : onze à douze mois, contre trente jours pour les autres proches parents. Il s'agira ici de mettre en lumière les spécificités du deuil des parents, tel qu'il est représenté à travers les œuvres étudiées ici.

### **I. 2. a. Familles brisées : aux origines du *Yizkor*, l'orphelin**

Bien souvent, le deuil se pense avant tout à partir de la sphère familiale ; c'est aussi le sujet premier des auteurs du corpus. La structure même du *Yizkor* en témoigne : lors des Grandes Fêtes, seuls sont autorisés à rester dans la salle principale de la synagogue celles et ceux qui ont perdu père ou mère, tandis que le reste de l'assemblée se retire pour ne revenir qu'à l'issue de la lecture des noms des défunts. Ceux qui auraient encore leurs parents parmi eux ne seraient donc pas fondamentalement concernés par la problématique du deuil et de l'hommage qu'il convient de rendre aux morts, et se voient donc exemptés de la prière du *Yizkor*. La perte des parents est la seule qui soit considérée comme irréparable : ainsi, dans la Loi juive, le vêtement déchiré à l'occasion de la mort d'un proche (rituel de la *qeriah*\*) qui symbolise matériellement l'affliction de l'endeuillé(e) tout en préservant son intégrité corporelle<sup>74</sup> est raccommodé après la période de deuil – sauf dans le cas des parents, où l'on peut faufiler la déchirure mais jamais la recoudre définitivement.

Toutefois, la diversité du corpus invite à ne pas limiter l'analyse à la mort du père ou de la mère biologiques. Chez Singer, ce sont des parents au sens large qu'il est question, c'est-à-dire de la génération précédente dans son ensemble. Ainsi, l'auteur se fait « le conteur et l'ethnographe de sa propre culture » (Baumgarten in Noiville 27). La mort des aînés, qu'il

---

<sup>74</sup> Il est en effet interdit dans la Bible hébraïque de se taillader pour un mort (voir Lévitique 19 :28).

s'agisse des parents biologiques ou de figures tutélaires, est également très fréquemment mise en scène chez Malamud : mort du père dans « The Silver Crown » et dans « Idiots First », suicide de l'universitaire qui faisait office de figure paternelle paradoxale pour le jeune étudiant Martin Goldberg dans « The German Refugee » (paradoxale dans la mesure où c'est Goldberg qui est l'enseignant de Gassner, un savant allemand), décès subit des boutiquiers vieillissants qui avaient tenté de protéger leurs employés ou leurs proches tant bien que mal dans « The Death of Me », « The Bill » et « Take Pity ». Elle est moins fréquente chez Ozick, qui représente plus souvent dans ses nouvelles des parents en deuil de leurs enfants. C'est notamment le cas dans *Rosa*, « The Shawl », « An Education » et « What Happened to the Baby? »

La convergence entre Malamud et Bellow dans la représentation fictionnelle des morts parentales mérite d'être approfondie dans le cadre de ce travail, car la critique me semble avoir délaissé jusqu'ici les implications textuelles directes des affinités littéraires entre ces deux auteurs américains, au-delà des rivalités de façade. La paternité et la filialité nous fournissent des thématiques fécondes pour penser l'intersection et les correspondances entre les deux auteurs. La mort du père dans « The Silver Crown » fait écho à la problématique de « A Silver Dish », à savoir l'inhumation du géniteur et les réminiscences qu'éveille cet acte de piété filiale. Bien réel dans le cas Woody enterrant Pop dans la nouvelle de Bellow, cet amour est feint dans la nouvelle de Malamud, où le souci de sauver Gans père, qu'exprime dans un premier temps le protagoniste, Gans fils, se transforme en aveu de haine. Le fils finit en effet par avouer qu'il attend avec impatience la mort de son géniteur et qu'il ne l'a jamais aimé.

C'est d'abord sur le plan sémantique que l'on peut mettre en parallèle ces récits : dans les deux cas, l'adjectif « silver », est susceptible de faire allusion par hypallage à l'âge avancé des géniteurs dont les deux protagonistes, tous deux des fils, auront à faire le deuil : derrière la

couronne et le plat, on a deux pères « grisonnants » qu'il va s'agir de commémorer. Une différence de taille cependant : Albert Gans (« The Silver Crown ») tente tout au long de la nouvelle de sauver son père agonisant (du moins en apparence : c'est précisément ce que le rabbin lui reprochera), tandis que « A Silver Dish » s'ouvre sur l'inhumation de « Pop » par Woody : « he performed the final duty of a son » (Bellow 14). En apparence, on a donc deux personnages de fils exemplaires, dévoués à la survie de leur père. Tout porte à croire que les deux nouvelles décriront une même trajectoire de deuil : en réalité, un jeu d'inversions révélateur montre que Albert Gans, qui prétend être un fils loyal, n'aime pas son père, tandis que Woody, bien que trahi par le sien à plusieurs reprises, lui demeure intimement lié.

Pourtant, les associations sémantiques liées à l'objet que désigne le titre semblent proches. Ainsi, dans la nouvelle de Malamud, le fils cherche désespérément la panacée qui pourrait suspendre la mort de son père, présentée comme inéluctable. Il fait alors la rencontre d'un rabbin mystique qui lui promet une couronne d'argent apte à guérir les pathologies les plus sévères. Au fil de la nouvelle, le lecteur en vient à douter, tout comme Gans, de l'efficacité du remède kabbalistique : il semble bien qu'il ne s'agisse en rien d'un objet matériel, mais plutôt d'un jeu de lumière créé par le rabbin, qui laisse apparaître une sorte de couronne par un système de réfraction de miroirs. Evidemment, ce reflet est intangible – et Gans, après y avoir cru dans un premier temps, finit par conclure que l'objet en question n'existe pas, et qu'il a été berné. Le rabbin l'interroge alors sur son amour filial : est-il vraiment plus réel que la couronne d'argent ? Gans, poussé à bout et frustré d'avoir été dupé, avoue violemment qu'il n'en est rien, et qu'il hait son père (« He hates me, the son of a bitch, I hope he croaks », Malamud 552). Chez l'auteur de « The Silver Crown », l'objet symbolise donc l'amour filial, qu'il soit réel ou illusoire. Dans la nouvelle de Bellow, le plat d'argent fait également référence au souvenir ambivalent de « Pop ». Cependant, l'un est présenté comme l'objet qui rappelle la vie d'un

mort, l'autre comme un remède dont on espère au contraire qu'il prolongera la vie du père. En d'autres termes, le plat bellovien est en quelque sorte la relique d'une relation conflictuelle et cependant aimante entre père et fils, alors que chez Malamud, la couronne se révèle rétroactivement mortifère. Le rabbin Lifschitz a en effet promis qu'elle guérirait l'agonisant *pour peu que le fils croie dans ce remède*. Un glissement s'opère toutefois dans un second temps, lorsque le kabbaliste révèle que, si l'objet mystique n'a pas eu l'effet escompté, c'est parce qu'il y a défaut d'amour de la part de Gans fils.

Dans les deux cas, l'objet est la clef de voûte de la nouvelle et il est à l'origine d'une quête dépeinte sur le mode ironique. Ironique, parce que, dans le récit de Malamud, c'est le registre fantastique qui prévaut, ainsi que l'ambiguïté interprétative qui lui est propre, selon Todorov<sup>75</sup>, au sens où rien ne permet de déterminer à coup sûr si Gans a été berné par un rabbin charlatan ou si la disparition du diadème était bien liée à la haine cachée du fils. Seul indice qui favoriserait cette seconde lecture, l'explicit de la nouvelle semble établir une corrélation entre l'abandon de Gans par son fils (synonyme de renoncement à la couronne) et sa mort.

“He hates me, the son of a bitch, I hope he croaks.”

[...] “Aha”, cried the wild-eyed rabbi, pointing a finger at God in heaven. “Murderer”, he cried, aghast. Moaning, father and daughter rushed into each other’s arms, as Albert, wearing a massive, spike-laden headache, rushed down the booming stairs. An hour later the elder Gans shut his eyes and expired.

(Malamud 552)

---

<sup>75</sup> Voir Todorov 1970.

Quant au plat éponyme, il a été dérobé par le père du protagoniste sous les yeux de son fils, geste que ce dernier condamne sans équivoque. La nouvelle culmine d'ailleurs dans une lutte pour l'objet qui oppose une nouvelle fois le père au fils.

Pop went over to the Chinese-style cabinet or étagère and tried the handle, and then opened the blade of his penknife and in a second had forced the lock of the curved glass door. He took out a silver dish. "Pop, what is this?" said Woody. Pop, cool and level, knew exactly what this was. He relocked the étagère, crossed the carpet, listened. He stuffed the dish under his belt and pushed it down into his trousers. He put the side of his short thick finger to his mouth.

(Bellow 27)

Notons ici que la tentative maladroite de réduire le fils au silence en un geste du doigt a déjà quelque chose de castrateur. Woody proteste et somme alors son père de rendre l'objet à ses protecteurs. Se heurtant à un refus obstiné, il se jette sur son géniteur et essaie de lui reprendre le plat, mais en vain.

Before he knew it, Woody had jumped his father and begun to wrestle with him. It was outrageous to clutch your own father, to put a heel behind him, to force him to the wall. Pop [...] began to resist, angry, and they turned about several times, when Woody, with a trick he had learned in a Western movie and used once on the playground, tripped him and they fell to the ground. Woody, who already outweighed the old man by twenty pounds, was on top. They landed on the floor beside the stove, which stood on a tray of decorated tin to protect the carpet. In this position, pressing Pop's hard belly, Woody recognized that to have wrestled him to the floor counted for nothing. It was impossible to thrust his hand under Pop's belt to recover the dish. And now Pop [...] freed his hand and hit Woody in the face.

(Bellow 27-28)

Le fils, plus lourd, semble prendre le dessus dans un premier temps, doté d'une double supériorité à la fois physique (notons ici la mention du Western, un genre américain par excellence ; or, Woody souhaite adopter tous les codes de l'américanité et la judéité de son père l'embarrasse) et morale (références au Nouveau Testament, allusion implicite aux Dix Commandements qui devraient conditionner le respect paternel). Cependant, la méthode de Woody est encore celle d'un enfant (« used once on the playground ») intimidé par la bosse que produit le pantalon de son père. En effet, quelque chose retient la main de Woody : l'impossibilité d'accéder aux parties génitales de son père, comme si le pénis paternel faisait office de phallus dans la représentation du fils névrosé et était par conséquent intouchable, parce qu'inaccessible. Le père reprend alors le dessus et roue de coups son fils comme un enfant pris en faute. De fait, du point de vue religieux auquel il se réfère en tant que futur séminariste, comparant Pop à un mauvais esprit (« an unclean spirit », Bellow 28), il n'honore pas non plus son père, puisqu'il choisit de s'attaquer à lui afin de récupérer le précieux plat. L'échec du fils est au moins double.

Ses efforts sont d'autant plus inefficaces que, à l'issue de la lutte, Woody ne retrouvera jamais le plat d'argent. Les Skoglund auront tôt fait d'apprendre que c'est Pop, le père juif compromettant, qui a emporté l'objet, ce qui entraîne l'expulsion du fils de la maison de ses riches protecteurs et son renvoi du séminaire. Des années durant, Woody en veut à son père de lui avoir volé, non pas le plat lui-même, mais son avenir rêvé de séminariste chrétien logé et nourri aux frais des Skoglund, et de l'avoir humilié.

Les échanges animés entre père et fils sur les raisons qui sous-tendaient ce vol se poursuivent au fil du temps : là où Woody ne voit que la preuve ultime du caractère impulsif d'un père résolument matérialiste, Pop affirme qu'il a volé le plat pour préserver *in extremis* l'identité juive de son fils, comme si le vol avait valeur de résistance spirituelle à l'acculturation, une

résistance qu'il faut à la fois comprendre dans le cadre de l'histoire de l'assimilation juive en Amérique et remettre en question, dans la mesure où Pop lui-même vit en ménage avec la très chrétienne Halina. Le plat interroge donc d'emblée sur le legs paternel et sur la judéité : Pop a-t-il sauvé Woody de la perdition en le rappelant à ses origines ou l'a-t-il privé de ses chances de s'intégrer pleinement à une Amérique chrétienne ? Les références mêmes de Woody, jusque dans ses jurons (« Jesus », « for Christ's sake »), témoignent bien des velléités d'assimilation du jeune homme en pleine conversion.

Cette première scène de lutte trouve une sorte de « rime » textuelle à la fin de la nouvelle, pour reprendre la notion appliquée par Marc Amfreville au trauma et désignant la résonance singulière de deux extraits l'un vis-à-vis de l'autre qui crée un effet de brouillage chronologique (Amfreville, 2009 140). En effet, la seconde fois que le fils en vient aux mains, c'est pour tenter d'empêcher son père d'arracher les tubes qui le maintiennent en vie. L'écho entre les deux passages qui unit et oppose père et fils en dépit des décennies d'écart entre ces scènes est d'ailleurs assumé : « *Then it was like the wrestle in Mrs. Skoglund's parlor, when Pop turned angry like an unclean spirit and Woody tried to appease him* » (34, je souligne).

Une fois de plus, le fils ne parvient pas à soumettre son père à sa volonté (« Pop » n'a pas non plus rendu le plat d'argent, malgré ses promesses) et celui-ci expire dans ses bras. Woody choisit cependant de faire de cette première scène de lutte autour d'un plat volé le cœur de son hommage posthume, comme par fidélité à la complexité morale de la figure paternelle. De lutte en lutte, le père l'emporte et empoche le plat d'argent, regagnant à l'occasion une forme de supériorité morale qui fait écho à sa position dominante dans la lutte.

“It was too strange of a life. That life wasn't you, Woody. All those women... Kovner was no man, he was an in-between. Suppose they made you a minister? Some Christian minister! First of all, you wouldn't have been able to stand it, and second, they would have thrown you out sooner or later.”

“Maybe so.”

De débat en débat, le plat incarne toute l'ambiguïté morale de Pop, qui agit ostensiblement dans son propre intérêt mais pense tout de même avoir épargné à son fils la vie que lui promettaient les Skoglund. Il témoigne de la préservation d'une continuité dans les rapports pourtant houleux entre père et fils. La trahison qui aurait pu marquer la fin d'une relation devient, sous la forme de querelles récurrentes (« arguments », c'est-à-dire en anglais à la fois échange d'arguments et dispute familiale), l'élément qui assure la continuité, précisément en tant qu'il appelle à être expliqué, justifié, réinterprété. C'est pour cette raison que le récit apparemment anecdotique du vol du plat sert de fil rouge à la commémoration narrative du père : le lien avec Pop est assuré par la permanence, non pas de l'objet lui-même (qui au fond importe peu) mais du *discours sur l'objet*. Plus particulièrement, dans « A Silver Dish », le plat d'argent représente la virilité du père, comme l'indique l'emplacement révélateur où celui-ci le cache lors de son vol : « He stuffed the dish under his belt and pushed it down into his trousers » (Bellow 27). À l'inverse, le fils longtemps dégoûté par le caractère charnel et matérialiste de son père entend se définir par son rapport à la spiritualité. Cette dernière joue un rôle important dans les deux nouvelles, même si la couronne malamudienne représente justement l'espoir d'un sauvetage mystique du père là où le plat, plus ambivalent, se fait symbole du phallus du géniteur. Ce qui est révélateur en ce sens, c'est que, lorsque le fils réclame de nouveau l'objet qui l'a fait renvoyer, son père lui révèle que celui-ci n'avait en réalité aucune valeur monétaire, ou presque.

“You want in again? Here’s the ticket. I hocked that thing. It wasn’t so valuable as I thought.”

“What did they give?”

“Twelve-fifty was all I could get. But if you want it you’ll have to raise the dough yourself, because I haven’t got it anymore.”

Tout comme la figure énigmatique du père, tantôt avilie, tantôt magnifiée, *le plat n'a d'autre valeur que celle que le fils lui confère*. S'il est investi d'une signification aussi profonde, c'est donc à double titre, en tant que métonymie de la virilité du père qui suscite l'ambivalence du fils et en tant que sujet de dialogue qui, fût-ce sur le mode de l'opposition, rassemble le père et le fils. L'objet se tient donc en lieu et place du père, et est en cela le vecteur d'une substitution de la relique à l'être. Ce qui reste dans les bras vides de Woody, c'est la trace sensorielle d'un corps à corps : « There remained one thing more this morning, which was explicitly physical, occurring first as a sensation in his arms and against his breast and, from the pressure, passing into him and going into his breast » (33). Chez Bellow comme chez Malamud, l'objet est le signifiant presque inaccessible qui dit le deuil impossible : le plat d'argent qu'on ne peut empêcher le père de subtiliser, comme le corps de Pop qui se soustrait à la volonté de son fils et accepte la mort qui vient ; la couronne du rabbin Lifschitz qui ne se manifeste jamais sous une forme tangible, entraperçue sans jamais pouvoir être saisie.

Cependant, à y regarder de plus près, il convient de souligner que l'objet-trace du père revêt des significations distinctes dans les deux œuvres. Le récit de Malamud invite à voir dans la couronne d'argent la possibilité pour le protagoniste de croire en la guérison du père par la foi, ou du moins par la confiance dans la figure paternelle ambiguë du rabbin miraculeux, lui-même flanqué d'une fille handicapée mentale qu'il aime tendrement. On notera au passage que ces méthodes de guérison magique ne sont pas peu courantes dans les milieux orthodoxes où la figure du rabbin revêt une aura toute particulière et puisent leur origine à la fois dans le Talmud<sup>76</sup> et dans les légendes des rabbins thaumaturges investis de pouvoirs kabbalistiques.

---

<sup>76</sup> Voir par exemple les figures de Rabbi Hanina et Rabbi Yohanan dans le traité Berakhot 5b.

Mais que s'agit-il au juste de vendre au fils affligé ? On a suggéré que la croyance irrationnelle exigée d'Albert par le rabbin est telle que le fils Gans n'est jamais certain que la couronne magique à laquelle fait allusion le titre de la nouvelle existe bel et bien. *A fortiori*, rien ne garantit qu'il s'agisse d'un objet matériel – comme si c'était l'amour filial qu'il s'agissait en réalité de vendre, la relation père-enfant dans toute sa naïveté, sa tendresse et son affection, qu'incarnent à merveille le rabbin et sa fille handicapée mentale. Là encore, l'objet se fait le corrélat d'une relation – réelle dans un cas, fût-elle conflictuelle (Woody et Pop), imaginaire dans l'autre et se révélant comme fondamentalement illusoire (la quête du fils Gans est vaine puisque, en réalité il souhaite que son père meure, et le dévoile en un aveu fatal : « I hope he croaks », 552). C'est une profonde incertitude sur le référent couronne que révèle le passage suivant, où le rabbin miraculeux consulté par le protagoniste pour guérir son père consent enfin à faire apparaître la couronne tant attendue, après avoir été confronté au scepticisme du fils Gans quant à l'efficacité de la méthode :

A silver candelabrum, first with three, then five, then seven burning bony candlesticks, appeared like ghostly hands with flaming fingertips in the oval mirror. The heat of it hit Albert in the face and for a moment he was stunned. But recalling the games of his childhood, he thought, who's kidding who? It's one of those illusion things I remember from when I was a kid. In that case I'm getting the hell out of here. I can stand maybe mystery but not magic tricks or dealing with a rabbinical magician. The candelabrum had vanished, although not its light, and he now saw the rabbi's somber face in the glass, his gaze addressing him. [...] What's this, slides or home movies? Albert sought some source of projection but saw no ray of light from wall or ceiling, nor object or image that might be reflected by the mirror.

(Malamud 545)

À l'instar de l'amour théorique du fils pour son père, la couronne n'est qu'une chimère. En ce sens, il n'est pas étonnant que celle-ci soit associée à l'enfance du protagoniste (« the games of his childhood », Malamud 545), intimement liée au rapport au père. Aux dires du rabbin, le fait qu'Alfred voie dans ce diadème une tromperie et choisisse de ne pas y croire est d'ailleurs révélateur de ses intentions troubles : comme l'affection filiale, le remède mystique ne peut être « réel » que dans la mesure où le client y porte crédit. D'emblée, on a affaire à une simple apparition, comme le confirme la référence à des « mains spectrales » (« ghostly hands ») évoquant déjà le père mort, alors même que, dans le récit, celui-ci agonise encore. Les syllabes du nom Gans s'immiscent en effet dans « ghostly hands » et leur inflexion s'y répercute en un effet sonore qui fait écho au jeu de lumière diffuse permettant à la couronne de se refléter. Notons une nouvelle allusion au miroir réfléchissant, qui n'est recouvert dans la tradition juive qu'à la mort d'un proche : dans la scène citée ci-dessus, il est symbole d'espoir, puisque le rabbin en utilise le reflet afin d'aider Gans fils à visualiser la guérison de son père. La couronne est donc elle aussi un *pharmakon*, surgissant du dehors, jetant le doute sur le signifiant qu'elle incarne : vient-elle sauver ou tuer ? Cette ambivalence ne se résoudra qu'à la fin de la nouvelle, lorsque le potentiel de vie et de mort se résout dans le décès du père : Gans le fils n'a pas su croire en l'objet, pas plus qu'à sa propre fiction d'amour filial. La mort du père dans la nouvelle malamudienne est un exemple hautement révélateur de ces dynamiques familiales et de la complexité de la mise en scène du deuil à travers la nouvelle qui, en tant qu'objet de fiction, se fait à sa manière plat ou couronne d'argent par le biais de la métafictionnalité, c'est-à-dire témoin d'une perte et du deuil qui s'ensuit.

## **I. 2. b. Branches vendangées, syllabes entravées : la mort des enfants, un deuil au seuil du langage et de l'indicible**

Perdre un parent fait de vous un orphelin, et perdre un conjoint fait de vous un veuf. Mais qu'est-on lorsqu'un enfant disparaît ? En hébreu [...], un parent qui perd un enfant est appelé *shakoul*, un terme presque impossible à traduire. Il est emprunté au registre végétal et signifie la branche de la vigne dont on a vendangé le fruit. Un parent endeuillé est raconté en hébreu par une image, celle d'une branche amputée de ses grains, ou d'une grappe dont on a arraché le fruit.

(Horvilleur 111)

L'analyse du corpus révèle que certaines formes de deuil sont plus récurrentes que d'autres d'un auteur à l'autre, ce qui nous permettra de mettre ici en lumière leurs différences d'approche. Certes, une écrasante majorité des pertes qui structurent la psyché du protagoniste ou du narrateur de la nouvelle adviennent au sein même de la cellule familiale et touchent un individu ou un groupe d'individus qui ont le même statut pour le narrateur : les cousins chez Bellow (« By the Saint Lawrence », « The Old System »), ou encore des parents, conjoints, frères et sœurs. C'est-à-dire essentiellement les proches au sens de la tradition juive : ceux et celles pour qui le *Kaddish* relève de l'obligation religieuse (les *kerovim* ou « proches parents »). Nous nous attacherons ici tout particulièrement à étudier la perte de la génération suivante, et notamment des enfants en bas âge. Chez Ozick en particulier, celles-ci<sup>77</sup> se voient « vendangées », pour reprendre la métaphore mobilisée par Delphine Horvilleur. Cette grappe que l'on fauche, c'est par exemple la petite Christina (« An Education »), fréquemment désignée comme « parfaite ». Ce potentiel s'étirole pourtant en l'espace de quelques pages. Le médecin Boris est le premier à constater la fragilité d'un petit corps que l'on croyait invulnérable : « in

---

<sup>77</sup> Il s'agit toujours de petites filles dans les nouvelles ozickiennes.

the first place, he didn't think Christina was perfect. He implied, in fact, that she was much worse than perfect. He said she was malnourished and needed liquid vitamins and her left lung wasn't clear » (Ozick 219). La petite ne survivra pas longtemps une fois posé ce diagnostic inquiétant.

C'est chez Cynthia Ozick que les morts d'enfants en bas âge sont les plus nombreuses au sein du corpus de nouvelles retenu. En effet, quatre d'entre elles sont centrées sur le traumatisme de la mort d'un nourrisson, y compris « An Education », dans laquelle le deuil joue un rôle moins central mais scelle tout de même la déchéance des parents négligents. La mort de l'enfant fait l'objet d'un traitement en profondeur chez cette écrivaine, ce qui n'est pas le cas dans l'œuvre des trois autres auteurs. La critique Hana Wirth-Nesher voit d'ailleurs dans l'attention portée à la question de la maternité une spécificité ozickienne dans le corpus de la littérature juive américaine, rappelant que ses récits sont souvent centrés sur l'expérience de la perte de l'enfant perçue à travers le regard de sa mère.

What distinguishes Ozick's treatment of this issue from those of her fellow Jewish-American authors is the degree of her self-consciousness about the inadequacy of language to render these experiences and her choice of a female character so that the narrative circles around maternity and the woman's relation to language and loss.

(Wirth-Nesher in Sollors, 2016 316)

On pourrait ajouter que, dans « What Happened to the Baby? », la perspective du père et la question de son rapport au deuil de sa fille sont tout aussi centrales, et que cette focalisation sur la mère n'est pas exclusive.

Chez Singer et Malamud, la mort de l'enfant advient plus occasionnellement, et Bellow n'aborde pas ce thème dans le corpus des nouvelles<sup>78</sup>. Dans « The Gentleman from Cracow » de Singer, où l'hécatombe des nourrissons semble littérale, il s'agit en fait d'évoquer le châtement des Juifs qui se sont assimilés aux mœurs païennes du protagoniste éponyme. Dépersonnalisés, les bébés n'existent pas dans le récit avant leur apparition sous la forme d'une masse calcinée qui ne peut que faire écho à la Shoah. Allusion à l'histoire contemporaine ou *cautionary tale*, le récit n'annonce le retour à la normale (postulé en dépit de la mort des nourrissons du village, comme dans le livre de Job où le « remplacement » des premiers enfants par les seconds s'opère tout naturellement une fois que Dieu a rendu au personnage biblique ce qu'Il lui avait retiré) qu'une fois que les habitants du *shtetl* auront renoncé aux tentations de la modernité et de l'assimilation, un choix scellé par le sacrifice du saint rabbin Ozer qui voit les Frampoliens revenir dans le giron de l'*ethos* judaïque.

But it was the infants who had been the real victims of the passion for gold that caused the inhabitants of Frampol to transgress. The infants' cribs were burned, their little bones were charred. The mothers stooped to pick up little hands, feet, skulls. The wailing and crying lasted long, but how long can a whole town weep? The gravedigger gathered the bones and carried them to the cemetery. Half the town began the prescribed seven days of mourning<sup>79</sup>.

(Singer, 2004a 34-35)

Que la perte (pourtant décrite comme bien réelle) des nourrissons s'inscrive dans le cadre d'une sorte de parabole lui retire quelque chose de son impact émotionnel : le *pathos* est presque absent de ce qui fait simplement office de constat, sinon par la répétition de l'adjectif « little ». On n'avait pas entendu parler des enfants de Frampol auparavant, et l'on ne nous dira plus rien

---

<sup>78</sup> Notons toutefois l'importance centrale de la mort du tout jeune neveu de Leventhal dans *The Victim*, second roman de l'auteur.

<sup>79</sup> Il s'agit d'une référence au rite traditionnel des *shiva*\*.

d'eux par la suite. De manière générale, les tout jeunes enfants, *a fortiori* les bébés, sont des figures peu présentes dans l'univers littéraire de nos auteurs masculins. Ozick, qui est la seule écrivaine du corpus, est aussi la seule à ne pas traiter l'enfant comme un personnage périphérique.

De fait, dans ses récits, une attention particulière est portée sur le rapport entre le parent et l'*in-fans* (toujours au féminin dans ces quatre nouvelles), c'est-à-dire, d'après l'étymologie latine, le bébé qui ne parle pas encore, mais qui, notamment dans « The Shawl » et « What Happened to the Baby? », balbutie, se risque au seuil du langage à prononcer une syllabe (« Ma » dans le cas de Magda) ou une onomatopée (« Moo », en ce qui concerne la petite Retta). Pour s'assurer de la singularité de la démarche ozickienne dans la représentation des parents privés de leur progéniture, on mentionnera encore l'écart entre, d'une part, la perte de l'enfant qui hante le diptyque « The Shawl » et « Rosa » et, d'autre part, le retour à la vie quasi-surnaturel de la petite fille dans « By the Light of Memorial Candles » de Singer, qui sert de pivot à une réflexion philosophique sur la vie et la mort. L'enfant, chez l'auteur d'origine polonaise, n'est que cela : une revenante, la preuve par l'exemple que rien de ce qui meurt n'est jamais bien mort, thématique tout à fait centrale dans la fiction de cet auteur. À l'instar des bébés de Frampol, elle n'est présente dans le récit que le temps de mourir. À l'inverse, chez Ozick, la vulnérabilité des enfants est investie d'une tonalité tragique et associée à un fort sentiment d'injustice, voire au déni pur et simple de la perte. C'est notamment le cas pour l'une des mères ozickienne, Rosa, pour qui la mort de la petite n'est tout simplement *jamais advenue*, parce qu'il lui serait insupportable de prendre en compte le réel et sa brutalité.

Précisons que chez Ozick, la tragédie n'est pas tant que *l'enfant meure*, ni même qu'elle décède « avant son heure », mais bien *qu'elle soit assassinée avant même que d'avoir parlé*, tout en ayant *presque* pu le faire. La parole est ici précisément *ce qui ne parvient pas à émerger*,

à la fois du point de vue de la création littéraire et dans le cas spécifique du deuil des enfants fauchés au seuil du langage. C'est l'échec de cette naissance de la langue qui constitue le pivot de « What Happened to the Baby? », de « The Shawl » et surtout de « Rosa » où la mère en vient à mimer obsessionnellement ce qu'auraient été les mots de la petite si elle avait grandi, en imaginant les lettres qu'elle lui aurait envoyées et en y répondant diligemment, comme pour pallier le grand silence qui a suivi la mort de l'enfant, exécutée dans un camp de concentration par un nazi lorsqu'elle a prononcé le mot « mama » pour la première fois. Cette perte du potentiel infini de l'enfant, qui se traduit principalement du point de vue linguistique, Ozick l'évoque aussi dans l'un de ses essais. En effet, dans un article d'*Art and Ardor* consacré à la poète Gertrud Kolmar, assassinée à Auschwitz en 1943, l'écrivaine mentionne la vision d'Ezechiel (chapitre 37), celle d'un retour à la vie des ossements des défunts. Elle réinterprète alors cette vision dans le cadre de la Shoah :

And everything unmade, undone, unwritten, unread. *The children did not live to do their sums, the carpenters did not live to cut the doors to fit the houses that the architects and engineers left in midair, in midmind. Unwritten alphabets clog the breath of this dream like so many black hosts of random grit – letters still inchoate, not yet armed into poems, novels, philosophies. Torrents of black letters fill the sky of this imagining like a lost smoke.* And singular voices, lost. Every now and then, though, the dream becomes en fleshed: a voice comes up out of its grave, the living mind resumes its dialogue with history. [...] Ezekiel's vision wonders something else: how would the historian Ringelblum have written that history had that history not riven him? *What would the mature Anne Frank's novels – she would have become a novelist – have turned out to be*<sup>80</sup>?

(Ozick, 1968 231-232)

---

<sup>80</sup> Je souligne.

Ces lettres de l'alphabet restées en devenir font écho dans « Rosa » aux missives que Magda ne rédigea pas, mais aussi à la vie que la rescapée imagine a posteriori pour son enfant défunte : « a beautiful young woman of thirty, thirty-one: a doctor married to a doctor; large house in Mamaroneck, New York; two medical offices, one on the first floor, one in the finished basement », Ozick, 2021 35). Entre l'auteur de *Art and Ardor* et Rosa, une même certitude sur l'invérifiable : Magda aurait été médecin, Anne Frank romancière. La fiction vient ici clairement pallier deux manques et répondre à deux regrets de la mère : que l'enfant n'ait pu grandir, et qu'elle n'ait jamais pu lui redire « maman », puis développer ses capacités linguistiques et communiquer de façon plus élaborée.

C'est donc chez Ozick que la perte infinie de langage associée à la Shoah (qu'il faut comprendre ici non seulement comme anéantissement des êtres, mais aussi comme destruction des *mots*, en lien avec le passage d'*Art and Ardor* cité ci-dessus) est le mieux approfondie. C'est dans ses nouvelles que l'effort pour penser le deuil de l'enfant en tant que parole fauchée, vendangée ou tuée dans l'œuf, est le plus abouti. La mort du bébé n'y est jamais purement *symbolique*, mais se retrouve investie d'une signification affective que le récit explore en approfondissant le rapport parent-enfant – exception faite peut-être de ce qui se passe dans la nouvelle « An Education » où la jeune Christina incarne pour un temps la « perfection » avant que l'on découvre que l'enfant est simplement mortelle.

Dans les nouvelles d'Ozick, le nourrisson mort revient souvent sous les mêmes traits. À l'image, nous le verrons, de la figure du réfugié chez Malamud, c'est comme s'il s'agissait d'un même spectre franchissant l'espace intertextuel qui sépare les nouvelles – comme on dit de certains fantômes qu'ils traversent les murs. Ce qui hante est soustrait aux limites de la spatialité et de la diégèse, et se meut aisément à travers textes et récits. Dans « Rosa », « The Shawl », « What Happened to the Baby? » et « An Education », les victimes sont des petites filles, d'une

grande beauté et nées de parents juifs. Elles meurent toutes violemment et de façon inattendue : Magda est électrocutée, Retta est retrouvée morte dans son berceau sans que l'on comprenne ce qui au juste « est arrivé au bébé ». Quant à Christina, elle attrape un rhume qui s'aggrave et décède brutalement.

They couldn't tell Una much about Christina. She was better, they murmured—she was definitely better. Boris, who kept in touch with Dr Chichester, said nothing. Una was encouraged. Everyone struck her as optimistic—more than that, almost happy. The Chimeses' relief was clear. [...] By the beginning of the Chimeses' second hospital week Boris and Una were lovers in earnest, and in the middle of that same week Christina died.

(Ozick, 2007 226)

Cette fin rappelle la scène de la mort de Retta dans « What Happened to the Baby? » centrée sur l'impossible espoir de la survie d'une enfant que l'on sait condamnée dès l'incipit. En effet, au début du récit, la narratrice apprend de sa mère, la cousine de Simon, lui-même père de Retta, que ce dernier a eu une fille mais l'a perdue lorsqu'elle était toute petite. L'épisode suivant retrace la mort du bébé dans son berceau, peu après qu'un nourrisson qui dormait à ses côtés, celui de l'amante de Simon, eut été pris d'un violent accès de fièvre.

Retta had long since grown quiet: she lay in the tranquil ruddiness of waxworks sleep, each baby fist resting beside an ear. [...] At half-past eight the doctor came, together with Simon and Bella. He had driven them both up from the village in his Ford. The child<sup>81</sup> was by now perfectly safe, he said, there was nothing the matter that he wouldn't get over [...]. "While I'm here", the doctor said, "I suppose I ought to have a look at the other one."

---

<sup>81</sup> Il s'agit du bébé qui dormait avec Retta, un petit garçon.

“She’s fine”, Essie said. “She slept through the rest of the night like an angel. Just look, she’s still asleep.”

The doctor looked. He shook Retta. He picked up her two fists; they fell back.

“Good God”, the doctor said. “This child is dead.”

“She’s fine,” Essie said. “She slept through the rest of the night like an angel. Just look, she’s still asleep—”

The doctor looked. He shook Retta. He picked up her two fists; they fell back.

“Good God,” the doctor said. “This child is dead.”

(Ozick, 2007 441)

Dans les deux cas, l’effet tragique repose sur le constat que la mort survient sans crier gare. Pourtant, dans « What Happened to the Baby », la narratrice nous informe d’emblée du destin de l’enfant. La question qui se pose n’est donc pas « va-t-elle mourir ? » mais plutôt « comment va-t-elle mourir ? », ou « comment est-elle morte ? », puisqu’il est question de mettre le doigt sur la vérité d’une disparition qui a suscité plusieurs récits contradictoires au sein de la même famille.

Pourtant, comme dans maintes tragédies, la narration fait miroiter une issue autre que celle à laquelle le titre faisait allusion. Tout est fait pour suggérer le sentiment de choc subi par les parents : ambiguïté sur le référent (« the child was by now perfectly safe ». Cette formule porte en réalité sur *l’autre enfant*, celui qui va survivre et qui était malade), propos faussement rassurants (« she’s fine »). Il s’agit ici de donner au lecteur l’illusion provisoire que l’enfant pourrait survivre, c’est-à-dire de l’inviter à revivre l’horreur de la découverte tardive de cette nuit-là avec la mère éplorée, Essie. La difficulté pour le lecteur de se préparer à ce stade du récit à la mort imminente de l’enfant fait donc écho à la réaction des parents, qui refusent de prendre en compte les indices qui annoncent la maladie (« An Education ») ou ne perçoivent pas la nécessité de s’inquiéter pour le bébé.

Les lecteurs, tous les personnages dans l'univers intradiégétique (Una dans « An Education », qui s'occupe du bébé la majeure partie du temps, et Lily dans « What Happened to the Baby », ainsi que la mère de la petite fille, Essie), sont amenés à percevoir l'enfant comme un « ange » et se bercent un moment de l'illusion de son immortalité. Son décès n'en est que plus violent et émotionnellement chargé. Cette brutalité dans la révélation de la mort de l'enfant semble faire office de « choc inattendu, non préparé et écrasant », forme d'effraction d'un événement inassimilable qui évoque le fonctionnement du trauma (Ferenczi, [1982] 2006 142), au sens où « la conséquence immédiate de chaque traumatisme, c'est l'*angoisse* » qui « consiste en un *sentiment d'incapacité* à s'adapter à la situation de déplaisir » (140). On distingue dans la théorie freudienne développée dans *Inhibition, symptôme et angoisse* une « angoisse réelle » ou « angoisse face à un danger réel » (*Realangst*), désignant la réaction du Moi à un danger extérieur qui constitue un signal pour y échapper, d'une « angoisse névrotique », dans laquelle le Moi est confronté à un conflit psychique interne et cherche à y échapper. Le premier type d'angoisse peut permettre d'éviter le choc et de réagir de façon plus efficace : ce n'est donc pas à cela qu'on a affaire dans la nouvelle ozickienne, où elle fonctionne plutôt comme un mécanisme psychique qui provoque le refoulement, ainsi que Freud le théorise, toujours dans *Inhibition, symptôme et angoisse*, en affirmant que « c'est l'angoisse qui fait le refoulement et non pas, comme je l'ai estimé jadis, le refoulement qui fait l'angoisse » (Freud, [1926], 2009 24).

Dans la nouvelle ozickienne, c'est paradoxalement l'insouciance de la mère dans le récit (conséquence d'un refoulement antérieur) qui est à l'origine du choc « inattendu » et pourtant préparé par l'intrigue que constitue la mort de la petite fille. L'angoisse rejaillit donc lorsque les parents (et avec eux les lecteurs) sont arrachés à l'illusion de la tranquillité et replongés dans la nuit qui a brisé leur vie. L'angoisse fait alors place à l'horreur lorsque l'on comprend que l'enfant est décédée. La narratrice du récit enchâssant, Vivian, en permettant à la mère de faire remonter à la

surface de la conscience le vécu de cette nuit-là sans l'interrompre, la tire d'ailleurs d'un mutisme long de plusieurs décennies et la conduit vers une résolution plus harmonieuse du conflit intérieur qui la tirait. Vivian joue donc bon gré mal gré le rôle de l'analyste : Essie, la mère, lui *impose* ces confidences, mais elle ne se dérobe pas, et l'écoute jusqu'au bout.

Je souhaite revenir sur un autre point commun entre les nouvelles : la question de la naissance du son et du signifiant chez l'enfant ; les bruits et les cris qu'elle émet (« An Education »), les syllabes qu'elle articule (« moo » dans « What Happened to the Baby? », où la petite Retta est amenée au zoo par son père et tente de nommer le gnou, « ma... » dans le cas de Magda, électrocutée par des soldats nazis alors qu'elle ébauchait le mot « maman »), ou simplement de son silence. Ce phénomène de deuil du langage est particulièrement prégnant dans « What Happened to the Baby ». La narratrice, Vivian, y évoque son « oncle Simon » (il s'agit en réalité du cousin de sa mère), linguiste et conférencier éclectique qui multiplie les interventions sur la langue universelle qu'il a créée pour concurrencer l'espéranto. Il lui a donné le nom de « gnu », ou « gnou ». La première origine de ce nom qui est mentionnée dans le récit est liée aux nombreux voyages de Simon (« in Africa, in a tiny Xhosa village nestled in the wild, he was inspired by observing an actual yellow-horned gnu », Ozick, 2007 420), mais ce n'est qu'une explication de surface. La seconde généalogie du « gnou » supplante la première vers la fin du récit, lorsque l'on comprend « ce qui est arrivé au bébé », et que « gnou » est la dernière syllabe que la fille de Simon avait tenté de prononcer en vain.

La narratrice apprend pourtant assez tôt que Simon était le père d'une petite Retta, dont il visite encore la tombe tous les mardis des dizaines d'années après la tragédie, en un deuil perpétuellement reconduit. La jeune femme précise: « I had heard about the baby nearly all my life. Uncle Simon and Essie had not always been childless. Their little girl, eleven months old and already walking, had died before I was born. Her name was Henrietta » (Ozick, 2007 424).

L'enfant est un spectre qui hante la nouvelle et dont l'ombre porte jusque dans l'enfance de la narratrice. C'est en effet la mère de Vivian, Lily, qui lui a raconté l'histoire tragique de cette enfant. Selon Lily, la cousine de Simon, cela ne fait aucun doute : c'est la mère de la petite fille, surnommée Retta, qui est responsable de sa mort (« and all on top of what she did to the baby », 423 ; « the point is Essie killed that child », 424). À en croire la mère de Lily, la résolution de l'énigme du titre semble simple : qu'est-il arrivé au bébé ? Sa mère l'a tué ! Elle choisit d'ailleurs un euphémisme, qui fait là encore écho au titre et évoque l'innommable à morts couverts : « what she did » (ibid.). Cependant, le mystère de la mort de Retta ne se laisse pas élucider aussi aisément. Dès le début du récit, des éléments conduisent à douter de la véracité (« reliability ») du témoignage de la mère de la narratrice. Premier indice de taille : Vivian remarque que certains détails de l'histoire changent au fil du temps.

“Leave it to Essie, would any normal mother drag a baby through a tropical swamp?”

“A swamp?” I asked. “The last time you told about the baby it was a desert.”

“Desert or swamp, what’s the difference?”

(Ozick, 2007 424)

Vivian apprendra par la suite que Retta n'est décédée ni dans la jungle ni dans le désert, mais bien aux Etats-Unis, dans un chalet des Catskills. Il est intéressant, en ce sens, de constater que Lily fait preuve de beaucoup d'imagination dans ses réécritures imaginaires de la mort de la petite fille : lui décrire une fin tragique dans un marécage ou une terre désolée, c'est accentuer la culpabilité de Essie, en rappelant qu'aucune mère digne de ce nom ne devrait emmener son enfant dans des lieux aussi dangereux. Ce schéma explicatif unique permet de rendre compte de cette mort, de la rationaliser. Cependant, l'indécision portant sur le lieu est aussi le signe

d'une incohérence qui poussera la fille de Lily à chercher ailleurs la réponse à l'entêtante question du titre, qui invite les lecteurs à mener l'enquête avec la narratrice.

Bien des années après, la narratrice devenue adulte retrouve Essie, la mère de Retta, désormais séparée de Simon. De fait, les visites chez cet oncle quelque peu pédant pèsent de plus en plus à la jeune Vivian et elle se dit que reformer le couple Simon-Essie lui permettrait d'alléger quelque peu sa propre charge. Selon la jeune femme, ils ont divorcé en raison des nombreuses aventures amoureuses de son « oncle », coureur patenté qui n'a pas hésité à se livrer à des attouchements sur sa propre petite-cousine. La narratrice ne sait donc pas encore qu'elle va apprendre « ce qui est arrivé au bébé ». Elle ignore également que l'ex-épouse de Simon a pour lui une haine tenace que les ans n'ont en rien apaisée. Il y a quelque chose de résolument enfantin dans la tentative de la narratrice de faire en sorte que Simon et Essie « renouent » après un divorce. La jeune femme, tributaire des récits de sa mère dont elle se méfie cependant un peu, semble avoir une vision assez simpliste des relations au sein de la famille, ce qui fait écho à sa compréhension limitée de la tragédie qui impliqua jadis le couple et le fruit de leur union.

Sa visite chez Essie, qui porte sur la question de la responsabilité (qui va s'occuper du vieil homme déclinant ? Elle, en tout cas, ne souhaite plus le faire) l'amène à découvrir qu'elle ne connaît en réalité qu'une infime partie de l'histoire d'Henrietta. Or, le témoignage d'Essie permet de sortir de la logique délétère du secret de famille. Elle évoque d'entrée de jeu les blessures du deuil et sa jalousie envers la narratrice et sa mère : « Lily had her kid [...] She had you, and by then what did I have? An empty crib, and then nothing, nothing, empty » (435). Ce parallèle fait de Vivian une sorte de double de l'enfant morte qui aurait survécu, et par conséquent la personne la plus à même de servir d'exutoire et de confidente à Essie dans son grand âge. La narratrice estime que la vieille femme se venge en lui « confiant sa vie », en

partageant avec elle ce qui était demeuré enfoui en elle pendant si longtemps : « she gave me her life. She made me *see*, and why? Because her child was dead and I was not [...]? Who could really tell why? I had fallen in on her out of the blue, out of the ether, out of the past (it wasn't *my* past) » (*ibid.*). On constate que Vivian, la narratrice, devient le relais d'une mémoire que son interlocutrice lui transmet en héritage. Simultanément, Essie la pose en quelque sorte en double de sa fille, ce qui facilite le mécanisme de projection. Ce dédoublement des enfants est ici d'autant plus évident qu'il n'y a qu'à retirer le pronom « her » pour trouver l'énoncé « she gave me life » : non plus « elle m'a confié sa vie » (en me racontant ce qui s'était véritablement passé) mais « elle m'a donné *la* vie ». Vivian est bien une Retta qui aurait survécu, une interlocutrice privilégiée pour la vieille dame pleine de rancœur et dont l'amertume s'est muée en rage avec le temps. De même, la narratrice va trouver dans la parole d'Essie un substitut plus crédible du discours maternel.

La mère orpheline de fille commence alors à transmettre son récit à la narratrice (qui est d'abord réticente, estimant qu'après tout, ce n'est pas « son passé à elle »). Essie agit ainsi en partie pour rectifier le récit de Lily, et en partie pour se venger d'elle en forçant l'enfant qui a survécu à porter la charge de son deuil. Ce poids de la mémoire s'est accumulé au fil des décennies et a conduit la mère à préserver des reliques datant de l'enfance de sa fille, notamment une machine à coudre qu'elle avait acquise juste après la naissance de la petite Retta, et qui symbolisa jadis l'harmonie conjugale : « one August afternoon he arranged to have a second-hand sewing machine delivered to the cottage. Essie jumped up and kissed him, she was so pleased; it was as if the sleek metal neck of the sewing machine had restored them to each other. » (437-438). La thématique de l'enfant vif et de l'enfant mort est d'autant plus centrale que, dans la représentation de la mère, *seul un enfant peut survivre au détriment du second*. C'est une scène ultérieure, celle de la mort de Retta où celle-ci meurt alors que le petit garçon couché à ses côtés survit, qui permettra de comprendre les racines de cette rivalité.

La suite du récit enchâssé, où Essie prend le relais de Vivian, retrace l'histoire de Simon et de son ex-femme à partir de la grossesse de cette dernière. La narratrice présente cette version comme *la vérité* sur le sort de la petite Retta : « when I left Essie four hours later, I knew what had happened to the baby » (435). Ce récit se substitue donc aux approximations et aux raccourcis de Lily, qui ne visaient qu'à incriminer la mère. Cette dernière relate ce qui suit : quelques mois après la naissance de leur premier enfant, le jeune couple que formaient Simon et Essie loue un chalet dans les Catskills et fait la rencontre d'un groupe d'espérantistes. Parmi ceux-ci, une autre jeune femme brillante, Bella, maîtrisant la langue à merveille et elle aussi mère d'un nourrisson. Or, l'espéranto passionne Simon. Bella et lui se rapprochent donc, et elle confie son petit garçon à Essie le temps de donner un cours à Simon au cours d'une longue promenade. La situation est pénible pour Essie, forcée de jouer le rôle de garde d'enfant pendant que son mari flirte ouvertement avec une autre. Par la suite, les deux espérantistes rentrent à la maison, mais Bella, afin d'éviter de réveiller son fils endormi dans un berceau aux côtés d'Henrietta, propose de ne venir le chercher que le matin suivant. Au cours de la nuit, le petit garçon se réveille en hurlant, en proie à une forte fièvre, et Essie implore son mari d'appeler le médecin au plus vite. Celui-ci estime qu'il vaudrait mieux prévenir en premier lieu la mère de l'enfant et se précipite chez Bella. Il couche alors avec elle tandis que son épouse s'occupe du petit garçon toute la nuit, tentant de faire baisser la fièvre. C'est seulement le matin suivant que les deux amants reviennent avec le médecin auprès d'une Essie épuisée, pour découvrir que le fils de Bella n'a rien de grave. Contre toute attente (du moins du point de vue du récit enchâssé de la mère, qui fait revivre à Vivian le choc qu'elle a vécu cette nuit-là), et tandis qu'Essie affirme que sa propre fille se portait bien tout au long de cet épisode, c'est Retta qui est morte pendant la nuit. Elle n'a rien vu venir et, dans le récit enchâssé, le lecteur maladroit est en quelque sorte pris par surprise, alors même qu'il a déjà été dévoilé que le bébé allait mourir.

On constate que, là encore, il y a substitution d'un bébé (celle qui aurait dû vivre) à l'autre (celui qui aurait dû mourir). Voilà qui rappelle les remarques de la vieille femme s'appêtant à raconter son histoire au sujet de l'existence de Vivian, la narratrice : pourquoi faut-il que Lily ait eu une enfant vivante, *elle* ? La question de la substitution revient d'ailleurs dans « Rosa » où la mère endeuillée en veut à sa nièce Stella d'avoir survécu : Magda n'aurait-elle pas pu revenir des camps elle aussi ? On comprend d'autant mieux la rancœur d'Essie face à la petite-cousine qui représente le « berceau plein » quand on se penche sur le récit enchâssé, où il est aussi question de deux bébés qui partagent un même berceau, le fils de Bella et sa propre fille. Dans l'esprit de la mère, il n'y a pas de place pour deux enfants vifs, comme dans la scène traumatique de la mort de sa fille (« Retta's crib was too narrow for the two of them », 438). Sa haine de Vivian et de Lily est donc liée non seulement au fait que celle-ci soutient son cousin Simon en dépit de tout, mais aussi au constat que Lily incarne à ses yeux une seconde Bella, celle qui a les faveurs de son mari et parvient à conserver son enfant en vie.

À l'issue de cet épisode, Retta est donc retrouvée morte<sup>82</sup>. Mais qu'est-il donc arrivé au bébé, pour revenir à l'énigme du titre ? Après que l'on a eu accès à la version d'Essie, force est de constater que les circonstances mêmes de la mort de l'enfant ne sont toujours pas claires, car le médecin se contente d'affirmer : « the child is dead » (441). À cette déclaration brutale succède la scène de l'enterrement de la fillette, et l'on n'en saura pas plus. Le cœur du trauma demeure intact : ce qui précède la mort et lui succède est clair dans le discours de la mère, mais l'événement lui-même est absent de son souvenir. Toute trace mnésique semble avoir disparu.

---

<sup>82</sup> Le récit ne va pas sans évoquer 1 Rois, 3 : 16-28, où il est aussi question de substitution de nourrissons (le mort pour le vif) par les deux prostituées qui viennent consulter le Roi Salomon. Dans les deux cas, deux enfants dorment dans la même pièce, mais seul l'un d'entre eux est vivant à l'issue de la nuit. La mère de l'enfant volé est tout aussi choquée que le médecin lorsqu'elle se rend compte que le bébé ne respire plus (« Comme je me disposais, le matin, à allaiter mon enfant, voici, il était mort ! Je l'examinai attentivement quand il fit grand jour, et ce n'était pas là le fils que j'avais enfanté », 1 Rois, 3 : 21).

On ignore si c'est une maladie qui l'a emportée, ou si elle a été étouffée par le petit garçon une fois celui-ci replacé dans le berceau (« Retta's crib was too narrow for the two of them », Ozick, 438), confirmant l'idée que les deux enfants ne peuvent pas co-exister, qu'il n'y a de place que pour un nourrisson. Toutefois, ce que l'on sait, c'est qu'Essie n'a pas pu s'occuper suffisamment de sa fille tout au long de la nuit ni s'assurer qu'elle se portait bien car elle était prise par les soins à apporter au petit garçon de la maîtresse de Simon.

C'est peut-être d'ailleurs cette insoutenable responsabilité personnelle qu'elle dissimule derrière son silence, responsabilité dont on verra qu'elle est entièrement reportée sur le père absent. En effet, même s'il est impossible d'être certain que l'arrivée du médecin aurait permis que la petite fille survive, la mère endeuillée précise qu'elle en veut à Simon, moins de l'avoir trompée que d'avoir tardé à aller chercher celui qui aurait pu lui sauver la vie : « She did not know what the doctor could have done, she knew only that he hadn't been there to do it » (442). D'ailleurs, le père lui-même s'en veut amèrement. Il brûle les carnets de son amante et rend des visites incessantes à la tombe de la petite fille qu'il aimait tant (« Simon went everyday to sit beside the grave », *ibid.*). Simon renie alors l'espéranto, qui lui rappelle par trop Bella et son propre choix coupable de retarder l'arrivée du médecin qui aurait pu sauver sa fille, et crée le GNU pour faire concurrence à la langue universelle.

À partir de ce moment, il ne s'agira plus pour Essie et Simon que de revivre et de rejouer à l'infini le deuil de Retta et les sentiments que la mort de l'enfant a provoqués. Pour la mère, une fois passé l'enterrement de la fillette, c'est le ressentiment qui dominera. Sa rancœur et son sentiment d'injustice sont attisés par les visites constantes de Simon sur la tombe de sa fille : « at first Essie went with him; but after a while she stayed away. How he wailed, how he hammered and yammered! She could not endure it: too late, that spew, too late, his shame, his

remorse, his disgrace » (441). Désormais, Essie consacrer sa vie à se venger de Simon, responsable de l'événement qui reste toujours linguistiquement innommable, et que l'on ne désigne qu'à travers une périphrase (« what happened to the baby, maybe it wouldn't have happened », 442) dont la signification n'est autre que « Retta's death ».

Si, pour le père, la petite fille est *irréremédiablement morte*, à tel point que la vie de Simon est tout entière vouée à entretenir le souvenir de l'enfant, Essie ressemble à Rosa en ce que, à ses yeux, la petite fille *pourrait tout aussi bien être restée en vie*. Ç'aurait pu être Stella et non Magda, insiste la mère dans « Rosa » ; ç'aurait pu être Vivan ou le fils de Bella et non Retta, *si seulement*, suggère Essie : dans les deux cas, un même rêve de substitution, un même sentiment d'injustice et d'incompréhension.

On en retrouve d'ailleurs une trace dans le corpus malamudien. C'est par exemple le cas dans « The German Refugee » où le personnage principal, Gassner, Juif allemand en exil aux États-Unis, apprend que sa femme avait choisi de se convertir au judaïsme et a été assassinée lors de la Shoah par balles – mourant en quelque sorte *à sa place*. Dans tous les cas, cette dynamique de la substitution engendre une violence dirigée vers l'un des survivants, ou vers un objet : Gassner se suicide pour ne pas survivre à sa femme, tandis que, chez Ozick, Rosa détruit son propre magasin, et brûle une lettre que lui a fait parvenir sa nièce Stella. De même, Essie sabote toutes les conférences de Simon et voue à l'échec son projet d'expansion du GNU en envoyant des espérantistes le huer lors de ses discours.

Cette haine se cristallise d'autant plus sur le père endeuillé que lui-même se reconnaît coupable (« he turned his vigil into a sabbath penance, consecrating one night each week to mourning », 442) et ravive sans cesse le souvenir de la petite fille. Or ce deuil qui n'en finit pas renvoie incessamment la mère à la nuit fatidique et à la faute de Simon. C'est comme si le caractère incompréhensible de l'événement rendait nécessaire de désigner un coupable : ce sera Simon comme ç'aurait pu être Bella, le médecin ou encore elle-même. En ce sens, il est

significatif que, en l'espace de quelques phrases, la mère passe insensiblement du doute sur la responsabilité du mari infidèle (« maybe » ; « she did not know what the doctor could have done ») à une condamnation que Simon paraît entériner par son refus de faire son deuil. Dans son grand âge, juste après la mort de Simon, elle ira jusqu'à l'accuser de meurtre : « you don't think I'd let anybody know my own husband managed to kill off my own child right in my own bed, do you? » (448). Certes, c'est l'absence de Simon qui a causé le retard du médecin et a sans doute précipité la mort de Retta. Cependant, Essie va jusqu'à le présenter assassinant activement sa petite fille dans son lit (en réalité, l'enfant est décédée dans son berceau, collée contre l'autre enfant : dans cette réécriture d'Essie, le petit garçon n'existe même plus, ce qui ne fait qu'aggraver la faute du père). Ce phénomène témoigne du noircissement de l'image du mari au fil des réitérations du récit que fait Essie de cette nuit fatale, et d'un accroissement fantasmé de la culpabilité de Simon (« Simon was to blame », 444), qui conduit la mère à réimaginer le moment où survint la tragédie en en modifiant à son tour les détails, comme l'avait fait auparavant Lily, la mère de la narratrice.

Essie ne se contente pas d'accuser et de condamner. Avant même leur séparation, elle multiplie les stratagèmes pour rendre son mari encore plus malheureux. Tout, jusqu'à son implication perverse dans les conférences qu'elle a sabotées, renvoie à une rancune impérissable : « her performances in the cold hall [...] were her own contraption, her secret derision, her revenge for what happened to the baby » (444). Essie en veut à son mari d'être inconsolable : elle remet même en cause à plusieurs reprises la paternité de Simon, suggérant qu'un autre homme est peut-être le géniteur de Retta. Cet étrange aveu, qui survient assez tardivement dans le récit, semble être formulé en miroir des griefs d'Essie envers Simon : c'est comme si, triomphante, elle pouvait affirmer qu'*elle aussi l'avait trompé*. Sa furie vengeresse est aussi sa manière à elle de ne pas faire le deuil : ne jamais pardonner, c'est encore se souvenir de l'enfant, revivre sans cesse la nuit qui l'a arrachée à sa mère.

Ainsi, lorsque Vivian apprend à Essie que Simon est mort, son ex-femme demande immédiatement s'il a été enterré auprès de la petite fille : « if he's buried *there*, next to Rhetta, I swear I'll have him dug up and thrown out! » (448). Cette rancœur post-mortem serait incompréhensible si Essie en avait simplement voulu à son ex-mari de prolonger la souffrance d'un deuil vieux de plusieurs décennies. En réalité, il s'agit de revendiquer un droit exclusif sur la mémoire de l'enfant, de refuser à Simon la paternité de Retta jusque dans la mort, de poursuivre sa vengeance au-delà de l'anéantissement de l'endeuillé. Là encore, comme dans la nuit qui fut la source du trauma maternel, il n'y a pas de place pour deux, pas plus dans le berceau que dans la tombe. La protagoniste garde d'ailleurs jalousement le secret de l'emplacement de la sépulture de Retta : « well, at least that, *she* doesn't know where Retta is » (444). L'insistance sur le pronom peut s'entendre comme une concession ou comme une ultime allusion à celle qu'elle juge aussi indirectement responsable de la mort de l'enfant, Bella, la maîtresse de son mari.

La narratrice observe dans le récit enchâssant que le décès de Simon précède de peu la disparition de l'un des objets les plus chargés en souvenir de la maison d'Essie, la machine à coudre, achetée lors de son déménagement avec Retta et Simon dans les Catskills et qui lui permettait alors de nourrir sa famille, ainsi que la mère l'avait évoqué dans le récit enchâssé. Avec Simon disparaît le dernier membre de cette famille déchirée, et avec lui une partie du chagrin dévastateur d'Essie, qui se débarrasse des objets qui lui rappelaient sa fille.

Si l'on se penche sur le deuil tel qu'il est mis en scène par les deux parents, on constate que Simon incarne la perte comme création d'une mémoire langagière vouée à se substituer à tous les mots que l'enfant n'avait jamais dits, comme si le langage jaillissait à foison du silence éternel de la petite fille. Ce qu'il met en pratique, c'est la construction d'une poétique et d'une *praxis* liées à la mort et à l'être cher qui lui associent commémoration et reconstruction de sa

vie et de sa carrière. À l'inverse, Essie représente un rapport à la perte qui se traduit par une volonté d'anéantissement, et prend la forme d'une vaste entreprise de destruction. Si le deuil d'Essie s'est manifesté sous la forme d'une colère extériorisée qui ravage tout sur son passage, celui de Simon prend une forme complémentaire, mais symétriquement inverse. Le deuil du père est en effet la construction par accréation d'un langage du deuil, le « gnou », qui se veut langue universelle. C'est un deuil qui entend bâtir, même si sa démarche est vouée à l'échec. Tout d'abord, le « gnou » est un contre-espéranto, c'est-à-dire une tentative pour le père de revenir sur les choix regrettables qu'il avait faits lors de la nuit fatidique. C'est donc, en ce sens, un refus de Bella, et par extension un rite expiatoire qui lui rappelle l'enfant morte.

On apprend la véritable origine du nom de cet idiome vers la fin du récit d'Essie, peu après la mort de la petite fille : « and all the while Simon was concocting GNU. He named it, he said, in memory of Retta at the zoo » (443). Le mot lui-même encode le souvenir. Il renvoie à une après-midi passée au zoo avec la petite fille. Le père avait montré un gnou à son enfant en tentant de lui faire répéter ce mot, mais n'avait tiré d'elle qu'un « moo », qui avait fait rire les parents. « Gnou », c'est le mot-souvenir qui enveloppe toute la tendresse d'une après-midi d'avant la déchirure de la perte, mais c'est aussi la parole que la petite fille n'a jamais dite, n'a jamais pu dire, tout le potentiel de langue suspendu au bord des lèvres de l'enfant défunte, un « presque dire » qui ne se réalise jamais. Il est intéressant qu'en anglais, le mot « gnou » porte également cette ambiguïté, puisque sa réalisation phonologique (/nu:/) ne correspond pas à sa graphie. De même qu'il y a décalage comique entre la vache imitée par l'onomatopée de l'enfant et la description de l'animal aperçu au zoo, on observe que quelque chose dans le « gnou » ne se laisse pas dire, renvoie au mystère d'une syllabe unique qui fait aussi songer au *nu* yiddish emprunté au russe, dont la prononciation est similaire, et qui sert à exprimer l'impatience. *Nu* (/nu:/), c'est-à-dire : « c'est pour quand ? » Interrogation des parents attendant

l'accès au langage qui n'advient point, mais aussi « et alors ? ». Et alors, qu'est-il arrivé à l'enfant ?

Le gnou/*nou* symbolise ce que la petite a *presque* articulé (et, par extension, tout ce qu'elle n'a pas eu le temps d'être). Il devient dans le récit un signe évocateur de la perte, une métonymie animale de la démarche de commémoration indirecte propre à Simon. En effet, c'est seulement vers la fin de la nouvelle que l'on comprend pourquoi le linguiste parcourt la planète à l'affût de vocables ou de syllabes qui puissent « nourrir et engraisser son gnou » (« uncovering fresh syllables to feed and fatten his GNU », 445). Le « gnou » devient la langue du deuil, incompréhensible à qui n'est pas initié, impartageable, qui n'appartient au fond qu'à Simon et sa fille : « Simon moaned out his gibberish beside Retta's grave in the misty night air » (445). Elle se voudrait, pourtant, idiome universel. L'humanité constitue une communauté d'endeuillés mais nul ne vit le deuil de la même façon, c'est-à-dire à travers le même langage, de sorte que la volonté d'exprimer ou de partager le deuil se heurte, dans une certaine mesure, à la barrière de l'incommunicable. Le père a tenté de transmettre son propre langage, mais il est demeuré une sorte de charabia.

De plus, au fur et à mesure que Simon « nourrit son gnou » (jeu de mots de la narratrice, qui désigne à la fois le fait de continuer à ajouter des termes à sa langue et le fait d'alimenter l'animal « gnou »), il dépérit : « some inner deterioration, from a source unknown to me, was gnawing at him » (447). Vivian suggère que cette dégradation physique est elle aussi liée à la mort de l'enfant. Le vieil homme est victime d'un abcès à la dent, dont le caractère psychosomatique est d'autant plus marqué que la narratrice précise qu'il s'est mystérieusement étendu jusqu'au cœur – cœur brisé d'un père qui évoque une fois encore l'incapacité à dire la mort de l'enfant, regret dans lequel tout son être finit par se consumer. L'apparence physique de Simon, peu avant sa mort, se détériore, et l'on peut voir dans son aspect hirsute un début

d'animalisation qui fait de lui le double famélique du GNOU (un langage en perpétuelle expansion, mais qu'il n'est jamais vraiment parvenu à transmettre), c'est-à-dire un simple gnou (« he was unshaven [...]. His toenails were overgrown [...]. His breath was bad »). Le personnage est d'ailleurs décrit tout au long de la nouvelle comme mû par des instincts sexuels quasi insurmontables, presque comme s'il était en rut – alors même que c'est cette libido incontrôlable qui avait poussé Simon à délaisser son enfant pour s'unir à Bella. Le GNOU ne survit donc pas à son créateur ; accablé par la fatigue et sentant la mort venir, Simon cesse de nourrir sa langue : sans personne pour l'engraisser, l'animal métonymique s'étiole et meurt. Simon n'aura pas réussi à imposer sa langue du deuil.

### **I. 2. c. Un deuil par-delà les frontières : pleurer l'étranger**

Ne pleure-t-on jamais que des proches parents ? Les textes étudiés jusqu'ici semblent confirmer l'évidence qui voudrait que le deuil (en fiction comme sur le plan des rites religieux et des prières) relève avant tout et le plus souvent d'une problématique familiale. Or, cette manifestation première de la perte peine à rendre compte de l'ensemble des deuils, non du *prochain*, mais du *lointain*, qui se jouent dans le corpus. Que l'on puisse pleurer celui ou celle que l'on n'a jamais connu(e) semble *a priori* contraire à la logique du deuil, si l'on présuppose qu'il est conditionné par la proximité avec le défunt. Faut-il parler de deuil lorsqu'on apprend la perte de quelque réfugié anonyme à l'autre bout du monde ? Toute mort n'implique pas un deuil. Le corpus mentionne de nombreux décès de manière tout à fait anecdotique : il ne se trouve personne pour pleurer Axel Kalish dans « Take Pity », Malecki, Sokal et Wotjek dans « Moon and Madness », ou le vice-consul du Chili dans « Shots » ou encore Billy Rose dans « The Bellarosa Connection ». Ces personnages sont à peine mentionnés, et ne font l'objet d'aucune description précise, parce que leur mort indiffère le protagoniste ou le narrateur, qui

ne les connaît pas, ou presque pas. Ces décès sont essentiellement mentionnés pour faire avancer l'intrigue.

Pourtant, penser la perte au-delà du cercle restreint de la famille nucléaire semble nécessaire. *Seize the Day*, quatrième roman de Bellow, se termine sur cette image surprenante et pourtant révélatrice : le protagoniste, Tommy Wilhelm, se retrouve par un étrange concours de circonstances face au cercueil d'un homme qu'il n'a jamais connu. Il est bouleversé et prend le deuil de ce parfait étranger. Le critique Philippe Codde décrit en ces termes ce superbe passage :

Against his will, he gets shoved into a Jewish funeral parlor. Faced with the corpse of a total stranger, Wilhelm suddenly breaks down and « sob[s] loudly » both for his own failures and for « another human creature ». While he had previously paid someone to pray for his mother when she died (turning grief into another commodity), now he cannot help mourning the death of a stranger, thus saying Kaddish for all of humanity.

(Codde 18)

Faire le deuil d'un inconnu, s'extraire du cercle familial pour penser un *Zakhor* à l'échelle collective : c'est de cette extension des frontières de la perte qu'il sera question ici. De fait, la tradition talmudique a fait de la nécessité d'enterrer l'étranger le commandement le plus important dans le judaïsme : c'est ce que l'on appelle le *met mitzva*, terme qui désigne le mort (*met*) que l'on a l'obligation religieuse (*mitzva*\*) d'enterrer séance tenante, dans le respect des préceptes de la Torah qui veulent qu'on ne laisse aucun corps à l'abandon (voir à ce sujet Deutéronome 21:23). En effet, le livre du Lévitique (21:1-4) énonce clairement l'interdiction pour un prêtre de se rendre impur pour un mort qui ne soit de sa famille. Cependant, le *Midrash* (Sifra Emor 1 :3) nomme une exception à cette règle : le *met mitzva*, personne dont on retrouve le cadavre à l'abandon sans que nul ne le réclame ni ne se présente pour lui rendre les derniers

devoirs. Un autre *Midrash* énonce la règle suivante qui peut sembler paradoxale, au sujet du grand prêtre :

Pour son père et sa mère, il ne se rend pas impur, mais il se rend impur pour un *met mitsva*. (Bamidbar 6:7) « Pour son frère » : s'il s'agit d'un grand prêtre ou d'un naziréen, il ne peut pas se rendre impur, mais pour un *met mitsva*, il le peut... « Et pour sa sœur : » qu'est-ce que cela signifie ? Si quelqu'un (un prêtre ordinaire) allait égorger son agneau pascal ou circoncire son fils, et qu'il apprenait qu'un membre de sa famille était mort, on pourrait penser qu'il devrait se rendre impur pour eux ; il est donc écrit (*ibid.*) « il ne se rendra pas impur ». On pourrait penser qu'il ne devrait donc pas se rendre impur pour un *met mitsva* ; il est donc écrit « et pour sa sœur » – Il ne devient pas impur pour sa sœur, mais il devient impur pour un *met mitsva*.

(*Sifri Bamidbar 26*)

Cette interprétation du statut des prêtres (*kohanim*) est révélatrice : elle implique que, dans la hiérarchie du soin à apporter aux morts, le lointain a la préséance sur le prochain. Parce qu'il est conçu comme vulnérable, le cadavre abandonné fait l'objet du plus pressant des commandements, imposant une dérogation aux règles de pureté et d'impureté rituelles qui s'appliquaient pourtant très strictement à la caste des serviteurs de Dieu. De fait, ceux-ci devaient se tenir à distance de la mort en toutes circonstances ou presque afin de pouvoir assurer le culte dans le sanctuaire. Ainsi, à la mort de deux de ses fils, le grand-prêtre Aaron demeure silencieux (Lévitique 10:3) et Moïse lui enjoint de ne pas abandonner son office. Il n'y a aucune place pour son deuil singulier et personnel ; et pourtant, ce même grand prêtre doit s'arrêter en chemin si se présente à lui le corps d'un parfait inconnu, sacrifier sa pureté rituelle, ses vœux d'ascèse (*nezirout*) et ignorer l'impératif religieux suprême qu'est la circoncision de son propre fils, si important qu'il prend le pas sur l'observance du shabbat. Tous les autres devoirs religieux sont suspendus : la mort (figurée par ce défunt anonyme) l'emporte sur la vie (symbolisée par

l'enfant qui vient de naître) et cet homme se doit infiniment au mort, comme si celui-ci énonçait l'injonction « enterre-moi ». Le Traité *Megila*\* 3b du Talmud surenchérit : s'occuper d'un mort sans sépulture, délaissé de tous, est une action plus méritoire qu'accompagner les mariés vers leur dais nuptial, plus importante même que l'étude de la Torah. Du point de vue de la hiérarchie interne des commandements, c'est donc l'impératif religieux qui l'emporte sur tous les autres.

Le *met mitzva* (ou son équivalent littéraire) nous paraît tenir une place importante au sein du corpus. « Something to Remember Me By » met en scène la découverte d'un corps inanimé ; l'événement est moins imprévisible qu'à la fin du roman *Seize the Day* où cette vision bouleverse également le protagoniste, puisque Louie est livreur de fleurs et a déjà participé à des cérémonies funéraires. Cependant, ce passage situé vers le début de la nouvelle marque le tout premier stade de son initiation à la mort, dans la mesure où le récit se prête à être interprété comme un *Bildungsroman* accéléré. L'apprentissage s'effectue en effet dans l'espace resserré d'une seule et même journée : Louie, pour gagner quelques sous, est chargé par le fleuriste Behrens de livrer un bouquet à une famille en deuil. La course lui prendra quelques heures ; il ignore tout du destinataire, et ne s'attend donc pas à découvrir le corps sans vie d'une toute jeune fille, alors même qu'il passait l'après-midi loin de sa mère elle-même mourante et dont l'agonie l'obsède.

“Let the kid through. Go right on, buddy.”

The long passageway was full too, but the dining room was entirely empty. There, a dead girl lay in her coffin [...]. I hadn't expected to find myself looking down into a coffin. You saw her as she was, without undertaker's makeup, a girl older than Stephanie, not so plump, thin, fair, her straight hair arranged on her dead shoulders. All buoyancy gone, a weight that counted totally on support, not so much lying as sunk in this gray rectangle. I saw what I took to be the pressure mark of fingers on her cheek. Whether she had been pretty or not was no consideration.

(Bellow 417)

Cette confrontation soudaine avec un cadavre implique un effet de défamiliarisation violente et le jeune homme va tenter de rattacher le corps anonyme (« a dead girl ») à des références familières. D'où la mention de Stephanie, la petite amie de Louie, avec laquelle la morte se voit comparée (« older », « not so plump », etc.) La superposition des deux femmes ne fait qu'accentuer le caractère macabre de la scène : on pressent que *cela pourrait tout aussi bien être Stephanie*, et cela effraie le narrateur. Aux étreintes adolescentes et aux baisers que se remémorait Louie au début de la nouvelle succède, plus inquiétante, la marque fantomatique de doigts (« the pressure mark of fingers on her cheek »). Les souvenirs de la vie du jeune Louie se trouvent à leur tour marqués par une ombre, une trace : celle de la mort, qui hante toute chose, y compris ses caresses érotiques.

Toutefois, alors que le narrateur admirait les courbes généreuses de sa petite amie Stéphanie, la morte inconnue n'est plus perçue comme objet d'admiration ou de désir possible (« whether she had been pretty or not was no consideration »), et semble être pleinement dévoilée, comme si la mort avait un effet révélateur : « you saw her as she was » (*ibid.*). Le cadavre se présente *sans fard*, dans sa vulnérabilité, s'expose au regard du narrateur qui lui rend son humanité. Selon l'analyse du critique Andrew Gordon (Gordon in Chavkin, 2012 321-332), il ne parvient cependant pas à séparer *eros* et *thanatos*. « Sex and death [...] are closely connected in the story » (Gordon in Chavkin, 2012 324). De fait, tandis que les parents du narrateur tendaient à passer sous silence ce qui a trait au sexe (« In my time my parents didn't hesitate to speak of death and the dying. What they seldom mentioned was sex. We've got it the other way around », Bellow 2013 414), Louie n'hésite pas à livrer à son fils en guise d'héritage le récit d'une journée riche en humiliations sexuelles et en pensées dont les résonances œdipiennes ne font aucun doute.

On énumère dans le récit quatre femmes gisantes qui se répondent dans l'interpénétration constante de l'amour et de la mort : Stephanie, sa petite amie allongée dans le parc lors de leurs ébats adolescents, la jeune fille morte étendue dans son cercueil, sa propre mère grabataire qui s'apprête à mourir, et la prostituée qu'il rencontre en position couchée, le sexe dévoilé, dans le cabinet du médecin. Les effets de surimposition de ces images sont constamment mis en lumière puisque, lorsqu'il aperçoit le corps dénudé et désirable de la prostituée anonyme, le narrateur avoue : « although I tried hard to stop it, my mother's chest mutilated by cancer surgery passed through my mind » (Bellow 420). La mort, le sexe et la mère se mêlent dans l'esprit du protagoniste, accentuant sa confusion au fil de cette journée fatidique. Un rêve très connu de Freud, relaté par ce dernier à la fin de *L'interprétation des rêves*, permet de mieux décoder la conjonction d'*eros* et de *thanatos*. Lors de ce qui est présenté comme une « vision » qui apparut au psychanalyste lorsqu'il avait sept ou huit ans, il se représenta « la mère chérie avec une expression du visage particulièrement tranquille et endormie, portée dans la chambre et étendue sur le lit dans deux (ou trois) personnages à becs d'oiseau » (Freud, [1900a] 1967 279). Cette scène, il l'associe non seulement à l'événement redouté de la mort de la mère, mais à une forme de « désir obscur, manifestation sexuelle qui a trouvé sa juste expression dans le contenu visuel du rêve » (*ibid.*) La figure d'une femme à la fois mère et séductrice, objet de désir, se superpose à la figure terrifiante de la mort.

De façon similaire, Louie voit se mêler les images de sa mère agonisante, de sa petite amie vivante, d'une adolescente morte qui n'est qu'à peine plus jeune, et de la prostituée tentatrice qui le privera de ses vêtements d'homme. De figure féminine en figure féminine se tisse la problématique du désir et de l'angoisse qui vont faire du jeune narrateur, qui s'éveille à la sexualité, un adulte plus mûr. Il n'y parviendra qu'au prix d'un travestissement de l'identité qui le rapproche de la vulve exposée de la fille de joie, qui cache en filigrane, on l'aura deviné, celui de sa mère, de façon similaire au mécanisme de la « vision » freudienne de la mère gisante.

Vouloir pénétrer ce sexe exposé aux regards, mais aussi par la suite désirer « rentrer à la maison », même habillé en femme après avoir préparé à manger à deux enfants en échange d'un peu d'argent pour acheter son ticket (c'est-à-dire être *payé* pour un travail accompli dans la sphère domestique, à la manière d'une prostituée dont on rémunère les services, plutôt que comme une mère de famille qui cuisinerait gratuitement), c'est jouer avec le fantasme œdipien d'un retour à la matrice, et unir dans la représentation les images de la mère nourricière et de la putain par un effet de brouillage constant.

Voilà qui peut expliquer la honte que ressent le narrateur à plusieurs reprises. Vers la fin du premier épisode de confrontation avec la mort, la mère de la jeune fille défunte s'avance vers Louie, afin de lui donner un pourboire de cinquante cents pour les fleurs qu'il lui a livrées. Celui-ci a *honte* de prendre l'argent des mains de l'endeuillée en présence de sa fille, comme si la morte était un sujet animé, susceptible de juger négativement son geste intéressé. Vivre des morts : c'est une culpabilité qu'éprouve aussi, entre autres, Martin Goldberg dans « The German Refugee » de Malamud ou le mendiant anonyme de « By the Light of Memorial Candles » chez Singer, qui se voit chargé d'effectuer les derniers rites funéraires pour une enfant morte lors d'une épidémie et est bouleversé lorsqu'elle reprend conscience puis meurt pour de bon sous ses yeux. L'obsession que ce personnage développe pour les cadavres et l'impossibilité dans laquelle il se trouve de savoir si ceux-ci sont bel et bien morts (y compris sa propre femme qu'il regrette d'avoir enterrée le jour même de son décès comme l'impose la stricte tradition juive : « maybe other corpses had wakened in their graves. I was sorry I had buried my wife the day she died », Singer 2004a 57) l'empêchent de poursuivre son travail et il s'enfuit de la *hevra kadisha*\*. Dans l'incapacité de retrouver un emploi, l'homme hanté n'a d'autre recours que d'aller dormir sur les bancs de la synagogue avec les miséreux. Cela vaut mieux à ses yeux que de *vivre avec les morts*.

Le parallèle entre la nouvelle de Singer et celle de Bellow suggère que les vivants sont capables d'éprouver de la honte vis-à-vis d'un cadavre lorsqu'ils sont en présence de celui-ci. Honte paradoxale, s'il en est, puisque la morte ne saurait le regarder. C'est en ces termes que le mendiant de la nouvelle de Singer décrit l'inquiétante rencontre qui le poussera à quitter son emploi en tant que *shomer*\* :

Never, until then, had I been afraid to look at a corpse in the face. They say you forgot all you know when you look at the face of a corpse; but what did I know? Nothing! But now, when a corpse was brought in, I didn't look at it. It always seemed that the corpse was winking, trying to say something and not being able to.

(Singer, 2004a 57-58)

Peu après avoir craint de regarder le corps, le mendiant refuse d'entendre ce que les morts ont à dire lorsque, hanté par le spectre murmurant de sa femme, il fuit faute de comprendre ce qu'elle cherche à lui communiquer depuis l'au-delà. Cette nécessité de la distanciation vis-à-vis du cadavre, Louie, dans la nouvelle de Bellow, en fait aussi état. Ayant exprimé ses scrupules quant au fait d'accepter l'argent de la mère endeuillée, il remarque qu'il n'a au fond plus rien à faire là : « I didn't figure here, however, this was no death of mine. As if to take another reading of the girl's plain face, I looked again into the coffin on my way out » (Bellow 418). On retrouve ici l'ambiguïté constitutive de Louie : volonté de se dissocier de celle qui n'est pas « l'une de ses mortes » et, cependant, impossibilité de détourner le regard.

Les observations du narrateur font d'ailleurs écho au début de la nouvelle, où Louie, qui vient à peine de quitter le logis où se meurt sa mère, se retrouve face à un cadavre de pigeon, et se sent obligé de commenter : « this had nothing to do with me. I mention it merely because it happened. I stepped around the blood spots and crossed into the park » (415). Cette nouvelle mise à distance est étonnante : pourquoi préciser qu'il « n'avait rien à voir avec cela » ? Louie

ne suggère-t-il pas ici une volonté de se disculper que l'on pourrait également appliquer à son rapport à sa mère à l'agonie, comme pour se rassurer en se disant qu'il n'est pas non plus responsable de sa mort? La logique du récit d'initiation veut en effet que Louie se retrouve face à ce qu'il avait souhaité éviter : du pigeon on glisse en l'espace de quelques pages à la jeune femme dans son cercueil, comme si, de proche en proche, la mort reprenait ses droits et lui suivait partout où il allait. Ce n'est pas un hasard si les cadavres ressemblent de plus en plus à celui de sa mère – de l'animal, on passe bien vite à la femme, et cette proximité croissante contraint le personnage à affronter ses peurs les plus profondes.

On peut observer que, chez Singer comme chez Bellow, la mort de l'autre, de l'inconnue, parfaitement étrangère au narrateur qui n'en connaîtra pas même le nom, renvoie en filigrane à un autre deuil, celui d'un(e) proche : la mère mourante de Louie, l'épouse fantôme du mendiant. Loin de faire de ces figures de simples rappels du cadre familial, nos auteurs s'en servent de tremplin pour aborder la question du rapport entre les vivants et les morts. Dans « By the Light of Memorial Candles », le narrateur de l'un des récit enchâssés<sup>83</sup> est hanté par le souvenir d'une fillette qu'il avait été sommé de veiller, et dont il s'imagine qu'elle est revenue d'entre les morts. Cette vignette ouvre sur un questionnement plus vaste du narrateur du récit enchâssé, sur une interrogation singerienne qui fait retour de nouvelle en nouvelle : et si les morts n'étaient pas vraiment morts ? S'ils revenaient parmi nous, que nous diraient-ils ? Serions-nous capables de les entendre, et serions-nous prêts à le faire, avec tous les risques que cela comporterait ? Dans la nouvelle de Singer, il est significatif que l'ancien membre de la *'hevra kadisha\** ait appris à préparer les corps à l'enterrement auprès d'un assistant muet, et par conséquent incapable de

---

<sup>83</sup> La nouvelle, comme c'est régulièrement le cas chez Singer, est structurée par une alternance de points de vue : plusieurs narrateurs prennent chacun en charge un sous-récit sur la thématique de la mort et du retour des défunts : la narration enchâssante, elle est relativement « vide » et sert essentiellement à planter le décor et à présenter les différentes figures qui vont tour à tour narrer leur histoire. La structure de « Moon and Madness », par exemple, est strictement similaire à celle de « By the Light of Memorial Candles ».

prévenir le nouveaux *shomer\** que *les morts parlent*. Ce constat fait horreur au mendiant anonyme. À un niveau métatextuel, on pourrait observer que c'est précisément le défi qui structure une grande partie de l'œuvre singerienne, notamment celle qui met en scène le *shtetl* d'Europe orientale avant la Shoah : donner aux morts et à ceux qui leur survécurent pour un temps la parole, laisser résonner les échos de tout un monde englouti. Comme dans « By the Light of Memorial Candles » où les représentants de la *'hevra kadisha* se rendent compte que les défunts se réveillent la nuit, il est question d'arracher à l'indifférence le deuil de l'anonyme, de faire en sorte que l'on prenne le deuil de l'inconnu, ce dont on ne saurait s'exonérer tant que les morts continueront de susurrer à l'oreille des vivants.

### **I. 3. De la perte individuelle au deuil collectif : vers une littérature de la Shoah**

#### **I. 3. a. « No death of mine » : le deuil au-delà de la sphère familiale**

Le deuil peut et doit donc se penser au-delà du seul cadre familial. Le *Yizkor* que l'on récite à voix basse pour ses proches se poursuit souvent par une lecture publique des noms de nombreux disparus, notamment dans la pratique des *Memorbücher\** dans le monde askénaze. À travers l'exemple des deux anonymes des nouvelles de Singer et de Bellow, il nous est rappelé que, au-delà même de ces morts d'inconnus qui effraient ou surprennent, il faut entendre la possibilité d'un réel *deuil de l'étranger* qui passerait par la figure de celui auquel on pense précisément ne rien devoir.

Ce dépassement du cadre intime du deuil est une problématique récurrente chez Ozick. Elle est notamment évoquée à travers le personnage de Hannah, la traductrice, qui est sollicitée par le poète Edelshtein, qui attend d'elle qu'elle sauve le yiddish de l'oubli (« Envy; or, Yiddish in

America »), tandis qu'elle affirme qu'elle ne lui doit rien et que toute sa culture peut bien mourir avec lui. Il en va de même dans une autre nouvelle de la même autrice, « Bloodshed », qui évoque les rescapés de la communauté 'hassidique. Ce sont autant de figurations de la perte collective. Dans l'œuvre de Malamud, on pense à Susskind (« The Last Mohican »), Kobostky (« The Loan »), Schwartz (« The Jewbird »), les Kalish (« Take Pity »), Gassner (« The German Refugee ») et bien d'autres encore, qui forment une galerie de portraits de réfugiés.

Dans bien des cas, l'apatride vient exiger ce que l'autochtone estime ne pas lui devoir ou ne pas pouvoir lui donner : nourriture et abri dans « The Jewbird », argent dans « The Loan » et « The Last Mohican », mariage dans « The First Seven Years », où Sobel espère épouser la fille du cordonnier Feld. Dans « The German Refugee », le Juif allemand attend de l'Américain Goldberg qu'il lui apprenne à maîtriser l'anglais : celui-ci, bien que professeur de langues, peine à combler ses attentes et constate avec lassitude l'absence de progrès de son élève. Dans tous ces exemples, la présence même du rescapé, du réfugié ou du fantôme constitue une sorte d'anomalie : Sobel et Susskind reviennent des camps, comme les '*Hasidim* de la « ville des morts » dans « Bloodshed » ; l'oiseaujuif est poursuivi par de mystérieux rapaces qui veulent sa mort et se dit victime d'un pogrom, Gassner a échappé de justesse à la nuit de Cristal, etc. Le protagoniste qui incarne l'*ethos* américain souhaite fréquemment minimiser ses interactions avec le rescapé. Celui-ci ne cesse de lui confier des responsabilités dont il n'a que faire : le nourrir, lui faire l'aumône, l'héberger.

Or, dans le corpus, le réfugié ne possède rien en propre que sa fuite et la somme de ses errances, assorties toutefois d'une sagesse toute particulière, d'une maturité étrangère au protagoniste « ancré ». Celle-ci se manifeste par exemple à travers le raffinement ou le goût des livres du rescapé Sobel, ou les connaissances en littérature de Gassner, conférencier doué contre toute attente, ou encore l'enseignement de l'oiseaujuif (Malamud) qui permet à son petit élève

d'exceller. Chez Ozick, on mentionnera la touchante poésie d'Edelshtein ou les leçons de *moussar* du rabbin de « Bloodshed ».

Ainsi, l'exilé, en apparence privé de ressources, se révèle plus capable d'endosser les responsabilités du protagoniste que ce dernier. Schwartz est un meilleur père pour Maurie que Cohen lui-même (« The Jewbird ») et c'est seulement grâce à lui que les notes de l'enfant s'améliorent, alors même que le père voit dans l'amélioration des résultats scolaires un signe positif d'acculturation. Dans « The German Refugee », autre nouvelle de Malamud, Gassner, pourtant très médiocre en anglais, finira par donner une conférence sur la poésie de Whitman que Goldberg, son professeur de langue, jugera extrêmement réussie. Susskind, le mystérieux protagoniste de « The Last Mohican », brûle les écrits de Fidelman parce qu'il sait que tout ce que ce dernier a rédigé lors de son séjour en Italie ne vaut rien : « I did you a favor [...]. The words were there but the spirit was missing » (162). L'artiste américain ne tardera pas à accepter ce jugement impitoyable. Dans le récit ozickien « Bloodshed », Bleilip a honte lorsque le rabbin lui fait avouer qu'il s'est rendu à la synagogue muni d'un pistolet chargé. Les accusations qu'il lui assène alors sont particulièrement révélatrices, y compris aux yeux de Bleilip lui-même, qui avoue sa faute et remet son arme au dirigeant de la communauté. Dans une autre nouvelle d'Ozick, « Envy », Edelshtein, prêt à tout trouver une traductrice, en oublie qu'il s'est déjà montré capable de rédiger une version anglaise de ses propres poèmes, et qu'il n'a donc pas autant besoin d'elle qu'il le croit.

Il n'est donc pas rare que le réfugié l'emporte sur le terrain de son frère « ennemi », que ce soit par le langage, le savoir, ou tout simplement l'éthique (« Bloodshed »). Voilà qui permet de ne pas confiner la représentation de l'exilé au domaine du pathétique. En effet, c'est d'égal à égal, voire en tant qu'être moralement supérieur à son double américain, que l'exilé demande de l'aide. Il est chez cet être vulnérable et privé de terre une forme d'élévation. Dans « The Last

Mohican » de Malamud, Fidelman espère congédier Susskind avec un peu de nourriture et d'argent. Et pourtant, celui qui est surnommé « Sir Ian Susskind » (non sans quelque ironie) par Fidelman va inverser le rapport de force. Le mendiant dérobe le manuscrit de l'artiste raté, ce qui contraint ce dernier à se lancer à la poursuite de Susskind, et à reconnaître qu'il avait raison de détruire ses pages. En d'autres termes, la présence de l'étranger qui porte en lui une mémoire vive définit, certes, un monde de devoirs – mais il n'est pas à plaindre, et lorsqu'il fait pitié, c'est parce que le protagoniste n'y entend encore rien. Ces exemples témoignent d'une percée décisive du deuil vers le lointain : il s'agit de pleurer l'étranger, et, ce faisant, de le faire revivre sur un mode de présence en différé.

### **I. 3. b. « Je est un autre » : le *dybbuk***

Nearly every culture has its folk myths about the soul of an unburied corpse which haunts the living, seeking repose. In Jewish folk tradition the dybbuk is a wandering soul which gains entry into the body of a person whose sins make him vulnerable to demonic penetration [...]. The survivor of the Nazi Holocaust who believes, justifiably or not, that his survival was secured at the expense of those nearest and dearest to him, falls easy prey to such visitations.

(DeKoven Ezrahi 90-91)

« The Dead Fiddler », nouvelle d'I. B. Singer, est une illustration saisissante de la thématique du retour du mort anonyme et explicite le rapport entre le phénomène de possession et la perte de l'être aimé. Cette nouvelle nous présente la figure du *dybbuk*\*, créature familière de l'imaginaire yiddish dont le nom provient de la racine trilitère hébraïque d-v-k qui signifie « s'accrocher », « s'agripper ». Le *dybbuk* est l'esprit d'un mort qui élit domicile dans le corps d'un vivant et ne le quitte le plus souvent qu'à sa mort. Pour reprendre la formule simple et saisissante de l'auteur Shlomo Ansky qui mit en scène le plus célèbre des *dybbuks*\* de la

littérature yiddish : « There are souls, troubled and dark, without a home or resting place, and these attempt to enter the body of another person. [...] Such a soul is called a Dybbuk » (Ansky in Kushner 54).

Resituons l'apparition du *dybbuk* dans le contexte la nouvelle singerienne en mettant en lumière le lien présenté ici entre la perte d'un être cher et l'arrivée de l'âme en perdition dans son hôte. Tout commence lorsqu'une pieuse jeune femme du nom de Liebe Yentl, vivant dans la bourgade juive de Shidlovtse, est fiancée à un certain Ozer (ce nom hébraïque signifiant littéralement « aide » fera son apparition dans « The Gentleman from Cracow » où il est porté par un autre saint homme mort avant son heure, le rabbin de Frampol). Le jeune homme décède peu avant le mariage, sans que l'on n'en apprenne guère à son sujet. Il est simplement précisé : « this Ozer had a reputation as a prodigy and a scholar » (Singer, 2004a 559). Ce détail prendra toute son importance par comparaison avec le *dybbuk* masculin qui apparaît dans la nouvelle, et qui ne correspond en rien à cette vignette élogieuse, ce qui suggérerait à première vue que les deux figures sont totalement distinctes. Quoiqu'il en soit, la jeune fiancée est vivement éprouvée. La communauté s'attend à ce qu'elle « fasse son deuil » (cette fois-ci au sens vulgaire) pour pouvoir se tourner vers de nouveaux prétendants : il n'en est rien. « After the calamity with Ozer, Liebe Yentl fell ill from grieving. She did not sleep nights. Her mother heard her sobbing in the dark » (Singer, 2004a 561) : progressivement, la jeune femme s'éloigne du monde des vivants, elle pâlit, jeûne, ne répond plus guère quand on lui parle et se rend fréquemment sur la tombe de son fiancé. Ce deuil très expansif la fragilise, ce qui peut contribuer à expliquer qu'elle devienne alors la proie d'un premier *dybbuk*, puis d'un second.

C'est lorsque Leibe Yentl est promise à un homme une seconde fois que la catastrophe se produit : la famille constate que la protagoniste est *habitée*. Pas par le *dybbuk* d'Ozer, comme dans la célèbre pièce d'Ansky *Le Dybbouk* (1914) où c'est le fiancé qui fait retour, et dont Singer s'est sans doute inspiré, mais par un parfait inconnu, un homme (« a man's voice broke

from Liebe Yentl's lips », 562) au parler familier, voire ordurier (« the dybbuk began to shout ribaldries and obscenities, both in ordinary Yiddish and in musician's slang », 563) qui réclame immédiatement de la vodka à l'assemblée. On aura deviné qu'il s'agit du « défunt violoniste » auquel le titre de la nouvelle « The Dead Fiddler » fait référence, l'un de ces réprouvés du *shtetl* dont Singer prenait tant de plaisir à esquisser les traits. Dans la tradition classique de la kabbale de Safed et en lien avec une thématique constante de l'univers de Singer, le *dybbuk* précise alors qu'il a été renvoyé sur terre parce qu'il n'a trouvé de place ni en enfer ni aux cieux. Le *dybbuk* est, par définition, maintenu dans les limbes. C'est en tant que représentation de l'entre-deux qu'il s'impose comme l'une des figures clef de l'imaginaire singerien.

Dans son essai fondateur sur les phénomènes de possession par des *dybbuks* rapportés dans la communauté juive mystique de Safed à partir du XVI<sup>e</sup> siècle, âge d'or du démoniaque, le chercheur J. H. Chajes<sup>84</sup> note que ces créatures du folklore juif ont en commun un certain nombre de traits. Tout d'abord, les *dybbuks* sont des âmes en peine qui attendent la réincarnation et n'ont pas mérité d'accéder au « monde à venir » (*olam ha-ba*). Ils envahissent donc un être faillible, qui devient sous l'influence du *dybbuk* une sorte de réceptacle vide ; le corps est celui de la vivante, mais *elle ne peut plus parler en son propre nom*, sa parole se voit comme confisquée par l'envahisseur. Ce phénomène de *dépossession de soi* a toujours quelque chose de monstrueux, comme c'est le cas chez Singer lorsque la voix de Liebe Yentl se transforme : « Liebe Yentl's eyes goggled, her mouth wisted like an epileptic's, and a voice boomed out of her that could not have come from a woman's throat » (563). Par ailleurs, la personne en proie à un *dybbuk* a généralement commis une transgression secrète, fût-elle infime : il arrive d'ailleurs qu'elle soit dénoncée en place publique par la voix de l'esprit qui parle à travers elle. En ce sens, c'est ostensiblement le *dybbuk* qui est coupable (dans la tradition

---

<sup>84</sup> J. H. Chajes, professeur à l'université de Haïfa, est directeur du Centre d'études de la culture juive. Sa démarche intellectuelle se situe au croisement des méthodes de l'anthropologie historique, de l'histoire culturelle et de l'histoire des sciences et de la médecine. Il est spécialiste de la kabbale.

juive, sa présence même témoigne de ses fautes, puisqu'il se trouve condamné à errer ici-bas au lieu d'accéder au « monde à venir »), mais son hôte n'est pas non plus tout à fait innocent. Le *dybbuk* révèle en effet l'existence de transgressions cachées, qui ne sont pas (uniquement) les siennes. Dans la nouvelle de Singer, le violoniste menace de dévoiler le secret de tous les habitants (563), et pas seulement ceux de Liebe Yentl. De façon similaire, Chajes rapporte une rencontre entre un *dybbuk* et le sage Jacob Aboulafia au cours de laquelle l'âme errante nomme chacun des transgresseurs de la ville de Damas et identifie précisément leurs fautes (Chajes 174). Que le *dybbuk* mette fin à une certaine forme d'hypocrisie et s'attaque aux faux-semblants n'est donc pas une invention purement singerienne, mais doit être resitué dans une longue tradition qui veut que le retour du damné implique que chacun soit confronté à ses propres égarements.

Dans la plupart des cas passés en revue par J. H. Chajes dans le milieu de la kabbale de Safed au Moyen-Age, l'hôte est une femme et le *dybbuk* un homme. Cette forme de possession est si répandue que la tradition juive kabbalistique dispose d'un nom spécifique pour désigner un sous-type de *dybbuk* qui entre et sort par le vagin, non sans faire saigner sa proie à son départ : l'*ibbur*, terme qui fait écho par son étymologie désignant le fœtus. Souvent, et bien que ce ne soit pas le cas dans la nouvelle de Singer, le *dybbuk* est un être connu de son hôte. Il s'agit par exemple, dans un cas rapporté par Chajes (41), d'une âme qui semblait être le beau-frère mort de la victime, animé d'une passion charnelle pour celle-ci : son apparition permet alors d'évacuer des pulsions demeurées secrètes jusqu'alors, puisque le défunt confesse son désir charnel pour l'épouse de son frère en parlant à travers elle, après s'être introduit dans le corps de la jeune femme. Chez Singer, le violoniste mort fait allusion à ses raisons d'avoir choisi Liebe Yentl en ces termes : « she's a good-looking girl » (Singer, 2004a 563). Dans l'explicit de la nouvelle (584), la jeune femme choisit la mort (et le *dybbuk*\*) lorsqu'elle revêt une robe de mariée et rejoint Getsl, le *dybbuk*, qui apparaît sous la forme d'un spectre. Lorsque son corps

sans vie est retrouvé, les habitants postulent que Liebe Yentl a tout simplement choisi de partir avec l'âme qui la hantait, préférant la mort à ses côtés à une vie solitaire. Le doute émerge alors dans le village quant à la véritable identité du *dybbuk* : « Dunya, Zise Feige's former servant, told the women that Liebe Yentl had not been able to forget her dead bridegroom Ozer and that Ozer had become a dybbuk in order to prevent the marriage to Shmelke Motl » (584).

Si l'on s'en tenait à cette interprétation (immédiatement mise en doute dans la nouvelle, qui préfère aux réponses claires une salve de questions sur l'identité et la fonction du mystérieux *dybbuk*), on peut observer que le récit correspond terme à terme à la célèbre pièce d'Ansky, *Le Dybbouk* : un mariage programmé puis rendu impossible par la mort du jeune fiancé, l'apparition du *dybbuk* lorsque sa promise s'apprête à se remarier après une visite au cimetière, la révélation *a posteriori* de l'identité de celui-ci ('Hanan dans la pièce d'Ansky, Ozer chez Singer, c'est-à-dire le défunt amant qui cherche à empêcher les épousailles), l'expulsion forcée de l'esprit par des méthodes kabbalistiques, et enfin le décès de la jeune femme (Leah chez l'auteur russe, Liebe Yentl dans la nouvelle de Singer) qui rejoint l'âme du violoniste plutôt que le mari vivant. Dans l'élection du défunt époux, il convient de lire en filigrane *le choix de la mort* – la mort plutôt que le deuil de ce que l'on ne peut admettre avoir perdu. Nous donnerons à cette trajectoire le nom de « mélancolie » ; cette affection, comprise dans son sens freudien, fera l'objet en deuxième partie d'un développement spécifique où on abordera une seconde nouvelle singerienne, « One Night in Brazil », qui présente de manière plus explicite la possession par un *dybbuk* comme une maladie de l'esprit liée à l'incapacité de défaire les liens affectifs qui lient l'endeuillée à l'objet perdu. La décision socialement mal vue et énigmatique de Liebe Yentl témoigne d'une désinhibition préparée plus tôt dans la nouvelle singerienne, puisque, sous l'emprise de son *dybbuk*, la pieuse Liebe Yentl s'était dénudée aux yeux de tous les habitants du village. Chajes rappelle que, dans le contexte de la kabbale de Safed, l'apparition du *dybbuk* va de pair avec la perte de la retenue dont on estime alors qu'elle sied

aux femmes : la possédée est prompte à proférer des grossièretés, mais aussi à se dévêtir en public, comme c'est le cas de Liebe Yentl dans la nouvelle singerienne. La scène où elle dévoile sa nudité trouve un parallèle saisissant dans l'un des récits que rapporte Chajes, le cas d'une demoiselle Sarfati qui, en 1643, devint la proie d'un dybbuk qui la força à montrer ses parties génitales en public et abusa d'elle à de nombreuses reprises (Chajes 41-42). Les kabbalistes de l'époque en déduisirent que cette jeune femme *ne pouvait qu'être possédée*, elle qui était si pudique auparavant. Le recours à la figure du *dybbuk* était donc l'un des prismes d'interprétation qui permettait d'expliquer des déviations trop importantes du comportement – notamment celui des femmes. On peut donc y voir l'un des noms de la folie dans l'imaginaire des rabbins exorcistes.

Dans la représentation traditionnelle, on constate que le *dybbuk* est à la fois un symbole d'aliénation pure (ma parole est usurpée, elle est celle d'un mort que je n'ai pas choisi d'accueillir mais qui viole mon intimité) et le symptôme d'un déferlement de pulsions libératrices. De fait, être possédée permettait de transgresser les codes d'une société oppressive, surtout pour les femmes, réceptacle privilégié des âmes déchues. Être possédée, c'était donc pouvoir jurer et s'exposer *à travers un autre*, qui était reconnu responsable de cette transgression. L'habitant du *shtetl* moyen n'aurait pu croire que la pieuse Liebe Yentl puisse se montrer aussi vulgaire, – à moins que tout cela puisse être imputé au *dybbuk*. De toute évidence, l'esprit du violoniste constitue la manifestation directe de l'obsession de la jeune femme pour le fiancé qui ne devint jamais son mari, permettant à celle-ci d'exprimer sa frustration sexuelle, mais aussi de défier certains des grands tabous du *shtetl*, à commencer par celui des menstruations, habituellement conçues comme une grave source d'impureté rituelle : « she cried that she was in her unclean days. Then she tore off her shift and exhibited her shame » (576).

Le désir laissé inassouvi et morbide de l'amant auquel elle ne peut plus rendre visite qu'au cimetière n'est ni dicible ni socialement acceptable. Les habitants du *shtetl* jugent qu'elle pleure *Ozer trop longtemps*. Le phénomène de possession qu'elle subit implique donc qu'elle laisse la place à ce qui la consume et s'exprime à travers elle. Le phénomène de l'inversion des genres mérite aussi d'être commenté, puisqu'une femme peut « être » un homme, tant qu'un *dybbuk* la possède, sans faire l'objet de sanctions sociales pour avoir dérogé aux normes et aux attentes liées à son sexe. Cette inversion se traduit dans la nouvelle singerienne par le passage de la vie diurne à la vie nocturne. De fait, la jeune femme vit la nuit et est apathique le jour : « the dybbuk made himself heard only after dark. During the day, Liebe Yentl lay exhausted in bed and evidently did not remember what went on at night » (565). On retrouve ici la description ambivalente d'un *dybbuk* qui libère et aliène son hôte simultanément : possédée par le violoniste, Liebe Yentl peut proférer toutes les insultes, se conduire avec la plus grande vulgarité. Simultanément, cette désinhibition l'épuise comme une activité sexuelle trop intense (« Liebe Yentl lay exhausted in bed », *ibid.*) et fait d'elle un simple réceptacle. Cette ambiguïté sur l'identité sexuelle est telle qu'il est fait référence à la jeune femme tantôt à travers le pronom féminin « she », tantôt à travers le masculin « he » qui désigne le violoniste. Notons que Singer comparera explicitement l'habitation du *dybbuk* à une grossesse dans une nouvelle rédigée des années plus tard, « One Night in Brazil », que nous analyserons en détail en deuxième partie. De fait, attendre un garçon constitue l'unique manière que possède une femme d'être « à la fois homme et femme », dans la théorie psychanalytique : « exigence du phallus chez la mère, que l'enfant réalise plus ou moins » (Lacan, 1994 56). En « ayant » (notons ici, ce qui, même dans le langage commun, dénote la possession) un enfant mâle, en le portant en elle, la mère peut aussi se penser comme un « il », fantasmer la possession du phallus dans la mesure où il est quelque chose en elle de masculin. De façon similaire, l'invasion du *dybbuk* induit donc une sorte de brouillage des normes liées au genre : on attendait de la fiancée qu'elle trouve un

nouveau mari pour remplacer Ozer, et, incapable de se conformer aux conventions sociales, elle se choisit un « mari » mort.

La désinhibition des pulsions érotiques que permet le phénomène de possession se confirme plus loin dans la nouvelle, lorsque la jeune femme devient le théâtre d'un affrontement entre deux âmes égarées, celle du violoniste ordurier, Getsl, et celle d'un second *dybbuk*, une prostituée du nom de Beyle Tslove dont il ne sera plus question à partir de l'exorcisme de la protagoniste. Les nouvelles singeriennes sont souvent le théâtre d'apparitions spectaculaires, comme dans « The Gentleman from Cracow » où pleuvent en trombes dans Frampol sorcières, gobelins et autres démons. On peut donc voir dans ce second hôte une forme de surenchère : le *dybbuk*, au sein même du récit, en fait trop. On mentionnera d'ailleurs la curiosité un peu malsaine des groupes de villageois qui viennent à la nuit tombée observer Liebe Yentl et les prouesses de son excentrique violoniste : « they would gather at Zise Feige's house to hear the dybbuk's talk and marvel at his antics » (566). Le phénomène de possession qui, dans le cadre de la kabbale de Safed, était investi d'une tonalité tragique, devient un véritable *spectacle*. À l'arrivée de la prostituée, le second *dybbuk*, la foule redouble d'enthousiasme : « once more an avid crowd packed the house » (567). De toute évidence, la présence de ces âmes rebelles permet la projection des fantasmes de chacun dans un contexte où le *dybbuk* n'est pas tant l'expression d'une crise spirituelle individuelle qu'un phénomène social, venant répondre aux normes religieuses strictes du *shtetl* et à la frustration qu'elles suscitent parfois.

Il convient également de s'interroger sur le sens même que Singer confère à la présence des défunts parmi les vivants, et au discours qu'ils entretiennent sur leur vie passée et sur le monde des morts. L'auteur est ici héritier d'une tradition qui s'interroge sur les interactions entre les spectres et les habitants de ce monde. I. B. Singer, fils d'un père rabbin, avait baigné dans les textes de la tradition talmudique dès son enfance. Il avait donc connaissance de cet héritage

textuel. Il n'est pas rare que, bien des années après qu'il a quitté le giron parental, il cite les *midrashim*\* du Talmud de Babylone et autres *aggadot*\*.

Les intuitions développées par l'auteur d'origine polonaise sur l'interpénétration constante entre la sphère des vivants et celle des morts sont elles aussi nourries d'une tradition qui, si elle valorise explicitement et constamment la vie, n'en demeure pas moins prête à penser les échanges avec l'au-delà<sup>85</sup>, contournant l'interdit biblique de la nécromancie. Je donnerai deux exemples de ces interrogations sur le monde des esprits. Dans un célèbre épisode talmudique (Talmud de Babylone, traité *Berakhot* 18b), les Sages se penchent sur la question suivante : que savent les morts, si tant est qu'ils sachent quoi que ce soit ? Une anecdote tirée de la *Guemara*\* rapporte les échanges entre les esprits de deux femmes. Tandis que l'une d'entre elles est enterrée sous une natte de roseaux et demeure prisonnière de la tombe, l'autre se rend à sa guise « derrière le rideau céleste » où elle confie à son amie ce qui va advenir dans le monde des vivants : quand il va grêler, quand la récolte sera bonne, *etc.* Un homme pieux qui avait été chassé de son logis et envoyé dormir au cimetière entend ces conciliabules nocturnes : il décide de faire bon usage des conseils des spectres et s'enrichit. Cependant, lorsque son épouse lui demande quel est le secret de sa prospérité, il mentionne les confidences des deux femmes. Sa femme a tôt fait d'ébruiter la chose et, lorsque les esprits se retrouvent au cimetière la nuit suivante, ils décident de se tenir cois à dater de ce jour, comprenant que les vivants ont eu vent de leurs échanges. Et la *sougya*\* de conclure : « c'est donc que les morts savent ».

La nouvelle singerienne précise que les morts en savent *trop*. Par opposition à l'anecdote talmudique qui voit en eux une source utile de renseignements au sujet des intempéries

---

<sup>85</sup> Cela vaut notamment pour la tradition talmudique. À l'inverse, le texte biblique proscrit clairement la consultation des esprits des morts (Lévitique, 19:31 ; 20:6 ; 20:27 ; Deutéronome, 18:11). La mort y est d'ailleurs présentée comme la source d'impureté rituelle par excellence : le contact physique avec les défunts était donc à limiter autant que possible (voir par exemple Lévitique 11:24-39 ; Nombres, 19:11).

susceptibles d'affecter les vivants, « The Dead Fiddler » met en scène un village peuplé d'habitants fascinés par le *dybbuk* de Liebe Yentl mais terrifiés à l'idée qu'il révèle leurs plus noirs secrets : « the dybbuk knew things that no stranger could have known, and it became clear to the visitors that they were dealing with a soul from which nothing could be hidden, for it saw through all their secrets » (Singer, 2004a 566). Car, si le mort est omniscient (capable de regarder « de l'autre côté du rideau », pour reprendre le langage de l'anecdote talmudique rapportée ci-dessus), ce sont ici les secrets de l'intériorité qu'il sonde.

Outre leur lien privilégié avec l'au-delà, les morts du Talmud paraissent aussi se souvenir qu'ils furent vivants. À la fin du traité *Moed Katan*\* (28a), dont le dernier chapitre est consacré aux rituels du deuil, un Sage du nom de Rava en interroge un autre, Rav Na'hman, récemment décédé : la mort est-elle donc si douloureuse ? À l'évidence, ce texte pose une continuité logique entre monde des morts et monde des vivants, ainsi que la possibilité d'échanges et de transferts d'un univers à l'autre, comme le montre la facilité avec laquelle l'esprit se glisse « de l'autre côté du rideau » dans le précédent récit talmudique tiré du traité *Berakhot*\*, dans l'espace liminal qui sépare les morts des vivants. La nouvelle singerienne se fonde sur les mêmes présupposés et réaffirme constamment la perméabilité des sphères attribuées aux défunts et à ceux qui leur ont pour un temps survécu.

Dans l'anecdote talmudique, Rav Na'hman se contente de répondre que la mort ne fait pas plus souffrir que le geste consistant à retirer un cheveu d'un verre de lait, ajoutant que c'est la crainte de périr qui constitue pour les vivants la principale épreuve. Dans la nouvelle singerienne, la prostituée qui devient le second *dybbuk* à investir le corps de Liebe Yentl décrit de son côté une longue errance et un véritable enfer sur terre. Derrière les plaintes de la fille de joie se devine un reproche implicite envers ceux qui se dérobaient à leur devoir en ne récitant pas le *Kaddish* pour elle et en entérinant son exclusion de la bonne société juive : « because she had been buried behind the fence, without Kaddish, she was immediately seized by multitudes

of demons, imps, mockers, and Babuks » (571). Notons ici le retour de l'expression « buried behind the fence », récurrente chez Singer, synonyme d'exclusion dans la mort mais aussi de réhabilitation au moins partielle à travers la fiction. Les nouvelles singeriennes font la part belle aux exclus, aux marginalisés, aux criminels : eux non plus, dans la mort, ne doivent pas être oubliés. Le récit est leur stèle portative. En effet, chez Singer, l'esprit lui-même est à plaindre, et les malheurs de Beyle Tslove la prostituée font pleurer toute la ville. C'est d'ailleurs *parce que nul ne l'a pleurée* que ce second *dybbuk* féminin revient importuner les vivants en s'emparant à son tour du corps de Liebe Yentl, comme pour les forcer à se souvenir d'elle : on ne peut sans doute être hanté que par ce que l'on aurait préféré oublier. Ainsi, le *dybbuk* marquerait précisément le retour du refoulé<sup>86</sup>, et impliquerait un réveil collectif des consciences.

De même que la hantise évoque un retour involontaire, menaçant et non sollicité (on pense ici par exemple à Jessel et Quint dans « The Turn of the Screw » de Henry James, qui sont eux aussi des fantômes corrupteurs, de mauvaises influences pour les deux enfants – au moins si l'on en croit le témoignage biaisé de la gouvernante), quelque chose du *dybbuk* s'impose et s'ancre à même la chair, s'immisce dans le corps et l'esprit de qui refuse de l'accueillir, et conserve cependant quelque chose du pathétique de l'injonction : « ne m'oublie pas ! ». Ou du reproche (fût-il implicite) : « comment avez-vous cru pouvoir m'oublier ? » En ce sens, on comprend que le *dybbuk* soit une figure privilégiée de l'univers singerien où il est constamment fait référence à cette âme invasive, de nouvelle en nouvelle : cette créature du folklore juif contient en elle les questionnements et les remords d'un auteur que le Vieux Monde a continué

---

<sup>86</sup> « Expression qui désigne, chez Freud, le troisième moment du processus de refoulement. On distingue, en effet, un refoulement originaire (*Urverdrängung*) qui porte sur les représentants de la pulsion ; un deuxième temps, qui est marqué par le refoulement proprement dit (*eigentliche Verdrängung*) ou refoulement après coup (*Nachdrängen*) ; enfin, un troisième moment qui se manifeste par le retour du refoulé, à travers symptômes, rêves, actes manqués, lapsus, etc. Le refoulement laisse derrière lui des symptômes et des formations de substitut ; ou, plus exactement, estime Freud, symptômes et formations de substitut sont des indices d'un retour du refoulé (« Le Refoulement », in *Métapsychologie*, 1915) » (Lacas, Encyclopedia Universalis en ligne).

d'habiter des décennies après qu'il l'a quitté pour l'Amérique et dont les spectres ne cessaient de ressurgir sous ses yeux. Le *dybbuk* témoigne d'un engouffrement collectif ; il porte en lui la blessure, le cri, peut-être aussi le reproche des millions d'âmes oubliées de la Shoah dont l'auteur d'origine polonaise semble porter la voix désormais éteinte.

### **I. 3. c. Représentations de la Shoah : dire le deuil d'un monde**

Jusqu'ici, nous avons essentiellement présenté le deuil comme l'expérience de la perte d'un être unique, proche ou lointain. S'il n'est jamais question que de la mort d'individus, comment penser le deuil au pluriel ? Le *Kaddish* ne permet-il pas justement de dire à la fois le deuil de chacun et de tous, dans la mesure où il est récité en une unique litanie lancinante par tous les endeuillés de la communauté, réunis à cette occasion devant les autres fidèles pour dire simultanément les mêmes syllabes en araméen ? Les *Memorbücher*\* du monde ashkénaze remplissaient le même office en invitant les fidèles à prononcer les noms de tous les martyrs du peuple juif, y compris ceux venus d'autres villes ou décédés il y a bien longtemps. Transposée au XIX<sup>e</sup> siècle, cette problématique est celle de la commémoration des victimes de la Shoah. Or, le génocide des Juifs d'Europe est rarement abordé dans le corpus. On n'a pas affaire à une littérature de survivants ni de témoins directs : nos quatre auteurs résidaient aux États-Unis pendant la Seconde Guerre mondiale. En ce sens, il convient de distinguer la fiction de Malamud (« *The Last Mohican* ») ou de Bellow (« *The Bellarosa Connection* »), d'une littérature du témoignage telle que celle qui émanera de Primo Levi ou d'Elie Wiesel.

Le traitement du deuil collectif est clairement différent d'un auteur à l'autre. Chez Singer, la figuration de la Shoah passe par la représentation littéraire de l'anéantissement de bourgades entières, à l'image des *shtetlach* dont tous les habitants furent assassinés. C'est le

cas de Frampol dans « The Gentleman from Cracow », où l'incendie et l'hécatombe laissent malgré tout la place à une renaissance fictionnelle, Tishevitz dans « The Last Demon », ou encore Kreshev dans « The Destruction of Kreshev ». La mise en fiction permet ici de suspendre l'histoire, voire de lui donner une fin alternative. Il en est ainsi de la renaissance de Frampol, qui avait pourtant été réduit en cendres, dans « The Gentleman from Cracow ». C'est comme si l'auteur, se rêvant démiurge, exprimait par la fiction le fantasme d'un sauvetage *in extremis* des victimes de la Shoah : le rabbin qui se sacrifie pour la communauté porte d'ailleurs en hébreu le nom de « aide ». Certes, les enfants ne reviendront pas, mais le village survit, se reconstruit. On voit là l'espoir d'une renaissance, un sauvetage dans la diégèse qui fait écho, du point de vue métatextuel, à une forme de survie mythologique du *shtetl* à travers l'écriture singerienne.

Autre caractéristique de la représentation souvent imagée de l'anéantissement du *shtetl* chez I. B. Singer : lorsque la mort y advient, c'est souvent de façon surnaturelle (pluie de créatures infernales et métamorphoses démoniaques à foison dans « The Gentleman from Cracow »). Cependant, à l'occasion, l'auteur rend ses bourgades à l'histoire en évoquant explicitement la barbarie nazie et le sort de ses habitants. J'y reviendrai en troisième partie à travers l'exemple de « The Last Demon », où l'anéantissement est sans retour.

Chez Ozick, à l'inverse, il est peu question des victimes de la Shoah comme groupe indiscriminé. L'individuation des victimes prédomine. Le personnage de Rosa dans la nouvelle rejette violemment toute tentative extérieure de la faire entrer dans la catégorie de « survivant ». En effet, postuler qu'il existerait *un* survivant présuppose une uniformité des expériences de l'horreur et une certaine fascination qu'on peut juger morbide pour les rescapés dont témoigne l'intérêt du monde académique américain pour les rescapés de la Shoah. Lorsqu'un chercheur lui écrit une lettre en espérant récolter des informations sur les survivants (« I have lately begun

to amass survivor data as rather a considerable specialty », Ozick, 2021 35-36). La demande du Dr Tree manque cruellement d'humanité et la réaction de la vieille femme ne se fait pas attendre.

An excitement over other people's suffering. They let their mouths water up. [...] Consider also the special word they used: survivor. Something new. As long as they didn't have to say human being. It used to be refugee, but by now there was no such creature, no more refugees, only survivors. A name like a number—counted apart from the ordinary swarm. Blue digits on the arm, what difference? They don't call you a woman anyhow. Survivor. Even when your bones get melted into the grains of the earth, still they'll forget human being. Survivor and survivor and survivor; always and always. Who made up these words, parasites on the throat of suffering!

(Ozick, 2021 36-37)

Si les statistiques sont honnies, c'est parce qu'elles déshumanisent les survivants. De même, la froide quête d'« informations » sur leur expérience n'est autre qu'une invitation à se livrer au regard scrutateur des universitaires, afin de leur fournir ce que Tree lui-même nomme très sèchement « survivor data ». Bien que ce soit le travail des universitaires qui ait permis de documenter la Shoah, la focalisation interne implique que l'on n'ait accès qu'à la version des faits de Rosa – et à sa révolte contre le Dr. Tree et tout ce qu'il représente. Toutefois, la vieille femme n'est pas un narrateur fiable et rien ne nous oblige à prendre pour argent comptant sa condamnation radicale de tout discours historique sur la Shoah.

Plusieurs autres nouvelles d'Ozick évoquent la condition singulière des rescapés dans le Nouveau Monde, et particulièrement leur isolement en terre américaine. « Envy » et « Bloodshed » mettent en scène la vie de survivants de la Shoah en Amérique, en abordant la question de l'extinction culturelle progressive du *yiddish* et du mode de vie provincial des Juifs d'Europe de l'Est. L'auteure met également en scène les spectres des victimes du génocide dans

« Levitation », où les vivants et les morts communient à travers l'histoire et le souvenir. Dans « Bloodshed », le protagoniste annonce dès le début de la nouvelle : « he had come to see a town of dead men » (Ozick, 2007 325). Ce récit se penche sur le mystère de la survie de certains 'hasidim, sur leur choix d'une vie religieuse traditionnelle qui rappelle celle du *shtetl*, et que l'on avait trop vite déclarée anéantie. Et pourtant, si le protagoniste de la nouvelle parle de « ville des morts » pour désigner le quartier des 'hasidim, le rabbin de la synagogue, à la manière de Rosa, ne manquera pas de contester ce point de vue, refusant d'être réduit à la catégorie de « survivant » et montrant à travers un *dvar torah*\* profond et inspirant que la culture et la religion juive sont encore bien vivantes sous une nouvelle forme, transplantées en Amérique.

Cette notion de résilience est essentielle pour comprendre les figures de réfugiés et de rescapés, non seulement chez Ozick, mais aussi chez Malamud et Singer. Cependant, elle est indissociable de la représentation de la vulnérabilité de ces personnages : il n'y a résilience que dans la mesure où ils ont souffert et souffrent encore. Une scène marquante de « Bloodshed » présente une sorte de gros plan sur les doigts mutilés du rabbin, vestiges de la torture que les bourreaux pratiquaient sur leurs prisonniers dans les camps. Dans l'expression « toy fingers » employée par Ozick en page 333, on peut d'ailleurs voir une allusion au fait que, dans les mains de leurs bourreaux nazis, le corps des Juifs n'était justement qu'un jouet. Or, quelque chose dans ces membres blessés dérange Bleilip ; c'est comme si, par la puissance de sa parole, le rabbin avait trouvé une manière de compenser la perte de ses doigts, qui connote une forme d'impuissance. Le vieux 'hassid\* mène en effet une expérience de pensée dont Bleilip est l'objet. Il l'amène alors à révéler qu'il s'est rendu dans un lieu saint, la synagogue, alors peuplée de rescapés des camps, muni d'un objet dangereux. À la démarche purement destructrice des bourreaux, le rabbin substitue sa propre méthode, protectrice celle-ci, puisqu'elle lui permet de désamorcer le danger immédiat, mais aussi d'amorcer une prise de

conscience chez son interlocuteur du caractère absurde de ses actes. Ainsi, là encore, l'accent mis sur le cas spécifique d'un rescapé et de son corps blessé implique de renoncer à envisager le deuil sous l'angle abstrait du collectif, d'inviter les lecteurs, à travers les remontrances que le sage de la communauté adresse à Bleilip, à individualiser le rapport aux victimes et aux rescapés de la Shoah.

Dans l'œuvre de Bellow, où l'évocation de la Shoah est plus marginale encore, il est surtout question de la disparition progressive de la famille, dont le protagoniste voit les différents membres mourir les uns après les autres. Le deuil au pluriel se comprend alors comme une somme de pertes successives qui accablent de plus en plus le personnage principal, aux pensées duquel on a accès par le biais de la focalisation interne. On peut interpréter la mention de la difformité physique de Rexler dans « *By the Saint Lawrence* » (« a crippled back », Bellow 4 ; « the mound on Rexler's back », 9) comme une allusion au poids croissant des deuils et aux séquelles du temps. Cousin après cousin, le protagoniste retrace dans son esprit la mort de ceux qu'il aimait à la faveur d'une après-midi qui le ramène dans la ville où il a grandi. Le souvenir est à la fois source de fragilité et de protection, comme Rexler le suggère dans l'explicit : « his deformity, the shelf of his back and the curved bracket of his left shoulder, gave added protection to his hoarded organs » (11). Le dos courbé est à la fois la marque d'une faiblesse, d'un poids trop lourd à porter, et en même temps il est son bouclier, ce qui permet d'entreposer en sûreté tout ce qui est à l'intérieur (« his hoarded organs »). Vulnérabilité et résilience se pensent donc simultanément : le personnage s'est reconstruit à partir de ses blessures, et elles sont désormais constitutives de son identité et de son discours.

La nécessité de penser la perte d'une famille entière (le protagoniste est, il le sait, le dernier des Rexler) passe par l'incorporation des défunts dans un corps devenu pesant, comme c'est le cas dans une autre nouvelle de Bellow, « *The Bellarosa Connection* ». On y voit également la

chair se déformer et s'étendre pour faire place aux défunts. En effet, le récit met en scène une femme que le narrateur décrit comme monstrueusement obèse, Sorella, l'épouse d'un survivant de la Shoah. Selon le narrateur, Sorella grossit au fil du temps pour mieux porter en elle la mémoire des victimes, comme si cette prise de poids, à travers laquelle elle grossit de ce que son mari a perdu, était une marque d'empathie extrême pour ce dernier, une sorte de tentative de réparation qui passerait par son corps à elle : « maybe Sorella was trying to incorporate in fatty tissue some portion of what he had lost—members of his family » (Bellow 60).

Enfin, les nouvelles de Malamud, généralement axées sur la dynamique conflictuelle entre deux personnages que tout semble opposer, traitent peu la question des deuils collectifs. Il semble y être peu question de la Shoah<sup>87</sup>. Fidelman, confronté lors de son errance en Italie aux tombes des victimes du génocide dans « The Last Mohican », fait figure d'exception. Pourtant, là encore, le personnage ne lit qu'une seule inscription. Or, celle-ci porte sur un deuil spécifique, celui du père.

Many were burial places, he read on the stained stones, of those who, for one reason or another, had died in the late large war, including an empty place, it said under a six-pointed star engraved upon a marble slab that lay on the ground, for “My beloved father / Betrayed by the damned Fascists / Murdered at Auschwitz by the barbarous Nazis / *O Crime Orribile.*”

(Malamud 215)

Le deuil, parce qu'il signifie à lui seul l'effondrement irréversible d'un univers intérieur, ne s'envisage réellement qu'à travers la singularité de chacun des êtres qui a perdu la vie : c'est pourquoi même si, en réalité, il y a de nombreuses épitaphes (et de nombreuses victimes), Fidelman n'en lit qu'une. Les protagonistes de Malamud sont le plus souvent en deuil d'un être

---

<sup>87</sup> Sur la question du traitement de la Shoah, consulter Eileen H. Watts, « Not True True Although Truth: The Holocaust's Legacy in Three Malamud Stories » (dans Avery 2001).

unique, qui était en quelque sorte « tout leur monde » et dont la perte bouleverse l'équilibre de vie : l'épouse dans « The Loan », « The German Refugee » ou « A Lost Grave », la mère de Cohen dans « The Jewbird », la fille unique dans « The Magic Barrel » (où la « mort » symbolise aux yeux de Salzman la déchéance morale), le père dans « The Silver Crown ». Par opposition aux livres d'histoire et aux approches statistiques, qui adoptent une perspective globale, la littérature permet une focalisation sur l'individualité de chacune des victimes, mais aussi sur les conséquences de la mort de ces dernières sur leur entourage direct.

Notons cependant la prolifération des figures de réfugiés dans l'intertextualité ?? malamudienne. Parler « du » réfugié, comme le fait Malamud à vingt-huit reprises au sujet de Feld dans « The First Seven Years », Schwartz dans « The Jewbird », Susskind dans « The Last Mohican » et Oskar Gassner dans « The German Refugee », c'est identifier et nommer un personnage protéiforme qui se décline sous la plume de l'auteur d'une nouvelle à l'autre. On devrait donc entendre dans l'article « the » qui revient au fil des désignations une référence quasi générique au nom et à ce à quoi il se réfère, c'est-à-dire à une expérience et à une condition partagées. Il semblerait donc que « the refugee » fasse à allusion à une figure familière du paysage américain. L'article est à la fois synthétique, thématique et mémoriel : il reprend tout ce qui gravite autour du référent, condense tout ce que l'on sait sur lui, tout un réseau d'associations et d'informations à son sujet. On peut parler d'anaphore culturelle, de référence à du connu.

Quiconque lit « The German Refugee » sait qui est ce réfugié dans l'histoire juive américaine du XX<sup>e</sup> siècle, peut aisément le resituer dans le cadre qui est donné ici, celui de l'aube de la Seconde Guerre mondiale (le protagoniste est un rescapé, non de la Shoah, mais de la Nuit de Cristal). Difficile d'ignorer, dans le cas de Gassner comme dans celui de l'oiseaujuif, que le réfugié est aussi un survivant. Trois des quatre personnages auxquels il est régulièrement fait référence au moyen du syntagme « le réfugié » sont explicitement désignés comme des

survivants de la Shoah : Feld (« The First Seven Years »), Gassner et Susskind (« The Last Mohican »). Dans cette dernière nouvelle, le titre est une périphrase désignant un « vanishing American » d'un nouveau type, le Juif américain, en référence à James Fenimore Cooper qui fit de Chingachgook la métaphore de la disparition « naturelle » des Indiens d'Amérique (lorsque son fils Uncas est tué par un Huron, la lignée s'éteint d'elle-même). En réalité, il faut voir dans la désignation même du « dernier des Mohicans » un euphémisme de l'entreprise coloniale américaine, et une stratégie visant à rejeter la culpabilité de l'extermination des Indiens d'Amérique sur un ennemi extérieur : après tout, si on en croit le récit de Cooper, ce sont eux qui s'entretuent (Magua met à mort Uncas, puis est achevé par Hawk-eye qui venge son ami, sorte d'achétype du « bon sauvage »). Le génie de Cooper consiste à donner le dernier mot à un sage indien, Tamenund, qui prophétise l'extinction des siens et reconnaît que le temps de la domination des hommes blancs est venu. De façon similaire, le Fidelman de Malamud tente de minimiser l'impact de la Shoah et de repousser la figure du rescapé, mais prend progressivement conscience de son erreur. La scène du cimetière vient rappeler que les Juifs d'Europe, pas plus que les Indiens d'Amérique, ne se sont éteints d'eux-mêmes : les uns et les autres ont été exterminés, et la lecture de l'inscription sur la tombe dans la nouvelle malamudienne permet de nommer enfin les coupables.

Quant à l'oiseaujuif de Malamud, il se dit rescapé de mystérieux « pogroms », mentionne des oiseaux de proie cherchant à lui arracher les yeux, notamment des aigles redoutables dans lesquels il est difficile de ne pas voir une représentation de l'Amérique et de ses dangers. Les réfugiés malamudiens ont une expérience très similaire de l'insécurité associée à leur statut et ont tous échappé de peu à leurs oppresseurs. D'ailleurs, pour deux d'entre eux (Gassner et Schwartz), la trêve sera de courte durée, puisqu'ils ne vivent pas plus de quelques semaines après s'être extirpés des griffes de leurs ennemis. Schwartz est assassiné par son corréligionnaire, et Gassner se suicide.

Il y a donc quelque chose de l'ordre de l'évidence dans la référence malamudienne qui établit un parallèle entre des figures de réfugiés en apparence très différentes par leur nationalité, leur expérience, leur genre, voire leur espèce (on pense ici à l'oiseaujuif). « Le réfugié » ne désigne pas seulement une catégorie historique : il incarne aussi une posture existentielle, qui renvoie au fait d'être exilé, à la difficulté de se traduire soi-même, à une vulnérabilité accrue en terre étrangère, qui se traduit par une forte dépendance, le plus souvent envers un autre Juif américain mieux intégré. Ainsi, Susskind cherche un manteau pour se couvrir et demande l'aumône (« The Last Mohican »), tandis que Schwartz n'a pas de quoi se nourrir lorsqu'il arrive chez les Cohen (« The Jewbird »).

Souvent, ces personnages sont relativement âgés et semblent appartenir à une autre époque, en décalage avec leurs frères d'Amérique dont l'inscription dans la modernité est bien plus marquée. Chez Bellow, on pourra évoquer la figure vénérable d'Isaac Braun par rapport à son cousin plus jeune le Dr. Braun dans « The Old System », nouvelle au titre éloquent. Souvent, le réfugié paraît tiré d'un film en noir et blanc : c'est le cas des *'Haredim\** en costume sombre de « Bloodshed », comparés au grand-père mort du protagoniste, Bleilip, ou de Schwartz (« The Jewbird ») qui, comme son nom l'indique<sup>88</sup>, est un oiseau au plumage noir dont l'aspect terne jure avec les couleurs vives des vêtements des Cohen, et notamment de la mère de famille, vêtue de rouge et de jaune dans l'incipit, portant shorts et débardeurs « à l'américaine ».

Ces divers indices textuels essaïmés rappellent que le réfugié, au fond, appartient au monde dont il vient, l'*Alte Heim\** ; il est le vestige d'un monde englouti, une sorte de souvenir vivant. Si l'émigré juif surprend et fascine, c'est parce qu'il est « archaïque », pour reprendre un terme qui revient sous la plume de Bellow, notamment dans « The Old System », voire anachronique. Souvent, il reste « orthodoxe » (Schwartz dans « The Jewbird » de Malamud et les *'hassidim* d'Ozick dans « Bloodshed » continuent à prier avec ferveur, alors même qu'ils ont connu le

---

<sup>88</sup> *Schwartz* signifie « noir » en allemand et en yiddish.

pire). Dans beaucoup de nouvelles du corpus, il se trouve un personnage « américanisé » pour s'étonner de l'existence et de la résilience du réfugié, qui fait figure de rescapé mi-mort mi-vif ballotté dans le chaos du XX<sup>e</sup> siècle. Qu'on le retrouve en Italie ou en Israël comme Susskind (« The Last Mohican ») ou en Amérique comme Fonstein (« The Bellarosa Connection ») ou Edelshtein (« Envy »), le réfugié est toujours déraciné, un éternel survivant dont la présence ne cesse d'interpeller ceux qui l'entourent. Ainsi, le personnage juif sécularisé sur lequel se centre « Bloodshed » fait remarquer au sujet des '*Hasidim* qui ont émigré d'Europe orientale : « he had come to see a town of dead men » (Ozick, 2007 325). Ce n'est qu'à contrecœur qu'il lui faut avouer que ces morts-vivants sont sans doute plus humains que lui – et que c'est lui qui constitue dans la synagogue où il se rend avec un pistolet chargé la principale menace réelle à leur survie immédiate.

Précisons que la référence au réfugié elle-même, notamment au sein du corpus malamudien où le syntagme « the refugee » revient sans cesse, est spectrale, flottante : elle excède la somme de ses référents (Feld, Schwartz, Susskind et Gassner), semblant se réincarner dans des personnages divers qui n'ont guère en commun que ce déracinement et la vulnérabilité qu'il implique. Dans une large mesure, ces personnages disséminés au fil de l'œuvre malamudienne se donnent à lire comme les nombreuses facettes d'un même spectre du Vieux Monde qui fait irruption dans la conscience américaine et la hante le temps d'une nouvelle, lui interdisant le confort de l'installation et de l'assimilation. Tous les récits ont en commun le choix de la focalisation interne qui implique que, chez Malamud, on n'a accès qu'aux pensées du Juif américain acculturé, dont l'étroitesse de vues prête souvent à rire, ce qui donne en quelque sorte au lecteur une longueur d'avance sur lui. L'ironie joue un rôle non négligeable dans la distanciation qui s'opère progressivement vis-à-vis du personnage acculturé, qui se caractérise souvent par une forme d'aveuglement, ou simplement de naïveté. À bien des égards, le réfugié demeure un mystère que jusqu'à sa mort son *alter ego* n'aura su décrypter. C'est notamment le

cas Goldberg dans la nouvelle de Malamud « The German Refugee », jeune professeur d'anglais qui, bien que de bonne volonté et désirant sincèrement aider son élève, le réfugié Gassner, peine à sonder la profondeur de son malheur et voit en lui une énigme, celle d'un échec d'intégration en terre américaine.

His problems, God knows, were real enough, but could there be something more than a refugee's displacement, alienation, financial insecurity, being in a strange land without friends or a speakable tongue? My speculation was the old one: not all drown in this ocean, why does he? After a while I shaped the thought and asked him was there something below the surface, invisible?

(Malamud 364)

Cependant, face à un Goldberg qui accepte de témoigner de l'expérience du réfugié et essaie sincèrement de comprendre sa souffrance, combien de Freeman et de Fidelman qui, eux, font preuve, au moins dans un premier temps, d'une forme de déni ? Comment comprendre les réticences des protagonistes singeriens qui nient la perte en prétendant que leur bien-aimé est toujours en vie ?

Après avoir présenté l'ensemble des manifestations du deuil singulier et collectif dans le corpus, en partant de son cadre le plus « local » pour évoquer ensuite l'extension du domaine de la perte à la commémoration de l'étranger, puis à celle de groupes entiers (notamment dans le cas de la Shoah), nous mettrons en lumière les deux modalités essentielles de ce qui fait obstacle au « travail que le deuil accomplit » (Derrida, 2003 30).

En apparence, on a affaire à deux phénomènes diamétralement opposés : d'une part, une logique de distanciation vis-à-vis de la mémoire et des obligations qu'elle dicte ; de l'autre, un surinvestissement. On trouve, d'un côté, une forme de refoulement, et, de l'autre, l'expression d'une névrose obsessionnelle, à laquelle on a déjà fait allusion à travers l'exemple de la possession du *dybbuk*. Ce sont ces entraves à la possibilité même du travail de deuil que nous

placerons ici au cœur de la réflexion. Les deux extrêmes du sous-investissement et de l'obsession disent une même incapacité du protagoniste à intégrer la mort de l'autre.

C'est donc des apories de la mémoire que je traiterai ici – c'est-à-dire, en somme, de ce qui ne se livre que comme refus de l'impératif d'essence judaïque du *Zakhor*. Le renvoi à la transcendance du *Yizkor* est révélateur. Le narrateur de « The Bellarosa Connection » l'avait rappelé (non sans ironie quand on songe combien il accuse, à travers la référence à Dieu, ses propres manquements) : c'est un Autre que l'on somme de se souvenir à travers cette prière. L'allusion au *Yizkor* chez un narrateur qui a pendant toute sa vie fait peu de cas de sa judéité, de Dieu, et même de ses amis désormais décédés a quelque chose de grotesque, et sans doute aussi de pathétique. De fait, le narrateur de « The Bellarosa Connection » se tourne vers un Dieu souvenant lorsqu'il est déjà bien trop tard, et parce qu'il a lui-même échoué à honorer les siens.

De fait, dire « *Yizkor* », c'est toujours, dans une certaine mesure, déléguer la responsabilité de porter le deuil, quand bien même ce serait à l'être que l'on présuppose garant de toute mémoire. Ainsi, à Rosh Hashana, les Juifs prient le Dieu des *Zikhronot*\*, c'est-à-dire une transcendance qui se souvient de son peuple à la fois individuellement et collectivement au fil de son histoire – médiation qui est aussi, chez certains protagonistes du corpus, un infléchissement de la mission en démission. Que le deuil soit du côté du poids et de la charge, voire du fardeau, implique de nommer et de définir les deuils qui « ne se font pas », d'évoquer les résistances que manifestent les endeuillés ainsi que le sort des êtres qui tombent dans l'oubli, victimes de l'ultime infidélité d'un déni de mémoire.



## II. *Yizkor* : la mise en fiction du deuil impossible

Grands et petits mourront en ce pays et ne recevront pas de sépulture ; on ne les plaindra pas, et pour eux on ne se fera pas d'incision ni on ne se rasera les cheveux.

À cause d'eux, on ne rompra pas le pain de deuil pour consoler ceux qui pleurent un mort, et on ne leur présentera pas à boire la coupe de consolation pour un père et pour une mère.

(Jérémie, 16:6-7)

Only in Israel and nowhere else is the injunction to remember felt as a religious imperative to an entire people. [...] If the command to remember is absolute, there is, nonetheless, an almost desperate pathos about the biblical concern with memory, and a shrewd wisdom that knows how short and fickle human memory can be.

(Yerushalmi 9-10)

La deuxième partie de ce travail sera consacrée tout ce qui fait obstacle au deuil et trouve dans les œuvres du corpus une traduction littéraire. On commencera par observer à la lumière du corpus qu'une forme de déni, auquel on donne ici le nom de *Yizkor*, s'opère lorsque l'on ne prend pas la mesure de la perte. Cette démarche d'effacement, volontaire ou non, n'exclut pas un retour du refoulé sous la forme de rêves ou d'hallucinations, comme on l'observera à travers plusieurs nouvelles. Parfois, de façon en apparence inverse, l'impossibilité d'accepter la perte débouche sur des manifestations physiques pathologiques : il sera donc également question dans un second temps des représentations fictionnelles de la mélancolie, que Freud caractérise comme une prolongation anormale du deuil associée à l'impossibilité de défaire les liens que l'on entretenait avec le défunt (Freud, [1917] 2011). Nous analyserons dans ce cadre les protagonistes qui gardent en quelque sorte le mort en vie en eux-mêmes, fût-ce au prix de leur propre intégrité physique et morale : nous évoquerons notamment la récurrence de la figure du

*dybbuk*, que nous interpréterons cette fois à travers les données de la théorie psychanalytique, comme Singer nous y invite d'ailleurs dans « One Night in Brazil » en faisant directement allusion aux névroses et à l'hystérie.

Penser le deuil impossible en ces termes, c'est-à-dire mettre en lumière tout ce qui empêche le désinvestissement des liens qui nous unissaient à l'objet perdu, tout ce qui relève de la trace et du spectre, c'est peut-être encore dire « *Yizkor* » à la troisième personne, c'est-à-dire s'adresser à un Dieu qui servirait de remède à l'oubli, dans la mesure où on pourrait lui déléguer la tâche de se souvenir. Derrida commente dans *Chaque fois unique, la fin du monde* : « Dieu veut dire : la mort peut mettre fin à *un* monde, elle ne saurait signifier la fin du monde » (11). Il s'agit là de nommer l'espoir d'une préservation du souvenir qui dépasserait la seule conscience individuelle. Cependant, cette responsabilité confiée au divin a parfois les allures d'une démission. Ainsi, lorsqu'est formulée la nécessité du *Yizkor* à la fin de la novella de Bellow « The Bellarosa Connection », le narrateur se rend compte qu'il est trop tard pour honorer la mémoire de ses amis défunts, qu'il n'y a plus que Dieu pour faire le travail dont il s'est exempté sa vie durant. Le narrateur de « The Bellarosa Connection » semble donc rejeter sur un Dieu suprêmement souvenant un impératif qu'il ne pourra bientôt plus assumer, ayant lui-même beaucoup vieilli (« God doesn't forget, but your prayer requests him particularly to remember your dead », Bellow 89). La question de la responsabilité mémorielle de chacun et de tous soulève à son tour celle de l'inscription des récits du corpus dans l'histoire, et notamment dans l'histoire juive contemporaine du XX<sup>e</sup> siècle. Il est impossible ici de ne pas nommer la Shoah. Dans la nouvelle de Malamud « The Last Mohican », Fidelman, artiste dilettante, affranchi (du moins voudrait-il l'être) de toute mémoire juive, est confronté contre son gré aux victimes de la Shoah. Parti étudier l'art en Italie, le protagoniste rencontre Susskind, Juif errant en terre italienne et rescapé des camps.

“A Jewish refugee from Israel, no less”, Fidelman said good-humoredly.

“I’m always running”, Susskind answered mirthlessly. If he was lighthearted, he had yet to show it.

“Where else from, if I may ask?”

“Where else but Germany, Hungary, Poland? Where not?”

“Ah, that’s so long ago.” Fidelman then noticed the gray in the man’s hair. “Well, I’d better be going”, he said.

(Malamud 202)

« Ah, c’était il y a si longtemps. » C’est ainsi, comme pour se rassurer lui-même, que le protagoniste s’adresse au survivant, à celui que le titre de la nouvelle désigne comme « le dernier des Mohicans ». Et ce même *Fidelman*<sup>89</sup>, en vertu de l’ironie que manifeste souvent l’onomastique malamudienne<sup>90</sup>, est éminemment « infidèle » aux impératifs éthiques et mémoriels de la tradition juive. En effet, il fait tout pour se dérober sur le champ, tentant de congédier le réfugié en lui donnant un peu d’argent. Pour poursuivre son séjour de recherche à Rome dans de bonnes conditions, il semble avoir décidé de *ne pas faire le deuil*, de ne pas s’interroger sur ce qui a été perdu (les millions de Juifs morts pendant la Shoah), d’éviter soigneusement le passé proche qui le guette pour mieux se concentrer sur un passé plus glorieux, celui de l’art italien. L’histoire récente, elle, est marquée par trop d’horreurs : pour Fidelman, elle est indigne d’une quête esthétique. Que ce refus soit motivé ou non importe peu : il débouche sur une forme de rejet du devoir de mémoire que l’on pourrait, de façon peut-être paradoxale, associer au *Yizkor*. Dans la nouvelle malamudienne, le devoir de mémoire est en effet pris en charge par les Juifs italiens que l’artiste rencontre à la synagogue dans sa recherche désespérée de Susskind, après que ce dernier lui a volé ses notes, ou encore par des objets du souvenir tels que les pierres tombales qui témoignent des horreurs de la Shoah. Même après un

---

<sup>89</sup> En anglais, Fidelman se prononce d’ailleurs « Fiddleman », c’est-à-dire l’homme au violon, ce qui évoque, là encore de façon ironique, une figure familière du *shtetl*.

<sup>90</sup> L’allusion est sans doute voulue car Malamud connaissait l’italien (« fidèle » se dit *fedele*).

épilogue provisoire où le protagoniste se lance à la poursuite du rescapé dans le vain espoir de lui confier son manteau pour le couvrir, en une éphémère épiphanie de la responsabilité, celui-ci ne cessera tout au long de *Pictures of Fidelman* de refaire face à la tentation d'une esthétique dépouillée de tout engagement éthique. Il y succombera à plusieurs reprises, jusqu'à se voir gagné par le remords au cours des réapparitions hallucinées d'un Susskind évanescent qui incarne par sa seule présence les impératifs auxquels Fidelman entend se soustraire.

« That's so long ago » : cette déclaration faussement rassurante est sans doute la phrase la plus ironique et la plus révélatrice de tout le récit. La nouvelle de Malamud fut publiée en 1958 ; non seulement la Shoah n'était alors pas si lointaine, mais les témoignages sur ce que vécurent les victimes de la barbarie nazie venaient à peine de commencer à émerger. La réaction du Juif américain assimilé renvoie au silence dans lequel s'était murée la littérature du Nouveau Monde à ce sujet. Chez Malamud lui-même, il y eut tentation du silence, impossibilité d'évoquer la Shoah hormis de façon médiée. Un premier mouvement de l'analyse consistera à présenter ces refus de deuil, ce choix assumé ou subi de l'indifférence, ce rejet de l'éthique impersonnelle qui nous lie à nos morts. Il sera alors question de personnages tels que Bellarosa (« The Bellarosa Connection » de Bellow), Hannah (« Envy; or, Yiddish in America » de Ozick) ou Cohen (« The Jewbird » de Malamud). Ils nous serviront de supports pour évoquer les problématiques propres à une partie de l'Amérique, qui se tut face à la Shoah et vit périr la culture yiddish, allant parfois jusqu'à hâter sa disparition, comme c'est le cas de la traductrice Hannah (« Envy ») refusant de rendre accessibles au grand public les poèmes d'Edelshtein et les livrant par là même à l'oubli. Nous mettrons alors en lumière les raisons qui sous-tendent le choix d'abandonner les défunts, le refus manifesté par plusieurs personnages de faire face à leur responsabilité mémorielle, et les constats historiques sur lesquels se fonde la représentation de ces protagonistes. Derrière ces dénis de mémoire, une même condamnation implicite. La

question centrale sera celle de la transmission de la mémoire, des difficultés des rescapés de la Shoah à trouver des relais qui consentiraient à faire entendre leur voix. C'est là le dilemme d'Edelshtein (« Envy ») pleurant l'agonie du yiddish et ne parvenant pas à toucher son entourage, désireux d'oublier la *Mamaloshen*\* pour mieux s'intégrer en Amérique.

Par ailleurs, la problématique du deuil impossible est également présentée dans le corpus comme une forme d'obsession morbide envers le défunt, qui peut aller jusqu'à priver le sujet de toute vitalité et rend compte d'une contamination, non seulement du mort, mais de la mort elle-même. Nous consacrerons cette partie de la réflexion à ce que Derrida appelle dans *Chaque fois unique, la fin du monde* le « pas de deuil », c'est-à-dire « l'impossibilité à jamais du deuil, l'inconsolable, l'irréparable qu'aucun travail du deuil ne viendra jamais panser » (Derrida, 2003 265). Que dire d'un désarroi qui *n'en finit pas* ? La référence freudienne à la mélancolie nous sera précieuse. À ce phénomène pathologique, aux antipodes du processus de deuil qui est par définition sain et nécessaire, il faut associer l'invasion du *dybbuk*. « One Night in Brazil », d'Isaac Bashevis Singer, en fournit une bonne illustration : la protagoniste de la nouvelle, Lena se rêve envahie par son ancien amant, dont le visage lui déforme le ventre en une sorte de grossesse monstrueuse. Nous évoquerons aussi plus en détail le cas de la Rosa éponyme dans la novella d'Ozick : le personnage ne cesse d'écrire des lettres à son enfant défunte et fait tout pour récupérer le lange qui devint son linceul. Au-delà du *Zakhor*, on pensera la contradiction entre ces phénomènes de possession et de dialogue incessamment renoué avec les morts d'une part, et de l'autre, l'interdit biblique de s'adresser aux esprits (Lévitique, 19:31 ; 20:6 ; 20:27 ; Deutéronome, 18:11). Nous analyserons alors la face sombre du deuil que l'on ne fait pas, qui entraîne son lot d'illusions et de déceptions. D'obstinations malsaines à sauver ce qui ne saurait survivre (comme Edelshtein luttant dans « Envy » pour préserver sa poésie yiddish moribonde)

en obsessions d'une vie, on traitera du deuil qui *ne se fait pas* et, par conséquent, envahit le sujet, traduisant un surinvestissement pathologique de l'objet perdu.

## II.1. Des deuils que l'on ne fait pas : la tentation du silence

### II. 1. a. Dénis de mémoire

“The man you saved in Rome – one of them. He wrote so many letters. I can't believe you don't remember.”

“Remember, forget – what's the difference to me?”

(Bellow 63)

Dans le cadre de notre analyse de ce qui fait obstacle au travail de deuil en ne le laissant pas advenir, on évoquera ce qui fonde et entretient l'indifférence éthique. Que l'on puisse affirmer avec le producteur américain Bellarosa qu'il n'y a aucune différence entre se souvenir et oublier résume à merveille la tentation du déni de mémoire, *a fortiori* lorsqu'il est question, comme c'est le cas dans ce récit bellovien, de se souvenir d'un rescapé de la Shoah auquel le protagoniste avait jadis porté secours. Un personnage plus que tout autre incarne les paradoxes du rejet du *Yizkor* comme impératif concernant chaque individu, et son incompatibilité avec ce qu'il faut bien appeler la commercialisation de la mémoire : Billy Rose, ou Bellarosa, protagoniste de la novella<sup>91</sup> de Bellow intitulée « The Bellarosa Connection ». Il s'agit sans

---

<sup>91</sup> « The Bellarosa Connection » est souvent désignée comme une « novella » car c'est une œuvre plus longue que la plupart de ses autres nouvelles. Voir par exemple la chronologie de la vie de l'auteur présentée par Victoria Aarons dans *The Cambridge Companion to Saul Bellow* (xviii). Klaus Lubbers définit la novella à partir d'un seul critère formel, lié à la longueur du récit : un texte en prose qui contient entre 30 000 et 50 000 mots est une « novella ». Voir également Lubbers 17.

doute de l'une des œuvres de fiction brève les plus ambitieuses de Saul Bellow, fable philosophique sur la mémoire, la Shoah, la valeur de la vie humaine et l'identité juive (Cronin 90) : Bellarosa, emblème du marchand de mémoire sans contenu, constitue une représentation emblématique d'un phénomène social plus généralisé : l'institutionnalisation de la mémoire dans l'Amérique de l'après-guerre.

Le producteur hollywoodien Billy Rose est une version hautement fictionnalisée du personnage historique du même nom, né en 1899 et mort en 1966, qui fut un impresario, promoteur de spectacles et parolier américain notamment connu pour son premier mariage avec la célèbre actrice et chanteuse Fanny Brice. Dans la nouvelle belloviennne, le personnage se livre au sauvetage *in extremis* d'un petit groupe de Juifs européens. Tout semble conspirer à en faire, sur le papier, une sorte de Schindler juif américain soucieux de porter secours à ses frères, promis sans lui à l'enfer concentrationnaire, *quoi qu'il en coûte* (puisque Bellarosa paie pour les âmes qu'il sauve). C'est sans compter sur la médiation critique d'un narrateur qui nous livre à travers sa perspective les motivations sous-jacentes de l'impresario, le dépeignant en antihéros (« And then, I later thought, the antagonist was Broadway Billy Rose », 63). C'est un véritable méchant de cinéma que le narrateur entend nous présenter, caricaturant le célèbre impresario. Ce dernier est en effet dépeint comme quasi monstrueux et inhumain dans son refus obstiné de s'impliquer dans l'Histoire autrement que de façon purement intéressée : Rose n'est prêt à intervenir que tant qu'il lui est possible de demeurer à distance des individus que ses capitaux sauvent de la mort.

L'accès au personnage de Billy Rose est toujours au moins doublement médié dans le récit. On fait d'abord sa rencontre par l'intermédiaire de Harry Fonstein, ami du narrateur dont celui-ci fait le deuil tout au long de la *novella*. Le narrateur anonyme relate l'histoire de la rencontre ratée entre les Fonstein et l'impresario, « The Bellarosa Connection » est donc, dans le registre ironique propre à la majorité des nouvelles belloviennes, l'histoire d'une « connexion » qui ne

se fera pas. Le début du récit décrit les rencontres manquées entre le rescapé, Fonstein, et son sauveur, Billy Rose. Le narrateur apprend de son ami que, durant la Seconde Guerre mondiale, Rose, lui-même Juif assimilé, a créé et financé en Europe un réseau clandestin destiné à sauver de la mort quelques-uns de ses frères et sœurs. Plein de reconnaissance, Fonstein cherche à entrer en contact avec le producteur dès son arrivée en Amérique. Il se heurte alors aux refus répétés de Bellarosa<sup>92</sup>, au point d'être éjecté sans ménagement d'un restaurant lorsqu'il tente de l'aborder. Il devient peu à peu évident que Rose, emblème de la philanthropie superficielle et du matérialisme américains, ne souhaite en rien avoir affaire avec ceux qui lui doivent la vie. Le narrateur explique ensuite pourquoi et comment ce personnage excentrique décida d'investir dans le sauvetage d'une poignée de Juifs européens comme dans une entreprise parmi d'autres, se faisant alors le porte-voix d'un Fonstein dépité par l'indifférence de son bienfaiteur.

It was Billy acting alone on a spurt of feeling for his fellow Jews and squaring himself to outwit Hitler and Himmler and cheat them of their victims. On another day he'd set his heart on a baked potato, a hot dog, a cruise around Manhattan on the Circle Line.

(Bellow 41)

On le comprend bien ici, l'intervention héroïque n'est qu'un caprice motivé par le narcissisme avoué du protagoniste (« to outwit Hitler and Himmler »), qui se choisit au passage des adversaires bien peu recommandables, et entend les affronter sur le plan de l'intellect, de la ruse, comme l'indique le choix du verbe « outwit », plutôt que sur celui des idées et de la morale. L'ironie du narrateur est ici cinglante. Peu importe à Rose l'identité des victimes, qui sont mentionnées au détour d'une phrase (« a spurt of feeling for his fellow Jews ») mais,

---

<sup>92</sup> Le Billy Rose historique, plus connu en tant que parolier, a lui aussi été à la fois producteur à Broadway et imprésario. On lui doit notamment *Sweet and Low* (1930), *Junbo* (1935), *Clash by Night* (1941) et *Carmen Jones* (1943), pour ne citer que ses œuvres les plus connues. Quel rapport entre cette note et ce que vous dites ?

contrairement à Hitler et Himmler, ne seront pas nommées. Elles constituent à ses yeux un groupe informel, non identifié, l'enjeu d'une lutte au sommet entre un riche producteur américain et des dirigeants nazis, comme si la question était simplement de savoir qui allait rafler la mise – comme si la joute entre Hitler et Rose n'était pas un enjeu de vie ou de mort pour de nombreux Juifs. De plus, ce sauvetage relève de l'arbitraire absolu. Il est ensuite comparé, en un nouveau trait d'ironie, à des choix triviaux et matériels, tirés du champ sémantique de la nourriture (« potato », « hot dog ») ou des loisirs (« a cruise around Manhattan », Bellow 41), aux antipodes de ce que l'on attendrait face à pareille situation d'urgence éthique. L'impulsion qui sous-tend l'accès de bonté de Bellarosa ne durera d'ailleurs guère plus longtemps qu'un tour en bateau ou un déjeuner pris sur le pouce. L'homme que Fonstein espère rencontrer pour le remercier n'existe pas : cela fait déjà bien longtemps que le magnat de Hollywood est passé à autre chose, et que son attention s'est portée sur de nouvelles entreprises plus enthousiasmantes, mises sur le même plan que le sauvetage des Juifs d'Europe en une équivalence à la fois choquante et pleine d'ironie belloviennne.

Le premier investissement *sans engagement* de Rose fera écho à son second coup d'éclat dans la nouvelle, tout aussi révélateur sur le plan symbolique : le financement soudain et inattendu par le producteur d'un mémorial à Jérusalem. Bien entendu, Rose ne fait là encore *que passer*, et il paie généreusement, une nouvelle fois sans s'impliquer. Je reviendrai sur cette deuxième tentative de s'inscrire dans l'histoire sans avoir à *en payer le prix*. C'est le paradoxe d'une éthique opérationnelle mais absolument sans contenu que l'on nous présente ici : le philanthrope sauve des vies et érige un monument qui n'est pas signe de mémoire ou avertissement visant à éviter que l'histoire ne se répète (pour faire écho à l'étymologie latine du terme *monere*) mais simple coquille vide. Le risque de l'institutionnalisation du deuil est aussi soulevé par Derrida dans *Chaque fois unique, la fin du monde*, lorsqu'il s'interroge : « l'institution du deuil ne risquerait-elle pas de sceller l'oubli ? De protéger contre la mémoire

au lieu de la garder ? » (261). Si la question reste en suspens, la réponse semble évidente dans le cadre de « The Bellarosa Connection », puisque le mémorial émane précisément d'un homme pour qui oubli et mémoire se valent.

Ce caractère creux du mémorial se reflète d'ailleurs sur le protagoniste lui-même : l'imprésario est un personnage central, dont on parle mais qui jamais ne livre les secrets de son intériorité : il demeure lointain, mystérieux. Le lecteur devra se contenter des élucubrations du narrateur, qui lui prête des intentions peu louables et le présente comme absolument inconstant. Il en découle que, si ce personnage rejette résolument le devoir de mémoire et repousse avec une obstination surprenante le réfugié reconnaissant, sur le plan de l'éthique de l'intention ou de la vertu, l'acte de Bellarosa ne *vaut rien*. Le producteur excentrique est une coquille vide ; sa vie, un spectacle semblable à ceux qu'il met en scène.

Le comportement erratique de Bellarosa invite en effet à penser la possibilité d'une dissociation complète entre action éthique (témoignant d'une implication apparente dans l'histoire juive) et travail de mémoire réel, comme l'atteste l'accusation que le narrateur prête à son ami Fonstein : « you brought me to Ellis Island and washed your hands of me, never gave a damn about the future of this refugee » (59). Notons ici que « this refugee » est surprenant, là où l'on attendrait, en cohérence avec ce qui précède dans la phrase : « never gave a damn about my future ». Fonstein se réduit ici à sa condition, se désigne lui-même à l'aide du démonstratif *this* qui, par opposition à *that*, implique généralement une proximité accrue avec l'objet ainsi pointé du doigt. C'est sans compter sur l'indifférence du producteur pour qui, sans conteste, Fonstein était appelé à rester « that refugee », un homme parmi tant d'autres dont le destin individuel importe peu. Rose ne s'intéresse qu'au nombre, et au grand spectacle. La mémoire se pense de l'extérieur, en surface, et à travers le seul critère de la visibilité.

Le paradoxe du geste mémoriel du producteur est condensé dans la phrase qui décrit son échange avec les médias en amont de l'inauguration de son mémorial hiérosolymitain : « Billy gave a press interview and complimented Israel on being part of the modern world » (58). La modernité par-dessus tout, l'amour du contemporain : à Jérusalem, ville toute tissée d'histoire antique, la remarque frise le contresens. En tout cas, elle se situe résolument à contre-courant de la démarche qui consiste à ériger un mémorial : au fond, comme Rose l'avouera dans sa confrontation avec l'épouse du rescapé, il n'y a rien dont il soit vraiment nécessaire de se souvenir. Le mémorial est vide ; Rose l'est aussi. On trouvera des échos de Rose dans d'autres personnages tirés de la littérature juive américaine postérieure, notamment Maurice Messer, le directeur de l'entreprise Holocaust Inc. dans *My Holocaust: A Novel*, de Tovah Reich (2008). Celui-ci réduit aussi le souvenir des victimes de la Shoah à une série de mondanités visant à préserver un simple vernis de mémoire. La Shoah y devient le produit de consommation de masse par excellence, dont la valeur ne cesse de grimper, et que tout le monde s'arrache.

Sur le plan de l'analyse des personnages, le Rose que nous dépeint le narrateur ne connaît aucune évolution. Rien chez ce personnage ne suggère le repentir ou la remise en question. Bien au contraire, même après sa mort, Billy laissera derrière lui un héritage de matérialisme assumé : « when Billy died, they say that he couldn't be buried for a long time. He had to wait until the court decided what to do about the million-dollar tomb provision in his will. There was a legal battle over it » (87). Cette nouvelle entorse à la loi juive, qui exige que le corps soit enterré au plus vite après le décès, confirme le point de vue du narrateur sur le compte de Bellarosa. Il n'est pas étonnant que ce dernier crée les conditions propices à un retard d'inhumation ; c'est pour et par l'argent que l'on se souvient de lui. Sa présence, comme son cadavre, est laissée en suspens, faisant l'objet de débats sur la *valeur* financière de la tombe, plutôt que sur les *valeurs* qui régissent sa vie. On observe que, là encore, le deuil relève non de

l'intime, mais du public, du spectaculaire (« there was a legal battle over it », *ibid.*). Il y a quelque chose de burlesque dans la démesure bellarosienne (« the million-dollar tomb provision »), un *ad absurdum* des rites funéraires réduits à leur valeur monétaire. Bellarosa reste fidèle à lui-même jusqu'au bout, et Bellow signe en caricaturiste une œuvre de maître.

La mémoire dévoyée jusqu'au tombeau sert donc une nouvelle fois à cet antihéros imprévu de monnaie d'échange, comme elle lui permit jadis de s'attirer les faveurs de ses clients hiérosolymitains ou encore de se valoriser à ses propres yeux, lorsqu'il « acheta » une poignée de réfugiés en signe de défi à Hitler, en un geste tout aussi mégalomane que celui qui présida aux préparatifs de son enterrement. Notons que par ce trait, parmi d'autres, Bellarosa est étonnamment proche du narrateur lui-même, dont il est en quelque sorte le double. En effet, ce dernier se présente dès la première phrase de l'incipit comme le fondateur de l'Institut Mnémosyne à Philadelphie. On apprend par la suite qu'il s'agit d'une entreprise qui vend à ses clients des techniques de mémorisation, et qu'elle a permis au narrateur anonyme de s'enrichir : là où Rose perd de l'argent en l'investissant dans la mémoire, le narrateur, de façon diamétralement opposée, la vend : lorsqu'il affirme que « la mémoire, c'est la vie » (Bellow 35), c'est seulement en tant qu'elle lui permet de gagner la sienne. Ellen Pifer constate que « le narrateur de Bellow est détaché, voire cynique, lorsqu'il est question de son succès » (Pifer 29). À travers l'Institut Mnémosyne, il s'agit bien de faire de la mémoire un bien marchand comme un autre, et ainsi de mieux écarter ce qui compte vraiment mais qui ne se compte pas. Pour le narrateur aussi, « le temps, c'est de l'argent », même si seul celui-ci en viendra à regretter le fait d'avoir donné la priorité à l'accumulation de biens plutôt qu'aux liens de l'amitié (« my time then was usually valuable. Horribly valuable, as I now judge it », Bellow 69), ce qui ne l'amènera qu'à se retrouver une fois la vieillesse venue dans une immense maison dont il ne sait que faire.

En cela, tous deux sont un pur produit de l'Amérique telle que le directeur de l'Institut Mnemosyne la perçoit et la présente : « there is nothing in this country you can't sell nothing too weird to bring to market and found a fortune on » (47). La mémoire n'échappe pas à cette logique. L'un comme l'autre s'en servent pour leur enrichissement personnel. Billy Rose comme le narrateur rejettent les implications psychiques de l'impératif « *Zakhor !* ». En effet, ils se rejoignent aussi dans leur intention explicite de *ne plus se souvenir*. Dès le début du récit, le narrateur affirme « I would like to forget about remembering » (35). Il est prompt à mettre son passé de côté (« Whenever possible I omitted New Jersey », *ibid.*) et épouse une « Wasp lady » pour mieux couper avec ses racines juives.

Pourtant, ce qui fait la spécificité du narrateur, c'est que le souvenir n'est pas que sa source de revenus, la recette de son succès : c'est aussi sa malédiction. Dans « Figures de la mémoire dans *The Bellarosa Connection* », Emmanuel Verdanakis note que, tout comme le Funes El Memorioso de Jorge Luis Borges, ce mnémotechnicien est doté d'une « mémoire pathologique qui l'empêche d'oublier » (Verdanakis 99). La critique Judie Newman va plus loin en proposant un bref panorama des personnages obsédés par la mémoire dans l'œuvre belloviennne :

If amnesia is, as Gore Vidal reputedly remarked, America's middle name, memory is Bellow's. Mr Sammler, Willis Mosby, Dean Corde, the unnamed narrator of *The Bellarosa Connection* (and founder of the Mnemosyne Institute), the central figures of "Cousins" and "A Silver Dish" – are all memory-driven, deeply and imaginatively engaged with coming to terms with the past.

(Newman in Chavkin 63)

Le narrateur lui-même souhaite ardemment oublier l'histoire contemporaine, quitte à renier ses origines et à délaissier ses vieux amis. En cela, une nouvelle fois, Bellarosa et le narrateur, plus que ce dernier ne semble prêt à se l'avouer, se ressemblent. On se souvient que le

producteur avait fait écho à ce désir en affirmant de façon plus brutale : « Remember, forget— what’s the difference to me? » (Bellow 63). Et si la mémoire joue un rôle important dans la vie professionnelle du narrateur, c’est simplement en tant que *technique*, dissociée, là encore, de tout contenu éthique et de toute responsabilité interpersonnelle, ce qui constitue un contresens avec le sens premier du grec *μνημοσύνη* qui désigne non pas un simple ensemble d’astuces mnémotechniques, mais un acte de remémoration créatrice, une forme de don poétique notamment mobilisé par les aèdes<sup>93</sup>, et dont le narrateur parvient à faire preuve lorsqu’il crée le récit qui constitue « The Bellarosa Connection » en une *anagnorisis* fort tardive. Le jugement de Newman sur le fondateur de l’Institut Mnémosyne (il le décrit en ces termes : « memory-driven, deeply and imaginatively engaged with coming to terms with the past », Neuman 63) me paraît donc ne s’appliquer qu’au narrateur vieillissant, qui s’est rendu compte de son erreur vers la fin de sa vie. Cela ne fait que souligner avec ironie l’écart entre mémoire éthique et mémoire marchande., lorsqu’il s’en rend compte, c’est avec une grande maladresse qu’il entreprend de faire revivre le souvenir de ses amis après leur décès.

Ce revirement montre bien que les deux déclarations de ces personnages symétriques sont dissemblables, tout comme leur utilisation matérialiste de la mémoire. C’est *in fine* cette divergence qui les distingue : si l’un, le narrateur, est atteint d’une hypermnésie qui l’empêche d’oublier les détails les plus triviaux (c’est ce qui lui donne l’idée de fonder son institut), l’autre parvient bien, jusqu’au retour inattendu de l’épouse de l’un de « ses » rescapés, à vivre dans un déni paisible de ses engagements éthiques. D’ailleurs, c’est avec une violence prodigieuse qu’il rejette la demande de Sorella Fonstein de consentir à rencontrer son mari, pour ne plus jamais être harcelé par celle qui le rappelle à son passé et à ses responsabilités. L’oubli triomphe à deux reprises, à travers Rose puis à travers le narrateur qui, à son tour, prétexte avoir trop de travail et délaisse ses amis.

---

<sup>93</sup> Mnémosyne, personnification déifiée de la Mémoire, est la mère des Muses.

Cependant, le rejet du narrateur est lié à sa négligence prolongée, tandis que c'est délibérément que Bellarosa écarte les Fonstein. Même la brillante Sorella ne parviendra pas à convaincre le producteur de rencontrer son mari. Lorsque Rose lui hurle son refus de se laisser empêtrer dans d'inutiles relations affectives, l'épouse finit par renoncer à son projet, dégoûtée qu'elle est par cette absence totale de compassion et de décence. Aux yeux de Sorella relatant au narrateur cette insolite rencontre, le producteur est si vulgaire et si abject qu'elle ne veut plus avoir affaire à lui. Si le couple Fonstein se fait porteur du souvenir et de l'héritage des traumatismes hérités du Vieux Monde et si Rose symbolise le déni de mémoire et le matérialisme propres à une certaine Amérique, le narrateur oscille en funambule entre les deux modèles tout au long du récit, pour finir par revenir sur les erreurs du passé, choisissant de consacrer sa vieillesse au récit de la vie de ces amis si chers qu'il avait failli oublier.

Dans ce narrateur qui vend aussi de la mémoire au grand public à sa manière à travers l'Institut Mnémosyne, on peut voir un Rose repenti, qui aurait commis les mêmes erreurs, puis en aurait pris conscience. Le narrateur passe sa vie à commercialiser le souvenir dans une perspective utilitariste et capitaliste, pour ne se rendre compte que sur le tard de la valeur intrinsèque de la mémoire. Il éprouve alors des regrets sincères. « The Bellarosa Connection » n'est au fond que l'histoire d'un deuil qui ne se fit pas en son heure, avec pour toile de fond une Amérique matérialiste où chacun aspire à réussir au prix de n'importe quel oubli, fût-il coûteux sur le plan de l'identité.

Rappelons cependant ce qui unit et distingue le narrateur de son *alter ego*, le producteur hollywoodien. Nous avons suggéré que l'un et l'autre investissaient dans le souvenir : Rose l'achète, le narrateur le vend. Cependant, Rose n'est pas homme à se laisser empêtrer dans ses propres investissements. Il rejette en effet le passé dès que celui-ci perd de sa valeur : « for Billy Rose, the past is the past; it has lost its currency » (63). Le jeu de mots repose ici sur la

polysémie du mot « currency » qui désigne à la fois ce qui est contemporain, par opposition au passé désormais obsolète, et ce qui est investi d'une valeur monétaire<sup>94</sup>. La mémoire n'a pas de part durable aux yeux du producteur puisqu'elle ne renvoie qu'à de la perte – perte d'argent, de temps, absence par définition du retour sur investissement qui justifie que l'on se mobilise pour une cause, fût-ce le temps d'un caprice ou d'un élan d'héroïsme de courte durée. De même, le narrateur fait de la mémoire un gagne-pain ; hypermnésique, il ne doute pas que le souvenir puisse faire office de monnaie d'échange dans une économie de valeurs où l'oubli n'est pas gratuit non plus : « you pay a price for being a child of the New World » (Bellow 82).

En cela, là où Rose est grotesque, le narrateur a quelque chose du personnage tragique, livré à l'ironique vacuité d'une vieillesse où il lui est révélé que tout ce qui avait véritablement du prix est déjà irrémédiablement perdu. Il n'a plus que le temps d'écrire pour les amis défunts une élégie, sous la forme de la *novella* elle-même, dont on comprend qu'elle relève précisément de ce travail de mémorialisation placé du moins partiellement sous le signe de l'échec. Quoiqu'il en soit, le rapport du narrateur au deuil est indéniablement plus ambivalent que celui du producteur excentrique, et ce n'est pas un hasard si, là où ce dernier ne change jamais, on doit au narrateur de « The Bellarosa Connection » l'unique formulation directe qui figure dans notre corpus de la nécessité éthique du *Yizkor*.

[...] The Jews ask even God to remember, “*Yiskor Elohim.*” God doesn't forget, but your prayer requests him particularly to remember your dead. But how was I to make an impression on a kid like that? I chose instead to record everything I could remember of the Bellarosa Connection, and set it all down with a Mnemosyne flourish.

(Bellow 89)

---

<sup>94</sup> Voir « Currency », dans le *Merriam-Webster.com Dictionary*, disponible sur [www.merriam-webster.com/dictionary](http://www.merriam-webster.com/dictionary), consulté le 3 janvier 2022.

Se souvenir de « ses » morts (on retrouve ici le possessif de la prose bellocienne) : telle est la promesse tardive du narrateur désormais âgé, et dont témoigne le récit rétrospectif lui-même. Derrière cette tentative de rattraper le temps perdu, on perçoit un impératif de transmission implicite dont les modalités sont laissées en suspens : « how was I to make an impression on a kid like that? » (89). Le « gamin » en question est un ami proche du fils des Fonstein, Gilbert. C'est par son intermédiaire que le narrateur vient d'apprendre le décès du couple. Il reconnaît en lui une sorte d'*alter ego* implicite, un jeune Juif éduqué qui, un peu comme lui, n'a de cesse que de s'américaniser. Or, le narrateur, qui tente d'instruire son interlocuteur quant aux risques de suivre la voie qu'il a lui-même choisie, manque sa cible. C'est ce que suggère la référence paradoxale à l'Institut qui fut pourtant la source de son erreur : qu'attendre dans ces conditions du « Mnemosyne flourish » que le narrateur se propose d'utiliser pour rendre hommage à ses amis dans l'explicit de la nouvelle, alors même que c'est cette entreprise et le désir de la faire fructifier qui furent la source de son oubli prolongé ? Comment un deuil sincère pourrait-il émerger de ce qui l'invita à s'y soustraire ? Comment le produit littéraire de ce réveil partiel pourrait-il être à la hauteur de ses espérances ? De même, la communication entre le narrateur et l'ami de la famille Fonstein achoppe.

“Does Gilbert take any interest in his Jewish background—for instance, in his father’s history?”

Gilbert’s friend hesitated ever so slightly—just enough to make me think that he was Jewish himself.

I don’t say that he disowned being a Jew. Evidently he didn’t want to reckon with it. The only life he cared to lead was that of an American. So hugely absorbing, that.

(Bellow 87)

La focalisation interne sur le narrateur oscille ici avec la focalisation zéro : « the only life he cared to lead was that of an American » (*ibid.*). Ce constat très péremptoire est d'autant plus surprenant que le directeur de l'Institut Mnemosyne ne connaît pas le jeune homme qui vient

de lui répondre au téléphone, et postule cependant qu'il pourrait bien être juif (« just enough to make me think he was Jewish himself », *ibid.*). Sans avoir eu la moindre confirmation de cette intuition, le vieil homme se place dès la phrase suivante dans la position du narrateur omniscient, qui a accès aux plus secrètes pensées et motivations des autres personnages (« he didn't want to reckon with it »), et semble imperméable au doute (« evidently »). On peut y voir une forme de supercherie, et postuler que la focalisation reste ici interne, et que la voix narrative se contente de projeter ses propres insécurités sur le jeune ami de Gilbert. Cette tentative d'esquiver la problématique de l'identité juive (« he didn't want to reckon with it ») refléterait dans ce cas les doutes du vieil homme lui-même. Ce non-dit rend difficile la communication entre les personnages : l'ami du fils Fonstein ne sait pas que son interlocuteur est juif, et ce dernier ne fait que postuler que le jeune homme l'est également. Il y a une impasse dans la conversation ; le jeune homme ne répondra d'ailleurs pas directement à la question qui lui a été posée, qu'il semble ne pas comprendre et, bientôt, le dialogue tourne court. Le narrateur admet alors ses difficultés à exprimer ce qu'il aurait voulu transmettre à ce jeune homme dans lequel il est aisé de voir une figure filiale :

Suppose I were to talk to him about the roots of memory in feeling—about the themes that collect and hold the memory; if I were to tell him what retention of the past really means. Things like: « If sleep is forgetting, forgetting is also sleep, and sleep is to consciousness what death is to life. »

(Bellow 89)

L'enseignement évoqué ici ne sera donc jamais transmis, et la principale au conditionnel n'est même pas explicitée (notons la répétition de « were »), puisque, en réalité, le narrateur n'a rien dit, n'a pas réussi à transmettre. Même d'un point de vue grammatical, la phrase est tronquée, tout comme la transmission à laquelle elle fait allusion. C'est en des termes vagues qu'il est question de la mémoire (« themes » ; « things » ; « what retention of the past really

means ») ou à travers des formules énigmatiques qui ont l'apparence de sages aphorismes (« If sleep is forgetting, forgetting is also sleep, and sleep is to consciousness what death is to life ») mais ne font que témoigner à demi-mot du long « sommeil » éthique du narrateur. Quant à ce que signifie se souvenir du passé, la réponse ne sera jamais fournie au lecteur non plus. C'est sur un constat d'échec que se termine le récit ; la mémoire ne s'est pas transmise à la génération suivante. Lors de l'éveil tardif du protagoniste, l'irréversible s'était déjà produit. Le temps de la commémoration est alors bien passé.

“I would have gone to the funeral to pay my respects.”

“Too bad you didn't come and speak. It wasn't much of a memorial service.”

“I might have told the Billy Rose story to a gathering of friends in the chapel.”

“There was no gathering,” the young man said.

(Bellow 87)

L'heure est venue pour le narrateur de faire face aux conséquences de son oubli coupable, d'accuser le coup après un retard de plusieurs décennies : il n'y eut pour les Fonstein ni mémorial ni réunion. En filigrane, le discours du jeune homme révèle qu'il n'y eut pas d'amis non plus à l'enterrement (« a gathering of friends »), puisqu'il était lui-même absent. Il ne lui reste plus qu'à réécrire l'histoire sur le mode du regret, à travers des modaux au prétérit, témoignant du fait que la réalisation du procès relève de l'irréel (« I would have gone », « I might have told »). « The Bellarosa Connection » est donc paradoxalement l'esquisse d'une histoire qui ne fut en réalité jamais dite (« I might have told the Billy Rose story »), un après-coup désespéré, un *Yizkor*\* brisé pour des amis depuis bien longtemps morts et enterrés. Ellen Pifer conclut :

In remorse and humility, the elderly narrator of Bellow's novella sets out to make the only reparation he can: to exercise his « gift » not for profit but in homage to the dead [...]. His story celebrates not only Sorella and Harry Fonstein but the human power of memory as it performs its rescue operation against the forces of oblivion [...]. Bellow's narrator undermines the material signposts of success to unearth buried treasure.

(Pifer 29)

Cette évaluation du repentir tardif du narrateur me paraît contestable. Il est vrai que l'on peut voir en lui un *Baal Teshouva*\*, un pénitent de la mémoire, qui reconnaît ses torts et entend enfin rendre à ses amis l'hommage qu'il leur doit. Cependant, au moment où il s'attelle à la tâche, il est déjà trop tard.

Face à cet échec du narrateur à commémorer ses amis, le lecteur peut se demander si ce n'est pas la posture bellarosienne qui est la plus efficace. Le personnage éponyme est-il véritablement aussi abject qu'il y paraît, aussi vulgaire que Sorella le dépeint dans le récit enchâssé ? Est-il aussi inconsistant que le narrateur le suggère ? Le critique Daniel Fuchs fut parmi les premiers à proposer une réhabilitation de la figure de Bellarosa :

He may not have a profound relationship to Jewish history and to Holocaust history in particular – or to anything else – but he does have a relationship. His actions are not mere vanity, but even if they are they have a positive outcome. Billy's lack of personal sympathy does not preclude an active cultural sympathy, however spectacular.

(Fuchs in Chavkin 2012 84-85)

L'opposition entre « personal sympathy » et « cultural sympathy » est une piste intéressante qui permettrait d'expliquer l'indifférence marquée du producteur pour Fonstein *en particulier*. Ce qui retenait l'attention de Bellarosa, c'étaient les Juifs en tant que groupe, et en tant que

victimes potentielles, qu'il se savait capable d'arracher aux griffes des nazis. Le réfugié, en tant qu'être singulier, est trop infime pour qu'il le prenne en compte. Ce qui passionne l'imprésario, c'est la question de l'inscription dans l'Histoire, ce qui se confirme lors du don spectaculaire qui financera le mémorial à Jérusalem. De ce point de vue, les Fonstein ne sont que des détails de l'histoire. Il n'a donc pas de temps à leur consacrer. Bellarosa et le narrateur ont ceci en commun qu'ils se perçoivent comme débordés : ce sont des businessmen toujours pressés, et, pour eux, « le temps, c'est de l'argent ».

Parallèlement, le producteur hollywoodien ne manquera pas de rappeler que, même si ses actions n'étaient pas mues par les plus hautes vertus, elles se révélèrent plus utiles aux Juifs d'Europe que ne le fut le silence d'une grande partie de la communauté. Le refus bellarosien de tout investissement émotionnel, son désintéret pour ceux qu'il a sauvés ne serait donc pas *personnel*, mais *culturel*, pour reprendre l'opposition de Fuchs, symptomatique d'une génération. Fut-il vraiment le seul à se murer dans l'indifférence ? Il faut voir dans Rose l'emblème d'un certain *establishment* juif américain qui a vécu de loin la Seconde Guerre mondiale et s'est largement muré dans le silence, et le riche imprésario n'hésite pas à confronter la communauté à ses propres incohérences. En effet, par sa seule implication financière, le producteur s'est hissé au-dessus de ses contemporains.

“I did all I could”, said Billy. “And for that point of time, that’s more than most can say. Go holler at Stephen Wise. Raise hell with Sam Rosenman. Guys were sitting on their hands. They would call on Roosevelt and Cordell Hull, who didn’t care a damn for Jews, and they were so proud and happy to be close enough to the White House.”

(Bellow 63)

Cette accusation émaillée de références à des figures historiques (Wise, Rosenman et Roosevelt) contribue aux « effets superlatifs de réel » évoqués par Barthes dans *S/Z* (Barthes,

1970, 109). De fait, l'utilisation de noms propres familiers au lecteur facilitent son immersion dans le chronotope bellovien : ces références aisément identifiables accentuent le brouillage entre la fiction et le contexte historique dans lequel elle s'inscrit. Les accusations de Bellarosa dans le récit rejoignent d'ailleurs dans une large mesure celles de l'historiographie. On consultera par exemple les critiques de Haskel Lookstein dans *Were We Our Brothers' Keepers? The Public Response of American Jews to the Holocaust, 1938-1944*<sup>95</sup>. Celui-ci souligne à travers son essai historique l'attentisme des dirigeants de la communauté juive et n'épargne pas Stephen Wise<sup>96</sup> dans sa critique. La critique Sidra DeKoven Ezrahi précise : « the Americanized Jews who ran newspapers and movie studios, who wrote plays and novels, who were high in government and powerful in the financial, industrial and even social life of the nation were silent while the atrocities were being committed » (191). Nombreuses sont en effet les figures de proue de la communauté juive que les nouveaux historiens de la Shoah accusèrent de ne pas avoir fait meilleur usage de leur influence. Comme l'avance le théologien Eliezer Berkovitz dans *Faith After the Holocaust* : « the question raised by the Holocaust that concerns man most directly is not « Where was God? » but « Where was man? » (36). Bellarosa rappelle lui-même que, si elle avait reçu l'aide des élites politiques américaines (Roosevelt et Hull), la communauté juive américaine aurait pu agir et que son investissement aurait pu sauver d'innombrables vies humaines. Ce sont des reproches que l'on retrouvera sous la plume d'un auteur tel que Elie Wiesel, dans la préface au recueil de Lookstein.

---

<sup>95</sup> Sur le même sujet, on consultera également à profit Morse 1968 ; Lewi 1964. Et, sur le sur le plan de la théologie, Berkovitz 1973.

<sup>96</sup> Stephen Samuel Wise (1874-1949), était un rabbin libéral américain d'origine austro-hongroise, sioniste et militant des droits civiques, qui a contribué à la création de la National Association for the Advancement of Colored People. Dès l'arrivée au pouvoir du régime hitlérien, Wise prend position en faveur d'un ralliement de l'opinion publique aux États-Unis contre les nazis. Avec Leo Motzkin, il encourage la création du Congrès juif mondial afin de créer un organe représentatif plus large pour lutter contre le nazisme. Il tenta d'user de son influence auprès du président Franklin Roosevelt mais fut dans l'ensemble impuissant à freiner le désastre en cours pendant la Seconde Guerre mondiale.

The killers killed, the victims perished, and the world, though at war, did not intercede. Marriages and parties were held, daily prayers were recited, dinners and balls were organized: all this as though no flames were consuming the heavens above a small Polish village named Auschwitz. Yet in America, they knew. Oh yes, they knew [...]. They knew not only at the highest levels of government, but throughout all strata of the general population.

(Wiesel in Lookstein 11)

Cette indifférence est mise en fiction à travers le récit que fait Bellarosa de la grande manifestation de Madison Square Garden. Comme le concède le producteur dans l'œuvre belloviennne, se lamenter sur le sort des Juifs d'Europe durant une journée dans un parc n'a guère eu d'impact. Dans ce contexte d'inaction généralisée, la question fondamentale mérite d'être posée à nouveau ; et si le Rose réimaginé par Bellow était au fond un héros, quoiqu'en disent le narrateur et les Fonstein ? Qu'importent les motivations, d'ailleurs peut-être fantasmées par le narrateur dans lequel tout porte à voir un narrateur non fiable, dans la mesure où Rose fut le seul à agir.

Notons que, à travers le syntagme « guys » (Bellow 63), la critique du producteur s'étend à toute l'Amérique, Juifs et non-Juifs : nul n'est intervenu pour empêcher le massacre à l'heure où Rose, se rêvant démiurge, sauvait une poignée de Juifs de la mort. Les uns étaient hypocrites, mielleux ou avides de pouvoir (« they were so proud and happy to be close enough to the White House », Bellow 63 : on peut voir là une critique de la politique de conciliation en vigueur dans l'*establishment* juif de l'époque), les autres en proie à un attentisme veule (« guys were sitting on their hands », *ibid.*). Le producteur fut de son côté extrêmement efficace, et ce bien que les motifs qui le poussent à agir soient des plus troublants. C'est ce mélange d'utilité pragmatique (des vies ont été préservées par son entremise) et de négation de l'éthique interpersonnelle qui caractérise Rose. Tout au plus pouvait-on attendre des Juifs américains pendant la guerre une compassion qui se donnait en spectacle mais n'avait guère d'impact sur les Juifs d'Europe.

When American Jews decided to make a statement about the War Against the Jews, they had to fill Madison Square Garden with big-name celebs singing Hebrew and “America the Beautiful.” Hollywood stars blowing the shofar. The man to produce this spectacular and arrange the press coverage was Billy. They turned to him, and he took total charge.... How many people does the Garden hold? Well, it was full, and everybody was in mourning. I suppose the whole place was in tears. The Times covered it, which is the paper of record, so the record shows that the American Jewish way was to assemble twenty-five thousand people, Hollywood style, and weep publicly for what had happened.

(Bellow 66)

L’ironie belloviennne est ici à son comble. « They had to » semble suggérer qu’il n’existait aucun autre moyen d’agir que cette expression tonitruante de deuil public (« everybody was in mourning ») dans le confort d’un parc. En bon producteur, Bellarosa met en scène l’affliction comme n’importe quel film hollywoodien : un zeste de particularisme suranné (« Hollywood stars blowing the shofar » : le shofar\* annonce pourtant traditionnellement l’ère messianique, et invite au repentir à l’occasion de Rosh Hashana), des relents de comédie musicale à la *Fiddler on the Roof* (« big-name celebs singing Hebrew and ‘America the Beautiful’ »), un concert de larmes (« weep publicly » ; « I suppose the whole place was in tears » : c’est ici comme s’il y avait incertitude sur ce qui s’est vraiment passé à Madison Square Garden. Pleura-t-on véritablement ? Et comment le deuil put-il être si éphémère ?). La foule n’est mentionnée qu’à titre d’allusion sensationnelle à travers la retransmission des médias : tout cela est consigné dans le *Times*, à la fois « couvert » (covered) et recouvert, prêt à être aussitôt dissimulé, comme le fit remarquer le critique Emmanuel Verdanakis (Verdanakis 99-110).

Les Juifs ont brièvement élevé leur voix, du moins assez pour s’inscrire dans l’Histoire (« the record shows... »). Pourtant il ne sera rien dit des conséquences de pareille manifestation de

compassion, comme si le tumulte des chants et des sons du *shofar* s'était évanoui aussi vite qu'il avait émergé. Comme si l'Amérique et la communauté juive étaient retournées à leur mutisme, laissant les Juifs d'Europe à leur sort – une responsabilité partagée et qui n'épargne en rien, les écrivains juifs américains eux-mêmes.

### **II.1. b. Les écrivains juifs américains : les raisons d'un long silence**

Mais le silence alors ? N'est-ce pas une autre blessure, une autre injure ?

(Derrida, 2003 77)

Those who assert the unsayability of Auschwitz today should be more cautious in their statements. If they mean to say that Auschwitz was a unique event in the face of which the witness must in some way submit his every word to the test of an impossibility of speaking, they are right. But if, joining uniqueness to unsayability, they transform Auschwitz into a reality absolutely separated from language, if they break the tie between an impossibility and a possibility of speaking [...], then they unconsciously repeat the Nazis' gesture; they are in secret solidarity with the *arcanum imperii*.

(Agamben 157)

Bellow lui-même en témoigne dans ses écrits théoriques en mettant le doigt sur le scandale d'une inadéquation : il eût été « fort étrange » que la Shoah, comme événement fondateur pour la mémoire juive au XX<sup>e</sup> siècle, n'ait guère laissé de traces sur la littérature juive américaine. Et pourtant :

Just what the reduction of millions of human beings into heaps of bone and mounds of rag and hair or cloud of smoke betokened, there is no one who can plainly tell us [...] it would be odd, indeed, if

these historical events had made no impression on American writers, even if they are not on the whole given to taking the historical or theoretical view

(Bellow in DeKoven Ezrahi 177)

L'effet de décalage entre la banalité du ton, associée à l'emploi d'une litote (« it would be odd », *ibid.*), et l'horreur de la description des événements semble ici mettre l'accent sur le caractère inapproprié de la réaction des écrivains américains. Nombreux furent ceux qui, à l'instar du personnage de fiction que représente Bellow dans « The Bellarosa Connection », se murèrent dans l'apathie dans les années qui suivirent le cataclysme. Cette forme de « genocide-encouraging silence » caractérisait selon Berkovitz l'Amérique tout entière pendant la Seconde Guerre mondiale (Berkovitz 7). Ainsi, le dilemme moral du fondateur de l'institut Mnémosyne en dit long sur une époque marquée par un rapport ambigu au devoir de mémoire. J'interrogerai à la lumière des éléments biographiques dont nous disposons le rapport de l'auteur lui-même à cet impératif, et particulièrement à la Shoah, dont il est question dans « The Bellarosa Connection ». En effet, il serait tentant de voir dans celui qui se désigne comme un fichier de mémoire un double de Bellow. Daniel Fuchs interprète ainsi la *novella* : « it is possible to consider The Bellarosa Connection as an act of self-exorcism, with the narrator an extension of Bellow » (Fuchs in Chavkin 85). Or, ce qu'il s'agirait d'exorciser à travers le récit, ce pourrait précisément être la tentation de l'oubli, celle de passer à côté de l'histoire, de n'être pas à la hauteur des enjeux qu'elle soulève, ou de s'y inscrire aussi superficiellement que les Juifs américains de Madison Square Garden dans « The Bellarosa Connection ».

Bellow lui-même reconnut non sans quelque amertume ce que la critique Victoria Aarons allait appeler « l'échec de sa propre posture morale et intellectuelle » (Aarons, 2017 55). Après un silence romanesque de plusieurs décennies sur la Shoah que seul *Mr Sammler's Planet* allait pouvoir briser, l'auteur écrivit à Cynthia Ozick :

I was too busy becoming a novelist to take note of what was happening in the Forties. I was involved with “literature” and given over to preoccupations with language, with my struggle on the American scene, with claims for recognition of my talent, or, like my pals of the *Partisan Review*, with modernism, Marxism, New Criticism, with Eliot, Yeats, Proust, etc.— with anything except the terrible events in Poland. Growing slowly aware of this unspeakable evasion I didn’t even know how to begin to admit it into my inner life. Not a particle of this can be denied. [...] I can’t even begin to say what responsibility any of us may bear in such a matter, in a crime so vast that it brings all Being into Judgment.

(Bellow et Taylor, 2011 439)

Il y a là quelque chose du paradoxe puisque, à ses propres dires, la question obsède l’auteur précisément depuis les années 40. Et pourtant, jusque dans sa prise de conscience d’un manquement à ses responsabilités, Bellow a recours à la périphrase, voire parfois à l’euphémisme : la Shoah devient « ce qui s’est passé durant les années 40 », son cadre est limité à la Pologne et l’extermination des Juifs d’Europe se voit sobrement résumée à travers l’expression de « terribles événements ». Dans cette déclaration, Bellow renouvelle presque maladroitement la défection dont il s’accuse. Aarons précise quel fut l’impact éthique de la critique belloviennne : « for Bellow then, the failure of the intellectual to lay claim to the burden of moral testimony in the wake of the legislated, systematic attempts to eradicate European Jewry was not only a failure of conscience but an abdication of responsibility » (Aarons, 2017 56). C’est ce que son principal biographe, James Atlas, confirme : « Bellow was troubled by his failure to address the Holocaust directly and often spoke of it as a significant omission in his work » (Atlas 126). L’écrivain, interrogé sur les thèmes qu’il n’était pas parvenu à traiter à travers son œuvre, répondit non sans regrets : « there were lots of things I hadn’t been able to incorporate. Things that got away from me. The Holocaust for one » (Bellow in Chavkin 58), ce que l’auteur juge d’autant plus surprenant que des membres de sa famille éloignée ont péri

dans la Shoah. Au-delà des poncifs sur la responsabilité morale de l'écrivain (« the necessity of the intellectual's public moral duty », Aarons 56), Bellow reconnaît donc un cuisant échec éthique dont on se demandera s'il ne pourrait pas s'étendre à d'autres auteurs du corpus, et notamment à Malamud, mais aussi de façon plus générale à une génération d'écrivains juifs américains qui se dérobèrent face à la responsabilité d'écrire à la mémoire de leurs frères et sœurs assassinés.

Pourtant, dans *Dangling Man*, Bellow marque « une entrée ténue dans l'histoire » (DeKoven Ezrahi 177). La guerre y fait office de toile de fond, mais le protagoniste se maintient à distance des événements auxquels il sera malgré tout confronté en rejoignant l'armée. Dans *The Victim*, son deuxième roman, publié après la guerre (1947), il sera fait allusion à la Shoah discrètement, lorsque Leventhal lance en signe de défi à l'antisémite Allbee : « Millions of us have been killed. What about that? » (Bellow, 2010 124). Il est d'ailleurs significatif que le personnage juif américain s'en aille brusquement avant qu'Allbee ne puisse formuler la moindre réponse. Judie Newman qualifie ainsi *The Victim* : « it is, in a sense, about the Holocaust, because it is not, ostensibly, about the Holocaust » (Newman citée dans Chavkin 59). L'analyse de Lilian Kremer corrobore cette lecture (Kremer dans Chavkin 61) en mentionnant un rêve de Leventhal où celui-ci tente à tout prix d'attraper un train qu'il manque. La gare est peuplée par une foule de personnes ; devant la voie, des gardes sont postés. Kremer y voit une allusion masquée au destin qui aurait attendu Leventhal s'il était monté dans le wagon (*ibid.*). Victoria Aarons confirme : « the specter of the Holocaust exists eerily amid the noise and confusion of Bellow's urban landscape » (Aarons, 2017 58).

Puis c'est un silence de plusieurs décennies. Si Bellow note dans *It All Adds up* qu'il s'est rendu à Auschwitz en 1959 et que cela l'a bouleversé<sup>97</sup>, qu'il a alors enfin pris la mesure de ce qui s'était passé (Bellow in Chavkin 58), cette révélation ne se traduit pas immédiatement sur le plan littéraire. En somme, Bellow s'accuse partiellement à raison d'avoir gardé le silence dans sa lettre à Cynthia Ozick citée ci-dessus. Il faut cependant rappeler que, en juillet 1987, lorsque Bellow écrit à l'auteure juive américaine, il avait déjà publié *Mr Sammler's Planet* (1970), qui met en scène un rescapé de la Shoah par balles, miraculé tout droit sorti d'une fosse commune. Cette scène réapparaît à plusieurs reprises dans le roman ; elle est comme fragmentée, offrant différents niveaux d'analyse au fil de ses réitérations et témoignant d'un affleurement du trauma. Au sujet de ce roman bellovien, L. S. Kremer note :

In his pre-1970 novels, the Holocaust was evoked symbolically and allusively and the six million were peripheral phantoms; in *Mr. Sammler's Planet*, they live. Unlike the European Holocaust chroniclers Elie Wiesel and Andre Schwarz-Bart, who set their fiction in the Holocaust era and confront the concentration camp world, the American novelist eschews the dramatization of atrocities and camp life. Instead Bellow evoked the past through haunting recollections of survivors and examination of current behavioral and emotional disorders stemming from wartime brutality.

(Kremer in Chavkin, 2012 216)

Dans son article « *Mr Sammler's Planet*: le Funambule mélancolique », la critique Géraldine Chouard note que Sammler est « un véritable mort-vivant » (Chouard, 1997 71), ajoutant qu'« il vit les choses sur le mode d'un retrait permanent qui peut se lire comme une forme de substitut au travail de deuil » (80). À travers Sammler, il est de nouveau question d'un deuil qui n'aura pas lieu, qui n'aura pu se faire. Chouard écrit au sujet de ce personnage que

---

<sup>97</sup> Toutefois, le biographe James Atlas précise que c'est essentiellement par l'intermédiaire des films d'archive des camps qu'il aura accès à l'enfer concentrationnaire : « Bellow had learned about this new dimension of evil in the way that many Americans had: by watching newsreel footage of the concentration camps » (Atlas 126).

« son traumatisme fait trou, empêche son existence de prendre corps. Sammler est affligé d'un deuil qui n'en finit plus de le ronger intérieurement » (79). Or, le « deuil » (synonyme de grande douleur dans la citation ci-dessus) est précisément ce que Sammler ne parvient pas à faire, si l'on s'en tient à une définition psychanalytique de cette notion. Dans le cas de Sammler, c'est l'obsession qui prend la place du « travail de deuil » au sens freudien, lequel marquerait la possibilité d'une clôture, d'une reconstruction de soi. Cette remarque sur les difficultés à faire le deuil s'applique aux protagonistes belloviens, mais aussi, bien souvent, à ceux qui peuplent la fiction brève de nos trois autres auteurs. Sammler est d'ailleurs comparé à Rosa, la mère explorée mise en scène par Ozick, dans un article de la critique Hana Wirth-Nesher « The Languages of Memory: Cynthia Ozick's "The Shawl" » : « products of the Polish-Jewish upper class, of an assimilated and urbane world, Sammler and Rosa find themselves in an American urban landscape that has embittered them further » (Wirth-Nesher in Sollors 315).

Que ce soit en 1970 que Bellow soit parvenu à briser le silence correspond à une évolution culturelle et littéraire de grande ampleur en Amérique. Elie Wiesel remarque dans *Night* :

There has been a powerful change in the public's attitude. In the fifties and sixties, adults born before or during WWII showed a careless and patronizing indifference toward what is so inadequately called the Holocaust. That is no longer true. Back then, few publishers had the courage to publish books on that subject.

(Wiesel, 1960 xiv)

Le réveil bellovien correspond donc à la prégnance croissante de la Shoah dans les représentations culturelles. Deux ans après sa lettre à Ozick, Bellow rédige « The Bellarosa Connection » (1989), qui n'évoque pas directement les camps mais plutôt l'épopée d'un survivant, Fonstein, en Amérique. « Bellow chooses to avoid dramatizing Nazi atrocities and instead focuses on the effects of the Holocaust on the survivors » (Kremer, citée dans Chavkin,

xii). C'est également le cas d'Ozick et de Malamud, là où Singer se consacre non seulement aux rescapés en Amérique mais aussi à d'innombrables portraits de victimes.

« The Bellarosa Connection » dira de nouveau un deuil impossible, un deuil médié, celui que le narrateur a fait trop tard et que Rose, comme bien d'autres, ont repoussé ; celui des victimes de la Shoah, incarnées dans la nouvelle sous les traits du rescapé Fonstein et de son étonnante épouse, qui somatise à travers son obséité la gravité de la perte, mais aussi son caractère collectif, au-delà du seul cadre de la *novella* (« a crime so vast... », Bellow 439). C'est dire si la mémoire est ici décrite comme *monstrueuse*. Bellow fera état au dilemme de l'écrivain juif américain en faisant dire au personnage de Charlie dans le roman *Humboldt's Gift* :

We weren't [...] sent to die in concentration camps. We were spared the holocausts and nights of terror. With our advantages we should be formulating the new basic questions for mankind. But instead we sleep. Just sleep and sleep, and eat and play and fuss and sleep again.

(Bellow, 1975 226-27)

Ce silence ne concerne pas exclusivement Bellow. En effet, l'étrange somnolence américaine n'est, d'après la critique Sidra DeKoven Ezrahi, que le reflet d'une époque. Je souhaite ici me pencher sur les manifestations de ce silence, que l'on peut interpréter comme un refus de deuil. Isaac Bashevis Singer a plus évoqué le *shtetl* pré-Shoah dans l'ensemble de son œuvre que l'Amérique de la seconde moitié du vingtième siècle, bien que le roman-fleuve *Shadows on the Hudson* constitue un contre-exemple marquant à cette observation. Chez Malamud aussi, on serait bien en peine de trouver plus que des allusions disséminées à l'anéantissement des Juifs d'Europe, comme la mort de l'oiseaujuif (« the chilling final image of the decimated bird »), ainsi que le remarque Daniel Fuchs (Chavkin 73). Selon le critique, la Shoah reste chez Malamud un événement dont il faudrait « retenir les leçons », comme c'est le cas dans « The Lady of the Lake » : « for Malamud, the Holocaust proves to be an opportunity

to redeem the nongiving self. Some take it and some do not. Either possibility comes with difficulties, but Malamud's preference is obvious » (78). Si l'on s'en tient à cette appréciation, on pourrait aisément reprocher à l'auteur de faire de la Shoah une parabole, voire un prétexte pour véhiculer le message d'altruisme et d'abnégation qui parcourra toute sa fiction. Cependant, il me semble que Malamud présente une approche plus complexe de la Shoah, notamment à travers le retour de la figure du réfugié que j'ai commentée en première partie, et qui illustre la volonté de l'auteur de mettre en fiction les victimes et les rescapés du génocide.

Fuchs suggère dans l'ouvrage collectif d'Allan Chavkin dédié à Bellow : « whereas Malamud writes about the Holocaust at a remove through the refugee experience, Bellow's more direct rendering of the event is saturated with history » (Fuchs, cite dans Chavkin ix). Il me paraît juste de dire que les nouvelles de Bellow ancrent plus résolument la question de la représentation de la Shoah dans l'histoire du XX<sup>e</sup> siècle. Pourtant, hormis l'exemple de Sammler, ce sont aussi des témoins de seconde main que Bellow met en scène, comme on l'a montré à propos de « The Bellarosa Connection », à l'instar du personnage de Goldberg dans « The German Refugee ». Au sujet d'Isaac Bashevis Singer, DeKoven Ezrahi note :

For over two decades Singer, who had emigrated from Poland to the United States in 1935, seemed to be deliberately avoiding the Holocaust in writing about the Shtetl as if it still existed. In an interview with Irving Howe in 1966, he admitted that "at the heart of (his) attitude there is an illusion which is consciously sustained."

(DeKoven Ezrahi 123)

Cette illusion, on le devine aisément, n'est autre que la survie du *shtetl*, même si, dans le recueil de nouvelles *The Seance* (1968) et dans *Enemies* (1966 ; 1972 pour la traduction anglaise) un effort est fait pour penser les conséquences de la Shoah sur les survivants (« an

attempt to incorporate the challenges of the destruction into his own mythology and cosmology », DeKoven Ezrahi 123).

Ozick est donc la seule à représenter la Shoah de façon directe, notamment dans le diptyque « The Shawl » / « Rosa » dont la première partie se déroule, de façon peu habituelle dans la littérature juive américaine, dans les camps eux-mêmes.

In the history of Holocaust literature, there are relatively few stories which are actually located in the camps: most of them either reach the periphery of the concentrationary universe—the Jewish town on the eve of deportation, the forests [...] or relegate the camps to the contained limites of memory or imagination. The concentration camp is a world without exit.

(DeKoven Ezrahi 52)

Ce faisant, Ozick propose sa propre perspective romancée sur l'univers concentrationnaire, dont elle ébauche un tableau presque halluciné et sciemment dépourvu de réalisme à travers le regard éploré d'une mère, Rosa, future survivante de la Shoah qui perd sa fille à la fin de la nouvelle.

Comment expliquer alors la discrétion de trois de nos auteurs et le recours à la prose poétique de la quatrième dans « The Shawl » ? Géraldine Chouard observe dans son article « *Mr Sammler's Planet: le funambule mélancolique* » :

L'évocation du génocide est un phénomène relativement rare dans la littérature américaine contemporaine, ce qui est sans doute à lier au fait qu'une grande part de l'intelligentsia juive américaine avait émigré avant la Seconde Guerre mondiale. Pour les auteurs de la génération de Bellow (Malamud, Mailer, Fiedler), avoir échappé au génocide était tout à la fois un miracle prodigieux et une immense culpabilité.

(Chouard, 1997 70)

De cette culpabilité, la lettre de Bellow citée ci-dessus me semble clairement témoigner. Reste à s'interroger sur les racines d'un tel silence : cette génération dont les parents avaient émigré d'Europe ne se sentait-elle pas liée aux victimes de la Shoah ? Sidra DeKoven Ezrahi propose plusieurs éléments d'explication. Le premier est la distance à la fois géographique et affective des Juifs américains vis-à-vis de la Shoah. Géographique, parce qu'il s'agit là d'événements dont ces auteurs ne furent pas directement témoins. DeKoven Ezrahi ajoute :

The American writer, unless he actually participated in the military liberation of the concentration camps, had no direct contact with the life and death struggles of the victims of Nazism. Nevertheless, an event of such enormity, which clearly carried far-reaching implications for the future of the Jewish people in particular and of mankind in general, could not be passed over in silence [...]. Yet few if any of those writers possessed the resources from which an immediate response could be shaped.

(DeKoven Ezrahi 177)

En d'autres termes, il eût fallu parler, mais on ne pouvait rien dire, parce que l'on ne pouvait comprendre ce que les Juifs d'Europe avaient vécu. De leur côté, les survivants se murèrent dans un silence qui reflétait le trauma qu'ils avaient subi : « le silence est un thème classique de la littérature sur les survivants et les conditions de transmission ou de non-transmission de la mémoire, que l'on parle de la Shoah ou, plus généralement, d'autres grands traumatismes individuels ou collectifs » (Rosental 19). Cette expérience relevait donc, pour l'écrivain américain issu d'une vague d'émigration antérieure, du « mystère impénétrable » (DeKoven Ezrahi 200) et la révélation de ce qui s'était passé allait faire l'objet d'un « refoulement généralisé », pour reprendre les propos de Bruno Bettelheim (Bettelheim 252-253). La

solidarité au sein de la communauté juive ne fit pas son œuvre : « only the slimmest of cultural and psychic ties bind [the Jewish American author] to the Jews of Poland, Germany of Russia » (Katz in DeKoven Ezrahi 179).

DeKoven Ezrahi évoque d'une part les raisons éthiques de ce silence, à savoir l'impossibilité de prendre la parole au nom des disparus : « this tragic epic cannot be written by a stranger to the experience, for the survivors have an augmented view which we cannot attain » (DeKoven Ezrahi 200). Hana Wirth-Nesher note : « as for the category of Holocaust literature, Jewish-American writers have felt the need to incorporate the subject of the Holocaust into their fiction, often with results that reflect their discomfort in presuming to give voice to survivors » (Wirth-Nesher, 2006 315). Primo Levi, lui-même rescapé des camps, affirmait : « I must repeat: we, the survivors, are not the true witnesses [...]. Those who saw the Gorgon have not returned to tell about it or have returned mute » (Levi in Agamben 34). La logique du témoignage des rescapés implique déjà une médiation de la parole des défunts, qui peut paraître éminemment problématique. Or, pour ceux qui sont restés à distance durant la Shoah et qui n'ont pas le statut de rescapé, cette interrogation sur la légitimité d'une littérature juive américaine de la Shoah est d'autant plus pertinente qu'elle soulève un questionnement plus large quant à la possibilité de mettre en fiction l'expérience des victimes du génocide sans en avoir été témoin, ou très indirectement.

DeKoven Ezrahi souligne : « American-Jewish writers who, after the war, would attempt to penetrate the concentrationary universe armed only by the imagination would risk being regarded—or regarding himself—as an “intruder” » (191). Il faut ajouter à cette préoccupation le constat qu'aucune réaction n'aurait été à la hauteur de l'horreur des faits (DeKoven cite ici Rosenfeld qui fut l'un des seuls à prendre la parole : « there is no response great enough to equal the facts that provoke it », 197). La crainte de l'instrumentalisation de la Shoah et les difficultés à rendre compte sous forme fictionnelle de ce qui commençait alors à être dévoilé

dans les médias américains<sup>98</sup> a également pu jouer un rôle dans leur silence : cette tension entre la véracité des faits rapportés par les réfugiés et leur non prise en compte par les autorités américaines est au cœur de l'essai de Jonathan Safran Foer *We Are the Weather: Saving the Planet Begins at Breakfast* (2019). Dans la quatrième partie de cet ouvrage essentiellement consacré au déni de réalité lié au réchauffement climatique, et à l'incapacité collective de prendre la mesure de l'urgence, l'auteur rappelle que, lorsque Jan Karski, membre du mouvement clandestin polonais, apporta à la communauté juive en juin 1943 des informations détaillées sur les persécutions dont étaient victimes les Juifs d'Europe, les dirigeants juifs, et en particulier le juge de la Cour suprême Felix Frankfurter, ne réagirent pas, affirmant qu'ils ne pouvait pas le croire parce que leur sens de l'humanité les empêchait de l'envisager. L'histoire a pourtant révélé qu'il n'avait en rien exagéré les menaces auxquelles faisaient face les Juifs d'Europe – mais, pour les représentants de la communauté juive, sans doute la vérité semblait-elle tout à fait inadmissible, inimaginable.

Rachel Ertel observe dans *Le Roman juif américain*, au sujet de la Shoah : « les écrivains juifs se trouvent [...] détenteurs d'un lourd héritage, d'un fardeau presque insoutenable » (Ertel, 1979 80). Dans *Understanding Cynthia Ozick*, Lawrence S. Friedman synthétise en ces termes le dilemme de l'écrivain juif américain face au génocide :

Any American Jewish writer who treats the Holocaust approaches the limits of artistic representation. To fictionalize is to trivialize, argue many, notably the German refugee philosopher T.W. Adorno, who bitterly – and unequivocally – stated that such an all-consuming tragedy must remain outside

---

<sup>98</sup> « Even the writer whose sense of community was stronger than Bellow's could hardly have broken through the empirical barriers and assimilated the reports of horrors that we broadcast to him over the radio or glared at him from the newspapers » (DeKoven Ezrahi 178).

the province of art where “it is transfigured and stripped of some of its horror and with this, injustice is already done to the victims”.

(Friedman 17)

DeKoven Ezrahi décline aussi certaines des raisons les moins avouables de ce mutisme : indifférence envers les Juifs d’Europe d’une minorité extrêmement bien assimilée, « amnésie fonctionnelle » (202) et rassurante, incapacité à élever la voix pendant la guerre elle-même, condamnant les victimes au sort qui les attendait. Jusque dans les années 60, l’Amérique est comme « engourdie » (le terme « numbness » est un emprunt à Isaac Rosenfeld, grand ami de Bellow) : « in the 1950s authors expressed that books about the Holocaust were met with resistance » (204). La réception des rares témoignages qui émergèrent fut également limitée. Rosenfeld est l’un des seuls, dès 1949, à formuler dans des termes très crus l’inavouable vérité : « when it comes to numbness we are no different from the murderers who went ahead and did their business and paid no attention to the screams » (Rosenfeld in DeKoven Ezrahi 197). L’accusation d’Agamben résonne ici avec force : ne rien dire ou dire trop peu, avoir recours à l’euphémisme, notamment en qualifiant le génocide des juifs d’« holocauste », c’est *euphèmein* la Shoah, c’est-à-dire selon l’étymologie grecque « l’adorer en silence » (Agamben 32). Singer, lui aussi, fait exception dans une large mesure à la loi du silence en Amérique : en 1957 paraît, mais en yiddish, *Shadows on the Hudson*, sous forme sérielle. Nombreuses y sont les allusions à la Shoah et à l’adaptation difficile des survivants en Amérique : la question que pose le roman est précisément celle de la culpabilité des rescapés.

Il faut attendre le procès Eichmann pour que s’opère, vers le milieu des années soixante, un réveil progressif des consciences, qui ne fut pas d’ailleurs spécifique à l’Amérique (« The Eichmann trial proved to be a watershed in Israeli perceptions of the Holocaust, much as it would prove to be in America », DeKoven Ezrahi 104). DeKoven Ezrahi parle de « réaction pénitentielle tardive » à la Shoah (204). Il n’est donc pas surprenant que ce soit en 1963 que

Malamud rédige « The German Refugee » où il sera enfin question de la souffrance des rescapés de la Seconde Guerre mondiale et même, en filigrane, de la Shoah par balles qui sert de toile de fond à la nouvelle. Chez Bellow, on a vu que le réveil s'était produit un peu plus tard, en 1970, ce qui correspond à la période où la Shoah devient mieux connue du grand public en Amérique. Mais suffisait-il de quelques allusions voilées pour remédier à un silence de près de deux décennies ? Peut-on véritablement parler de prise de conscience, dans la mesure où il n'est question de la Shoah chez Malamud que de façon anecdotique, comme ce fut le cas en 1958 dans « The Lady of the Lake » ou « The Last Mohican » ? Force est de conclure qu'il y a des deuils que la littérature juive américaine peina à faire à travers la fiction, que ce soit parce qu'elle s'estimait exonérée par la distance géographique et culturelle des victimes, soit tout simplement parce que de nombreux auteurs étaient désireux de ne pas trahir l'expérience singulière des rescapés et s'estimaient incapables de mettre les mots justes sur les épreuves qu'ils avaient traversées.

La culpabilité issue de la « complicité du silence » (DeKoven Ezrahi 179) ne consista pas simplement à ne rien faire ou à ne rien dire, mais bien à laisser mourir, parfois très activement. L'une des formes de l'indifférence éthique, conséquence directe de l'assimilation, prend la forme métaphorique du refus de traduction dans la poignante nouvelle de Cynthia Ozick intitulée « Envy; or, Yiddish in America ». Le titre en deux volets fait allusion à deux récits distincts. Le premier, « Envy », est l'histoire comique d'un vieil homme du nom d'Edelshtein qui part à la recherche d'une traductrice (« a ruefully amusing tale of a crochety old man seeking translation for his sentimental poems », Blacher Cohen in Baskin 295) et ne parvient pas à convaincre la jeune Hannah de l'aider à publier une version anglaise de ses œuvres, qui portent essentiellement sur la Shoah et les spectres qui hantent encore le poète. La seconde partie du titre (« Yiddish in America ») évoque une thématique plus profonde et plus grave : la destinée

d'une langue et d'une culture juives âgées de deux mille ans, le yiddish, en Amérique, et ce qu'il faut bien appeler la mort de cette langue, qui se manifeste ici à travers le refus de traduction auquel se heurte Edelshtein, mais aussi dans le choix collectif fait par les autres écrivains juifs en Amérique d'abandonner leur langue natale, choix que le poète yiddish malheureux ne cessera de fustiger, estimant être parmi les derniers à incarner un monde perdu. Ce personnage dont les péripéties font alterner registre comique et pathétique, et qui déplore de façon très théâtrale la mort de la culture de l'*Alte Heim*\* en Amérique, exprime selon la critique Sarah Blacher Cohen une critique globale de l'inauthenticité des auteurs juifs américains qui ressemble aux avis exprimés par Ozick elle-même dans ses essais littéraires (Blacher Cohen in Baskin 288).

She berates American Jews for the peremptory dismissal of the best Yiddish authors. By translating into English only those inferior writers who specialize in the sensational and the modish, they, along with the Holocaust, have consigned to death the formerly vibrant Yiddish culture.

(Blacher Cohen in Baskin, 1994 288)

Si je n'adhère pas totalement à l'adéquation posée ici entre les reproches d'Edelshtein aux auteurs juifs américains et la posture ozickienne (ne serait-ce que parce que cette équation induit un mélange des plans en associant le protagoniste d' « Envy » aux positions prises par l'auteure de cette nouvelle dans ses essais), il est vrai que Ozick, elle-même défenseuse de la tradition littéraire yiddish, déplora à des nombreuses reprises l'abandon de cette langue au profit du choix de l'anglais, rendu nécessaire par le processus d'américanisation rapide souhaité par de vastes pans de la communauté, et conduisant à une amputation partielle des racines de la culture juive.

DeKoven Ezrahi évoque également dans *By Words Alone* ce qu'elle appelle « l'assassinat du yiddish » (108), qui fut évidemment corrélé à l'anéantissement de ceux et celles qui le parlaient. Il y eut prolongement de cette disparition du peuple et de sa culture en terre américaine en raison de l'assimilation et de l'abandon des repères culturels et linguistiques de

l'*Alte Heim*\*. Le protagoniste ozickien, Edelshtein, ne fait pas un autre constat lorsqu'il évoque le destin tragique de sa langue maternelle.

And the language was lost, murdered. The language – a museum. Of what other language can it be said that it died a sudden and definite death, in a given decade, on a given piece of soil? [...] Attrition, assimilation. Death by mystery not gas. [...] Yiddish, a littleness, a tiny light – oh little holy light! – dead, vanished. Perished. Sent into darkness.

(Ozick, 2007 30)

« Death by mystery not gas » : aucun doute, pour le poète, c'est à une seconde Shoah, à une douloureuse prolongation du meurtre des locuteurs de sa langue, que l'on assiste sur le sol américain. C'est de ce phénomène, et particulièrement de la mort programmée du yiddish encouragée par le silence américain, que traite la nouvelle d'Ozick. L'artiste désabusé se heurte d'emblée au constat que, tandis qu'il donnerait tout pour accéder à la notoriété, il rencontre des barrières apparemment insurmontables, il est bien un écrivain qui, lui, a réussi cette prouesse, précisément *parce qu'il a été traduit en langue anglaise*. Dans la nouvelle, il s'agit d'un certain Ostrover, présenté comme célébrité, et dans lequel le lecteur reconnaîtra l'*alter ego* à peine voilé d'Isaac Bashevis Singer, qui avait reçu la consécration du Nobel en 1978<sup>99</sup>. Derrière Edelshtein, la critique Sarah Blacher Cohen identifie une caricature du poète yiddish Jacob Glastein, parfois orthographié Glatsteïn (291), auteur d'un essai qui vitupérait en 1965 l'obscénité des récits de Singer : « a distasteful blend of superstition and shoddy mysticism » (Glatstein, 1965 17). Blacher Cohen présuppose, à mon sens de façon erronée, que cette critique d'Isaac Bashevis Singer fait écho au jugement d'Ozick elle-même (Blacher Cohen in Baskin

---

<sup>99</sup> Kathryn Hellerstein synthétise : « It is not hard to concur with the many readers who have come to believe that Ozick based "Envy; Or, Yiddish in America" on the acrimonious relationship between Isaac Bashevis Singer and other Yiddish writers during the time of Singer's ascendancy into the American literary mainstream through his translation into English » (Hellerstein 24).

1994 291), ce qui semble devoir être contredit entre autres par l'essai élogieux qu'elle lui consacre dans *Art and Ardor*, « I. B. Singer's Book of Creation ». En réalité, Ozick fait écho à une critique fréquente des écrits de Singer qu'elle ne reprend en rien à son compte, comme en témoigne ce passage de l'essai cité ci-dessus : « in Yiddish literary circles he is sometimes viewed as—it is the title of one of these stories—“The Betrayer of Israel”. In fact, he betrays nothing and no one, least of all Jewish idealism » (Ozick, 2016 220). Ce n'est donc pas tant sur le succès d'un Singer que sur les autres auteurs juifs américains auxquels les premières phrases de l'incipit de « Envy » sont consacrées que porte la critique ozicienne. Edelshtein les accuse d'être inauthentiques, et voit en eux des traîtres :

Edelshtein, an American for forty years, was a ravenous reader of novels by writers “of” – he said this with a snarl – “Jewish extraction”. He found them puerile, vicious, pitiable, ignorant, contemptible, above all stupid. In judging them he dug for his deepest vituperation – they were, he said, “*Amerikaner-geboren*”. Spawned in America, pogroms a rumour, *Mamaloshen*\* a stranger, history a vacuum.

(Ozick, 2017 29)

À travers cette disqualification sans appel de ce que l'on pourrait appeler le « canon » de la littérature juive américaine, Edelshtein reproche à cette dernière de s'être coupée de ses racines (« spawned in America »), oublieuse du yiddish aux mamelles duquel elle fut pourtant nourrie (« *Mamaloshen a stranger* ») celle-ci avait cru pouvoir faire fi de ses responsabilités envers les victimes de l'antisémitisme (« pogroms a rumour »), s'exempter de l'impératif mémoriel qui émane de la tradition juive (« history a vacuum »). Or, la distance émotionnelle et culturelle évoquée précédemment entre Juif américain et Juif européen ne relève pas du hasard : elle est le fruit d'une trajectoire d'oubli volontaire au travers de laquelle les écrivains juifs américains se coupèrent sciemment de leurs racines. Comme Edelshtein le déplore, les Juifs de savoir ont

préféré jeter leur dévolu sur la littérature occidentale et ses grands classiques. On parlera ici d'une dissolution de la subjectivité juive dans l'identité américaine. La disparition du yiddish fut l'un des dommages collatéraux de ce vaste travail d'épuration et, pour le protagoniste ozickien, sa principale victime. Et pourtant, Edelshtein n'a de cesse que de lire ces auteurs qu'il juge incultes en une torture incessamment rev cue qui lui rappelle tout ce qu'il a perdu.

Le personnage demeure dans une large mesure l'archétype d'une obsession stérile du passé, incessamment reconduite par un protagoniste qui, désormais, en vit (« on this subject he lectured for a living [...], mourning in English the death of Yiddish », Ozick, 2007 30). Sa poésie elle-même, que l'on découvre à travers les bribes qui nous en sont livrées, n'est que descriptions macabres et litanies de regrets, allant jusqu'à prendre à l'occasion des accents suicidaires (citons par exemple : « take me back with you, history has left me out [...], let me fall into your graves » ; « this lullaby/ sung at the lip of your grave », Ozick 53). Faute d'autres interlocuteurs, Edelshtein parle aux morts, et à eux seuls (« to speak of Yiddish was to preside over a funeral [...]. Those for whom his tongue was no riddle were spectres », Ozick 31 ; « Yiddish was inhabited by the past, the new Jews did not want it », Ozick 35). « Lectures/ to spectres » (42) : c'est l'extrait de l'un des poèmes d'Edelshtein, o  le locuteur avoue ne parler qu'aux défunts qui seuls le comprennent encore, en une prosopopée profondément pathétique.

Aha! Spectres, if my tongue has no riddle for you, Ladies and Gentlemen, you are spectre, wraith, phantom, I have invented you, you are my imagining, there is no one here at all, an empty chamber, a vacant valve, abandoned, desolate.

(Ozick, 2007 42)

L'apostrophe ne s'adresse plus à personne : c'est une « fiction supplémentaire », comme le note Derrida dans *Chaque fois unique, la fin du monde* (Derrida, 2003 80) puisque « c'est toujours le mort en moi, toujours les autres autour du cercueil que j'apostrophe ainsi ». Infinie

est la solitude de l'écrivain yiddish, qui fait office selon Blacher Cohen de métonymie de la langue qu'il pleure : « the forlorn, vulnerable Edelshtein resembles the fate of Yiddish itself that Maurice Samuel described as an exile language » (Blacher Cohen 295). Le poète est d'autant plus isolé que les vivants éprouvent honte et ennui à l'écouter (« the painted old ladies of the Reform Temple would begin to titter from shame [...], the Orthodox and Conservative Men fell instantly asleep », Ozick, 2007 30). Contraint de s'adapter, le poète multiplie les plaisanteries teintées d'amertume et dépourvues de spontanéité, dans des synagogues réformées aux allures fastueuses dans lesquelles il voit une version dénaturée des maisons de prières d'Europe de l'Est (« the new Temples scared Edelshtein », 31).

Face à ces changements sociétaux s'impose un constat : la nécessité d'être traduit pour exister. Or, Edelshtein n'envisage même pas la possibilité d'écrire en anglais, langue dans laquelle la nouvelle nous retranscrit ses pensées, toujours émaillées de bribes de yiddish. Son allégeance va à la langue des morts, la *Mamaloshen* (sa langue maternelle). Le titre prend alors tout son sens, car le poète malheureux jalouse son rival à la renommée impressionnante, Ostrover/Singer (« though he wrote only in Yiddish, his fame was American, national, international [...]. Ostrover was free of the prison of Yiddish », Ozick, 2007 34<sup>100</sup>). Et, comme Singer, l'écrivain à succès ne manque pas de traducteurs (« Ostrover's translators, unhappy pairs of collaborators he changed from month to month », 34), phénomène que commente également Ozick<sup>101</sup>. Ce sont ces médiateurs qui permettent en quelque sorte une naturalisation

---

<sup>100</sup> En réalité, il semble que Singer ait bien rédigé quelques nouvelles peu connues directement en anglais. Par exemple, aucun traducteur n'est répertorié pour « The Bird », « Heshela and Hanele », ou « The Building Project ». Singer est l'unique traducteur de « The Impresario » et de « Confused » (Singer 2004c).

<sup>101</sup> C'est non sans une curiosité mêlée d'amusement que Ozick écrit : « I wish it were possible to list every translator's name, from Saul Bellow, Isaac Rosenfeld, Dorothea Strauss, Mirra Ginsburg, and Joseph Singer to the less renowned Ruth Schachner Finkel, Evelyn Torton Beck, Herbert Lottman, Rosanna Gerber, Elizabeth Schub, and all the rest. It is interesting that there are so many, and that there are always new ones. Singer has not yet found his Lowe-Porter or Scott Moncrieff. Still, the voice is steady and consistent, as if there were only one voice; undoubtedly it is the imposition of Singer's own. After all these years, the scandalous rumors about Singer's

de la différence, en rendant la culture yiddish intelligible pour le lectorat anglophone. Ce sont eux qui rendent les écrits d'Ostrover accessibles au grand public, même si Ozick considérait qu'une part de l'œuvre de Singer demeurait, dans une certaine mesure, intraduisible, puisque certaines nuances et spécificités culturelles se perdent dans la version anglaise.

In any event, his helpers cannot reach the deep mine and wine of Singer's mother tongue, thronged [...] with that unrenderable Hebrew erudition and burnished complexity of which we readers in English have not an inkling, and are permanently deprived.

(Ozick, 2016 224)

De même, l'anglais est en quelque sorte sujet à caution. Parce qu'il s'agit là d'une « langue chrétienne » (Ozick in Friedman 19), il pourrait ne pas être propre à traduire l'expérience juive, et notamment les tragédies du XX<sup>e</sup> siècle (« it may prove inadequate to communicate Jewish experience », *ibid.*) – un soupçon qui met au jour la tension entre judéité et américanité à travers le prisme de la langue, « juive » ou non, que l'on choisit pour ses écrits. Ce soupçon est un élément central de la prose ozickienne, alors que l'auteure fit elle-même le choix de rédiger ses œuvres en anglais, comme si la langue ne cessait de se mettre en doute, de se retourner contre elle-même.

Néanmoins, Ostrover/ Singer eut au moins cette chance, que Edelshtein lui envie, d'être traduit, et par conséquent d'être lu. Cependant, pour un Singer, pour un Ostrover, combien

---

relation to his changing translators do not abate: how they are half-collaborators, half-serfs, how they start out sunk in homage, accept paltry fees, and end disgruntled or bemused, yet transformed, having looked on Singer plain. One wishes Singer would write their frenzied tale, set it in Zamość, and call it "Rabbi Bashevis's Helpers." In any event, his helpers cannot reach the deep mine and wine of Singer's mother tongue, thronged (so it was once explained to me by a Tel Aviv poet accomplished in Hebrew, Yiddish, and English) with that unrenderable Hebrew erudition and burnished complexity of which we readers in English have not an inkling, and are permanently deprived. » (Ozick, 2007 224).

d'Edelshtein ? C'est ce dont témoigne Ozick dans sa nouvelle, élogie à tout un microcosme d'auteurs yiddish devenus inaudibles dans la culture dominante, à moins que quelque traducteur ne les sauve de l'oubli : « Why only Ostrover? Ostrover should be the only one? Everyone else sentenced to darkness, Ostrover alone saved? » (Ozick, 2007 37). En filigrane, à travers l'agacement de l'écrivain incompris, l'auteur soulève la question de la formation du canon de la littérature juive en Amérique. Le malheureux poète inscrit au panthéon des auteurs à succès Bernard Malamud et Saul Bellow, ainsi que d'autres écrivains tels que Grace Paley, Philip Roth et Norman Mailer, tout en s'en excluant lui-même. Il convient d'ailleurs de ne pas confondre les sentiments virulents du personnage, plein de haine envers les auteurs juifs américains qui ont réussi à se faire connaître et ont, selon lui, trahi leurs origines en éradiquant de leurs écrits toute référence à leur judéité, et l'appréciation que Ozick avait de ces derniers. En effet, l'auteur avait la plus grande estime pour Singer, Malamud et Bellow. D'une part, le discours dépréciatif du poète traduit un désarroi sincère face à l'impossibilité de se faire entendre en Amérique, un témoignage fictionnel qui correspondait au vécu de nombreux écrivains déracinés. D'autre part, Ozick parodie à travers la figure d'Edelshtein tout un microcosme d'auteurs yiddish en proie à la jalousie la plus féroce. C'est en vain que le poète raté écrira à ceux qui publient son heureux rival, dans une lettre et une typographie qui traduisent bien un sentiment d'urgence : « I HAVE NO TRANSLATOR! » (Ozick, 2007 37). Les majuscules apparaissent dans le texte d'origine : que Edelshtein désire plus que tout être traduit tout en méprisant la culture anglophone américaine fera office de *leitmotiv* dans la nouvelle. Lorsqu'il multiplie dans sa lettre à la maison d'édition les références à des écrivains américains, il ajoute maladroitement : « I mention these to show my extreme familiarness with American Literature in all Contemporaneous avatars » (37). La prose ampoulée du poète crée un effet comique : Edelshtein espère recevoir des bons points des éditeurs en se livrant à un jeu superficiel de *name-dropping*. Tout, chez le personnage, provoque chez le lecteur la tendresse

et la pitié, tout en suscitant le rire : l'usage étrange de la majuscule dans l'adjectif « Contemporaneous », le plaidoyer pour l'inclusion d'auteurs yiddish qui implique de montrer patte blanche à l'Amérique dans son ensemble, ou encore son incapacité à rédiger correctement le nom de l'un des auteurs juifs américains qu'il mentionne. Il écrit notamment « Melammed Bernie » au lieu de « Bernard Malamud ». Or, « Bernie » est un surnom affectueux qui présuppose une certaine familiarité : l'effet produit est d'autant plus comique que Edelshtein ne connaît pas l'auteur. On peut cependant suggérer que, s'il emploie son surnom, c'est parce qu'il estime que leur origine juive partagée présuppose une connivence implicite.

Cela semble donc être une aubaine pour le poète lorsque celui-ci fait la connaissance de la nièce de l'un de ses amis, âgée de vingt-trois ans. Celle-ci se nomme Hannah ; elle parle et lit et le yiddish. Lorsque Edelshtein lui demande si elle écrit également dans cette langue, son oncle répond avec mépris, non sans avoir craché au sol au préalable : « twenty-three years old, she should write in Yiddish? What is she, a refugee, an American girl like that? » (Ozick, 2007 48). Ce mépris de la culture et de la langue des immigrés et le choix de ne pas les transmettre à la génération suivante constituent d'importants facteurs explicatifs de la disparition (fût-elle partielle) du yiddish en Amérique.

Or, en 1969, lorsque Irving Howe et Eliezer Greenberg font paraître leur anthologie, *A Treasury of Yiddish Poetry*, Ozick y publie ses traductions de divers poèmes de David Einhorn (1886-1973), H. Leivick (1888-1962), et Chaim Grade (1910-1982), ainsi que plusieurs textes sur la Shoah de Glatshstein, dont elle s'inspirera dans « Envy » lorsqu'elle rédigera certains des poèmes attribués à Edelshtein, notamment « Smoke ». À l'automne 1969, les poètes yiddish et leurs traducteurs présentent leurs œuvres au prestigieux centre culturel de New York, le YMHA, sur la 92<sup>ème</sup> rue. L'auteure y est présente. Elle publie « Envy » la même année, en novembre. Hellerstein souligne le lien entre le refus de traduction de Hannah et la tentative de

préservation de la culture yiddish par Ozick. En ce sens, sa démarche de traductrice entend pallier les risques que met en fiction « Envy », et vient répondre à l'impératif *Zakhor* : traduire, c'est se souvenir. Edelshtein, personnage de fiction, sera oublié dans le récit ; Glatstein, poète bien réel, sera en quelque sorte sauvé du même sort par les traductions anglaises de Ozick.

The presence of Yiddish in this novella about Yiddish, Ozick's own translations of Yiddish poetry, and her essays discussing the problems of translation raise questions about whether or not and how translation can save a language with a declining population of speakers, as well as about what it means for a Jew to write in English. Ozick's attention to translation in its various forms teaches her readers to translate their own assumptions about culture.

(Hellerstein, 2007 24)

Edelshtein, obsédé par le désir de trouver une traductrice, écrit une longue lettre à la nièce de Vorovsky. Ce sera l'occasion pour lui de prononcer une élégie sur les Six Millions, et d'évoquer le fait que ce serait à ses yeux une nouvelle mort que de n'être pas traduit (« death through forgetting », Ozick, 2007 56). Les passages de cette lettre prennent *a posteriori* une tonalité d'autant plus tragique que la jeune femme refusera, condamnant les morts et leurs mots à l'oubli.

Often I have spat on myself for having survived the death-camps—survived them drinking tea in New York!—but today when I heard carried on your tongue some old syllables of mine I was again wheedled into tolerance of survival. The sound of a dead language on a live girl's tongue! [...] If the prayer-load that spilled upwards from the mass graves should somehow survive! If not the thicket of lamentation itself, then the language on which it rode. Hannah, youth itself is nothing unless it keeps its promise to grow old. Grow old in Yiddish, Hannah, and carry fathers and uncles into the future with you. Do this. You, one in ten thousand maybe, who were born with the gift of Yiddish in your

mouth, the alphabet of Yiddish in your palm, don't make ash of these! A little while ago there were twelve million people—not including babies—who lived inside this tongue, and now what is left? A language that never had a territory except Jewish mouths, and half the Jewish mouths on earth already stopped up with German worms.

(Ozick, 2007 56)

Une nouvelle fois, Ozick lie histoire de la Shoah et nécessité de la préservation de la mémoire en mentionnant le rôle de la littérature, et particulièrement de la traduction : « whoever forgets Yiddish courts amnesia of history » (56). C'est précisément cet appel qui restera sans réponse dans « Envy ». En effet, c'est en vain qu'Edelshtein implore la jeune femme de se souvenir de la langue des morts (« grow old in Yiddish, Hannah », supplie le poète). Le sentiment d'urgence absolue qui anime Edelshtein est lié dans le passage ci-dessus à la culpabilité qu'il éprouve d'être un rescapé, celle que Levinas nomme « l'injustifié privilège d'avoir survécu à six millions de morts » (Levinas 1975 142). Ce « délai de grâce » (*ibid.*) sera sans doute bientôt annulé par la mort, ainsi que le précise le philosophe. C'est une intuition que l'on retrouve chez l'écrivain yiddish mis en scène par Ozick : « How much longer could he expect to live? An unmarked grave. Who would know he had ever been alive? », (Ozick, 2007 59). Un peu plus loin, le poète ira jusqu'à regretter de ne pas avoir partagé le sort des martyrs, de ne pas avoir pu faire de *kiddoush ha-shem*\* à travers sa mort. Derrière l'obsession comique de voir traduire ses propres poèmes, on devine donc une tragédie plus profonde : celle de l'anéantissement généralisé du yiddish et celui, simultanément, du peuple qui le parlait. Cette tension entre intérêt personnel et évocation de l'histoire des Juifs taraude Edelshtein : « what did the death of Jews have to do with his own troubles? » (56). La nouvelle ne propose aucune réponse explicite à la question de l'enchevêtrement des malheurs du poète et des tragédies de l'histoire contemporaine. Il n'en demeure pas moins que la plainte d'Edelshtein est justifiée : le yiddish est bien mort avec ses locuteurs, et traduire un écrivain yiddish, ce serait commémorer

la langue, la faire revivre peut-être, ou la préserver à l'état de relique. DeKoven Ezrahi fait écho à cette correspondance entre mémorialisation du yiddish et commémoration de ses victimes lorsqu'elle rappelle qu'il s'agissait de la langue maternelle de la plupart des Juifs assassinés.

The destruction was so complete, the decimation of a community of readers and of fellow-writers such a death-blow to the entire culture that the word seemed to retreat before the fact. For Yiddish writers, both survivors and those living in American or Israel who had been spared, the language was now the embodied spirit of a dead people.

(DeKoven Ezrahi 97-98)

Le rejet de la jeune Hannah ne se fera pas attendre. Elle commence par se distinguer d'emblée du peuple juif dont elle est issue (« you people want to suffer » ; elle assène ensuite « you Jews », 70, formule qui présente des relents antisémites). La jeune Américaine a choisi d'être heureuse ; de ce legs de souffrance et de tragédies, elle ne veut pas entendre parler. Comme Bellarosa ou Fidelman, Hannah (en dépit de son nom hébraïque) entend s'écarter des siens. Elle choisit donc l'anglais, langue que DeKoven Ezrahi associe à la distance vis-à-vis de la Shoah (« remoteness from the events » ; « the language of the outsider », DeKoven Ezrahi 12) dans un contexte juif américain, par opposition au yiddish, langue des victimes du génocide. Ce n'est pas uniquement de la mémoire qu'elle se détourne, mais aussi de l'histoire contemporaine, de sorte que, quand Edelshtein rappelle les souffrances des siens, elle rétorque : « history's a waste » (70) – déclaration qui fait d'ailleurs écho à la formule de Fidelman, « c'était il y a si longtemps », dans « The Last Mohican » de Malamud, parce qu'elle induit un effet similaire de distanciation. Mobilisant un registre de plus en plus pathétique, Edelshtein plaide de tout son être, lui fait entendre qu'elle pourrait être le messie d'une langue à l'agonie, implore : « “Without you I'm a clay pot!” Bereaved, he yelled, “Translate me!” » (72). Jusqu'au bout, la langue d'Edelshtein est tissée d'allusions bibliques ; l'homme comme argile dans les

mains du potier (« clay pot ») constitue sans doute une référence à Jérémie, 18:6 : « Est-ce que je ne pourrai pas agir à votre égard, ô maison d'Israël, dit l'Éternel, à la façon de ce potier ? Certes, vous êtes sous ma main comme l'argile sous la main du potier, ô maison d'Israël ! ».

C'est alors que la jeune femme laisse éclater son dégoût envers les Juifs du ghetto, cherchant à propager leur histoire mortifère, pareils à des vampires (« Bloodsuckers, [...] too much history's drained you blood », 72). Elle les oppose à un Ostrover/Singer moderne et humaniste, qui s'adresserait à l'Amérique tout entière et non à une poignée de survivants. Edelshtein n'a à opposer aux discours de Hannah que sa seule conscience exilique (« Talmud explains that when the Jews went into Exile, God went into Exile also », 73), ses références religieuses obsolètes aux yeux de son interlocutrice, présentant sa propre vision d'un microcosme juif plus authentique que toutes les mégapoles : « Babi Yar is maybe the real world, and Kiev with its German toys, New York with all its terrible intelligence, all fictions, fantasies, unreality » (*ibid.*)

En vain. La violence du refus de Hannah ne se fait vraiment comprendre que lorsque, excédée, elle exhorte la génération précédente à disparaître pour de bon, y compris son oncle et Edelshtein : « die now, all you old men, what are you waiting for? Hanging on my neck, him and now you, the whole bunch of you, parasites, hurry up and die » (Ozick, 2007 74). Le refus de traduction équivaut du point de vue éthique à un meurtre : cette condamnation verbale qui révèle les véritables intentions de l'Américaine assimilée le confirme. Lorsque Edelshtein, choqué, la gifle, elle continue à affirmer que le poète l'ennuie profondément, comme si rien ne semblait pouvoir la tirer de son indifférence. L'écrivain la quitte sur un constat d'échec, après qu'elle lui a asséné une dernière fois : « you don't interest me. I would have to be interested » (Ozick, 2007 75), après un dialogue à sens unique où il lui promet ciel et terre, argent et renommée, sans parvenir à la convaincre.

Hannah, c'est la voix et l'archétype d'une Amérique (et particulièrement d'une communauté juive américaine, y compris littéraire) profondément indifférente, lasse de porter son héritage de souffrance, désireuse d'émancipation et prête à tout pour connaître le bonheur et la liberté. C'est une Fidelman plus jeune, une femme de vingt-trois ans, pressée d'enterrer ses aînés dans lesquels elle voit un fardeau, mais qui souhaite aussi et surtout mettre l'histoire derrière elle, s'en affranchir une bonne fois pour toutes. À cette tendance, il faut donner le nom de déni de mémoire. C'est l'ultime trahison qui condamne Edelshtein au silence et à la mort – trahison que Ozick elle-même entendit pallier en traduisant les auteurs yiddish semblables à Edelshtein dans leur quête d'un public et d'une voix. C'est ce qu'évoque Hellerstein en rappelant les parallèles entre le dilemme du poète et le choix que fit Ozick de rendre de nombreuses œuvres yiddish accessibles au public américain.

The characters based in part on actual aging Yiddish writers, some of whom Ozick encountered and translated during the late 1960s, exhibit a peculiar brand of petty literary envy; but at the same time, their anxiety was very real, that their work would remain unheard because of the historical realities of the decline of Yiddish. Ozick's own powerful translations of Yiddish poems for Howe and Greenberg's *A Treasury of Yiddish Poetry* give partial answer to the Yiddish writers' anguish, and she states later that at its best, the act of translation forced her to "become" at least momentarily those Yiddish poets ("Prayer Leader").

(Hellerstein, 2012 24)

Mais pour une Ozick, combien de Hannah ? Combien de poètes condamnés au silence ?  
« Envy » nous invite à nous poser la question.

## II. 1. c. Anticiper la fin : tentation du meurtre et déni de mémoire

La pensée d'Emmanuel Levinas est comme hantée par l'insistance et la persistance d'une violence qui ne cesse de revenir sous des déguisements divers [...]. Quel que puisse être le « visage » qu'elle se donne, cette violence se signale toujours, négativement, par l'interdiction, l'étouffement et la mise hors jeu de toute responsabilité effective »

(Guibal 13)

Il n'y a qu'un pas qui mène de l'oppression muette et de l'indifférence à l'insensibilité, puis à la violence qui, pour reprendre les propos cités en exergue, met « hors jeu [...] toute responsabilité effective » (*ibid.*) en niant l'injonction éthique du visage de l'autre avant d'avouer *in extremis* : « the son of a bitch, I hope he croaks » (Malamud 552). Ce que Gans ne parvenait pas à s'avouer, c'est ce désir que le père meure. Or, dans l'univers teinté de réalisme magique de Malamud, la parole est performative. Souhaiter la mort revient à tuer, et le père rend l'âme aussitôt que son fils le condamne par la violence de ses propos : l'ordre du symbolique et de la réalité sont inextricablement mêlés dans la fiction.

Et si les paroles de Hannah dans « Envy » de Ozick avaient été directement suivies d'actions ? Et si, non contente de réduire au silence l'oncle embarrassant et le poète plaintif, elle en était aussi venue aux mains ? Dans l'épisode décrit ci-dessus, c'est Edelshtein qui gifle la jeune femme qui l'a insulté. Cependant, tandis qu'une apathie marquée caractérise certains des protagonistes de Bellow et Ozick, on retrouvera sous la plume de Malamud des êtres prêts à avoir recours à la violence physique. Ce constat débouche sur un paradoxe : il faudrait tuer pour ne pas voir mourir, assassiner préventivement pour s'épargner le choc d'une perte subite.

À l'inverse, on notera que chez Bellow, il y a le plus souvent revirement éthique et retour vers le mourant, fussent-ils tardifs ; par exemple, il en va ainsi d'Isaac Braun dans « The Old System », qui, après de nombreuses tergiversations, fera le choix de sacrifier une partie de ses

biens pour accompagner dans la mort sa chère Tina, cette dernière ayant exigé de son cousin qu'il lui verse une forte somme d'argent, sans quoi elle refuserait toute visite à l'hôpital.

Le contact direct avec la mort et le cadavre est un trait récurrent des œuvres belloviennes, que nous avons commenté en détail à travers les exemples de « *Something to Remember Me By* » et « *A Silver Dish* », pour ne citer que la fiction brève. Cette rencontre bouleverse systématiquement le protagoniste, mais elle est rarement violente : au contraire, le vivant se sent comme désarmé en présence du mort ou du mourant. Une seule exception mérite d'être mentionnée : la seconde lutte entre le père et le fils dans « *A Silver Dish* », lors de l'agonie de Pop. Or, si son fils Woody en vient aux mains, c'est précisément pour sauver son père de la mort, espérant l'empêcher d'arracher les tubes de perfusion qui le rattachent encore à la vie.

À l'inverse, nombreuses sont les luttes au corps à corps, souvent meurtrières, dans l'œuvre de Malamud. Elles illustrent bien la tentation toujours présente de l'usage de la force : expulsion *manu militari* du malheureux Kessler dans « *The Mourners* » ; joute entre les deux employés du vieux tailleur, Marcus, qui causera son décès accidentel ; combat entre le père et la figure de la Mort évoquant la lutte de Jacob avec l'ange dans « *Idiots First* », qui débouche sur la mort annoncée du père, victime d'un personnages qui incarne l'ange de la Mort et lui rappelle à plusieurs reprises que le temps lui est compté ; rixe entre l'oiseau et Cohen dans « *The Jewbird* », ou entre le cheval et son maître dans « *Talking Horse* ». Dans cette nouvelle, c'est pourtant à l'issue d'une lutte à mort qu'émergera l'identité du protagoniste, puisque Goldberg, le propriétaire du cheval Abramowitz, tire si fort sur le haut de son corps en débattant qu'il en fait émerger un « centaure libre », en une scène qui évoque d'ailleurs une naissance<sup>102</sup>. Or, si

---

<sup>102</sup> Je cite ici le passage le plus important de la nouvelle à cet égard : « Goldberg [...] managed with a grunt to grab Abramowitz by both big ears as though to lift him by them, and the horse's head and neck, up to an old wound,

l'abject Goldberg fait office de sage-femme dans la surprenante conclusion de la nouvelle, c'est avant tout Abramowitz qui s'extirpe par lui-même de son enveloppe chevaline, causant ainsi la disparition de son ennemi passé.

La violence chez Malamud, si elle peut à l'occasion être libératrice, est toujours révélatrice. Elle en dit souvent plus long sur celui qui la perpète que sur celui qui la subit. Je m'intéresserai particulièrement au cas du père Cohen dans « The Jewbird », qui va jusqu'à tuer (directement ou indirectement, selon la lecture que l'on fait de la nouvelle) le protagoniste du récit, un petit oiseau en fuite du nom de Schwartz. D'emblée, l'oiseau est une anomalie, une apparition presque anachronique, qui affirme avoir échappé de justesse à un pogrom (« Gevalt\*, a pogrom ! », Malamud 323<sup>103</sup>) en plein New York. Il faut relever tout ce que cette déclaration comporte de paradoxal dans un contexte américain où les Juifs n'étaient plus en danger de mort. Parce que Schwartz lui rappelle son passé et le renvoie à une vulnérabilité juive qu'il a en horreur, Cohen aura tôt fait de l'attaquer sauvagement, profitant du fait que le reste de sa famille, qui éprouve de la sympathie pour Schwartz, a temporairement quitté le logis. Ce geste évoque ce que Derrida caractérise comme les ruses du travail de deuil : ce qui consiste à achever le deuil, à « s'assurer que la mort n'a pas eu lieu ou qu'elle est irréversible et qu'on est ainsi prémuni contre le retour du mort » (Derrida, 2003 78). Que le départ soit sans retour, c'est ce dont va s'assurer Cohen en jetant l'oiseau hors de chez lui, dans un environnement hostile qui causera sa perte.

---

came off in his hands. Amid the stench of blood and bowel a man's pale head popped out of the hole in the horse. [...] As they tugged and struggled, Abramowitz, straining to the point of madness, slowly pulled himself out of the horse up to his navel. At that moment Goldberg broke his frantic grip and, though the astronomy lesson was still going on in a blaze of light, disappeared. Abramowitz later made a few discreet inquiries, but no one could say where. Departing the circus grounds, he cantered across a grassy soft field into a dark wood, a free centaur » (Malamud 529-530).

<sup>103</sup> Notons que c'est aussi le mot allemand que l'on retrouve dans *L'Homme de Kiev* de Malamud : celui-ci crie aussi « Gevalt\* » en battant des bras comme un oiseau lorsqu'il est agressé par des antisémites.

La nouvelle s'ouvre sur un appartement new-yorkais typique de la classe moyenne. Le lecteur y découvre un protagoniste des plus antipathiques, Harry Cohen, à table avec sa femme Ellie et son jeune fils Maurie. Sans doute n'est-il pas indifférent que la première information qui nous parvienne à son sujet (outre son goût sanguinaire pour les épaisses côtes d'agneau<sup>104</sup>) soit son métier, représentant en produits surgelés (« frozen-foods salesman », 322). Ce détail semble investi d'une portée symbolique : on découvrira vite que c'est le cœur de Cohen qui est gelé, insensible au sort de l'oiseau et au mystère que constitue sa présence. L'hypallage implicite est tout à fait représentative de l'ironie malamudienne. La critique Martine Chard-Hutchinson commente ainsi : « [Cohen] est le Juif américain qui ne se définit plus comme juif, qui a “gelé” son identité et rêve d'assimilation » (Chard-Hutchinson, 2000 83). Il ne supporte pas d'être confronté à l'image de la judéité traditionnelle que représente l'oiseau juif, qui prie avec ferveur et parle la langue de l'*Alte Heim*\*. Schwartz est le spectre d'un monde dont Cohen ne veut plus entendre parler.

On remarquera d'emblée les divers effets de symétrie et d'inversion qui structurent la nouvelle « The Jewbird » et mettent en lumière l'humanité de l'oiseau pour mieux révéler par contraste la bestialité et la brutalité humaines (thématique qui structure également « Talking Horse », où le cheval Abramowitz l'emporte sur le cruel Goldberg, son maître, dont il finira par s'émanciper). De même, dans la description physique de Cohen qui ouvre le récit, l'un des adjectifs employés pour définir ce piètre *cohen*\* est « beefy » (322) : Cohen est à la fois « costaud » (« a heavy man ») et « bovin ». C'est là un premier effet d'inversion comique, si l'on prend en compte le fait que les prêtres hébreux sacrifiaient fréquemment du gros bétail

---

<sup>104</sup> Il faut évidemment y voir un parallèle ironique avec le sacrifice de l'agneau pascal et avec le meurtre rituel à venir de l'oiseau juif. L'agneau, symbole de protection du foyer des Hébreux dans l'hypotexte biblique lorsque son sang est appliqué aux linteaux (voir Exode 12:23), constitue donc un présage inquiétant pour Schwartz. Si ce dernier voit peut-être dans ce foyer un havre possible en raison de la présence rassurante de l'agneau, il se pose de façon significative non loin de l'assiette de Cohen, comme pour suggérer que c'est lui qui fournira le plat suivant. Rappelons que les Kohanim\* étaient les principaux officiants dans le Temple, et qu'ils mangeaient fréquemment les animaux qu'ils avaient sacrifiés. Or, l'emphase que l'incipit place sur la maigreur du petit oiseau, par opposition à l'agneau, suggère ce que ce second sacrifice aura d'inapproprié.

dans le cadre du culte du Temple : le sacrificateur est ici présenté sous les traits de la bête qu'il aurait pu mettre à mort. *A contrario*, l'oiseau semble instruit, à tel point qu'il va devenir l'instructeur du petit Maurie (c'est-à-dire, en hébreu, son *melamed* ; on ne peut pas ne pas voir là un jeu de mots métatextuel, nous invitant à reconnaître dans l'oiseau une forme de projection comique de Malamud, dont le nom provient de la même étymologie). Cet « échange ironique des attributs entre l'homme et l'animal » (Chard-Hutchinson, 2000 82) nous semble être l'une des principales clefs de lecture de la nouvelle. Elle participe aussi du thème du double, comme l'a fait remarquer la critique : « Il se produit [...] un effet miroir du fait que l'oiseau est présenté comme le double ironique et antithétique de l'homme, comme son image compensatrice car il se caractérise par la dimension spirituelle qui fait précisément défaut à Cohen » (Chard-Hutchinson, 2000 83). Cohen est en deuil de lui-même (comme Gruber dans « The Mourners » du même auteur), désireux d'en finir avec sa part juive, quitte à tuer l'oiseau de ses mains.

C'est peut-être pour cette raison que Cohen se refuse catégoriquement à reconnaître en Schwartz un Juif comme lui, « tout comme il refuse le Juif en lui-même et choisit de briser le miroir » (Chard-Hutchinson, 2000 83). Le père de famille vocifère : « Poor bird, my ass. He's a foxy bastard. He thinks he's a Jew [...]. A Jewbird, what a *chutzpah* » (Malamud 325). L'ironie tient ici au fait que le Juif assimilé lui-même emploie de temps à autre des termes issus du yiddish, et dont certains se sont intégrés dans l'anglais américain parlé par la communauté juive et même au-delà de celle-ci, montrant que l'assimilation n'a pas eu lieu à sens unique mais que les Juifs, en s'américanisant, ont fait entrer dans le lexique et dans la culture certains concepts et certains termes. C'est le cas du mot *chutzpah*, qui signifie « effronterie » ou « outrecuidance », qui s'emploie aussi en dehors de la communauté juive aux États-Unis.

Pour Cohen, cependant, ce mélange des genres ne va pas de soi, et le personnage semble pressé de couper ses racines. Il se décide d'ailleurs à chasser l'oiseau précisément le lendemain de la mort de sa propre mère. Plus rien ne le rattache alors à la judéité, qui, dans l'orthodoxie,

se transmet par la mère<sup>105</sup> en vertu du principe de matrilinearité. Or, Schwartz ne représente pas autre chose qu'un ultime rappel aux origines, trop envahissant au goût de Cohen puisqu'il a élu domicile dans son foyer. L'oiseau est l'incarnation vivante de l'errance propre au peuple juif dont Cohen a voulu s'extraire en se « gelant » dans une vie bourgeoise et bien rangée au cœur de New York – choix de la demeure, de l'habitation qui paraît jurer avec l'errance exilique historiquement et métaphoriquement constitutive de l'être juif. Il y a sans doute chez le Juif américain que représente Cohen une culpabilité de l'enracinement en terre étrangère. L'une des formes qu'elle peut prendre est le rejet de la précarité nomadique qui caractérisait auparavant l'identité juive : gêne, indifférence, ou, dans ce cas extrême, meurtre, sont autant de réactions à ce retour en force du Juif refoulé à travers la figure de Schwartz, au plumage « noir » comme le sont d'ailleurs les vêtements des ultra-orthodoxes. Dans la nouvelle, on n'apprend pas tout de suite quel a été le sort du petit volatile ; on sait seulement que Cohen l'a violemment chassé de sa maison. C'est seulement à la dernière page que le petit garçon, Maurie, retrouve le cadavre morcelé (« [Maurie] found a dead black bird in a small lot by the river, his two wings broken, neck twisted, and both bird-eyes plucked clean », 330). Que cette mort soit directement imputable à Cohen ou qu'il l'ait seulement précipitée en chassant l'oiseau n'est pas explicité. Quelque hypothèse que l'on choisisse, il est révélateur que le meurtre de Schwartz ressemble beaucoup à un exorcisme pour l'Américain assimilé.

On the day after Cohen's mother had died [...], Cohen [...] openly attacked the bird [...]. He whirled the bird around and around his head. But Schwartz, as he moved in circles, managed to swoop down and catch Cohen's nose in his beak, and hung on for dear life. Cohen cried out in great pain, punched at the bird with his fist, and, tugging at its legs with all his might, tugged his nose free. Again he

---

<sup>105</sup> Le courant libéral (*Reform*), majoritaire aux États-Unis, a quant à lui aboli cette distinction héritée des textes traditionnels. Selon cette dénomination du judaïsme, est juif quiconque est né d'au moins un parent juif.

swung the yawking Schwartz around until the bird grew dizzy, then, with a furious heave, flung him into the night.

(Malamud 329)

Cet extrait, qui a quelque chose d'une scène de dessin animé, est révélateur à plus d'un titre. Notons tout d'abord avec quelle ironie mordante Malamud fait choisir à l'oiseau de fondre sur le nez de Cohen, dont un poncif antisémite a voulu faire une manifestation anatomique évidente de la judéité. C'est donc bien cette judéité que Cohen entend exorciser : il procède pour ce faire à un étrange rituel, qui est étroitement lié au tournoiement (« whirled », « around and around », « in circles », « swung [...] around »). On peut voir là une parodie du rituel sacrificiel des prêtres hébreux qui faisaient tourner certains animaux devant l'autel avant de les égorger<sup>388</sup>, pratique qui prend dans la Torah le nom de balancement (*tenoufa*)<sup>106</sup>. Dans Lévitique, 14:12, il est notamment précisé que l'on procède au balancement de l'animal lorsque l'on présente une offrande de culpabilité (ou *asham*\*). Or, ici, l'inversion est frappante : si la scène que l'on a rapportée précède effectivement la mise à mort quasi sacrificielle de l'oiseau, c'est apparemment *avant la faute* que Cohen exécute le rituel du balancement, et non pour en obtenir l'expiation. Peut-être est-ce sa culpabilité elle-même qu'il entend expier à travers l'offrande sacrilège que constitue l'oiseaujuif. Par ailleurs, dans le cadre du système sacrificiel décrit par la Torah, l'offrande qu'il convient de présenter lorsque l'on souhaite obtenir l'expiation d'une faute est un agneau (incidemment, l'animal que Cohen finissait de dévorer dans l'*incipit* de la nouvelle). Les Hébreux qui n'avaient pas les moyens de se fournir cet animal présentaient un oiseau, tandis que l'on n'exigeait des plus démunis qu'une oblation de farine (Lévitique, 5:5-11) : l'oiseau est donc une offrande *médiocre*, à l'image de celui qui la présente. Comble de

---

<sup>106</sup> On consultera, entre autres références bibliques, Lévitique, 7 : 34 ; 8 : 27 ; 9 : 21 ; et 14 : 12. Les commentateurs (*Sifté Hakhamim* sur Lévitique, 14 : 12 et, dans le Talmud de Babylone, *Menahot* 62b) précisent que la bête était alors encore vivante (à l'instar de l'oiseaujuif dans la scène de lutte mentionnée ci-dessus).

l'ironie, Cohen se situe donc une fois encore à l'intérieur du système de référence qu'il entend nier, ramené à l'impossibilité d'extirper de lui-même cette judéité dont il n'a que faire, puisque c'est un antique rituel juif qu'il pervertit ici.

Or, il semble que ce sacrifice impie ne signifie pas autre chose que le désir de Cohen d'éliminer, à travers l'oiseau, un fragment indésirable de lui-même, ainsi que l'évoque Chard-Hutchinson en mentionnant la thématique du double, si centrale dans les nouvelles de Malamud : « si l'oiseau meurt, c'est parce que l'homme [...] se reconnaît en lui. Alors, en croyant tuer l'autre, Cohen a tué le Juif en lui-même » (Chard-Hutchinson, 2000 83). Cohen disparaît d'ailleurs avec l'oiseau, ainsi qu'il convient à un double : chacun, en détruisant l'autre, signe son arrêt de mort (Rank 9), comme dans le roman de Malamud *The Tenants*. C'est peut-être pour cette raison que le père de famille est étrangement absent de l'explicit de la nouvelle. Après le renvoi de Schwartz, il prend bien la parole une dernière fois, mais c'est uniquement pour annoncer aux siens qu'il a chassé l'oiseau, ce qui suscite la consternation de son fils et de sa femme. Si l'on ne sait rien de plus sur Cohen, ce que l'on apprend sur la mutilation du cadavre de Schwartz, son double, est révélateur : ce dernier est retrouvé les deux yeux arrachés, sombre rappel de l'aveuglement de son meurtrier. Cohen aura en effet préféré se « crever les yeux », à la manière d'Œdipe, ce qui revient à *tuer le père* qu'aurait pu représenter l'oiseau (il fait d'ailleurs clairement office de père de substitution pour le fils de Cohen, Maurie), plutôt que de voir en lui un frère juif dont il aurait dû se rendre responsable.

Filons la métaphore des sacrifices hébraïques : l'oiseau est précisément l'animal qu'il est interdit de présenter à Dieu en guise d'offrande de paix (ou *zeva'h shelamim*\*) ; il est le seul dont la mise à mort ne peut précisément pas signifier la paix (voire la *shlemout*\* : ces termes dérivent de la même racine Sh-L-M), mais est au contraire le symbole de la profanation de celle-ci dans la nouvelle malamudienne. Il ne résulte de cette offrande pervertie nulle rédemption pour Harry Cohen, et une nouvelle fois, il n'y aura pas de deuil – sauf peut-être

celui du fils, Maurie Cohen, qui pleure la perte de son maître et ami lorsqu'il retrouve son cadavre morcelé. Là encore, c'est l'espoir (même ténu) d'une transmission qui est au cœur de l'explicit : Schwartz fut l'enseignant de Maurie. Dans la mesure où l'enfant est capable d'identifier les « antisémites » (« Antisemeets ») qui mirent à mort le chétif oiseau, il recueille quelque chose de cet héritage de persécutions et de souffrances qui caractérise la condition exilique du Juif. À l'inverse de Hannah qui refuse le legs pesant de la mémoire du yiddish, Maurie reprend à son compte l'une des premières paroles de l'oiseaujuif, à travers lesquelles il désignait déjà dans l'incipit ses propres bourreaux. La nouvelle est donc, à de nombreux égards, cyclique : à l'issue d'un récit bien souvent comique, c'est la tonalité tragique qui triomphe dans les dernières pages, lorsque la menace qui pesait déjà sur Schwartz dès le début finit par se concrétiser.

Cependant, elle est aussi spiralaire, dans la mesure où elle ouvre sur la transativité prometteuse de la parole de l'enfant, Maurie, et sur la réponse de la mère, qui, en nommant les coupables de la mort de Schwartz, fait elle-même écho à l'une des premières déclarations de l'oiseaujuif. Le spectre venu du Vieux Monde survit, ne serait-ce qu'à travers cette déclaration pleine d'amertume sur la cause de sa mort. Quelque chose chez l'enfant et la mère renvoie déjà au deuil de l'oiseau. Peut-être sera-t-il possible, dès lors, d'échapper au piège de l'indifférence.

## **II. 2. Des deuils « en souffrance » : l'horreur du « deuil cruel »**

### **II. 2. a. La mélancolie comme maladie de l'âme : étude de « One Night in Brazil » de Singer**

Yet however lamentably known they are, Singer's demons are intruders, invaders, no true or welcome part of ourselves. They are "psychology" ; and history; above all, obsessive will. If he believes in them, so, unwillingly but genuinely, we do.

(Ozick, 2016 221)

Nous nous penchée jusqu'ici sur les risques de faire l'économie du devoir de mémoire et de la confrontation à l'histoire. Que ce choix plus ou moins conscient du déni de deuil apparaisse comme éminemment problématique dans toutes les nouvelles du corpus ne fait guère de doute. De fait, des protagonistes tels que Cohen (« The Jewbird » de Malamud), Hannah (« Envy » de Ozick) ou Bellarosa (« The Bellarosa Connection » de Bellow), condamnés pour la violence de leurs paroles ou de leurs actes, constituent un repoussoir pour le lecteur. Il n'y aurait dès lors qu'à résister à la tentation du silence et de l'oubli, qu'à exorciser l'indifférence pour mieux vivre dans la fidélité au devoir de mémoire, pour mieux répondre à la sommation que nous adressent nos morts. Quand bien même on ne parviendrait pas à transmettre, comme Edelshtein ou comme le narrateur de « The Bellarosa Connection », et quand bien même on serait en peine de mettre des mots sur la perte, comme le cancre Maurie Cohen auquel les leçons de Schwartz profitent somme toute assez peu, ou comme Martin Goldberg hanté par le suicide de son ami dans « The German Refugee » de Malamud, la rétention mémorielle et le travail de deuil conserveraient toute leur importance. L'échec programmé de l'entreprise n'autorise pas le protagoniste à s'en exempter. Il en va ainsi des rechutes répétées du Fidelman de Malamud dans

l'art pour l'art<sup>107</sup>, c'est-à-dire dans l'art sans éthique, qui lui vaut les visites répétées d'un Susskind toujours plus évanescent dans les nouvelles qui composent *Pictures of Fidelman*, ou encore du narrateur de « The Bellarosa Connection », qui entend reprendre la méthode Mnémosyne à son compte pour retracer l'histoire de ses amis.

Notons qu'un rapport pathologique à l'objet perdu, qui prendrait la forme d'une affection mélancolique, serait également à même d'entraver le travail de deuil. Pour mieux comprendre ce qui distingue le deuil comme processus libérateur et créatif de la répétition obsessionnelle, il convient de rappeler la définition que Freud propose du modèle « normal » de la mélancolie (auquel il donne le nom de deuil) dans une lettre du 7 février 1915 adressée à Ferenczi :

La mélancolie a un modèle normal, c'est le deuil. Le moi doit concéder à l'épreuve de réalité qu'il a perdu son objet libidinal et qu'il doit en retirer sa libido. Un processus se met alors en place, au cours duquel tous les souvenirs et tous les fantasmes d'anticipation concernant cet objet sont repris un par un et expressément déniés (dénoués), mais ceci alors que l'objet perdu a encore une existence psychique et repousse tous les autres à l'arrière-plan. Celui qui n'arrive pas à accomplir ce travail de deuil est contraint de s'installer dans une psychose hallucinatoire de désir, dans laquelle l'objet est maintenu à toute force [...]. On est conduit à admettre que la mélancolie aussi a perdu quelque chose, mais peut-être qu'elle ne sait pas quoi [...].

(Freud, [1917] 2011 15)

Si l'on devait donner un exemple du modèle normal du deuil à partir du corpus, on se tournerait sans doute vers « Life is Better than Death », une nouvelle de Malamud évoquée en première partie, et dont on pourrait fournir ici une lecture psychanalytique plus poussée. Dans

---

<sup>107</sup> Notons que l'art de Fidelman s'humanise au fil des visites de Susskind, synonymes d'éveil renouvelé aux enjeux éthiques de la création. De fait, l'artiste commence par dessiner des natures mortes (« Still Life ») puis des nus humains (« Naked Nude »). Dans la nouvelle suivante (« A Pimp's Revenge »), il réalise un portrait de sa mère et se souvient avec tendresse de sa sœur Bessie, qui a financé son long voyage en Italie. Il finit par retourner en Amérique pour être auprès des siens.

ce récit, Etta, la veuve éplorée parvient à oublier l'époux auquel elle rendait régulièrement visite au cimetière en tombant amoureuse d'un autre homme, Cesare, qui l'abandonnera à son tour après qu'elle sera tombée enceinte de lui. Une lecture sans doute superficielle mettrait seulement en avant le caractère cyclique des aventures de la malheureuse veuve, trahie par son mari qui la trompait, puis par son amant. Pourtant, la perte de l'objet libidinal se voit palliée lorsque la protagoniste en choisit un autre, temporaire (Cesare), puis porte ses affections sur l'enfant à naître, produit de la pulsion de vie qui lui permet de s'éloigner enfin du tombeau mortifère. Le détachement du lien à l'objet perdu triomphe avec l'aide de la libido régénatrice, qui passe par une répétition paradoxale de l'union avec l'époux défunt, puisque Cesare la trompe comme Armando. Ce deuil normal permet, comme l'avance Freud, de « surmonter la perte de l'objet » (Freud, [1917] 2011 68) tout en en intégrant son reste : Etta est désormais enceinte d'un homme qui ressemblait fort à son propre époux. La vie qu'elle porte ne nie cependant pas que « l'objet n'existe plus » (Freud 69). Etta, résolue, quitte le cimetière ; elle « se laisse entraîner par la somme de ses satisfactions narcissiques à rester en vie, à rompre son lien avec l'objet réduit à néant » (*ibid.*). À travers un détachement lent et graduel, un retrait progressif de la libido, Etta est libérée du passé dont elle garde cependant la trace en elle, sous la forme de l'enfant à naître. Celui-ci permet de faire la liaison entre l'expérience douloureuse de la trahison que fit à deux reprises Etta en tant que femme et amante et l'espoir que l'avenir lui apportera des joies plus douces, celles de la maternité. Il y a donc transfert de l'objet de la libido : faute d'être fidèlement aimée par les hommes, Etta aimera l'enfant si longtemps désiré que son premier mari n'avait pu lui donner.

Ce modèle de deuil réussi, marqué par l'acceptation progressive de la perte, s'oppose à une forme pathologique de mélancolie. Cette dernière est au cœur de nombreuses nouvelles du corpus. Ce que nous évoquerons, c'est, pour reprendre les termes de l'analyse freudienne, ce

qui ne parvient pas à se dénouer, ce par quoi l'objet est « maintenu à toute force » (Freud, [1917] 2011 15) et s'installe dans le sujet sous forme de psychose. Dans « One Night in Brazil » de Singer, on trouvera une illustration marquante du glissement du deuil à la mélancolie lorsque le narrateur retrouve une vieille connaissance du nom de Lena Stempler. Il découvre bientôt qu'elle n'est jamais parvenue à oublier David Heshelles, son amant de jadis mort aux mains des nazis. De l'homme qu'elle aimait, elle n'a pu faire le deuil, parce que la perte était pour ainsi dire sans lieu ni trace : « to be factual, there is no grave. There is only a heap of ashes » (Singer 2004c 15). Il faut entendre ce qu'a de particulièrement choquant pour Lena la mention de l'incinération de Heshelles : celle-ci, outre qu'elle implique un anéantissement total et forcé de tout reste de l'être aimé, est proscrite dans la tradition juive (Lamm 2005).

Lena se plaint bientôt d'être hantée par le défunt. On trouve déjà les premiers ferments de ce que Freud nomme « une résistance naturelle [qui] peut être si vive que l'endeuillé se détourne de la réalité et s'accroche à l'objet par une psychose hallucinatoire de désir » (Freud, [1917] 2011 47). Ce n'est pas que Lena pense à son défunt amant ni même qu'il l'obsède : elle est rivée à un *dybbuk*\* qui, littéralement, la hante. Si l'on évoque de nouveau cette figure du folklore juif, c'est pour y voir la manifestation d'une mélancolie qui rend impossible le travail de deuil. Rappelons que, par opposition au fantôme dans la littérature gothique, le *dybbuk*\* habite son hôte, le ronge *de l'intérieur*, quitte à prendre toute la place, en procédant à un envahissement du sujet. L'apparition de l'incorporat fait ici suite au trauma de la disparition de Heshelles, de sorte que l'objet incorporé vient par détour hanter le sujet.

Freud précise que, habituellement, dans le deuil non pathologique « le respect de la réalité finit par triompher [...] et entre-temps l'existence de l'objet perdu est conservée dans le psychisme » (47). C'est cette transition qui, chez Lena, ne s'opère pas. Il se met en place en elle une stratégie de compensation pour la perte d'Heshelles, de sorte qu'elle s'imagine hantée par

lui, aux prises avec l'amant qui pourtant la tourmente ; c'est ce que le psychanalyste nomme « la nécessité de l'hallucinoire pour maintenir l'objet psychiquement » (32). Laurie Laufer ajoute dans une sous-section de son introduction à *Deuil et mélancolie* intitulée, de façon particulièrement significative, « une histoire de fantômes ? » :

Meynert a décrit sous le nom d'*amentia* cette figure représentée sous une forme hallucinée : c'est la psychose hallucinoire de désir, que Freud développe dans « Complément métapsychologique à la doctrine du rêve », texte qu'il écrit conjointement à *Deuil et mélancolie*. Perte de vie psychique, l'*amentia* est privation de l'esprit, de la pensée. C'est dans ce « trou » que l'hallucination fait retour comme production délirante nécessaire au mouvement d'une vie psychique en effondrement.

(Laufer, préface à Freud, [1917] 201123)

Il y a bien *amentia*, comme en témoigne la suite du récit, comme pour mieux nier la mort de et l'absence de sépulture – et Lena n'est pas seulement privée d'esprit, mais aussi de corps, envahie qu'elle est par la manifestation du visage d'un autre. Le deuil pathologique, marqué par l'*amentia*, est donc un non-deuil, une incapacité totale de se désinvestir des liens qui rattachaient la protagoniste à l'objet perdu. Ainsi, l'épreuve de réalité est abolie par le fantasme d'un désir « qui restaure l'ancien mode de satisfaction par l'hallucination » (Laufer, dans Freud, [1917] 2011 34). Le « travail » n'est pas fait, mais au contraire rendu impossible par l'inquiétant retour du mort. De façon fort significative, celle qui était sur le point de devenir l'amante du narrateur met d'emblée sa hantise sur le compte d'une créature désormais familière de l'univers singerien : le *dybbuk* (« I, on the other hand, have become possessed by a dybbuk », Singer, 2004c 9). Selon elle, David Heshel n'est pas simplement omniprésent dans sa psyché ; il s'est frayé un chemin dans son corps, au niveau du ventre où il forme une bosse, lieu significatif puisqu'il évoque la grossesse. Lena est enceinte sans pouvoir enfanter : elle est grosse du passé

qui ne descend pas vers la matrice pour s'incarner dans le monde comme objet extérieur à elle, mais remonte vers sa gorge, menaçant de l'étrangler.

Pour mieux comprendre le phénomène de possession du *dybbuk*\*, on peut invoquer la notion freudienne d'« identification », qui désigne dans « Psychologie des foules et analyse du moi » « la forme la plus originaire du lien affectif à un objet ; [...] elle devient le substitut d'un lien objectal libidinal, en quelque sorte par introjection de l'objet dans le moi » (191). Selon Freud, dans la mélancolie, le moi s'identifie à l'image d'un objet déjà perdu. L'objet en question est ici le mort, David Heshels, qui est perçu comme trop envahissant. Le *dybbuk*\* de Lena est un excellent exemple d'incorporation. Pour Torok (1968), si l'introjection peut être définie comme un phénomène de croissance par intégration des qualités de l'objet désiré au-dedans de soi afin de se constituer sur le modèle de ce dernier, l'incorporation, statique, s'inscrit davantage dans la compensation. Tandis que l'introjection, propice au travail de deuil, peut permettre un détachement de l'objet perdu et un réinvestissement de la libido sur d'autres objets, l'incorporation a lieu lors d'un défaut d'introjection et se manifeste lorsque l'objet revient hanter le sujet de façon détournée.

De fait, l'incorporation du *dybbuk* aura tôt fait de virer au cauchemar dans la nouvelle de Singer. C'est cette démarche de rétention, d'« intériorisation fatale » (Derrida, 2003 198), de « consommation idéalisante de l'autre » (Derrida, 2003 197), qui entend réanimer l'objet perdu, fût-ce au prix du délitement de son propre psychisme : comme l'affirme Karl Abraham, reprenant Freud, l'objet « est érigé à nouveau dans le moi » (Abraham in Freud, [1917] 2011 84). Abraham ajoute : « le deuil contient une consolation : *l'objet aimé n'est pas perdu, car maintenant je le porte en moi et ne le perdrai jamais !* » (Torok, 1965 183). Pourtant, chez Lena, c'est l'horreur qui l'emporte sur la consolation. En effet, le phénomène de possession prend l'allure d'une longue hallucination. Derrida s'interroge : « garder en vie et en soi, est-ce le meilleur mouvement de la fidélité ? » (Derrida, 2003 61). Est-ce ce que Lena a à offrir de

mieux à Heshes ? Dans le mouvement du deuil, Derrida affirme que « l'intériorisation n'est jamais accomplie, et [...] cette réorganisation de l'espace, demeure, en fin de compte, impossible » (28). En soi, il n'y a pas de place pour deux.

Il n'est donc guère surprenant que dans « One Night in Brazil » de Singer, contrairement à ce que l'on a constaté en première partie dans « The Dead Fiddler », l'autre grand récit singerien de possession par un *dybbuk*, ce dernier soit présenté avec beaucoup de recul, et décrit comme une maladie de l'âme. L'approche singerienne du *dybbuk* est radicalement différente dans les deux nouvelles, ce qui justifiait un traitement séparé de ces récits. Tout d'abord, le narrateur, assez rationnel, peine à croire Lena. De plus, celle-ci doit d'emblée se justifier lorsqu'elle se dit torturée par un *dybbuk*. Pareilles explications n'avaient à aucun moment été jugées nécessaires dans « The Dead Fiddler » où l'étrange invasion était perçue comme une évidence dans un contexte tissé de superstitions dans lequel l'occupant maléfique s'intégrait fort bien. Là où il avait immédiatement été question d'un exorcisme dans la précédente nouvelle de Singer, où le *dybbuk* avait été pris au sérieux, il est ici présenté comme ce qui laisserait à penser que Lena est démente, malgré sa dénégation : « Mine wants to torture me. If he lets me live, it's only because you can't torture a corpse. Don't stare at me that way, I'm not crazy » (Singer 2004c 10). Et pourtant, contrairement aux deux *dybbuks* prolixes de « The Dead Fiddler », Heshes, le mort auquel Lena prête une intentionnalité destructrice, ne prononce pas un mot, même médié par celle-ci. C'est ce qui le rend mi-effrayant, mi-grotesque : silencieux mais menaçant, il n'est peut-être que le fruit de l'imagination de la possédée.

Son mari fera écho à cette description en parlant à son tour de folie : « she has talked herself into the lunacy that David Heshes comes to her, tickles her, pinches her, pushes her, chokes her. He has taken up a position inside her belly » (12). Il est aisé de voir dans cette apparition une forme de grossesse monstrueuse, où ce qui grandit dans le corps n'est pas l'espoir d'une

vie à naître comme dans « Life is Better than Death » de Malamud, qui s'ouvre sur la possibilité pour la narratrice d'aller de l'avant, mais la manifestation mortifère d'un passé que l'on croyait enfoui et qui menace d'extinction le soi littéralement étouffé ou, comme l'énonce son mari, étranglé (« chokes her », *ibid.*).

Le *dybbuk* est donc une nouvelle fois présenté comme faisant partie du moi, tout en le sapant de l'intérieur. Il est ce qui, en soi, empêche d'être soi. Or, cette identification à l'objet perdu (en l'occurrence, l'amant) constitue chez Freud un élément fondamental de l'organisation psychique mélancolique. La référence à la théorie psychanalytique dans la nouvelle elle-même ne se fera pas attendre, puisque Lena reconnaît que sa hantise peut être associée à une forme de maladie mentale, et qu'elle a elle-même tenté de se faire soigner : « I had saved up a little money, and I spent it all on psychiatrists and psychoanalysts » (Singer, 2004c 10). Isaac Bashevis Singer avait lu Freud, mais avait quelques réserves au sujet de la psychanalyse. Dans la nouvelle, elles sont exprimées à travers le personnage de Paltiel, époux de Lena : « actually, analysis is the sickness of man » (11). Celui-ci ajoute alors, non sans une pointe d'amusement : « who knows? It may be that God has gone into psychoanalysis » (*ibid.*).

La mention de l'hystérie constitue une autre référence implicite à la psychanalyse freudienne, puisque c'est ainsi que le mari rend compte de l'apparition du *dybbuk* (« not every case of hysteria is a dybbuk », 12 ; « your dybbuk is nothing more than hysteria », 13), envisageant qu'il puisse s'agir d'un phénomène de hantise purement psychique, et non de quelque apparition surnaturelle. Le narrateur, un écrivain, comme la plupart des narrateurs singeriens, n'hésitera pas à présenter sa propre hypothèse : « I knew that hers was entirely artificial—a literary dybbuk, perhaps borrowed from one of my stories » (14). Cette tentative d'explication introduit ici une problématique métafictionnelle : il s'agit explicitement de brouiller les plans entre le narrateur de « One Night in Brazil », lui-même auteur, et l'écriture singerienne, elle-même peuplée de *dybbuks*\*. Or, que l'on ait affaire à des créatures de fiction

« entièrement artificielles » n'est pas certain : la certitude que le narrateur exprime dans un premier temps (« I knew », *ibid.*) est remise en question dans le récit lorsqu'il sent bel et bien une bosse sur le ventre de Lena et s'interroge de nouveau : « Lena suffered from a tumor, or maybe it was the result of a practiced self-deception. If you desire something strongly enough, you can train the muscles to perform all sorts of stunts and contortions » (17).

Aucune réponse définitive ne sera apportée à l'énigme de la souffrance de Lena, même si le mystère de la protubérance sur son estomac semble être résolu dans les dernières lignes de la nouvelle : « I learned that Lena had died from cancer and that Paltiel had been put away in a mental institution » (Singer, 2004c 20). Il y a ici un renversement intéressant : on constate que c'est Paltiel, qui est *in fine* interné, lui qui était prompt à affirmer que son épouse était folle et ne prenait guère au sérieux les symptômes qu'elle décrivait pourtant avec tant d'insistance. Lena avait bel et bien une bosse au niveau du ventre – simplement, la cause était une affection physique, son cancer, et non *uniquement* une psychose hallucinatoire de désir (voir note 11). Il est aisé de voir dans cette tumeur la manifestation psychosomatique de l'obsession de Lena. Singer suggère ici que l'on aurait tort de ne pas prendre au sérieux la possédée.

Rappelons que, quelle que soit l'explication retenue, tumeur ou névrose, ou une combinaison de plusieurs de ces maladies, on observe que, dans cette nouvelle plus tardive de Singer, le *dybbuk* n'est en tout cas plus pris au sérieux *dans sa littéralité* comme il le fut dans le *shtetl*. Il fait l'objet d'une relecture post-moderne, il est passé au crible de l'analyse des différents personnages, y compris Lena elle-même, qui se déclare hantée et attend du narrateur qu'il la libère de ses obsessions (« you said that only our honored guest would be capable of exorcising this dybbuk », Singer 2004c 13). C'est par le réinvestissement libidinal d'un autre objet (le narrateur, un créateur) que Lena entend exorciser son *dybbuk*, lui trouver un substitut. Mais ici, c'est la mort qui semble préférable à la vie (Lena suivra bientôt Heshes dans la tombe), le

désinvestissement de l'objet coûtant trop à la possédée pour qu'elle abandonne son *dybbuk*. Ainsi, elle s'efforce bien vite de séduire le narrateur, mais ne parvient à lui parler que du mort : l'incorporat s'immisce dans la libido du sujet, et finira par l'empêcher de coucher avec son amant.

“If you want, you can feel the head with your own hands” [...]. It seemed to me now that I could hear juices flowing to the roots and being transformed into mangoes, bananas, papayas, pineapples. Lena tilted the hammock so I could get in and gave it a playful push. [...] She opened the kimono that covered her naked body, took my hand, and placed it on her abdomen. [...] “Feel his forehead. You won't have many such opportunities.”

(Singer, 2004c 16-17)

Étranges sont les jeux d'amour que propose ici la protagoniste dans une atmosphère brésilienne que le narrateur rend volontairement bucolique pour frustrer les attentes du lecteur qui pourrait anticiper une scène amoureuse. Ces caresses consistent en effet à réanimer le souvenir du mort en prenant appui sur un nouvel amant, attendant du second, par chance auteur de fiction et habitué des *dybbuks*\* de papier, qu'il valide l'existence du premier. Dès lors, il n'est pas étonnant que la tentative de séduction échoue : lorsque le narrateur et Lena commencent à s'étreindre, le hamac se déchire et ils tombent dans un marécage jonché de ronces. « Mosquitoes had descended upon us, as dense as a swarm of locusts » (19) : les moustiques qui se jettent sur les amants humiliés sont ici implicitement comparés à l'une des plaies d'Égypte, et Lena affirme que c'est le Ciel qui les a punis pour l'adultère qu'ils s'apprêtaient à commettre (« God loves us. He has sent the punishment before the sin », 19). Cette tentative de séduction avortée marque le triomphe du *dybbuk* sur l'écrivain, celui de l'amant mort sur l'amant vivant. On peut parler d'un *transfert* raté de la libido, pour emprunter un autre terme au vocabulaire freudien. Quand bien même Paltiel décrira l'auteur comme « un

véritable *dybbuk* » (20) acquis par Lena, celui-ci n'apportera *in fine* aucune résolution aux hantises de la femme qu'il a quittée peu de temps après. Lena mourra hantée par David Heshes, ou son vestige.

Notons par la même occasion que, de manière révélatrice, Lena croit dans le pouvoir de l'écrivain plutôt que dans celui des médecins : en effet, déçue par la thérapie, elle résiste activement à ce qu'elle perçoit comme la tentative de l'enfermer dans une catégorie prédéfinie.

David Heshes has settled himself inside my stomach. [...] All of a sudden, I got up one morning with a huge swelling there. It's actually a head, *his* head. Don't look at me that way. Paltiel and the local doctors all have the same answer for it: neurosis, complex. When an X-ray shows nothing, it doesn't exist. But a head has settled inside my stomach. I can feel his nose, his brow, his skull [...]. When he falls into a rage he begins to edge up higher toward the throat. Then I can't breathe.

(Singer, 2004c 15)

Une telle description n'est d'ailleurs pas propre à l'univers singerien. On retrouvera des symptômes semblables chez Herzog, personnage de Bellow qui se déclare également hanté : « there is something inside me. I am in his grip. When I speak of him, I feel him in my head pounding for orders » (Bellow, 1962 18). Il faut y voir une nouvelle figuration de l'obsession d'être habité par un autre que soi. Les symptômes de Lena sont aussi physiques, plus spectaculaires encore ; sa hantise, une véritable obsession de l'habitation par l'autre, le regretté. À force d'être envahie, la protagoniste se perd elle-même, étouffe, voit son moi noyé dans l'altérité qui la conquiert. L'ombre de l'objet perdu se projette sur elle, ou plutôt *émerge de l'intérieur d'elle-même*, prenant sa place. Dans une lettre adressée à Ferenczi, Freud ajoute :

On est donc en présence d'une identification du moi avec l'objet libidinal. Le moi est en deuil parce qu'il a perdu son objet par dévalorisation, mais il projette l'objet sur lui-même et se trouve alors lui-

même dévalorisé. L'ombre de l'objet tombe sur le moi et l'obscurcit. Le processus de deuil ne se déroule pas aux dépens des investissements d'objet, mais des investissements du moi.

(Freud, [1917] 2011 58-59)

C'est un processus similaire que décrit Lena en ses propres termes. Il n'est pas étonnant que les pensées suicidaires qu'elle exprime viennent compléter ce tableau freudien de l'invasion par la mélancolie (« sometimes I want the dybbuk\* to go up to my throat and finish me off », Singer 2004c 18), puisqu'elle se caractérise d'un point de vue psychique par « une humeur profondément douloureuse » et un « délire de petitesse » (Freud, [1917] 2011 26). Dans la mélancolie, il y a en effet non seulement perte de l'objet (qui préside au deuil « normal ») mais aussi d'une partie de soi qui aurait disparu avec le mort, « laissant l'endeuillé, amputé de ce fragment de lui-même, dans l'indistinction entre lui et le mort » (28). Laurie Laufer ajoute dans son introduction à *Deuil et mélancolie* : « aussi l'énigme du deuil apparaîtrait-elle comme une énigme de la relation à l'objet et de son manque structural ainsi que des mécanismes d'identification » (28). Il va de soi que, dans le cadre de la hantise par un *dybbuk\**, l'image de l'objet incorporé porte son ombre sur le moi. Cet autre en soi prend trop de place ; il finit par prendre *toute* la place. Il y a dans ce deuil d'Hesheles une démesure, le « conflit ambivalentiel grave du mélancolique » (Laufer in Freud, [1917] 2011 28), « un excès qui troue le tissu psychique jusqu'à l'hémorragie » (32).

Cette nouvelle incursion dans les *dybbukim* singeriens, non plus cette fois associés au folklore du *shtetl* mais à l'analyse psychanalytique, témoignant d'une évolution de l'approche singerienne entre le premier et le dernier volume de ses nouvelles, nous aura montré comment l'appareil psychique est susceptible de prendre l'empreinte de l'objet dans le soi, son souvenir, pour sa présence réelle. Mais du mort l'endeuillée mélancolique ne retient qu'une image hallucinée, pour mieux en garder le souvenir, garder l'ombre de l'objet perdu, sous la forme d'un visage monstrueux. Ce visage, cela va de soi, menace l'intégrité du soi : comme l'énonce

Laurie Laufer, pour l'endeuillé, « il s'agit de disparaître à soi-même, afin peut-être de conserver une certaine mémoire, celle de celui qui a disparu » (Laufer in Freud [1917] 2011 36). *In fine*, l'objet halluciné devient manifestation psychosomatique de ce qui compromet non plus seulement la santé mentale de l'individu (cet être en soi qui menace et étouffe le possédé), mais son existence pure et simple : le *dybbuk*\* « devient » (ou a toujours été) une tumeur bien concrète qui emportera Lena.

La distinction établie par Freud entre deuil et mélancolie permet de comprendre comment Lena sombre dans la mélancolie. Et pourtant, si le psychanalyste affirme dans un premier temps qu'« on trouve chez de nombreuses personnes, que nous soupçonnons pour cela de disposition morbide, une mélancolie *au lieu du deuil* » (Freud, [1917] 2011 45. Je souligne), il aura tôt fait de noter que « les traits sont les mêmes dans la mélancolie et dans le deuil » (46). En d'autres termes, le deuil de Lena est pathologique parce qu'il a mal tourné – parce qu'il n'est pas « surmonté après un certain laps de temps » (45) mais a viré à l'obsession. La nouvelle singerienne décrit donc un modèle pathologique du deuil auquel nous avons donné le nom, emprunté à l'approche freudienne, de mélancolie.

## II. 2. b. Le sujet fragmenté : première incursion dans l'écriture du trauma

The acknowledgment page of *The Shawl* refers to the « two stories that comprise this work » as having been previously published in the *New Yorker*. It is a deceptively simple statement, for it suggests that these two separate stories are now two parts of one artistic whole, and the relation between them is left for the reader to determine [...]. What connects these two narratives remains the central question before the reader not merely as a problem in aesthetics but as a moral problem in the representation of the Holocaust by an American author for an American audience.

(Wirth-Nesher, 2009 315)

La hantise ne caractérise pas exclusivement les récits de Singer, même s'il est indéniable que l'obsession du passé et des morts y tient une place toute particulière. On trouvera par exemple un parallèle de la mélancolie de Lena chez Rosa, dans la novella qui porte son nom. « Rosa » fut publié pour la première fois par Cynthia Ozick dans le *New Yorker* en 1983. Le public connaissait alors déjà la protagoniste du même nom comme la mère éplorée qui avait perdu sa fille Magda dans un camp d'extermination à l'issue de « The Shawl », publiée trois ans auparavant dans le même journal. Il s'agit sans doute de la nouvelle la plus connue de l'auteure.

Hana Wirth-Nesher nous met en garde contre une lecture simpliste du choix éditorial qui a consisté à publier les deux œuvres dans un recueil unique, présentant « Rosa » comme la suite logique de « The Shawl ». La nouvelle et la *novella* ont en effet une protagoniste en commun, à plusieurs décennies d'écart. « The Shawl » relate les efforts faits par une mère juive, Rosa, pour sauver sa fille Magda des mains des bourreaux nazis pendant la Shoah, dans un camp de concentration. Rosa est accompagnée de sa nièce de quatorze ans, Stella. Toutes trois meurent de faim, et, la mère ayant cessé de produire assez de lait pour nourrir sa fille, elle l'enveloppe

dans ce qui est présenté comme un châle magique, qui la maintient en vie trois jours, l'alimente et la protège du froid. L'enfant semble également être muette, ce qui lui permet d'éviter d'être repérée. Cependant, c'est finalement Stella qui provoque la découverte de Magda : transie de froid, elle tire vers elle le châle de Rosa. L'enfant, qui commence alors à peine à marcher, part à sa recherche et pleure pour la première fois, s'écriant « mama ». Elle est alors découverte par les gardes : l'un des officiers nazis saisit la petite fille et la projette violemment contre une clôture électrifiée. Rosa sait que si elle bouge ou crie, elle sera abattue. Elle récupère donc le châle de Magda et le place dans sa bouche, pour mieux se bâillonner elle-même.

C'est seulement dans « Rosa » que le lecteur prend conscience des conséquences durables de la Shoah sur le personnage de Rosa. La novella se déroule en 1977 à Miami Beach : plus de quarante ans après le meurtre de Magda, elle nous plonge dans un monde cauchemardesque perçu seulement à travers le regard de Rosa, un monde que marque de son empreinte le spectre de la petite fille défunte. Wirth-Nesher résume ainsi le lien entre les deux récits : « "Rosa" is made up of a series of discourses and languages that are responses to the traumatic events of "The Shawl" : the responses of Rosa to her past and the responses of the American community of which Ozick is a part » (Wirth-Nesher, 2009 317). Cependant, les différences de style entre les deux nouvelles sont particulièrement saillantes : « The Shawl », récit très bref, se caractérise par son intensité poétique et par la nécessité pour le lecteur de décoder les événements décrits dans la nouvelle (par exemple, c'est seulement par déduction que l'on comprend que la famille est dans les camps, et que la mère cache son enfant aux soldats allemands). À l'inverse, « Rosa » est rédigé dans une prose assez neutre, et emprunte plutôt au registre réaliste. « The Shawl » témoigne donc de la tentative d'écrire le trauma maternel de Rosa de façon médiée : les formules imagées qui scandent le récit créent un effet de brouillage constant qui atténuent partiellement l'horreur des événements retracés.

La *novella* commence par une scène marquante : Rosa, désormais âgée, détruit son propre magasin, en apparence sans raison. Ce que le narrateur nous révèle d'emblée au sujet de Rosa, c'est sa folie supposée : « Rosa Lublin, a madwoman and a scavenger, gave up her store – she smashed it up herself – and moved to Miami. It was a mad thing to do » (Ozick, 2021 13). On peut voir là une représentation littéraire saisissante des effets du trauma, puisque Rosa a été profondément brisée par la mort de sa fille : « trauma shatters a person, but having survived physically, an individual simultaneously remains whole, and must move through the world thereafter in a state of simultaneous wholeness and brokenness » (Osborne 20). Cependant, Rosa *n'a pas conscience d'être brisée* – elle nie obstinément la mort de son enfant. C'est la fracture induite par le meurtre de l'enfant trente ans plus tôt qui fonctionne comme une bombe à retardement et contraint Rosa à saccager son bien, de sorte que l'extérieur de la boutique reflète son intériorité troublée.

La protagoniste peine cependant à identifier les sources de sa souffrance, puisque, selon elle, *sa fille n'est pas morte*. Elle mettra cette destruction sur le compte de sa haine d'un Nouveau Monde qui n'entend rien au vécu des rescapés : « The New World! That's why I smashed up my store! Because here they make up lying theories. University people do the same: they take human beings for specimens » (Ozick, 2021 43). Rosa dénonce ici des chercheurs peu scrupuleux aux tendances voyeuristes à peine dissimulées. Déjà dans le roman ozickien *Trust*, le personnage d'Enoch Vand compilait des listes de noms des victimes de la Shoah. En 1997, Ozick témoignait dans une interview avec Katie Bolick de son inconfort face à la multiplication des chiffres et documents en tous genres liés à la Shoah qui tendaient à en noyer l'impact traumatique.

Here we are, fifty years after the Holocaust, and the number of documents and survivor reminiscences [...] keep coming in torrents. Each year throws up more and more studies. It seems to me that if each one of us, each human being alive on the planet right now, were to spend the next five thousand years

absorbing and assimilating the documents, it still wouldn't be enough. I'm definitely on the side of sticking with the documents and am morally and emotionally opposed to the mythopoetization of those events in any form or genre. And yet, for some reason, I keep writing Holocaust fiction.

(Ozick ; interview citée dans Osborne 50)

Dire la Shoah : l'auteure le ressentait comme une nécessité, en dépit des réserves morales exprimées ci-dessus quant à la « mythopoétisation » du génocide. La fiction est indirectement présentée comme un substitut aux colonnes des statistiques, aux faits bruts sans nombre dont l'horreur ne saurait être pleinement assimilée, un remède à l'impossibilité d'absorber tous les documents et toutes les archives de la Shoah. L'approche littéraire de Ozick est axée sur la tragédie individuelle, que l'on pourrait rapprocher des efforts de la microhistoire, bien que l'autrice n'opère que dans le domaine du fictionnel. La critique ozickienne se traduit donc sous une forme plus violente par le truchement de la protagoniste qu'elle met en scène. C'est cette démarche cumulative, somme toute vouée à l'échec en raison des limites intrinsèques de la mémoire humaine, que représente dans la novella l'enquête du Dr Tree, l'universitaire que met en scène *Rosa* et qui lui demande sans la moindre délicatesse de lui livrer les détails de son supplice dans les camps de concentration. Des réserves similaires quant à une approche purement statistique et numérique de la Shoah avaient auparavant été formulées dans la pensée lévinassienne.

Faut-il croire que la grandeur de notre expérience se range déjà dans les cadres préétablis de l'histoire, que nos morts sans tombes se logent dans les colonnes des statistiques ? Que déjà l'histoire des livres – des traités et des manuels – ramène à ses justes proportions, à sa classe et à sa catégorie, un événement hors classe et sans précédent ? »

(Levinas, 1946 320)

C'est précisément à cela que la mère endeillée ne peut ni ne veut consentir, c'est ce qui justifie son nouveau geste de destruction qui consiste à brûler les lettres de Dr Tree. On retrouve chez Rosa la même rébellion que chez Lena (« One Night in Brazil » de Singer) envers quiconque voudrait limiter et circonscrire son expérience traumatique pour la décrire en des termes scientifiques et rationnels ; les universitaires sont l'équivalent ozickien des psychiatres et des psychanalystes décriés par la victime de la nouvelle singerienne. Pour Lena et Rosa, semble-t-il, il est préférable de mourir plutôt que d'accepter les termes d'une définition aliénante de soi d'ordre médical ou académique.

L'autre événement décisif du récit est le retour du châle dans lequel la mère avait enveloppé son bébé vagissant, espérant faire taire cette dernière pour leur sauver la vie à toutes deux. Ce châle réapparaît lorsque Stella, nièce de Rosa, consent enfin à lui envoyer cette relique essentielle de son passé.

Magda's shawl! Magda's swaddling cloth. Magda's shroud. The memory of Magda's smell, the holy fragrance of the lost babe. Murdered. Thrown against the fence, barbed, thorned, electrified; grid and griddle; a furnace, the child on fire! Rosa put the shawl to her nose, to her lips. Stella did not want her to have Magda's shawl all the time; she had such funny names for having it—trauma, fetish, God knows what: Stella took psychology courses at the New School at night, looking for marriage among the flatulent bachelors in her classes.

(Ozick, 2021 31)

On observe ici une rupture tonale, caractéristique de la prose ozickienne : au rappel de l'horreur absolue succède la description comique des intérêts matrimoniaux de la nièce pour des personnages grotesques. Ce décalage ne fait que rappeler tout ce qui sépare désormais Rosa et Stella : la première ne vit que pour sa fille défunte ; la seconde a reconstruit sa vie en Amérique et cherche à se marier. Ce recul lui permet de nommer l'obsession de sa tante, la

qualifiant notamment (sans doute à juste titre) de « trauma », une désignation que récuse la vieille dame.

À travers la réapparition du châle, c'est évidemment l'instant de la mort qui refait surface – l'événement que la mère n'a pu oublier, mais aussi le glissement tragique du linge au linceul du bébé (« shroud »). L'événement lui-même, tel qu'il est décrit dans « The Shawl », n'avait en effet pas pleinement été vécu, mais était plutôt resté suspendu dans la représentation de la mère. En effet, lorsque les nazis jettent la petite fille contre une clôture électrifiée, Magda est suspendue dans la trajectoire d'une grâce à la fois poétique et tragique qui précède son électrocution : « all at once Magda was swimming through the air. The whole of Magda traveled through loftiness. She looked like a butterfly touching a silver vine » (Ozick, 2021 9).

Pourtant, la métaphore aérienne du papillon se heurte à l'horreur suggérée dans la fin de la troisième phrase (« ... touching a silver vine »), rappelant non sans cruauté que l'issue du vol sera fatale et renvoyant à la matérialité indépassable de l'objet qui va causer la mort de l'enfant. En effet, « a silver vine », expression aux connotations champêtres et bucoliques, fait écho à « the electrified fence » par hypallage, puisque ce n'est pas le lierre qui est argenté, mais la clôture. Cet explicit, qui constitue une « chute » au sens le plus littéral du terme<sup>108</sup>, laisse-t-il entrevoir la suspension de l'acte indicible à travers le miracle de l'évaporation du corps de Magda (« the whole of Magda traveled through loftiness »), ou bien témoigne-t-il d'une destruction irrévocable que ne saurait atténuer aucun mirage du salut (« Magda had fallen from her flight against the electrified fence », Ozick, 2021 10) ? La nouvelle fait-elle état d'un

---

<sup>108</sup> Pierre Tibi, dans son essai fondateur sur la nouvelle, « La nouvelle, essai de compréhension d'un genre », se réfère souvent à l'explicit à travers le terme de « chute », ici relittéralisée par la catachrèse que constitue cette double chute, chute spatiale de l'enfant et fin du récit (20). Il y présente à juste titre la « chute » comme l'un des enjeux majeurs de toute nouvelle. La mention du retour sur ses traces n'est pas non plus indifférente dans l'analyse suivante : « La chute produit deux effets antagonistes : par sa localisation spatiale elle tire la lecture vers l'avant, tandis que par son importance souvent cruciale elle commande que celle-ci fasse retour sur ses propres traces » (Tibi 20). La mère endeuillée ne fera plus autre chose que retracer ses pas, graviter autour de l'événement indicible toute sa vie durant.

anéantissement sans mélange, exprimé par la perte de l'enfant, ou ouvre-t-elle sur l'espoir et la nécessité de la préservation du souvenir à travers l'étreinte du châle (la nouvelle termine sur ces mots : « Rosa drank Magda's shawl until it dried », *ibid.*) ?

À vrai dire, « Rosa », seconde nouvelle d'Ozick sur la vie de la mère rescapée des camps, montre que Magda va être maintenue en vie en tant que souvenir incorporel par Rosa ; l'enfant défunte est mise en scène à travers les lettres de sa mère dans le rôle d'une petite fille qui aurait grandi pour devenir une adulte, comme si le souvenir ne s'était pas figé dans le temps (Magda meurt à l'âge d'un an ou deux) mais était devenu le théâtre imaginaire d'une croissance organique. L'étoffe dans laquelle la mère retrouve sensoriellement le souvenir de la morte, sorte de synecdoque de la perte de l'enfant mais aussi du génocide, est symboliquement proche du *Tallit\**, du linge permettant d'envelopper l'enfant pour lui tenir chaud (ou pour le faire taire, dans « The Shawl ») et du suaire (« Magda's shroud »). L'objet dit encore ce qui a été perdu, renouvelle le désespoir d'un arrachement : il dit la mort, mais aussi ce qui l'avait précédée.

Ainsi, Rosa s'enivre du châle, renoue avec la sensualité du tissu (« Rosa put the shawl to her nose, to her lips », Ozick, 2021 31) comme pour humer l'événement traumatique, se l'approprier pleinement, le revivre. L'instant de la catastrophe ressurgit de façon morcelée, à travers une série de participes et de syntagmes nominaux qui traduisent le choc maternel mais aussi le ressurgissement d'images insoutenables (« Magda's smell, the holy fragrance of the lost babe. Murdered. Thrown against the fence, barbed, thorned, electrified; grid and griddle; a furnace, the child on fire! », Ozick, 2021 31). Ces détails viennent compléter ce qui n'avait été évoqué qu'allusivement et de façon poétique dans « The Shawl », en un mécanisme propre à la littérature du trauma, notamment telle qu'elle est présentée par exemple dans les écrits de Cathy Caruth : « traumatic experience, as Freud indicated suggestively, is an experience that is not fully assimilated as it occurs » (Caruth, 1996 5). Il y a là un double effet d'après-coup : l'écriture de l'événement dans la première nouvelle, dont on avait observé le caractère

euphémistique (« all at once Magda was swimming through the air. The whole of Magda traveled through loftiness. She looked like a butterfly touching a silver vine », Ozick, 2021 9), et sa relecture dans la seconde, qui nomme enfin l'horreur de la mort de l'enfant dans des termes explicites. Jusqu'ici, le deuil ne s'était pas fait, et la mère avait substitué l'image protectrice du papillon à celle, atroce, de l'enfant en flammes : peut-être Rosa avait-elle précisément besoin du châle pour vivre véritablement cette mort pour la première fois. De son côté, le lecteur accède à ce récit pour la deuxième fois, mais n'avait pas non plus pleinement saisi la violence du meurtre de l'enfant dans l'hypotexte ozickien, se contentant de deviner ce qui se cachait derrière le langage très poétique employé lorsque l'enfant est précipitée contre la clôture électrifiée. Il se joue donc quelque chose de l'ordre de l'éveil à l'horreur tant au sein de la diégèse que du point de vue de la réception.

La suite de *Unclaimed Experience* de C. Caruth éclaire la signification éthique de la survie de la mère comme cauchemar prolongé. L'universitaire américaine évoque l'interprétation lacanienne du rêve, rapporté par Freud (Freud, [1900] 1967 433) que fit un père qui venait de perdre son enfant, dans lequel il entendit son fils lui dire de se réveiller, car il était en flammes. Le père s'éveille en sursaut et constate que le corps de l'enfant a bien pris feu. Caruth note ici : « through the act of survival, the repeated failure to have seen in time—in itself a pure repetition compulsion, a repeated nightmare—can be transformed into the imperative of a speaking that awakens others » (108). De même, Rosa se grise du châle qui n'a pu sauver sa fille, revivant le cauchemar prolongé de la mort de l'enfant, et cependant le suspendant indéfiniment, puisque tant que le châle enveloppait Magda, l'illusion de sa sécurité était préservée.

Le geste de Rosa, qui porte immédiatement le châle à sa bouche, rappelle celui qui avait suivi la mort de la petite fille, où elle s'y était caché le visage pour étouffer ses cris d'horreur et sauver sa vie – comme s'il existait une sensualité goulue de l'inappréhensible, une soif au

cœur du cauchemar qui fait ressurgir les traces mnésiques enfouies. Il pourrait s'agir d'un processus thérapeutique, conduisant à une meilleure résolution du trauma, ainsi que le postule Ferenczi : « la tendance à la répétition dans la névrose traumatique a aussi par elle-même une fonction utile, elle va conduire le traumatisme à une résolution si possible définitive, meilleure que cela n'avait été possible au cours de l'événement originaire commotionnant » (Ferenczi, Ferenczi, [1982] 2006 37-38).

Mais que s'agit-il alors de revivre ? Plus précisément, ce à quoi Rosa est de nouveau confrontée, c'est au trauma de l'impossibilité et de la nécessité simultanées de réagir à la mort d'autrui (Caruth, 1996 100), de cette incapacité à vivre la mort de l'enfant (au sens où comme l'affirme Caruth : « the most direct seeing of an event may occur as an absolute inability to know it », 91-92) tout en ne vivant plus qu'à travers elle, comme en témoignent les lettres qui mettent en fiction la survie de l'enfant. Caruth commente ainsi cette répétition compulsive de l'inassimilable à travers l'exemple du rêve du père endeuillé :

The return of the traumatic experience in the dream is not the signal of the direct experience but, rather, of the attempt to overcome the fact that it was *not* direct, to attempt to master what was never fully grasped in the first place. Not having truly known the threat of death in the past, the survivor is forced, continually, to confront it over and over again.

(Caruth, 1996 62)

Ferenczi notait déjà que le traumatisme a constitué un choc si inattendu et écrasant qu'il a agi « comme un anesthésique » (Ferenczi, [1982] 2006 143). Le processus involontaire de répétition du traumatisme pourrait permettre d'atteindre les origines de la commotion devenue inaccessible. On assiste au retour de l'événement traumatique sous la forme de l'objet qui en renferme le souvenir. Le châle est donc une métonymie de la vie et du souvenir de Magda

(Osborne 51) tout autant qu'un symbole qui permet à la mère la remémoration du meurtre de sa fille, et lui offre de le revivre, tout en faisant allusion à la tragédie collective. « The child on fire » (Ozick, 2007 31) est en effet un référent qui ne peut que convoquer toute une série d'images d'horreur : le syntagme nominal évoque les scènes d'enfants brûlés vifs dans les camps d'extermination qui ne cessèrent de hanter le rescapé Elie Wiesel, ainsi qu'il en témoigne par exemple dans *Nuit*. Le champ sémantique de la sainteté refait également surface, par exemple à travers le syntagme : « Magda's smell, the holy fragrance of the lost babe » (Ozick, 2021 31). Cependant, au fumet délicieux des sacrifices animaux, dont l'odeur serait agréable à l'Éternel, se substitue ici le parfum de l'enfant *vivant*.

Or, c'est dans cette reviviscence du passé traumatique que se trouve pour Rosa la vie réelle. Dans le Miami des années 70, l'endeuillée est anachronique. Cette hantise de l'enfant se concrétise entre autres à travers le retour du châle, qui fait écho à l'hypotexte de *Rosa*, « The Shawl ». Cependant, de façon plus globale, la mère revit son passé dans chacun de ses actes.

And Rosa too, never mind how Stella was sour over it, she would tell about Magda, a beautiful young woman of thirty, thirty-one: a doctor married to a doctor; large house in Mamaroneck, New York; two medical offices, one on the first floor, one in the finished basement. Stella was alive, why not Magda? Who was Stella, coarse Stella, to insist that Magda was not alive?

(Ozick, 2021 35)

Au constat que la tragédie a déjà eu lieu, Rosa oppose une vie parallèle idéalisée : celle d'une Magda sauvée, d'une Magda promise à tous les succès personnels et professionnels – une médecin, capable de sauver des vies, ce dont la mère fut elle-même incapable, mais aussi une scientifique, cette fois-ci alliée de la mère, là où les universitaires de la trempe du Dr Tree l'excèdent par leurs questions raisonnées sur l'expérience des rescapés. Une nouvelle fois, le

sujet, en proie à ce qui semble être une psychose hallucinatoire de désir (voir note 11), se sent incompris, seul face au monde entier (comme Lena dans « One Night in Brazil »), unique détenteur d'une vérité essentielle : l'objet perdu a survécu, le défunt est *toujours là*. Ce retour de l'enfant ne saurait manquer d'évoquer la réincarnation de Beloved, la petite fille que Sethe avait tuée pour la sauver d'une vie d'esclavage, sous les traits d'une jeune femme dans le roman *Beloved* (1987) de Toni Morrison. Le bébé mort y apparaît comme une présence fantomatique qui, selon la mère, a causé la fuite de ses deux fils, Howard et Buglar. C'est aussi sur le mode de la hantise que la mère mise en scène dans la nouvelle ozickienne vit désormais la relation avec sa fille, à travers deux démarches complémentaires : la recherche du châle, qui rappelle la petite enfance mais aussi la disparition de l'enfant et se situe résolument du côté de l'exploration du passé, et la rédaction de nombreuses lettres, marquant la projection de Rosa dans un avenir halluciné qui ne pourra jamais avoir lieu.

Ces lettres ont envahi le quotidien de l'endeuillée comme quelque *dybbuk* de papier, occupant cette fois-ci l'espace de son appartement. Sous une autre forme, c'est de nouveau l'invasion, non pas de l'amant que fut David Heshel dans la nouvelle de Singer, mais de la brillante jeune femme que Magda aurait dû être. À travers ces mots qu'elle adresse à la morte au fil des années, c'est la signification traumatique de l'écriture qui est mise en abyme, puisque l'acte lui-même est investi d'une résonance métatextuelle évidente : là où Rosa écrit *parce que le deuil ne s'est pas fait*, la fiction peut également avoir une vocation thérapeutique et permettre de conduire à une résolution plus heureuse des traumas du passé.

Comment comprendre que, pour Rosa, Magda soit simultanément morte et vivante ? C'est l'une des énigmes de la *novella* : le bébé emmailloté dans son châle a péri dans les camps tandis que la jeune femme d'une trentaine d'années, à laquelle la mère s'adresse, a été fantasmatiquement sauvée de la catastrophe. Là encore, les écrits de Freud nous apportent un

éclairage intéressant. Dans une note de bas de page de *L'Interprétation des rêves*, Freud relève un mot d'enfant particulièrement révélateur : « À ma grande stupéfaction, un enfant de dix ans, très intelligent, me dit après la mort subite de son père : "Je comprends bien que mon père est mort, mais je ne peux pas comprendre pourquoi il ne rentre pas dîner" » (Freud, [1900] 1967 222). De même, Magda ressent qu'elle a perdu sa fille, mais, simultanément, elle ne peut accepter qu'elle n'ait pas grandi pour devenir la femme qu'elle aurait dû être. Caruth observe que l'être traumatisé ne guérit pas parce qu'il n'a même pas conscience qu'une blessure a été infligée, ou du moins pas pleinement, puisque l'événement traumatique n'est pas directement accessible à l'expérience (Caruth, 1996 61). C'est ainsi que Rosa oscille entre reviviscence traumatique de l'instant fatidique et création hallucinée d'une vie parallèle de l'enfant. Cathy Caruth note : « the painful repetition of the flashback can only be understood as the absolute inability of the mind to avoid an unpleasurable event that has not been given psychic meaning in any way » (Caruth, 1996 59). C'est le sens que prend le retour constant à la mort de l'enfant, et la recherche de la relique qu'est le châle, qui implique de se rapprocher de l'expérience de l'inassimilable pour tenter de la maîtriser.

Ainsi, une fois de plus, c'est le refuge dans l'imaginaire qui l'emporte, et la protagoniste n'a que haine et mépris pour quiconque entendrait la ramener à la réalité d'une perte insupportable ; cela explique son absence totale de solidarité avec Stella, qui la rappelle au décès de Magda dont la nièce de Rosa est d'ailleurs partiellement responsable, ayant tiré à elle le châle protecteur. Sans nommer explicitement ce geste dans « Rosa », la protagoniste en veut à sa nièce d'avoir survécu au prix de la mort de sa propre fille. Cependant, réaffirmer la culpabilité de Stella, ce serait admettre que Magda a péri – or, c'est précisément ce que Rosa entend réfuter à travers ses lettres à l'absente. En effet, la guerre que livre la rescapée au réel passe avant tout par l'écrit. Ainsi, lorsque le Dr Tree lui demande de participer à l'une de ses études (« I should like to observe survivor syndroming within the natural setting », Ozick, 2021 39) dans une lettre

qui se substitue au colis que Rosa attendait avec tant d'impatience (celui qui contient son précieux châle, qu'elle recevra peu de temps après), la réaction de la rescapée ne se fait pas attendre : elle met le feu à la lettre de Dr Tree.

She lit a match and enjoyed the thick fire. Burn, Dr. Tree, burn up with your Repressed Animation!  
The world is full of Trees! The world is full of fire! Everything, everything is on fire! Florida is  
burning!

(Ozick, 2021 39)

L'« animation » que Tree attribue à Rosa n'est en rien « réprimée » : elle se fait proche de la frénésie, ce qui se traduit par le passage à un style direct libre délirant, qui fait suite, sans transition typographique à la phrase introductive (« She lit a match... », *ibid.*) Le lecteur fait l'expérience de la folie de Rosa de l'intérieur, ce qui facilite l'identification à celle-ci en réduisant la distance narrateur-personnage. La vieille femme entend repousser tous ceux que la critique Sarah Blacher Cohen nommera les « vampires de l'Holocauste » (Blacher Cohen in Baskin 163). Selon cette critique, les ravages de Rosa devraient être associés à la représentation midrashique d'Abraham détruisant les idoles de son père Tera'h. Il s'agit de marquer le début d'une fétichisation de la Shoah en Amérique qui suivrait la période de silence coupable dont il a été question dans la première sous-partie de notre deuxième partie. Désormais, le survivant est à la mode : on l'étudie, on le dissèque, on l'invite à revivre le traumatisme de la Shoah au nom d'études scientifiques diverses. Dans la diégèse, Rosa se rebelle contre cette objectification et contre la prétention à l'objectivité du discours scientifique : pour elle, l'écrit demeure le lieu d'expression privilégié du fantasme.

Cette idée confère cependant aux gestes erratiques de Rosa une teneur positive, les nimbant de force et de courage. Or, celle-ci ne sait et ne fait que détruire – elle représente avant tout le deuil qui n'est pas advenu. La narration nous livre donc les pensées de Rosa à travers la

focalisation interne, qui permet de la comprendre et de la plaindre, mais invite également à prendre conscience des limites de son témoignage, notamment lorsqu'elle exprime sa haine envers sa nièce qui n'a d'autre tort que d'avoir survécu aux camps. Nous avons affaire à une nouvelle manifestation du deuil pathologique, à une nouvelle psychose hallucinatoire marquée par la représentation rêvée de l'enfant devenue femme et par l'amoncellement de lettres destinées à l'absente. La pathologisation du sentiment de la perte est telle que le deuil ne peut même pas commencer. Parallèlement, Rosa ne parvient pas s'intégrer dans l'Amérique où elle réside pourtant depuis tant d'années, ce en quoi il faudrait la rapprocher d'autres personnages de survivants dans l'œuvre d'Ozick et dans celle des autres auteurs du corpus. C'est ce que suggère Lawrence S. Friedman dans *Understanding Cynthia Ozick* :

Joseph Brill, the central character of *The Cannibal Galaxy*, is Ozick's fullest treatment of a Holocaust survivor. Along with Rosa, Mr. Sammler, Wallant's Sol Nazerman, and Singer's Herman Broder, Brill embodies the trauma of survivors who find it all but impossible to justify, much less to validate, post-Holocaust existence. Common to them all is the certainty that "real" life ended in Europe; what life persists in America is merely endured, impossible to enjoy.

(Friedman 18)

Tout en Rose dit et pleure le passé ; tout en elle porte les séquelles d'un traumatisme inénarrable – tout en elle vit pour le vestige, et pour la trace.

Fait révélateur, les lettres de Rosa à la morte sont rédigées en polonais – une langue que l'endeuillée n'a guère l'occasion de parler en Amérique, vestige de sa jeunesse. Le polonais, c'est le rêve enfin matérialisé d'une expression claire qui permette de rendre compte de l'intensité de la douleur, voire même soigner les plaies de la mère souffrante : « a living language: all at once this cleanliness, this capacity, this power to make a history, to tell, to

explain. To retrieve, to reprivé » (Ozick, 2021 44). Pourtant, le polonais reste une présence fantomatique dans une novella rédigée intégralement en anglais. Il est intéressant que ce soit cette langue que Rosa, choisisse, plutôt que le yiddish, qu'elle ne parle pas. Sa grand-mère lui chantait jadis des berceuses dans la langue de l'*Alte Heim*\*, mais sa mère méprisait ce langage et n'a pas souhaité le lui transmettre. Juive assimilée, elle prend en haine Simon Persky, juif américain qui tente de lui faire la cour et dont le langage est émaillé d'expressions yiddish. La protagoniste du diptyque bellovien est également fière que Magda soit en apparence un enfant « aryen », blond aux yeux bleus. On ne sait rien de son père : il est possible que la petite fille soit issue d'une union mixte<sup>109</sup>. Cependant, Rosa finit par ouvrir la porte de son appartement au juif américain Persky, ce qui témoigne d'un retour progressif et timide à la raison après des décennies d'isolement en Amérique.

Dans « Rosa », l'impossibilité de faire le deuil est donc marquée par le choix d'employer le polonais<sup>110</sup>, langue du passé qui vient colmater la brèche du silence laissé par la syllabe

---

<sup>109</sup> La critique Cheryl Alexander Malcolm commente : « In "The Shawl", Ozick depicts the trauma of an assimilated Polish Jew whose love of Poland does not spare her from the same fate as an unassimilated Jew in the Holocaust. This trauma is conveyed in two major scenes corresponding with the two parts of "The Shawl". The first occurs in the camp where Rosa witnesses the murder of her child by a German soldier. The second is in Miami, where Rosa finds herself the object of a Jewish retiree's romantic desire. Both scenes have men at their center. The German soldier is a figure of destruction both literally and metaphorically as he symbolizes the non-Jew or European. When he takes Rosa's child from her and flings it at an electrified fence, Rosa loses not only a child but, with its Aryan looks, the last vestige of her assimilated Polish Jewish identity. The Miami sequence called "Rosa," in which the elderly Simon Persky is a comic figure, is, however, no less significant. Believing him to represent everything that the assimilated Polish Jew rejects - the shtetl Yiddish, and a collective Jewish identity - Rosa sees Persky as her nemesis. [...] In spite of everything that Rosa loses in the Holocaust (a child, parents, home) she does not readily embrace the Jewish American community that Persky represents. » (Malcolm 124-125).

<sup>110</sup> La critique Cheryl Alexander Malcolm commente : « In "The Shawl", Ozick depicts the trauma of an assimilated Polish Jew whose love of Poland does not spare her from the same fate as an unassimilated Jew in the Holocaust. This trauma is conveyed in two major scenes corresponding with the two parts of "The Shawl". The first occurs in the camp where Rosa witnesses the murder of her child by a German soldier. The second is in Miami, where Rosa finds herself the object of a Jewish retiree's romantic desire. Both scenes have men at their center. The German soldier is a figure of destruction both literally and metaphorically as he symbolizes the non-Jew or European. When he takes Rosa's child from her and flings it at an electrified fence, Rosa loses not only a child but, with its Aryan looks, the last vestige of her assimilated Polish Jewish identity. The Miami sequence

cruellement avortée de l'enfant qui avait fini par dire « mama ». Selon la critique Hana Wirth-Nesher, c'est Rosa qui nie à l'enfant l'accès à l'ordre symbolique représenté par le langage (Wirth-Nesher in Sollors 316). S'il est vrai que la mère s'efforce de faire garder le silence à son bébé, c'est cependant pour la sauver. C'est la parole qui trahit la présence de l'enfant caché dans le giron de sa mère et signe son arrêt de mort, malédiction que Rosa entreprendra de conjurer en tissant le fil du langage lettre après lettre, comme pour rétablir le dialogue au-delà de la mort.

The verbal development of the infant, according to Lacan, begins as “a demand addressed to the mother, out of which the entire verbal universe is spun”. This moment in « The Shawl » is left suspended between sound and language, between undirected pain and an appeal to the mother, the beginning of a dialogue the price of which is death. Rosa's response to that cry for the rest of her life is to answer it obsessively in the most articulate language known to her, to write eloquent letters to her dead daughter in Polish.

(Wirth-Nesher in Sollors 317)

Comme à travers le yiddish chez Edelshtein, c'est du deuil de la possibilité même de la parole qu'il s'agit de témoigner. De fait, selon Freud, le deuil peut s'appliquer à un individu comme à une abstraction (Freud, [1917] 2011 45). Nous poursuivrons notre démarche d'investigation à travers la psychanalyse freudienne pour l'étendre à d'autres objets de deuil que l'être perdu. Il sera désormais question de spectres de langue, de fantômes d'idiomes.

---

called "Rosa," in which the elderly Simon Persky is a comic figure, is, however, no less significant. Believing him to represent everything that the assimilated Polish Jew rejects - the shtetl Yiddish, and a collective Jewish identity - Rosa sees Persky as her nemesis. [...] In spite of everything that Rosa loses in the Holocaust (a child, parents, home) she does not readily embrace the Jewish American community that Persky represents. » (Malcolm 124-125). Cependant, Rosa finit par ouvrir la porte de son appartement à Persky, ce qui témoigne d'un retour progressif et timide à la raison après des décennies d'isolement en Amérique.

## II. 3. Transmettre une mémoire : une nouvelle aporie ?

### II. 3. a. Spectres de langue : retrouver la parole perdue

Si le deuil peut être défini comme ce qui « porte le moi à renoncer à l'objet, en le déclarant mort et en offrant au moi le bénéfice de rester en vie » (Freud, [1917] 2011 74), marquant un relâchement de la fixation de la libido à l'objet, nombreux sont les deuils de langue auxquels les personnages résistent – ainsi d'Edelshtein pleurant le yiddish tout en s'efforçant encore et encore de le ressusciter, ainsi de Gassner dans « The German Refugee » à mi-chemin entre une langue qu'il ne maîtrise pas, l'anglais, et une autre qu'il exècre, l'allemand, parce que c'est celle de ses bourreaux nazis.

Dans un premier mouvement de la réflexion, nous avançons qu'il est des deuils dont, apparemment à tort, divers personnages s'affranchissent au prix de reniements plus ou moins graves de leur identité, le plus souvent juive. Que ce reniement constitue un manquement éthique ne suffisait pourtant pas à affirmer l'utilité ou la nécessité de la démarche inverse, celle du travail de mémoire, dans la mesure où les modèles dont nous disposons de personnages qui sont en proie aux affres du deuil tendent à montrer que celui-ci, voué à la rétention de la trace de l'être aimé, se manifeste sous une forme pathologique. Lorsque c'est le cas, la perte débouche sur l'impossibilité de faire son deuil.

C'est l'accès à la langue qui conditionne la possibilité même d'exprimer un deuil, de le dire, d'invoquer le mode élégiaque auquel la tradition juive donne le nom de *hesped*\*. À titre d'exemple, les vaines tentatives mises en œuvre par Edelstein pour sauver le yiddish dans « Envy; or, Yiddish in America » de Ozick sont édifiantes. D'emblée, on observe que quelque chose dans la démarche du poète malheureux le rattache au monde des morts auquel il s'associe : « the poets were ghosts » (Ozick, 2007 67). « Yiddish in America », c'est avant tout

l'histoire d'une langue qui agonise en terre américaine et dont le protagoniste voit quotidiennement mourir ceux qu'il pense être les derniers locuteurs : « to speak of Yiddish was to preside over a funeral. [...] Those for whom his tongue was no riddle were specters » (Ozick,

2007 31). C'est parfois sur le mode de l'humour noir que la nouvelle évoque cette situation extrême, notamment à travers la célèbre boutade qui veut qu'à chaque enterrement dans le Lower East Side, les maisons d'édition qui publient des journaux yiddish soupirent à l'intention de leurs collègues : « et un journal de moins » (« Hey Mottel, print one less! », Ozick, 2007 31).

Edelstein, quant à lui, dispose bien d'une langue qu'il maîtrise et qui lui permet de créer, une langue qu'il rêve éperdument de sauver, citant le Talmud : « In Talmud if you save a single life it's as if you save the world. And if you save a language? Worlds maybe. Galaxies. The whole universe » (Ozick, 2007 63). Mais ce projet aux allures quelque peu mégalomaniaques

n'aboutira pas et, contrairement à Ostrover, qui a bénéficié d'un immense succès au prix de ce qu'Edelstein perçoit comme un travestissement de son monde, le poète raté mourra, nous l'avons vu, sans être traduit. « Yiddish was inhabited by the past, the new Jews did not want it » (35), c'est le personnage lui-même qui est obsolète. Être le seul à demeurer fidèle (fût-ce à une langue maternelle dépérissante), c'est se condamner à rester absolument seul.

Pourtant, Edelshtein a fait du yiddish et de la tentative de le sauver de l'oubli son gagne-pain. En effet, le poète malchanceux donne des conférences sur la langue du Vieux Monde : « on this subject he lectured for a living. [...] Synagogues, community centres, labour unions underpaid him to suck on the bones of the dead » (30). L'entreprise de résurrection du yiddish est vouée à l'échec, subordonnée qu'elle est aux *desiderata* d'une Amérique juive qui semble indifférente à l'extinction de sa culture d'origine, tout en prétendant s'y intéresser superficiellement. Ainsi, Edelshtein se voit contraint de travestir son propos lorsqu'il constate que ses propos teintés de nostalgie du Vieux Monde ennuient son auditoire, et que son public souhaite seulement se divertir en découvrant l'humour yiddish : alors qu'il n'a aux lèvres que

le deuil, il transformera ses plaintes en plaisanteries. Le poète rencontre alors un nouvel échec : « but both Edelshtein and his audiences found the jokes worthless. Old jokes. They were not the right kind. They wanted jokes about weddings [...] and he gave them funerals » (31). Jusque dans le registre de l'humour, le poète est grinçant, tragique dans sa douleur et dans son deuil, incompris. C'est à travers le regard des autres que Edelshtein se redécouvre anachronique, étrange et étranger, comme un oiseaujuif au cœur d'une Amérique juive embourgeoisée dans laquelle il se sent dépaysé : « he heard an adolescent girl mimic his inflections. It amazed him: often he forgot he had an accent » (31-32). Le poète est constamment rappelé à son décalage constant avec le monde qui l'entoure et à l'étendue de sa solitude, surtout par la jeune génération qui se moque de lui (l'adolescente qui l'imité) ou n'a pour lui qu'indifférence (dans le cas de Hannah, la traductrice). Edelshtein ne parvient à s'adresser qu'aux morts, qu'il apostrophe à plusieurs reprises. Or vivre pour des spectres, c'est aussi risquer d'en devenir un.

Edelshtein said, "Once there was a ghost who thought he was still alive. You know what happened to him? He got up one morning and began to shave and he cut himself. And there was no blood. No blood at all. And he still didn't believe it, so he looked in the mirror to see. And there was no reflection, no sign of himself. He wasn't there. But he still didn't believe it, so he began to scream, but there was no sound, no sound at all..."

There was no sound from the telephone. He let it dangle and rock.

(Ozick, 2007 63)

Lorsque Edelshtein lâche le combiné, on se demande s'il y a encore quelqu'un au bout du fil ou s'il a lui-même disparu à l'instar du fantôme muet qu'il évoque. Cette scène donne à penser que le poète, tout en se croyant vivant, est déjà mort, enfermé dans le cauchemar prolongé de ce long cri qui ne fait même pas de bruit.

Tout aussi cruel est le dilemme auquel s'expose Herr Gassner dans la magistrale nouvelle de Bernard Malamud « The German Refugee ». La souffrance d'un réfugié, son incapacité à exprimer sa propre identité sur une terre étrangère : telle est la problématique à laquelle est confronté le narrateur de la nouvelle, Martin Goldberg, Juif américain assimilé. Professeur d'anglais, il tente vainement d'aider l'exilé à s'acculturer et à se débarrasser de son accent étranger, avant que celui-ci ne se suicide après avoir découvert que sa femme a été tuée par les nazis. Oskar Gassner est un Edelshtein qui aurait souhaité suivre une formation pour mieux s'intégrer et aurait tragiquement mis fin à ses jours. Son expérience en dit long sur la question de l'expression des sentiments de la perte, pré-requis pour entamer le travail de deuil, mais aussi sur les obstacles qu'elle est susceptible de rencontrer. Il exprime en ces termes ses difficultés considérables à se faire comprendre dans quelque langue que ce soit en terre américaine :

“I felt like a child, or worse, often like a moron. I am left with myself unexpressed. What I know, indeed, what I am, becomes to me a burden. My tongue hangs useless.” The same with Oskar it figures. There was a terrible sense of useless tongue.

(Malamud 360)

Le récit malamudien paraît en 1963, soit deux ans après le procès Eichmann, tournant dans la représentation américaine de la Shoah. La nouvelle met en scène les efforts du narrateur pour comprendre l'angoisse de son élève, un rescapé de l'Allemagne nazie qui a vécu la Nuit de Cristal. Nous avons déjà évoqué le fait que les auteurs juifs américains sont attelés à la tâche nécessaire de faire émerger un discours littéraire sur la Shoah et ses conséquences à partir du début des années soixante. « The German Refugee » exprime cette responsabilité et les obstacles qu'elle est susceptible de rencontrer. À cet égard, le titre même de la nouvelle est essentiel, car il annonce de façon programmatique que nous aurons affaire au portrait d'un réfugié, le protagoniste éponyme, Oskar Gassner. La nouvelle sera surtout le récit de sa

déchéance et de la désintégration de sa psyché. Un peu comme dans « One Night in Brazil » de Singer, où le lecteur est témoin du délabrement mental de Lena, privée de la parole par son *dybbuk*, c'est contre l'impossibilité de s'exprimer que Gassner doit lutter.

Le récit se déroule en 1939 et reflète la perception malamudienne de ce que signifie être un réfugié juif en Amérique au début de la Seconde Guerre mondiale. C'est également l'un des rares textes où l'auteur aborde directement le sort des Juifs d'Europe, tout en explorant simultanément ses conséquences sur les Juifs américains. « The German Refugee » tient donc une place toute particulière au sein du corpus. Je commencerai par évoquer la dislocation de l'identité du réfugié tout au long du récit, ainsi que l'expérience que fait Gassner d'un cauchemar américain qui met en évidence l'impossibilité de l'assimilation. L'incapacité de s'exprimer dont souffre le protagoniste est intrinsèquement liée à la tragédie de la confrontation du Juif allemand avec l'Histoire, et à son vécu de l'époque tourmentée qui précéda immédiatement la Shoah. En effet, le chronotope que Malamud met en scène est éclairé par le recul historique dont bénéficiait l'auteur, qui écrivait dans les années soixante. Il est notamment fait allusion par anticipation à l'extermination des Juifs d'Europe, ce qui pourrait faire office d'anachronisme si l'on tient compte du fait que la nouvelle se déroule en 1939. J'évoquerai également le processus par lequel Goldberg acquiert une compréhension de plus en plus profonde du vécu de Gassner, tout en préservant l'altérité de la voix du réfugié.

« The German Refugee » est un récit ironique qui représente la désintégration progressive de la psyché d'un émigré juif venu d'Europe orientale, telle qu'elle se réverbère sur son professeur d'anglais. Cette dislocation passe par une perte de repères spatiaux et linguistiques : Gassner n'est chez lui nulle part, ne peut s'ancrer dans un lieu qui lui permettrait d'exprimer son identité. On peut d'ailleurs lier ce dépaysement à la judéité de Gassner. Le modèle de l'habitation juive est nomadique : on songe d'emblée à la tente d'Abraham et Sarah, puis des Hébreux dans le désert, ou encore à la *soukka*\* qui est désignée dans le Talmud comme une

*dirat aray\**, c'est-à-dire une habitation précaire (TB *Soukkah* 2a-b). L'oralité gassnerienne, profondément marquée par l'exil, est elle-même schizoïde, morcelée, sonnante faux en allemand comme en anglais, et réduite au silence en yiddish.

L'une des énigmes centrales que le jeune Goldberg tente de résoudre à travers la narration rétrospective est celle du suicide de Gassner, et des motivations qui ont sous-tendu ce geste de désespoir. Gassner est décrit dès les premières lignes de la nouvelle comme abattu : « the refugee fumbles for the light and stares at me, hiding despair but not pain » (Malamud 358). De nombreux indices permettent de deviner qu'il ne survivra pas, et cette anticipation est déterminante au sens où, comme l'affirme Derrida dans *Points de suspension* : « avant la mort de l'autre, l'inscription en moi de sa mortalité me constitue » (331). Oskar est plongé dans une obscurité psychique dont il n'émerge qu'à l'occasion de ses vaines tentatives d'apprendre l'anglais – car c'est pour cela qu'il a embauché le narrateur, professeur d'origine juive qui s'est spécialisé dans l'apprentissage de cette langue aux primoarrivants. Ce qui vient compléter ce tableau pessimiste, c'est l'allusion de Gassner à une précédente tentative de suicide, qu'il qualifie d'erreur – un mot qu'il semble prononcer de façon erronée « mistage » (au lieu de mistake ») (363). Mais, en filigrane, on en vient à se demander si ce n'est pas cette vie sur le continent américain qui n'est pas elle aussi une « erreur », un accident de parcours.

« Mistage » : de façon significative, le lecteur partage ici en partie la confusion du narrateur, car il nous faut « mal lire » le mot qui est écrit, restituer une signification que nous déchiffrons par nous-mêmes, pour comprendre ce qui a été dit à haute voix. Nous sommes confrontés à des signes qui doivent être décodés au-delà de leur énonciation : le réfugié voulait dire « erreur » et, comme l'enseignant, le lecteur anglophone peut ressentir l'impulsion de corriger sa prononciation. Le sens caché de l'énoncé nous est révélé par le biais du support écrit (on peut d'ailleurs lire « mis-stage » : une erreur de casting). Cela semble confirmer qu'il y a bien un ensemble d'allusions à décoder pour comprendre le cas Gassner.

His problems, God knows, were real enough, but could there be something more than a refugee's displacement, alienation, financial insecurity, being in a strange land without friends or a speakable tongue? My speculation was the old one: after a while I shaped the thought and asked him was there something below the surface, invisible?

(Malamud 364)

À ces interrogations, le narrateur répond implicitement par l'affirmative en faisant allusion à la polysémie du discours de Gassner, qui révèle un sous-texte de mots tissé sous la structure du discours du réfugié, laissant la signification affleurer à travers les fissures de l'anglais tortueux du personnage. Le sens, plus d'une fois, se niche dans les fautes de grammaire ou de prononciation, ce qui illustre les rapports entre l'inconscient et le langage en donnant à certaines formules du protagoniste l'aspect de « traits d'esprit » ou de jeux de mots involontaires (Freud, [1905] 2014), comme c'était notamment le cas de « mistage ». Dans « The German Refugee », la parole de Gassner n'est décodable qu'*a posteriori*. C'est en revenant sur ces incompréhensions liées à l'interprétation des propos du réfugié que, à sa manière, le narrateur parviendra à faire son deuil de Gassner qui, lui, ne put faire le sien, faute de mots qui lui auraient permis de le perlaborer. Faisons ici écho à Derrida dans *Glas* : « la langue n'a pas lieu, pas de lieu sûr » (11a). Elle est inhospitalière. Elle ne se donne pas à lire, nécessite un effort herméneutique supplémentaire qui ne garantit jamais le succès du procédé.

Que Oskar soit un survivant (non des camps, mais de l'Allemagne nazie) nous donne en effet quelques clefs de compréhension de son dilemme. La première réponse à l'énigme de la souffrance du réfugié se trouve dans le chronotope de la nouvelle. Celui-ci permet en effet de déduire, avec le recul historique (dont le narrateur dispose à la fin du récit, et dont Malamud bénéficie assurément lorsqu'il publie « The German Refugee »), à quelles « tragédies

invisibles » Goldberg fait allusion. En effet, on pourrait dire que le réfugié allemand est hanté par l'imminence de l'extermination des Juifs d'Europe. Face à ce degré de conscience élevé, le narrateur est confronté en toute innocence au début de la Seconde Guerre mondiale. « Maybe the brave Poles would beat them » (366) : c'est ce que s'exclame Goldberg lors de l'invasion de la Pologne. Gassner, qui se souvient bien de la Nuit de Cristal dont il a réchappé de justesse, est plus désabusé, mais même lui se laisse aller de temps à autre à un espoir fou. C'est à une véritable utopie parallèle, à une course contre la montre de l'histoire des Nations, que se livre l'insouciant narrateur, tandis que l'instance de narration postérieure rétablira bientôt l'horreur des faits.

Or, la détresse de Gassner et son expérience de l'enfer américain ne reflètent pas seulement le supplice d'un unique réfugié. Son histoire individuelle résume de manière frappante le destin des Juifs d'Europe et anticipe la catastrophe qui devait encore frapper les Six Millions tout au long de la guerre. D'où les allusions constantes aux « batailles » du réfugié, à ses victoires éphémères (« he breathed as though he was fighting a war; and maybe he won », 358) et à ses défaites irrévocables. Bien que le narrateur ne parvienne pas à se dissocier pleinement du contexte historique plus large et reconnaisse rétrospectivement qu'il s'agissait d'une période riche en tragédies, c'est son élève affligé qui s'abandonne totalement à l'Histoire, qui y est entièrement plongé sans parvenir à prendre du recul. Celui-ci, contrairement à Goldberg, qui va jusqu'à faire allusion en passant aux bienfaits et bénéfices de cette période de crise (« I made a little living from the poor refugees », 357 ; « that's what a world crisis does for people, they get educated », 358), Gassner a tout à perdre face à la marche de l'Histoire, y compris sa raison de vivre. Il l'exprime dans son anglais teinté de syntaxe yiddish et d'inflexions allemandes : « confidence I have not. For this and alzo whatever elze I have lozt I thank the Nazis » (364). C'est l'Histoire qui brise Gassner parce qu'il la vit de l'intérieur, suppliant Goldberg d'éteindre la radio qui lui diffuse les nouvelles désastreuses de son pays d'origine : « Pitié, je ne peux plus

supporter la misère du monde » (Malamud 362) . C'est comme si la guerre était devenue une lutte intérieure pour cet immigrant vulnérable. Elle le hante toujours, comme cela est explicité lorsque son professeur décrit sa condition : « he could not sleep at night [...] When he slept in exhaustion he had fantastic frightening dreams of the Nazis inflicting torture, sometimes forcing him to look upon the corpses of those they had slain » (Malamud 365) ; insomnie et cauchemars de qui a vu la mort en face, et sait, ou pressent ce qui se prépare.

Ce témoignage résume les tourments d'un survivant, mais évoque aussi par anticipation la fin tragique de la nouvelle. C'est particulièrement explicite lorsqu'il voit en rêve la pierre tombale de sa femme :

He had gone back to Germany to visit his wife. She wasn't home and he had been directed to a cemetery. There, though the tombstone read another name, her blood seeped out of the earth above her shallow grave. He groaned aloud at the memory.

(Malamud 365)

Observons le glissement qui fait du rêve un véritable « souvenir ». Or, il faut rappeler qu'à ce stade de l'histoire, le narrateur et Gassner ignorent tous deux que sa femme va mourir. En tant que non-juive née en Pologne, elle n'est d'ailleurs pas censée être en danger. Par conséquent, le cauchemar du journaliste allemand est prophétique et prédit la mort de Fraü Gassner. Le nom inconnu sur la pierre tombale permet d'anticiper la conversion de son épouse au judaïsme, qui est souvent synonyme de l'acquisition d'un nouveau nom hébreu, et l'évocation de la tombe peu profonde évoque par anticipation la fosse commune dans laquelle sa femme est finalement précipitée avec d'autres victimes. Si la pierre tombale porte un autre nom dans le rêve de Gassner, c'est parce que ces hommes et femmes ont été voués dans leur mort à l'anonymat et à l'oubli, considérés comme interchangeable par leurs bourreaux. Dans ce contexte, le sang qui suinte de la terre dans le rêve de Gassner pourrait être interprété comme

une allusion à la conclusion de l'épisode biblique du meurtre d'Abel, où Dieu mentionne les « sangs » du frère de Caïn qui crient vers lui depuis la terre (Genèse, 4:10). Cet hypotexte révélateur, ainsi que le suicide de Gassner, évoquent le sentiment de culpabilité écrasante du survivant. Ayant laissé sa femme à la merci des nazis plutôt que de quitter l'Europe avec elle, il se reproche de n'avoir rien fait pour empêcher sa mort. Ce dont Gassner se « souvient » donc (Malamud 365), c'est bien sûr du rêve lui-même, tel qu'il le raconte à son ami et professeur. Néanmoins, le contenu de la vision elle-même pourrait être décrit comme la réminiscence paradoxale de ce qui n'est pas encore arrivé. Il suggère également que la conscience du réfugié, et la transcription par le narrateur de son trouble intérieur, est, une fois de plus, hantée par le souvenir de ce qui est encore à venir, comme dans « The Tell-Tale Heart » d'Edgar Allan Poe où l'ombre précède la figure de la mort.

On pourrait voir dans la lecture prospective du rêve de Gassner une traduction fictionnelle du concept emprunté à Freud de *Nachträglichkeit* (après-coup, dans la traduction consacrée : voir l'entrée que Laplanche consacre à ce concept dans le *Dictionnaire de la psychanalyse*), qui témoigne des spécificités de la causalité et de la temporalité physiques. Ce que la théorie freudienne vient mettre en lumière, c'est que celles-ci ne suivent pas un ordre strictement linéaire (en vertu duquel seul le passé influencerait sur le présent), mais qu'un événement présent peut également raviver un événement passé à travers la remémoration de ce dernier, qui implique un remaniement de la réalité psychique du sujet (Laplanche, 2005 128-129). Or, Laplanche précise que l'on met souvent l'accent sur la seule dimension rétroactive de l'après-coup, la resignification : il convient également de tenir compte d'un « avant-coup » du message s'inscrit dans la psyché et devient décodable par « l'après-coup ».

Le concept de Freud d'après-coup contient à la fois une grande richesse et une certaine ambiguïté, en ce qu'il combine une direction rétrogressive et une direction progressive. Je veux rendre raison de ce problème des directions différentes, vers l'avant et vers l'arrière, en argumentant que, dès le

début, il y a quelque chose qui va dans la direction du passé vers le futur (...), que j'appelle l'implantation du message énigmatique. Ce message est alors retraduit, en suivant une direction temporelle tour à tour rétrogressive et progressive.

(Laplanche, 1999 66)

Le concept « d'avant-coup », qui s'inscrit ici dans le cadre de la narration rétrospective, traduit bien la double orientation du processus et invite à une lecture seconde. Le rêve de Gassner décrit ci-dessus fonctionne de manière similaire : seule la fin de la nouvelle permettra d'en éclairer la signification. Cependant, relire la nouvelle, c'est être capable de voir dans ce cauchemar l'annonce d'un événement inéluctable, comme s'il y avait véritablement prémonition à ce moment du récit.

Ce sentiment de dislocation et de désincarnation se reflète tout particulièrement dans la relation complexe que Gassner entretient avec le langage – ou, pour être plus précis, avec les différentes langues qu'il utilise – ou s'efforce de ne pas utiliser. On en rencontre un exemple très frappant lorsque le protagoniste est pris dans un double étau entre l'épreuve de l'apprentissage de l'anglais et l'impossibilité d'utiliser sa langue maternelle allemande.

He cursed the German language. He hated the damn country and the damned people. After that, what was bad became worse [...]. The little he had to say was in handcuffed and tortured English. The only German I heard him speak was in a whisper to himself

(Malamud 361)

C'est de ce deuil d'une langue qui permettrait de dire le deuil qu'il sera essentiellement question ici – de cette contrainte d'employer un idiome « menotté » et « torturé » : l'hypallage employée permet de comprendre que le protagoniste l'est lui-même.

Notons que, outre cet allemand honni parce qu'il est la langue des bourreaux, Gassner sait parler le yiddish, mais choisit de ne pas l'employer en Amérique. Cette langue du Vieux Monde est brièvement mentionnée au début de la nouvelle : « we conversed in English, with an occasional assist by me in pidgin-German or Yiddish, what he called 'Jiddish' » (358). Pourtant, cette langue n'est jamais citée explicitement, ni par le professeur ni par l'élève. La dépréciation implicite de la désignation du yiddish par association au « pidgin-German » permet à la culture et à la langue dominantes, américaines, de réaffirmer leur préséance sur la culture immigrée. Le réfugié nie ainsi ses racines, qui ne peuvent pourtant être dissociées de sa langue vernaculaire qu'au prix d'un reniement de soi – il en va de même dans « Envy; or, Yiddish in America » de Cynthia Ozick. Dans ce contexte, comme dans tout le corpus de Malamud, le yiddish reste un mode mineur qui imprègne profondément la langue et se trouve à la source de nombreux effets poétiques ou comiques, une sorte de *dybbuk* figuratif de la langue anglaise.

Pourtant, particulièrement dans « The German Refugee », Gassner refuse d'employer la langue du Vieux Monde et c'est l'américain qui prend le dessus, tant à l'oral (le réfugié prend des cours pour pouvoir donner une conférence en anglais) qu'à l'écrit (la nouvelle est rédigée dans la même langue). Le yiddish reste donc la langue du non-dit – mais aussi celle des victimes de la barbarie nazie. En effet, juste après la mention du « Jiddish » par Goldberg, le réfugié fait allusion, dans un discours rapporté, au sort de la communauté juive allemande : « he had come a month before Kristallnacht, when the Nazis shattered the Jewish store windows and burnt all the synagogues » (358). La perte linguistique n'est pas la seule tragédie en jeu. La disparition du yiddish dans le récit est la métonymie de la perte de vies humaines, de la violence aveugle et de la destruction matérielle qui caractérisèrent la Nuit de cristal et préfigurèrent les horreurs de la Shoah. Comme chez Ozick, le yiddish est la langue des victimes. De même, Singer prononça notamment un discours au sujet de sa langue maternelle à Stockholm, lorsqu'il reçut le prix Nobel :

[Yiddish is] a language of exile, without a land, without frontiers, not supported by any government, a language which possesses no words for weapons, ammunition, military exercises, war tactics; a language that was despised by both Gentiles and emancipated Jews. The truth is that what the great religions preached, the Yiddish-speaking people of the ghettos practiced day in and day out. They *were* the people of the Book in the truest sense of the word. They knew of no greater joy than the study of man and human relations, which they called Torah, Talmud, Musar, Kabbalah.

(Zamir 159)

Dans « The German Refugee », le yiddish a tôt fait de disparaître du récit et n'est plus mentionné après l'allusion citée ci-dessus. Face à cette disqualification successive des idiomes à la disposition du réfugié, Gassner est condamné à errer sans langue ni foyer, comme d'autres figures des nouvelles malamudiennes, à l'instar de l'oiseaujuif qui, pour sa part, maîtrise l'anglais. C'est ce sentiment de déplacement linguistique, géographique et culturel qui amène Gassner à s'interroger sur l'utilité même de prendre des cours d'anglais et d'enseigner la poésie. Alors qu'il est invité en Amérique pour donner une conférence universitaire sur la poésie de Walt Whitman, Gassner finit par se demander : « Who can write about [*sic*] Walt Whitman in such terrible times? » (364). Le temps est-il aux colloques sur Whitman ? Ce n'est pas seulement le langage parlé qui est mis en accusation, mais toute la littérature. Gassner peinant à rédiger son discours tout au long de la nouvelle nous pose diverses questions : que peuvent les grands classiques de la littérature américaine face à l'intensité du malheur humain ? Lire Whitman permettra-t-il de panser les plaies de l'histoire, d'oublier ceux que l'on a perdus, ou simplement de moins souffrir ?

L'inadéquation n'est pas entièrement le fait du réfugié, mais également celle de la culture d'accueil qui n'a nulle réponse appropriée à fournir aux tourments du réfugié. C'est donc le canon de la littérature américaine lui-même dont la pertinence est remise en question par le

biais du point de vue de Gassner. La situation difficile du réfugié amène le lecteur à s'interroger : la poésie pleine d'optimisme de Whitman est-elle adaptée aux terreurs et au chaos de 1939 ? Cette question refait surface pendant la conférence tant attendue, lorsque le critique berlinois cite la cinquième section de « Song of Myself » : « all the men ever born are also my brothers » (Malamud 367). Goldberg ajoute non sans perspicacité : « Oskar read it as though he believed it » (*ibid.*). « Comme si » : voilà qui implique que ce n'est pas vraiment le cas, que le verset sonne faux pour un réfugié allemand qui ne peut pas décrire les nazis comme ses frères, maudit les Allemands à de nombreuses reprises, et est douloureusement conscient de la situation critique de ses frères et sœurs juifs. La position universaliste de Whitman passe à côté de la souffrance de l'érudit et de l'agonie de son peuple, et l'espoir insensé de Goldberg, alors même que Varsovie venait de tomber, que les versets de Whitman puissent jouer un rôle protecteur sur le reste de l'Europe (Malamud 367) est de courte durée. La référence au poète ne fait que souligner par contraste le désarroi du réfugié : alors que Whitman est un chantre solaire de la nation, le réfugié a perdu la sienne, sans pouvoir en retrouver une nouvelle en Amérique.

En somme, tout trahit l'exilé juif ; ni l'anglais, ni le yiddish, ni l'allemand ne sont d'un quelconque secours à Oskar Gassner. La littérature ne parvient pas non plus à faciliter le deuil du personnage : il en va ainsi de Whitman qui prône l'humanisme et exprime à travers ses œuvres poétiques un rapport au sol et à l'enracinement qui s'opposent en tout point à l'expérience de Gassner, lequel a lui-même renié son pays d'origine pour ne s'ancrer nulle part. Le décalage entre le réfugié et l'observateur est renforcé par le fait que les deux phrases complètes que Gassner prononce en allemand ne sont pas traduites. Face à la somme de ces incompréhensions, de quoi le maître prend-il le deuil quand il pleure l'étudiant ? Comment perdre ce que l'on n'a au fond jamais compris ? Derrida témoigne ainsi de ce que la perte a d'inacceptable et d'inassimiable, et des difficultés que l'on rencontre lorsque l'on souhaite la mettre en mots : « c'est là l'impossible, et de cette blessure nous ne pouvons même plus prendre

la mesure. Parler est impossible, mais se taire le serait aussi, ou s'absenter ou refuser de partager sa tristesse » (Derrida, 2003 101). C'est à cette problématique de l'équilibre entre parole et silence que Goldberg se voit confronté.

### **II. 3. b. Médiation du deuil et deuil de la médiation : l'impossible témoignage**

Deux infidélités, un choix impossible : d'un côté ne rien dire qui revienne à soi seul, à sa propre voix, se taire ou au moins se faire accompagner ou précéder, en contrepoint, par la voix de l'ami. Dès lors par ferveur amicale ou reconnaissance, par approbation aussi, *se contenter de citer*, d'accompagner ce qui revient à l'autre [...]. Mais ce trop de fidélité finirait par ne rien dire, et ne rien échanger. Il retourne à la mort [...]. À l'opposé, en évitant toute citation, toute identification, tout rapprochement même [...], on risque de le faire disparaître encore, comme si on pouvait ajouter de la mort à la mort, et indécentement la pluraliser ainsi. Reste à [...] corriger une infidélité par l'autre.

(Derrida, 2003 71-72)

La citation présentée en exergue me paraît éclairer le dilemme de Martin Goldberg, celui de la double impossibilité de garder le silence et de traduire, sans la trahir, la grande douleur de son ancien élève et ami. De fait, s'il y a bien deux protagonistes dans cette tragédie de la perte, la focalisation interne est centrée sur les pensées et les interrogations du jeune professeur : la perspective complémentaire, celle de Gassner, demeure inaccessible tant à Goldberg qu'au lecteur. Tout au long du récit, la relation entre les deux personnages est unilatérale, comparable à un chiasme brisé. C'est ce que suggère le narrateur lui-même au cours de l'une des leçons : « I showed him where [to articulate the letter "r"] as he tensely watched the mirror. I tensely watched him » (Malamud 359). Le trope présenté ici, auquel Victoria Aarons donne le nom de « chiasme asymétrique » dans ses remarques sur la stylistique malamudienne (Aarons in Avery 175-186), apparaît à plusieurs reprises dans ses nouvelles. Il est souvent révélateur des limites

de la compréhension réciproque et de la communication transparente entre deux ou plusieurs protagonistes. On en trouvera un exemple dans une autre nouvelle du corpus, « The Mourners », lorsque Kessler vient d'être expulsé de sa maison par un propriétaire furieux, et se retrouve sur le trottoir avec toutes ses affaires.

Kessler sat on a split chair on the sidewalk. It was raining and the rain soon turned to sleet, but he still sat there. People passing by skirted the pile of his belongings. They stared at Kessler and he stared at nothing.

(Malamud 153)

Les passants dévisagent Kessler ; lui, infiniment passif dans sa vive douleur et parfaitement immobile, *est regardé* mais ne regarde personne. On n'a pas accès à ses pensées : on devine qu'il souffre, mais le narrateur ne nous livre rien de son intériorité. Comme l'a suggéré Victoria Aarons, « here there is no reciprocity, the one half of the implied chiasmus standing alone, separated from its balancing other » (Aarons in Avery 185). Ce chiasme avorté se traduit par un déséquilibre entre le regard attentif d'un ou plusieurs observateurs (Goldberg dans le premier cas, les passants dans « The Mourners »), et l'expérience d'un homme muré dans son propre désarroi, incapable d'entrer en contact avec les autres, de répondre à leur appel et de témoigner de son angoisse. On devine toujours cette souffrance à travers le regard d'un médiateur – Gruber dans « The Mourners », Goldberg dans « The German Refugee ».

La communication tendue et la séparation psychique entre les deux protagonistes sont d'ailleurs caractéristiques des nouvelles de Malamud ; Gassner et Goldberg font partie des « doubles inversés » fréquemment mis en scène par l'auteur. L'un est jeune, l'autre plus âgé. Leurs expériences d'immigrants en Amérique sont diamétralement opposées. « Not all drown in this ocean » (Malamud 364) : c'est ce que rappelle Goldberg qui, lui, a réussi (le verbe « drown » doit ici être compris comme une métaphore du naufrage psychique du réfugié). En

outre, ces deux personnages sont des hommes juifs éloquents et érudits qui ont plus d'une langue en commun. Tout cela devrait les rapprocher, permettre une médiation efficace de la parole entravée. Pourtant, Goldberg gravite autour de la souffrance de son étudiant sans toutefois avoir accès à l'univers mental cauchemardesque où il se trouve piégé.

La persistance de ce décalage entre les deux protagonistes et leur expérience distincte en tant que Juifs en Amérique s'explique en partie par la proximité avec la mort propre au réfugié malamudien – par opposition au protagoniste, qui, comme Fidelman (« The Last Mohican » de Malamud), Freeman (« The Lady of the Lake », du même auteur) ou Martin Goldberg, sont plus assimilés et ne se perçoivent pas ou plus comme des réfugiés mais plutôt comme des Américains à part entière. Ainsi, Sobel revient des camps dans « The First Seven Years », tout comme Isabella dans « The Lady of the Lake » et Susskind dans « The Last Mohican ». Plus précisément, ce qui distingue le juif assimilé de son homologue immigré, c'est que ce dernier est dépeint comme profondément instable. Cette vulnérabilité accrue, illustrée par la condition du réfugié qui n'a pas de pays ni de langue pour exprimer ses tourments, est précisément le fondement de la responsabilité interpersonnelle. Chez Malamud, le sort du réfugié repose généralement entre les mains de son compatriote juif américain, qui est en position de force et pourrait, du moins en théorie, aider le réfugié à s'intégrer (c'est par exemple le cas dans « The First Seven Years » de Malamud où Feld, lui-même immigré, finit par consentir à donner la main de sa fille à un Polonais rescapé de la Shoah du nom de Sobel malgré ses vives réticences). À cet égard, Goldberg est comparativement plus bienveillant et disposé à venir en aide à Gassner que presque la majeure partie des personnages d'Américains assimilés, comme Fidelman (« The Last Mohican ») ou le détestable Cohen (« The Jewbird »).

Mais la bienveillance et la compassion suffiront-elles ? En tant que narrateur, Goldberg présente un point de vue extérieur sur le déracinement d'un étranger. Cependant, le professeur n'est pas un simple témoin passif du délitement de la psyché d'un autre ; à l'origine, il est

dépeint comme un jeune homme pragmatique, voire un peu opportuniste, qui se sert des réfugiés pour gagner sa vie (357) mais n'apprécie pas toujours la compagnie de ses élèves : la présence de Gassner lui pèse bien souvent, et il aimerait que son étudiant cesse de se plaindre et se reprenne. Goldberg va ensuite mûrir, durablement affecté par la mort de son ami. Un peu comme dans « The Bellarosa Connection » de Bellow, il faut voir dans le récit la tentative du narrateur de commémorer la vie du réfugié.

Les difficultés à témoigner de la souffrance intime que rencontre le narrateur se traduisent sur le plan métatextuel par la nécessité de trouver un mode d'expression littéraire qui reconnaisse ses propres failles internes et pointe constamment du doigt les limites de sa propre représentation. De fait, le narrateur, un enseignant qui joue le rôle de médiateur entre deux cultures, semble servir de porte-parole de l'auteur et permet d'exprimer les interrogations malamudiennes sur les devoirs des auteurs juifs américains. « The German Refugee » montre que la Shoah définit pour ces écrivains la responsabilité de fournir un témoignage artistique intrinsèquement imparfait et pourtant nécessaire, engagement qui ne peut être ni rempli ni rejeté. Il paraît impossible de dire le désastre, de rendre compte de la Shoah, mais il serait encore plus scandaleux de se taire face à la catastrophe. Par conséquent, Martin Goldberg raconte une histoire qu'il n'a lui-même jamais complètement comprise, ne trouvant que des réponses partielles au mystère de la mort de son élève. La lettre qui apprend à Gassner le sort de sa femme éclaire son choix, mais ne le justifie pas. C'est pourquoi, lorsque le narrateur raconte l'histoire de sa rencontre fatidique avec le réfugié, il rejoue sa progression de l'innocence à l'expérience. Il envisage même de cesser d'exercer son métier d'enseignant une fois qu'il a appris la mort de son élève : « I stayed home the next day, tasting a new kind of private misery too old for somebody my age » (366). De fait, cette éducation à la souffrance culmine dans la confrontation au suicide du réfugié, qui survient précisément au moment où l'enseignant pense avoir accompli sa mission de sauvetage et se complaît dans une fierté mal placée.

L'identité du narrateur lui-même se forge à travers l'interaction entre les deux principaux protagonistes, comme c'est le cas de façon quasi systématique chez Malamud. Une fois de plus, le souvenir et la préservation de la mémoire sont associés à la judéité. En effet, le professeur d'anglais est dépeint dans « The German Refugee » comme un Juif américain qui ne se définit jamais directement comme tel. Sa découverte progressive du destin tragique des Juifs d'Europe me paraît s'inscrire dans un contexte plus large. Karen Polster note : « the Jewish American community [...] had, after generations of striving, managed to assimilate with American life to an unprecedented degree, only to have its 'ethnic' heritage brought to high consciousness again through the Holocaust » (Polster 60). Les réactions, les espoirs et l'expression finale du deuil du narrateur se lisent comme un commentaire sur ceux des Juifs américains – un deuil tardif certes, imparfait assurément, et mêlé d'incompréhensions insolubles, mais un deuil tout de même, à l'image du travail malamudien sur la Shoah. Le processus de deuil prend, comme dans « The Bellarosa Connection » ou « A Silver Dish » de Bellow, la forme d'un récit rétrospectif qui est aussi le portrait d'un fantôme.

Le lecteur semble être inclus dans cette mise en perspective des événements passés en partageant, non pas le point de vue du mort, mais celui du survivant, qui, comme chez Bellow, est le seul personnage aux pensées duquel la focalisation interne nous donne accès – celui auquel il revient de faire le deuil de l'absent. Le défunt, à l'inverse, demeurera, au moins partiellement, un mystère. En effet, dans sa retranscription de cette série d'épisodes pénibles (une succession d'échecs d'enseignement liés au fait que Gassner ne parvient pas à se débarrasser de son accent allemand tenace) jusqu'au suicide de son ami, il est significatif que le jeune enseignant permette au lecteur de vivre le désastre de l'intérieur, d'observer la situation de son propre point de vue au fur et à mesure que les événements s'enchaînent, occultant jusqu'au bout la révélation violente de la mort du réfugié. Même dans ce cas, il ne prétend pas avoir le bénéfice du recul. En recréant le choc de la découverte du suicide de son ami, Goldberg

rend compte de la confusion et de la perplexité du jeune Juif américain qu'il était. En conséquence, le narrateur n'aura pu comprendre toutes les interrogations internes, toutes les incertitudes qui torturaient Gassner.

Ainsi, « The German Refugee » confirme que, si la Shoah a redéfini l'identité juive et la responsabilité de l'écrivain juif américain comme l'a affirmé Bellow dans ses *Lettres* (438-439), c'est de manière négative, traumatique, à travers une expérience littéraire de la perte, l'esquisse d'une absence irrévocable et la description de spectres auxquels on ne pourra jamais rendre le souffle et la vie. C'est ce que Derrida décrit comme une forme de succès qui ne peut être atteint que par l'échec (« la réussite échoue [...] l'échec réussit », 2003 53-54). Ce risque de se servir des morts à mauvais escient, de trahir leur mémoire, est également au cœur du récit bellovien « The Bellarosa Connection », ainsi que de « Envy » de Ozick. Sarah Blacher Cohen souligne au sujet du personnage ozickien : « Edelshtein immediately berates himself for exploiting the grisly details of the Holocaust to gain sympathy for his literary plight, for using international tragedy to call attention to his personal crisis » (Blacher Cohen in Baskin 292-293). Cette nécrophagie métaphorique semble d'ailleurs de manière générale avoir partie liée à l'entreprise littéraire de manière générale, comme le suggère le personnage de Citrine dans le roman bellovien *Humboldt's Gift* : « while I shed tears for my dead I was also patting down their graves with my shovel. For I did write biographies, and the deceased were my bread and butter » (Bellow, 2019 14). Cette problématique caractérise aussi Goldberg et, de façon plus poignante encore, Edelshtein.

Dans les deux cas mentionnés ci-dessus (Goldberg et Edelshtein), le risque d'instrumentalisation est tout aussi réel. La conscience du risque qui consisterait à se nourrir des morts, à se servir d'eux, implique de maintenir le témoignage de l'autre dans une irréductible altérité.

Tous ces éléments convergent vers une idée fondamentale de la responsabilité et des limites de l'écrivain : lorsqu'il s'agit du processus de deuil des victimes, ainsi que de ceux qui n'ont pas perdu la vie mais plutôt un monde entier en fuyant le génocide, le témoignage n'a pas de fin. Dans la littérature de la Shoah, l'impératif du *Zakhor*\* est constamment renouvelé. Le deuil est une quête sans fin. Rendre compte de l'agonie des survivants de la barbarie nazie est une tâche impossible. Et pourtant, et ce sera tout l'enjeu de notre troisième partie, elle doit être entreprise, car l'auteur « ne permettra pas à ses lecteurs de l'oublier », pour citer un témoignage clef de Malamud sur ce sujet.

In remembering them [the victims of the Shoah], the artist awakens in himself a compassion for their memory as well as for all suffering humanity [...]. He will not, as an artist, preach this, but he will not permit his readers to forget it.

(Cheuze et Delbanco 187)

Comme le note Derrida dans *Chaque fois unique, la fin du monde*, « le deuil qui suit la mort avait déjà été préparé et anticipé » (30). La mort est virtuellement au travail dès le début. Dans tout le canon malamudien, le réfugié est une trace spectrale de ceux dont il faut faire le deuil. « The German Refugee » dépeint donc la trajectoire du protagoniste, celle d'un éveil à la responsabilité. L'ancien étudiant pragmatique, débrouillard comme l'Augie March éponyme du roman bellovien, prêt à « enseigner n'importe quoi à n'importe qui pour un dollar de l'heure » (Malamud 357) est devenu un enseignant compatissant qui a saisi quelque chose du prix à payer pour s'intégrer en Amérique. « I have learned better » (357) : le narrateur l'admet déjà de manière cryptique dans l'incipit, commentant la mention de ses tarifs, laissant le lecteur déterminer s'il a simplement « appris » à augmenter ses honoraires ou si c'est à une révélation plus profonde qu'il a eu accès.

La distance narrative durable qui maintient l'altérité de l'autre est rendue explicite lorsque Goldberg est informé du suicide de son ami. De cette mort, il n'y a pour ainsi dire rien à apprendre, au sens où, comme le note Derrida, l'utilisation des morts pour un enseignement (2003 23) est toujours problématique. Ce serait un contresens d'affirmer, par exemple, que « The German Refugee » n'est qu'une fable sur les difficultés de l'adaptation des réfugiés juifs en Amérique. En effet, à sa mort, « Oskar » (l'ami) redevient brutalement « le réfugié ». Toute trace de familiarité disparaît du récit et, plus que jamais, l'étudiant défunt se révèle être une énigme, amenant son ami à douter de sa propre identité : « a policeman asked me who I was and I couldn't answer » (367). Le jeune professeur voit son identité émerger *a posteriori* à travers la responsabilité qu'il doit désormais assumer : « [the refugee] had left Martin Goldberg all his possessions. I am Martin Goldberg » (368). Pour la première fois, le professeur d'anglais se nomme, et ce nom intervient comme une sorte d'après-coup. C'est aussi le cas dans la nouvelle de Philip Roth, « Eli the Fanatic », lorsque le protagoniste s'identifie pleinement au réfugié en se revêtant de son costume 'hassidique. Cet acte de nomination est inséparable de son élection par un mort comme unique propriétaire de ses biens. Martin Goldberg émerge grâce à sa convocation par le mort. Gassner, lui, ne possédait pas grand-chose : ce dont hérite son professeur, c'est avant tout de la mémoire d'un homme et de quelques bouts de papier. Goldberg se retrouve alors dans le fauteuil du défunt, prenant sa place, ce qui évoque l'analyse lévinassienne de la substitution.

Sympathie et compassion, avoir mal pour l'autre ou souffrir « mille morts » pour l'autre ont pour condition de possibilité une substitution plus radicale à autrui. Une responsabilité pour autrui dans le supporter son malheur ou sa fin *comme si on en était coupable*. Ultime proximité. *Survivre comme coupable*. Dans ce sens, le sacrifice pour autrui créerait avec la mort d'autrui un autre rapport : responsabilité qui serait peut-être le pourquoi l'on peut mourir. Dans la culpabilité de survivant, la mort de l'autre est mon affaire.

Cette substitution pourrait aller « jusqu'à mourir pour l'autre » (Feron 20) – ce sera d'ailleurs le cas dans une autre nouvelle malamudienne, « Take Pity », où Rosen se suicide de crainte qu'une jeune mère du nom d'Eva ne meure de faim, espérant qu'elle héritera de tous ses biens. C'est dans ce contexte que Goldberg est nommé responsable des possessions de Gasner. Cette désignation d'un médiateur de la mémoire est la base de l'éthique du deuil chez Malamud, selon laquelle le réfugié peut en quelque sorte être maintenu en vie à travers les nombreuses réincarnations de ses innombrables avatars littéraires. Ses nouvelles fourmillent de fantômes et de fragments du passé – représentations littéraires poignantes de l'absence et du silence au cœur du texte : « eloquence beyond the words he spoke » (Malamud 362).

### **II. 3. c. Dire la présence-absence : une littérature de fantômes**

Nous nous interrogerons désormais sur la possibilité de voir émerger en littérature un mode d'expression de la perte qui dirait *autrement* ce qui a été perdu – c'est-à-dire sans nier la perte de l'objet, en en rendant compte tout en faisant sentir sa présence-absence. Par exemple, quand Singer évoque le *shtetl*\*, il ne le ressuscite pas, il le commémore. C'est ainsi qu'il le perçoit : « as if it were still radiantly alive : the Hasidim still dancing, the rabbis still pondering, the children still studying, the poor still hungering as if it had not all ended in ashes and death » (I.B. Singer in Howe 102). « As if » : c'est « comme si », mais il n'en est rien. La fin véritable, on la connaît, et même nos nouvelles nous la livrent en filigrane : c'est celle du Dernier des démons, celle qui mit un terme à la vie juive sur laquelle Singer ne cessa d'écrire. C'est un monde de spectres que nous livre Singer, suspendus entre la vie et la mort et qui peuvent être emportés à tout instant.

L'entreprise littéraire de préservation du reste est représentée à travers une figure pathétique de l'univers singerien. Dans l'une des nouvelles les moins connues du même auteur, « The Bird », le narrateur, hanté par sa Pologne natale qui s'imprime en palimpseste sur le New York qu'il habite pourtant depuis des décennies, fait tout pour sauver de la mort un fragile oiseau. « The bird doesn't know it is doomed » (Singer, 2004c 738) : mais, contrairement à l'oiseau juif malamudien, celui-ci survivra. Ce sauvetage *in extremis* donne lieu au constat du narrateur qu'il n'a pu épargner à personne les souffrances de la Shoah : « I have till now protected no one from death ; but I am determined not to let this small creature perish » (738-739). Un oiseau contre six millions de morts ; c'est tout ce que le narrateur, figure miroir de Singer (comme c'est le cas de nombre de ses narrateurs, des écrivains juifs de sexe masculin), pourra sauvegarder. L'oiseau-rescapé existe uniquement à l'état de trace, comme ce qui échappe *in fine* au narrateur, c'est-à-dire autre chose qu'une présence, au sens où l'entend Levinas dans *Dieu, la mort et le temps* « il faut ici penser comme catégorie première l'Autre-dans-le-Même en pensant le *dans* autrement que comme une présence. L'Autre n'est pas un autre Même, le *dans* ne signifie pas une assimilation. Situation où l'autre inquiète le Même et où le Même désire l'Autre ou l'attend » (Levinas, 1991 132). La traduction littéraire de cette attente d'un autre qui passerait par un travail de deuil sera l'enjeu de notre troisième partie. Ici, Singer rêve la Pologne qu'il avait jadis connue, le survivant qui ne refera pas surface. C'est alors comme si le monde des défunts devenait le vrai monde : l'*Alte Heim*\* de Singer est plus réel à ses yeux que la New York qu'il habite, et il avait par conséquent plus de mal à mettre en scène des personnages américains vraisemblables. Cynthia Ozick n'a pas manqué de le remarquer dans son recueil d'essais *Art and Ardor* : « in general, the narratives set in the American environment are, by contrast, too thin » (223). C'est dans le monde des spectres que Singer excelle, car ce sont eux qu'il revient à l'auteur de commémorer.

Ainsi, peu après que le narrateur a accueilli l'oiseau chez lui, son passé ne manquera pas de refaire surface sous les traits d'une survivante de la Shoah avec laquelle il a cet échange succinct et saccadé. Il l'interroge :

“Where were you before?”

“In Germany. In the camps. [...]”

“Your family ?”

“All killed.”

(Singer, 2004c 743-744)

La mention elliptique des camps, représentative des dialogues de rescapés singeriens où il n'est question de la Shoah qu'à travers des allusions saccadées et elliptiques, remet en perspective le sauvetage de l'oiseau face au naufrage de tout un monde perdu. Le narrateur remarque au passage que cette femme surgie de nulle part a les yeux de son amante de jadis, qui a sans doute elle aussi péri dans les camps. Ce n'est que l'une des multiples « réincarnations » de l'univers singerien, qui mobilise de nombreux phénomènes et créatures surnaturels pour évoquer la nécessité éthique de retenir en soi la trace de l'être que l'on a perdu. Il est donc signifiant que le narrateur entende sauver un volatile vulnérable et pour ainsi dire condamné. L'oiseau, tout comme la femme, est un spectre, au sens où l'entend le critique Jean-Michel Ganteau en parlant du lien entre le fantôme et le retour du souvenir traumatique :

The ghost figures out and performs the presence of the past, becoming a visual manifestation of traumatic memory. In other words, the ghost indicates that the past cannot be assimilated into a temporal and causal continuum of remembrance and simply erupts into the present unheralded. More than a hymn to the dead, the novel becomes what Kennedy calls « literature of the undead ».

(Ganteau 80)

Selon ce critique, le rôle du spectre est « d'ontologiser le reste » (Ganteau 125), c'est-à-dire de figurer l'absence – et surtout de rendre présent l'absent. Il faut simultanément nommer et la nier à travers le fait même du témoignage. Il faut donc dire *autrement* la mort, par un langage qui préserve et sauve de l'oubli.

Notre troisième partie nous permettra de mieux comprendre la teneur d'un ensemble de gestes de mémorialisation littéraire, en rappelant que, là où le *Yizkor*\* fait son apparition à titre de *hapax* sous la plume de Bellow, le *Kaddish*\* est récurrent chez Singer. Seul le *Yizkor*\* reconnaît la perte comme telle, la thématise et la nomme, fût-ce pour consacrer à Dieu le souvenir que l'endeuillé reconnaît déjà ne pouvoir assumer pleinement. Ce n'est pas un *Yizkor*\* qu'entonnent *in fine* les auteurs de notre corpus, mais bien plutôt un *Kaddish*\*, cette prière pour les morts qui, formellement, n'en est pas une. Mais si le deuil ne se donne pas à penser comme comme un « thème » (au sens où, comme l'avance Derrida dans *Chaque fois unique, la fin du monde*, « on ne devrait rien pouvoir dire du travail de deuil, rien dire à son sujet puisque cela ne peut pas devenir un thème, seulement une autre expérience du deuil venue travailler au corps celui qui entend parler », 178), c'est à travers d'autres modes d'expression et d'introjection de ce qui fut perdu qu'il faudra se livrer aux devoirs de la mémoire. Nous débouchons, en somme, sur l'impossibilité d'accomplir un impératif éthique qui n'en nie aucunement la nécessité absolue. Derrida note ainsi à l'occasion du décès de Paul de Man : « à la mort de l'autre, nous sommes voués à la mémoire, et donc à l'intériorisation puisque l'autre, au-dehors de nous, n'est plus rien » (Derrida, 2003 53).

La troisième partie de ce travail nous permettra de penser le rôle du revenant dans la fiction des auteurs du corpus, en concevant « une pensée aiguë du deuil [...], de la hantise et de la spectralité, au-delà de l'alternative de la présence ou de l'absence » (Derrida, 2003 190). J'y

analyserai la mort de l'aimé à travers le prisme de la théorie du trauma, comme une effraction qui ne se laisse pas penser, ni panser, comme ce qui ne débouche que sur la trouée et la béance d'un non-événement dont on ne peut se souvenir pleinement, ce que Cathy Caruth décrit comme une brèche dans l'expérience du temps et du monde (Caruth, 1996 4). L'impératif mémoriel risque dès lors, comme on l'a montré, de se retrouver vidé de son contenu : car comment se souvenir de ce que l'on n'a jamais vraiment vécu ? Et cependant, comment ne pas se souvenir ? Cathy Caruth compare la prise en compte du trauma de la perte à un réveil, faisant écho au rêve de l'enfant qui brûle rapporté par Freud en 1900, sur lequel nous nous sommes déjà penchées : « to awaken is thus to bear the imperative to survive: to survive no longer simply as the father of a child, but as the one who must tell *what it means not to see* » (Caruth, 1996 105). C'est ce qui est à l'œuvre dans notre corpus : dire ce qui n'a jamais été pleinement perçu, ce dont on a qu'un souvenir médié. Le trauma, selon Caruth, c'est non pas tant la mort de l'enfant que l'incapacité de la vivre, son caractère inassimilable, qui conduit à la nécessité et l'impossibilité simultanées de répondre à cette perte (100). Caruth conclut au sujet de la transmission du trauma : « through the act of survival, the repetated failure to have seen in time – in itself a pure repetition compulsion, a repeated nightmare – can be transformed into the imperative of a speaking that awakens others » (108). L'éveil à la signification de la perte, la transmission d'une impossibilité à dire qui débouche cependant sur la nécessité de témoigner : telle sera en effet la problématique centrale qui influe sur la réception de l'œuvre de nos auteurs. C'est donc à cette question que nous consacrerons la dernière partie de cette analyse.

### III. *Kaddish* : vers une fiction de la hantise et de la trace

שׁוּב :

לְ: יִתְגַּדֵּל וְיִתְקַשֵּׁד שְׁמֵהּ רַבָּא . לְ: אָמֵן

בְּעֶלְמָא דְּרַבָּא כְּרַעֲנָתָהּ וְנִמְלִיֵּד מַלְכֻתָּהּ בְּחַיֵּיכוֹן ; יוֹמֵיכוֹן חַיֵּיבְכֵל בֵּית יִשְׂרָאֵל בְּעַגְלָא זָמַן קָרִיב, וְאָמְרוּ אָמֵן.

] לְ: אָמֵן

*Kaddish de l'orphelin.*

L'endeuillé : Magnifié et sanctifié soit son Grand Nom.

(L'assemblée : Amen) Dans le monde qu'Il a créé selon Sa volonté ; puisse-t-Il établir  
Son royaume de votre vivant et de vos jours et [des jours] de toute la Maison d'Israël  
promptement et dans un temps proche ; et dites Amen (l'assemblée : Amen).

S'il est une obsession récurrente chez de nombreux personnages singeriens, c'est celle de trouver quelqu'un qui puisse dire *Kaddish* pour eux après leur mort (voir notamment « The Old Man », Singer, 2004a 114, 116 et 121). Pourquoi cette prière plutôt qu'une autre ? La rabbine Delphine Horvilleur commente à ce sujet « c'est une liturgie qui ne parle ni de disparition ni de deuil, mais qui glorifie Dieu, chante ses louanges et énumère sous la forme d'une longue litanie tous les aspects de sa grandeur » (Horvilleur 93). C'est pourtant du *Kaddish* que la tradition juive a fait la prière pour les morts<sup>111</sup> par excellence, celle que tout Juif pieux récitera à l'occasion de chaque office en communauté, bien plus fréquemment que le *Yizkor*, qui ne rappelle l'âme des défunts que quatre fois par an. Ainsi, une personne qui aurait perdu son père ou sa mère et se rendrait à tous les offices quotidiens prescrits réciterait le *Kaddish* des endeuillés pas moins de dix fois par jour, à raison de six récitations le matin, deux l'après-midi et deux le soir pendant un an (*ibid.*). Comme nous l'avons évoqué en introduction, là où le

<sup>111</sup> <https://www.jewishencyclopedia.com/articles/9110-Kaddish>.

*Yizkor* évoque cycliquement la perte comme souvenir confié à l'Éternel, le *Kaddish* ne nomme pas frontalement son sujet, passant la perte elle-même sous silence.

De même, il s'agira ici de penser les formes du deuil qui permettent de parler encore *avec* le mort sans parler *de* lui, ne serait-ce que pour faire remonter à la surface ce que Derrida nomme dans *Circonfessions* « les mémoires d'une amnésie » (Derrida, 2008 88). Nous nous interrogerons sur les modalités stylistiques qui permettent l'expression de ce discours détourné sur la perte. Ainsi Cathy Caruth évoque-t-elle le type de référence que produit le trauma : « a history that is no longer straightforwardly referential (that is, no longer based on simple models of experience and reference », Caruth, 1996 11). Il sera donc question des formes qui contournent les écueils de la représentation narrative traditionnelle. Nous verrons alors dans cette esthétique le mouvement ultime de la loyauté envers le mort, qui consiste à revivre la perte pour mieux la suspendre. Au sujet de l'affliction que partage le peuple juif à *Tisha BeAv\**, jour de jeûne qui commémore la destruction du Temple dans la tradition juive, et de Pessah, fête de la Libération, Yosef Haim Yerushalmi note dans *Zakhor: Jewish History and Jewish Memory* : « memory here is no longer recollection, which still preserves a sense of distance, but reactualization » (Yerushalmi 41). Passé et présent se confondent dans un deuil constamment remis sur le métier ; on pourrait dire, citant Derrida : « je posthume comme je respire » (Derrida, 2008 32). Le prisme de la théorie du trauma nous sera particulièrement précieux pour comprendre comment l'écrivain peut exprimer l'impossibilité formelle de témoigner d'un événement dans sa littéralité (en l'occurrence, celui de la perte d'un être, d'une langue, d'un monde), et l'impératif posé simultanément d'en garder la trace et la mémoire. DeKoven Ezrahi évoque en ces termes la nécessité d'une expression artistique du trauma :

Throughout Adorno's deliberations resounds the echo of Pascal's warning, "on ne doit plus dormir", and the conclusion that such an abundance of suffering permits no forgetting, that even if art is

constantly in danger of betraying the victim, there is almost no other place where suffering still finds its own voice.

(DeKoven Ezrahi 7)

En outre, si la perte se prête parfois à être décrite comme un trauma<sup>112</sup>, en vertu de la description de ce terme comme un « anesthésique » par le psychanalyste (Ferenczi, [1982] 2006 143), celle-ci est vouée à ne laisser dans un premier temps « aucune trace mnésique [...] de sorte que les origines de la commotion sont inaccessibles par la mémoire » (*ibid.*). Si l'on veut atteindre ces traces, il faut paradoxalement répéter le traumatisme, revivre jusqu'au bout l'événement qui n'a pas été vécu et intégré dans sa première manifestation. Ce ne serait pas là une simple répétition de la perte mais plutôt, pour reprendre les termes de Cathy Caruth : « a new act that repeats precisely a departure and a difference », Caruth, 2016 106). Il s'agit, comme dans « A Silver Dish », de mettre des mots sur la perte pour mieux faire son deuil.

Dans un premier temps, nous nous pencherons sur la nécessité de passer de la thématique de l'écriture du deuil à celle du deuil de l'écriture, voire au deuil du deuil, c'est-à-dire au deuil de pouvoir dire le deuil. Ce faisant, nous mettrons en avant le constat que toute parole est par anticipation la parole d'un mort : en écrivant, je signe du nom qui sera bientôt celui d'un défunt, ainsi que le suggère Derrida dans *Glas* (26b). De même, l'écriture porte en elle les spectres et les traces de ses hypotextes. Toute écriture témoigne directement ou indirectement de son caractère secondaire, tributaire et médié. Elle est par conséquent en deuil de ses capacités de représentation, hantée par la voix des défunts.

Cette nouvelle réflexion sur la spectralité nous permettra d'analyser ce que l'on pourrait appeler l'émergence du « gothique juif » dans le corpus retenu, mode littéraire qui sera pensé à partir de la définition du gothique anglais et américain. Nous analyserons plus spécifiquement

---

<sup>112</sup> Bien que toute perte ou tout décès ne puisse être désigné comme un trauma que dans l'acception vulgarisée du terme freudien, qui réduit le trauma à un événement catastrophique ou douloureux quelconque.

le rôle des figures de revenants dans le corpus, ainsi que des traces de yiddish qui marquent le propos. Nous traiterons notamment de l'intériorisation créatrice du reste à laquelle la psychanalyse donne le nom d'introjection, qui ouvre sur la possibilité de garder la trace de l'autre en soi (sous la forme d'un modèle désiré ; voir Torok 1968) sans en être totalement envahi ou possédé, et sans que ce geste nuise à l'intégrité psychique du sujet. Cette démarche, omniprésente dans nos textes, peut se décrire comme l'habitation d'un *dybbuk* métaphorique qui, lui, ne ferait pas obstacle au travail de deuil mais le rendrait au contraire possible.

Nous aborderons en dernier lieu l'élaboration continue d'une poétique de la hantise qui permette malgré tout de dire l'absence, en nous consacrant aux choix esthétiques et stylistiques à l'œuvre dans le corpus. Nous décrirons notamment la forme de la nouvelle comme mode mineur, particulièrement apte à dire le fragmentaire, mais aussi à la complémentarité entre les différents arts dans leur tentative de témoigner du deuil. Notre dernière étape sera marquée par une théorie de la réception à travers laquelle nous montrerons que le deuil est infiniment reconduit dans une chaîne de transmission mémorielle qui, répondant à l'injonction biblique du souvenir, inclut et implique le lecteur dans un *Kaddish* dont l'écho se prolonge indéfiniment.

### **III.1. a. La mort suspendue : « Leaving the Yellow House », de Saul Bellow**

S'il est une nouvelle qui entend évoquer le deuil, et plus particulièrement l'acte de transmission, tout en mettant en scène l'échec de cette démarche, c'est assurément « Leaving the Yellow House », de Saul Bellow. Tout dans le récit fait signe vers la mort prochaine de la protagoniste, et, simultanément, tout est fait pour frustrer les attentes des lecteurs. Dès les premières lignes, le narrateur pose une évidence : Hattie, âgée et diminuée, va devoir quitter sa maison. Le titre lui-même semble jouer sur un effet d'annonce : « Leaving the Yellow House ». La forme en *-ing* pourrait indiquer l'imminence de ce départ ; elle pourrait, à travers la

généralité nominalisée, faire allusion à un programme (« partir »), ou à un processus en cours (« en quittant la maison jaune »). Le constat partagé par ceux qui entourent la vieille femme est sans appel : « the neighbors [...] told one another that old Hattie could no longer make it alone » (Bellow 255). Et la voix narrative précise : « the desert life [...] was too difficult for her » (*ibid.*). Alcoolique, Hattie a également un grave accident de voiture, ce qui la conduit à se pencher sérieusement sur son testament : « a great fear took hold of her – for the car, for the future, and not only for the future but spreading back into the past » (Bellow 257). La protagoniste, ayant une première fois frôlé la mort, se remet très difficilement de deux lourdes opérations. En un faux départ typique de la nouvelle, sa voisine Helen s'apprête alors à appeler la famille de la vieille femme pour l'informer de sa mort imminente.

C'est sans compter sur l'étonnante résilience de la vieille dame (« a perennial survivor », Bellow 263). Plus loin, la vieille femme survivra de nouveau, contre toute attente, à une attaque de son chien Richie devenu enragé. Si l'on cherchait dans la prose belloviennne d'autres illustrations de cette étonnante résilience, on pourrait mentionner les résurrections du personnage de Sammler dans le roman bellovien qui porte son nom – celui-ci émerge notamment d'une fosse commune durant la Shoah par balles. À plusieurs reprises, à chacune de ces morts manquées, il revient à Hattie de se pencher sur son passé pour déterminer à qui il convient de léguer la maison. Face à l'agression du chien et à la honte qu'elle éprouve d'avoir dû le tuer, le verdict est sans appel : le temps est venu de faire le point et d'admettre l'échec cuisant de sa propre existence (« ... she had wept over the ruin of her life », Bellow 277). Elle se décide alors une fois de plus, non sans amertume, à écrire son testament, puis y renonce aussitôt (« she was a procrastinating old woman; she had lived by delays; she had meant to stop drinking; she had put off the time », 259).

Ce faisant, Hattie est hantée par le souvenir de l'amie qui lui avait elle-même légué la maison jaune et tout ce qu'elle contenait, India. Cette maison reste tout au long du récit la demeure

d'une morte, marquée par le deuil. Ainsi, la nouvelle propriétaire de la maison jaune continue à associer les objets qui s'y trouvent à la perte de son amie.

Had the comforter lain on India's bed the night she died? Hattie tried to remember, but her thoughts were mixed up. She was fairly sure the deathbed pillow was in the loft, and she believed she had put the death bedding in a trunk?

(Bellow 260)

La polysémie du terme « conforter » invite à y voir non seulement le sens littéral (« couette ») mais aussi une allusion au besoin qu'éprouve Hattie d'être réconfortée face à la perte de sa compagne à laquelle elle ne cesse de songer, comme le montrent les quelques objets mortuaires mentionnés (« deathbed pillow », « death bedding », *ibid.*). Penser à India et à son lit de mort, c'est d'ailleurs envisager la nécessité de mourir à son tour, l'inévitabilité de son départ prochain (« presently – before long – she would have to leave the yellow house in her turn », Bellow 267). Hattie met en parallèle leurs deux décès, les superpose dans son imaginaire : « Hattie had decided that she would have herself moved into India's bed when it was time to die. Why should there be two deathbeds? » (*ibid.*). Cette mise en scène de sa propre mort obsède Hattie, qui se rêve souvent observée par India et aimerait aussi visionner le film de sa propre vie depuis l'au-delà :

The notion that in this emptiness someone saw her was connected with the other notion that she was being filmed from birth to death. That this was done for everyone. And afterward you could view your life. A hereafter movie. Hattie wanted to see some of it now [...].

(Bellow 275)

Hattie est désireuse d'avoir de la compagnie, fût-ce celle d'une version dédoublée d'elle-même, ou encore celle du spectre de sa vieille amie. La nouvelle met en scène des dialogues entre la propriétaire de la maison jaune et celle qui la lui a léguée, qui s'adresse à elle d'outre-tombe<sup>113</sup>. En effet, le fantôme d'India se manifeste et reproche à son amie la dégradation de l'état du jardin, que la précédente propriétaire perçoit encore comme le sien.

Above the horizon, in a baggy vastness which Hattie by herself occasionally visited, the features of India, her *shade*, sometimes rose. India was indignant and scolding. [...] India was annoyed with her. "The garden is going to hell, Hattie," she said. "Those lilac bushes are all shriveled."  
"But what can I do? The hose is rotten. It broke. It won't reach."

(Bellow 264)

Cette rencontre ne va pas sans évoquer la scène où Herzog voit réapparaître dans son jardin son beau-père décédé dans le roman éponyme de Bellow. On y retrouve la peur de la folie, mais aussi le mode de la hantise liée à l'association entre un lieu et une présence.

Moses [...] thought it time to get away from the snowbound cottage. He was afraid for his own sanity, living like this, especially after the death of Daisy's father. Moses thought he saw him, met him in the woods, and when he opened doors he encountered his father-in-law, vivid and characteristic, waiting by a table or sitting in the bathroom.

(Bellow 1964 140)

Notons que, dans « Leaving the Yellow House », l'amie n'est pas tant décrite comme un esprit que comme une ombre physique – une ombre qui, comble du paradoxe, possède des traits

---

<sup>113</sup> Cette mention du fantôme d'India peut surprendre, car la prose belloviennne est généralement de facture réaliste. Les créatures surnaturelles y sont peu présentes. Toutefois, il est précisé dans la nouvelle que Hattie est une alcoolique chronique, ce qui peut expliquer les fréquentes apparitions de son ancienne amie.

(« features », Bellow 264). Tout comme ses voisins, l'apparition condamne son amie de jadis, et pointe du doigt son délabrement physique et moral. La maison jaune est devenue une extension matérielle de sa propriétaire. Lorsque le fantôme l'accuse, Hattie, comme à son habitude, prétexte qu'elle est impuissante (« But what can I do? », *ibid.*) ; India lui répondra qu'elle doit sauver les arbustes à tout prix, comme s'il était question de tenter de préserver son intégrité, menacée à diverses reprises, notamment lorsque son vieux chien Richie se retourne contre elle et la blesse, un acte qu'elle percevra comme « maléfique » (« she could see [...] that he was evil », Bellow 277). On peut y voir une métaphore de son passé qui revient alors la hanter sous la forme d'une bête enragée.

De fait, Hattie s'interroge au passage sur son rapport de dépendance envers la morte : est-elle véritablement obligée de continuer à lui obéir, comme elle le faisait de son vivant ? Lui faut-il vraiment reconduire ce deuil d'India, lui doit-elle une fidélité post-mortem qui passerait en l'occurrence par l'entretien de son jardin ? « *Am I thy servant still?* said Hattie to herself. *No*, she thought, *let the dead bury their dead*. But she didn't defy India now any more than she had done when they lived together » (Bellow 264). L'ambivalence du personnage est telle que, juste après avoir réaffirmé son indépendance, elle se reconnaît incapable de s'émanciper d'India. Hattie est à jamais endettée envers la morte, puisqu'elle lui doit sa maison, qui est tout ce qu'elle possède et, à plus d'un titre, tout ce qu'elle est. Dans une logique propre au deuil mélancolique, la morte devient plus vivante à ses yeux que ses proches, et notamment ses propres voisins. Rolfe, qui est l'un de ces derniers, remarque d'ailleurs au sujet d'une autre vieille dame : « Hattie referred to Amy as if she were a ghost » (Bellow 272). Amy, quoique âgée, est bien vivante ; à l'inverse, l'entourage de Hattie a remarqué que celle-ci parlait dans le vide, ce qui confirme que le fantôme de India est une hallucination de la nouvelle propriétaire de la maison jaune. Comme pour d'autres figures hantées du corpus telles que la Rosa d'Ozick, la vieille femme préfère le commerce des morts à celui des vivants.

Il faut noter l'absurdité de l'aphorisme que prononce Hattie lors de son échange avec India pour se convaincre de s'affranchir de la morte : « let the dead bury their dead » (Bellow 264). On reconnaît là l'ironie belloviennne à l'œuvre dans tout le récit. La chose est, bien entendu, impossible, tout comme le sera le tour de force proposé par Hattie en guise de clou de la nouvelle, à savoir se léguer à elle-même la maison après sa mort. Elle marque ainsi sa résistance aux demandes répétées de son voisin Pace, qui lui avait conseillé de lui léguer son unique bien dans son testament en échange d'une rente qui lui aurait permis de vivre confortablement, mais aussi aux bons sentiments auraient pu la pousser à la confier à la fille de sa cousine, Joyce, comme elle l'envisage vers la fin de la nouvelle. Lorsqu'elle se penche cette dernière hypothèse, apparemment plus altruiste, la vieille femme avoue craindre la contamination induite par la maison jaune. Elle suppose alors que, en y habitant, Joyce risquerait de subir le même sort qu'elle.

Joyce would come here to the house. She had a little income and could manage. She would live as Hattie had lived, alone. Here she would rot, start to drink, maybe, and day after day read, day after day sleep. See how beautiful it was here? It burned you out. How empty! It turned you into ash. How can I doom a younger person to the same life? asked Hattie. It's for somebody like me.

(Bellow 280)

Rien n'empêche de voir dans ce raisonnement une piètre excuse pour priver la jeune femme du privilège d'hériter de sa maison. En outre, désigner la maison comme cause de ses malheurs (« start to drink ») est à l'évidence une nouvelle manœuvre de déresponsabilisation de la vieille dame : dire que Joyce deviendrait son reflet si elle était confrontée à la réalité quotidienne de la vie dans cette étrange habitation revient en effet à se priver elle-même de toute agentivité dans sa propre déchéance. Il n'en demeure pas moins que, aux yeux de Hattie, elle seule est à même de porter le fardeau d'une existence qui se construit en palimpseste sur les restes de l'amie

défunte. C'est pourquoi elle ne la livrera ni au voisin intéressé ni à la jeune femme qu'elle espère épargner.

*In fine*, les morts ne s'enterrent pas eux-mêmes : seuls les vivants peuvent enterrer les morts. Ainsi, seule Hattie vivante peut préserver le souvenir de cette autre vieille ivrogne que fut India, sa chère amie. C'est en partie ce qui explique qu'elle ne puisse transmettre sa maison et tous les souvenirs qu'elle contient à nulle autre qu'elle-même, entretenant l'illusion de vivre indéfiniment.

En ce sens, la conclusion pleine d'humour de Bellow se prête à deux lectures opposées : l'une avancerait que Hattie a échoué une nouvelle fois, n'a pas été à la hauteur de la mission qu'elle s'était fixée, qui aurait impliqué qu'elle transmette ce qu'elle avait elle-même reçu en héritage. La critique Marianne M. Friedrich voit dans cet improbable legs un constat sans appel : « Hattie stays desperately and painfully imprisoned within herself » (Friedrich 60). À l'inverse, on peut voir dans cette auto-désignation un acte d'affirmation de soi, une élection à la responsabilité de l'héritage qu'elle est la seule à pouvoir porter. Dans le cadre de cette seconde lecture, la maison léguée, c'est aussi l'identité, l'enracinement, la condition de possibilité même de la mémoire et de l'héritage. Ainsi, face à l'impératif de se choisir un héritier, Hattie remarque : « She had a house of her own at last. Why should she have to leave it? She had never owned a thing before. And now she was not allowed to enjoy her yellow house. *But I'll keep it*, she said to herself rebelliously. *I swear to God I'll keep it* » (Bellow 271). L'adverbe « rebelliously » peut être entendu en deux sens, selon que l'on estime qu'il est pris en charge par la vieille dame elle-même ou par le narrateur. Si c'est Hattie elle-même qui se décrit ainsi, on peut voir dans le refus du legs une affirmation de l'identité. Cependant, on peut y déceler une allusion ironique du narrateur à la rébellion de pacotille d'une vieille femme qui entend une nouvelle fois retarder et nier l'inévitable, c'est-à-dire sa propre mort. Quelque

lecture que l'on choisisse, le point culminant de la nouvelle ne fait que réitérer l'obstination de la vieille femme à garder la main sur sa demeure en dépit du bon sens. Les réticences croissantes du personnage se traduisent par le passage d'une formule interrogative au discours indirect libre (« why should she have to leave it? », Bellow 271) à une assertion au discours direct (« But I'll keep it »), bien que la ponctuation du dialogue soit absente, sans doute pour signifier que l'on a affaire à un dialogue intérieur, précisément parce que Hattie n'a personne à qui parler, hormis l'ombre de sa vieille amie.

Le champ sémantique du foyer est employé à plusieurs reprises pour désigner Hattie elle-même, métonymie de sa maison, comme dans le passage suivant, extrait de l'un de ses monologues intérieurs : « I was only loaned to myself » (Bellow 275). En un étonnant jeu de poupées russes, la vieille femme observe que son corps la contient tout autant que sa maison, qu'elle est enclose dans un double réceptacle (« she had the sensation that she had gradually become a container for herself », *ibid.*). Cette démarche d'objectification implique que détruire la maison, ou une version miniature de celle-ci, reviendrait à aller à sa propre perte : « If it had not been the house but, instead, some brittle thing she could hold in her hand, then her last action would be to throw and smash it, and so the thing and she herself would be demolished together » (Bellow 279). Là où Hattie est de plus en plus incapable d'agir face à la domination que la maison exerce sur elle, cette dernière se fait de plus en plus active, telle une présence pesante qui menace de réduire l'identité de sa propriétaire à néant (« it turned you into ash », Bellow 280). Autant d'indices qui permettent de mieux comprendre le paradoxe final de ce legs impossible : la demeure ne peut être confiée qu'à sa propriétaire, puisqu'elle *est* la vieille femme. Cette adéquation parfaite entre la maison et l'intériorité rappelle la trame narrative de « The Fall of the House of Usher » d'Edgar Allan Poe, où le délitement psychique du personnage de Roderick se traduit matériellement par l'effondrement de sa maison.

« Leaving the Yellow House », c'est donc l'histoire par excellence d'un deuil impossible, d'un héritage qui n'est pas transmis et qu'il ne vaut pas la peine de transmettre. C'est le récit de l'échec de la mémoire, puisque celle-ci n'est détenue que par Hattie et s'éteindra avec elle. Le travail est sans cesse retardé à mesure que la vieille femme s'enfonce dans une passivité toujours plus insurmontable ; à la fin de la nouvelle, on comprend qu'elle ne quittera jamais vraiment la maison, que la forme en *-ing* du titre se réfère à un processus toujours reconduit, comme en témoigne une nouvelle tentative de procrastination, sur laquelle se clôt le récit : « Only tonight I can't give the house away. I'm drunk and so I need it. And tomorrow, she promised herself, I'll think again. I'll work it out, for sure » (Bellow 281).

« Leaving the Yellow House » est de fait un texte profondément comique. Le registre de l'ironie prend largement appui sur la mise en scène des travers et des hésitations de Hattie, mais aussi sur sa propre honte. Andrew Gordon note à ce sujet : « the comedy in Saul Bellow's fiction is largely the comedy of shame. His heroes are typically vain, proud and stubborn men who feel they are different, unique, and avoid the common fate. Events conspire to prove them wrong about themselves » (Gordon 321). Le dernier legs de Hattie, celui qu'elle se fait à elle-même, n'est donc pas une épiphanie, et n'annonce en rien une transformation durable de l'identité. Il y a, non pas progrès, mais retour au point de départ. La nouvelle, tout comme le cheminement de pensée de son personnage, est circulaire.

Si l'on met de côté, comme la narration nous invite à le faire, la dernière promesse de se remettre à l'ouvrage que prononce alors Hattie, on comprend que la résolution du mystère lié à l'identité de l'héritier n'est autre que celle que la vieille femme a annoncée sur un ton emphatique quelques lignes plus haut : « And so I'll tell you what, I leave this property, land, house, garden, and water rights, to Hattie Simmons Waggoner. Me! I realize this is bad and

wrong. Not possible. Yet it is the only thing I really wish to do [...] » (Bellow 281). On peut dans ces mots de reproche, et notamment dans les deux adjectifs (« this is bad and wrong ») qui introduisent une double condamnation sur le plan pratique et moral (c'est « mauvais », parce que cela ne marche pas, que cela ne débouche sur rien – mais aussi « c'est mal ») une forme d'auto-infantilisation. Celle-ci se situe dans le prolongement de la représentation de Hattie qui émane du reste de la nouvelle : la protagoniste fait l'objet de la pitié ou du mépris de ses voisins, et l'ombre d'India lui exprime également toute sa réprobation. Dire que la maison lui appartient, c'est peut-être pour la vieille femme réaffirmer son moi, fût-il veule et sans volonté, dire enfin : « it is the only thing I really wish to do » (Bellow 281).

Pourtant, là où Hattie renonce au deuil de la maison et de son intégrité pour s'enfermer dans l'illusion d'un prolongement indéfini de sa vie, il est bien un deuil que la nouvelle nous contraint à faire : celui d'une résolution définitive de l'énigme du legs. Nous avons évoqué le fait que, dès le titre, tout pousse le lecteur à tenter de découvrir quand l'occupante de la maison jaune la quittera enfin, et à qui elle la confiera après sa mort. Or, en ce sens, « Leaving the Yellow House » ne présente aucune conclusion satisfaisante. Le retournement final est dans le droit fil des réticences précédemment exprimées par Hattie : au fond, tout nous permettait d'anticiper que la propriétaire de la maison jaune se désigne elle-même comme héritière, ne serait-ce que parce qu'elle est dépeinte comme narcissique, solitaire et prompte à s'apitoyer sur son propre sort, tout en voulant maintenir l'illusion de sa propre indépendance. Tout dans la présentation du personnage le laisse présager. De fait, la description que propose la vieille femme de sa propre vie au terme du récit présente des échos métatextuels : « then she thought that there was a beginning, and a middle. She shrank from the last term. She began once more—a beginning. After that, there was the early middle, then middle middle, late middle middle, quite late middle. In fact the middle is all I know » (Bellow 281). À l'instar de l'existence de la vieille femme, la nouvelle rechigne à la clôture, présente uniquement un début, puis un milieu prolongé, mais

aucune résolution digne de ce nom, puisque Hattie finit par se promettre de léguer la maison à quelqu'un d'autre, pourvu qu'on lui laisse le temps de dégriser. « She began once more – a beginning ». L'indécision de Hattie se reflète dans la structure même de la nouvelle.

C'est donc effectivement un deuil du deuil que « Leaving the Yellow House » met en scène : impossibilité de faire le deuil de la maison et du passé, qui correspond au dilemme de Hattie, mais aussi renoncement à une fin digne de ce nom dans le récit, comme c'est souvent le cas dans les nouvelles de Saul Bellow. En effet, de façon similaire, la fin de « A Silver Dish » ramène Woody au point de départ, seul face à la perte de son père et à ses souvenirs. « Something to Remember Me By » s'achève également sur la suspension de l'agonie de la mère, dont on n'ignore pourtant pas la mort prochaine.

Nulle part cette esthétique de l'inachèvement n'est mobilisée avec autant d'ironie mordante que dans « Leaving the Yellow House ». Cette incapacité à clôturer dans laquelle on a vu l'une des marques du langage de la perte est aussi, selon Pierre Tibi, l'une des caractéristiques formelles définitives de la nouvelle. Selon ce critique, « la nouvelle s'achève souvent sur ce genre de non-lieu, de blocage ou d'impasse », comme si elle avait « vocation à installer le doute » (Tibi 34). En quoi la nouvelle serait-elle ici différente du roman ? Tibi nous donne des éléments de réponse en mentionnant l'incomplétude caractéristique de la forme brève.

Il semble que, dans la nouvelle, le monde n'ait pas le temps de prendre cette consistance, cet aspect d'évidence palpable et d'organisation systématique que le roman a tout loisir de lui donner ; il s'y présente donc comme fragmentaire, et cette incomplétude, cette structure lacunaire, la fait aisément basculer dans le mystère : il s'y creuse des zones d'ombre.

(Tibi 40)

Ce que l'on a observé à travers « Leaving the Yellow House » au sujet de la non-clôture du récit vaut, selon M. Friedrich, pour l'ensemble de la fiction brève de Bellow : « Ideas in

Bellow's short fiction are often conceived in pairs or in a dialectic opposition, and the characters are typically shown in a state of tension or suspense between opposing concepts which the stories do not resolve » (Friedrich 167). Selon elle, les fins abruptes sont symptomatiques de cette difficile résolution. De même, « By the Saint Lawrence » et « Cousins », du même auteur, esquissent une série de portraits et reviennent à leur point de départ, à savoir la perspective unificatrice du protagoniste qui commémore les siens. De même, Paule Lévy identifie chez Malamud une « esthétique de l'incertitude et de l'inachèvement » (P. Lévy, 2006 65), qui traduit l'impossibilité mise en scène par l'œuvre littéraire elle-même de former une unité cohérente et totale. Il y a là une forme de convergence stylistique entre les auteurs retenus. La maison jaune que Hattie ne léguera jamais est transmise en héritage aux lecteurs comme référent insaisissable, énigme de l'impossibilité quasi-totale de transmettre une mémoire. Il nous en est cependant livré une *trace*. C'est ce à quoi nous allons à présent nous attacher.

### **III. 1. b. La littérature juive américaine en palimpseste**

Tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte.

(Kristeva, 1969 146)

Décrire la poétique du deuil à l'œuvre dans les nouvelles du corpus implique, comme on l'a vu, de mettre l'accent sur les béances du récit ou son caractère cyclique. Cette renonciation à une certaine forme de complétude formelle et structurelle va de pair avec la nécessité de sonner le glas d'un autre idéal, celui de l'originalité littéraire. Dire qu'une œuvre est hantée, ce serait s'interroger sur les sources littéraires qu'elle commémore et qui parlent à travers elle. En d'autres termes, le deuil se fait par la prise en compte de modèles littéraires qui font de l'œuvre un carrefour de voix et d'influences. C'est la démarche que met en lumière Cynthia Ozick, dont

l'œuvre fictionnelle et critique est traversée par un questionnement toujours réitéré sur ce qui appartient en propre à l'auteure et sur ce qu'elle emprunte ou dérobe à ses sources d'inspiration. On découvrira que, le plus souvent, la voix auctoriale est, chez Ozick, alimentée par les murmures de spectres, par des sources d'inspiration qui auraient été ingérées et parfois mal digérées. Cette esthétique de l'emprunt devient manifeste lorsqu'un personnage prétend s'exprimer en son nom propre, mais porte en réalité un message littéraire emprunté à un autre auteur, se faisant ventriloque.

La nouvelle « Virility » présente chez Ozick un premier cas d'usurpation d'identité : Edmund Gate, poète paresseux, devient célèbre en publiant sous son nom les écrits de sa tante Rivkah. Les divers recueils de poèmes signés par Gate, tous intitulés « virilité » (l'ironie est d'autant plus appuyée que la véritable autrice est une femme), rencontreront un franc succès. Pourtant, après la mort de Rivkah, ses écrits paraissent enfin en son nom à titre posthume. On pourrait s'attendre à ce que l'on reconnaisse alors la plume de la vieille femme qui se faisait jusqu'ici passer pour Gate, mais il n'en est rien. L'œuvre de Tante Rivkah se voit raillée par les critiques ; comme si c'était, en écho au titre, la seule « virilité<sup>114</sup> » de son neveu qui lui avait permis d'accéder à la gloire, au prix de l'effacement de son identité. En suivant un schéma d'opposition typiquement ozickien, Gate est aussi celui qui a fait le pari efficace de renier son particularisme juif (il est né Elia Gatoff) pour être publié et entendu dans la société américaine, alors que la tante Rivkah demeure fidèle à ses origines, comme le suggère son prénom hébraïque, mais est oubliée et incomprise. Cette dynamique et la réflexion ozickienne sur le coût de la fidélité à l'héritage hébraïque rappellent le dilemme d'Edelshtein dans « Envy », face à un Ostrover traduit en anglais, dont les écrits ont acquis par ce biais une portée universelle. Le rejet des écrits de Rivkah lorsqu'ils sont enfin publiés à son nom est aussi celui d'un particularisme qui ne sied pas à la scène littéraire américaine, là où les œuvres de Gate passaient

---

<sup>114</sup> C'est aussi le titre des divers recueils de poèmes de Gate.

pour plus authentiques parce qu'il les signait avec un nom dont toute connotation ethnique avait été soigneusement effacée. Il était donc nécessaire pour Rivkah de travestir son identité littéraire pour être lue.

Souvent, la question de l'originalité littéraire et sa remise en question passe par la mise en scène de relectures. C'est notamment le cas des œuvres que Ozick percevait comme des classiques. Ainsi, dans « Helping T. S. Eliot Write Better », la narratrice, qui est également autrice, amorce un dialogue avec le poète, reproduisant des fragments de « The Love Song of J. Albert Prufrock ». À travers le personnage de Firkin Barmuenster, des révisions au poème sont proposées. Celles-ci sont bien sûr infructueuses, dans la mesure où le poème de T. S. Eliot correspond à la version inchangée que l'on connaît, et non à la version fictionnalisée que présente la nouvelle ozickienne. Par exemple, sur « I am Lazarus, come back from the dead » (Ozick, 2007 246), le relecteur imaginé par Ozick observe : « Very nice, but that reference to the dead coming back is just too iffy. I'd drop that whole part » (247). C'est là une suggestion qui ne manque pas d'ironie quand on sait l'importance des revenants et de la spectralité dans plusieurs nouvelles ozickiennes, et notamment « Bloodshed ». Aucune nouvelle n'illustre mieux ce phénomène que « Usurpation », récit de Ozick qui se présente comme une relecture de la nouvelle « The Silver Crown » de Malamud. L'auteure allait également rendre hommage au grand écrivain à sa mort à travers « Remembrances », courte épitaphe publiée dans un ouvrage collectif.

This, after all, was the very writer who had brought into being a new American idiom of his own idiosyncratic invention; this was the writer who had introduced the idea of blessing – a virtue as insight, virtue as crucible – into the literature of a generation mainly sunk in aestheticism or nihilism or solipsism. [...] Is he an American Master? Of course. He not only wrote in the American language, he augmented it with fresh plasticity, he shaped our English into startling new configurations. Is he a Jewish master? Of

course. [...] The Jewish spirit is the opposite of ethnicity or parochialism, and this cry out of Sinai is all over the Maestro's work.

(Ozick in Avery 26)

« Rememberances » s'attarde notamment sur le récit malamudien « The Silver Crown », que Ozick avait apprécié au point d'affirmer qu'elle aurait souhaité l'écrire elle-même. Parallèlement, la narratrice de « Usurpation » se dit fascinée par une nouvelle dont elle a assisté à la lecture avant sa publication (« a story so electrifying that I wished with all my heart that it was mine », Ozick, 2007 25) et dont on montrera qu'il semble s'agir d'une version remaniée de l'œuvre de Malamud. La narratrice pose donc d'emblée la question de l'originalité littéraire, avouant avoir « volé » (« I stole it », *ibid.*) la nouvelle qu'elle admirait tant.

Résumer « Usurpation » est une gageure. Cecilia Conchar Farr compte non moins de dix intrigues<sup>115</sup> dans la nouvelle ozickienne, la plupart reliées entre elles par une unité thématique : il y est question de l'originalité littéraire, des emprunts à d'autres sources et du prix à payer pour gagner en notoriété. Notons que les emprunts à Malamud relèvent de ce que le titre décrit comme une « usurpation ». Cette description, qui revient à une auto-accusation parodique de plagiat, implique que l'on se demande à qui appartient l'œuvre en propre. D'emblée, il y a rivalité sur la source et débat sur l'originalité, puisque le récit commence sur ces mots : « occasionally a writer will encounter a story that is his, yet not his » (251). De quelle nouvelle s'agit-il ? « The Silver Crown » ne sera pas nommée explicitement. Elle l'est toutefois dans l'extrait de « Remembrances » cité ci-dessus, qui n'est pas un texte de fiction mais un hommage post-mortem adressé à Malamud. Dans « Usurpation », la narratrice cite une nouvelle intitulée « The Magic Crown » qui présente exactement la même trame narrative que « The Silver Crown », et ajoute qu'elle ne se souvient plus du véritable titre de sa source, ce qui accentue

---

<sup>115</sup> La critique présente un schéma de l'emboîtement des intrigues dans son article, « Lust for a Story: Cynthia Ozick's "Usurpation" as Fabulation » (Conchar Farr 91).

l'effet de brouillage entre l'œuvre de Malamud citée par Ozick en tant que critique ; et son « double », évoqué dans « Usurpation ». En un retournement de situation inattendu, elle avance la possibilité que ce soit en réalité Malamud qui lui ait pour ainsi dire subtilisé son propre récit. Selon elle, elle en avait déjà conçu la trame avant même que son rival ne l'écrive : « but sometimes it happens that somebody else has written the story first. It is like being robbed of clothes you do not yet own » (*ibid.*). L'article défini « the » fera place au génitif « my » quelques lignes plus loin, lorsque la narratrice identifie « son histoire » (« my story »), qu'elle désignera aussi comme sa progéniture : « my offspring – a changeling in search of its natural mother » (253). Ce terme renvoie explicitement au diable ou aux elfes du folklore qui substituent leurs propres rejetons aux enfants des humains, comme la narratrice le fait en glissant facétieusement son propre récit à la place de l'original, emprunté à Malamud.

Ce qui était à l'origine un témoignage d'admiration littéraire devient donc une tentative de s'arroger « The Silver Crown » (déguisée sous les traits de ce qu'elle appelle « The Magic Crown » : il s'agirait d'un plagiat si cet effet de doubles ne relevait pas d'un choix esthétique délibéré). La narratrice semble vouloir garder la nouvelle pour elle seule, comme le révèle son discours de plus en plus saccadé : « That story! Mine! Stolen! » (254). Son propre langage se délite pour n'être plus qu'une série d'exclamations paratactiques, comme si elle-même se consumait dans cette mise en scène de sa propre jalousie.

Par ailleurs, la narratrice décrit le « célèbre auteur » de la nouvelle, qu'elle n'identifie pas explicitement ici à Bernard Malamud : « small and astonished, like his heroes » (252). Ce passage sera cependant cité *in extenso* dans « Remembrances », où l'auteur en question est clairement nommé. On peut s'interroger sur la volonté de produire un « effet de réel » (Barthes 109 1972) dans « Usurpation », où l'allusion à Malamud est codée, mais fait appel aux connaissances du lecteur. Une différence significative subsiste : l'auteur de « The Silver

Crown » était encore en vie lorsque Ozick rédigea « Usurpation », tandis qu'elle lui rend hommage dans « Remembrances », qui se clôt sur la formule traditionnelle de bénédiction juive : « may the memory of this great and humane Master be blessed and forever green » (27).

Si « Remembrances » est une oraison funèbre dans les formes, « Usurpation » est plus provocateur dans son rapport au texte source. D'emblée, le lecteur familier des récits malamudiens a l'impression déstabilisante de lire une œuvre qu'il connaît déjà, mais qui n'est ni tout à fait la même, ni tout à fait une autre. « The Magic Crown » oscille entre résumé fidèle de parties de l'intrigue et inventions de la narratrice. Par exemple, elle commente : « this time the hero was a teacher » (252). Jusque là, le lecteur aura sans doute identifié la nouvelle malamudienne et le personnage d'Albert Gans, professeur de biologie. Mais il est précisé : « in the story he is always called 'the teacher' » (*ibid.*). En réalité, le protagoniste, Albert Gans, est nommé « the teacher » vingt-huit fois dans la nouvelle et apparaît quarante-cinq fois sous le nom « Albert », prénom tout à fait effacé de la réécriture ozickienne, comme pour brouiller les pistes.

Dans ce paratexte, la narratrice fait en quelque sorte simultanément office de lectrice et de critique. Elle ne manquera donc pas de résumer toute la nouvelle, comme on pourrait le faire dans un article universitaire mais présente ses excuses au passage (« forgive me for boring you with plot-summary », *ibid.*), ce qui ne fait qu'accentuer l'hybridité générique de « Usurpation ». Comme son nom l'indique, la nouvelle, notamment dans les premières pages, constitue une sorte de mise en scène d'un plagiat littéraire assumé, qui par conséquent n'en serait plus vraiment un. Notons que Ozick se contente d'emprunter le squelette même de la nouvelle de son prédécesseur : elle n'en pastiche pas directement le style littéraire, mais plutôt la trame narrative. Ainsi, « Envy » est un titre qui conviendrait fort bien à cette nouvelle ozickienne, qui joue sur la jalousie qu'elle ressent pour Malamud, comme lorsqu'elle s'attarde sur le dernier mot de « The Silver Crown », « expired » : « expired! How I wished to write a story containing

that unholy sound! » (254). On peut y voir une autre allusion à sa pratique délibérée de l'intertextualité qui fait se répondre les nouvelles entre elles (à la fois les siennes et celles d'autres écrivains) pour mieux élaborer des thématiques communes, ici, celle de l'emprunt et de la rivalité entre auteurs, comme si ceux-ci avaient à se disputer entre eux les mots qui forment leurs œuvres.

Proposer une forme abrégée de « The Silver Crown » n'est pas aisé. Il va de soi que toute synthèse témoigne d'un choix et d'un acte herméneutique impliquant la rétention et la sélection d'éléments du texte original. Comme dans tout résumé, ce qui importe, c'est dès lors ce que Ozick a choisi de présenter de « The Silver Crown ». La narratrice rappelle donc que la nouvelle qu'elle pastiche est principalement une intrigue à deux personnages (elle a évincé la fille handicapée du rabbin, qui sert pourtant de clef de lecture importante dans la compréhension de la relation filiale au cœur de la nouvelle) : Albert Gans, qui veut guérir son père, et le rabbin qui entend pour cela faire usage d'une couronne invisible. Après que le fils a payé le remède miracle, il apprend que l'état de son père n'a connu aucune amélioration. Furieux, il retourne auprès du rabbin. La narratrice résume la fin de « The Magic Crown » en ces termes : « in the heart of the struggle the teacher confesses with a terrible cry that he has really always hated his father anyway. The next day the father dies » (252). Constat typographique surprenant, tout le résumé fait l'objet de trois paragraphes séparés du reste du texte : la police est inférieure à celle des autres parties de la nouvelle, et le retrait est augmenté comme si la narratrice citait l'original. Ce choix, qui permet l'inclusion de la parole d'un autre auteur, est révélateur de l'interrogation qui traverse toute la nouvelle sur les modalités de l'inspiration littéraire et du transfert d'influences.

La narratrice a par ailleurs tôt fait de signaler que l'auteur qu'elle pastiche a, lui aussi, tiré son récit d'une source première. Elle rappelle ainsi que l'hypotexte lui-même (« The Silver Crown ») ne constitue pas un contenu purement original : « he took it from an account in a

newspaper » (252). Face à cette nouvelle source, la narratrice fait émerger une lecture possible du récit malamudien qui en oriente le sens, tout en en limitant les potentialités. En effet, la narratrice rappelle que Malamud a consulté un fait divers évoquant quelque charlatan qui se faisait appeler rabbin et extorquait de braves gens, y compris des intellectuels au profil proche du fils Gans de la nouvelle. Elle ajoute, comme pour proposer une fin définitive à la nouvelle : « finally they arrested the fraud and put him in jail » (253). Selon la voix narrative, c'est en lisant ce mot, « prison », que le « célèbre auteur » aurait décidé de s'approprier le récit, déclaration d'autant plus surprenante que le rabbin Lifschitz est libre à la fin de « The Silver Crown » (il n'y est jamais fait mention d'un quelconque emprisonnement) et que rien ne garantit qu'il se soit agi d'un escroc, même si divers indices vont dans ce sens (et notamment l'invisibilité de la couronne, qui fait en quelque sorte office de trompe-l'œil et permet toutes les élucubrations). L'hypothèse ozickienne a donc de quoi surprendre, mais elle présente le mérite d'interroger l'originalité du texte source, puisqu'elle rappelle que tout hypotexte est lui-même tributaire d'autres écrits. C'est comme si la voix de l'auteur était toujours déjà la voix d'un autre, en une ventriloquie littéraire dont Ozick nous livre les secrets. Genette mobilise le concept de palimpseste pour décrire ces effets d'hypertextualité :

Un palimpseste est, littéralement, un parchemin dont on a gratté la première inscription pour lui en substituer une autre, mais où cette opération n'a pas irrémédiablement effacé le texte primitif, de sorte qu'on peut y lire l'ancien sous le nouveau, comme par transparence. Cet état de choses montre, au figuré, qu'un texte peut toujours en cacher un autre, mais qu'il le dissimule rarement tout à fait, et qu'il se prête le plus souvent à une double lecture où se superposent, au moins, un *hypertexte* et son *hypotexte*.

(Genette, 1982, quatrième de couverture)

On peut parler ici d'hypertextualité en chaîne : sous l'inscription première, d'inspiration malamudienne, on trouve encore d'autres sources quasi fantomatiques. Or, rien dans « The Silver Crown » ne fait directement allusion au fait divers du rabbin charlatan que mentionne dans « Usurpation » la narratrice ozickienne. La couronne que l'on devine sans vraiment la voir, symbole de la foi et de la tradition chez Malamud et de la renommée littéraire chez Ozick, pourrait représenter les sources du texte, enfouies dans celui-ci et que l'on ne discerne qu'en palimpseste. À moins que quelque rabbin miraculeux ou quelque narratrice facétieuse ne les fasse remonter à la surface, mettant à mal le fragile édifice d'une fiction qui, dans « Usurpation », menace sans cesse de s'effondrer, jusqu'à la scène cataclysmique finale.

Cependant, la narratrice ne se contente pas de résumer la nouvelle et d'en livrer la source, comme un magicien révélerait le secret des tours de son concurrent. Une fois qu'elle s'est approprié, à son tour, « The Silver Crown », repris sous le nom « The Magic Crown » elle propose une série de réécritures qui constituent autant d'embranchements alternatifs dans la nouvelle malamudienne.

Perhaps the sick father would have recovered. Perhaps the teacher would not have confessed to hating his father. I might have caused the silver crown to astonish even the rabbi himself. Who knows what I might have sucked out of those swindlers! The point is I would have fingered out the magical parts.

(Ozick, 2007 253)

Ozick récuse la prétention de l'original à la complétude formelle : après tout, comme l'indiquent ces réécritures partielles, ces *sequels* avortés, les choses auraient pu finir autrement. Le « I » s'imisce peu à peu, afin de suggérer que tout aurait pu changer si la narratrice de « Usurpation » avait pu intervenir directement dans la nouvelle malamudienne, ce qui met en évidence combien les différents plans de la fiction ozickienne sont imbriqués. Comme dans *La Rose pourpre du Caire*, le film de Woody Allen, on s'attendrait presque à voir la narratrice

s'immiscer dans l'hypotexte et changer le cours de l'histoire, en une logique que l'on peut comparer aux pratiques contemporaines de la *fanfiction* récit rédigé par des internautes dans le but de transformer ou de prolonger une œuvre souvent très populaire, qui reprend les thèmes du scénario de départ (appelé le « canon ») pour en développer l'origine, en imaginer la suite ou encore répondre à des questions inexplorées dans le texte source (Martin 186-189). Faute d'aller jusqu'au bout de cette réécriture de Malamud dans laquelle elle serait elle-même un personnage de « The Silver Crown », la narratrice se fixe pour objectif de remettre la magie à l'honneur dans sa propre nouvelle.

En effet, ce n'est pas l'intrigue familiale qui est au cœur de « Usurpation », comme c'était le cas dans la nouvelle malamudienne, où l'évanescence de la couronne ne faisait qu'illustrer l'illusion de l'amour filial. Ce qui préoccupe la narratrice, c'est la couronne, élément tiré de l'hypotexte malamudien, mais qui s'en émancipe dans la version ozickienne. La narratrice en fera un symbole des sirènes de la renommée littéraire : « posséder la couronne » devient synonyme de gloire et d'accès au canon dans la réécriture ozickienne. La narratrice admet toutefois volontiers ce que cette démarche idolâtre a de tentant : « Some day I will take courage and throw over being a Jew, and then I will make a little god, a silver goblet, in the shape of a crown, which will stop death, resurrect fathers and uncles » (Ozick, 2007 254). On reconnaîtra ici une allusion à plusieurs interdits bibliques : outre le rejet de l'idolâtre lui-même, il faut préciser ce que le projet de ressusciter les morts a de transgressif et de démiurgique dans le cadre d'une tradition qui proscriit les pratiques divinatoires (Lévitique 19:31, 20:27 et Deutéronome 18:10-13).

Détruire les idoles, en un geste qui rappelle l'Abraham du *Midrash*<sup>116</sup> ou le Moïse s'attaquant au veau d'or : voilà qui passe dans « Usurpation » par la remise en question de l'aspiration à rédiger une « œuvre d'art » qui permettrait à la narratrice d'accéder à la notoriété. Sa propre nouvelle fait l'objet d'une sorte d'auto-sabotage (« purposefully inconclusive », 256) : par exemple, la narratrice multiplie les interruptions et apartés. Ainsi, au milieu d'un dialogue entre un étudiant et un jeune homme dont on ne sait presque rien, une voix s'immisce abruptement, sous la forme d'une métalepse<sup>117</sup> caractéristique de l'écriture ozickienne, figure qui désigne selon Genette, l'intrusion du narrateur extradiégétique dans la diégèse (Genette, 1972 244).

Here I will interrupt the goat's story to apologize. I would not be candid if I did not confess that I am rewriting it; I am almost making it my own, and that will never do for an act of plagiarism. [...]  
I have broken my promise; already I have begun to bore you. Boring! Oh, the goat's story was boring!  
Philosophic stories make excellent lullabies.

(Ozick, 2007 260)

C'est non sans une once de moquerie que la narratrice rompt ici l'illusion littéraire, révélant les différentes strates du récit (« I am rewriting it ») et évoquant l'existence d'un pacte de lecture tacite : l'autrice mise en scène dans la nouvelle estime se devoir de ne pas ennuyer ses lecteurs. Cependant, elle avoue son échec, tout comme elle n'a pas été en mesure de produire « *The Magic Crown* » avant que son rival ne l'écrive lui-même. Anticipant la réception de son œuvre,

---

<sup>116</sup> Voir Bereshit Rabba 38 : 13. Dans la tradition Midrashique, Abraham marque son engagement pour le monothéisme en détruisant les idoles de son père, Terah.

<sup>117</sup> « La rhétorique classique définissait la métalepse comme la désignation figurée d'un effet par sa cause ou vice versa, et plus spécifiquement la métalepse "de l'auteur" comme une figure par laquelle on attribue à l'auteur le pouvoir d'entrer lui-même dans l'univers de sa fiction, comme lorsqu'on dit que Virgile « fait mourir Didon » au IV<sup>e</sup> livre de l'Énéide. De cette façon de dire, la narratologie moderne s'est autorisée pour explorer sous ce terme les diverses façons dont le récit de fiction peut enjamber ses propres seuils, internes ou externes : entre l'acte narratif et le récit qu'il produit, entre celui-ci et les récits seconds qu'il enchâsse, et ainsi de suite » (Genette 2004, quatrième de couverture).

la narratrice s'exclame « Boring! » au nom de son public supposé, induisant une expérience de lecture médiée, où la voix narrative fait sans cesse irruption. La métalepse sert ici de trope structurant tant elle est récurrente dans la nouvelle : elle a elle-même quelque chose d'iconoclaste en ce qu'elle vient briser à répétition l'illusion de la fiction, tout comme Abraham s'attaquant dans la tradition midrashique aux idoles de son père. On découvre dans la fiction ozickienne une nécessité de la déconstruction interne de la fiction au profit d'un art plus authentique, plus proche de la tradition talmudique. En effet, cette dernière est structurellement marquée par la nécessité de nommer ses dettes : ainsi, le texte de la *Guemara*\* prend la forme d'une succession de prises de parole en chaîne où les Sages se citent mutuellement. À la revendication de l'originalité en matière de fiction succède la nécessité éthique de reconnaître ses dettes, au prix de laisser sa nouvelle se sédimenter, voire se déliter à force d'essayer de porter des voix multiples et contradictoires. Composée de strates diverses et de récits emboîtés, « Usurpation » peut se lire comme une page de Talmud, qui se caractérise par son style digressif : d'un débat sur Malamud on glisse vers un questionnement sur la fiction, et le tout est accompagné d'une myriade de personnages insérés dans des situations anecdotiques qui ajoutent à la complexité de la structure narrative.

Cette méthode d'écriture cumulative se voit implicitement associée dans la nouvelle à l'apparition d'un fantôme, celui du célèbre poète Tchernikhovsky<sup>118</sup>. Tout comme la nouvelle qu'elle est en train de produire en en mettant en évidence toutes les ficelles, ce spectre déçoit la narratrice : « He disappointed me. He was a completely traditional ghost, you could see right through him to the wall behind » (261). La transparence absolue du fantôme (« for one thing, a

---

<sup>118</sup> Shaul Gutmanovitch Tchernichovsky (1875-1943) était un poète et traducteur russe qui écrivait en hébreu. Il est connu pour ses sonnets, mais Tchernichovsky est aussi connu pour ses traductions des classiques de la littérature grecque de l'Antiquité, ainsi que de Shakespeare. Il est toujours considéré comme une figure littéraire importante en Israël de nos jours.

ghost will tell you everything, and all at once », *ibid.*) fait écho à celle de la voix narrative, qui s'exclame : « Boring! » en commentant son propre récit enchâssé. Elle partage également ses sources littéraires, ses jalousies, et ne cache pas qu'elle réécrit certains passages ou aurait dû les supprimer : il en va ainsi du résumé de « The Silver Crown », lui aussi jugé trop rébarbatif. Cependant, l'accumulation des strates narratives ne fait qu'opacifier le propos. Cette correspondance entre fantôme et œuvre littéraire n'est pas fortuite ; elle se voit d'ailleurs confirmée dans la suite du texte, lorsque la narratrice décrit Tchernikhovsky comme une silhouette, une sorte d'ébauche : « it reminded me a little of a collage: one kind of material superimposed on another kind which is utterly different. One order of creation laid upon another » (*ibid.*). L'œuvre en palimpseste, l'œuvre hantée par plus d'un spectre : c'est ce qu'Ozick ne cesse de mettre en évidence, à travers la mention des sources de Malamud, qui construit sa nouvelle sur un fait divers (« one kind of material superimposed on another kind which is utterly different »), mais aussi en mettant en évidence les différentes strates de sa propre réécriture de la nouvelle malamudienne.

Plus encore que l'« original » malamudien, lui-même inspiré par un autre texte, « Usurpation » se veut fragmentaire et fragmenté, traversé d'échos. La narratrice admet que, dans sa réécriture, elle a fini par perdre de vue l'original (« it had no silver crown in it », Ozick, 2007 263. Notons que, ici, la narratrice restitue le véritable titre de l'œuvre malamudienne, jusqu'ici pastichée sous la forme de « The Magic Crown »), tentant de présenter un récit alternatif, l'histoire de la chèvre. Peu à peu, « Usurpation » se délite (« seams and cracks »), habitée qu'est la nouvelle par son hypotexte, « The Silver Crown ». Une fois de plus, il n'est pas exagéré d'affirmer qu'un *dybbuk* littéraire l'habite.

Si la narratrice se dit alors encore prête à améliorer la structure de son récit, c'est sans compter sur une fin qui marque l'effondrement du fragile échafaudage de la nouvelle. Ainsi, l'avant-dernier paragraphe met en scène un paysage anarchique : « the goat inhabits the

deserted synagogue, drinking wine, littering the yard with his turds » (286). Une fois de plus, différents registres se mêlent : le sacré, représenté par la synagogue, est associé à la chèvre, figure récurrente du folklore juif, qui est ici présentée comme éminemment profane, puisqu'elle défèque dans le lieu saint. De même, au terme de l'une des sous-intrigues de la nouvelle ozickienne, celle qui met en scène un jeune étudiant avide de s'arroger la couronne magique de la renommée littéraire et meurt aussitôt qu'il l'a obtenue, la narratrice conclut non sans amertume :

Well, that should be enough. No use making up any more of it. Why should I? It is not my story. It is not the goat's story. It is no one's story. It is a story nobody wrote, nobody wants, it has no existence. [...] Stealing from two disparate tales I smashed their elements one into the other. Things must be brought together.

(Ozick, 2007 270)

L'autrice se présente donc comme renonçant à écrire (« no use making up any more of it »), mobilisant un effet de prétérition, et ce bien qu'il reste encore treize pages avant la scène finale. Un peu comme dans « Leaving the Yellow House » où Hattie n'en finit plus de mourir, « Usurpation » ne cesse de s'achever, de mettre en relief sa propre désagrégation. Ainsi, une fois le récit de l'étudiant achevé, la narratrice ne manquera pas de proposer une brève explication de l'histoire qui précède, comme pour mieux nous en livrer les clefs (« I killed off the student to punish him for arrogance », 271), avant de se lancer dans une nouvelle sous-intrigue. Cependant, cet amas de citations, de récits tronqués et de relectures (de soi et des autres) ne forme pas un tout cohérent. Face à une perte de sens globale qui la conduit à douter de l'appartenance, voire de la concrétude de son propre écrit (« it's no one's story. [...] It has no existence », Ozick 271), l'auteur remet en question son propre statut (« it is a story nobody wrote », *ibid.*). Son récit aurait seulement fait s'entrechoquer des sources entre elles (« I

smashed their elements together », *ibid.*), pour un résultat somme toute décevant. La narratrice se présente en effet comme une voleuse (« stealing from two disparate tales », 270) qui a désespérément essayé de créer une sorte de synthèse littéraire à partir de la rencontre entre Malamud et Tchernikhovsky mais n'y est pas parvenue.

« Usurpation » constitue donc un nouvel exemple de mise en scène de la spectralité littéraire. Ozick y met en lumière ce qui l'inspire et la hante et décrit la trajectoire complexe d'une assimilation des sources externes qui travaille le texte au corps. La nouvelle peut se lire comme un *Midrash*\* sur son hypotexte malamudien (« a Midrashic story itself is necessarily secondary in status; there is always a prior text to which it is a response », Osborne 150), un commentaire talmudique en marge de celui-ci qui permet de développer les questions évoquées dans la source de départ, tout en ouvrant sur des thématiques spécifiquement ozickiennes, comme la lutte contre l'idolâtrie.

Il va de soi que penser « Usurpation » en termes midrashiques implique de dépasser la définition du genre du commentaire biblique pour l'étendre à un mode de discours exégétique fondé sur la référence à une œuvre première. Osborne précise : « Midrash is not simply as a collection of stories responding to gaps and silences in the Hebrew bible, but also as a theoretical mode of reading and writing », Osborne ix). Le Midrash ozickien rend donc compte de l'intégration de ce qu'il faudrait désigner comme une sorte de transposition du trauma sous une forme littéraire qui dérive des manques et des béances du texte source, ainsi que le rappelle Hartman : « [Midrash is] a story told in response to a gap or a tear or a break in a prior or previous text in such a way that constitutes a material extension of that earlier text » (Hartman 1994 150). L'hypertexte viendrait donc répondre à un manque (« a wound, a silence, and absence, or lack », *ibid.*), et le geste midrashique entendrait travailler à combler ces béances (« the fact that there are gaps and tears is not an excuse to leave them un-mended », Osborne xxxvi). On verra là la première pierre de l'édifice d'une éthique de la réception. Concluons en

mentionnant la vocation éthique de la lecture midrashique, qui me paraît rejoindre les considérations évoquées ci-dessous au sujet de l'écriture du trauma :

A Midrash in that sense always implies the failure of the sources from which it comes to ever evoke a final or absolute answer. As metonymy, rather than metaphor, Midrash reveals the gaps it seeks to fill and extends the primary text in which they exist. Midrash is an extension of the ethical, moreover, because its very existence implies an acknowledgment and ownership of the failures that precede it – that is, the failure of the primary text [...] to articulate a full and complete story. Midrash depends on the existence of failure. It begins only in failure, and functions as an acknowledgment and articulation of that failure.

(Osborne xix-xx)

En effet, le Midrash ozickien ne permet pas de répondre définitivement aux questions posées par l'œuvre de Malamud, mais au contraire les démultiplie et en fait émerger de nouvelles, tout comme le Midrash propose en général un faisceau de réponses à une unique question textuelle<sup>119</sup>. C'est comme si « Usurpation » avait ingéré « The Silver Crown », mais l'avait mal digéré. Face à un tel retour insistant du texte source, volontaire de la part d'une Ozick pleine d'admiration pour Malamud et Tchernikhovsky, et qui entend intégrer leurs écrits par introjection, la parole de la narratrice elle-même se voit en quelque sorte confisquée. Ainsi, la nouvelle demeure la réécriture du texte d'un autre, qui ne lui appartient pas en propre, comme l'indiquent le titre de la nouvelle et les références constantes au champ sémantique du vol. Somme toute, Ozick a mis en scène un deuil double. D'une part, celui d'avoir pu écrire « The Silver Crown », en une problématique représentative de cette autrice, à savoir la rivalité entre

---

<sup>119</sup> Prenons à titre d'exemple l'identification du fruit de l'arbre défendu à Adam et Ève, qui n'est jamais explicitement nommé comme une pomme. Le Midrash *Bereshit Rabba* 15 : 7 proposera, par l'intermédiaire de quatre Sages, non moins de quatre suggestions, sans qu'il soit question d'en désigner une comme étant plus convaincante ou avérée que les autres : le blé, la figue, le fruit de la vigne et le cédrat. Dans le Midrash, la démultiplication des sens prime sur la nécessité de trouver la réponse juste.

écrivains. D'autre part, celui du mythe de l'originalité littéraire, qui assurerait que l'on puisse garantir une certaine exclusivité vis-à-vis d'un récit. Ce qu'illustre « Usurpation », c'est que tout écrit est médié, que toute parole est déjà en quelque sorte la parole d'un autre et est le lieu de son incorporation. Toutefois, cette intégration du dire d'un autre ne va pas de soi, *a fortiori* lorsque l'hommage concerne un écrivain désormais décédé. Dire *Kaddish*, c'est repenser la référence ou l'absolutiser, dire la hantise autrement en en faisant une modalité d'expression littéraire. En effet, l'auteur mort ne peut plus jamais écrire : ce sera à ceux et celles qu'il aura inspirés de s'inscrire dans le prolongement de son œuvre, de la faire vivre à travers leurs propres productions. L'hommage littéraire est, lui aussi, une forme de travail de mémoire qui témoigne de l'introjection de la trace – celle d'un écrivain, de son style, de ses thématiques et de ses récits.

Cette observation vaut également pour toute l'œuvre singerienne, pour peu qu'on la transpose dans le domaine de la traduction, qui constitue chez l'auteur d'origine polonaise une stratégie visant non pas à garder en soi la trace d'un texte autre, mais plutôt à assurer la survie de l'original yiddish à travers la version anglaise, susceptible d'être accessible au plus grand nombre. Ainsi, chaque nouvelle en langue anglaise paraît comme hantée par son double yiddish, puisque les nouvelles que nous étudions constituent la version anglaise, traduite ou co-traduite par I. B. Singer. En filigrane, l'original affleure à travers la version à laquelle nous avons accès, réservée aux yiddishisants que l'auteur lui-même considérait comme une espèce en voie de disparition. Ainsi, l'un des narrateurs singeriens, qui sont autant de doubles fictionnalisés de l'auteur, pose dans « A Day in Coney Island » la question « Who needs Yiddish in America? ». Mais la question est rhétorique, car il s'agit là de regretter que le yiddish n'intéresse plus personne. Rappelons que Singer avait tendance à se percevoir, à tort ou à raison, comme le dernier des écrivains yiddish (Zamir 39), voire « le dernier des démons », pour reprendre le titre

de sa nouvelle. L'un de ses narrateurs avoue : « at thirty, a refugee from Poland, I had become an anachronism » (Singer, 2004a 297). Parallèlement, Zamir, fils de Singer, rapporte dans sa biographie consacrée à son père les propos de ce dernier :

To this day, I can't write about people who were born in America. Most of my heroes were born in Poland, even if they migrated to America [...] In fact, where I live isn't important, because I never left Poland. Really, I still walk around the streets of Warsaw: Leszno, Marszalkowska, Krochmalna. Even if I write about a café on Dizengoff, a refugee from Lublin will sit down at the table.

(Zamir 105-106)

Témoigner d'un monde englouti, ce n'est donc pas seulement parler des fantômes, mais s'imprégner des spectres par contagion – ne plus vivre que pour eux, peut-être, dans le cas particulier de Singer, quitte à négliger l'expérience américaine pour mieux faire revivre la Pologne engloutie. Choisir de faire revivre le passé, c'est ne plus laisser de place pour le présent, qui perd dès lors sa concrétude. Dans « The Bird », « The Lecture » ou « The Letter Writer », les narrateurs expriment un attachement profond envers la Pologne, qui éclipse la vie américaine. L'écriture singerienne est, et est restée après des décennies passées en Amérique, une écriture de l'exil et de la perte.

Ce faisant, parce qu'il décrit un *shtetl* intemporel, le narrateur singerien se condamne au passéisme et s'expose à ne pas être compris, à ne pouvoir parler, pour reprendre une métaphore ozickienne, qu'aux fantômes. « A Day in Coney Island » rend bien compte de cette inquiétude : « though the editor of a Yiddish paper published a sketch of mine from time to time in the Sunday edition, he told me frankly that no one gave a hoot about demons, dybbuks, and imps of two hundred years ago » (Singer 297). C'est sans doute à cette crainte d'être incompris que vient répondre la traduction systématique des nouvelles singeriennes, tout en portant le deuil implicite d'une première version yiddish qui, selon son auteur, ne sera lue par personne, et

n'intéressera que des fantômes. On peut également voir chez Singer l'expression d'un certain décalage vis-à-vis d'une Amérique qu'il percevait comme corrompue et dépravée, aux antipodes de ce qu'il dépeint parfois comme la sainteté du *shtetl*. L'entreprise de mémorialisation singerienne, avec ce qu'elle comporte d'idéalisation presque inévitable des figures anéanties par la Shoah, pose le problème de l'exhaustivité : comment rendre la vie à toutes ces figures ? C'est ce qui explique, chez Singer, une prolifération étonnante de nouvelles qui sont autant de portraits du Vieux Monde englouti.

### **III.1. c. Le dernier des démons : un dilemme mémoriel**

Dans une réflexion sur la représentation du trauma de la Shoah en littérature qui m'a paru tout à fait pertinente dans l'analyse du corpus, et particulièrement de la nouvelle singerienne « The Last Demon » dont il sera question dans ce sous-chapitre, Osborne note :

I am most interested not in fiction that purports to be about the Holocaust but in those works that say less, perhaps even nothing explicitly, about the event, yet speak most insightfully about it – not through a silence that ignores, but through one that is heavy with memory and its dark shadows.

(Osborne 5)

Là où l'expression directe est impossible, précisément au nom de ce qui, dans le trauma, ne se dit pas (parce que l'effraction même n'a jamais été pleinement vécue), il devient nécessaire de suggérer la perte sans véritablement la dire. Tel serait le pari du *Kaddish*, au-delà d'un *Yizkor* qui exprimerait intelligiblement la nécessité d'une commémoration : effleurer la mort sans vraiment la dire. Peut-être est-ce d'ailleurs en ce sens que l'on peut lire toute l'œuvre d'Isaac Bashevis Singer, ainsi que le fait le critique Baruch Hochman :

[The] impression of stylistic and structural inevitability is furthermore reinforced by one of the strong historical determinations of [Singer's] vision. Singer has survived a civilisation all but annihilated in the Holocaust, and one feels that the dark vision of his fiction is the product of a deeply felt experience of all that was implied by that event.

(Hochman in Malin, 1969 126)

J'ai montré dans la première partie de ce travail comment chez Bellow, Malamud et Ozick, la perte d'un groupe ou d'un peuple était le plus souvent figurée à travers la mise en lumière d'un deuil unique. Or, Singer mobilise des stratégies discursives spécifiques pour signifier l'anéantissement collectif de la Shoah dont il est question en filigrane à diverses reprises dans ses nouvelles. On s'intéressera ici à deux de ses textes : « The Last Demon » et « The Gentleman from Cracow ». Tous deux ont pour point névralgique du récit une scène de destruction de masse qui met en scène la mort d'une grande partie (« The Gentleman from Cracow ») ou de la totalité (« The Last Demon ») des habitants d'un *shtetl* en proie à la misère. En ce sens, dans chacun de ces cas, la perte est déjà annoncée en creux à travers l'évocation d'un village proche de l'effondrement, désertique (« The Last Demon ») ou simplement plongé dans la plus grande pauvreté (« The Gentleman from Cracow »). À travers l'esquisse de Frampol dans « The Gentleman from Cracow », l'image qui se dégage, comme pour annoncer la tragédie d'une fin programmée, est celle d'un cimetière dont les tombes sont comme avalées par le sol : « goats grazed among the tombstones which were already sunk in the ground of the cemetery » (Singer 2004a 20). À la fin du récit, ce glissement se poursuit inéluctablement, alors même que le village semble sauvé pour un temps des forces du mal qui l'assaillaient : « the mounds in the cemetery sifted down, and the monuments slowly sank » (35-36). C'est là une image parlante dans le contexte post-Shoah où les tombes de la Pologne dont Singer était originaire ne cessent de refaire surface (Tuszynska 35-47), rappelant l'anéantissement de la vie juive en Europe orientale.

On ne saurait cependant occulter les différences majeures entre les deux nouvelles. Là où « The Last Demon » se termine par l'évocation d'un anéantissement sans mélange, « The Gentleman from Cracow » feint de rétablir un équilibre et propose une fin de conte de fées qui convainc d'autant moins que le cimetière continue inexorablement d'être avalé par la terre et que tous les nourrissons, ainsi que le guide spirituel de la bourgade, ont perdu la vie à l'issue du grand incendie de Frampol. Dans les deux cas, l'issue est donc tragique. Cependant, des choix narratifs significatifs distinguent ces deux nouvelles. Tandis que « The Last Demon » rapporte un témoignage extérieur et a recours à la prosopopée, puisque c'est une créature de l'au-delà qui relate la mort des habitants, « The Gentleman from Cracow » ne fait qu'annoncer par anticipation une autre catastrophe. Cela ne saurait être un hasard si ce sont tous les *enfants* de Frampol qui perdent la vie, là où les adultes survivent grâce au sacrifice du saint rabbin Ozer (ce qui n'est pas le cas de « The Last Demon », dans laquelle hommes, femmes et enfants meurent jusqu'au dernier). L'évocation de l'assimilation condamnée dans la nouvelle (la figure du « gentleman » venu de la ville n'apporte dans son sillage que corruption des mœurs) ne suffit pas à expliquer la violence de l'hécatombe qui met la ville à feu et à sang (« The town was unrecognizable. Where houses had been, only chimneys stood. Mounds of coal smoldered here and there », Singer 2004a 33). Eric J. Sundquist voit dans le meurtre des enfants juifs non seulement le cœur du projet génocidaire nazi, au sens où il s'agissait de tuer *précisément les enfants* (Sundquist 29), mais surtout l'un des sujets centraux de la littérature de la Shoah.

Or, « The Gentleman from Cracow » fait également allusion à l'incapacité des parents à sauver leurs enfants qui est, selon Sundquist, une thématique centrale des écrits post-Shoah. Dans la nouvelle singerienne, les adultes de Frampol, après avoir été corrompus par un démon qui les a invités à un bal orgiaque, se livrent à toutes sortes de débordements chaotiques, oubliant les bébés dans leurs berceaux. Au matin, ils découvrent avec désespoir qu'ils n'ont rien pu faire pour sauver leurs descendants. Il n'est pas difficile d'y voir une représentation

imagée de la Shoah. Emil Fackenheim nomme à ce sujet la transformation de ce que la tradition juive nomme à dessein la ligature d'Isaac (*Akedat Yitz'hak*), syntagme qui se réfère précisément à la *suspension* du geste d'Abraham, lequel renonce à tuer son fils à la demande de Dieu, en véritable *sacrifice d'Isaac*, pour reprendre l'expression chrétienne.

Comme jadis Abraham, les Juifs d'Europe, vers la moitié du dix-neuvième siècle, ont offert un sacrifice humain, par ce simple engagement minimal à la foi juive qui consistait à élever des enfants juifs. Mais, contrairement à Abraham, ils ne savaient pas ce qu'ils faisaient et il n'y a pas eu de victime de remplacement.

(Fackenheim, 1980 124)

Précisons toutefois que, là où la notion de « sacrifice d'Isaac » présuppose dans la pensée chrétienne une intentionnalité (notamment parce que, dans ce cadre théologique, il y a bel et bien mise à mort accomplie dans la personne de Jésus, qu'Isaac ne ferait qu'annoncer), Fackenheim voit dans cette concrétisation historique du meurtre un fait tragique. De même, dans la nouvelle singérienne, le martyr des enfants de Frampol n'est en rien rédempteur (« The Gentleman from Cracow »), pas plus que le massacre des habitants de Tishevitz (« The Last Demon »).

Dans les deux nouvelles singériennes se pose la question de l'origine de la voix narrative dans le récit : se demander dans chaque cas d'où parle l'énonciateur, c'est aussi s'interroger sur l'identité du ou des survivants, *a fortiori* lorsque c'est une hécatombe qu'il s'agit de narrer. Marc Amfreville en soulignant que Ishmael, le narrateur, a survécu puisqu'il écrit, note au sujet de *Moby Dick*, autre récit d'un désastre annoncé, « le recul que donne l'écriture rétrospective, qui d'entrée de jeu annonce que la catastrophe n'a pas pu être complète » (Amfreville, 2009 149). Du point de vue de la réception, cette rhétorique du cataclysme annoncé crée un certain

horizon d'attente : on anticipe qu'au moins un des protagonistes en aura réchappé. La présence d'un survivant-narrateur crée une attente implicite de lecture qui permet d'appréhender le désastre tout en en fixant d'emblée les limites. Or, dans « The Last Demon », ce recul est rendu impossible sur le plan théorique et éthique, puisque la nouvelle relate le meurtre de *tous* les habitants de Tishevitz et met en scène un narrateur-survivant qui, lui, n'avait rien à craindre – un démon immortel, pourtant *in fine* menacé par la disparition du peuple juif qui avait fait de lui une figure de son folklore. Le narrateur permet donc bien ici de dire, ne serait-ce que parce qu'il s'agit d'un être purement fictionnel, que *la catastrophe fut totale*.

« The Last Demon » est l'un des rares récits de Singer qui rattache directement la disparition des Juifs du *shtetl* à son contexte historique. En effet, il n'est pas rare que l'auteur mette en scène de façon imagée la destruction d'un village entier à travers une série d'événements surnaturels, par exemple dans « The Destruction of Kreshev ». La chute de la ville s'apparente alors souvent à une forme de déchéance morale qui vient sceller la perte de ses habitants. C'est aussi le cas dans « The Gentleman from Cracow » où sorcières et démons, menés par Ketev Mriri<sup>120</sup>, fondent en trombe sur les villageois et viennent châtier leurs débordements obscènes, mais aussi plus généralement le fait qu'ils s'étaient laissé séduire par le miroir aux alouettes de l'assimilation. Se mêlent à cette tonalité allégorique<sup>121</sup> des visions d'apocalypse qui ne peuvent pas ne pas évoquer la Shoah, dont il est question par anticipation. L'allusion devient référence explicite dans « The Last Demon ». En effet, le récit débute par l'annonce d'une double mort :

---

<sup>120</sup> L'expression « Ketev Meriri » apparaît pour la première fois en Deutéronome 32:24, où elle signifie « amère destruction ». C'est effectivement ce que cause le personnage du même nom dans la nouvelle de Singer. Le principal commentateur médiéval de la Bible dans la tradition juive, Rashi (1040-1105), identifie le « ketev meriri » de la Torah à un démon destructeur du nom de Ketev Mriri.

<sup>121</sup> L'une des interprétations, homilétique celle-ci, nous permettrait d'avancer que c'est l'infidélité à la tradition qui est punie de mort dans cette nouvelle.

celle des êtres humains qui peuplaient le *shtetl* et celle des créatures de l'au-delà, vouées à s'éteindre puisque les nazis les ont supplantées et rendues obsolètes par leur cruauté<sup>122</sup>.

I, a demon, bear witness that there are no more demons left. Why demons, when man himself is a demon? Why persuade to evil someone who is already convinced? I am the last of the persuaders. I board in an attic in Tishevitz and draw my sustenance from a Yiddish storybook, a leftover from the days before the great catastrophe.

(Singer, 2004a 429)

En apparence, les règles de la narration rétrospective semblent respectées : un narrateur-témoin, seul à même de prendre la plume pour rendre compte du désastre (« there are no more demons left »), entend partager le récit de la ruine dont il a été le témoin impuissant. Pourtant, cet équilibre de surface est mis à mal. Tout d'abord, l'*incipit* repose sur un paradoxe : un démon y affirme qu'il n'existe plus d'êtres de son espèce. La parole qui émerge ainsi du chaos et des ruines du *shtetl* a donc quelque chose de la prosopopée : le démon fait le deuil non seulement de ses victimes mais aussi de lui-même. Il agonise à la fin du récit, tirant sa chiche subsistance des dernières lettres hébraïques abandonnées dans le village.

Plus encore, le fait que le narrateur et unique témoin vive dans un éternel présent dissipe l'illusion de l'analepse. Celle-ci devrait permettre le retour au présent. Ainsi, la démarche narrative consisterait à retracer les étapes du passé qui ont conduit au désastre. Or, celui-ci est posé comme étant le point de départ, mais aussi l'aboutissement du récit. Le démon déclare en effet d'entrée de jeu : « I speak in the present tense as for me time stands still » (429). Singer

---

<sup>122</sup> Sidra DeKoven Ezrahi lie « The Last Demon » non seulement à la Shoah mais aux récits de survivants dans l'histoire juive, et notamment au « Livre des larmes » ou *Sefer HaDema'ot* : « There is a fragment which has survived from the Hebrew lamentation literature of the fourteenth century, written by a man who returned to his hometown after a trip only to discover that a pogrom had wiped out every inhabitant and destroyed all the holy books, except one Bible. This one remaining man, who refers to himself as the "last ember", wrote a brief account of the destruction of his town on the pages of the one remaining Bible » (DeKoven Ezrahi 21).

met ici en scène un narrateur pour qui le temps serait unidimensionnel. Dès lors, tout le récit qui précède la destruction de Tishevitz, village misérable et « abandonné par Dieu » (*ibid.*) avant même sa chute aux mains des nazis, sera relaté au présent. C'est comme si d'emblée, bien que l'on arrive à reconstruire une suite chronologique des événements de l'arrivée du démon à Tishevitz à sa fin pathétique au milieu des ruines du *shtetl*, on affirmait qu'il n'y avait pas d'avant ni d'après, que le récit se retrouvait rivé à l'immédiateté de l'expérience du narrateur, figé dans un éternel présent.

L'abandon du prétérit au profit du présent est un premier écart significatif par rapport aux codes de la narration rétrospective, qui crée l'impression que l'on fait retour sur ses traces pour mieux revenir au temps de l'écriture du récit. Ici, toute distance vis-à-vis des événements relatés est impossible : la narration simultanée en prive les lecteurs. Cette stratégie implique que le démon va parfois jusqu'à modifier la grammaire attendue, laissant la place au présent idiosyncratique de son récit livré sans médiation. C'est par exemple le cas lorsqu'il s'interroge sur la durée de son séjour sur les ruines de la Pologne : « How long am I here? Eternity plus a Wednesday » (437). Sous cette forme, la question est agrammaticale en anglais puisque « how long? » présuppose que l'action, ou en l'occurrence l'état <be – here> a débuté dans le passé. On aurait donc attendu ici « how long have I been here? », la forme progressive en *have + -en* ou « périphrase du parfait<sup>123</sup> » indiquant alors les conséquences d'une action ayant débuté dans le passé ou, pour reprendre les termes d'Élise Mignot, « ce qui reste du procès après son actualisation » (Mignot 187), l'état résultant. « How long was I here? » aurait également pu être envisageable, en créant une rupture plus franche entre le temps de la stase et de l'attente et l'instant de la narration. Or ici, le présent renforce l'impression d'immédiateté : c'est comme si

---

<sup>123</sup> « La périphrase du parfait sert avant tout à dire un état résultant, c'est-à-dire ce qui reste du procès après son actualisation. Cette périphrase inclut un participe passé, que l'on appelle par convention forme en -EN pour l'opposer aux formes en -ED du prétérit. Le participe passé (qui le plus souvent a la même forme que le prétérit) indique que le procès dont on parle est localisé dans le passé » (Mignot 187).

le narrateur avait toujours été là et était voué à rester à Tishevitz à jamais, ce qu'il confirme par la suite.

Reste à déterminer pourquoi le narrateur n'emploie pour ainsi dire que le présent tout au long de la nouvelle. Est-ce parce qu'en tant que démon il est insensible au passage du temps, que sa nature l'empêche de distinguer des strates temporelles ? C'est une lecture possible de l'expression citée ci-dessus : « for me time stands still ». Toutefois, on aurait alors pu attendre le pluriel (« for us [demons] time stands still »). Je pencherai donc pour une interprétation qui me semble plus stimulante, à savoir que c'est la destruction de Tishevitz qui a figé le démon dans un éternel présent. C'est seulement ce point final, ce terme qu'est le meurtre des habitants de la bourgade qui permet de relire l'atmosphère d'« inquiétante étrangeté » (traduction du *unheimliche* freudien proposée par M. Bonaparte et E. Marty dans le livre du même nom publié aux éditions Gallimard) qui émane des pages qui précèdent l'annonce. Celle-ci est d'autant plus violente et brutale que l'extermination du village a été refoulée un temps par le narrateur, et tout le récit, avec sa première partie comique qui crée avec la description de la Shoah un contraste criant, fait office d'un lent retour à la réalité de l'anéantissement. Jean-Jacques Lecercle, définissant dans la lignée de Derrida la hantise de la mort comme toujours déjà présente dans la vie, précise que sans cesse « l'avenir menace d'envahir le présent, il porte sur lui son ombre, infléchit la qualité de l'attente, qui n'est pas simple expectative, mais imminence de la catastrophe » (Lecercle, 2007 27). Mais, chez le démon de Tishevitz, la particularité de l'attente repose sur le constat que la catastrophe a déjà été vécue une première fois, puis oubliée (ou du moins, il est dans un premier temps impossible de la nommer, de la transmettre, et il ne sera question que des facéties du petit démon). Le récit sera l'occasion pour le narrateur de se la remémorer dans toute sa violence, dans l'avant-dernière et la dernière page. Il n'y a donc pas en réalité deux récits symétriquement opposés, l'un farcesque (celui des aventures du démon), l'autre tragique (celui de la disparition du village), mais un lent retour à l'horreur tandis que

l'illusion d'un retour au monde d'avant la Shoah se disloque. Ce ressurgissement est également de nature à investir l'inconscient du lecteur, avide de reconstitutions du *shtetl* qui lui permettraient, l'espace d'un instant, d'oublier que la Shoah a tout dévasté. Ce répit, cet instant de trêve pourtant caractéristique des écrits de Singer, le lecteur en est ici privé.

La fin n'est donc pas aussi abrupte qu'elle semblait l'être à première vue, car nombreux sont les indices de la catastrophe à venir. Dès le début de la nouvelle, l'ombre de la mort plane sur le village, de sorte qu'entre l'incipit et l'explicit on pourrait parler de « rime » structurelle (Amfreville, 2009 139-140). D'entrée de jeu, le démon apparaît en effet à Tishevitz pour trouver la ville déserte, alors même qu'elle est encore habitée (« I look around. For the life of me I can't find a single one of our men. The cemetery is empty. There is no outhouse. I go to the ritual bathhouse, but I don't hear a sound », Singer 2004a 429). Autre détail significatif : la girouette du village est « morte » (« in Tishevitz even iron weathercocks die », *ibid.*), ce qui fonctionne comme un paradoxe étrangement inquiétant dans la mesure où il présuppose par le biais d'une personnification que les girouettes peuvent habituellement être animées. En somme, ce n'est pas le surgissement de ce petit lutin maléfique qui constitue l'événement surnaturel le plus remarquable de cet *incipit*, mais la pétrification du village entier, annonçant déjà la terrifiante suspension du temps induite par la mort de ses habitants. Cette suspension porte en elle-même en filigrane le trauma de la Shoah, au sens où, comme le suggère Marc Amfreville, « l'événement ne s'enregistre pas mais fait effraction et annonce son éternel retour sous des formes métaphoriques dans un présent figé » (135). Ce présent figé dans une infinie précarité, c'est celui de la narration, qui place le petit démon face à une catastrophe dont il ne peut que mentionner les conséquences tragiques sur les habitants de Tishevitz. Ainsi, « le temps chronologique, *chronos*, disparaît au profit d'un temps de l'occasion, de l'événement, *kairos* » (140).

Le même phénomène se retrouve dans l'incipit et l'explicit de « The Gentleman from Cracow » à travers le retour cyclique à la description du cimetière, qui crée un effet de rime entre le début et la fin (« goats grazed among the tombstones which were already sunk in the ground of the cemetery », Singer, 2004a 20 ; « the mounds in the cemetery sifted down, and the monuments slowly sank », 35-36). À première vue, il est étonnant que ces deux descriptions parallèles qui n'ont apparemment rien à voir avec l'intrigue elle-même encadrent le récit. Plus encore, elles semblent nier la progression narrative présentée dans la nouvelle, qui voudrait qu'il y ait eu progrès dans l'explicit, lorsque les villageois ont « retenu la leçon ». En réalité, il n'en est rien : il y a simplement retour à la case départ, comme si rien ne s'était produit, mais aussi, significativement, enlèvement progressif du cimetière et de ses tombes dans un avenir inquiétant. Voilà qui vient nous rappeler tout ce que le *shtetl* singerien a d'étrangement et de faussement intemporel, sorte de microcosme figé sous la plume d'un auteur qui le pétrifie en le sauvant de la mort. Il n'est donc pas indifférent que les termes réitérés de part et d'autre de la nouvelle soient le verbe « to sink », s'enfoncer, et le nom « cemetery ».

De même, on nous annonce d'emblée que les tombes ne sont *déjà* plus à la surface, qu'elles se sont enfoncées dans le sol. Mais quel est ce deuxième événement par rapport auquel « already » est placé dans son antériorité ? Est-ce l'arrivée du démon Ketev Mriri ? Du point de vue narratif, cette réponse fait sens puisque c'est la pauvreté de Frampol qui permet à ce dernier de séduire les villageois en exhibant sa propre richesse. Toutefois, on peine à comprendre l'enchaînement entre « were already sunk » et « sank » : le processus d'enfoncement dans la terre n'est-il pas déjà terminé au début de la nouvelle, comme le suggère l'emploi du *present perfect* qui pourrait impliquer, associé à l'adverbe « already », que l'on se représente le procès comme ayant déjà atteint son terme ? Pourquoi l'engloutissement du cimetière par la terre reprend-il de plus belle alors même qu'il vient d'être annoncé que le village avait été sauvé ? Une autre interprétation de « were already sunk » suggérerait que la narration est cyclique, que

Frampol est d'emblée voué à la perdition, l'antériorité de la catastrophe la rendant tout à fait inéluctable. Au sujet de cet effet de rime structurelle, Marc Amfreville note qu'il « subordonne l'écho au brouillage chronologique » (Amfreville, 2009 140) qui lie le temps d'avant et le temps d'après la catastrophe. L'œuvre singerienne met ici en place une « répétition du surgissement », quelque chose qui « brèche »<sup>124</sup> (*ibid.*), à savoir le trauma de l'incendie du village, lui-même évocateur de la Shoah. L'après-coup<sup>125</sup> implique de relire la première mention du cimetière à la lumière de la deuxième, et avec en tête le souvenir de l'hécatombe. Laplanche et Pontalis précisent dans le *Vocabulaire de la psychanalyse* que cette notion freudienne invite à réévaluer le rapport entre temporalité et causalité. En effet, « la notion vient d'abord interdire une interprétation sommaire qui réduirait la conception psychanalytique de l'histoire du sujet à un déterminisme linéaire envisageant seulement l'action du passé sur le présent » (Laplanche et Pontalis, 1967 33-34). Le même phénomène est à l'œuvre dans les textes de fiction qui conçoivent une sorte de causalité inversée du point de vue temporel, montrant que le présent éclaire et colore le passé tel qu'il a (ou précisément n'a pu être) vécu et assimilé.

Dans « The Last Demon », l'exposition qui annonce le cataclysme à venir est de courte durée, puisque lui succèdent des pages dont le ton se veut comique. Dès l'incipit et tout au long de la nouvelle, le récit oscille entre les codes de la farce (le petit démon est un médiocre agent des forces du mal qui s'efforce en vain de faire fauter les habitants du *shtetl*, par opposition au Ketev Mriri caché de « The Gentleman from Cracow » qui, lui, parvient à ses fins et convainc la population de Frampol de se livrer à la débauche) et ceux de la tragédie, tout comme « The Gentleman from Cracow » et, dans une large mesure, l'œuvre d'I. B. Singer tout entière,

---

<sup>124</sup> Il s'agit d'une allusion à la baleine surgissant des eaux dans le roman melvillien *Moby Dick*. Ainsi, au 134<sup>ème</sup> chapitre, Ahab lance à l'animal un ultime défi : « Aye, breach your last to the sun, Moby Dick!" » (Melville 1922 517).

<sup>125</sup> Au sens freudien de *Nachträglichkeit*, qui entend définir la nouvelle occurrence traumatique qui permet de revisiter et de revivre plus pleinement la première.

suspendue entre le rire et les larmes. Dans « The Last Demon », on a en quelque sorte deux nouvelles en une : un petit conte yiddish humoristique sur l'échec d'un démon dans sa tentative de corrompre un pieux rabbin du *shtetl*, empreint d'une tendresse toute singerienne envers le tentateur comme envers le tenté, et le récit intercalé d'un anéantissement brutal, qui ressurgit comme pourrait le faire le trauma enfoui. L'écart des registres renforce cette brutalité du dévoilement final, crée une impression de décalage disharmonieux entre les deux parties du récit que rien ne permet de réconcilier. En effet, comment rire des faiblesses triviales et de la piété un peu naïve du rabbin mystique brandissant son volume de kabbale pour chasser le vilain démon quand on nous annonce son meurtre quelques lignes plus loin ? Le rire s'interrompt à mi-nouvelle, s'étrangle lorsque l'on prend conscience de l'issue tragique de la farce, de la futilité de la victoire du rabbin sur le mal qui l'assaillait lorsqu'on la compare à l'étendue du désastre. Ces effets de changement de tonalité ne sont pas propres à « The Last Demon » : tout au long de l'œuvre singerienne, passages comiques et tragiques alternent. Ce qui caractérise cette nouvelle, c'est que, comme aucun autre écrit de Singer à mon sens, elle crée un effet de rupture brutale qui force à relire la première partie comique de la nouvelle comme l'amorce grinçante de l'anéantissement prononcé dans les deux dernières pages. En d'autres termes, la transparence historique radicale de cette seconde partie qui ose enfin nommer la Shoah vient remettre en question l'univers fantastique et comique qui avait été construit jusqu'ici.

L'écart de registre n'est pas le seul à marquer le récit de son empreinte. Singer opère également ici un travail sur des strates temporelles que l'on présuppose distinctes dans un premier temps mais qui sont en réalité comme imbriquées. De fait, lorsque l'on s'efforce de retracer les chronologies réelle et vécue du récit dans « The Last Demon », on constate que celles-ci semblent être en contradiction. Du point de vue de la stricte chronologie, le démon commence par apparaître à Tishevitz, cherche un Juif à corrompre, tente sa chance auprès du

rabbin qui continue obstinément à étudier les textes saints, et est chassé par les incantations kabbalistiques de ce dernier. Le maître du démon, Asmodée, le condamne alors à ne jamais quitter le village. Quelque temps après, la communauté est assassinée et, face à la monstruosité des meurtriers, dépassant de loin ce que ce petit être malfaisant aurait pu imaginer de pire, le démon reste dans le *shtetl* détruit et lit jusqu'à épuisement les derniers livres yiddish sauvés du carnage. Du point de vue de la temporalité événementielle (*kairos*) restituée par le narrateur, toutefois, l'inverse se produit : on constate que, de façon surprenante, le seul passage qui ne soit pas au présent est celui qui raconte le massacre. Brusquement, avec une gravité qui jure avec la tonalité comique des lignes qui précèdent où le narrateur se dit déçu de ne pas avoir obtenu de promotion et de se retrouver condamné à hanter Tishevit, le démon emploie une forme en *have + -en* : « I've seen it all, the destruction of Tishevit, the destruction of Poland » (Singer, 2004a 437). La périphrase du parfait est en effet si exceptionnelle dans un récit presque intégralement rédigé au présent qu'elle se fait assurément vectrice des effets du traumatisme de la Shoah sur le narrateur : il n'y a au fond *que* cet événement qui porte son ombre sur le présent, une éternelle répétition du passé. Seul ce temps (celui du *kairos* et non plus du *chronos*) est antérieur à tout ce qui précède, séparé de la foule des autres événements (le prétérit induit d'ailleurs cette rupture), inassimilable. La catastrophe collective, qui est *stricto sensu* le terme du récit, est donc présentée comme ce qui la précède, une blessure originelle tapie dans le présent de la narration qui se veut simultanée : « l'apparition de la mort, toujours déjà présente, crée la nécessité textuelle d'une causalité » (Amfreville, 2009 129).

Cette causalité est ici inversée, et la nouvelle présente une construction en miroir : la fin devient un commencement, mais n'est révélée comme telle qu'à l'issue de la nouvelle. Si l'événement lui-même de la Shoah reste violemment arraché au présent, suspendu dans une antériorité chronologique inaccessible, le reste de ce qui fut vécu est livré au présent replié sur lui-même. Cette réitération, en tant qu'elle fait écho aux incessantes relectures qui maintiennent

en vie le démon, est aussi une réélaboration à visée curative du trauma premier, en même temps qu'elle en est encore le symptôme. Cette réimmersion dans l'événement commotionnant rappelle l'invitation de Ferenczi dans un texte de 1932 à revivre le trauma avec l'aide de l'analyste :

Si on veut atteindre les origines d'un choc inattendu, non préparé et écrasant, il faut répéter le traumatisme lui-même et [...] dans des conditions plus favorables, il faut l'amener pour la première fois à la perception et à la décharge motrice [...] Cela implique l'abandon complet de toute relation au présent et une immersion complète dans le passé traumatique.

(Ferenczi, [1932] 1982 48)

De façon similaire, le démon singerien doit revivre ce qui n'avait pu être assimilé lors de l'assassinat des habitants de Tishevitz. Cette relecture incessante et compulsive des bribes d'écrits abandonnés, qui ne saurait aller sans évoquer, sur le plan métatextuel, la question de la réception, se prête à être interprétée à la fois comme une invasion irrépressible d'un passé traumatique, mais aussi comme une tentative d'« apprivoisement » (Malausséna 167) de l'événement dont la violence ne se révèle qu'à la fin de la nouvelle à travers la médiation des lettres yiddish, c'est-à-dire de l'écriture qui permet en effet de « répéter » le trauma dans un contexte affaibli ou atténué (Ferenczi, [1932] 1982 46-48).

Une seule transition entre ces deux dimensions temporelles : la périphrase du parfait qui n'exprime que l'existence d'un traumatisme (ce que le narrateur a vu) sans parvenir à témoigner intelligiblement. Qu'a-t-il vu ? « Tout. » L'adverbe dit un trop-plein que n'épuise pas le catalogue des massacres qu'énumère le petit démon, comme lorsque Martin Goldberg s'interroge sur les raisons de la vulnérabilité du réfugié chez Malamud (« The German Refugee ») et mentionne une série de motifs raisonnables (« a refugee's displacement, alienation, financial insecurity, being in a strange land without friends or a speakable tongue »,

Malamud 1997 364) qui ne parviennent pourtant pas à rendre compte de la misère morale de Gassner.

Dès cette annonce (« I've seen it all »), le langage du démon est en effet troué par une absence, qui se dit d'abord au présent simple, vecteur de vérités générales sans ancrage temporel, à travers une série de négations (« The women don't pour out water any longer [...]. They don't warn us before emptying the slops »), comme pour traduire un manque irrémédiable, puis à travers la multiplication des formes passives au prétérit (« the rabbi was martyred » ; « the community was slaughtered, the holy books burned, the cemetery desecrated », Singer, 2004a 437). Le narrateur ne peut que nommer ce qui n'est plus sous la forme de listes, comme Singer le fait souvent dans ses nouvelles qui inventorient encore et encore ce qui a été perdu. De même, dans « The Last Demon », le pathos du dévoilement final est accentué par l'incapacité du démon à dire l'étendue du désastre bien plus que par l'horreur des détails eux-mêmes.

La destruction qu'évoque le narrateur s'étend ensuite au monde des créatures surnaturelles dont il provient, mais qui est désormais devenu obsolète : « there is no further need for demons. We have also been annihilated » (*ibid.*). Le narrateur suggère à plusieurs reprises que, en tant qu'incarnation des forces du mal, les méchants lutins ont failli, car ils ont été supplantés par les meurtriers. La survie du petit démon constitue elle-même une anomalie à laquelle le temps ne manquera pas de remédier, puisque celui-ci ne peut vivre que tant qu'il parvient à se nourrir d'écrits yiddish (« when the last letter is gone / the last of the demons is gone », Singer, 2004a 438). Seule une incessante réactualisation de l'impératif du *Yizkor*, qui passe ici par le devoir de relecture d'un texte yiddish qui, en permettant de commémorer les habitants assassinés, maintient le narrateur dans une demi-vie, à l'image de la démarche singerienne qui fut celle d'un conteur des mondes engloutis.

« The Last Demon » nous a permis d'envisager, à travers le choix stylistique de la déstabilisation du temps, la manière dont la nouvelle suscite un sentiment d'inévitabilité structurelle. Selon Baruch Hochman, c'est l'impression qui se dégage de toute l'œuvre singerienne (Hochman in Malin 1969 126). Dans « The Gentleman from Cracow », ce sentiment émane surtout de l'envahissement de l'espace et du caractère prophétique dont ce dernier est investi. Si le village de Frampol manque d'être annihilé à la faveur d'une nuit de chaos démoniaque (« witches, werewolves, imps, demons, and hobgoblins plummeted from the sky, some on brooms, others on hoops, still others on spiders », Singer, 2004a 32) qui ne va pas sans évoquer la Shoah par anticipation, à travers l'incendie du village au cours duquel les enfants périssent calcinés. C'est le ciel teinté de sang, récurrent chez Singer<sup>126</sup> qui traduit le mieux l'angoisse d'un paysage que hante déjà l'imminence de la catastrophe : « the sky was a fiery red, and from the distance came a clamor of shouts and songs that resembled the howling of wild beasts » (*ibid.*). À feu et à sang, le *shtetl* finit par n'être plus qu'un tas de cendres (« The town was unrecognizable. Where houses had been, only chimneys stood. Mounds of coal smoldered here and there », 33).

En somme, on peut voir dans « The Gentleman from Cracow » le pendant symétriquement inversé de « The Last Demon » : l'un et l'autre empruntent aux genres de la nouvelle yiddish, le premier par le conte allégorique dans la tradition 'hassidique du Rabbi Nahman de Bratslav, le second en reprenant les codes comiques des récits de la tradition yiddish (on pense par exemple aux écrivains Shalom Aleichem et Mendele Mokher-Sforim<sup>127</sup>). Là où « The

---

<sup>126</sup> Voir dans d'autres nouvelles : « the sky turned red as blood, and a round skull pushed up out of the bloody sea as out of the womb of a woman in childbirth », I. B. Singer, « Two », 2004b p. 41, and « the sun emerged like a bloody head from a womb », I. B. Singer, « The Slaughterer », 2004a p. 556.

<sup>127</sup> Mendele Mokher-Sforim (1835-1917) était un auteur juif, fondateur de la littérature narrative moderne en yiddish et en hébreu. Il adopte son pseudonyme, qui signifie « Mendele le libraire itinérant », en 1879.

Gentleman from Cracow » est traversé d'éléments qui renvoient en filigrane au cataclysme à venir mais revient *in extremis* aux *topoi* du conte édifiant (le rabbin se sacrifie pour Frampol, les villageois reconnaissants honorent la mémoire du saint homme et la bourgade est miraculeusement reconstruite), ce n'est pas le cas dans « The Last Demon ». Nul renouveau dans cette nouvelle : la conscience du désastre y déborde de toutes parts, rendant la fable grinçante, l'arrachant à la quiétude d'une fin heureuse en ne livrant que l'ampleur de la catastrophe. Ces deux nouvelles représentent deux stratégies complémentaires dans l'œuvre singerienne, celle qui tient pour acquis les ravages de la Shoah comme une sombre toile de fond, et celle qui consiste à les ignorer, à représenter le *shtetl* d'avant la chute, sans cesse au bord du gouffre, comme s'il était encore possible de sauver ce monde du trépas. C'est ce à quoi s'essayaient bien des récits de Singer. Dans ce deuxième scénario, c'est un Singer conscient de l'inévitable destruction qui prend la plume et donne au *shtetl* reconstitué une lueur de nostalgie, sans toutefois verser dans le sentimentalisme, tant l'écrivain y a à cœur de dépeindre ces milieux voués à l'extinction en « scribe (soyfer) méticuleux [...] de sa propre culture » (Baumgarten 27). Comme la parole suspendue du dernier des démons, l'écriture singerienne ne fait plus que témoigner de la destruction. Cette stratégie de l'inventaire, qui exprime quelque chose de la compulsion singerienne de rappeler tout ce qui fut perdu, est aussi mise en place à la fin de « The Last Demon ». L'épilogue présente en effet la liste de tout ce que les bourreaux ont fait subir aux victimes et mentionne tous ceux qui ont péri. Ce phénomène rappelle le témoignage d'E. L. Doctorow invité en 2002 à évoquer la Shoah à Yale et qui préféra lire une liste continue d'objets ayant appartenu aux victimes (« prayer shawls silk silver embroidered, prayer books

---

L'une de ses nouvelles est publiée en 1863 et son principal roman, *Ha-Avot ve-ha-banim* (« Pères et fils »), paraît en 1868, tous deux en hébreu. Mendele a également rédigé de nombreuses pièces de théâtre satiriques en yiddish. Sholem Aleichem (né le 18 février 1859 à Pereyaslav, Russie [aujourd'hui Pereyaslav-Khmelnytsky, Ukraine] - décédé le 13 mai 1916 à New York, New York, États-Unis) était un auteur et humoriste connu pour ses nombreux récits yiddish sur la vie dans le *shtetl*. Il est l'un des principaux écrivains classiques de la littérature yiddish moderne.

daily, prayer books holidays, candelabra silver » : Doctorow in Osborne ix). Le témoignage est indirect, mais se pense aussi sur le mode de la litanie. En outre, si le discours sur la perte passe par la description d'un corrélat objectif, c'est à travers les dernières bribes de yiddish dont le démon dit se repaître, en miroir de l'extinction graduelle et irréversible de la langue des victimes.

En somme, Singer dit les spectres qui l'habitent en un kaléidoscope d'êtres que la Seconde Guerre mondiale aura presque inévitablement anéantis. Dans « A Wedding in Brownsville », la nouvelle singerienne n'est plus qu'une liste de noms, à la manière des *Memorbücher* (livres du souvenir)<sup>128</sup>. Le récit se compose de bribes de dialogue échangées par des survivants présents à un mariage, sans que le lecteur puisse en identifier l'énonciateur :

“My father? He was killed. They were all killed. I'm the only one left of the entire family.” “Berish the son of Feivish? Starved to death in Russia – they sent him to Kazakhstan. His wife? In Israel. She married a Lithuanian.” “Sorele? Shot. Together with her children” [...] “Abraham Zilberstein? They burned him in the synagogue with twenty others. A mound of charcoal was all that was left, coal and ash.”

(Singer, 2004a 494-495)

Dans cette liste, des voix désincarnées s'interrogent et se répondent. Tout ce que l'on connaît, c'est le cadre : celui d'un mariage, occasion de liesse par excellence, où le *small talk* a laissé la place à une énumération de fantômes, comme autant de convives qui n'ont jamais pu se présenter. Il s'agit là de rappeler qu'aucune joie n'est sans mélange, et, si le cadre du mariage peut paraître jurer avec la thématique du deuil, cette cérémonie se clôture traditionnellement

---

<sup>128</sup> Yosef Haim Yerushalmi définit ainsi les *memorbücher* : « lists of martyrs to be read aloud periodically in the synagogue during memorial services for the dead [...]. Their major purpose was to preserve the names of those for whose souls communal prayers were to be offered in the house of worship » (46).

par le bris d'un verre qui évoque un autre grand deuil partagé au sein du peuple juif, celui de la destruction du Temple (et les pertes humaines colossales qui y furent liées, comme en témoigne par exemple le livre des Lamentations).

Notons ici que, pour que la liste soit exhaustive, le narrateur mentionne également le nom des rares rescapés, ces âmes en peines que Singer décrira comme des « ombres sur l'Hudson » dans le roman qui porte le même titre. De temps à autre, les invités évoquent une personne qui a survécu. Ces allusions discrètes aux rescapés, mentionnés parmi toutes les victimes de la Shoah, crée un effet de brouillage typiquement singerien entre les vivants et les morts. Les silhouettes des invités au mariage se voient métamorphosés en cadavres en sursis. Les portraits des vivants et des morts se mêlent en une folle ronde, mimant les danses du mariage à Brownsville :

Do you see that young woman dancing in the yellow dress? It's Riva's sister [...]. Riva herself? Where all the others ended up: Auschwitz. How close we came ourselves! All of us are really dead, if you want to call it that. We were exterminated, wiped out. Even the survivors carry death in their hearts.

(Singer, 2004a 495)

On reconnaît ici l'usage d'Auschwitz comme synecdoque des camps<sup>129</sup>, sans doute parce qu'il s'agissait du plus grand camp d'extermination durant la Guerre et que c'est entre les murs d'Auschwitz-Birkenau que plus d'un million de victimes furent assassinées<sup>130</sup>, plus que dans

---

<sup>129</sup> Cet usage n'est pas systématique chez Singer. On notera notamment la mention de Treblinka et de Maidanek chez l'un de ses autres narrateurs, obsédé lui aussi par la Shoah et sa propre mortalité dans « The Lecture » (Singer 2004a) : « I imagined myself somewhere in Treblinka or Maidanek. I had done hard labor all day long. [...] Tomorrow there would probably be a 'selection', and since I was no longer well, I would be sent to the ovens » (595). Ce passage même fait exception dans la prose singerienne. Aucune des nouvelles de Singer ne se déroule dans les camps. C'est seulement par l'imagination que le protagoniste s'y projette.

<sup>130</sup> United States Holocaust Memorial Museum. "The Holocaust." *Holocaust Encyclopedia* : <http://www.ushmm.org/wlc/en/?ModuleId=10005143>

aucun autre camp d'extermination. De nouveau, le rythme d'écriture est comme haletant, saccadé. La danse se fait frénétique et une voix non identifiée rappelle que l'on est à un mariage. L'incertitude plane : les vivants le sont-ils vraiment ? Et les morts ne sauraient-ils pas manquer de refaire surface ? Ainsi, on relève dans la nouvelle singerienne : « dead, if you want to call it that » (Singer, 2004a 495). Mais qui est « you » ? Est-ce au lecteur d'en décider ? S'agit-il de s'adresser à Salomon Margolin, le protagoniste, lui-même un rescapé ? Rien ne permet de trancher avec certitude.

La nouvelle, en présentant cette litanie de noms, suggère qu'il revient à chacun de commémorer les victimes ; sur le plan métatextuel, l'œuvre massive de Singer se fixe exactement le même but. Elle illustre en cela l'axiome de Wiesel : « to forget the dead would be akin to killing them a second time » (Wiesel xv). Elle fait revivre tour à tour Frampol, Kreshev, Zamosc, Bilgoray, Krashnik et autres lieux, avec une minutie d'entomologue, quitte à délaissier quelque peu le cadre new-yorkais qui fait généralement office de toile de fond, comme s'il s'agissait d'une sorte d'accident de l'histoire. Or, ce cadre américain fut celui d'Isaac Bashevis Singer lui-même ; il paraît pourtant moins réel que la Pologne. Ainsi on lit dans « The Lecture », qui fait partie des nouvelles de Singer se déroulant en Amérique (la plupart de ses premières nouvelles ignorent tout simplement l'ancrage américain de Singer et se concentrent sur la résurrection littéraire de la vie juive d'Europe orientale) : « the American dream gradually dissolves and harsh Polish reality returns » (Singer, 2004a 587). Chaque *shtetl*\* ne pourra être sauvé que par l'écriture. L'incipit de « The Destruction of Kreshev » ne fait pas mystère de cette association entre le cadre de la vie juive et sa recreation magique sous forme d'assemblage de lettres, comme le « Emet » (mot hébreu signifiant « vérité ») marqué au front du *Golem*\* qui lui insuffle la vie : « Kreshev is about as large as one of the smallest letters in the smallest prayer books » (Singer 2004a 284). De quoi sera-t-il dès lors question ? Le titre nous le révèle sans détours : c'est la destruction d'un microcosme qui est rappelée, à l'issue

d'une succession de catastrophes aux accents surnaturels. Il est rare que Singer se risque à décrire la barbarie nazie, et il faut rappeler que « The Last Demon » est l'exception et non la norme en la matière. Mais il s'agit malgré tout, coûte que coûte, de dire la destruction, ne serait-ce que pour la suspendre au sein d'une vignette fictionnelle (car les nouvelles de Singer sont autant de portraits, autant d'êtres exhumés du néant). Ainsi que l'avance Janet Hadda :

By stubbornly refusing to acknowledge Hitler's destruction, Bashevis immortalized that world, capturing it – with all its conflicts, inconsistencies, weaknesses, and nobility – perpetually on the verge of annihilation, but forever alive.

(Hadda 109)

Nous avons observé que, de toutes les nouvelles du corpus, c'est dans celles d'Isaac Bashevis Singer que transparaît le mieux l'évocation implicite d'une mort quasi imminente, que ce soit celle d'un protagoniste ou celle du *shtetl* entier. C'est à travers ces récits que l'auteur exprime la *suspension éthique et littéraire fantasmée de cette mort* : tant que le dernier des démons est encore en vie, se nourrissant de bribes de textes yiddish dans un *shtetl* désormais déserté, tant qu'il reste quelques Juifs à Frampol ou à Kreshev, fût-ce uniquement dans la fiction singerienne, cet anéantissement ne saurait être définitif. La suspension du temps est l'un des avatars de la spectralité à l'œuvre dans le corpus. Celle-ci est toujours manifeste sous forme de présence-absence, à l'état de vestige ou de trace. C'est sur la spectralité comme choix esthétique structurant que nous nous pencherons maintenant.

### III.2. « To haunt the past like this – to love the dead » (Bellow, 1976 143). Le retour du spectre.

#### III. 2. a. Vers un mode gothique juif américain ?

S'il est un genre littéraire où les spectres et autres *ghost stories* sont légion, c'est assurément le gothique, tant sous sa forme européenne qu'à travers son importation en terre américaine. Dans la *Blackwell Encyclopedia of the Gothic*, on trouve une entrée propre à nourrir notre travail de réflexion sur les modes d'expression de la perte dans les textes du corpus ; elle s'intitule « The Jewish Gothic ». L'autrice, Ruth Gilbert, constate l'existence d'un mode de gothique juif (Gilbert 375) qui se caractériserait principalement par la référence au surnaturel. Elle identifie trois figures du folklore, dont deux seulement appartiennent à la tradition juive : le *dybbuk*\*, le Golem\* et le Juif errant. Or, ce dernier est un personnage tiré d'une légende chrétienne et me paraît donc relever de la représentation gothique *du Juif* plutôt que du *gothique juif*<sup>131</sup>.

Gilbert précise ensuite au sujet des récits gothiques en général : « all invoke a classically Gothic mixture of fear, horror, and desire. They also present patterns of uncanny doubling and dislocation and an interrogation of the concepts of home and homelessness, belonging and alienation » (*ibid.*). L'appellation « gothique juif » est presque un *hapax* dans la critique. Or, ce champ mériterait de faire l'objet d'une analyse plus approfondie. J'évaluerai donc sa pertinence à l'aune de certaines œuvres du corpus, et particulièrement à travers les nouvelles de Singer qui me paraissent correspondre le mieux aux critères posés par Gilbert dans son article novateur.

---

<sup>131</sup> C'est notamment le cas chez Hawthorne où le Juif errant est bien une figure gothique, mais aussi dans le classique *The Monk* de Lewis. Voir mon article à ce sujet « Wanderers of the New World: From the Jew as Other, to the Jew as (Uncanny) Double in “A Virtuoso's Collection” (1842) and “Ethan Brand” (1850) » (Ackermann-Sommer, 2020 186).

Commençons par souligner ce en quoi le « mode » se distingue du genre. Parler d'un genre gothique juif, ce serait isoler des nouvelles dans lesquelles celui-ci est prédominant, et qui pourraient à proprement parler être qualifiées d'œuvres gothiques. À l'inverse, le terme de mode suggère une tonalité qui peut éclairer certaines parties de l'œuvre seulement, des emprunts marquants, plutôt qu'une constance des thématiques et des traits définitoires d'un bout à l'autre du récit. Ainsi, le *dybbuk* qui déforme le ventre de Lena dans la nouvelle de Singer intitulée « One Night in Brazil » est une créature échappée de ce que l'on en viendra à définir comme un imaginaire juif du gothique, dans la mesure où il sert de support pour penser l'horreur de l'envahissement par l'incorporat. Cependant, dans cette nouvelle, les écarts de registre sont importants et c'est un ton presque farcesque qui l'emporte lorsque les deux amants, le narrateur et Lena, sur le point de consommer leur union sont assaillis par une nuée de moustiques et chutent maladroitement sur le sol. On constate donc le plus souvent des irrptions du gothique dans un univers narratif qui n'est pas caractérisé par l'unité de registre – d'ailleurs, l'invasion de David Heshel, victime de la Shoah, jure avec le cadre exotique que forme le Brésil où se rend le narrateur, espérant vivre quelque idylle, laquelle sera interrompue par l'omniprésence du défunt. Le décalage entre les registres comique et tragique avait déjà été observé au sujet de « The Last Demon » : on trouve ici une association de thématiques propres à susciter l'horreur chez le lecteur, définissant ce qui pourrait s'apparenter à un mode gothique dominant, et des irrptions du comique qui induisent une forme de relativisation ou de contextualisation de la hantise décrite par la protagoniste.

L'hybridité générique du gothique juif en terre américaine est une question qui mérite d'être posée d'emblée. Qu'est-ce qui, dans la littérature juive américaine, relève de l'emprunt au gothique anglais ? Qu'est-ce qui serait propre au gothique américain ? Dans un ouvrage devenu classique, *Le Roman gothique anglais 1764-1824*, Maurice Lévy distingue trois critères

d'identification du gothique : une architecture médiévale, la présence du surnaturel et la peur suscitée à la lecture du récit.

Si l'architecture médiévale est absente des nouvelles du corpus, la lecture de Singer nous ouvre tout de même la porte d'un monde du passé pour le lecteur de la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle, époque où l'auteur publie ses nouvelles : le *shtetl*, emblème de l'Alte Heim\*, avec ses huttes délabrées et ses cimetières en perpétuel ravalement. Tout comme le Moyen-Âge devient dans le gothique anglais une période valorisée face au présent mercantile du XVIII<sup>e</sup> et du XIX<sup>e</sup> siècle, Singer, vivant aux Etats-Unis et rédigeant la plupart de ses nouvelles dans la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle, reconstitue par la fiction l'Europe juive du milieu du XVII<sup>e</sup> siècle jusqu'à la Shoah. Ainsi, l'ancrage dans un *shtetl* presque atemporel rend difficile de situer précisément le cadre chronologique de la plupart des œuvres singeriennes, et *a fortiori* de ses nouvelles.

Il existe également chez Singer une exploration du gothique, non seulement dans l'univers du *shtetl*, mais transposée en Amérique. Ainsi, le même phénomène de possession décrit dans la petite bourgade juive d'Europe orientale et de l'autre côté de l'Atlantique ne sera pas traité de façon identique : là où le phénomène de possession et la disparition finale de la jeune femme ont encore quelque chose d'effrayant dans « The Dead Fiddler », l'un et l'autre font l'objet d'une ironie amère dans « One Night in Brazil », où le *dybbuk* est présenté comme une maladie de l'âme et par conséquent appréhendé au deuxième degré. À l'inverse, rien de plus réel que les *dybbuks* du *shtetl* singerien, pris au sérieux tant par les autorités rabbiniques que par les possédées. On trouverait donc, s'il fallait définir le gothique singerien, une double inspiration anglaise et américaine : celle du gothique anglais dans les nouvelles du *shtetl* où les grandes terreurs de la psyché sont interprétables, ne serait-ce que superficiellement, au sens littéral (les *dybbuks* y sont encore *crédibles* en tant que tels), et celle du passage au gothique psychologique

américain qui caractérisa le genre dès ses débuts de l'autre côté de l'Atlantique, notamment sous la plume de Charles Brockden Brown ou d'Edgar Allan Poe.

On mentionnera également parmi les emprunts au gothique une atmosphère ténébreuse et comme hantée, omniprésente dans les cieux lourds et rouge sang d'Isaac Bashevis Singer, ainsi que, dans une moindre mesure, chez Malamud : « Malamud, like Hawthorne, though perhaps not so extensively, has mined his own stake in the territory of the gothic; the darkness, the spectral gloom, the aching sense of the past – all these elements are represented » (Field and Field 74). La réserve « not so extensively » peut être justifiée par le constat d'une convergence constante chez Malamud, mais aussi chez Singer, entre le gothique et le grotesque ; le mélange constant des registres peut être interprété comme l'une des manifestations de l'humour juif, qui n'hésite pas à rire de la mort avec beaucoup de recul, mais dont les plaisanteries ont bien souvent quelque chose de grinçant ou d'amer.

Enfin, que le surnaturel fasse son apparition à de multiples reprises, notamment chez Singer, n'est plus à démontrer. On ne compte plus les fantômes, sorcières, démons, gobelins et autres dybbuks qui hantent les pages de l'auteur d'origine polonaise. De temps à autre, ces apparitions sont présentées comme explicitement factices ; ainsi dans « Taibele and her Demon » (2004a, 333-343) où la créature à laquelle le titre fait allusion n'est autre qu'un plaisantin, Alchonon, qui se fait passer pour un démon pour mieux séduire Taibele. Par moments, c'est une surenchère de créatures surnaturelles qui vient symboliser un chaos effrayant envahissant l'espace jadis cloisonné du *shtetl*. Ainsi, dans « The Gentleman from Cracow », lors de l'invasion de Frampol par les esprits maléfiques qui représentent les influences extérieures, on voit pleuvoir du ciel une cohorte d'êtres malfaisants, jusqu'à l'apparition paroxystique de Satan lui-même,

conduisant les époux damnés sous le dais nuptial (il s'agit de la prostituée Hodl et de Ketev Mriri, le « gentleman de Cracovie » à la tête des légions de démons).

C'est presque à une énumération des créatures du folklore gothique que l'on a affaire, et l'accumulation serait grotesque si le village entier n'assistait pas quelques instants après à la mort tragique de tous ses nourrissons : on observe ici un nouveau changement de registre radical, choix stylistique que l'on retrouve dans « The Last Demon », et qui met en scène un retour brutal à la réalité de l'horreur. Ce ne sont finalement pas les créatures folkloriques singeriennes qui suscitent la terreur, mais l'allusion à une annihilation totale qui ne devait même pas épargner les enfants. L'histoire a dépassé les horreurs de l'imagination, tout en informant la fiction qui doit en retracer les moments les plus insoutenables.

La peur n'est donc pas absente de l'univers littéraire de Singer, même si elle ne vient pas toujours des créatures de l'au-delà. De même, la nouvelle singerienne, en ayant recours à des entités devenues obsolètes dans la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle, s'efforce de redonner vie aux créatures de l'imagination folklorique du *shtetl*. Cela explique, lorsque les mêmes apparitions refont surface outre-Atlantique dans les récits de Singer, qu'elles sont tournées en ridicule. L'auteur semble admettre la difficulté croissante à prendre démons et dybbuks au pied de la lettre dans un cadre moderne et nous livre donc une version ironique de ces créatures, guidée par une lecture psychanalytique. Ce discours (et notamment le langage de l'hystérie que nous avons analysé dans notre deuxième partie) n'est cependant mobilisé que pour disqualifier une affection dont le narrateur nous révélera qu'elle a pris une forme psychosomatique et s'est muée en tumeur mortelle. Si ce second *dybbuk* est également léthal, c'est bien que même sous leur forme moderne, et en dépit du recul qui caractérise les personnages vis-à-vis d'elles dans la diégèse, les créatures du folklore gardent quelque chose d'effrayant, ne serait-ce qu'en raison de leur association directe aux dysfonctionnements de la psyché. En ce sens, *se croire* habité

par un *dybbuk* n'est pas moins source d'horreur que l'être « réellement » : c'est peut-être d'ailleurs le contraire, puisque personne ne croit Lena quand elle évoque la source de son mal.

L'invasion des moustiques dans « One Night in Brazil », qui intervient lorsque les protagonistes sont sur le point de coucher ensemble, peut également se prêter à une interprétation à travers le prisme du gothique. En effet cet étrange surgissement vient briser l'exotisme paisible d'une chaude nuit brésilienne et induit l'impossibilité pour Lena de se définir autrement que par ce qui la hante désormais, à la fois intérieurement et extérieurement. C'est en effet cet essaim qui la prive d'une nuit de plaisir, et la rappelle au souvenir de l'amant mort qu'elle porte en elle sous la forme d'un *dybbuk*. Comme ce sera aussi le cas dans « The Black Wedding », tout paysage idyllique est susceptible de devenir cauchemardesque quand il est perçu à travers le *mindscape* des protagonistes. Tout rappelle Lena à ce qui l'habite contre son gré. Les moustiques relèvent donc d'une projection de la psyché sur le décor ; on peut y voir un emprunt aux codes du fantastique, dans la mesure où cet envahissement se prête à une lecture réaliste (les insectes étaient là par hasard, et c'est Lena qui investit leur présence d'un sens caché parce qu'elle ne parvient pas à oublier Heshes) et à une interprétation surnaturelle (en vertu de laquelle le *dybbuk* aurait bel et bien envoyé l'essaim punir son ancienne amante pour cette infidélité *post-mortem*).

Autre caractéristique fréquemment associée au gothique dans l'ouvrage de référence de Maurice Lévy : la présence de figures féminines captives, enfermées ou possédées : citons à titre d'exemple, dans le gothique anglais, Matilda dans *The Castle of Otranto* de Horace Walpole ou Antonia dans *The Monk* de Matthew Lewis. Du côté du « gothique juif », on peut rappeler le cas de Liebe Yentl dans « The Dead Fiddler » ou de Lena dans « One Night in Brazil », deux nouvelles de Singer. Ces phénomènes de possession ne se limitent pas à la partie novellistique de l'œuvre singerienne : ainsi, dans son roman *The Manor*, une jeune fille de

Turbin devient la proie d'un succube. L'âme errante qui prend possession d'elle est celle d'un talmudiste qui ne cesse de réciter des passages de la Torah à l'envers, privant ainsi la jeune femme de la possibilité d'y trouver un sens. Cet exemple confirme le constat que, le plus souvent, on a affaire à des figures de femmes possédées par des hommes qui, symboliquement et littéralement, les pénètrent (la figure du violeur est aussi au centre du gothique anglais, notamment dans le roman de Lewis).

La critique Nora Rubel, dans *Doubting the Devout*, consacre également un chapitre à ce qu'elle nomme « le nouveau gothique juif », terme qu'elle n'applique qu'à quelques romans et films à succès, mais jamais au canon de la littérature juive américaine. Elle oppose ce genre au gothique anglais, mais ne mentionne pas les nombreuses incursions des auteurs américains dans ce genre, passant sous silence les explorations du gothique américain de Brown, Poe, Irving, Bierce, Hawthorne, et bien d'autres encore. Selon elle, le « nouveau gothique » (qu'elle qualifiera plus précisément de « juif américain ») se fonde sur l'existence de normes de genre qui restreignent la liberté des personnages féminins. Rubel à ce sujet : « These narratives can be distinguished by the presence of houses in which people are locked in and locked out. They are concerned with violence done to familial bonds that is frequently directed against women » (Rubel 96). Comme les jeunes filles cloîtrées du gothique anglais, les Juives qui peuplent les œuvres du nouveau gothique se voient privées d'espace, contraintes de vivre des destinées terrifiantes. Elles ne parviennent ni à se conformer au cadre qu'on désire leur imposer ni à s'y soustraire. Or, dans la mesure où le gothique anglais présentait, de façon similaire, de nombreux portraits de jeunes femmes enfermées dans des tours ou châteaux, on peut constater<sup>132</sup> que le « nouveau gothique » juif américain n'a changé que de cadre, transposant cette situation

---

<sup>132</sup> Dans le gothique américain, la dimension genrée de l'enfermement semble moins marquée. De fait, on trouve chez Hawthorne de nombreux portraits d'hommes possédés ou hantés à des degrés divers (« The Haunted Mind », « Ethan Brand », « The Man of Adamant » ou « Young Goodman Brown », de même que chez Brown (notamment Wiedland dans le roman éponyme).

d'enfermement dans un univers américain peuplé de communautés juives insulaires et de pères trop autoritaires – voire, chez Singer, dans le *shtetl* d'Europe orientale. Par exemple, on a mentionné dans la première partie de ce travail que Liebe Yentl, dans « The Dead Fiddler » de Singer, est attachée à son lit par une armée de rabbins qui aspirent à l'exorciser de son *dybbuk*, dans lequel tout porte à voir sa part masculine<sup>133</sup>. Dans ce *dybbuk* qui jure et peste, il serait aisé de percevoir la manifestation du Ça de Liebe Yentl, que les figures d'autorité masculines, associées au Surmoi, tentent en vain de contrôler et de soumettre. En somme, l'analyse de Rubel permet de nommer quelques éléments de continuité avec la tradition européenne du gothique, mais pas de saisir les spécificités du gothique juif américain, voire américain tout court, dans la mesure où ces modes ne sauraient être définis par une simple *transposition de décors*. De plus, si la dimension genrée du gothique (juif ou anglais) est une direction de lecture intéressante, il est regrettable que la critique laisse entièrement de côté toute la production littéraire du gothique outre-Atlantique.

Si l'on cherchait un exemple de captivité féminine dans le gothique juif américain, c'est de nouveau vers Singer qu'il faudrait se tourner. En effet, le cas de Hindele dans « The Black Wedding » (Singer 2004a) correspond aussi à l'expression d'un fantasme de persécution qui a trait aux carcans imposés aux femmes dans le *shtetl*, c'est-à-dire à la prison que pouvait représenter un ensemble d'attentes sociales en vertu desquelles il convenait que toute jeune fille se marie et enfante le plus rapidement possible, scénario qui pouvait virer au cauchemar comme on l'a suggéré à travers l'analyse de « The Dead Fiddler ». Il convient de souligner que l'auteur de ce récit est un homme, qui se projette ici dans l'expérience féminine d'un mariage forcé. La

---

<sup>133</sup> Ce récit est très similaire à l'un de ceux que Nora Rubel cite en guise d'illustration du « nouveau gothique juif », *The Romance Reader* de Pearl Abraham. Dans ce récit, une adolescente éduquée dans le milieu 'hassidique essaie à plusieurs reprises d'avoir accès à des romans, ce qui est interdit dans sa communauté. Elle se rebelle tant et tant que sa famille décide qu'elle doit être possédée par un *dybbuk*. Son frère David précisera d'emblée : « it is a he ». Le *dybbuk* est genré : puisque Rachel ne se conforme pas aux attentes de son milieu qui concernent les femmes, elle doit être habitée par un homme. Le *dybbuk* témoigne de nouveau dans ce contexte d'une volonté de s'émanciper de normes genrées étouffantes et de l'échec simultané de cette démarche : il faut avoir la voix d'un homme pour pouvoir parler et, même le cas échéant, cela ne dure pas.

thématique de la destinée tragique des femmes dans le *shtetl* est récurrente chez Singer ; il en traite notamment dans « A Dance and a Hop » (l'expression désigne les brèves joies du mariage), à travers la conclusion de la nouvelle : « What has a girl from her life? Nothing but a dance and a hop » (Singer 1982 204). Cette formule traduit le caractère éphémère voire vain de l'existence de femmes contraintes de reproduire un ensemble de schémas sociaux patriarcaux, et ne vivant que pour la joie d'une journée d'épousailles.

Récit à la tonalité gothique, « The Black Wedding » décrit comment la jeune Hindele sombre dans la folie peu après la mort de ses parents, lorsqu'on la force à épouser un inconnu. La protagoniste semble prédisposée à souffrir : le narrateur nous glisse que son grand-père exorcisait des dybbuks et que son père, un rabbin, était en lutte constante contre des démons. Lorsque ce dernier est sur son lit de mort, Hindele lui demande ce qu'il adviendra d'elle, et il lui livre ce conseil inquiétant : « you must keep silent if you are to be spared » (179). Et en effet, la jeune fille prend les paroles de son père au premier degré et se mure dans le silence jusqu'à sa mort. Déjà en pleurs lors de la signature du contrat de mariage, Hindele voit sa vie se transformer en un long cauchemar : « the moment Hindele saw him she knew what she had suspected long before – that her bridegroom was a demon and that the wedding was nothing but black magic, a satanic hoax » (181). Cette phrase marque un moment charnière dans le récit : la focalisation interne nous permet alors d'accéder aux visions d'épouvante de la jeune femme mutique. Dans sa représentation du mariage, tout ce qui l'entoure la persécute : les ceintures des convives deviennent des serpents, leurs barbes se remplissent de vers. Hindele voit sous la forme d'hallucinations terrifiantes des jeunes filles dotées de canines de chien, de pieds de veau et de museaux de cochon. La nuit de noces ne fera qu'ajouter à l'horreur de ce qu'elle vit.

All night long Hindele felt herself lying in blood and pus. The one who had raped her snored, couched, hissed like an adder. Before dawn a group of hags ran into the room, pulled the sheet from

under her, inspected it, sniffed it, began to dance. That night never ended. True, the sun rose. It was not really the sun, though, but a bloody sphere which somebody hung in the sky.

(Singer, 2004a 183)

Tout le reste du récit est coloré par le regard de Hindele, qui ne sortira pas de sa fantasmagorie. Ainsi, son expérience d'un rituel banal dans le *shtetl*, celui de la vérification du drap après que la jeune mariée a été déflorée, prend également l'allure d'une vision terrifiante. La jeune femme, ne voulant pas du mari qu'on lui impose, en fait un monstre et un démon ; qu'elle ait été violée se traduit par un redoublement d'horreur dans l'univers mental qu'elle extériorise à travers la vision de « sang et de pus », comme en un déferlement imaginaire du sang de l'hymen. Celui-ci ne manquera pas de faire l'objet d'une inspection immédiate, ce que Hindele vit comme une nouvelle intrusion : le terme « hag » est éminemment péjoratif, et il y a de l'animalité dans la perception qu'a la jeune mariée du rituel du drap (« sniffed it »). Même le soleil ne fait pas exception : semblable à bien des ciex singeriens, tout aussi hantés que la psyché des protagonistes, il est taché de sang, annonçant par anticipation la naissance monstrueuse du fils d'Hindele.

La grossesse de la jeune femme se situe également dans le prolongement du cauchemar qui a distordu sa vision du monde qui l'entoure : « but horror of horrors, Hindele became pregnant. A devil grew inside her » (184). On notera la répétition du vocable « horror », qui renvoie à l'un des effets que le gothique est censé provoquer. Comme dans les récits de dybbuks singeriens, c'est autour du ventre, de l'engendrement et de l'enfantement que se cristallisent les peurs les plus profondes des protagonistes : notons qu'il s'agit toujours de femmes en proie à une grossesse non désirée. À l'opacité de la paroi utérine fait place la vision repoussante d'un ventre ouvert : Hindele voit son enfant grandir en elle comme à travers une toile d'araignée. Elle le décrit comme une créature hideuse (« half-frog, half-ape, with eyes of a calf and scales

of a fish », *ibid.*) et expérimente la croissance de l'embryon comme un insupportable parasitisme (« he ate her flesh, sucked her blood... », *ibid.*). Les maux habituels de la grossesse (« his gnawing at her liver » ; « he squeezed her gall bladder », *ibid.*) se voient associés à une intentionnalité persécutrice du fœtus malfaisant. Dès lors, Hindele fera tout pour provoquer une fausse couche, quitte à se blesser elle-même pour que le monstre disparaisse. En vain. L'accouchement ne sera pas moins terrifiant puisqu'il scelle, aux yeux de la jeune femme, sa perte : « Hindele had lost everything, this world and the world to come » (Singer 185). En mourant, elle s'imagine happée par des hordes de démons. C'est alors seulement que la réalité reprend son cours, que l'on entend la rumeur des bénédictions et des vœux de bonheur des autres femmes, comme si le mauvais rêve se dissipait enfin. S'ensuit une note de conclusion, aussi brève qu'une ligne de notice nécrologique : « in Tzivkev and in the neighborhood the tidings spread that Hindele had given birth to a male child by Reb Simon of Yampol. The mother had died in childbirth » (*ibid.*). On trouve là un exemple de récit gothique d'Isaac Bashevis Singer, propre à susciter une horreur qui reflète des angoisses profondes liées à la maternité : crainte d'héberger en son sein une créature étrangère à soi, sentiment d'être poursuivie par une volonté contraire à la sienne (l'enfant à naître est une partie de soi mais n'est pas soi), conscience que ce à quoi l'on donne le jour est voué à la mort (l'utérus de Hindele devient une toile d'araignée mortifère). Ozick note à ce sujet : « the uterus is a grave, the childbearer carries death » (Ozick, 2016 258). L'un des termes qui désignent en hébreu la matrice, *qever*, signifie précisément « la tombe », comme l'anglais fait rimer *womb* et *tomb*. Elle précise :

This is simply because all the truth any philosophy can really tell us about human life is that each new birth supplies another corpse. Philosophy tells only that; it is true; and if the woman is seen only as childbearer, she is seen only as disgorging of corpses. What is a baby-machine if not also a corpse-maker?

(Ozick, 2016 256)

C'est de la prise de conscience du fait que donner la vie, c'est donner la mort, qu'il est implicitement question dans le cauchemar éveillé d'Hindele.

Cette nouvelle me paraît mettre en évidence que, comme dans le gothique américain tel qu'on le trouvait déjà chez Brown, Poe ou Hawthorne, c'est des tourments de la psyché qu'émane l'effroi. Leslie Fiedler parle de la réinterprétation des poncifs du gothique outre-Atlantique, dont la spécificité est selon lui d'exploiter les terreurs psychologiques qui nous hantent (« the gothic symbolically understood, its machinery and décor translated into metaphors for a terror psychological, social and metaphysical », Fiedler, 2013 28). Les créatures du surnaturel y incarnent uniquement les tourments de l'âme. Au sujet de ce genre littéraire importé en Amérique, Marc Amfreville, spécialiste du gothique américain, note : « il démarque le texte de ses prédécesseurs et contemporains européens pour ouvrir la voie à une écriture de la folie et de l'introspection qui a marqué tout le XIX<sup>e</sup> siècle américain, et même une part non négligeable de la production du XX<sup>e</sup> » (Amfreville, 2009 50).

Dans une large mesure, Singer se situe dans la filiation de cette tradition. Dans ses œuvres, le *dybbuk* est le signe de la fragmentation de la subjectivité : la présence inquiétante de l'autre dans le soi menace toujours de le faire implorer, comme c'est le cas pour la grossesse de Hindele, qui lui coûtera la vie. Ainsi, toutes les victimes singeriennes de *dybbuks* meurent, comme ce fut également le cas dans l'histoire juive, ainsi que l'observe le spécialiste H. J. Chajes dans *Between Worlds*. À la lumière de la distinction établie par Fiedler entre une

exploitation littérale et une réinterprétation métaphorique de ce genre, le gothique singerien résulterait de la synthèse de deux traditions distinctes. D'une part, on aurait le gothique anglais d'un M. G. Lewis, peuplé de créatures monstrueuses et cependant *bien réelles* dans l'économie de l'œuvre, dont on n'a pas lieu de douter de l'existence. D'autre part, on retrouverait une dimension de terreur psychologique chère au gothique américain, telle qu'on peut l'observer dans les romans de Charles Brockden Brown, qui ne fait pas intervenir de créatures de l'au-delà. Le personnage Wieland dans le roman éponyme n'a besoin ni de nonne sanglante ni de Juif errant pour sombrer dans la folie, même s'il croit qu'une voix divine s'adresse à lui et lui ordonne de tuer sa famille, ce qu'il fera. Pourtant, de façon similaire à ce que l'on peut observer chez Singer, ce qui compte est que Wieland *interprète* un phénomène explicable (les voix du ventriloque Carwin) comme surnaturel, ce qui fait réémerger le traumatisme de la mort du père du personnage, décédé dans des circonstances mystérieuses. On peut donc aller jusqu'à remettre en question la distinction fiedlerienne entre terreurs littérales et terreurs métaphoriques : déjà dans le gothique anglais, notamment sous la plume d'Ann Radcliffe avec le surnaturel expliqué, la frontière entre les deux n'était pas si tranchée que Fiedler semble le postuler. Affirmer que les créatures surnaturelles du gothique anglais sont à prendre au pied de la lettre, ce serait faire bien peu de cas du genre. De même, il est souvent *possible* de fournir une interprétation littérale d'une nouvelle gothique de Poe (« The Tell-Tale Heart », « The Black Cat » ou « Ligeia »), ou encore de la légende du cavalier sans tête de Washington Irving, mais cette lecture est à elle seule insuffisante. La référence au surnaturel fait donc partie des éléments qui rapprochent les nouvelles de Singer des récits du gothique anglais et américain, mais il faut l'entendre comme le mode d'expression privilégié des grandes terreurs de la psyché humaine.

Il est une autre constante de l'imaginaire singerien qui me paraît faire écho aux sources anglo-saxonnes du gothique : la confusion constamment entretenue entre le monde des morts

et le monde des vivants. Le titre d'une nouvelle comme « The Man who Came Back » (Singer 2004a 254-263) est éclairant sur ce point. Il y est question de cadavres qui reviennent à la vie ; ainsi, dans la nouvelle précédemment citée, Shifra Lea est incapable de faire face à la mort de son mari Alter et préfère le ressusciter à tout prix – mais c'est alors « l'âme d'un étranger » qui habite son corps<sup>134</sup>, et l'époux jadis tant aimé n'est plus que l'ombre de lui-même et fera grandement souffrir sa femme : « men who are called back rot while they are alive » (263). Immédiatement après la seconde mort d'Alter, une épidémie frappera la ville, comme pour rappeler l'interdit d'invoquer les défunts, formulé en Deutéronome 18:11. La conclusion morale (« it is not proper to recall the dying », 263) est conforme à l'interdit biblique de la nécromancie, mais aussi aux intuitions de Sages du Talmud en vertu desquels ils convient de laisser les défunts en paix. Par exemple, le traité *Bava Batra*\* 58a évoque un mage (en araméen, *amgusha*) qui fouillait les tombes. Lorsqu'il parvient devant la sépulture d'un grand sage, Rav Tovi bar Mattana, le cadavre de ce dernier surgit du tombeau et saisit le voleur par la barbe. Ce dernier ne doit la vie qu'à l'intervention d'un autre érudit, Abayé, qui implore le mort de le laisser partir. L'année suivante, le mage récidive et, cette fois-ci, Rav Tovi refuse de le relâcher. Abayé ne parvient à sauver l'impénitent qu'en lui coupant la barbe. L'anecdote semble tenir pour acquis que les morts peuvent revenir et jouer des tours aux vivants, mais aussi que ce retour présente des dangers. Qui sait où Rav Tovi aurait emporté le mage si Abayé n'était intervenu ? Sans doute vaut-il donc mieux, selon les Sages du Talmud, se tenir à l'écart de la demeure des défunts : un autre passage talmudique (*Hagiga*\* 3b) rapporte d'ailleurs que l'on reconnaît un *shoteh* (personne souffrant d'un retard mental) au fait qu'il dort volontairement la nuit dans les

---

<sup>134</sup> À l'inverse, dans « Esther Kreindel the Second » de Singer, on a bien affaire à une réincarnation de l'âme du personnage éponyme dans la jeune Simmele. Mais cette fois, c'est à cette dernière que la transmigratioin va coûter la vie : « hearing of Esther Kreindel's death, Simmele covered her face with both hands and wept. The girl didn't know herself whether she was bemoaning Esther Kreindel's fate or her own, the fact that the pampered Esther Kreindel was now rotting in the grave or that her own, Simmele's, life had come to a dismal end ». À partir de ce moment, Simmele ne sera plus que le double de la défunte.

cimetières. Son handicap semble le rendre imperméable à la crainte – c’est aussi la source de son irresponsabilité juridique. De même, c’est privé de sa barbe, symbole de sagesse, que le mage rentre chez lui, ayant commis l’imprudence de s’approcher d’un peu trop près du monde des morts, où l’on ne sait jamais si les défunts le sont réellement.

Le récit singerien, nourri de ces récits rabbiniques et d’autres bribes de folklore yiddish d’Europe de l’Est, se termine également sur une question propre à hanter les lecteurs : « who knows how many men who were called back are out in the world today? » (*ibid.*) Et si notre monde était peuplé de fantômes ? Et si la province des vivants était en réalité celle des morts ? Morts qui, eux-mêmes, n’en finissent pas de mourir en un prolongement infiniment douloureux de la perte. Ainsi qu’on le lit dans « Jachid and Jechidah » (Singer, 2004a) : « no matter how dead the dead are there remains some life in them » (403). Toute la nouvelle n’est autre que le rêve d’un monde à l’envers où les vivants seraient réellement morts, et inversement. De même, les diables singeriens sont prompts à ressusciter des êtres morts et enterrés : c’est par exemple le cas dans « Two Corpses Go Dancing » (Singer, 2004a). La nouvelle met en scène Satan (« the Evil One ») qui entreprend de ranimer un cadavre pour l’envoyer torturer les vivants.

It has always tickled my fancy to amuse myself not only with the living but with the dead as well. That I do not have the power of resurrection is a well-known fact. This is something only the Almighty can accomplish. Nevertheless, I, the Evil One, can for a short time infuse a corpse with the breath of life [...], and send it to roam among the living. Woe unto such a one! One who is neither alive nor dead, but who exists somewhere on the borderline.

(Singer, 2004a 682)

Notons combien le rôle satanique est métatextuellement proche de celui qu’endosse Singer : non pas ressusciter pleinement, ce que seul Dieu saurait faire, mais ramener les morts à un simulacre de vie, ne serait-ce que l’espace d’un instant. À cette fabrique des spectres, l’auteur

participe autant que le personnage maléfique mis en scène dans la nouvelle ; ce n'est d'ailleurs pas la première fois qu'un avatar singerien est associé aux forces du mal, comme en témoigne « The Last Demon ». Fréquemment, les narrateurs singeriens, qui sont des écrivains eux-mêmes, émettent des doutes sur la légitimité d'une entreprise littéraire qui consiste à tirer des fantômes de la quiétude d'un éternel repos, sans pouvoir toutefois leur rendre la vie. On peut voir là l'expression d'une culpabilité de survivant mais aussi, tout simplement, une manière de reconnaître les limites du pouvoir de la littérature. Singer le reconnaissait lui-même directement : « un être humain ne peut ressusciter les morts. Mais j'aurais voulu au moins faire revivre littérairement ceux qui avaient été anéantis [...]. C'est en fait le dessein de tout ce que j'écris. Toute la littérature yiddish est devenue *pinkes* ou mémorial » (entretien avec l'auteur cité par Lewi in Noiville 133).

De plus, la confusion volontairement entretenue entre le monde des morts et celui des vivants, présente par exemple dans « Two Corpses Go Dancing », fait ressurgir le thème essentiel de la liminalité et la crainte que les défunts ne reviennent sous une forme inquiétante. C'est ce que le Satan de Singer signale immédiatement après ce passage, précisant qu'un cadavre auquel il aurait rendu le souffle serait tout à fait convaincu d'être véritablement en vie et agirait en conséquence. À ce compte-là, qu'est-ce qui nous garantit d'être nous-mêmes bel et bien en vie ? Marc Crépon le souligne ainsi : « ce n'est pas un hasard si l'univers de Singer, hanté par l'existence de puissances surnaturelles, est rempli d'esprits, de fantômes, de lutins et autres revenants. Qui sait où passe ce qui disparaît et ce qui pourrait encore revenir ? » (Crépon in Noiville 88). C'est donc une incertitude constante sur la frontière entre les deux mondes qui, de nouvelle en nouvelle, hante l'univers gothique d'Isaac Bashevis Singer.

### III. 2. b. L'écriture du trauma : dire l'effraction

Chez Singer, comme chez nos autres auteurs, ce n'est donc pas la perte en elle-même qui est thématifiée, mais plutôt le retour de la trace, du reste, à travers le mode du trauma. Pour mieux comprendre les apports des *trauma studies* à notre sujet, il nous faut commencer par redéfinir cette notion freudienne elle-même. Marc Amfreville rappelle dans *Écrits en souffrance* que ce terme tiré du grec signifie « blessure » ; sa racine indo-européenne renvoie à une trouée, en passant par un verbe actif qui signifie « percer ». On trouve peut-être là la distinction entre le « trauma », ce qui perce, et le traumatisme, désignant les conséquences d'une effraction. Amfreville note que Laplanche et Pontalis définissent ces deux termes comme des quasi-synonymes (Amfreville, 2009 27), mais qu'ils présentent tout de même cette « légère nuance » entre l'événement et ses suites. Quant à Freud, il le décrit dans son *Introduction à la psychanalyse* (1916) comme « un événement vécu qui, en l'espace de peu de temps, apporte dans la vie psychique un tel surcroît d'excitation que sa suppression ou son assimilation par les voies normales devient une tâche impossible » (Freud, [1916-1917] 1968 26). On retrouve là notre description d'un deuil « impossible », d'une perte que l'on ne saurait pleinement assimiler, qui vient de l'extérieur et dépasse les potentialités d'intégration du sujet. En 1920, dans *Au-delà du principe de plaisir*, il précise :

Nous appelons traumatiques les excitations externes assez fortes pour faire effraction dans le pare-excitations [...]. Un événement comme le traumatisme externe provoquera à coup sûr une perturbation de grande envergure dans le fonctionnement énergétique de l'organisme et mettra en mouvement tous les moyens de défense.

(Freud, [1920], 2001 73-74)

Freud évoque alors l'image d'une vésicule vivante tenue à l'abri des excitations externes par une couche protectrice, ou pare-excitations, qui ne laisserait passer que des quantités d'excitation tolérables. « Cette couche vient-elle à subir une effraction étendue, c'est le traumatisme » (*ibid.*).

De là le sens courant du terme, qui en vient à désigner « tout ce qui est de l'ordre du "trop", de l'excès », « une attaque venue de l'extérieur qui excède les moyens habituels de défense » (Amfreville, 2009 28). Ferenczi précise que le traumatisme cause « l'anéantissement du sentiment de soi, de la capacité de résister, d'agir et de penser en vue de défendre le Soi propre » (Ferenczi, [1932] 1982 139) et il invoque également un choc, une commotion physique proche de l'effondrement. Enfin, le trauma dans son effraction provoque l'apparition d'une blessure qui se dissémine et peut provoquer une forme de dédoublement, comme c'est le cas dans *Edgar Huntly* de Charles Brockden Brown<sup>135</sup> mais aussi dans les récits singeriens de possession par un dybbuk, notamment « One Night in Brazil ».

Il y a dans le trauma quelque chose qui ne passe pas, puisque l'événement qui constitue une forme d'effraction ne s'est en quelque sorte jamais produit pour le sujet, n'a jamais été assimilé. C'est ce qui donne lieu aux tentatives de le revivre dans l'espoir de lui apporter une résolution plus heureuse. Cette réitération est par exemple mise en évidence lorsque Rosa, se tenant devant la barrière fermée qui mène à une plage privée, s' imagine derrière les fils barbelés des camps d'extermination où sa fille a elle-même perdu la vie. Cathy Caruth note : « the repetition at the heart of catastrophe [...] emerges as the unwitting reenactment of an event that one cannot

---

<sup>135</sup> Dans le roman de Brown, le protagoniste, un jeune homme du nom d'Edgar Huntly, se découvre somnambule à la suite de la mort d'un ami qui lui était cher, Waldegrave. De façon significative, l'homme qu'il accuse d'être coupable du meurtre de Waldegrave, Clithero, souffre de la même pathologie. Si Clithero s'avoue d'emblée responsable d'une autre mort (celle de Mrs. Lorimer, qui a en réalité survécu), Huntly ne demeure pas non plus innocent bien longtemps : une nuit, peu après s'être endormi dans son lit, il se réveille dans une grotte sombre. Attaqué par une panthère, il la tue, puis boit son sang et, affamé, la dévore. En cherchant à sortir de la grotte, saisi par une sorte de frénésie meurtrière, il tue des Indiens de la tribu des Lenni Lenape qui avaient capturé une jeune fille, saisi par une sorte de frénésie meurtrière.

simply leave behind » (Caruth, 1996 2). Or, s'il est urgent de s'atteler à la tâche de revivre le traumatisme, c'est précisément parce que celui-ci n'a pas été réellement vécu la première fois : « traumatic experience, as Freud indicated suggestively, is an experience that is not fully assimilated as it occurs » (Caruth, 1996 5). L'événement demeure résolument inaccessible : dans l'exemple que nous venons de donner, nous avons eu l'occasion de montrer que la mort de l'enfant avait échappé à sa mère. Il s'agit de combler une amnésie par une hypermnésie, de soigner la blessure en revivant compulsivement ce qui s'est joué autour du trauma, et permet de prendre la mesure de l'impact de cette blessure : « the story of trauma, then, as the narrative of a belated experience, far from telling of an escape from reality, rather attests to its endless impact on a life » (Caruth, 1996 7). Ainsi, les traumatisés portent en eux une histoire qu'ils ne parviennent pas à s'appropriier pleinement, qui leur demeure étrangère – là encore, en un mécanisme proche de l'habitation contrainte du *dybbuk*, qui fait parler à travers soi ce qui est radicalement étranger à soi.

La fortune critique de la notion de trauma, après la découverte et l'élaboration du concept dans les écrits psychanalytiques<sup>136</sup>, fut remarquable. Elle permit de mettre en résonance expression du trauma et littérature, d'abord en Angleterre, à travers les écrits de Ann Whitehead, puis en France, grâce à Marc Amfreville et Jean-Michel Ganteau, mais également aux États-Unis sous la plume de Cathy Caruth, Michael Rothberg, Ann Kaplan et David Miller (rédacteur en chef de la publication universitaire *Journal of Literature and Trauma Studies* parue entre 2012 et 2019). *Trauma, Explorations in Memory* de Cathy Caruth se penche particulièrement sur le SSPT (Syndrome de Stress Post-Traumatique) dans le sillage de la guerre du Vietnam et sur les apports de la théorie psychanalytique du trauma, là où, en Grande-Bretagne, Whitehead avait été directement influencée par les théories comportementalistes et

---

<sup>136</sup> On trouvera un exposé complet à ce sujet dans *Écrits en souffrance* de Marc Amfreville (2009), notamment dans le sous-chapitre « Écriture et filiation théorique » (26-45).

cognitivistes fondées sur l'analyse du même SSPT. La démarche de Caruth nous permet selon moi d'accéder à une meilleure compréhension du fonctionnement du trauma, fondée sur les lectures freudiennes et lacaniennes de ce concept, appliquées à la littérature : son travail a consisté à retourner vers les sources psychanalytiques de l'analyse des traumatismes dans un contexte de généralisation d'une vision simplificatrice du trauma induite par les approches comportementalistes.

Dans son ouvrage fondateur *Trauma, Explorations in Memory*, Caruth lie notamment le trauma à la notion freudienne essentielle de *belatedness* (latence), c'est-à-dire de l'ajournement du ressenti, tel qu'il est susceptible d'être réélaboré sous une forme fictionnelle. En effet, la latence nous paraît être constamment à l'œuvre dans le corpus de nouvelles retenues, par exemple à travers les cioux hantés par anticipation d'Isaac Bashevis Singer, qui témoignent d'un ajournement de la catastrophe qui nous est toujours suggérée et presque jamais donnée à voir. On pourrait également donner pour exemple la nouvelle malamudienne « The Cost of Living ». Dès les premières lignes, nous rencontrons un couple d'épiciers miséreux, les Tomashevsky. À la fin de la nouvelle, ceux-ci vont perdre leur magasin et Sam, le mari, n'osera plus remettre les pieds dans le voisinage, hanté qu'il est par le souvenir de son échec commercial. De la vente elle-même nous ne découvrirons qu'un symbole ironique : « a red auction flag that flapped and furled in the icy breeze as though it were a holiday » (Malamud 62). Parler de trauma ici implique de rappeler que la perte de la boutique constitue l'événement qui troue le récit (comme la mort de Schwartz dans « The Jewbird »). S'il peut paraître abusif de qualifier de « trauma » une simple banqueroute (par opposition à d'autres traumas qui, eux, menacent l'intégrité du sujet), on peut noter que l'auteur montre en quoi cet échec est *subjectivement vécu comme tel* par le protagoniste. Dans ce cadre, nous décrirons comme un trauma tout événement qui, parce qu'il n'a pu être pleinement assimilé en premier lieu, se donne

à lire par ses traces. Or, dès le début de la nouvelle, le couple décrit la catastrophe qui les guette comme une forme de hantise : « they had, all winter, been haunted by the empty store » (Malamud 55). L'explicit ne dira pas autre chose en évoquant la vente à demi-mot et en mettant en scène un Sam terrifié à l'idée de revoir la boutique. Cependant, c'est comme si l'impact de la perte du magasin était sans cesse reporté, tout en étant annoncé dès le premier paragraphe. On y découvre Sura Tomashevsky penchée sur un sandwich constitué d'une tranche de pain et de tomate, qui se martèle la poitrine pour aider la bouchée qu'elle vient d'avaler à passer (« with pudgy fist socked her chest to make it go down », *ibid.*). Le narrateur note alors : « the gesture was already one of mourning » (*ibid.*). Pour être plus précis, les Juifs religieux se martèlent la poitrine à deux reprises dans le cadre de la prière quotidienne, dans une bénédiction qui enjoint à Dieu de leur pardonner leurs transgressions. C'est un geste que l'on retrouve à Kippour, où le martèlement scande la récitation des fautes, à la fois individuelles et collectives. En revanche, à la mort d'un proche, on effectue une *Keriah\**, une déchirure du vêtement au niveau de la poitrine. Le geste de Sura se situe donc à mi-chemin entre l'acte pénitentiel et la symbolisation matérielle d'une perte avérée.

« The Jewbird », de façon plus significative encore, témoigne d'une circularité marquée puisque l'oiseau surgit en se disant poursuivi par des antisémites et meurt aux mains de ses poursuivants même si, indirectement ou directement, il est mis à mort par Cohen qui l'avait accueilli à contrecœur pour un temps. « Anti-Semeets » sera donc l'une des premières réponses de Schwartz, l'oiseaujuif, lorsqu'on lui demande qui le poursuit, mais aussi l'ultime réplique d'Edie qui identifie devant son fils les meurtriers du chétif volatile. En ce sens, c'est comme si ce dernier était condamné depuis le début à une mort certaine, l'unique surprise étant qu'elle advienne aux mains de l'un des coreligionnaires de Schwartz. Cet effet de rime signale l'intégration du trauma dans la structure même de la nouvelle. La mort de l'oiseau, elle, n'est pas représentée. On n'a accès qu'à la scène où Cohen le jette au-dehors, puis au spectacle

tragique de son petit corps morcelé. Et pourtant, il va de soi que l'oiseaujuif est un cadavre en sursis, et ce dès les premières lignes. La lecture que j'ai proposée, qui consiste à voir en lui un improbable rescapé des pogroms, une apparition venue d'un monde depuis longtemps englouti, tendrait à confirmer cette approche. Cette circularité dans le cadre d'un récit qui annonce la tragédie en amont confirme que la nouvelle ne décrit pas tant le trajet d'un point A à un point B, c'est-à-dire un récit linéaire, qu'une élaboration répétitive autour d'un événement central et traumatique, celui de la disparition de Schwartz. De même, le titre « The Death of Me » fait allusion à la crise cardiaque du protagoniste, qui vient clore la nouvelle : tout tourne autour de la perte anticipée d'emblée. Il y a en quelque sorte circulation souterraine d'une crise qui n'est jamais pleinement assimilée dans la nouvelle, mais fait retour en sous-main dans le récit.

Cette élaboration du trauma consiste donc à dramatiser la tentative de vivre psychiquement, à travers la fiction, ce qui n'a jamais à proprement parler été vécu – par exemple, le déchiètement de l'oiseaujuif ou, chez Singer, l'extermination du *shtetl*. LaCapra note en ce sens dans un article consacré à *Shoah* de Lanzmann :

One may observe that there is an important sense in which the traumatized victim has not lived the initial experience that comes to be compulsively relived. The initial « experience » was a gap in existence typically producing a state of numbness and disorientation. The victim will come to relive or act out what was not lived, in the best of circumstances in order to work through the experience in some viable form that allows a reengagement with life in the present.

(LaCapra, 1997 255)

On se souvient que le geste fondateur qui inaugure la novella *Rosa* d'Ozick est la destruction du magasin de la protagoniste par elle-même, geste dans lequel nous avons identifié le délitement de sa propre psyché. Or, Ferenczi note que, face au trauma, « si la quantité et la nature de la souffrance dépassent la force d'intégration de la personne, alors on se rend, on

cesse de supporter, cela ne vaut plus la peine de rassembler ces choses douloureuses en une unité, on se fragmente en morceaux. Je ne souffre plus, je cesse même d'exister comme un moi global » (Ferenczi, [1982] 2006 129). Or, il y a aussi chez Rosa une tentative de faire comme si rien n'avait été perdu, ce que vient directement contredire le ravage de la boutique, dans la mesure où celle-ci évoque métaphoriquement un effondrement de l'identité du sujet. Le déni de Rosa se manifeste à travers les envois compulsifs de lettres à l'absente, ou les étranges retrouvailles avec le châle qui avait un temps protégé l'enfant. Ce qui révèle la fragmentation de la psyché, ce n'est donc pas la destruction du magasin elle-même, mais plutôt la coexistence entre un « moi » brisé, qui risque de s'auto-détruire comme la boutique de Rosa, et une mère comblée qui multiplie les lettres à sa fille, vivant dans une réalité alternative, comme si rien ne s'était passé.

Que Rosa écrive à Magda comme si elle était toujours en vie ne fait que confirmer que quelque chose de la mort de l'enfant n'a pas été assimilé. Selon Ferenczi, « le trauma reste en souffrance, c'est-à-dire en attente de remémoration et de représentations, mais aussi en attente d'être souffert » (Ferenczi, [1982] 2006 21). Le châle constitue donc une sorte d'extension du trauma : y revenir, c'est d'une certaine manière lui donner forme et, par conséquent, pouvoir envisager de commencer à guérir. C'est peut-être à cela que va précisément servir la mise en fiction : revivre, répéter, au sens où « la répétition [...] a une visée curative » (Amfreville, 2009 42). La réapparition quasi compulsive du *dybbuk* chez Singer, du réfugié chez Malamud, du parent mourant chez Bellow, de l'enfant défunte chez Ozick n'est donc pas tant le symptôme que la réponse du sujet traumatisé aux obsessions profondes liées à la perte qu'évoque l'œuvre de nos auteurs, au sens où, dans la pensée freudienne, « les préoccupations obsessionnelles des traumatisés peuvent être considérées comme une tentative de libération » (Amfreville, 2009 38). La fiction se veut thérapeutique lorsqu'elle permet une élaboration du vécu douloureux. Or, si le trauma ne parvient à s'exprimer qu'à travers ses traces (Amfreville, 2009 44), l'écriture

du trauma telle qu'elle est exprimée à travers le corpus peut être interprétée comme une recension de traces et de bribes de langage. Cet acte implique le lecteur, qui « mime » dans son exploration du récit la recherche compulsive de traces de la catastrophe, et ne prend le plus souvent que tardivement la mesure de ce qui a été souffert et de ce qui a été perdu. Ainsi, la perte laisse toujours son empreinte.

La question de la réémergence de la trace est illustrée dans une nouvelle de Bernard Malamud intitulée « Take Pity », construite autour du trauma de la mort du protagoniste qui se rend progressivement compte qu'il est décédé. Ce récit décrit le suicide d'un homme qui ne peut pas supporter de voir mourir de faim une épicière miséreuse et ses deux filles. Si dans « The Jewbird », Cohen tue pour éviter d'avoir à faire face aux conséquences de la perte (celle de sa judéité, de son héritage, de ses frères d'Europe de l'Est), Rosen choisit une autre voie, le sacrifice, tel le sujet lévinassien placé face à l'insupportable imminence de la mort d'autrui : « c'est de la mort de l'autre que je suis responsable au point de m'inclure dans la mort » (Levinas, 1991 53). Mais en vain : toujours le fantôme revient, *même au-delà de la mort*, même après que Rosen a tout sacrifié pour l'épicière et ses filles. La nouvelle se clôt sur l'image saisissante d'une Eva suppliante, tendant les bras à Rosen à travers la fenêtre, jusque dans les limbes. Il retrouve donc la femme dont la souffrance l'a tant hanté dans le purgatoire où il se trouve forcé de rendre compte de ses actions auprès d'un mystérieux greffier : « it was Eva, staring at him with haunted, beseeching eyes. She raised her arms to him » (Malamud 181).

Là encore, on a affaire à un titre qui paraît programmatique : « Take Pity » est formulé à l'impératif. Mais à qui l'injonction s'adresse-t-elle ? À première vue, à Rosen, à qui il est donné la possibilité de porter secours à une immigrée dans le besoin, rescapée des camps (« my relatives Hitler took away from me », 176). Mais *in fine*, Eva sera réticente à accepter l'aide que son bienfaiteur potentiel lui propose, de sorte que c'est Rosen qui finit par l'implorer de le

laisser lui donner de quoi subsister : « Eva, on my bended knees, I am a man with nothing in this world. Allow me that I should have a little pleasure before I die. Allow me that I should help you to stock up once more the store » (Malamud 180). Celle-ci se met à pleurer et refuse. Rosen, impuissant, éprouve alors la tentation de la violence (« I felt like to pick up a chair and break her head », *ibid.*). Eva représente une altérité à laquelle il n'entend rien. Ce n'est finalement pas contre elle qu'il tournera cette violence, mais plutôt contre lui-même. Ce faisant, Rosen *refuse d'être hanté*. Il choisit la mort plutôt que la vision de cette famille qui n'a rien à manger. Simultanément, sa mort est stratégique : elle devrait tirer Eva et ses filles de la misère pour toujours, puisqu'il leur a légué dans son testament l'ensemble de ses investissements, ses deux maisons et tout ce qu'il possédait.

Le début de la nouvelle place feu Monsieur Rosen face à un mystérieux recenseur (« the census-taker »), dont la présence est tenue pour acquise, comme l'indique l'emploi de l'article défini *the*. Le lecteur ignore encore à ce stade du récit que le protagoniste a mis fin à ses jours. Davidov, le recenseur, demande à Rosen de raconter ce qui lui est arrivé, et ce dernier commence par répondre en des termes elliptiques qui préservent l'effet de surprise. On comprend progressivement que, dans les limbes de la vie après la mort, il doit rendre compte des raisons de son suicide. Il est vaguement mentionné que le commerçant, même mort, ne s'est toujours pas libéré de l'emprise de la pauvre femme (« they had questioned him upon his arrival and he now recalled blurting out her name », 175). L'enquête de Davidov présente donc un aspect thérapeutique. On constate en effet que, juste après son suicide, le commerçant est encore en état de choc et peine à mettre des mots sur ce qui lui est arrivé. On peut voir là le « choc d'une violence inouïe [...] qui s'apparente au déferlement massif d'une excitation que son cerveau, insuffisamment préparé, n'a pas pu intégrer » (Amfreville, 2009 51). On peut aisément décrire Rosen comme traumatisé – paradoxalement, par l'événement de sa propre mort. Davidov, qui est apparemment présent pour faire parler Rosen, ressemble à une figure

d'analyste, qui invite son interlocuteur à préciser sa pensée et à relater en détail ce qui s'est passé, plutôt qu'à un juge céleste ou même à un ange chargé de la comptabilité des fautes terrestres.

L'apparition du recenseur créera en effet l'occasion pour Rosen de retracer l'origine d'une obsession : celle qu'il développe pour les Kalish, Axel, Eva et leurs enfants Fega et Surale, deux petites filles affamées dont les prénoms renvoient, par leur origine yiddish, au Vieux Monde. Il faudrait ajouter cette famille au panorama des immigrés et autres réfugiés vulnérables dont un Juif américanisé se retrouve responsable. Or, si la plupart des personnages des nouvelles de Malamud (Fidelman, Freeman, Cohen, et dans une certaine mesure Martin Goldberg), se dérobent à leurs responsabilités interpersonnelles, Rosen réagit de manière diamétralement opposée. Il est d'emblée touché par le sort des Kalish (« I felt sorry », « I didn't want them to suffer », 175 ; « every day they got poorer you couldn't look in their faces », 176). Comme les Tomashevsky dans « The Cost of Living », la petite famille s'acharne et se donne corps et âme dans un commerce qui périclité à vive allure. Axel meurt, laissant derrière lui une veuve et deux orphelines. C'est une révélation pour Rosen, dont le comportement va dès lors illustrer le principe derridien qui veut que l'autre est « ce qui me pose en état de survivant, de revenant. Je ne fais que lui survivre, revenant depuis le lieu de sa propre disparition » (Derrida, 2003 31). Le sujet qui se pose comme survivant risque de ne plus oser vivre, de voir dans sa survie ce que Levinas appellera après la Shoah un « injuste privilège » (Levinas, 1975 142), comme si l'obsession de l'Autre remettait en question le droit même du sujet à exister. C'est ainsi que Rosen, qui s'était auparavant contenté de prodiguer des conseils au père de famille, va tout faire pour sauver les Kalish, tandis qu'Eva redouble de vains efforts pour faire vivre son petit commerce. Il lui suggère de partir, lui propose de l'argent, mais elle est inflexible : « charity we are not needing » (178). Le protagoniste va jusqu'à lui suggérer de l'épouser pour toucher

l'assurance et empêcher ses investissements à sa mort, car il suppose qu'il n'en a plus pour longtemps.

On peut avancer que toute la structure de la nouvelle n'a qu'un but : amener Rosen à parler du trauma de sa propre mort. Sous le regard interrogateur de Davidov, le commerçant relate les étapes qui ont conduit à sa perte. Il s'agit bien de faire prendre conscience à Rosen qu'il s'est suicidé. Dès le début du récit, le recenseur invite son interlocuteur à évoquer la mort d'Axel Kalish et l'impact qu'elle a eu sur lui. Lorsque le défunt glisse au passage que Kalish est mort, son interlocuteur interroge : « how did he die? » (176). Il le conduit ainsi à développer. Rosen, semblable à un patient réticent à l'analyse, répond de manière très elliptique : « he died, that's all » (*ibid.*). Le recenseur insiste : « answer, please, this question » (*ibid.*). Le suicidé lui répond : « Broke in him something. That's how. [...] Broke what breaks » (*ibid.*). Le premier trauma auquel fait face Rosen, la première manifestation de l'indicible qui s'exprime à travers un langage haletant, elliptique et répétitif, c'est la disparition d'Axel Kalish. Chaque fois que se noue le trauma, le langage piétine. Le discours de Rosen, pourtant si éloquent lorsqu'il s'agit de décrire la souffrance de la famille Kalish, devient gauche. Or, comme le souligne Marc Amfreville, « le trauma se dit dans son impossibilité à se dire, et cet échec même du dire signe la présence du trauma » (Amfreville, 2009 44). Toutefois, l'échec n'est jamais complet, sans quoi l'émergence de la fiction serait impossible. En effet, dans la nouvelle malamudienne, Davidov veille et amène Rosen à continuer de relater son histoire. Toute la nouvelle permettra de parvenir à cette révélation : « in the kitchen I turned on the gas and put my head in the stove » (181). Peut-on à proprement parler de « trauma » au sujet d'un suicide ? C'est à cette question que « Take Pity » apporte une réponse originale à travers une fiction de l'après-vie qui permettrait à chacun de revivre les événements qui ont conduit jusqu'à sa mort.

Or, voilà que Eva Kalish suit Rosen dans les limbes, ce qui laisse à penser qu'elle n'a pas empêché l'héritage et est donc morte de faim. Face au fantôme de l'épicière qui l'implore,

contrairement à celle qui, de son vivant, n'a eu de cesse de refuser avec une étrange et fière obstination toutes ses faveurs désintéressées, Rosen semble tirer des leçons des erreurs du passé et s'exclame : « Whore, bastard, bitch [...]. Go 'way from here. Go home to your children » (181). Quelle que soit la violence du langage et des imprécations, on peut voir dans l'explicit une victoire du protagoniste sur la pitié débordante qui l'a conduit jusqu'au suicide. C'est du moins ce dont témoigne l'approbation tacite de Davidov dans la dernière phrase de la nouvelle : « Davidov made no move to hinder him as Rosen rammed down the window shade » (181). L'apprentissage de Rosen va donc peut-être à contre-courant du titre, puisqu'il lui faut apprendre à ne plus être victime de sa propre compassion, sauf si on le lit à l'infinitif plutôt qu'à l'impératif, auquel cas il s'agirait simplement de définir ce que signifierait « prendre en pitié », avec les résultats catastrophiques que cela peut avoir lorsque la souffrance de l'autre devient intolérable.

Le prisme de la littérature du trauma nous a donc permis de mieux comprendre divers choix stylistiques chez les auteurs retenus. Comme le note Freud dans *Moïse et le monothéisme* :

L'oublié n'est pas effacé, mais seulement « refoulé » ; ses traces mnésiques existent dans toute leur fraîcheur, mais sont isolées [...]. Il se peut aussi que certaines parties du refoulé se soient soustraites au processus, qu'elles restent accessibles au souvenir, qu'elles surgissent à l'occasion dans la conscience, mais même alors elles sont isolées, comme des corps étrangers sans lien avec le reste.

(Freud, [1939] 2010 123)

Le trauma est ainsi sans cesse remis sur le métier de l'œuvre littéraire, au sens où l'entend Jeffrey Alexander : « we redeem tragedy by experiencing it, but despite this redemption, we do not get over it. Rather, to achieve redemption we are compelled to dramatize and redramatize, experience and reexperience the archetypal trauma » (Alexander, 227). Chez Singer, il va de

soi que le traumatisme fondamental, à l'origine de toute une œuvre nouvellistique et romanesque foisonnante, n'est autre que la Shoah. Chez Ozick, il s'agit souvent de la mort d'un enfant. L'autrice met en avant les limites du vecteur littéraire quant à la possibilité de représenter et de transmettre l'effraction, ainsi que le suggère Osborne :

Ozick depicts the failure of representation to articulate trauma. She uses a representational mode – that is literature – to show us the ways in which representation breaks down in the face of trauma. The disaster necessarily renders us speechless, and yet there must be a way to express that speechlessness.

(Osborne 49)

Ce moyen d'exprimer le trauma, le texte le trouve en creux. On a identifié chez Bellow un thème récurrent de la perte des membres de la famille proche qui se traduit par la création de nouvelles-portraits constituées essentiellement de catalogues de souvenirs. Chez Malamud, il est souvent question de la disparition d'un *autre* que le protagoniste peinait à reconnaître comme son prochain : toujours, la prise de conscience advient trop tard, et la fuite amène à relire à rebours toute la nouvelle sous l'angle de ce qui a été perdu et n'a été pleinement compris que trop tard, sur le mode de l'après-coup. Chez Ozick, la velléité d'expression du trauma prend la forme d'un discours quasi-midrashique qui permet une réélaboration de sources bibliques, afin de revenir sur un événement qui a « fait rupture ». C'est aussi le cas dans la nouvelle de Malamud intitulée « The First Seven Years », qui s'interroge sur le rapport qu'entretient un commerçant avec son employé, un rescapé de la Shoah, en reprenant le trope de l'inimitié entre beau-fils et beau-père présentée dans la Genèse à travers les relations tendues entre Laban et Jacob. De même, la nouvelle ozickienne « Usurpation » peut se lire, surtout dans les premières pages, comme une sorte de commentaire suivi dans les marges de l'hypotexte de Malamud.

Dans cette émergence d'un nouveau *Midrash* il faut voir, en lien avec l'analyse de Monica Osborne, une tentative éthique de combler les béances d'un texte originel. Elle note en ce sens : « [Midrash] is a mode that gives voice to silence without simultaneously muting the absence of speech that is one of the reasons we write to begin with » (Osborne 14). Le *Midrash* remet ainsi en scène le désastre dont témoignait l'existence même du texte source, sans prétendre apporter de réponses définitives aux interrogations qu'il avait soulevées : « gaps and obscurities are, in Midrash, emphasized before (*if ever*) being resolved by multiple interpretations » (Osborne 18 ; je souligne). On peut ici associer la multiplicité des interprétations aux répétitions du trauma qui peuvent permettre sa réélaboration ou pas. Il faut voir là un rejet de l'amnésie culturelle, une condamnation implicite de l'oubli. Le discours midrashique mobilisé par nos auteurs serait dès lors comparable aux tentatives répétées de perlaborer le trauma, au sens où, à un niveau conscient de création esthétique, les ruminations mises en scène par les auteurs pourraient s'apparenter aux processus involontaires de resurgissement d'images traumatiques.

Pour conclure sur ce point, nous avons constaté que, chez nos auteurs, les traces mnésiques du trauma réélaborées à travers l'œuvre littéraire peuvent prendre des aspects divers : souvenir de parents maintenus au bord de l'agonie, de nourrissons auxquels on écrit des décennies après leur mort, de dybbuks ou de réfugiés qui sont présentés sur le mode de l'antériorité spectrale (c'est-à-dire que tout annonce d'emblée la mort du protagoniste, sans qu'elle soit dite explicitement). Ces traces témoignent de la possibilité et de la nécessité de dire la perte, alors même que les personnages partagent leur immense difficulté à nommer ce qui a été perdu. Peu à peu, par le biais de l'écriture, l'absence, celle de l'être aimé, de la langue ou du monde que l'on a perdu, devient objet de discours. Il s'agira dès lors d'écrire le manque, de trouver les moyens de représenter de ce qui fait trou, tout en énonçant une impossibilité formelle que contredit pourtant sur le plan métafictionnel l'existence même du texte. Le paradoxe consiste

donc bien à *dire le non-dit*. La lettre vient combler la béance par laquelle il s'agit malgré tout de garder l'autre en soi, cette fois sous forme de trace : elle est le signe d'une absence qu'elle vient cependant pallier.

### III. 2. c. Phénoménologie de la trace : accueillir les fantômes

Le corpus retenu est habité par une myriade de traces, qui seules permettent d'appréhender la spectralité de l'objet perdu. Le spectre désigne ici ce qui ne saurait être pleinement assimilé par le sujet, notamment lorsqu'il s'agit de la perte d'un être, à la manière des fantômes de *Hamlet* ou des nouvelles d'Ambrose Bierce et Henry James. Comme dans le cas du *dybbuk*, l'autre en soi se « digère » mal, marque l'échec de toute tentative de « consommation idéalisante » (Derrida, 2003 26). Et pourtant, le paradoxe veut que le deuil « consiste à interioriser l'autre » (*ibid.*) ; mais l'autre en tant qu'autre. Derrida note à ce sujet :

Mémoire et interiorisation, c'est ainsi qu'on décrit souvent le « travail de deuil » « normal » depuis Freud. Il s'agirait d'un mouvement par lequel une idéalisation interiorisante prend en elle, sur elle, dévore idéalement *et* quasi littéralement le corps et la voix de l'autre, son visage, sa personne.

(Derrida, 2003 54)

Or, ce deuil-là renonce à une infidélité pour en commettre une autre, tant il suppose une nécrophagie coupable de qui n'est pas nous et, à l'état de trace, nous résiste. L'intégration n'est donc jamais parfaite, et toujours l'endeuillé ventriloque d'un mort peine à parler (ou à agir, dans le cas de la tragédie shakespearienne) au nom de celui dont il préserve le souvenir. Cependant, comme le note Marc Amfreville, « le trauma trouve les stratégies de sa propre expression » (Amfreville, 2009 44).

Ainsi, chez Bellow, la figure de la mère est préservée, notamment dans « Something to Remember Me By », sous la forme d'une femme à l'agonie, comme éternellement mourante (l'agonie désigne d'ailleurs étymologiquement un combat *contre la mort*, que l'on sait ici perdu d'avance). L'instant de la mort lui-même est tu, mais aussi tout ce que fut pour le narrateur la mère bien vivante : on ne témoigne plus que d'une absence, celle qui se laisse deviner, c'est-à-dire celle de la mère. Comme dans la nouvelle malamudienne « The Silver Crown », le récit est consacré à un évitement ou à une tentative d'évitement. Là encore, les traces proleptiques de la mort de la mère, qui ne sera jamais dite, sont assimilables à une latence, dont le sens n'est dévoilé qu'à l'issue d'une lecture seconde qui en révèle la teneur et le sens. En d'autres termes, la nouvelle n'est lisible que si le lecteur *fait retour sur ses propres traces*, comme pour mieux assimiler ce qui lui avait échappé la première fois, en un mécanisme que l'on peut rapprocher de celui qui consiste à perlaborer (*work through*) un trauma.

On retrouve une figure similaire de mourant dans la nouvelle de Bellow intitulée « Cousins », où c'est le cousin Motty qui agonise. Le narrateur commence par présenter son flétrissement comme un simple essoufflement de la vie après les mille métamorphoses de ce patriarche (« now there are no forms left for life to assume », Bellow 220), atténuant ainsi, en ayant recours à l'euphémisme, l'impact de la mort de Motty. Il relate ensuite leur dernière rencontre. Sur son lit de mort, Motty s'adresse à Ijah et tente de lui transmettre un message : « It was at about this moment that Cousin Motty beckoned me with his head. He had something to say. It was very little. Almost nothing. Certainly he said nothing that I was prepared to hear » (221). D'emblée, Ijah révèle qu'il n'est pas prêt à accueillir le fragment de mémoire que Motty entend lui léguer. Plus encore, les derniers mots de l'agonisant, traditionnellement conçus comme exprimant une certaine forme de sagesse, deviennent ici une énigme. Le narrateur consacra un paragraphe à tenter de deviner ce qu'a dit Motty. Il conclura (ce sera sa seule hypothèse) : « the word Motty now spoke couldn't have been 'Shalom' » (*ibid.*). *Shalom\** :

ultime demande de paix du mort qui aurait aussi revêtu la signification paradoxale d'un « bonjour » (tel est le sens de ce terme en hébreu moderne), comme pour renouveler le pacte de vie à l'orée de la mort. Pourtant, le narrateur n'est capable de nous parler que de ce que Motty n'a *pas* dit, mettant l'accent sur ce qui relève du manque (de compréhension, d'informations) plutôt que sur un contenu de pensée que Ijah serait susceptible de transmettre à son tour. Il faudra que la cousine Riva *traduise* à Ijah le langage du mourant – il a en réalité prononcé le mot Scholem, le nom de son propre cousin. Les derniers mots de Motty n'appartiennent donc pas à Ijah, ne portent pas quelque sublime message de paix ; ils disent une rencontre manquée avec le mourant, une transmission mal assimilée qui passe par un intermédiaire.

On peut voir là un blocage similaire à celui dont il a été question dans « Leaving the Yellow House », qui mettait en scène l'incapacité de la vieille ivrogne Hattie à transmettre sa mémoire individuelle à une tierce personne. Quelque chose de l'être perdu résiste, ne se laisse pas assimiler et rend peu aisé de déterminer ce qu'il est question, au juste, de commémorer. Ces difficultés se traduisent fréquemment chez Bellow par un *retour du fantôme*. L'amie de Hattie, India, revient sous les traits d'un spectre qui l'admoneste. Willy lutte avec un « Pop » à l'agonie dans « A Silver Dish ». Motty ne se fait pas entendre d'Ijah, malgré son insistance. La mère de Louie, le temps d'une nouvelle qui peut être conçue comme une diversion ou une tentative d'ajournement, se refuse à rendre l'âme. Les défunts, chez Bellow (notamment sous les traits des agonisants), ne se laissent pas faire, tout comme les vivants ne se laissent pas enterrer : il suffit d'évoquer la résilience de Hattie qui semble ressusciter encore et encore. En lieu et place du défunt qu'il s'agirait de commémorer, on trouve une résistance à la transmission qui caractérise des nouvelles à la structure circulaire – notamment « A Silver Dish », « Leaving the Yellow House » et « Something to Remember Me By ». Ces deux dernières ont en commun la frustration des attentes de lecture suggérées par le titre et la mise en scène d'un échec : Hattie ne parviendra pas à léguer la maison jaune, et ce que Louie laisse à son fils pour qu'il se

souviennne de lui (le simple récit d'une journée de sa vie dans l'attente de la mort de sa propre mère) a tout d'une énigme : pourquoi le père voudrait-il que son fils se souviennne de lui à travers la série d'humiliations qu'il a vécues ce jour-là ? Et s'il était question de lui enseigner par le biais de son propre deuil ce que signifie perdre un parent, pourquoi suspend-il l'annonce de la mort, dont on sait bien qu'elle a eu lieu plus tard ? Ce sont autant de mystères que la nouvelle ne résout pas. C'est comme si la seule chose qui pouvait être transmise était une mémoire de l'intransmissible.

La problématique de la spectralité fait également retour dans « Bloodshed » de Cynthia Ozick. Un dimanche après-midi, le protagoniste, Jules Bleilip quitte New York pour se rendre dans « la ville des 'hasidim » (Ozick, 2007 322). En apparence, il entend simplement faire une visite à une cousine éloignée, Toby, une *baalat teshouva\**, c'est-à-dire une femme qui est revenue à la tradition de ses ancêtres. Lui-même n'est pas religieux. Mais les intentions cachées de Bleilip vont se révéler plus sombres. D'emblée, il interroge Toby et son mari Yussel sur ce qu'il perçoit comme une récréation anachronique de l'Ancien Monde : « how do you like your *Shtetl?* » Il y a de l'agressivité dans ses questions, mais aussi de la moquerie et du mépris envers ce qu'il perçoit comme un monde archaïque, ce qui fera l'objet d'un conflit avec sa cousine. Elle lui rétorque : « you think we're fanatics, primitives », 324. Ainsi, il observe en regardant sa cousine, qui porte désormais les vêtements couvrants traditionnels du monde 'hassidique : « with her large red face over this costume she almost passed for some sort of peasant. Though still self-reliant, she had become like all their women » (322). L'utilisation du déterminant « their » révèle le désir du protagoniste de se distancier de « ces Juifs-là » : Bleilip se dissocie du sort des siens en niant que ces survivants et lui fassent partie du même peuple. Il remettra toutefois en question indirectement son mépris de la vie que mènent Toby et les autres Juifs ultra-orthodoxe lorsque, en quittant sa maison, il voit la mère au foyer entourée de ses deux fils : « he felt the shock of that sight, as if a beam of divinity had fixed on her head, her house »

(326). La Cette révélation fugace ne suffit cependant pas immédiatement à infléchir sa perspective sur le monde de rescapés de la Shoah qu'il a sous les yeux.

De fait, au cours de sa traversée du quartier 'hassidique, Bleilip tient à marquer sa différence vis-à-vis du monde qu'il a sous les yeux, mais aussi à le muséifier. Il fige les survivants dans un rôle de morts en sursis, détenteurs d'une expérience unique de souffrance sur laquelle ceux qui n'ont pas connu la Shoah ne peuvent que spéculer. Le protagoniste rechigne à l'avouer : « he had come to see a town of dead men. It spoiled Bleilip's mood that Yussel understood this » (325). Il y a du voyeurisme dans le rapport que Bleilip entretient avec les rescapés de la Shoah dans une ville où presque tous les habitants sont revenus des camps. Face au miracle de la résilience des '*hassidim*, le protagoniste est presque déçu, notamment lorsque l'époux de sa cousine s'interpose et plaide pour le juif assimilé et athée (« Leave the man be », 324), répondant aux accusations de son épouse : « Bleilip was grieved, because Yussel was a survivor [...]. He hated accuracy in a survivor. It was an affront. He wanted some kind of haze, a nostalgia for suffering perhaps » (*ibid.*). Il s'attend à rencontrer des hommes mélancoliques et brisés ; il a sous les yeux une société vivante et fonctionnelle, ce qui mine toute tentative de fétichisation des survivants. Bleilip paraît espérer retrouver dans le réel une certaine représentation misérabiliste des rescapés, victimes par excellence : le rabbin lui révélera que c'est *lui* qui constitue véritablement une menace pour la communauté 'hassidique, puisqu'il a choisi de venir à la synagogue muni d'une arme à feu.

Le protagoniste a en effet développé une théorie toute personnelle de ce que signifie être un rescapé des camps : « refugees, survivors. He supposed they had a certain knowledge the unscathed could not look at » (325). Cet *a priori* l'empêche de percevoir les vivants tels qu'ils sont. Ainsi, Jules note au sujet des enfants qu'il voit passer en tenue traditionnelle : « the children whirling on the hillside were false children, made of no flesh, it was a crowd of ghosts coming down » (326). Il est également habité par le souvenir d'un autre fantôme, celui

de son grand-père. Lorsque son cousin Yussel lui demande s'il souhaite le rejoindre pour l'office de l'après-midi, le protagoniste lui propose de compléter le quorum de dix hommes pour la prière communautaire : « ten men. He congratulated his memory, also of his grandfather's nose, thin as an arrow – the nose, the face, the body, all gone into the earth – and he went on piecing together his grandfather's face » (*ibid.*). L'impression d'une fragmentation irrémédiable domine dans cette description du visage du grand-père, comme s'il apparaissait sous la forme de parties disjointes d'une macabre peinture cubique. Cette représentation fait écho aux rares bribes d'éducation juives que se remémore Bleilip et qui ouvrent sur la question de l'héritage et de la transmission.

La nouvelle décrit donc un effort pour faire réémerger ce qui avait été enfoui. Le souvenir du grand-père, cette fois-ci entier, refait surface de façon à la fois imprévue et incongrue lorsque Bleilip arrive à la synagogue et entend un discours en yiddish mêlé de notions hébraïques : la prêtrise, les sacrifices, ou encore la destruction du Temple, sont des sujets tout à fait étrangers à ce Juif américain du vingtième siècle. Il se voit alors tendre un livre de prière, ce qui constitue pour lui une nouvelle expérience peu familière. Cela le renvoie une nouvelle fois à l'image du défunt : « Yussel handed him a sidur, but the alphabet was jumpy and strange to him: it needed piecing together, like his grandfather's visage » (*ibid.*). Des bribes de mots en fragments de souvenirs, c'est bien la mise en fiction qui, à travers « Bloodshed », permet la reconstitution improbable du visage morcelé du grand-père, non plus un simple « nez » flottant, suivi du reste de son corps comme dans l'extrait cité ci-dessus, mais un *visage*. Plus encore, c'est en reconnaissant le yiddish, langue de ses ancêtres, que Bleilip assiste à un véritable retour du défunt :

His dead grandfather hung from the ceiling on a rope. Wrong, mistaken, impossible, uncharacteristic of his grandfather! – who died old and safe in a Bronx bed, mischief-maker, eager aged imp. The imp came to life and swung over Bleilip's black corner. Here ghosts sat as if already in the World-

to-Come, explicating Scripture. Or whatever. Who knew? In his grandfather's garble the hasidim (refugees, dead men) were crying out Temple, were crying out High Priest, and the more Bleilip squeezed his brain towards them, the more he comprehended.

(Ozick, 2007 327)

De nouveau, le mort fait retour sous une forme délibérément singulière, de façon quasiment grotesque, à travers un resurgissement involontaire du souvenir. La confusion est entretenue et renforcée par la difficulté que rencontre le lecteur à identifier l'origine du discours. Le point d'exclamation associé au jugement « how uncharacteristic of his grandfather! » relève-t-il du discours indirect libre, le génitif « his » étant à la troisième personne, on trouverait au discours direct : « how uncharacteristic of my grandfather! » ? L'omission des marques du discours direct et la troisième personne contribuent à brouiller les pistes. Qui pose la question « Who knew? » ? Bleilip ou le narrateur ? De même pour le « or whatever », qui pourrait être l'expression des pensées du protagoniste au discours indirect libre (la troisième personne est employée dans la phrase précédente) ou une manifestation de la nonchalance du narrateur. Cette incertitude reflète assurément le désordre mental auquel est confronté Bleilip face à ce resurgissement inattendu des souvenirs du passé.

En effet, le personnage s'est rendu chez les juifs religieux venus d'Europe afin de scruter, non sans quelque curiosité malsaine, ceux qu'il avait imaginés comme des cadavres ambulants. Cependant, confronté à l'inadéquation de sa représentation des '*hassidim*, il est témoin de l'apparition d'une vision déformée d'un être aimé. De nouveau, on passe du *Yizkor* (thématisation de la perte comme possibilité même d'un discours sur la mort) au *Kaddish* (dire autrement la perte, par un langage détourné). En faisant revivre le grand-père à travers le yiddish, difficilement intelligible pour le protagoniste (« his grandfather's garble » : il faudrait traduire « le baragouin de son grand-père », avec une nuance de mépris dont nous avons remarqué qu'il caractérisait le discours de Bleilip sur le Vieux Monde et ceux qui y vécurent),

« Bloodshed » retrace les étapes d'un trajet symétriquement opposé à celui qui est mis en scène dans « Envy ». Si cette dernière nouvelle met en scène l'abandon du yiddish par la génération suivante, incarnée par Hannah, « Bloodshed » marque l'esquisse d'un retour, ou du moins d'une prise de conscience de ce qui risque d'être perdu. En effet, la démarche d'un Bleilip désireux de se prouver à lui-même qu'il connaît bien la culture de son grand-père, qu'il a pourtant rejetée, consiste à tenter de décrypter des bribes du discours du rabbin. Or, ce dernier évoque la tradition juive plurimillénaire que Bleilip aurait voulu oublier. Ainsi, des mots clefs tels que « Temple » et « grand prêtre » sont le signe d'une nostalgie profonde, puisqu'ils se réfèrent à ce que les Juifs pleurent de génération et génération. Toutefois, le protagoniste ne comprend pas immédiatement ces allusions traditionnelles, pas plus qu'il ne reconnaît dans un premier temps la vision hallucinée de son grand-père suspendu au plafond de la synagogue. L'héritage mémoriel ne se laisse pas saisir, se laisse à peine penser, se formule comme l'énigme d'une survivance.

Le long discours du rabbin révèle à Bleilip que le *'Hassid\** a bien saisi la menace que représentent ceux qui, comme le protagoniste, associent la Shoah à un *sacrifice nécessaire*. Cette idéologie mortifère ferait des victimes de la barbarie nazie des sacrifices comparables aux *qorbanot\** (sacrifices) que les Hébreux apportaient au Temple.

When the Temple forsook the world, and the world presumed to mock the Temple, everyone on earth became a goat or a bullock, he-animal or she-animal. [...] Everything you heard me say in a voice of despair, emanates from the liver of this man [...]. Man he equates with the goats. The Temple, in memory and anticipation, he considers an abattoir. The world he regards as a graveyard.

(Ozick, 2007 331)

Le Rebbe renvoie dos à dos les prismes explicatifs et les tentatives de rendre compte de la Shoah. Ce faisant, il place Bleilip en face de ses propres contradictions. À travers la figure du

rabbin, qui semble faire office de porte-voix, Ozick pourfend tout un pan de la théologie américaine post-Shoah. Ces réticences idéologiques à la fétichisation de la Shoah rappellent la fureur de Rosa dans la deuxième partie de « The Shawl », lorsque celle-ci s'insurge contre le discours universitaire qui entend réduire son expérience de rescapée à une série de tableaux de statistiques. L'invisibilité de la souffrance du survivant, sa limitation à un cadre préconçu dont on souhaiterait qu'il subsume les épreuves subies par les victimes : voici ce qu'ont en commun les nouvelles qui mettent en scène l'Amérique post-Shoah chez Ozick. Ainsi, lorsque Bleilip avoue à contrecœur au rabbin qu'il croit en Dieu, c'est la figure d'autorité spirituelle qui l'attaque en remettant en cause la possibilité de penser la présence divine après la Shoah : « then you are as bloody as anyone » (Ozick, 2007 334). Là où Bleilip s'attendait à rencontrer un pieux moralisateur, c'est un homme brisé par Buchenwald qu'il a en face de lui, un homme amputé de ses doigts, ce qui fait signe tant du côté de la castration que du côté de l'impossibilité d'agir, deux formes d'impuissance. Et pourtant, cette castration symbolique est largement compensée par l'éloquence remarquable du rabbin. Bleilip est extrêmement gêné par la vue des doigts du rabbin. Le Rebbe avoue à la fin du récit qu'il a été victime d'une expérience cruelle des nazis, de la nature de celles que pratiquait le Dr Mengele : « the fingers left are toy fingers » (*ibid.*). L'expression « toy fingers », qui désigne ici des doigts miniatures, fait allusion à « toy gun » (333), c'est-à-dire un jouet d'enfant, bien inoffensif celui-ci.

En effet, dans la nouvelle, la tension monte lorsque le rabbin, interrompant son discours, somme directement Bleilip de vider une poche, puis l'autre. Dans la première se trouve un faux pistolet (« toy gun ») ; dans la seconde, une arme véritable : « an actuality, a thing for use » (*ibid.*). Peut-être s'agit-il ici de suggérer que, derrière le potentiel de violence que symbolise le vrai pistolet de Bleilip, il y a la marque d'une souffrance réelle, d'un traumatisme ancien qui a privé le Rebbe de l'usage de ses doigts, et qui est directement lié à l'expérience de la Shoah. Ce parallélisme révèle aussi, une nouvelle fois, que le *'Hassid\** et le juif assimilé ont plus en

commun que ce dernier ne voudrait le reconnaître ; chacun est pourvu d'un « jouet », d'un objet qui est le substitut d'un autre. Or, les membres du rabbin sont désormais irrécupérables, de sorte que les « faux doigts » n'indiquent qu'une absence irrécusable. La prothèse se situe donc sous les auspices du manque, tandis que le « jouet » de Bleilip, lui, cache un pistolet bien réel.

Bleilip tente alors confusément de se justifier en présence du rabbin et des fidèles : « it isn't real. I keep it to get used to. The feel of the thing » (*ibid.*). Voilà qui ne va pas sans évoquer un certain *ethos* américain qui valorise le port d'armes et la capacité de se défendre en cas d'agression. Bleilip, lui, est un homme de son temps qui, contrairement à ceux qu'il perçoit comme des victimes universelles, est sur le plan littéral et figuré *sur la défensive*. Mais il commet deux erreurs de taille. D'une part, il sous-estime la capacité des '*hassidim* à contre-attaquer avec leur propre glaive, les mots (en vertu de l'adage biblique énoncé en Zacharie 4 : 6 : « plus fort que le glaive est mon esprit »). Il en va ainsi du discours du Rebbe, qui démasque Bleilip et le désarme en révélant qu'il porte deux pistolets. D'autre part, la seconde erreur du protagoniste consiste à se présenter armé *parmi les victimes* : qui s'agirait-il alors d'affronter ? Ceux qu'il décrit lui-même comme les habitants de la « ville des morts » ? Le titre de la nouvelle (« Bloodshed ») est susceptible de susciter chez le lecteur un certain horizon d'attente : d'où viendra la menace ? Il semble aller de soi que le sang sera versé, ce qui, dans le cadre de la nouvelle, est précisément évité, notamment parce que le rabbin confisque les deux pistolets.

Il n'est pas rare que les titres des nouvelles ozickiennes fassent allusion au risque de la violence – risque qui, dans certains cas, se concrétise. Dans les *Collected Stories*, « Bloodshed » est suivi par « Shots », qui joue sur la polysémie du terme et se réfère à la fois à des coups de feu et à des clichés photographiques. La transition est d'ailleurs assurée d'une nouvelle à l'autre puisque la dernière page de « Bloodshed » est consacrée à la question de savoir si Bleilip va tirer ou non et à l'utilisation qu'il a déjà faite de son arme à feu. La sourde menace qu'incarne

le protagoniste semble suggérer que l'Américain assimilé pourrait bien tuer une seconde fois. Ce qui retiendra son geste, c'est le discours du Rebbe et l'apparition du fantôme de son grand-père, précisément là où il ne l'attendait pas. En cela, la manifestation du grand-père ouvre sur une sorte de *Kaddish* : ce dont on doit se souvenir n'est pas directement nommé, mais est évoqué de façon détournée, comme quelque chose qui fait irruption et se définit précisément par sa spectralité. Il s'agit là de remettre en question une théorie du devoir de mémoire qui ferait des survivants les simples objets d'une théologie sacrificielle, mais aussi une représentation purement volontariste de la mémoire axée sur le seul *choix délibéré* de se souvenir.

La tentation de simplifier à outrance les enjeux de la mémoire et d'imposer des prismes de lecture préconçus à la Shoah, thématique évoquée dans « Bloodshed » est également un motif central dans « Levitation ». Cette nouvelle d'Ozick présente un couple d'intellectuels, Feingold et sa femme Lucy. Lucy est chrétienne, Feingold juif. Ce dernier, un romancier, met en scène dans ses œuvres les horreurs du passé lointain, et notamment des massacres de Juifs, tout en choisissant un prisme d'interprétation qui valorise l'intervention de chrétiens bienveillants. Ainsi, sa dernière œuvre entend se centrer sur une figure de survivant, mais finit par se focaliser sur le « chevalier plein de compassion » qui a sauvé Menachem ben Zerach, seul rescapé d'une hécatombe en Espagne en 1328. À mi-chemin entre roman historique et fiction, l'œuvre de Feingold entend réparer les horreurs de l'histoire en créant une figure de noble chevalier qui aurait sauvé Menachem ben Zerach du trépas.

From morning to midnight he [Menachem] hid under a pile of corpses, until a « compassionate » knight (this was the language of the history Feingold relied on) plucked him out and took him home to tend his wounds. Menachem was then twenty; his father and mother and four younger brothers had been cut down in the terror. Six thousand Jews died in a single day in March. Feingold wrote well about how the mild winds carried the salty fragrance of fresh blood, together with the ashes of

Jewish houses, into the faces of the marauders. It was nevertheless a triumphant story: at the end Menachem ben Zerach becomes a renowned scholar. [...] Feingold said he meant to concentrate on the massacre, and especially on the life of the « compassionate knight ». What had brought him to this compassion? What sort of education? What did he read? Feingold would invent a journal for the compassionate knight, and quote from it.

(Ozick, 2007 350)

L'incise « this was the language of the history Feingold relied on » peut être interprétée comme une intervention directe du narrateur, non dépourvue d'ironie : il s'agit de se distancier d'une vision rédemptrice de l'histoire où la victime aurait *in fine* été sauvée. Feingold ne saurait faire office de porte-voix tant son désir de mettre en fiction une version édulcorée d'événements historiques atroces est évident. L'expression « cut down » elle-même, empruntée au récit de Feingold, relève ici de l'euphémisme : la phrase suivante mentionne plus directement six mille morts, ce qui peut être interprété comme une référence aux Six Millions. Plus explicite encore est la mention d'un Menachem « caché sous les cadavres », qui ne va pas sans rappeler les heures les plus sombres de la Shoah par balles. On vit en effet de nombreux « morts-vivants » émerger des fosses après avoir été fusillés aux côtés de leurs proches.

La structure du roman imbriqué dans la nouvelle met en évidence le fait que Feingold ne résiste pas à la tentation d'une fin heureuse qui jure avec l'horreur de l'histoire (« a triumphant story ») : se concentrer sur l'unique survivant du massacre, ce n'est que mieux omettre l'horreur vécue par toutes les autres victimes, pour lesquelles il n'y eut aucune rédemption, aucun sauvetage miraculeux. Enfin, du récit du destin de Menachem ben Zerach, Feingold glisse vers celui du chevalier plein de compassion (« especially on the life of the "compassionate knight" »). Ce qui interroge n'est même plus que tous les autres Juifs, y compris la famille du rescapé, aient été assassinés, mais que l'auteur choisisse de mettre en lumière le chrétien qui sauva Menachem ben Zerach. Une telle approche est récurrente chez Feingold qui, lors d'un

discours ultérieur, évoquera l'expulsion des Juifs d'Angleterre et précisera dans la foulée : « he had a soft spot for Pope Clement IV, who absolved the Jews from responsibility for the Black Death » (Ozick, 2007 355). Feingold mentionne une série d'hécatombes, puis ajoute comme en passant qu'il y eut bien un héros pour s'opposer à ces horreurs, comme s'il s'agissait là de circonstances atténuantes.

On peut parler ici d'une vision apologétique de l'histoire, ou encore d'une mise en fiction simpliste. Le roman de Feingold me paraît donc servir de repoussoir à toute tentative de dire la Shoah. Raconter les tragédies de l'histoire à travers un tel prisme interprétatif serait assurément édulcorer la catastrophe, et par conséquent trahir, manquer à ses obligations envers les autres victimes, celles qu'aucun chevalier au grand cœur ne vint soustraire à la mort. Précisons que la dissonance qui émane du récit ozickien est largement due au mélange des genres : Feingold puise ses sources d'inspiration dans des récits historiques d'hécatombes médiévales, mais procède ensuite à une mise en fiction douteuse, notamment en faisant apparaître une figure de conte de fées, le noble chevalier. Or, si ce dernier est emprunté au même univers référentiel médiéval, il jure avec le contexte d'extermination évoqué ici, et le sauvetage qu'il opère a quelque chose d'improbable ou d'anecdotique quand on le met en parallèle, non pas avec le rôle héroïque des chevaliers de conte, mais avec les Croisés, coupables d'innombrables massacres de Juifs. En somme, le récit de Feingold, tel qu'il nous est présenté, est sans doute rassurant mais il n'est pas crédible. L'ironie du narrateur du récit enchâssant doit donc nous amener à concevoir le roman du personnage comme une tentative ratée de rédiger une version des tragédies de l'histoire juive destinée au grand public, tout en redonnant le beau rôle à la figure d'inspiration chrétienne du preux chevalier.

Notons qu'il y a chez Feingold le même voyeurisme qui consiste à évoquer la mort tragique des Juifs des générations passées que chez Bleilip, autre personnage ozickien fasciné quant à lui par les rescapés de la Shoah : « Feingold was crazed by all these tales, he drank them like a

vampire » (356). La notion de *vampirisme* doit ici être convoquée pour rendre compte du risque d'instrumentalisation de la Shoah à des fins sensationnalistes. Dans le prolongement de ce désir de « s'abreuver » de récits de l'horreur, les Feingold organisent dans la suite de la nouvelle une soirée consacrée aux Juifs rescapés des camps qui leur donnera l'occasion d'écouter le témoignage de l'un d'entre eux. Or, cette fois-ci, c'est à la perspective de Lucy que nous aurons accès à travers la focalisation interne lorsque le rescapé apparaît : « she catechized and catalogued: a refugee » (*ibid.*). Le besoin de faire entrer une expérience unique dans des catégories préconçues rappelle l'insistance de Bleilip qui décrit les *'hassidim* comme autant d'hommes morts, autant de victimes sacrificielles de la Shoah. Cette appréciation est associée au constat, que l'on trouve cette fois-ci dans la bouche d'une chrétienne (religion à laquelle le terme « catechized » vient de renvoyer en suggérant une posture moralisatrice et distance) que, « décidément, les Juifs en font trop » (« it pained her how intense Jews could be », 357). C'est le début d'une distinction entre « eux » et « nous » (« Jews ») que Lucy ne cessera de marquer jusqu'à la fin du récit et qu'elle définira, non sans quelque frustration, comme excluante : les Juifs sont les uniques héritiers d'une histoire faite de souffrances que l'on ne peut pleinement s'approprier de l'extérieur. Une nouvelle fois, comme dans « Bloodshed », c'est une spectralité disruptive qui va tirer le personnage de la quiétude distante de ses catégories de pensée préétablies. En effet, Lucy commence par identifier le réfugié à des figures qui lui sont familières : elle le décrit comme un saint (356) et reconnaît en lui son propre père, un pasteur : « she put away this insight (the resemblance of Presbyterian ministers to Hitler refugees) » (*ibid.*).

Lorsque le réfugié commence à prendre la parole, Lucy se rend compte qu'elle a besoin de faire correspondre la souffrance des Juifs à celle de Jésus pour qu'elle prenne un sens pour elle :

Horror; sadism; corpses. As if – Lucy took the image from the elusive wind that was his voice in its whisper – as if hundreds and hundreds of Crucifixions were all happening at once. She visualized a hillside with multitudes of crosses, and bodies dropping down from big bloody nails. Every Jew was Jesus. That was the only way Lucy could get hold of it: otherwise it was only a movie. She had seen all the movies, the truth was she could feel nothing. That same bulldozer shovelling those same sticks of skeletons, that same little boy in a cap with twisted mouth and his hands in the air.

(Ozick, 2007 357)

Au-delà des images d'archives, impuissantes à faire ressentir l'horreur, Lucy, elle aussi écrivaine, exalte « l'imagination ». Elle seule permet de suppléer à son indifférence croissante vis-à-vis des victimes du génocide, effet né de l'habitude de contempler des atrocités qui ont progressivement perdu de leur pouvoir évocateur et se sont pour ainsi dire émoussées (« she is bored by the shootings and the gas and the camps », 361). C'est ce qui explique la confusion volontairement entretenue entre œuvres fictionnelles qui représenteraient la Shoah et images d'archives (« all the movies »). Ce faisant, la protagoniste décontextualise la réalité des camps pour décrire, de façon obscène, une multitude de crucifixions sublimes, une souffrance qui, là encore, se verrait investie d'une signification eschatologique. Cette tendance n'est pas absente de bon nombre d'écrits théoriques sur la Shoah, comme le montre par exemple l'introduction de François Mauriac à *Nuit* d'Elie Wiesel. Au sujet de la pendaison d'un jeune garçon qui avait particulièrement marqué l'auteur de *Nuit*, Mauriac écrit (Wiesel, 1960 xxi) que la mort de cet enfant avait renforcé sa propre foi, puisqu'il y vit un reflet du Christ en croix.

C'était sans compter sur le témoignage du réfugié lui-même qui, comme le discours du rabbin dans « Bloodshed », charrie son propre lot de fantômes. Mais cette fois-ci, les spectres qui émergent se révéleront tout à fait étrangers à Lucy. L'ordalie des victimes de la Shoah retrouve alors son particularisme, se soustrayant par le fait même à toute appropriation externe

abusive, rappelant ainsi que nul n'a le droit d'instrumentaliser la souffrance d'un peuple au nom de quelque prisme de lecture préexistant. La parole du survivant commence par ramener les morts à la vie par la parole en une vision qui rappelle celle des ossements d'Ézéchiël (chapitre 37<sup>137</sup>) : « the refugee's whisper carved them like sculptures – there they stood, a shadowy stone asterisk of Jews » (Ozick, 2007 357). Le devoir du survivant est de se souvenir de ses morts – mais sans atténuer l'horreur du meurtre : « for a long while the refugee's voice pinched them and held them so that you had to look. [...] Then he let the shots come. The figures never teetered, never shook » (358). Cette immobilité a quelque chose d'inquiétant ; elle évoque la suspension de mouvement dans la mort puisqu'elle caractérise les « figures » sur lesquelles des coups de feu viennent d'être tirés. C'est comme si celles-ci se retrouvaient en stase, suspendues dans cette représentation figée de la mort qui advient. En ce sens, le terme choisi par le narrateur ne va pas sans évoquer l'un des sens latins du mot *figura* : une effigie d'argile, un simulacre. Ici, ce n'est pas le souffle divin qui rend la vie à ces figures et les anime, mais le *récit*, le témoignage.

---

<sup>137</sup> Voir le passage suivant, tiré de Ézéchiël 7:1-13 : « La main du Seigneur se posa sur moi et le Seigneur me transporta en esprit et me déposa au milieu de la vallée, laquelle était pleine d'ossements.

Il me fit avancer près d'eux, tout autour; or, il y en avait un très grand nombre à la surface de la vallée, et ils étaient tout desséchés. Il me dit: "Fils de l'homme, ces ossements peuvent-ils revivre?" Je répondis "Seigneur Dieu, tu le sais." Et il me dit: "Prophétise sur ces ossements et dis-leur: Ossements desséchés, écoutez la parole de l'Éternel! Ainsi parle le Seigneur Dieu à ces ossements: Voici que je vais faire passer en vous un souffle, et vous revivrez. Je mettrai sur vous des nerfs, je ferai croître autour de vous de la chair, je vous envelopperai d'une peau; puis je mettrai en vous l'esprit, et vous vivrez; et vous reconnaîtrez que je suis l'Éternel." Je prophétisai comme j'en avais reçu l'ordre. Il se fit une rumeur, comme je prophétisais, puis un frémissement, et les os se rapprochèrent en s'ajustant l'un à l'autre. Je vis qu'il y avait sur eux des nerfs, qu'une chair s'était développée et qu'une peau s'étendait par-dessus, mais de souffle, il n'y en avait point encore. Il me dit fais appel à l'esprit, fais appel, fils de l'homme, et dis à l'esprit: Ainsi parle le Seigneur Dieu: Des quatre coins, viens, ô esprit, souffle sur ces cadavres et qu'ils revivent. Et je prophétisai, comme il me l'avait ordonné; et l'esprit les pénétra, ils vécurent et ils se dressèrent sur leurs pieds, en une multitude extrêmement nombreuse. Alors il me dit: "Fils de l'homme, ces ossements, c'est toute la maison d'Israël. Ceux-ci disent: "Nos os sont desséchés, notre espoir est perdu, c'est fait de nous!"

Eh bien! Prophétise et dis-leur: Ainsi parle le Seigneur Dieu: Voici que je rouvre vos tombeaux, et je vous ferai remonter de vos tombeaux, ô mon peuple! et je vous ramènerai au pays d'Israël. Et vous reconnaîtrez que je suis l'Éternel, quand j'aurai ouvert vos tombeaux et quand je vous aurai fait remonter de vos tombeaux, ô mon peuple! »

Ozick emploie une métaphore filmique pour désigner la manière qu'a la parole du réfugié de faire réapparaître les morts ; d'où la polysémie de « shots » déjà exploitée dans la nouvelle du même nom, qui désigne à la fois le cliché et les coups de feu qui mettent un terme à la brève vie des figures. Si le réfugié nous rend présentes ces figures spectrales, c'est pour remettre instantanément en scène leur mort, sans laisser de place, comme l'aurait fait Feingold, à l'espoir vain de quelque survie miraculeuse. Dans une écrasante majorité de cas, et particulièrement lors de la Shoah par balles, il n'y eut pas de chevalier pour s'interposer entre la victime et son bourreau. Cette figure rédemptrice est donc tout à fait absente du discours du réfugié, et il est de nouveau question de la victime elle-même. C'est alors qu'advient le processus auquel le titre de la nouvelle fait allusion : la lévitation.

The room began to lift. It ascended. It rose like an ark on waters. Lucy said inside her mind, "This chamber of Jews". It seemed to her that the room was levitating on the little grains of the refugee's whisper. She felt herself alone at the bottom, below the floorboards, while the room floated upwards, carrying Jews. Why did it not take her too? Only Jesus could take her. They were being kidnapped, these Jews, by a messenger from the land of the dead. The man had a power. Already he was in the shadow of another tale: she promised herself she would not listen, only Jesus could make her listen. The room was ascending. [...] The black floor moved higher and higher. It was getting free of her, into loftiness, lifting Jews.

(Ozick, 2007 358)

La mention de l'arche de Noé ne fait qu'ancrer cette scène plus profondément encore dans la tradition juive. Or, Lucy, en tant que chrétienne, n'a à l'esprit qu'une figure sacrificielle : Jésus. Elle ne peut comprendre ce qui se joue et se sent exclue (« why did it not take her too? », *ibid.*), tant l'ascension des Juifs morts échappe à toute velléité d'identification et de projection.

À partir de la réincarnation des victimes dont le réfugié rappelle le meurtre, ce sont tous les cadres conceptuels préétablis des Feingold qui volent en éclats. La même trajectoire est symbolisée à travers la figure incongrue du grand-père suspendu au plafond dans « Bloodshed » : quelque chose du souvenir résiste, toise depuis les hauteurs et induit une désorientation profonde. Si, dans le cas de Bleilip, le discours du rabbin annonçait une réelle tentative de dialogue, Lucy marque son vif rejet de l'expérience proposée ici, qui consiste à tenter de donner consistance à l'histoire et à respecter l'impératif du *Zakhor*. Elle quitte alors la pièce où son mari et le réfugié lévitent en pensée auprès des victimes de la Shoah. Déçue, la maîtresse de maison conclut : « How long can they go on about it? How long? A morbid cud-chewing. Death and death and death » (*ibid.*). Ce faisant, à la manière d'un Bellarosa dans la novella belloviennne « The Bellarosa Connection », elle exprime son désir de prendre des distances avec les horreurs de la Shoah. Ne se sentant pas à sa place parmi les spectres et ceux qui les suivent dans leur ascension, Lucy quitte le salon et s'aventure dans une autre pièce où il est question d'individualisme romantique. Elle choisit un groupe d'invités qualifiés d'« humanistes », mais aussi de « chevaliers pleins de compassion », allusion directe au personnage de conte de fées tout droit sorti du roman de son mari (361). Tout comme dans « The German Refugee » de Malamud, on observe une tendance à opposer le canon de la littérature occidentale, voire spécifiquement américaine, au vécu de l'innommable et au récit qui pourrait en être fait. C'est ailleurs qu'il faudra chercher les ressources pour dire ce qui a été perdu – tantôt dans la tradition biblique, tantôt dans le recueil de la parole des rescapés. Face à l'horreur de la Shoah, la référence au canon littéraire paraît avoir quelque chose de déplacé, d'incongru, mais c'est aussi un refuge qui protège un temps Gassner de ses souvenirs (« The German Refugee ») ou permet à Lucy de se soustraire à la lévitation collective que suscite le témoignage d'un survivant et qui paraît morbide à la protagoniste. Il permet, en somme, *d'aller voir ailleurs*, ne serait-ce que temporairement.

Pourtant, ce n'est pas sur l'expérience de Lucy que se clôt la nouvelle, mais sur la vision renouvelée des Juifs qui lévitent à l'unisson : « overhead Feingold and the refugee are riding in the living room. Their words are specks. All the Jews are in the air » (*ibid.*). Cette ascension semble marquer un juste milieu, un équilibre entre les deux extrêmes représentés dans la nouvelle : d'une part, la fascination voyeuriste pour la violence, et, d'autre part, l'indifférence croissante et l'insensibilité qui en découlent directement.

Une fois de plus, la spectralité est ce qui renvoie à une impossible assimilation de la mort ; quelque chose en l'autre résiste, se révèle uniquement en transparence et se soustrait aux prises. Quelque chose ne cesse de revenir, comme chez Lushinski dans « A Mercenary » de Ozick, un rescapé de la Shoah qui se veut humaniste et universaliste mais ne cesse d'être hanté par son passé : « he achieves a certain authenticity by virtue of his inability to forget » (Friedman 16). Cette hypermnésie involontaire caractérise non seulement Lushinski mais aussi d'autres personnages ozickiens, comme Edelshtein dans « Envy », Rosa dans le diptyque qui lui est consacré, ou encore Genevieve dans « The Suitcase ». Chez Ozick, l'insaisissabilité du passé se traduit dans « Levitation » et « Bloodshed » par la métaphore de la hauteur, de l'ascension. Lawrence Friedman observe :

Forced by the holy rebbe to confront the spiritual emptiness of his « secularist » life, Bleilip shows signs of turning back to the faith he had abandoned. In both novellas Jewish identity is largely determined by historical awareness centering on the Holocaust: Lushinski [in “A Mercenary”] is a Holocaust survivor as are the Hasidim and their rebbe. And in “Levitation” the authentic Jews who gather about a Holocaust survivor rise toward the ceiling while the inauthentic Jews in another room remain firmly anchored to the floor.

(Friedman 16)

Le devoir de mémoire ne se manifeste donc pas sous la forme d'un contenu, et encore moins d'un système de pensée, mais se donne à penser comme une inquiétude, un doute, une nécessité de faire face à leur radicale étrangeté. Le deuil échappe à toute théologie et doit trouver par lui-même une forme qui parvienne à dire la mort autrement.

### **III. 3. Une esthétique de l'inachèvement : à la recherche d'une forme pour dire l'absence**

#### **III. 3. a. Les silences de la nouvelle**

Nous avons monté jusqu'ici comment, par le jeu de la lecture rétrospective, la nouvelle mime l'action qui consiste à remettre sur le métier le travail de la perte. Or, le choix de la forme brève me paraît également être un vecteur privilégié de l'expression littéraire du travail de deuil. Je mentionnerai spécifiquement l'analyse proposée par Pierre Tibi quant à la définition de la forme de la nouvelle. Selon ce critique, cibler sa spécificité est une tâche ardue : « ce genre protéen n'est pas plus tôt figé par la critique dans la stabilité du type qu'on le surprend à générer perversement son contre-type » (Tibi 9). C'est parce que la nouvelle est particulièrement multiforme que la critique élabore « toute une métaphorique de l'insaisissable » (10). La linéarité du texte peut être définie comme une perpétuelle « fuite en avant » (20) qui définit la fin de la nouvelle comme horizon d'attente, et sa chute comme enjeu de lecture. Particulièrement chez Malamud, l'explicit tend à coïncider bien souvent avec la mort d'un protagoniste ou sa disparition : c'est le cas dans « The Death of Me », « The Jewbird », « The Last Mohican », « The Lady of the Lake », « The German Refugee » ou encore « The Magic Barrel ». Or, la subordination du tout à la fin que postule Tibi tend à faire de cette perte le centre névralgique de la nouvelle, sa clef de lecture : la perte irradie rétroactivement le récit dès les

premières lignes, invite à voir ce qui, dans « The Death of Me », annonçait inmanquablement la crise cardiaque finale, ce qui, chez l'oiseaujuif, disait déjà le destin tragique d'une créature condamnée à mourir aux mains des antisémites de son propre peuple. La même observation vaut pour Singer, par exemple dans « Grandfather and Grandson », « The Gentleman from Cracow », ou encore « One Night in Brazil ». C'est la révélation finale qui nous amène à retourner sur les traces du mort, à nous interroger sur ce qui s'annonçait d'emblée comme inéluctable : c'est notamment le cas dans « The Gentleman from Cracow », où des étapes successives conduisent tragiquement à la mort des nourrissons de Frampol. Toute la nouvelle constitue une construction qui s'avance progressivement vers la possibilité de dire cette mort ; à l'occasion d'une deuxième lecture, tout fait office de signe proleptique.

À l'inverse, dans « Take Pity » de Malamud, le décès du personnage constitue le point de départ de la nouvelle, mais le lecteur n'en est pas clairement conscient, et c'est le récit du protagoniste qui permettra progressivement de comprendre ce qui lui est arrivé, à l'issue d'une sorte de jeu de piste. Celui-ci nous révèle que le personnage, Rosen, a *stratégiquement* choisi de mettre fin à ses jours, en espérant que sa mort profite à une misérable, réponse particulièrement radicale à la question de la responsabilité envers autrui. De même, chez Ozick, il y a le plus souvent élaboration sur le thème d'une perte survenue en amont du cadre narratif de la nouvelle elle-même (« What Happened to the Baby? », *Rosa*, « Envy », « Bloodshed », etc. C'est aussi le cas chez Bellow, notamment dans « A Silver Dish »). Ce phénomène de retour sur la perte évoquée dès l'origine illustre ce que Tibi nomme la « surdétermination du début et de la fin » (23) qui vient répondre à la nécessaire soumission à un principe d'économie de la nouvelle. Selon le critique, ce genre privilégie tantôt le mode de la clôture, tantôt celui de l'irrésolution. Si celle-ci se termine par un décès ou une épiphanie, on a affaire à une situation de « verrouillage maximum » (23). C'est par exemple le cas dans « The Gentleman from Cracow » où la mort tragique des enfants et du saint rabbin marque le début d'une ère nouvelle,

celle de la reconstruction de Frampol à l'aune des valeurs morales traditionnelles qui régissaient auparavant la bourgade. La fin est alors *réparatrice* ; elle permet tantôt d'assembler les différentes pièces du puzzle (pensons ici aux épilogues des nouvelles axées sur une enquête, à la Conan Doyle), tantôt de lier ensemble les fils jusqu'alors disjointes du récit.

À l'inverse, la mort de Schwartz dans « The Jewbird » et celle, suggérée en filigrane, d'Eva dans « Take Pity » ouvrent sur la permanence du doute : est-ce Cohen qui a tué l'oiseaujuif ? Comment Eva a-t-elle pu périr en dépit de l'aide de Rosen, et pourquoi le supplie-t-elle d'outre-tombe alors qu'elle avait jusqu'ici refusé toute assistance ? Ainsi, « la nouvelle s'achève souvent sur ce genre de non-lieu, de blocage ou d'impasse » (Tibi 34). Là encore, la chute invite le lecteur à revenir sur ses pas en quête d'indices qui puissent rendre compte de la mort mystérieuse d'un protagoniste. La lecture appelle une relecture, qui est déjà un ressassement dans lequel on peut voir une forme fictionnalisée du travail de deuil. Une fois le récit achevé, il nous faut repartir *en quête de traces*, à la recherche de bribes et de vestiges, et ce même dans les nouvelles qui témoignent d'un « verrouillage maximal ». ». Par exemple, à la fin de « The Gentleman from Cracow » de Singer, récit de la décadence d'un *shtetl* authentique, tout amène le lecteur à revenir sur ses pas pour s'efforcer d'identifier les signes annonciateurs du désastre. En effet, le personnage éponyme se présente au premier abord comme un pieux étranger. Quand les villageois auraient-ils pu comprendre qu'il amenait dans son sillage corruption et débauche ? Quel que fût réellement l'élément déclencheur, ce qui importe, c'est qu'en tant que lecteur, on soit invité à partir à sa recherche. Or, pour que l'on y parvienne, le lecteur doit procéder à l'« exhumation d'un être à partir du néant », quitte à poser la « nécessité de faire parler le silence même » (Tibi 49). En d'autres termes, il s'agit là de donner la parole aux morts. Une réception active et rétrospective implique l'acte herméneutique du lecteur en quête d'éléments qui rendraient compte d'un mystère, le plus souvent celui de la perte. Or, rien ne garantit que la relecture fournisse des réponses définitives aux interrogations qui auraient émergé entre temps :

« on dirait que la nouvelle a vocation à installer le doute » (Tibi 35). Doute sur les raisons d'une mort (ou d'une hécatombe dans l'exemple développé ici, celui de la nouvelle singerienne « The Gentleman from Cracow »), doute sur le sens d'une vie (comme dans la plupart des nouvelles belloviennes, et notamment « Leaving the Yellow House », « The Silver Dish », « The Bellarosa Connection », « Mosby's Memoirs » et « Something to Remember Me By ») : ce sont autant de manières de reconduire le thème de la perte.

Soulignons également la prédilection de la nouvelle pour le thème de la liminalité. La frontière (lieu liminal d'échanges propice au développement de l'ambiguïté), se manifeste surtout comme l'espace qui sépare le monde des morts du monde des vivants, tout en opérant la jonction entre eux. Or, surtout chez Singer, celle-ci demeure floue, tant ces deux mondes sont en perpétuelle interaction. On a bien souvent des transfuges d'un univers à l'autre, qu'il s'agisse des *dybbuks* singeriens, de la mère qui se refuse à mourir mère dans « Something to Remember Me By », du spectre de Magda devenue adulte dans *Rosa* ou d'une Eva suppliante qui poursuit Rosen dans les limbes (« Take Pity »).

À ce travail sur la représentation de l'espace fait écho un usage particulier de la temporalité. En effet, la nouvelle s'enracine fermement dans un « présent pétrifié » (Tibi 63) qui porte en lui les traces du passé : « la nouvelle tendrait plutôt à figer l'instant, à l'arracher à la fuite du temps » (Tibi 50). « L'arracher à la fuite du temps » : tel serait l'enjeu éthique de la forme de la nouvelle, notamment à travers les récits retenus au sein du corpus. C'est peut-être plus vrai dans « Something to Remember Me By » ou « The Yellow House » que dans toute autre nouvelle du corpus, puisque ces œuvres partagent un enjeu narratif similaire : suspendre la mort pourtant maintes fois annoncée, occuper un espace-temps de l'attente où l'être menacé est comme protégé.

Notons un dernier aspect qui confirme l'affinité de la nouvelle avec l'esthétique du deuil, toujours porteuse d'une éthique de la fidélité qui consiste à reconnaître que l'on tient l'autre en soi sans toutefois le posséder ou le faire pleinement sien : Levinas parle à ce sujet de « l'altérité inabsorbable de l'autre, incessant dégrisement du Même enivré de soi » (Levinas, 1991 31). De même, Tibi précise :

Il semble que, dans la nouvelle, le monde n'ait pas le temps de prendre cette consistance, cet aspect d'évidence palpable et d'organisation systématique que le roman a tout loisir de lui donner ; il s'y présente donc comme fragmentaire, et cette incomplétude, cette structure lacunaire, la fait aisément basculer dans le mystère : il s'y creuse des zones d'ombre.

(Tibi 40)

Qui a vraiment tué Schwartz dans la nouvelle malamudienne « The Jewbird » ? Pourquoi Hodl disparaît-elle à la fin de « The Gentleman from Cracow » de Singer, rejetée par le village entier en un mécanisme qui rappelle fortement celui du bouc émissaire ? Ce sont là autant de « zones d'ombre » narratives qui subsistent au terme du récit. Or, Tibi suggère que les interrogations de ce type sont structurelles et propres à la forme brève, qui ne peut que brosser des portraits inachevés de personnages eux-mêmes laissés à l'état de fragments ; on pourrait voir là, pour reprendre l'analyse de Ganteau, une forme intrinsèquement vulnérable, à l'instar des protagonistes qu'elle esquisse (« couched in *vulnerable form*, i.e. a form that is not closed and totalising but opens up to the risk of failure », Ganteau 1. C'est nous qui soulignons). Cette possibilité de l'échec du décodage est intrinsèquement liée à la gageure de l'entreprise mémorielle, toujours susceptible de manquer sa cible puisqu'elle présuppose une rétention imparfaite du reste. C'est sur le même modèle que l'autre est au moins partiellement incorporé dans le soi. La nouvelle dit donc *in fine* une forme de deuil qui permet de laisser de la place à

l'autre, de creuser en soi un espace d'accueil et d'hospitalité auquel nous avons donné le nom d'éthique du deuil.

De façon similaire à l'expérience du deuil inachevé, la fiction brève témoigne souvent de sa propre incomplétude et, en tant qu'elle ne peut pas tout dire, se distingue par ses silences : « le silence qui s'amoncelle autour des mots : voilà bien la dimension exploitée prioritairement par la nouvelle, qui fait un usage massif de l'ellipse, du raccourci, de la suggestion, du non-dit et des procédés apparentés par l'effet » (Tibi 47). Le critique parle à ce sujet d'« esthétique soustractive », comme il pourrait être question de la « soustraction », du « rapt » pour reprendre la terminologie lévinassienne, que représente la mort d'un être à l'échelle du sujet. La forme de la nouvelle paraît donc particulièrement apte à exprimer une éthique du deuil.

Par ailleurs, la forme brève se prête plus aisément à l'esquisse de portraits qui constituent autant de *hespedim*\* (éloges funèbres). Ce n'est pas un hasard que la plupart des nouvelles de Singer et de Bellow constituent, non le développement et l'exploitation d'un schéma narratif, fût-il simplifié à l'extrême, mais plutôt une série de vignettes quasi statiques que l'on peut lire comme autant de portraits posthumes. Ces esquisses sont souvent présentées comme délibérément lacunaires : c'est notamment le cas de « Mosby's Memoirs », de Bellow. Une fois de plus, l'auteur déjoue les attentes : faire allusion au genre des mémoires laisse augurer que l'on présentera un exposé assez conséquent sur une vie, et *a fortiori* sur les rencontres importantes qui l'ont jalonnée. En réalité, on n'aura affaire qu'à des bribes de l'existence du personnage, dont l'importance est contestable tant les événements relatés semblent le plus souvent anecdotiques. Les grands jalons de l'histoire sont délibérément laissés de côté, là encore en contradiction avec les attentes associées au genre du mémoire. Enfin, la nouvelle se présente comme inachevée. En effet, le récit se termine lorsque Mosby visite une tombe et est saisi par la peur de la mort, émanant de sa propre projection claustrophobique (« I cannot catch

my breath! To be shut in here! To be dead here! », Bellow 373). Cette terreur empêchera le personnage de poursuivre ses mémoires.

Comme dans « Leaving the Yellow House », cette fin factice fait écho à d'autres faux départs. Par exemple, plus tôt dans la nouvelle, Mosby et un autre personnage, Lustgarten, prennent congé l'un de l'autre, et le narrateur de commenter : « the end? Not quite. There was a coda: the thing had quite good form » (369). Presque aussi enclin à la procrastination que Hattie, le personnage principal n'en finit plus de ne pas écrire ses propres mémoires. La première page du récit nous apprend qu'il vient de recevoir une bourse de la Fondation Guggenheim<sup>138</sup> pour retracer le récit de sa vie. Il se retire à Oaxaca pour accomplir cette tâche. Si la nouvelle est le résultat de ses efforts, tout porte à conclure que l'on a affaire à un nouvel échec de transmission de mémoire typiquement bellovien, tel qu'on le retrouve dans « Leaving the Yellow House », « Something to Remember Me By » ou « The Bellarosa Connection ». Comme les protagonistes de ces trois nouvelles, Mosby se rend compte qu'il n'en a plus pour longtemps (« *Yo mismo soy una ruina*, Mosby joked », 359) et il prend conscience de la nécessité de s'atteler à l'ouvrage. Comme eux, il place tous ses espoirs dans le souvenir d'une autre personne, son ami Hymen Lustgarten. C'est ce nom qui sera le tout premier mot de ses mémoires inachevés, comme si l'on n'avait jamais rien d'autre à dire sur soi-même que les noms de ses fantômes (bien que rien ne permette d'assurer que ce dernier soit bien mort). En effet, les pages qui suivent ne nous apprennent rien de Mosby mais constituent une série d'anecdotes et de faits décousus sur Lustgarten. Par la suite, Mosby visitera une tombe, fera une crise d'angoisse en songeant à ce que signifie être bel et bien mort (« *Dead-dead* », 373) et sort de la sépulture dans laquelle il avait pénétré pour constater que « la grâce de la vie » est toujours présente au dehors, comme en une résurrection tardive qui rappelle le Lazare du Nouveau Testament. De façon significative, ce retour à la vie, qui peut s'interpréter comme un

---

<sup>138</sup> Ce fut également le cas de Bellow lui-même.

rejet de la mort, marque la suspension de la rédaction des mémoires. Ceux-ci demeurent inachevés, et l'esquisse de moments de la vie d'un autre se substitue au récit de clôture attendu.

Il me paraît donc central que la nouvelle puisse, par ses silences et ses ellipses, assurer et assumer le dire-autrement de la perte de l'autre, et ce faisant se faire moteur du deuil. Par sa forme même, elle relève bien d'une esthétique du deuil impossible, en ce qu'elle témoigne du vestige qu'elle porte en elle, et dit que le travail « au » deuil est toujours en cours. Pourtant, le vecteur littéraire est-il le seul à pouvoir dire la perte ? Le deuil peut-il passer par d'autres voies artistiques ? J'entends consacrer l'analyse qui suit à l'évocation de la médiation d'autres arts.

L'écriture fait alors usage de l'*ekphrasis* pour détailler le rôle des arts visuels, et particulièrement de la photographie chez Cynthia Ozick, que les écrits de Barthes nous permettront de décrire comme un vecteur privilégié du travail de deuil.

### **III. 3. b. De Barthes à Ozick : « Shots » et l'abolition du présent par le *punctum***

J'observe avec horreur un futur antérieur dont la mort est l'enjeu. En me donnant le passé absolu de la pose (aoriste), la photographie me dit la mort au futur.

(Barthes, 1980 150)

Nous évoquerons ici un cas spécifique d'*ekphrasis* ozickienne qui consiste à mobiliser la référence à la photographie pour dire l'inéluctabilité de la perte. Ce développement nous permettra d'ouvrir des perspectives nouvelles sur la représentation de la perte au carrefour des arts, en partant des observations de Barthes sur la photographie dans *La Chambre claire*. Notre étude se penchera sur la nouvelle « Shots » de Cynthia Ozick, qui décrit comme les clichés photographiques, non seulement de ce qu'il y a d'inévitable dans la mort de l'autre, mais de ce qu'il faut bien décrire comme une forme d'assassinat involontaire. Ce récit se construit en effet, dès son titre, sur l'ambivalence linguistique qui suggère que *photographier un être, c'est aussi*

*le tuer*. La narratrice, elle-même photographe, confesse d'entrée de jeu que c'est son amour pour les morts qui l'a conduite à exercer ce métier, et non un talent pour ce qu'elle ne considère d'ailleurs pas vraiment comme un art : « Call it necrophilia. I have fallen in love with corpses. Dead faces draw me » (Ozick, 2007 335). Le terme de nécrophilie invite à voir dans la photographie une véritable perversion, une transgression des lois religieuses et plus généralement de plusieurs grands tabous sexuels (à commencer par l'interdit d'avoir des relations sexuelles avec les morts, en passant par celui de l'adultère, évoqué dans la nouvelle : la narratrice s'éprend de Sam, un homme marié, et voit dans la photographie un moyen d'assouvir ses fantasmes). Ce n'est pas la première fois que Ozick se penche sur une forme de paraphilie : « The Pagan Rabbi » avait déjà lié écriture et dendrophilie en mettant en scène un oxymore vivant, le « rabbin païen » dont la passion pour la nature passait déjà par l'intermédiaire d'un art, en l'occurrence, l'écriture, et lui faisait oublier les interdits de la Torah.

La lecture de Barthes (*La Chambre claire*) et celle de Derrida rendant hommage à son ami défunt dans *Chaque fois unique, la fin du monde* nous paraissent de nature à éclairer philosophiquement les enjeux de la nouvelle. Dans ce récit, la narratrice retrace la genèse de cette vocation pour la photographie et la lie à une pulsion de mort : âgée de onze ans, elle avait trouvé près de poubelles, lors d'une promenade, une centaine de photos d'une même femme qui la représentaient de l'enfance à la mort. D'abord toute jeune, celle-ci vieillit de cliché en cliché, et la petite fille qui contemple ces images ne devine que trop bien vers quel point d'absence conduit cette série : « the face faded out – became not there. The woman turned to ghost [...] The face faded out because death was coming » (336). Là encore, la description effleure les marges de ce qui peut être photographié, frôle l'irreprésentable, à savoir le cliché du cadavre lui-même. Ce qui n'est plus visible est symbolisé par l'invasion du blanc dans les photographies, dont la narratrice remarque qu'elles sont particulièrement surexposées, comme

en une forme d'euphémisme visuel. Pour elle, cet excès de lumière, c'est déjà la mort qui point : « death the changer, the collapser, the whiterer; death the bleacher, blancher, whiterer » (*ibid.*). Cette extinction programmée de la référence rappelle ce que Derrida, faisant lui-même écho à Barthes, l'ami défunt, nomme « la référence au référent spectral » (Derrida, 2003 83).

Dans la nouvelle « Shots », la petite fille se demande alors qui est responsable du rapide déclin du modèle qu'elle a sous les yeux. Or, son imagination enfantine lui fait déceler dans cette étrange et brusque détérioration une machination du photographe pour se débarrasser de celle qu'elle appelle « la femme en brun » (« the Brown Girl ») en référence à la couleur des images. Parfois, elle est également nommée « the grave girl ». Comme par glissement sémantique, on peut voir dans ce syntagme un « nom + nom », construction typique de la langue anglaise qui renvoie au substantif désignant la tombe. « The grave girl » est donc à la fois une fille « grave », où « grave » est un adjectif épithète, et une « fille-tombe », définie par son être-pour-la-mort.

En effet, la narratrice, alors enfant, infléchit la causalité en concluant que le photographe ne pouvait qu'avoir des intentions meurtrières (« whoever photographed her, over years and years and years, meant to obliterate her », 336). Cette scène apparemment anodine laissera donc une empreinte indélébile sur l'enfant. Ozick saisit également avec subtilité l'essence du geste photographique par l'intermédiaire de sa narratrice, qui identifie le temps comme le véritable assassin de la femme en brun : « I knew it was no sun-bleach that conspired to efface her. What I was seeing – what I had seen – was time. And not time on the move, either, the illusion of stories and movies. What I had seen was time as stasis, time at the standstill, time at the fix » (*ibid.*).

C'est cette fin inévitable, que l'on devine à travers la succession des photographies, qui donne au temps sa consistance. Cette temporalité en apparence figée (comme l'est apparemment la photographie) et cependant tournée vers l'avenir et évocatrice de la mort à

venir est selon elle « celle de l'urne grecque de Keats » (*ibid.*). La référence au poète romantique anglais n'est pas indifférente, puisque l'urne keatsienne relève également de l'*ekphrasis*, c'est-à-dire de la représentation littéraire détaillée d'un objet d'art. Chez Keats comme chez Ozick, un médium artistique visuel est invoqué afin de mieux dire la disparition du référent. On reconnaîtra dans l'analyse de la temporalité photographique l'intuition de Roland Barthes. Le *studium*, chez ce penseur, c'est le sujet représenté et ce que sa représentation a d'explicite (par exemple, Lewis Payne photographié par W. H. Steward avant son exécution. Dans notre corpus, la femme en brun pourrait également être désignée comme le *studium*). Le *punctum*, c'est ce qui l'excède, ce qui dépasse le cadre de la photographie, une sorte d'hors-champ plus temporel que spatial, à savoir le sous-entendu de l'imminence de la mort des sujets. La photographie, en figeant le présent d'une vie, contient en elle-même l'annonce de tout ce que cette vie bientôt ne sera plus : « j'observe avec horreur un futur antérieur dont la mort est l'enjeu. En me donnant le passé absolu de la pose (aoriste), la photographie me dit la mort au futur » (150). Barthes précise enfin : : « Je sais maintenant qu'il existe un autre punctum (un autre "stigmaté") que le "détail". Ce nouveau punctum qui n'est plus de forme, mais d'intensité, c'est le Temps, c'est l'emphase déchirante du noème ("*ça a été*"), sa représentation pure » (Barthes, 1980 148). Pour la narratrice de la nouvelle d'Ozick, l'horreur cède la place à la fascination face à la métamorphose photographique qui conduit à l'effacement du visage du modèle, au fur et à mesure que celui-ci est envahi par la lumière. Notons d'ailleurs que, en anglais aussi, « voir la lumière » (*to see the light*), c'est à la fois accéder à la compréhension (ce qui décrit la trajectoire de la narratrice dans le récit, qui finit par prendre conscience que le fait que toute chose soit destinée à disparaître ne l'empêche pas d'en saisir sans remords la fugace beauté), mais aussi mourir.

Ainsi, le *punctum*, ce vers quoi se tourne le regard, ce visage surexposé à force d'être inondé de lumière, n'est autre que cet au-delà de la mort à venir, « blessure » qui « irradie » (Derrida,

2003 87) le sujet de la photographie. C'est cela même qui invite le spectateur à contempler « une catastrophe qui a déjà eu lieu », dans la mesure où, « que le sujet soit déjà mort ou non, toute photographie est cette catastrophe » (90), à savoir, le scandale de la mort de l'autre dans son inévitabilité. « Que le sujet soit déjà mort ou non », observe Derrida dans sa lecture de l'essai fondateur de Barthes : la narratrice ozickienne fait état d'une même incertitude quant au destin du modèle dont elle a retrouvé les photographies dans la cour d'une maison de retraite : « she was very likely not even a member of the elderly female ill any more (by the time her photos fell among the leaves, how long had she been lying under them? », Ozick, 2007 337). Ainsi, la découverte des photographies parmi les feuilles mortes, évocatrices de l'inévitable décomposition du sujet, fait office d'instant initiatique. Cet événement étant à l'origine de la vocation de la photographe, le texte peut être lu comme un *Kunstlerroman* en accéléré. C'est également une clef de lecture pour le reste de la nouvelle, qui permet de mieux comprendre l'étrange culpabilité de la narratrice lorsque l'un de ses sujets est assassiné précisément au moment où elle le photographie, lors d'une conférence politique.

En effet, l'ambiguïté culmine lorsque la catachrèse qui s'appuie sur l'emploi spécialisé de « shoot » dans son sens photographique trouve une illustration frappante. La narratrice devenue adulte se présente à un symposium où elle est commissionnée par le ministère des Affaires étrangères (State Department) pour prendre des photographies de personnages politiques. Un malheureux interprète devient la cible d'un attentat au moment précis où la jeune femme l'a dans le viseur : « I calculated my aim (I'm very fast at this), shot once, shot again, and was amazed to see blood spring out of a hole in his neck. [...] The simultaneous translator was dead » (338). D'entrée de jeu, la narratrice se défend face aux accusations (ainsi, une personne s'exclame en jouant toujours sur la polysémie du verbe : « you're the one who shot the simultaneous translator », 343) d'avoir eu l'intention *consciente* d'assassiner le traducteur (« I don't shoot to kill », 339 ; « That's *film* in there, not bullets », 338). Mais l'événement réactive

en réalité dans son esprit l'association d'idées entre photographie et intentionnalité meurtrière dont elle avait retracé les origines dans son enfance. Toute personne qui photographie livre son sujet à l'inévitabilité de la mort en le figeant dans le temps d'un présent spectral, en créant une image de ce qui ne sera bientôt plus que cette image, que cette trace de ce qui est toujours déjà passé, toujours déjà la signature d'un cadavre en sursis. Cette confusion et ce brouillage de la causalité sont un motif poétique fort de la nouvelle, et le doute est volontairement préservé : ce qui pourrait n'être qu'un hasard malheureux est réinterprété à la lumière du récit de la découverte des photographies de la femme en brun : de nouveau, la photographe tue. Celle-ci ne s'est jamais départie d'une forme de représentation superstitieuse de la photographie, en vertu de laquelle elle serait *directement* (et non *métaphoriquement*) responsable de l'assassinat programmé de son sujet.

De façon signifiante, c'est un interprète qui tombe sous les coups redoublés de la photographe (métaphoriquement) et du terroriste (matériellement). La narratrice décrit elle-même son appareil photo comme un vecteur détourné de *traduction* des tourments qui hantent le sujet photographié. La photographe se substitue donc au traducteur (« I would simultaneously translate », Ozick, 2007 338) qu'elle a symboliquement « assassiné » en tant qu'interprète des émotions humaines les plus secrètes, tout en percevant non sans ironie les dangers d'une telle entreprise (« I hoped I wouldn't be gunned down for it », *ibid.*). Il s'agit peut-être là d'affirmer la supériorité d'une forme de traduction non verbale (la photographie est le vecteur qui se prête le mieux à exprimer une vérité du temps et du deuil) sur sa rivale exécutée d'entrée de jeu. La photographie (et la photographe) serait alors doublement coupable : coupable aussi d'avoir supplanté d'autres modalités d'interprétation de l'intériorité humaine, coupable de trop voir ce que d'aucuns espèrent cacher, là où la traduction simultanée resterait à la surface du langage.

D'un art à l'autre, un glissement s'opère dans la nouvelle ozickienne : la problématique de la culpabilité photographique renvoie en filigrane à la question de la responsabilité de l'écrivain. Retenir par la plume ou l'image, est-ce préserver du temps ou accélérer l'inéluctable ? L'un n'advient pas sans l'autre, comme le révèle la photographie à la fin du récit. Dans la scène finale, elle est invitée chez Sam et Verity, l'homme qu'elle aime et son épouse. Les passages qui précèdent dans la nouvelle évoquent la tension sexuelle des séances de photographie qui font intervenir Sam et la narratrice. Toutefois, leur union ne se concrétise pas. L'explicit la montre immortalisant les visages de Sam et de son épouse : « I shoot into their heads, the white harp behind. Now they are exposed. Now they will stick forever » (348). En ces quelques mots, qui constituent les trois dernières phrases de la nouvelle, Ozick condense la problématique du geste photographique : violence implicite (« I shoot into their heads ») et nouvelle évocation du blanc mortifère (la harpe blanche rappelle la surexposition qui annonçait plus tôt la disparition de la « femme en brun »). S'ajoute à cela la thématique de la vulnérabilité (« they are exposed ») qui est centrale pour envisager l'*exposition* au temps, qui fait toujours courir le risque de la surexposition, c'est-à-dire, dans l'arsenal des métaphores photographiques mobilisé par la narratrice, de la mort.

Lors d'une séance précédente, où elle avait tenté de retenir l'image de Sam pour la faire sienne, la narratrice avait de nouveau évoqué le destin de son modèle par hypallage, en décrivant les feuilles qui jonchaient le sol (« thin vulnerable leaves, with their piteous veins turned upwards towards a faintness of liverish light », Ozick, 2007 346). Aimer, chez la narratrice, c'est simultanément tenter d'arracher le modèle au temps et admettre que ce geste de suspension lui-même est le signe de l'inévitabilité de la mort à venir. Dans le passage où Sam est photographié, la toile de fond n'est pas indifférente, comme dans la scène finale où la harpe blanche renvoie à la mort, mais aussi à un autre art, la musique, qui vient compléter le dialogue entre l'écrit et le visuel pour mobiliser l'ouïe. C'est ici comme si les feuilles mortes, trope

classique du *memento mori*, ramenaient directement à la destinée humaine, et particulièrement à celle du modèle : ainsi, les nervures végétales sont qualifiées de « veines pathétiques » (« piteous veins »). Derrière les feuilles humanisées transparait l'humain réifié, réduit à sa matérialité sujette à la décomposition. C'est alors le brun qui est mentionné de nouveau, ce qui permet de voir dans cette scène un écho à la découverte des premières photographies par l'enfant dans la cour de la maison de retraite, qui était, elle aussi, jonchée de feuilles mortes. De fait, les deux épisodes fonctionnent en diptyque.

On aurait tort d'attribuer à la figure de la photographe une parfaite maîtrise du temps. Ainsi, la narratrice remarque peu avant le terme de la nouvelle : « I'm all in brown, as brown as leaves » (347). La boucle est bouclée : la narratrice est devenue la femme en brun (« I'm the Brown Girl in the pocket of my blouse. I reek of history » (348). Là encore, on peut entendre dans le verbe « reek » tant la puanteur des feuilles en décomposition que celle des cadavres qu'elles recouvrent). Elle a tôt fait d'avouer à son tour, faisant écho à l'adjectif choisi pour désigner la première victime de la photographie : « I am grave » (*ibid.*). C'est la tombe qu'elle observe de l'autre côté du miroir dans lequel elle contemple son reflet : « I will live for years and years before they slide out of the mirror » (*ibid.*). Bien qu'elle n'ait alors que trente-six ans, elle prend alors l'aspect d'une vieille femme. Verity, l'épouse de son amant, le lui signale indirectement en affublant la narratrice de vêtements d'époque (une jupe longue, un corset) dans le but de prendre une photographie amusante. La jeune femme note qu'ainsi vêtue, elle semble être devenue une relique (« period piece! », 347). Le modèle, Verity, énonce précisément la vérité même : elle rappelle à la photographe qu'elle n'échappera pas au déclin qu'elle annonce à ses sujets, comme si c'était sur cette dernière que l'on braquait désormais l'objectif par un effet d'inversion tout à fait révélateur. La narratrice hésite alors à se photographier elle-même, c'est-à-dire à admettre ce statut de relique en puissance en se soumettant au même processus de vieillissement anticipé que ces modèles. Mais c'est finalement

le couple qu'elle saisit sur le vif et sur lequel elle « tire » au profit d'une dernière série de déclics, mue par l'admiration qu'elle a pour Sam et son épouse (« virtue ravishes me. I want to keep its portrait », 346).

La prise du cliché n'est pas motivée que par un instinct de possession. Il est toutefois vrai que ce sentiment d'appropriation de l'image de l'autre avait joué un rôle important dans l'expérience initiatique de la narratrice jeune. Ainsi, elle affirme au sujet de la femme en brun : « I kept her because she was dead », « I had her », « I could keep her » (336). Au-delà de cela, il y a dans l'acte photographique la réalisation d'un fantasme de domination qui place la narratrice en position de détentrice du pouvoir phallique : « I shoot », réitéré à de multiples reprises, présente une connotation sexuelle (« to shoot » désigne également l'éjaculation masculine). De même, photographe Sam, c'est « le posséder » comme elle n'aura jamais pu le faire, alors qu'elle est éprise de lui. Nommer la « vertu » du couple, c'est aussi rappeler ce qui chez Sam lui demeure inaccessible. Mais en « prenant » la photographie, il s'agit aussi de retenir, de sauver de la mort, comme le dévoile la conclusion : « now they will stick forever » (348). La photographie constitue une extension pétrifiée de la vie, pathétique par le terme même qu'elle suggère, un acte de mémoire non verbal. *In fine*, la vocation de la photographie, c'est de sauver, et ce quand bien même son résultat serait de tuer (fût-ce indirectement). Là est la tragédie de la narratrice, mais aussi l'origine de sa passion pour son œuvre. Il y a bien *intention* d'étendre une vie, c'est-à-dire de constituer un objet matériel qui pourrait devenir une *extension* des modèles. La photographie est le remède et le poison<sup>139</sup> puisqu'il faut tuer pour que jamais ne meurent les êtres que l'on aime. Le comprendre ne résout rien à proprement parler : « knowing this – that now will become then, that huge will turn into little – doesn't cure » (336). Témoigner du deuil, ce n'est pas réparer la perte.

---

<sup>139</sup> La référence au « pharmakon » platonicien, tel qu'il est présenté par Jacques Derrida, peut être utile pour comprendre la nouvelle d'Ozick. Voir Derrida, 1972 87.

Tout nous invite à penser l'écriture à travers le même prisme que la photographie, afin de révéler la dimension métatextuelle forte de la nouvelle. Rappelons que Derrida affirme dans *Glas* : « quand je signe, je suis déjà mort [...]. J'ai à peine le temps de signer que je suis déjà mort » (26b). Il précisera dans *Chaque fois unique, la fin du monde* : « le nom court à la mort plus vite que nous qui croyons naïvement le porter [...]. Il est d'avance le nom d'un mort » (164). En effet, les signes que je laisse derrière moi ne manqueront pas d'être un jour l'œuvre d'un fantôme ; à ce titre, c'est comme s'ils l'étaient déjà, comme toute photographie représente et fige l'être qui un jour ne sera plus. Derrida ajoute, faisant écho à la nécessité d'un deuil de l'écriture.

Écrire pour des morts et depuis eux, qui n'ont jamais été vivants : c'est ce désir [...] qui s'interroge et résonne ici comme glas pour laisser enfin entendre l'inouï, l'illisible d'un *déjà* qui ne reconduit à plus rien de présent, fût-il passé.

(Derrida, 2003 26b)

« Des morts qui n'ont jamais été vivants », des vivants toujours menacés et face à l'inévitabilité du trépas : ainsi s'exprimerait la spectralité littéraire dans laquelle nous avons vu un choix esthétique structurant au sein du corpus. Tel serait le modèle de la relation avec autrui pensée sur le mode de sa vulnérabilité constitutive, évocatrice de la mort qui toujours guette ; ainsi, comme l'observe Derrida, « toute amitié est dès le début structurée par la possibilité que l'un des deux voie l'autre mourir et que, survivant, il reste seul à l'enterrer, à le commémorer, à faire son deuil » (Derrida, 2003 15). Notons la polysémie de cette dernière expression : « faire son deuil » comme expression consacrée, semblerait faire signe du côté de l'oubli, affirmer la nécessité de passer à autre chose. Or, l'approche freudienne permet de concilier la nécessité de faire son deuil et celle d'entretenir le souvenir de l'autre en les pensant comme indissociables. En effet, comme le souligne Derrida, *ce deuil commence du vivant de l'ami*, sur le mode de

l'anticipation de la perte, même s'il ne va prendre son sens que rétroactivement. Voilà pourquoi Schwartz est déjà mort lorsqu'il surgit par la fenêtre des Cohen dans « The Jewbird » de Malamud ; voilà pourquoi, ce faisant, il ne l'est jamais vraiment lorsque Edie et Maurie retrouvent son cadavre dépecé, puisqu'il fera retour pour la famille sur le mode de la hantise.

Ainsi, le discours même qui est implicitement tenu sur les spécificités du rapport à la mort que fait naître la photographie dans la nouvelle « Shots » nous informe en filigrane sur le caractère intrinsèquement « posthume » de toute signature. De l'écriture à la photographie, on en revient à l'écriture, pour peu que l'on prenne en compte les résonances métatextuelles de la nouvelle ozickienne. Toute œuvre littéraire, mais aussi toute marque écrite, au sens où le suggère Derrida, témoigne déjà d'un deuil. Ce qui est spécifique aux œuvres retenues, c'est donc la mise en scène conscientisée de ce deuil, le jeu et la réflexion qui implique des obligations mémorielles liées au caractère anticipatoire de la signature et de l'écriture. Mais à qui la signature s'adresse-t-elle ? Qui est le destinataire d'un acte par lequel la mort est déjà annoncée ? La question qui reste à trancher et qui formera le dernier moment de notre réflexion est celle de la participation du lecteur au travail au deuil engagé par le texte. Peut-on seulement partager un deuil ? Convient-il d'envisager une éthique de la réception à l'aune du corpus, qui permette d'impliquer les lecteurs et lectrices dans ce travail ?

### III. 3. c. Éthique du deuil et théorie de la réception

Dans les nouvelles retenues, chacun se fait donc le relais d'une absence, de sorte que les deuils dramatisés ne concernent pas exclusivement les protagonistes dans l'univers clos du récit, mais portent leur ombre, au-delà de la fiction, sur tous les lecteurs que nous sommes. C'est là un enjeu métatextuel de taille. Ainsi, nous sommes tous impliqués dans une chaîne de transmission de la mémoire qui seule garantit que quelque chose reste du mort à l'état de trace. Nous participons donc collectivement à la passation de mémoire mise en scène dans les œuvres étudiées. De fait, lorsque le dernier des démons sera mort de faim, faute de lettres hébraïques qui pourraient le nourrir, à l'instar du protagoniste de la nouvelle singerienne « The Last Demon » qui survit en lisant les tout derniers livres que les victimes de la Shoah ont laissées derrière eux, qui pourra témoigner de ce que fut, par exemple, la vie du *shtetl* ? La question mérite d'autant plus d'être posée après le décès de Singer, mais aussi de Bellow et de Malamud : leurs fantômes ne sont-ils pas désormais les nôtres ? Singer nous a laissé en héritage une fresque immense de portraits du Vieux et du Nouveau Monde, d'hommes et de femmes sur lesquels pèsent l'ombre de la Shoah ou l'obsession constante des rescapés. Sous la plume de Bellow, on rencontre une série de protagonistes en attente de transmission mémorielle, qui échouent du moins partiellement à effectuer la passation. De même, Malamud rend compte, à travers les vivants et les morts, d'impératifs éthiques qui s'adressent non seulement aux personnages, mais aussi aux lecteurs et lectrices. Ozick, enfin, nous livre le portrait de Juifs américains hantés par leur passé et posant, chacun à sa manière, la question de la survie des traces du Vieux Monde.

La nécessité d'un décodage textuel des allusions à ce monde perdu prend des formes diverses. Tout d'abord, il convient de noter la récurrence de termes yiddish non traduits dans plusieurs de nos textes, qui peuvent impliquer un travail de recherche pour le lecteur. C'est par

exemple le dans la phrase suivante, tirée de l'incipit de la nouvelle ozickienne « Envy » : « spawned in America, pogroms, *Mamaloshen*\* a stranger, history a vacuum. Also many of them were still young, and had black eyes, black hair, and red beards. A few were blue-eyed, like the *cheder-yinglach*\* of his youth. Schoolboys. » (Ozick, 2007 29). La critique Kathryn Hellerstein observe que Ozick traduit l'un des deux termes (*cheder-yinglach* signifie en effet « schoolboys »), faisant une partie du chemin pour ses lecteurs sans toutefois leur livrer toutes les clefs : « [it is] as though this familiar appellation for Yiddish needed no translation, or, given what Edelshtein is saying, as a way of keeping Yiddish itself 'a stranger' to Ozick's own readers » (Hellerstein 26). La critique y voit une manière d'impliquer les lecteurs dans l'acte de traduction, notamment dans « Envy ».

Ozick layers the English prose of « Envy» with Yiddish – inserting actual Yiddish phrases, sentences, and stanzas of poems; translating Yiddish idioms and sayings into an English that is often deliberately unidiomatic; and bending and reversing English syntax with Yiddishisms that transform English into Yinglish. By infusing her English prose with both actual Yiddish and features of Yiddish, Ozick draws the American reader unwittingly into the linguistic world from which her protagonist hopes he will be translated. In the process, Ozick makes her readers themselves into translators.

(Hellerstein 25-26)

Chez Malamud, ce sont des structures anglaises teintées de yiddish qui font régulièrement leur apparition dans les dialogues. Au sujet de Bellow, Earl Rovit note : « whatever demands Bellow assigns to his style, that style is almost always under the controlling influence of a dominant oral tradition – that of spoken or argued Yiddish » (Rovit 42). On discerne chez notre auteur « le parler du ghetto » (*ibid.*) M.C. Pauwels note l'influence de l'humour et de la langue yiddish chez Bellow, un yiddish « bousculant parfois la grammaire – ruptures stylistiques,

in corrections temporelles, transposition, en américain, de la syntaxe du yiddish – le langage de Bellow ressemble par moments à un véritable parler dialectal » (Pauwels 56).

Ainsi, c'est par le yiddish que s'infiltré la trace-souvenir de ses locuteurs au sens où, ainsi que nous l'avions suggéré, cette langue est à elle seule allégorie de ce qui fut perdu – c'est-à-dire étymologiquement *allos-ageria*, dire-autre, expression de la langue de l'autre que, par fidélité, l'on porte en soi. C'est notamment le cas dans « Envy », mais aussi dans la nouvelle malamudienne « The German Refugee » qui présente deux phrases non traduites. Le cas est certes différent du yiddish, qui était à proprement parler la langue des disparus, mais est également présenté dans le récit de Malamud comme une marque des difficultés d'adaptation de Gassner. En d'autres termes, il s'agit dans la nouvelle de l'un des langages de l'exil. On notera, par exemple, l'utilisation d'une première phrase non traduite : « Ich bin dir siebenundzwanzig Jahre treu gewesen » (Malamud 363) (« je t'ai été fidèle pendant 27 ans » : c'est Frau Gassner qui écrit ces mots dans une lettre à son mari. Ce sont les seules paroles qui nous parviendront de cette femme convertie par amour). Plus révélatrice encore est la confession du réfugié : « Ich weiss nicht, wie ich weiter machen soll » (359) : « je ne sais pas comment continuer ». Cette déclaration traduit le découragement profond de Gassner ; à travers le placement de la virgule, elle met en avant une incertitude totale liée à l'avenir (le « je ne sais pas », « ich weiss nicht », est en exergue). On présuppose que le narrateur, lui, a spontanément compris le sens de cette phrase : lui-même issu d'une précédente vague d'immigration européenne, ce n'est pas la première fois qu'il enseigne l'anglais à un réfugié allemand. Le lecteur, de son côté, est amené à se reposer sur ses propres connaissances ou à enquêter sur la signification de ce propos de Gassner : ce procédé ne fait qu'épaissir le mystère qui plane autour de cette figure en souffrance. Que l'énoncé en allemand puisse ne pas être d'emblée lisible pour les lecteurs participe donc d'une dynamique d'ensemble, celle qui vise à faire de la souffrance

de Gassner l'énigme de la nouvelle par excellence. Toutefois, l'allemand relève d'une problématique spécifique à l'émigré mis en scène par Malamud, puisque le personnage l'identifie directement à la langue des bourreaux, non à celle des victimes, et fait donc tout pour la parler le moins possible. Pour ce qui est du yiddish, la démarche est souvent inverse, et révèle une volonté de préservation mémorielle de ce qui risque d'être oublié (par exemple dans « Envy » de Ozick, où c'est une culture tout entière que le poète malheureux entend sauver quoiqu'il en coûte).

Dans les deux cas, bien que cette observation vaille particulièrement pour l'encodage du yiddish dans un texte de langue anglaise, choisir de ne pas traduire, c'est aussi empêcher la disparation de l'original, placer le lecteur face à l'étrangeté du texte tel quel. On peut donc parler ici d'une hantise par la langue de l'autre, comme Derrida parle au sujet de Levinas d'une écriture hantée :

Interrompant le tissage de notre langue et tissant ensuite les interruptions mêmes, une autre langue vient déranger celle-ci. Elle ne l'habite pas, elle la hante. Un autre texte, le texte de l'autre, sans jamais paraître dans sa langue d'origine, vient alors en silence, selon une cadence plus ou moins régulière, disloquer la langue de traduction.

(Derrida, 1987 29)

Ainsi, l'anglais mâtiné de yiddish de la plupart des personnages d'immigrants juifs chez Malamud (voir notamment « The First Seven Years ») n'est ni une langue étrangère ni l'anglais susceptible d'être familier pour les lecteurs qui ne sont pas coutumiers des codes spécifiques cette culture. Les inflexions de nos auteurs disent donc un monde presque tout à fait englouti.

De même, chez Ozick, le polonais des lettres à l'absente, langue natale de Rosa dans le récit éponyme, reste une langue fantôme : la novella se déploie intégralement en anglais, langue vis-à-vis de laquelle la protagoniste tient pourtant à prendre ses distances (« Why should I learn

English? I didn't ask for it, I got nothing to do with it », Ozick, 2021 23. C'est Rosa qui parle). De façon similaire, Ozick avait affirmé qu'elle aurait souhaité pouvoir écrire, non en anglais, mais dans une « langue juive ». On lit ainsi dans la préface de *Bloodshed and Three Novellas* : « If only I had been able to write "Usurpation" in a Jewish language – Hebrew or Yiddish, or, say, the Ladino spoken by Ibn Gabirol's descendants – it would have been understood instantly » (Ozick, 1976 9). Comme Rosa, Ozick écrivait ses propres lettres aux morts – non pas en polonais, mais en yiddish (« I write letters in Yiddish to my Moscow grandmother, whom I will never know », Ozick, 1969 305).

Pour ce qui est du yiddish disséminé dans le texte, on retrouve chez Ozick le recours aux allusions codées, déchiffrables seulement par qui partage un même système de références culturelles ou consent à effectuer des recherches pour comprendre les intrusions linguistiques qui se font plutôt sous la forme de termes isolés. On a suggéré que, notamment dans « Envy », le texte suggère soit une connivence linguistique qui permet un déchiffrement du lecteur et postule un lien privilégié avec le narrateur, mais aussi avec le personnage dont le langage s'émaille d'expressions yiddish ou allemandes, soit, plus probablement, la nécessité d'un effort de traduction. Si l'on ne parle pas un mot de yiddish, il est difficile de lire « Envy » sans dictionnaire. À mon sens, ce serait faire fausse route que d'affirmer que ces procédés littéraires renforcent l'aspect ethnique et particulariste du corpus retenu. En réalité, il est attendu du lecteur non-spécialiste qu'il s'enquière du sens des propos « codés » ou culturellement situés de la nouvelle. Cette conception du rôle du lecteur implique que « Envy » pourrait en réalité avoir une issue plus heureuse qu'il n'y paraît : d'un certain point de vue, Edelshtein le poète a bel et bien été traduit, mais par nous, à travers le lecteur qui aspire à le comprendre et doit décoder son anglais teinté de yiddish. Cette notion de lecture participative me semble essentielle dès lors qu'il est question d'impliquer les lecteurs dans une pensée de la perte à l'œuvre d'un bout à l'autre du corpus. Traduire Edelshtein, fût-ce par bribes de mots yiddish, c'est répondre

du moins partiellement à la hantise de l'oubli qui tenaille le poète. L'homme qui désespérait de n'être jamais lu jusqu'à la dernière ligne de « Envy » le sera, *in fine* – par les lecteurs de la nouvelle, fût-ce seulement à un niveau métatextuel, tandis que, dans le récit lui-même, Edelshtein échoue lorsqu'il tente de se faire comprendre. Simultanément, ce choix nous place en situation d'être ou de n'être pas Hannah, la jeune Américaine qui avait éconduit Edelshtein : prendrons-nous le temps de le traduire ?

On pourrait comparer ce choix à celui de Singer, qui laissa quant à lui non pas un texte unique émaillé de références à un autre idiome, mais deux versions d'un même texte. La première, en yiddish, est destinée à un lectorat qu'il percevait comme mourant. Il évoque notamment la question dans « The Lecture », à travers une interrogation du narrateur : « wasn't Yiddish going under before my very eyes? », Singer 2004a 587. La question est rhétorique<sup>140</sup>, alors même que la réponse n'est pas évidente. On l'observe à travers les mouvements de renaissance du yiddish, notamment à New York, jusqu'à l'ère contemporaine). La seconde vise le public anglophone. C'est celle qui fit son succès ; mais elle demeura pour ainsi dire hantée par la première, présentée comme son double spectral. Tout compte fait, Singer rédige deux œuvres et anticipe une double réception : l'une s'adresse aux morts (en yiddish), l'autre aux vivants (en anglais). Aussi affirme-t-il lors de la réception du Prix Nobel :

I am often asked why I write in a dying language. I like to write about ghosts and a dying language is most suited for writing about demons and ghosts. The deader the language, the more alive the ghost. Ghosts like the Yiddish language, and as far as I know, they all speak it.

(Zamir 177)

---

<sup>140</sup> Que la déclaration du narrateur corresponde ici à la position singerienne ne fait aucun doute. Celui-ci déclara par exemple dans une interview avec Joel Blocker et Richard Elman : « you don't feel very happy about writing in a language when you know it dies from day to day » (interview publiée dans Farrell 5).

Le fait qu'il existe un « original » yiddish pour la majorité des nouvelles implique que, ainsi que l'affirme Marc Crépon, « l'appel qui demande la mémoire et proteste contre l'oubli est aussi celui de la langue » (Crépon in Noiville 88-89). Cette « première » nouvelle intrigue, se retire dans son mystère, *a fortiori* pour tout non-yiddishisant qui entend se pencher sur la version anglaise autorisée des nouvelles singeriennes et n'a pas accès à l'original. L'influence de cette version sur le texte en anglais est telle que, selon le critique Bel Siegel, « on discerne encore le yiddish en traduction » (Siegel 9), bien que, ainsi que le rappelait Ozick, tout un réseau d'allusions bibliques, cabbalistiques, d'allusions intertextuelles ainsi que de nombreux jeux de mots comiques soient inaccessibles dans la version traduite.

Tout n'est cependant pas exprimable en langue anglaise lorsqu'il s'agit de décrire le quotidien des bourgades et villes juives de l'*Alte Heim*\*. Parmi les notions difficilement traduisibles de la prose anglaise singerienne, mentionnons ici, les rites du deuil juifs religieux : les *shiva*\* (« The Power of Darkness », « A Crown of Feathers »), la *Shemira*\* (garde) du corps, mais aussi bien sûr le *Kaddish*. C'est que réciter le *Kaddish* élève et entretient l'âme du défunt et doit en théorie lui permettre de cesser d'errer par le monde. Ainsi, Corrina Coulmas rappelle la doctrine zoharique : « pendant toute la première année, jusqu'à la décomposition complète du corps, [l'âme] ne cesse d'y revenir – d'où la possibilité pour les morts de communiquer avec les vivants pendant un certain temps après leur décès » (Coulmas 64). Or, chez Singer, il y a au contraire retour constant du mort, de sorte que la plupart de ses personnages meurent *sans Kaddish* comme moururent les victimes de la Shoah, c'est-à-dire *en attente de commémoration*. Cette commémoration, c'est bien sûr l'auteur qui la prend en charge, tout en conviant le lecteur à y participer. Rien ne saurait être plus grave, plus dangereux que l'oubli.

C'est donc à nous de prendre part au *Kaddish* (qui, rappelons-le, implique la mobilisation d'un quorum de prière) à la lecture de nouvelles comme « The Last Demon », témoignant de

l'anéantissement de l'univers riche, étrange et chaleureux qui émerge au fil des pages singeriennes. En d'autres termes, l'écriture hantée par une langue autre se donne à décoder et implique le lecteur dans ce que Levinas appelle, dans *À l'heure des nations*, une « remontée dans les mots, fussent-ils les plus récents, à une je ne sais quelle antiquité déjà à traduire, à déchiffrer » (Levinas, 1988 130). C'est *a fortiori* le cas chez Singer, où la version plus ancienne est dotée d'une existence indépendante, mais aussi chez Ozick, où ce sous-texte (par exemple, l'original yiddish des poèmes d'Edelshtein) est comme fantomatique. Il s'agit, pour reprendre une expression que l'on doit à Barthes, de « porter le langage à sa limite, à son dehors, à son silence » (Barthes, 1993 142). Porter le deuil, c'est poser la nécessité de dire *dans la langue de l'autre*, qui est aussi une autre langue. Environ 85 % des victimes juives de la Shoah parlaient le yiddish (Birnbaum, 1984 3).

Rien n'exclut que les morts soient les destinataires implicites et prioritaires de nos auteurs, au sens où, comme le constate Derrida, le texte porte en lui la possibilité que son destinataire soit absent : « la lisibilité porte ce deuil : une phrase peut être lisible, elle doit pouvoir le devenir jusqu'à un certain point, sans que le lecteur, la lectrice et peut-être aucun lieu de lecture n'en détienne l'ultime instance destinataire » (Derrida, 2003 264). Laisser cette langue peut-être adressée à un autre infiltrer l'anglais, revient à marquer stylistiquement l'hospitalité de la langue anglaise, au prix d'une altération de sa syntaxe. Ainsi, l'anglais teinté de yiddish qui caractérise souvent la prose d'Ozick, de Malamud et de Singer, est l'un des vecteurs privilégiés qui permet de traduire le travail « au » deuil. Le yiddish, présent-absent, devient métonymie du trauma, que Jacques Press évoque en ces termes : « l'état traumatique tel que je le définis ici se caractérise en effet par l'impossibilité de vivre et d'éprouver psychiquement une expérience que pourtant on a traversée. Il laisse un blanc, un espace de non-inscription dans le psychisme » (Press 75).

Précisons encore les implications de la fiction brève sur l'éthique de la réception. Tibi affirme que « la nouvelle postule un lecteur doublement attentif, véritable Janus bifrons, qui conjugue attention prospective, anticipatrice, et attention rétrospective, conservatrice du déjà lu » (Tibi 20). Conserver, préserver : tel serait précisément l'impératif mémoriel véhiculé par le medium écrit et transmis par le biais d'une éthique de la réception. Il faut lire pour se souvenir ; c'est assurément le cas chez Singer, où l'effort de traduction linguistique a déjà été fait, mais où reste à traduire tout un univers culturel bien spécifique, celui du *shtetl*. Lire Singer, c'est *recevoir* (car c'est ici au sens fort qu'il faut parler d'une éthique de la réception) des mondes engloutis, mais surtout un ensemble disparate d'individualités que l'on présuppose éteintes, un kaléidoscope de portraits de l'*Alte Heim*\*.

Tibi ajoute que dans, dans la nouvelle, « le jeu avec le non-dit narratif – ellipse, paralipse, et toutes les figures par omission – occupe une place privilégiée dans l'arsenal des procédés nouvellistiques » (49). Une fois de plus, il revient à chacun de s'impliquer dans l'acte herméneutique, de se faire exégète, voire nécromancien, afin que réémerge ce qui a été perdu. La métaphore choisie par Tibi est ici saisissante : « l'événement dissous par le texte est rétabli par le lecteur : il y a donc, pour ce dernier, exhumation d'un être à partir du néant » (Tibi 49). Lire et relire la nouvelle contribuerait à faire parler le silence même, à dire la trace. C'est en effet le propre du langage qui entend nommer une absence par ses traces. C'est précisément la participation du lecteur à l'excavation du sens et de la source du traumatisme qui va permettre la résurgence de ce qui n'avait jamais été pleinement vécu, au sens où le sujet avait été incapable d'intégrer l'événement au moment où il s'était produit.

Ce transfert, cette *via analogica*, c'est ce qu'il reviendra au lecteur ou à la lectrice de saisir ou, à tout le moins, de deviner, effleurant la peine de l'endeuillé sans jamais en annoncer le terme. Les chiasmes brisés malamudiens manifestent cette éthique de la caresse, qui implique de se tenir à distance du sujet souffrant. Ainsi, dans « The Mourners », Kessler, en deuil d'un

foyer, est scruté par les autres, mais ne regarde personne (« They stared at Kessler and he stared at nothing », Malamud 153) ; quelque chose de son chagrin demeure insondable, ne se communique pas intelligiblement. Le chiasme peut aussi être interprété comme la marque d'une tendresse dans le rapprochement asymptotique du même et de l'autre sans jamais coïncider parfaitement, un écho lévinassien du concept de « caresse » transposé dans le domaine de la réception : « la caresse du consolateur qui effleure dans la douleur ne promet pas la fin de la souffrance, n'annonce pas de compensation » (156). Dans son analyse des chiasmes malamudiens, Victoria Aarons note : « the chiasmus suspends time to allow possibilities for compassion and redemption, which are not bound by time and so are at best momentary and incomplete » (Aarons in Avery 184-185). Cette figure de style dit la rencontre manquée, comme Goldberg comprenant trop tard ce qui se jouait réellement pour Gasner, mais aussi la possibilité même de la sollicitude. Dans ce contexte, la caresse n'annonce pas la fin du deuil, mais la présence des lecteurs à une souffrance partagée, ou du moins accompagnée. Précisons l'acception lévinassienne du terme de caresse qui nous permettra de penser le rôle de lecteurs et lectrices dans l'éthique du deuil.

La caresse consiste à ne se saisir de rien, à solliciter ce qui s'échappe sans cesse de sa forme vers un avenir – jamais assez avenir – à solliciter ce qui se dérobe comme s'il n'était pas encore. Elle cherche, elle fouille ; ce n'est pas une intentionnalité de dévoilement, mais de recherche : marche à l'invisible.

(Levinas, 1990 288)

Victoria Aarons ajoute : « the chiasmic structures both retreat and advance, [and] one part of the chiasmus foils the other » (Aarons in Avery 177). Cela fait écho aux termes de la relation entre le sujet et l'autre, entre l'endeuillé et le mort, dans la mesure où la relation avec l'autre, ne serait-ce que par anticipation, est toujours relation avec un mort. « The future casts its

shadow on the past » (Anne Michaels<sup>141</sup> 2009 13). Il en va ainsi dans « A Silver Dish » où le fils, Woody Selbst, est contraint de se rattacher à des traces de traces pour sentir encore la présence de son père. La critique Régine Camps Robertson observe que, après l'enterrement du père du protagoniste, « Woody, jusque-là aux prises avec le corps omniprésent de son père, reste seul. Pourtant une forte impression physique demeure en lui, comme la trace laissée par le passage du corps de son père à la mort » (163) Transmettre cette trace, sur un mode doublement médié : telle serait l'éthique de la réception que conditionne le travail « au » deuil. Il s'agirait de dire l'empreinte que le père a laissée sur le fils, puisque c'est alors tout ce qui reste d'un dernier corps-à-corps violent au cours duquel Woody a tout fait pour garder son père en vie. Ce passage de l'étreinte à l'empreinte est perceptible notamment au moment du décès de Pop :

Un nouveau glissement métonymique vient ici substituer au corps du père la sensation physique qu'il a laissée dans les bras de son fils, comme une empreinte. Du corps réel à sa trace, le lien de nature métonymique est semblable au lien entre l'objet volé et son signe.

(Camps Robertson 163)

En ce sens, Woody reconnaît qu'il n'a pas réussi à se saisir de son père, à le retenir. Le mort échappe au vivant. Ainsi, la nouvelle termine sous la forme d'une épitaphe ironique et attendrie. La figure du père demeure donc jusqu'au bout une figure de l'insaisissable, de l'indicible. Que ce substitut métonymique prenne la forme du plat ou du récit, lecteurs et lectrices n'auront accès

---

<sup>141</sup> Anne Michaels (née en 1958 à Toronto) est une poétesse et romancière canadienne. Son premier roman de Mme Michaels, *Fugitive Pieces* (1996), lui a valu une reconnaissance internationale. Cette œuvre aborde les thèmes de perte et de la mémoire : elle est centrée la vie de Jakob Beer, jeune homme juif polonais sauvé des mains des Nazis par Athos, un géologue grec. Sa famille est assassinée pendant la Shoah. Jakob est d'abord emmené en Grèce, puis devient traducteur et poète à Toronto, travaillant à mettre des mots sur son vécu de la Shoah. Après la mort de Jakob, c'est le jeune Ben, un universitaire, qui assure une forme de continuité mémorielle en étudiant les cas de transmission intergénérationnelle du trauma chez les enfants de rescapés.

qu'à une reproduction diffractée de la vie et de la mort de Pop. Du père, nous ne percevons en somme que le plat d'argent.

La « marche à l'invisible » évoquée par Levinas prendrait dès lors la forme de l'œuvre littéraire, métonymie ultime de la perte, qui entend s'appuyer sur le visible, sur des traces écrites tangibles, pour faire signe vers l'invisible. À travers une relecture attentive qui implique de faire retour sur la nouvelle tout entière, l'éthique de la réception veut que chacun s'efforce de chercher les traces d'une catastrophe, les indices qui auraient dû permettre de l'anticiper. L'entreprise est vouée à en rester au stade de la caresse. Ainsi, nous avons montré comment la souffrance d'un autre protagoniste malamudien, le réfugié allemand, se donnait à lire comme une énigme. On ne comprend jamais vraiment non plus ce qu'a signifié la perte de l'enfant pour les mères éplorées d'Ozick, tant elles mettent d'énergie à nier la mort. De même, la teneur des messages transmis par les mourants reste à interpréter dans la prose belloviennne. Quant à l'écriture singerienne, elle postule un lecteur responsable des millions de disparus du *shtetl* – tous ces visages que nous livre presque compulsivement l'auteur de centaines de nouvelles. Chez les écrivains dont nous avons analysé l'œuvre, comme dans la pure tradition de l'exégèse juive, il faut toujours revenir au texte, le relire pour comprendre ce qui s'est joué. Le lecteur ou la lectrice, se faisant interprètes, partagent une souffrance, un deuil, s'associent à une commémoration qu'il faudrait entendre dans son sens latin : c'est bien de *se souvenir avec* (« cum ») le lecteur qu'il est question à travers nos œuvres. Cependant, quelque chose de l'autre, de l'être que l'on a perdu, demeure une énigme, de sorte que la recherche et la démarche herméneutique, qui conditionnent la préservation du reste, se poursuivent sans que l'on trouve de réponses définitives aux questions que pose la narration. Tout ce qui nous est livré du mort, ce sont des bribes de bribes, des palimpsestes qui, témoignent de l'écriture et de la transmission d'une mémoire vive, d'un deuil qui se fait en répondant à l'impératif hébraïque : « Zakhor ».

## Conclusion

Je suis endeuillé donc je suis, je suis – mort de la mort de l'autre, mon rapport à moi est d'abord endeuillé, d'un deuil d'ailleurs impossible.

(Derrida, 2003 331)

C'est qu'il ne faut pas chercher à la mort une pensée positive, mais une responsabilité à la mesure ou à la démesure de la mort. Réponse qui n'est pas de réponse, mais de responsabilité ; n'est pas à la mesure d'un monde, mais à la démesure de l'infini.

(Levinas, 1992 92)

Ce travail s'est efforcé d'analyser la démarche poético-éthique de préservation du vestige dans la fiction brève de Saul Bellow, Cynthia Ozick, Bernard Malamud et Isaac Bashevis Singer, en y voyant une réponse à l'impératif d'origine biblique : « souviens-toi ! ». À cette entreprise il convient de donner le nom, suivant la relecture derridienne du concept freudien, de travail *au* deuil. « Faire son deuil », le finir, serait impossible – mais témoigner pleinement l'est également. Face à l'impasse de la représentation directe, nous nous sommes penchée sur les stratégies littéraires qui permettent malgré tout de dire ou de suggérer la perte, tout en mettant en lumière ses limites internes. Le dilemme artistique auquel firent face nos auteurs est celui de la préservation de la trace, qui ne peut avoir lieu que sur un mode spectral et présuppose un constat au moins partiel d'impuissance. Il s'est avéré éclairant d'évoquer « l'encryptage » (Derrida, 2003 19) des noms dans une œuvre, c'est-à-dire, pour reprendre l'analyse de Brault et Naas dans leur introduction à *Chaque fois unique, la fin du monde*, « la façon dont une œuvre non seulement s'élargit mais épaissit avec le temps, vieillit, en vient à être marquée, striée par le temps, se ride, se sillonne, se replie, son volume travaillé comme un paysage, et même, parfois, comme un cimetière » (Brault et Naas in Derrida, 2003 19). Cela me semble

particulièrement vrai de l'écriture singerienne, qui doit se lire comme un hommage fictionnel aux victimes de la Shoah, c'est-à-dire, précisément, comme une « œuvre-cimetière ». En tant que lecteurs, nous en sommes, à la manière de Fidelman redécouvrant les horreurs du génocide juif face aux tombes de ses frères en Italie dans « The Last Mohican » de Malamud, les visiteurs.

Notre première approche a consisté à souligner que, dans les nouvelles étudiées, la perte était structurante pour l'identité de nombreux protagonistes. Ce qui fait de nombre des personnages du corpus ce qu'ils sont devenus, c'est non seulement l'expérience de la mort d'un être cher, mais surtout la nécessité qui s'ensuit d'effectuer un travail de deuil. Notre analyse a mis l'accent sur les tentatives d'inventer un langage qui permette de dire la perte (« What Happened to the Baby? », *Rosa*). Notre recherche s'est également portée sur les problématiques afférentes à la commémoration (« A Silver Dish », « The Bellarosa Connection »), mais aussi sur la tentative, partiellement vouée à l'échec, de comprendre ce qui a causé la mort de l'être aimé (« The German Refugee »). Notre perspective a été celle d'un élargissement progressif du cadre du deuil, conduisant de l'expérience individuelle et familiale de la perte et de l'introjection du défunt à la nécessité pour de nombreux protagonistes de prendre en compte des morts qui ne sont pas directement « les leurs », pour reprendre la formule belloviennne. Les figures de l'étranger et du réfugié, notamment chez Malamud, du *dybbuk* singerien, du rescapé chez Ozick ou du mort anonyme dans les nouvelles belloviennes, que nous avons comparées au *met mitzva*\* de la tradition juive, mais aussi plus généralement celles du spectre du Vieux Monde nous ont permis d'assurer la transition entre le singulier et le collectif, conduisant naturellement à évoquer le rôle spécifique de la commémoration de la Shoah chez les auteurs retenus et des responsabilités liées au statut d'écrivain juif américain solidaire des autres communautés diasporiques anéanties.

Toutefois, presque systématiquement, il y a un prix à payer pour accueillir en soi le souvenir de l'autre. Cette question de l'hospitalité mémorielle est souvent le nœud dramatique autour duquel s'organise la nouvelle. Le retour du fantôme jette souvent le doute sur une identité qui a été construite au prix de nombreuses infidélités et d'un rejet des racines juives de plusieurs protagonistes. Lorsque le personnage confronté à l'altérité du revenant refuse les injonctions de la mémoire et résiste obstinément à l'appel de l'autre, lorsqu'il se mure dans son refus ou se rend compte trop tard des implications de son indifférence, l'explicit de la nouvelle a souvent l'arrière-goût amer de l'échec et de l'amertume. Il en est ainsi dans « The Jewbird » de Malamud où Cohen finit par chasser l'oiseaujuif de sa maison, le laissant à la merci des rapaces qui le dépècent et lui arrachent les yeux, en un poignant symbole de l'aveuglement de son bourreau américain. La dernière image de la nouvelle, celle du jeune fils de Cohen découvrant le corps sans vie du petit corbeau qu'il aimait tant, synonyme de la fin de l'innocence, a une tonalité tragique.

On trouve également chez Malamud des fins porteuses d'espoir, des explicits ouverts qui laissent entrevoir la possibilité d'une réconciliation avec l'altérité auparavant perçue comme menaçante (« The Last Mohican », « The Mourners », « The First Seven Years »). Lorsqu'advient l'épiphanie, c'est à travers le revenant, le réfugié, celui ou celle qui s'obstine à ne pas mourir. Presque aussi nombreux sont les protagonistes qui s'attardent dans un entre-deux, renonçant à choisir entre mémoire et oubli. Ni du côté du rejet radical de l'assignation ni du côté de la prise en charge éthique de la commémoration, ils sont à l'image d'Edie dans « The Jewbird », pleine de compassion pour l'oiseau mais silencieuse face à sa souffrance et impuissante devant la colère de son mari. De nombreux personnages du corpus se caractérisent par leur incessante oscillation entre laisser-faire et tentatives de préservation du souvenir. Bien souvent, cette ambivalence se résout dans une timide avancée vers le choix le plus éthique (« The Last Mohican » de Malamud, « The Last Demon » de Singer ou « A Silver Dish » de

Bellow, par exemple). En d'autres occasions, à l'inverse, le protagoniste se ferme sans retour aux appels de la mémoire, renonce à agir ou rejette l'assignation qui lui est adressée (« The Last Mohican », « The Silver Crown », « The Lady of the Lake » chez Malamud). Dans mes recherches ultérieures, je souhaite effectuer à partir du corpus élargi de l'intégralité des nouvelles du même auteur une recension complète des trajectoires individuelles des protagonistes, afin de vérifier une hypothèse de travail : celle qui voudrait que la majorité des nouvelles malamudiennes suivent un trajet essentiellement similaire, tout en bifurquant sur divers types de fins en demi-teinte, tantôt vers la révélation partielle d'une responsabilité éthique ou d'un appel de l'Autre (« The Last Mohican »), tantôt vers un constat d'échec (« The Lady of the Lake », « The Jewbird »). Au-delà de la question de la perte et du deuil, qui étaient ici au centre de notre travail, il serait alors question de produire une synthèse des trajectoires narratives malamudiennes et de montrer qu'elles se conforment à un certain nombre de présupposés éthiques qui constituent, pour l'écrivain, le fondement même de la judéité (la formule de Bober dans *The Assistant* résume bien ce que signifie pour Malamud être Juif : « to do right, to be honest, to be good » (Malamud, 1957 124).

C'est de l'échec de l'impératif « *Zakhor* », c'est-à-dire du rejet de la commémoration, que nous avons traité dans un deuxième temps. Le terme de *Yizkor* désignait alors une tentative de se défaire du devoir de mémoire en confiant le souvenir de nos défunts à un Dieu omniscient. Nous avons mis en lumière les nombreux obstacles théoriques et empiriques au travail de deuil. Parmi ceux-ci, nous avons mentionné l'indifférence (« The Bellarosa Connection »), voire la tentation de la violence (« The Jewbird ») et le rejet de l'éthique interpersonnelle qu'elle implique, pouvant aller jusqu'au meurtre. Nos recherches futures tenteront d'éclairer l'intersection en apparence paradoxale entre le rejet violent de l'altérité qui peut aller, on l'a vu, jusqu'à la violence, voire jusqu'au meurtre, et la démarche de conservation de l'autre en soi

sous la forme d'une incorporation involontaire. En effet, on a posé jusqu'ici que ces deux modalités de relation à l'autre impliquent un « deuil non fait ». Toutefois, il reste à s'interroger sur la possibilité que la violence soit véritablement libératrice, visant fondamentalement à arracher les liens qui rattachent encore un protagoniste à l'objet de son désir, qu'il soit mort ou vivant. En d'autres termes, au-delà de la condamnation *morale* de la démarche de rejet de l'autre, qu'elle se manifeste sous une forme physique (attaque directe, coup porté comme c'est souvent le cas chez Malamud) ou simplement émotionnelle (indifférence affichée vis-à-vis d'autrui ou effet de distanciation, notamment dans les écrits d'Ozick), il faudra se demander dans de futures publications, à la lumière des textes théoriques empruntés à la psychanalyse, si la violence n'est pas à l'occasion nécessaire du point de vue de la structuration de la psyché, comme c'était notamment le cas dans « Take Pity » où le fait de fermer la fenêtre à une nécessaire est présenté, pour le protagoniste rongé par son altruisme jusque dans la mort, comme un *progrès*.

Il nous est cependant apparu que les nouvelles qui décrivent l'échec de l'impératif mémoriel sont plus rares que celles qui relatent le parcours intérieur et l'évolution d'un protagoniste à l'origine ambivalent quant à ses responsabilités, mais qui remet en question son cadre de pensée et s'éveille à la souffrance d'un autre. C'est le cas même lorsque cette interrogation et la révélation ambiguë sur laquelle elle débouche adviennent *a posteriori*, lorsqu'il est déjà trop tard pour agir : il ne reste alors plus pour le personnage repentant qu'à *faire son deuil* de ce qui aurait pu être. Les implications de ce délogement causé par l'intrusion d'une altérité spectrale font écho à l'analyse que propose Jean-Michel Ganteau de l'écriture de la vulnérabilité : « [the story] postulates *an image of the self as ceaselessly interrupted by the event of the other, indefinitely open and refusing the totalising effects of closure* » (Ganteau 6). Que le sujet soit sans cesse délogé et dérangé par l'autre nous paraît vérifiable dans les nouvelles du corpus – y

compris lorsque cette irruption d'une altérité en soi prend les formes les plus extrêmes, et s'exprime à travers la pénible incorporation de l'image de l'objet perdu.

En effet, lorsque l'on souhaite à l'inverse entretenir à tout prix le souvenir d'un être cher, un autre risque émerge : celui de l'obsession pathologique du défunt. Celle-ci se manifeste parfois, notamment chez I. B. Singer, par des affections auxquelles les protagonistes donnent le nom de *dybbuk*, emprunt au folklore yiddish. Nous avons évoqué dans ce cadre ce qui *ne passe pas*, une forme de deuil que l'on ne parvient pas à faire, une incorporation dangereuse de l'objet perdu dans le soi à même de miner la santé psychique du sujet. La revisitation qu'a proposée Freud du concept de mélancolie nous a été particulièrement précieuse pour mieux comprendre ce qui se jouait chez de nombreux personnages « hantés » qui ne parvenaient pas à faire leur deuil. Dans un prochain article, je souhaite approfondir la question du rapport des narrateurs singeriens à la psychanalyse, et particulièrement la rivalité qui s'installe fréquemment entre l'écrivain et l'analyste face aux blessures de l'âme d'un protagoniste dans le récit. La fiction, notamment lorsqu'elle porte sur le deuil et le trauma, a-t-elle fondamentalement une visée curative ? Est-elle le symptôme ou le remède ? Tels sont les questionnements que je souhaiterais élucider à partir des bases posées dans ce travail.

Enfin, mon étude m'a conduite à montrer en troisième partie comment, dans le corpus retenu, le deuil tendait à perdre son caractère habituel d'événement séparé pour s'intégrer dans la structure même de l'œuvre littéraire. De fait, remettre la mort à l'ouvrage, c'est faire revenir l'objet disparu sous le régime de la trace, comme ce qui hante l'écriture. C'est ainsi qu'émerge une littérature de la spectralité, apte à dire la perte et à permettre le travail de deuil. Nous avons également détaillé les modalités d'une éthique de la réception à la problématique du travail « au » deuil et de sa transmission. Dire l'absence et surtout l'absent est une tâche qui implique la recherche de formes nouvelles, d'une esthétique qui parvienne à figurer le vide. Dans le

corpus, les nouvelles favorisent des formes non-linéaires pour dire l'après-coup du trauma. Ainsi, on constate à la lumière de l'analyse du corpus que *le trauma fait œuvre*, et que le texte témoigne de son fonctionnement interne, comme une sorte de matrice. À travers le prisme des nouvelles étudiées, nous avons eu l'occasion de transposer dans le domaine de la fiction certaines des intuitions les plus porteuses de la psychanalyse sur la perte, et notamment d'observer que le trauma est d'abord la mise en évidence d'un lieu d'inscription et d'effacement où s'écrivent des traces mnésiques et amnésiques. Plus précisément, face à l'incapacité d'éprouver l'expérience de la perte (qu'elle soit directement ancrée dans l'expérience des auteurs ou qu'il s'agisse uniquement de l'œuvre de l'imagination), la fiction permet de représenter la réélaboration d'un vécu qui n'a pas été directement assimilé dans le psychisme et fait l'objet d'une transformation rétroactive. La littérature est donc à même de créer une lacune qu'elle tente ensuite de combler. De même, nous avons souligné que la lecture rétrospective impliquait la participation du lecteur dans une tentative de déchiffrage du récit. Sur le plan métatextuel, la démarche que présuppose la réception revient à tenter de donner sens à la trace d'un événement intradiégétique.

L'éthique de la réception nous a permis de mieux comprendre la nécessité du décodage. En effet, la réaffirmation d'une responsabilité interpersonnelle qui passe avant tout par la mémoire m'a invitée à me pencher sur la participation active du lecteur au travail de deuil entrepris à travers l'œuvre littéraire, dès lors que celui-ci est amené à combler les béances du texte, à en panser les blessures sémantiques. Il y a donc échange constant entre le texte et le lecteur. Ce dernier se fait alors relais et témoin d'un manque qu'il se réapproprie à travers une démarche de substitution éthique, partant à son tour à la recherche des spectres qui le hantent. Le lien qui se tisse entre auteur et lecteur, entre lecteur et texte, relève dès lors de ce que nous avons appelé avec Levinas l'esthétique de la caresse, de la tendresse du chiasme qui dit le rapprochement asymptotique du même et de l'autre sans que jamais n'advienne leur coïncidence parfaite : on

s'efforce de comprendre les motivations secrètes qui sous-tendent les actions des protagonistes, de sonder leur intériorité, d'interpréter les fins ambiguës des récits, sans jamais être sûr d'en saisir pleinement le sens. Cette esthétique a partie liée à la poétique du deuil infini. Elle témoigne de la préservation d'une relation au disparu, d'une recherche de ce qui se dérobe à toute phénoménologie de la présence. En effet, l'implicite mobilisé dans le texte « est aussi le lieu de l'Autre » (Lepaludier 15) et révèle que le sens échappe en partie à son auteur pour être livré au lecteur.

Enfin, nous avons observé que les auteurs du corpus nous livraient ce qu'il convient d'appeler une littérature de fantômes qui, même lorsqu'ils étaient encore en vie semblaient déjà condamnés à disparaître (la mère mourante dans « Something to Remember Me By », Susskind dans « The Last Mohican » qui revient tout droit des camps et n'en finit plus de disparaître, le traducteur voué à l'oubli de « Envy », le cadavre ramené à la vie de « Two Corpses Go Dancing »). À l'inverse, les morts ne le sont jamais tout à fait, notamment dans les nouvelles d'I. B. Singer qui jouent sur un brouillage constant de la frontière entre les mondes. Ce pouvoir de résurrection et la stupeur qu'il suscite chez les protagonistes au sein du récit indique qu'il y a quelque chose qui, chez le fantôme, se dérobe sans cesse. Le lecteur ne saurait manquer de s'identifier à l'impuissance et à la frustration d'un protagoniste qui voit sans cesse son double spectral lui échapper. De fait, dans nombre des œuvres du corpus, les vivants hantent les morts au moins autant que les morts hantent les vivants. Or, si quelque chose de l'être ainsi commémoré refuse de se laisser saisir, c'est parce que la nouvelle n'annonce pas la guérison complète de la béance qu'ouvre une perte fulgurante qui peut parfois être décrite comme un trauma.

L'inscription de la hantise dans la poétique de la nouvelle est la marque d'un après-coup textuel dans le rapport au défunt. Ainsi, Derrida observe dans *Glas* au sujet de l'ensemble de son œuvre philosophique : « J'écris pour des morts [...], pour des morts qui n'ont jamais été

vivants. Le glas n'est de personne. [...] Il sonne à peine, résonne plus tôt, avant d'avoir jamais touché la matière d'aucun signe. Ça résonne. Pourquoi appeler ça mort ? Parce que ça a déjà eu lieu. Il faut déchiffrer cet étrange déjà » (Derrida, 1981 110). « Écrire pour des morts », pour leur rendre hommage : telle est la démarche de Bellow, Ozick, Malamud et Singer. De même, déchiffrer une irrécusable antériorité nous a paru être le devoir qu'assument successivement auteur et lecteur, à travers l'acte de transmission qui est à l'origine de l'éthique mémorielle.

Mes recherches futures porteront sur l'extension de cette réflexion dans le domaine de la poétique de la perte à d'autres autres auteurs juifs américains contemporains ; je pense notamment au romancier et essayiste Jonathan Safran Foer, auquel Laurence Benarroche vient de consacrer une étude des plus stimulantes que j'ai eu l'occasion de recenser (Ackermann 2023), mais aussi à Nathan Englander (*For the Relief of Unbearable Urges, The Ministry of Special Cases*), Molly Antopol (*UnAmericans*) et Dara Horn (*In the Image, People Love Dead Jews*).

Si les constats que nous avons dressés jusqu'ici nous paraissent s'appliquer à l'ensemble du corpus retenu, nos quatre auteurs ne présentent pas moins des approches spécifiques du deuil, témoignant d'un approfondissement de certains aspects particuliers de l'impératif mémoriel dont nous avons rappelé, à la lumière du corpus, l'inéluctabilité.

Chez Ozick, le devoir de mémoire est pensé comme un aspect essentiel d'une judéité traditionnelle rattachée à ses sources bibliques et talmudiques. Elaine Kauvar résume en ces termes l'engagement ozickien lié à l'impératif biblique « *Zakhor* » et en rappelle l'origine.

The enduring importance of memory originates in the Hebrew Bible, where remembrance is pivotal, where the command to remember is absolute, and where various declensions of the verb *Zakhar* (« to remember ») appear at least one hundred and sixty-nine times. The Hebraic tradition is also the provenance for the overwhelming significance accorded to history and for the intense absorption

with the meaning of the past. To that tradition, the tradition which is the matrix of Cynthia Ozick's art, belong not only the fierce commitment to remembering and interpreting the past but the belief that continuity is essential.

(Kauvar xxvii)

Ozick entendit elle aussi écrire à la mémoire des Six Millions, en dépit des écueils moraux et des défis esthétiques associés à cette entreprise. Il n'y a que dans « The Shawl » que l'on a directement eu accès à l'intérieur des camps d'extermination à travers le regard de l'une de ses victimes, une mère prête à tout pour protéger sa fille. Faire revenir ne serait-ce que l'ombre d'un enfant à travers l'acte littéraire, tel fut l'enjeu de la prose ozickienne, ainsi qu'elle le professa dans *Art and Ardor* : « on and on the furnaces of destruction burn; nothing can make them go out, as long as there are you and I to remember who lit them, and why. But now and then a congeries of letters plunges out of the sparks to give us back a child » (Ozick 2016 223). L'écriture est centrée sur la responsabilité. Écrire (ou traduire, dans le cas que développe « Envy ; or, Yiddish in America ») pour sauver, écrire pour que la mort n'ait pas le dernier mot : c'est une entreprise que Ozick a largement en commun avec nos autres auteurs. Il y a toutefois une spécificité ozickienne dans le traitement de la perte de l'enfant, une réflexion sur l'émergence du langage. C'est dans le prolongement de cette réflexion que se situe notamment « What Happened to the Baby? » en invitant à penser la formulation du témoignage et les modalités de sa transmission. Enfin, à travers « Usurpation », Ozick met l'accent sur un deuil de l'originalité littéraire qui implique de reconnaître que tout texte est sédimenté, portant en lui un ensemble complexe d'hypotextes dont il se fait le ventriloque. C'est en ce sens que, dans le cadre de la littérature juive américaine que travaille au corps son *dybbuk* yiddish, l'écriture du deuil est résolument deuil d'une écriture : pas uniquement lamentation portant sur l'inadéquation des mots pour dire l'absence – l'impossibilité de la tâche n'en atténue pas la nécessité morale –, mais aussi éloge funèbre prononcé pour une langue et ses locuteurs décimés,

particulièrement chez Ozick (principalement dans « Envy », mais aussi dans « Levitation » et « Bloodshed »), dont l'œuvre est traversée de voix et de références, se lisant comme un palimpseste conscient de ses propres dettes, à la manière de la littérature talmudique qui se caractérise par la centralité de la citation, chaque Sage tenant à préciser de qui il tient tel ou tel enseignement.

On a notamment rappelé que l'auteure avait emprunté à Malamud de nombreux thèmes au cœur de sa propre prose, ainsi qu'en témoigne la nouvelle « Usurpation », en miroir de « The Silver Crown ». Comme l'affirme Rachel Ertel, l'écrivain d'origine russe a lui aussi « transposé le *shtetl*\* dans le clair-obscur d'un New York peuplé de fantômes » (Ertel, 1979 214). Le caractère spectral de son œuvre de fiction brève est d'autant plus marqué que, dans les nouvelles retenues, nombreux sont les protagonistes qui nous apparaissent comme oscillant entre la vie et la mort, maintenus dans un équilibre précaire qui se brise parfois à la fin de la nouvelle (« The German Refugee », « The Death of Me », « The Jewbird ») en un effet de rime structurelle qui vient confirmer l'imminence d'une menace posée dès l'incipit. Ainsi, il est fait allusion à la mort avant qu'elle ait lieu dans la diégèse. Cette représentation passe par la mise en scène de personnages de « survivants » qui sont autant d'anachronismes en Amérique, comme si l'on faisait d'emblée allusion à l'issue tragique du récit à travers une série de signes proleptiques. Dans d'autres cas, la mort du personnage est dévoilée à travers un effet de latence. Ces dynamiques de retour sur la perte mettent l'accent sur les devoirs du protagoniste américanisé envers son double, qu'il s'agisse de sa propre femme (« A Lost Grave »), d'un réfugié mal adapté ou miséreux (« The Jewbird », « The German Refugee », « The Loan ») ou encore d'un rescapé des camps (« The First Seven Years », « The Lady of the Lake », « The Last Mohican »). Dès lors, la mort marque souvent le choix pour le protagoniste de se reconnaître responsable du souvenir de son *alter ego* (« The German Refugee », « The Last Mohican »).

Parfois, à l'inverse, elle fait office de manifestation criante de son échec sur le plan de l'éthique mémorielle (« The Lady of the Lake », « The Jewbird », « The Death of Me »).

L'œuvre malamudienne pose le risque de la mort de l'autre, ou le retour de son fantôme, comme point de départ de la responsabilité, lieu d'où se pense le lien de transmission de la mémoire. « The German Refugee » nous a permis d'approfondir le rapport à l'histoire de l'auteur, à l'instar de « The Last Mohican » où il est également question de la mise à distance de la Shoah. La plupart des nouvelles malamudiennes s'achèvent soit sur un rendez-vous manqué, marqué par la disparition de l'être qu'il aurait fallu sauver du trépas ou commémorer (« The Jewbird », « The Loan », « The Lady of the Lake »), soit sur une *anagnorisis* qui exprime la nécessité de partager le deuil, ou du moins la souffrance de l'autre (« The Mourners », « The First Seven Years »), soit encore, le plus souvent, sur une fin ambiguë où se mêlent épiphanie imparfaite et constat d'un éloignement persistant entre le soi (souvent le protagoniste « américain ») et l'autre (le Juif exilé dans bien des cas), comme « The Last Mohican », « The Death of Me », ou « The Magic Barrel », « The German Refugee ». Le chiasme malamudien annonce le rapprochement asymptotique des deux personnages. Il débouche sur un espace de rencontre entre deux mondes qui ouvre sur la possibilité du deuil.

C'est principalement à travers la question de la transmission de la mémoire que Bellow aborde la thématique de la perte – la plupart du temps sans qu'aucune réponse satisfaisante puisse y être apportée. Tous les personnages des nouvelles belloviennes entretiennent une relation privilégiée avec « leurs morts ». Bien des nouvelles étudiées dans le cadre de cette analyse, comme « Cousins », « Mosby's Memoirs » ou « The Old System », ne consistent qu'en une série de remémorations et de portraits de figures du passé. Ainsi, les romans de Bellow s'achèvent fréquemment sur la mort d'un personnage ou l'affirmation de ses responsabilités. Cette observation s'applique tout autant aux nouvelles. Ainsi, « Leaving the

Yellow House » fait la part belle à la problématique du legs, centrale de bout en bout. Il en va de même pour « The Bellarosa Connection » ou encore « Something to Remember Me By ». Souvent, le but principal que se fixe le protagoniste des nouvelles belloviennes est de préserver le contact avec les défunts, de tenter d'éclairer le présent à travers le souvenir d'êtres chers à sa mémoire.

Cette entreprise ne va cependant pas de soi : on a ainsi mis l'accent sur les nombreuses difficultés de transmission rencontrées par les protagonistes. Chez Bellow, l'impossibilité d'obéir à l'impératif biblique, voire l'échec programmé de toute tentative de léguer une mémoire qui ne se délite pas et ne soit pas traversée de paradoxes, n'en nie pas la nécessité. On a ainsi vu Woody commémorer un Pop voleur, menteur et obstiné sans édulcorer le personnage paternel une fois celui-ci enterré (« A Silver Dish », Louie évoquer une journée de son adolescence marquée en filigrane par la longue agonie de sa mère (Something to Remember Me by »), ou encore le narrateur de « The Bellarosa Connection » rappeler la tendance des Juifs à confier à Dieu les responsabilités liées au « *Zakhor* », faisant ainsi allusion à ses propres échecs en matière de préservation du souvenir.

De fait, Bellow met en scène de nombreux protagonistes qui ne sont pas parvenus à transmettre un contenu mémoriel, voire un héritage matériel ou moral. On pense notamment à la maison jaune de Hattie (dans « Leaving the Yellow House » de Bellow), qu'elle ne parvient à léguer qu'à elle-même : personne ne peut se substituer à elle dans sa responsabilité de se souvenir de son amie India jusqu'à la mort. Or, c'est souvent la nouvelle elle-même qui pallie ce manque, en tant qu'elle constitue elle-même un témoignage transmis *a minima* à ses lecteurs, c'est-à-dire qu'elle représente, sur le plan métatextuel, un certain succès de transmission. De même, à la fin de « The Bellarosa Connection », le narrateur âgé constate qu'il est trop tard pour reprendre contact avec ses amis, et notamment avec Fonstein, rescapé de la Shoah, mais il se promet de leur rendre hommage à l'aide des techniques absurdes de l'Institut Mnémosyne,

alors même que le récit tout entier a mis l'accent sur les écueils d'une approche purement utilitariste et matérialiste de la mémoire, ce qui signe précisément son échec. C'est donc là encore par la *novella* elle-même que le travail de deuil s'exprime. L'ironie dramatique à l'œuvre dans ce récit nous paraît être l'une des caractéristiques propres à la fiction belloviennne. Notons au passage que l'utilisation du registre comique dans les romans de Bellow a déjà fait l'objet d'analyses critiques et académiques<sup>142</sup>, mais que le sujet est encore peu traité dans l'analyse de ses nouvelles.

Je me suis également efforcée de mettre en lumière la spécificité du rapport que Bellow entretient avec la représentation de la Shoah, notamment dans la *novella* « The Bellarosa Connection », où le protagoniste et narrateur anonyme oscille entre ce que le critique Sánchez Canales nomme justement « Scylla, qui serait se souvenir de la Shoah, et Charybde, qui reviendrait à l'oublier » (Sánchez Canales, 2016 57). On ne saurait faire l'impasse sur ces références à l'histoire. Cette observation s'applique également à des romans belloviens tels que *The Victim (a contrario)*, les références à la Shoah sont explicites dans *Mr Sammler's Planet*<sup>143</sup>). Les déclarations de l'auteur lui-même sur la responsabilité des écrivains juifs américains nous ont paru éclairantes, et l'on peut voir dans l'impossibilité de décrire les horreurs de la Shoah l'une des expressions du deuil manqué et de la difficulté de transmettre. Il semble bien que Bellow ait entrepris de s'acquitter de ses devoirs envers la communauté juive américaine à travers ses œuvres de fiction brève. De même, au sein de la déigèse, les narrateurs belloviens

---

<sup>142</sup> Voir par exemple Shulman, Robert. « The Style of Bellow's Comedy. » *PMLA*, vol. 83, no. 1, 1968, 109–17. *JSTOR*, <https://doi.org/10.2307/1261238>. Consulté le 27 Dec. 2023 ou Don L. F. Nilsen. « Humorous Contemporary Jewish-American Authors: An Overview of the Criticism. » *MELUS*, vol. 21, no. 4, 1996, 71–101. *JSTOR*, <https://doi.org/10.2307/467643>. Consulté le 27 Dec. 2023.

<sup>143</sup> Timothy Parrish note cependant à juste titre que même *Mr. Sammler's Planet* ne saurait être considéré comme un roman portant prioritairement sur la Shoah : « The Holocaust [...] is at the margins of Bellow's fiction but never at the center. Even *Mr. Sammler's Planet*, concerning a Holocaust survivor is not exactly a confrontation of the Holocaust. For Bellow, the Holocaust is part of the twentieth-century devaluation of human life not dependent exclusively on anti-Semitism » (Parrish 105 in Aarons 2016).

témoignent d'une imparfaite fidélité envers les défunts qui ne cessent de les hanter. Un passage de *Humboldt's Gift* résume bien la vision belloviennne de la problématique mémorielle.

No, the dead are about us, shut out by our metaphysical denial of them. As we lie nightly in our hemispheres asleep by the billions, our dead approach us. Our ideas should be their nourishment. We are their grainfields. But we are barren and we starve them. Don't kid yourself, though, we are watched by the dead, watched on this earth, which is our school of freedom.

(Bellow, 1975 141)

Dans un tout autre chronotope (pour reprendre un terme emprunté à Bakhtine dans *Esthétique et théorie du roman*, 1987 237), cette observation sur l'omniprésence des morts nous paraît pouvoir s'appliquer aux œuvres d'I. B. Singer et aux responsabilités mémorielles qu'il endossa. En effet, cet écrivain yiddish d'origine polonaise a fait revivre bourgades et villes juives de l'*Alte Heim*\* dans un temps comme suspendu avant la Shoah, niant pour ainsi dire l'anéantissement de la vie juive d'Europe orientale. Mais c'est un monde vulnérable qu'il recrée, un ensemble de *shtetlach*\* fantomatiques, qui, même ressuscités temporairement sous la plume singerienne, laissent deviner la blessure à venir : son actualisation est inévitable et l'on sait, grâce au recul historique, ce qu'annoncent les cieux cataclysmiques que Singer choisit encore et encore en guise de toile de fond de ses récits : les pogroms, d'une part, mais aussi, *in fine*, la Shoah. La plupart des nouvelles singeriennes omettent de représenter directement la tragédie, comme pour soustraire un monde au destin que l'histoire lui réservait : nous avons notamment montré qu'une nouvelle comme « The Last Demon » tenait une place exceptionnelle au sein du corpus singerien, puisque son protagoniste finit par nommer la Shoah directement.

Le choix du yiddish par Singer s'expliquait dès lors par le rôle volontairement assumé par cet écrivain, quoique non sans culpabilité, de légataire de ceux et celles qui avaient perdu la

vie. Toute sa vie, l'auteur s'efforça de contrer l'anéantissement matériel et spirituel d'une culture. Deuil impossible, par conséquent, qu'il serait presque criminel de terminer sans avoir rendu compte de tout et de tous. Singer n'eut de cesse de lutter contre la disparition totale du yiddish. Plus encore, écrire, ce fut pour lui conjurer la mort des siens, car, dans la littérature, les morts étaient soudain vivants.

Il en découle que l'extermination des Juifs est simultanément présente en filigrane dans les nouvelles singeriennes<sup>144</sup> comme horizon de fatalité indépassable, et absente, dans la mesure où cette issue est incessamment retenue par l'acte d'écriture qui suspend les vivants au seuil de la mort. Même les narrateurs émigrés en Amérique sont hantés par le monde qu'ils ont quitté (citons ici « *The Bird* » : « saturated with memories of a town in ruins, of a people burned to ashes, of a language half-forgotten », Singer, 2004c 738), irrémédiablement voués à préserver la flamme de la mémoire. Nous avons ainsi remarqué que Singer avait accordé comparativement peu d'attention au pays où il avait pourtant vécu cinquante-six ans et que même celles de ses intrigues qui se déroulent outre-Atlantique mettaient le plus souvent en scène des survivants hantés par « des morts qui ont plus de présence que l'Amérique », ainsi que l'avance Henri Lewi (Lewi in Noiville 133). L'ombre de la Shoah est telle que toute l'œuvre de Singer se fait élégie, au sens où l'a suggéré Sidra DeKoven Ezrahi : « like the tombstones that a few survivors erected after the war to the memory of their dead on the mounds of mass graves at Bergen Belsen, much of the literature is a restoration, through rhetoric, of the elegies of properly mourned death » (DeKoven Ezrahi 63). Concluons en citant les mots si justes de Marc Crépon l'ouvrage collectif que les éditions de l'Herne ont consacré à l'héritage singerien :

---

<sup>144</sup> À l'inverse, les romans de Singer présentent souvent un tableau plus complet de la dévastation. Par exemple, *Shadows on the Hudson* est émaillé de références précises à la mort dans les camps et à la Shoah par balles. Les nouvelles procèdent d'un choix esthétique différent : celui d'esquisser un ensemble de vignettes des Juifs de Pologne et des rescapés en Amérique.

C'est une incomparable galerie de personnages qu'il aura fait revivre, comme s'il était de la responsabilité du conteur-survivant de leur offrir la possibilité de demeurer encore, au-delà de la tragique disparition du monde auquel ils appartenaient. Cette remémoration, c'est déjà en soi une protestation, d'abord contre la cruauté incommensurable des destructions, ensuite contre son redoublement dans l'oubli.

(Crépon in Noiville 87)

Dernier des démons ou simple mémorialiste, I. B. Singer a réussi le pari d'une vaste entreprise littéraire : faire de son œuvre le site d'où l'on se remémore de mille et un spectres du Vieux Monde – un lieu de mémoire à part entière<sup>145</sup>, peuplé, comme l'a rappelé Rachel Ertel, de « ses hasidim, ses talmudistes [...] ou ses voleurs, tous disparus, de plus en plus estompés dans la mémoire, mais de plus en plus obsédants » (Ertel, 1979 67). Cette commémoration est celle d'un « vertige de l'inventaire » (Baumgarten in Noiville 27). En effet, la prise en compte singerienne de l'impératif « *Zakhor !* » passe par l'usage de listes de personnages et de situations que l'auteur s'efforce, par le biais de la fiction, d'arracher au néant. Bien entendu, cette entreprise demeure infinie, et le lecteur en devient l'indispensable relais à travers la médiation de la réception. Sous la plume singerienne, c'est aussi la voix des Six millions qui résonne encore : « the sound and bustle of many millions who are never silent for a moment » (« The Bird », Singer 2004c 738). Tel est l'écho qui hanta Isaac Bashevis Singer, et qu'il nous donna à entendre. Dans le cadre de travaux futurs sur cet auteur, j'entreprendrai de comparer précisément les nouvelles en langue anglais et leur version originale à l'aide d'un chercheur spécialisé dans la littérature yiddish, afin de mettre en lumière ce qui se perd véritablement dans le passage d'une langue à l'autre, ainsi que les autres spécificités de la traduction. Ce projet palliera une faille du présent travail, liée au fait que je ne maîtrise pas encore la langue natale

---

<sup>145</sup> On paraphrase ici l'historien Pierre Nora.

de Singer : l'absence de comparaison entre les textes du corpus et leur version première. Cette démarche complémentaire de l'analyse des seules nouvelles en anglais me permettra d'aller jusqu'au bout du geste singerien : celui d'une *quête de fantômes*, auxquels je souhaite avoir accès dans leur propre langue, celle de l'écrivain d'origine polonaise qui ne renonça jamais au yiddish.

Ainsi, tous nos auteurs ont illustré, chacun à leur façon, une préoccupation pour l'impératif biblique « souviens-toi ! », qui implique tout particulièrement, et dès sa formulation première, la commémoration des moments les plus tragiques de l'histoire juive. Chacun a rédigé, à sa manière, une réflexion sur ce que nous avons nommé le *Yizkor*, c'est-à-dire donné à entendre les limites et les écueils du devoir de mémoire, mais aussi les obstacles au travail de deuil. Chacun, enfin, a mis en fiction le processus d'introjection des défunts qui fait de ce que l'on a perdu, non plus une manifestation du mécanisme d'incorporation propre au *dybbuk*, qui se pense sur le mode de l'invasion et de l'habitation forcée, mais un modèle harmonieusement intégré dans le soi qui permette de construire un discours sur la perte. Chacun nous a ainsi donné à entendre son propre Kaddish.

Ce travail entend également faire « œuvre de mémoire » à son échelle : tandis que j'écris ces lignes, nous commémorons les massacres du 7 octobre 2023 en Israël, dans lesquels la communauté internationale a souvent vu un pogrom transposé au XXI<sup>e</sup> siècle, et le peuple juif l'une des manifestations historiques du retour cyclique d'Amalec, dont il est précisément question dans les versets bibliques qui énoncent ce double impératif : « Souviens-toi/ N'oublie pas ». Avec la disparition des derniers témoins directs de la Shoah, la littérature sera bientôt l'un de nos derniers vecteurs pour penser l'anéantissement d'un monde et la nécessité d'en conserver le souvenir. C'est désormais à nous qu'il revient de faire vivre cette mémoire.

## **Bibliographie des ouvrages consultés**

### **1. Corpus primaire**

#### **a) Éditions anglaises**

**BELLOW**, Saul. *Collected Stories*. Londres : Penguin, 2013.

**MALAMUD**, Bernard. *Bernard Malamud: The Complete Stories*. Farrar, Straus and Giroux, New York : 1997.

**OZICK**, Cynthia. *Collected Stories*. Londres : Phoenix, 2007.

**OZICK**, Cynthia. *The Shawl*. Londres : Weidenfeld and Nicolson, 2021.

**SINGER**, Isaac Bashevis. *Collected Stories Volume 1: Gimpel the Fool to The Letter Writer*. New York : Library of America, 2004.

**SINGER**, Isaac Bashevis. *Collected Stories Volume 2: A Friend of Kafka to Passions*. New York : Library of America, 2004.

**SINGER**, Isaac Bashevis. *Collected Stories Volume 3: One Night in Brazil to the Death of Methuselah*. New York : Library of America, 2004.

#### **b) Traductions françaises des nouvelles du corpus**

**BELLOW**, Saul. *Mémoires de Mosby*. Traduit par Jean Rosenthal. Paris : Gallimard, « L'imaginaire, » 1984.

**MALAMUD**, Bernard. *Pluie de printemps*. Traduit par Martine Chard-Hutchinson. Paris : Rivages, 1992.

**MALAMUD**, Bernard. *Le Tonneau magique*. Traduit par Jean Rosenthal. Paris : Gallimard, 1967. Seconde édition : *Le Tonneau magique*. Traduit par Josée Kamoun. Paris : Rivages, 2018.

**MALAMUD**, Bernard. *Les Idiots d'abord*. Traduit par Georges de Lalène et Solange de Lalène. Paris : Rivages, 2019.

**OZICK**, Cynthia. *Le Châte*. Traduit par Jean-Pierre Carasso. Paris : L'Olivier, 1991.

**SINGER**, Isaac Bashevis. *La Couronne de plumes*. Traduit par Marie-Pierre Bay. Paris : Stock, « La Cosmopolite », 1976.

**SINGER**, Isaac Bashevis. *Le Spinoza de la rue du marché*. Traduit par Marie-Pierre Bay. Paris : Folio, 1999.

## **2. Autres œuvres des mêmes auteurs**

### **a) Fiction**

**BELLOW**, Saul. *Dangling Man*. New York : Vanguard, 1944.

**BELLOW**, Saul. *The Victim*. New York : Vanguard, 1947.

**BELLOW**, Saul. *The Adventures of Augie March: A novel*. New York : Viking, 1953.

**BELLOW**, Saul. *Seize the Day*. New York : Viking, 1956.

**BELLOW**, Saul. *Henderson the Rain King*. New York : Viking, 1959.

**BELLOW**, Saul. *Herzog*. New York : Viking, 1964.

**BELLOW**, Saul. *Mr Sammler's Planet*. New York: Viking, 1970.

**BELLOW**, Saul. *Humboldt's Gift*. New York : Viking, 1975.

**BELLOW**, Saul. *Ravelstein*. New York : Viking, 2000.

**BELLOW**, Saul. *To Jerusalem and Back: A Personal Account*. New York : Viking, 1976.

**MALAMUD**, Bernard. *Pictures of Fidelman*. New York : Farrar, Straus and Giroux, 1969.

**MALAMUD**, Bernard. *The Natural*. New York : Harcourt, Brace, 1952.

**MALAMUD**, Bernard. *The Assistant*. New York : Farrar, Straus and Cudahy, 1957.

**MALAMUD**, Bernard. *The Fixer*. New York : Farrar, Straus and Giroux, 1966.

**MALAMUD**, Bernard. *The Tenants*. New York : Farrar, Straus and Giroux, 1971.

**MALAMUD**, Bernard. *Dubin's Lives*. New York : Farrar, Straus and Giroux, 1979.

**MALAMUD**, Bernard. *God's Grace*. New York : Farrar, Straus and Giroux, 1982.

**OZICK**, Cynthia. *Trust*. New York : E.P. Dutton, 1966.

**SINGER**, Isaac Bashevis. *The Family Moskat*. Traduit par A. H. Gross. New York : Knopf, 1950.

**SINGER**, Isaac Bashevis. *Satan in Goray*. Traduit par Jacob Sloan. New York : Noonday P, 1955.

**SINGER**, Isaac Bashevis. *The Magician of Lublin*. Traduit par Elaine Gottlieb et Joseph Singer. New York : Noonday P, 1960.

**SINGER**, Isaac Bashevis. *Zlateh the Goat and Other Stories*. Traduit par Elizabeth Shub et Isaac Bashevis Singer. New York : Harper & Row, 1966a.

**SINGER**, Isaac Bashevis. *In My Father's Court*. Traduit par Channah Kleinerman-Goldstein, Gottlieb, et Joseph Singer. New York : Farrar, Straus & Giroux, 1966b.

**SINGER**, Isaac Bashevis. *The Manor*. Traduit par Joseph Singer et Gottlieb. New York : Farrar, Straus & Giroux, 1967.

**SINGER**, Isaac Bashevis. *Enemies, a Love Story*. Traduit par Aliza Shevrin et Shub. New York : Farrar, Straus & Giroux, 1972.

**SINGER**, Isaac Bashevis. *The Fools of Chelm and Their History*. Traduit par Isaac Bashevis Singer et Shub. New York : Farrar, Straus & Giroux, 1973.

**SINGER**, Isaac Bashevis. *Shosha*. Traduit par Joseph Singer et Isaac Bashevis Singer. New York : Farrar, Straus & Giroux, 1978.

**SINGER**, Isaac Bashevis. *Nobel Lecture*. New York : Farrar, Straus & Giroux, 1979.

**SINGER**, Isaac Bashevis. *The Penitent*. Traduit par Joseph Singer. New York : Farrar, Straus & Giroux, 1983.

**SINGER**, Isaac Bashevis. *Love and Exile: A Memoir*. Garden City, NY : Doubleday, 1984 (inclut : *A Little Boy in Search of God, or, Mysticism in a Personal Light; A Young Man in Search of Love; and Lost in America*).

**SINGER**, Isaac Bashevis. *Shadows on the Hudson*. Traduit par Joseph Sherman. New York : Farrar, Straus & Giroux, 1998.

**SINGER**, Isaac Bashevis. *More Stories from My Father's Court*. Traduit par Curt Leviant. New York : Farrar, Straus & Giroux, 2000.

**SINGER**, Isaac Bashevis. *Keila la Rouge*. Traduit par Marie-Pierre Bay et Nicolas Castelnaud-Bay. Paris : Stock, 2018.

#### **b) Critique littéraire émanant des auteurs du corpus**

**BELLOW**, Saul. « Some Notes on Recent American Fiction ». *The American Novel since World War II*. Marcus Klein, éd. Greenwich, CT : Fawcett, 1969.

**OZICK**, Cynthia. *Art and Ardor*. New York : Atlantic Books, 2016.

**OZICK**, Cynthia. *Fame & Folly: Essays*. New York : Vintage International, 1997.

**OZICK**, Cynthia. *Quarrel and Quandary: Essays*. New York : Vintage, 2000a.

**OZICK**, Cynthia. *Critics, Monsters, Fanatics, and Other Literary Essays*. Boston : Houghton Mifflin Harcourt, 2016.

**OZICK**, Cynthia. *Antiquities*. New York : Alfred A. Knopf, 2021.

#### **c) Articles, discours, lettres et interviews**

**BELLOW**, Saul. *It All Adds Up: From the Dim Past to the Uncertain Future: A nonfiction collection*. New York : Viking, 1994.

**BELLOW**, Saul et Matthew **ROUDANE**. « An Interview with Saul Bellow ». *Contemporary Literature* 25/3 (1984) : 265-280. DOI : <https://doi.org/10.2307/1207977>. Consulté le 3 juillet 2023.

**BELLOW**, Saul. « A Jewish writer in America ». *The New York Review of Books* : 1988, [www.nybooks.com/articles/2011/10/27/jewishwriter-america](http://www.nybooks.com/articles/2011/10/27/jewishwriter-america).

**BELLOW**, Saul. « On Jewish Storytelling » in Hana Wirth-Nesher, éd. *What Is Jewish Literature?* Philadelphie, PA : Jewish Publication Society, 1994. 15-19.

**BELLOW**, Saul et Benjamin **TAYLOR**, éd. *Saul Bellow: Letters*. New York : Viking, 2011.

**CRONIN**, Gloria L. et Ben **SIEGEL**, éd. *Conversations with Saul Bellow*. Jackson, MS : UP of Mississippi, 1994.

**OZICK**, Cynthia. « Some Antediluvian Reflections Intending to Shove Up the Generation Gap. Certain Current Notions Not Held by the Writer ». *American Journal* 1/1 (1<sup>er</sup> décembre 1971) : 22-28.

**OZICK**, Cynthia. « Literary Blacks and Jews. » *Midstream* 18/2 (juin-juillet 1972) : 10-24.

**OZICK**, Cynthia. « Where Are the Serious Readers? ». *Salmagundi* (été-automne 1978) : 42.

**OZICK**, Cynthia. « What Literature Means ». *Partisan Review* 49/1 (1982) : 294-297.

**OZICK**, Cynthia. « Farcical Combat in a Busy World, Review of 'Him With His Foot in His Mouth and Other Stories' ». *New York Times Book Review* (1<sup>er</sup> septembre 1995) : section 7, page 1.

**OZICK**, Cynthia. « Rememberances ». In Evelyn Avery, éd. *The Magic Worlds of Bernard Malamud*. New York : State U of New York, 2001 : 25-28.

**MALAMUD**, Bernard et Yolanda **OHANA**. « An Interview With Bernard Malamud: A Remembrance ». *Studies in American Jewish Literature* (1981-) 14 (1995) : 64-71. <http://www.jstor.org/stable/41206161>. Consulté le 28 juin 2023.

### 3. Autres œuvres de fiction et essais

**ABRAHAM**, Pearl. *The Romance Reader*. New York : Riverhead Books (Putnam), 2015.

**ANSKY**, Shlomo. *A Dybbuk or Between Two Worlds*. Tony Kushner et Joaquin Neugroschel, éd. New York : Broadway Play Publishing, 2017.

**ANTOPOL**, Molly. *The UnAmericans: Stories*. New York, W.W. Norton & Company, 2014.

**AUSTER**, Paul. *The Invention of Solitude*. Los Angeles : Sun and Moon P, 1982.

**BIERCE**, Ambrose. *The Collected Works of Ambrose Bierce*. New York et Washington, D.C. : Neale Publishing, 1909-1912.

**BROWN**, Charles Brockden. *Wieland, or The Transformation. An American Tale*. (1798) New York : Oxford University Press, collection Oxford World Classics, 2009.

**BROWN**, Charles Brockden. *Ormond, or The Secret Witness*. (1799a) Victoria (Australie) : Leopold Publishing, collection Leopold Classic Library, 2015.

**BROWN**, Charles Brockden. *Edgar Huntly, or, Memoirs of a Sleep-Walker*. (1799b) Indianapolis and Cambridge : Hackett Publishing Company, 2006.

**COOPER**, James Fenimore. *The Last of the Mohicans*. Introduction et notes de John McWilliams. Oxford : New York, Oxford University Press, 2008.

**COMTE-SPONVILLE**, André. « Le deuil », *Impromptus*. Dir. André Comte-Sponville. Paris : PUF, « Perspectives critiques », 1996. 111-125.

**DELBO**, Charlotte. *Aucun de nous ne reviendra*. Paris : Minuit, 2018.

**ENGLANDER**, Nathan. *The Ministry of Special Cases*. New York, A.A. Knopf, 2007.

**ENGLANDER**, Nathan. *For the Relief of Unbearable Urges*. New York, A.A. Knopf, 1999.

**FELDMAN**, Irving. *The Pripet Marshes and Other Poems*. New York : Viking, 1965.

**GRYNBERG**, Henryk. *Child of the Shadows*. Traduit par Celina Wieniewska. Londres : Vallentine Mitchell, 1969.

**HAWTHORNE**, Nathaniel. *Nathaniel Hawthorne's Tales*. James McIntosh, éd. New York : Norton, 1987.

**HORN**, Dara. *In The Image: a Novel*. New York : W. W. Norton, 2002.

**HORN**, Dara. *People Love Dead Jews: Reports from a Haunted Present*. New York : W. W. Norton, 2021.

**HILSENATH**, Edgar. *Night*. Traduit par Michael Roloff. Londres : W. H. Allen, 1967.

**IRVING**, Washington, *The Complete Works of Washington Irving*. Richard D. Rust *et al.*, éd. Madison, WI : University of Wisconsin – Boston : Twayne, 1969-1986.

**JAMES**, Henry. *Ghost Stories of Henry James*. Londres : Wordsworth Classics, 2001.

**KARMEL**, Ilona. *An Estate of Memory*. New York : Feminist P, 1969.

**MELVILLE**, Herman. *Moby-Dick, or, The Whale*. New York : Harper and Brothers, 1851.

**MORRISON**, Toni. *Beloved*. New York : Knopf, 1987.

**NAMDAR**, Ruby. *The Ruined House*. New York : Harper, 2017.

**OLSEN**, Tillie. *Tell Me A Riddle*. New York : Laurel Edition – Dell Publishing, 1976.

**POE**, Edgar Allan. « 'Twice-Told Tales': A Review ». *Graham's Magazine* vol XX n° 5 (mai 1842) : 298-300.

**REICH**, Tova. *My Holocaust*. New York : Harper Collins, 2007.

**SAFRAN FOER**, Jonathan. *Extremely Loud and Incredibly Close*, London, UK: Penguin Group, 2006.

**SAFRAN FOER**, Jonathan. *We Are the Weather: Saving the Planet Begins at Breakfast*. New York : Farrar, Straus and Giroux, 2019.

**WIESEL**, Elie. *Le Mal et l'Éxil. Dialogue avec Philippe de Saint-Chéron*. Paris : Nouvelle Cité – Rencontres, 1998.

**WIESEL**, Elie. *Night*. Traduit par Stella Rodway. New York : Hill and Wang, 1960.

#### 4. Théorie et philosophie

- ABRAHAM**, Karl. *Ceuvres complètes*. Tome 2, 1915-1925. Paris : Payot, 1965.
- AGAMBEN**, Giorgio. *Remnants of Auschwitz: The Witness and the Archive*. Traduit par Daniel Heller-Roazen. New York : Zone Books, 2002.
- ARENDT**, Hannah. *Eichmann in Jerusalem: A Report on the Banality of Evil*. New York : Viking, 1963.
- BARTHES**, Roland. *S/Z*. Paris : Éditions du Seuil, « Points », 1970.
- BARTHES**, Roland. *La Chambre claire (Notes sur la photographie)*. Paris : Le Seuil, 1980.
- BARTHES**, Roland. *Journal de deuil*. Paris : Le Seuil – IMEC, 2009.
- BETTELHEIM**, Bruno. *The Informed Heart*. New York : The Free P, 1960.
- BETTELHEIM**, Bruno. *The Empty Fortress*. New York : The Free P, 1967.
- BETTELHEIM**, Bruno. *Surviving and Other Essays*. New York : Knopf, 1979.
- BICHAT**, Xavier. *Recherches physiologiques sur la vie et la mort*. Paris : Flammarion, 1986.
- BLANCHOT**, Maurice. *L'Espace littéraire*. Paris : Gallimard, 1955.
- BLANCHOT**, Maurice. *Le Livre à venir*. Paris : Gallimard, 1959.
- BLANCHOT**, Maurice. *L'Entretien infini*. Paris : Gallimard, 1969.
- BLANCHOT**, Maurice. *L'Écriture du désastre*. Paris : Gallimard, 1980.
- BUTLER**, Judith. *Precarious Life: The Powers of Mourning and Violence*. New York : Verso, 2004.
- CHABERT**, Catherine. *Féminin mélancolique*. Paris : PUF, 2003.
- DELEUZE**, Gilles. *Critique et Clinique*. Paris : Minuit, 1993.
- DELEUZE**, Gilles. *L'Île déserte et autres textes. Textes et entretiens 1953-1974*. Paris : Minuit, 2002.
- DERRIDA**, Jacques. *L'Écriture et la Différence*. Paris : Le Seuil, 1967.

- DERRIDA**, Jacques. « La Pharmacie de Platon ». *La Dissémination*. Paris : Le Seuil, 1972.
- DERRIDA**, Jacques. *Textes pour Emmanuel Levinas*. Paris : Jean-Michel Place, 1980.
- DERRIDA**, Jacques. *Glas*. Paris : Denoël – Gonthier, 1981.
- DERRIDA**, Jacques. *Psyché. Invention de l'autre*. Paris : Galilée, 1987.
- DERRIDA**, Jacques. *Points de suspension*. Paris : Galilée, 1992.
- DERRIDA**, Jacques. *Apories*. Paris : Galilée, 1996.
- DERRIDA**, Jacques. *Chaque fois unique, la fin du monde*. Paris : Galilée, 2003.
- DERRIDA**, Jacques. « Circonfessions ». *Derrida*. Jacques Derrida et Geoffrey Bennington, éd. Paris : Le Seuil, 2008.
- FEDIDA**, Pierre. *L'Absence*. Paris : Gallimard, « Connaissance de l'inconscient », 1978.
- FERENCZI**, Sándor., *De la révision de l'Interprétation des rêves in Psychanalyse IV, Œuvres complètes 1927-1933*. [1932] Paris : Payot, 1982.
- FERENCZI**, Sándor. « Le Traumatisme », *Journal clinique*. [1932] Paris : Payot & Rivages, 2006.
- FREUD**, Sigmund, *L'Interprétation des rêves* (1900). Traduit en français par Ignace Meyerson, Paris : PUF, 1926. Nouvelle éd. révisée : 4<sup>e</sup> trimestre 1967.
- FREUD**, Sigmund, *Le Trait d'esprit et sa relation à l'inconscient* (1905). *Œuvres complètes de Freud / Psychanalyse*, t. 7. Traduit par Janine Altounian *et al.* Paris : PUF, 2014.
- FREUD**, Sigmund. « L'angoisse », *Introduction à la psychanalyse : troisième partie*. Première édition : 1916-1917. Édition consultée : Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1968. 106-119.
- FREUD**, Sigmund. *Deuil et Mélancolie* (1917). Traduit par Aline Oudoul, préface de Laurie Laufer. Paris : Payot & Rivages, 2011.
- FREUD**, Sigmund. *Au-delà du principe de plaisir* (1920). Traduit par Janine Altounian *et al.* Paris : Payot & Rivages, 2001.

- FREUD**, Sigmund. « L'inquiétante étrangeté ». *Essais de psychanalyse appliquée* (1923). Traduit par Marie Bonaparte et Edouard Marty. Paris : Gallimard, 1933. 163-211.
- FREUD**, Sigmund. *Inhibition, symptôme et angoisse* (1926). Traduit par Joël et Roland Doron. Paris : PUF Quadrige, 2009.
- FREUD**, Sigmund. *L'homme Moïse et la religion monothéiste* (1939). *Œuvres complètes de Freud / Psychanalyse*, t. 20. Traduit par Janine Altounian et al. Paris : PUF, 2010. 5-218.
- GIRARD**, René. *Le Bouc émissaire*. Paris : Grasset & Fasquelle, 1982.
- JANKELEVITCH**, Vladimir. *La Mort*. Paris : Flammarion, 1993.
- LACAN**, Jacques. *Le Séminaire, Livre XVII (1969-1970). L'envers de la psychanalyse*. Paris : Le Seuil, 1991.
- LACAN**, Jacques, *Le Séminaire, Livre IV (1956-1957). La relation d'objet*. Paris : Le Seuil, 1994.
- LACAN**, Jacques, *Le Séminaire, Livre V (1957-1958). Les formations de l'inconscient*. Paris : Le Seuil, 1994.
- LAPLANCHE**, Jean. *Vie et mort en psychanalyse*. Paris : Flammarion, 1970.
- LAPLANCHE**, Jean et Jean-Bertrand **PONTALIS**. *Vocabulaire de la psychanalyse*. Paris : PUF, 1967 ; rééd. en poche, Paris : PUF, 1997.
- LAPLANCHE**, Jean. *Entre séduction et inspiration : l'homme*. Paris : PUF, 1999.
- LAPLANCHE**, Jean. Entrée « Après-coup ». *Dictionnaire international de la psychanalyse*. Paris : Hachette Littératures, 2005. 128-129.
- LEVINAS**, Emmanuel. *Noms propres*. Montpellier : Fata Morgana, 1975.
- LEVINAS**, Emmanuel. *Éthique et Infini, Dialogues avec Philippe Nemo*. Paris : Fayard, 1982a.
- LEVINAS**, Emmanuel. *L'Au-Delà du verset. Lectures et discours Talmudiques*. Paris : Minuit, 1982b.
- LEVINAS**, Emmanuel. *Difficile liberté*. Paris : Albin Michel, 1983.

- LEVINAS**, Emmanuel. « Tout est-il vanité ? », *Les Cahiers de l'Alliance Israélite Universelle* 9 (juillet 1946) : 1-2.
- LEVINAS**, Emmanuel. *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*. La Haye (Pays-Bas) : Martinus Nijhoff, 1974.
- LEVINAS**, Emmanuel. *Totalité et Infini*. Paris : Le Livre de Poche, « Biblio Essais », 1990.
- LEVINAS**, Emmanuel. *Dieu, la mort et le temps*. Paris : Le Livre de poche, « Biblio essais », 1991.
- LEVINAS**, Emmanuel. *De l'existence à l'existant*. Paris : Vrin, 1993.
- LEVINAS**, Emmanuel. *Les Imprévus de l'histoire*. Montpellier : Fata Morgana, 1994.
- LEVINAS**, Emmanuel. *Œuvres*. Tome 1, *Carnets de captivité* suivis de *Écrits sur la captivité* et *Notes philosophiques diverses*. Paris : Grasset, 2009.
- LEVY**, Benny. *Visage continu. La pensée du Retour chez Emmanuel Levinas*. Paris : Verdier, 1998.
- LEVY**, Benny. *Être Juif. Étude levinassienne*. Paris : Verdier, 2003.
- PONZIO**, Augusto. *Sujet et altérité sur Emmanuel Levinas*. Paris : L'Harmattan, 1996.
- PRESS**, Jacques. *La Perle et le Grain de sable. Traumatisme et fonctionnement mental*. Paris : Delachaux et Niestlé, 1999.
- RANK**, Otto. *Don Juan et le double. Études psychanalytiques*. Paris : Petite Bibliothèque Payot, rééd. 1973.
- RANK**, Otto. *Le Traumatisme de la naissance. Influence de la vie prénatale sur l'évolution de la vie psychique individuelle et collective*. Paris : Payot, 2002.
- TOROK**, Maria et Nicolas **ABRAHAM**. *L'Écorce et le Noyau*. Paris : Aubier – Flammarion, 1978.
- TRONTO**, Joan. *Moral Boundaries: A Political Argument for an Ethic of Care*. New York : Routledge, 1994.

## 5. Critique littéraire sur les auteurs du corpus

### a) Articles

AARONS, Victoria. « In Defense of the Human: Compassion and Redemption in Malamud's Short Fiction ». *Studies in American Fiction* 20/1 (printemps 1992) : 67-73.

ABRAMSON, Edward A. « Bernard Malamud and the Jews: An Ambiguous Relationship ». *The Yearbook of English Studies* 24 (1994) : 146-156.

ABRAMSON, Edward A. « Experiments in Theme and Form: Five Malamud Apprenticeship Stories ». *Studies in American Jewish Literature* 15 (1996) : 49-60.

ABRAMSON, Edward A., « Zen Buddhism and The Assistant: A Grocery as a Training Monastery ». In Evelyn Avery, éd. *The Magic Worlds of Bernard Malamud*. New York : State U of New York, 2001 : 69-86.

ADLER, Brian. « Akedah and the Community in The Magic Barrel », *Studies in American Jewish Literature* 10/2 (automne 1991) : 188-196.

AHARONI, Ada et Ann CHEROFF WEINSTEIN. « Memorial: Judaism as Reflected in the Works of Saul Bellow ». *Studies in American Jewish Literature (1981-)* 25 (2006) : 26-39.  
<http://www.jstor.org/stable/41206047>. Consulté le 4 juillet 2023.

AHOKAS, Pirjo. « Two Immigrations: Singer's 'The Joke' and Malamud's 'The German Refugee' », *American Studies in Scandinavia* 11 (1979) : 49-60.

BADER, Arno L. « The Structure of the Modern Short Story ». *College English* 7/2 (novembre 1945) : 86.

BAUMGARTEN, Jean. « *Satan à Goray* : de la tradition comme renouvellement ». In Françoise Noiville et Pascale de Langautier, dir. *Cahier Singer*. Paris : L'Herne, « Cahiers de l'Herne », 2012 : 26-37.

BENEDICT, Helen. « Bernard Malamud: Morals and Surprises ». *The Antioch Review* 41/1, (1983) : 28-36. <http://www.jstor.org/stable/4611187>. Consulté le 30 juin 2023.

**BERGER**, Alan L. « On Being a Jewish Writer: Bellow's Post-War America and the American Jewish Diaspora. » In Victoria Aarons, éd. *The Cambridge Companion to Saul Bellow*. Cambridge Companions to Literature. Cambridge University Press; 2016 : 81-95.

**BERGER**, Joseph. *Saul Bellow: A Writer Captivated by the Chaos of New York*, New York Times, 7 avril 2005. Version en ligne consultée le 7 octobre 2024 : <https://www.nytimes.com/2005/04/07/books/saul-bellow-a-writer-captivated-by-the-chaos-of-new-york.html>.

**BLACHER COHEN**, Sarah. « Cynthia Ozick: Prophet for Parochialism. » In Judith R. Baskin, éd. *Women of the Word: Jewish Women and Jewish Writing*, Detroit: Wayne State University Press, 1994 : 283-298.

**BLYTHE**, Hal et Charli **SWEET**. « The Narrator in Bernard Malamud's 'The German Refugee' ». *American Note and Queries* 22 (novembre-décembre 1983) : 47-49.

**BRAUNER**, David. « Bellow's Short Fiction ». In : Victoria Aarons, éd. *The Cambridge Companion to Saul Bellow*. Cambridge Companions to Literature. Cambridge University Press; 2016 : 159-170.

**BROOKE**, Allen. « The Adventures of Saul Bellow ». *The Hudson Review* 54/1 (2001) : 77-87.

**BROWN**, Erella. « The Ozick-Bloom Controversy: Anxiety of Influence, Usurpation as Idolatry, and the Identity of Jewish American Literature ». *Studies in American Jewish Literature* (1981) 11/1 (1992) : 62-82. <http://www.jstor.org/stable/41205812>. Consulté le 1er octobre 2024.

**BURGESS**, Anthony. « Saying Kaddish for Man. » *Inquiry Magazine* 6/2 (janvier 1983) : 36-37.

**CAMPS ROBERTSON**, Régine. « L'écriture métonymique de la perte dans "A Silver Dish" de Saul Bellow ». *Profils Américains* 9 (*Bellow*). Dir. Claude Lévy. 155-167.

**CANALES**, Gustavo Sánchez. « Bellow's Cityscapes: Chicago and New York. » In Victoria Aarons, éd. *The Cambridge Companion to Saul Bellow*. Cambridge Companions to Literature. Cambridge University Press; 2016 : 43-54.

CANALES, Gustavo Sánchez. « “Prisoners Gradually Came to Buddhist Positions”: The Presence of PTSD Symptoms in Rosa in Cynthia Ozick’s ‘The Shawl’ ». *Studies in American Jewish Literature (1981-)* 30 (2011) : 29-39. <http://www.jstor.org/stable/41228660>. Consulté le 21 octobre 2022.

CHARD-HUTCHINSON, Martine. « The Functions of Humor in Bernard Malamud's Fiction ». *International Journal of Humor Research* 4:2 1991 : 177-87.

CHOUARD, Géraldine. « Mr. Sammler’s Planet : le funambule mélancolique », in Claude Lévy (dir.), Saul Bellow, *Profils américains* n° 9, CERCLA, université de Montpellier III, 1997 : 69-87.

CHOUARD, Géraldine. « A New Life de Bernard Malamud : le pacte allégorique ». In Martine Chard-Hutchinson, dir. *Profils américains. Bernard Malamud*. Montpellier : PU de Montpellier, 2000 : 93-117

CHAVKIN, Allan. « The Problem of Suffering in the Fiction of Saul Bellow ». *Comparative Literature Studies* 21 (été 1984) : 161-174.

CLEMONS, Walter et Jack KROLL. « America’s Master Novelist ». *Newsweek* (1<sup>er</sup> septembre 1975) : 32-40.

CREPON, Marc. « Un profond sentiment de protestation ». In Françoise Noiville et Pascale de Langautier, dir. *Cahier Singer*. Paris : L’Herne, « Cahiers de l’Herne », 2012 : 87-91.

DESSNER, Lawrence. « Malamud’s Revisions to ‘The Magic Barrel’ ». *Critique: Studies in Modern Fiction* 30 (été 1989) : 252-260.

DIEGUEZ, Sebastian. « Gimpel l’imbécile. Qu’est-ce que la crédulité ? ». *Cerveau & Psycho* 128/1 (2021) : 94-97.

DOMMERGUES, Pierre. « An Interview with Saul Bellow ». *Delta* 19 (19 octobre 1984) : 1-27.

- FARR**, Cecilia Conchar. « Lust for a Story: Cynthia Ozick's 'Usurpation' as Fabulation ». *Studies in American Jewish Literature (1981-)* 6 (1987) : 88-95.  
<http://www.jstor.org/stable/41205655>. Consulté le 1<sup>er</sup> septembre 2024.
- FEDCHENKO**, Valentina. « Le rêve d'un lieu idéal chez Yitskhok Bashevis Singer : les lieux publics comme espace de négociation diasporique ». *Germanica* 67/2 (2020) : 147-166.
- FIEDLER**, Leslie A. « Saul Bellow ». *Prairie Schooner* 31/2 (1957) : 103-110.  
<http://www.jstor.org/stable/40625033>. Consulté le 4 juillet 2023.
- FISCHTHAL**, Hannah Berliner. « The Magic Worlds of Bernard Malamud. ». *Shofar*, vol. 22, no. 3, printemps 2004 : 180-182.
- FUCHS**, Daniel. « Bellow and Freud ». *Saul Bellow in the 1980s*. Gloria Cronin et L. H. Goldman, éd. East Lansing, MI : Michigan State UP, 1989 : 27-50.
- FUCKS**, Paul. « Isaac Bashevis Singer et ses doubles ». *Imaginaire & Inconscient* 14/2 (2004) : 133-142.
- GLATSTEIN**, Jacob. « The Fame of Isaac Bashevis Singer ». *Congress Biweekly* 32 (27 décembre 1965) : 17-19.
- GOLDMAN**, Liela. « The Holocaust in the Novels of Saul Bellow ». *Modern Language Studies* 11/2, (1986) : 61-71.
- GORDON**, Andrew M. « Shame and Saul Bellow's "Something to Remember Me By," ». In Allan Chavkin, éd. *Critical Insights. Saul Bellow*. Pasadena, CA : Salem, 2012 : 321-332.
- GOTTFRIED**, Amy. « Fragmented Art and the Liturgical Community of the Dead in Cynthia Ozick's 'The Shawl' ». *Studies in American Jewish Literature (1981-)* 13 (1994) : 39-51.  
<http://www.jstor.org/stable/41205841>. Consulté le 5 juillet 2023.
- HANSON**, Philip. « Horror and Ethnic Identity in 'The Jewbird' ». *Studies in Short Fiction* 30/3 (1993) : 359-366.

**HASSAN**, Ihab. « Saul Bellow ». *The Antioch Review* 40/3 (1982) : 266-273.  
<http://www.jstor.org/stable/4611121>. Consulté le 3 juillet 2023.

**HELLERSTEIN**, Kathryn. « The Envy of Yiddish: Cynthia Ozick as Translator ». *Studies in American Jewish Literature* (1981-) 31/1 (2012) : 24-47.  
[www.jstor.org/stable/10.5325/studamerjewilite.31.1.0024](http://www.jstor.org/stable/10.5325/studamerjewilite.31.1.0024). Consulté le 23 juin 2021.

**HELMCKE**, Hans. « Bernard Malamud: 'Take Pity' ». *Amerikanische Erzählliteratur: 1950-1970*. Frieder Busch and Renate Schmidt-von Bardeleben, éd. Munich : 1985, Wilhelm Fink Verlag. 207-217.

**HESZER**, Catherine. « Shoah Survivors and the Second Generation in American Jewish Writing: Bernard Malamud, Rebecca Goldstein, Thane Rosenbaum ». *Jewish Studies Quarterly* 9/2 (2002), 143-159. <http://www.jstor.org/stable/40753303>. Consulté le 3 juin 2022.

**HOFFER**, Bates. « The Magic in Malamud's Barrel ». *Linguistics in Literature* 2/3 (automne 1977) : 1-26.

**HUX**, Samuel. « Character and Form in Bellow ». *Forum* 12/1 (printemps 1974) : 34-38.

**KAUVAR**, Elaine M. et Cynthia **OZICK**. « An Interview with Cynthia Ozick ». *Contemporary Literature* 34/3 (1993) : 359-394. DOI : <https://doi.org/10.2307/1208680>. Consulté le 3 juin 2022.

**KESSLER**, Samuel Joseph. « Bernard Malamud in Italy: Moral Courage and the Choice of Being Jewish in 'The Lady of the Lake' ». *Studies in American Jewish Literature* 36/1 (2017) : 40-60.  
[muse.jhu.edu/article/650177](http://muse.jhu.edu/article/650177).

**KIRSCH**, Adam. « I.B. Singer, 'The Last Demon' ». *Tablet Magazine* (18 avril 2012).  
<http://www.tabletmag.com/jewish-arts-and-culture/books/96950/i-b-singer-the-last-demon>.  
Consulté le 15 mai 2028.

**KOH**, Ji-moon. « A Talk with Bernard Malamud ». *Conversations with Bernard Malamud*. Lawrence M. Lasher, éd. Jackson, MS : UP of Mississippi, 1991 : 102-110.

- KREMER**, Lillian. S. « Saul Bellow ». *Holocaust Literature* 1. New York : Routledge, 2003.
- KREMER**, Lillian. S. « The Holocaust in *Mr. Sammler's Planet* ». In Allan Chavkin, éd. *Critical Insights. Saul Bellow*. Pasadena, CA : Salem, 2012 : 216-230.
- KRUPNICK**, Mark. « Cynthia Ozick as the Jewish T.S. Eliot ». *Soundings: An Interdisciplinary Journal*, 74/3-4 (1991) : 351-368. <http://www.jstor.org/stable/41178545>. Consulté le 20 mai 2022.
- KSIAZENICAR-MATHERON**. Carole. « Messianisme et intertextualité dans *La corne du bélier* d'Isaac Bashevis Singer ». *Raisons politiques* 8/4 (2002) : 81-96.
- LEWI**, Henry. « Une écriture de la perplexité ». In Françoise Noiville et Pascale de Langautier, dir. *Cahier Singer*. Paris : L'Herne, « Cahiers de l'Herne », 2012 : 133-137.
- LEONARD**, John. « The Shaman and the Schlemiel: The Stories of Bernard Malamud. » *New York Review of Books* 30 (janvier 1984) : 14-16.
- LEVITAN**, Elsie. « The Cosmos of Isaac Bashevis Singer. A Critical View ». *Studies in American Jewish Literature (1981-)* 1 (1981) : 138-47. <http://www.jstor.org/stable/41205550>. Consulté le 30 juillet 2023.
- LEVY**, Paule. « Effets de miroir dans *The Assistant* de Bernard Malamud » in *Figures du double dans la littérature américaine, Annales du CRAA* 21. Pessac : PU de Bordeaux, 1996 : 61-75.
- LEVY**, Paule. « Women and Gender in Bellow's Fiction: *Herzog* » in Aarons, Victoria (éd.). *The Cambridge Companion to Saul Bellow*. Cambridge : Cambridge UP, 2017 : 108-119
- LIPITT**, Noriko M. « A Perennial Survivor: Saul Bellow's Heroine in the 'Desert' ». *Studies in Short Fiction* 12 (été 1975) : 281-283.
- LYONS**, Bonnie. « Cynthia Ozick as a Jewish Writer ». *Studies in American Jewish Literature (1981-)* 6 (1987) : 13-23. <http://www.jstor.org/stable/41205649>. Consulté le 3 juin 2022.

**LYONS, Bonnie.** « The Female Characters in Bernard Malamud's stories ». *Studies in American Jewish Literature (1981-)* 17 (1998) : 129-136. [www.jstor.org/stable/41201366](http://www.jstor.org/stable/41201366). Consulté le 24 décembre 2020.

**MISHKIN, Tracy.** « Magical Realism in the Short Fiction of Isaac Bashevis Singer ». *Studies in American Jewish Literature (1981-)* 22 (2003) : 1-10. <http://www.jstor.org/stable/41205977>. Consulté le 30 juin 2023.

**MORISCO, Gabriella.** « Bernard Malamud : An American Reading of Feodor Dostoevsky ». *Studies in American Jewish Literature* 14 (1995) : 14-27.

**MALCOLM, Cheryl A.** « A Good Pole in Yavneh: Cynthia Ozick's 'The Shawl' ». *Studies in American Jewish Literature (1981-)* 21 (2002) : 123-34. <http://www.jstor.org/stable/41205965>. Consulté le 5 juillet 2023.

**MESHER, David R.** « The Remembrance of Things Unknown: Malamud's 'The Last Mohican' ». *Studies in Short Fiction* 12/4 (automne 1975) : 397-404.

**MESHER, David R.** « Malamud's Jewish Metaphors ». *Judaism* 1 (hiver 1977) : pp. 18-26.

**MILLER, Theodore C.** « The Minister and the Whore: An Examination of Bernard Malamud's 'The Magic Barrel' ». *Studies in the Humanities* 3 (1972) : pp. 43-44.

**MINTZ, Samuel I.** « Spinoza and Spinozism in Singer's Shorter Fiction ». *Studies in American Jewish Literature (1981-)* 1 (1981) : 75-82. <http://www.jstor.org/stable/41205542>. Consulté le 30 juillet 2024.

**PEARSON, Gabriel.** « Bernard Malamud and the Jewish Arrival ». *Explorations*. Murray Mindlin et Chaim Bermant, éd. Chicago, IL : Quadrangle Books. 18-37.

**RAY KRUGMAN, Laura.** « Dickens and 'The Magic Barrel' ». *Studies in American Jewish Literature* 4/1 (printemps 1978) : 35-40.

**REFERENCE GUIDE TO HOLOCAUST LITERATURE,** « The Lady of the Lake ». *Encyclopedia.com*. <https://www.encyclopedia.com>. Consulté le 21 décembre 2024.

- REFERENCE GUIDE TO HOLOCAUST LITERATURE**, « The Last Mohican ». *Encyclopedia.com*.  
<https://www.encyclopedia.com>. Consulté le 17 juin 2024.
- REICH**, Walter. « Unwelcome Narratives: Listening to Suppressed Themes in American Holocaust Testimonies ». *Poetics Today* 27/2 (été 2006) : pp. 463-472.
- REYNOLDS**, Richard. « The Magic Barrel: Pinye Salzman's Kaddish ». *Studies in Short Fiction* 10/1 (hiver 1972) : 101-102.
- RIDLEY**, Clifford. « Short Stories Extinct? Don't Believe It ». *National Observer* (2 juin 1973) : 21.
- RODRIGUES**, Eusebio. « Koheleth in Chicago: The Quest for the Real in 'Looking for Mr Green' ». *Studies in Short Fiction* 11 (automne 1974) : pp. 387-393.
- ROSEN**, Jonathan. « For Malamud, New York As a Mood ». *The New York Times* numéro (23 janvier 1998) : 31.
- ROTHBERG**, Michael. *Traumatic Realism: The Demands of Holocaust Representation*. Minneapolis : University of Minnesota Press, 2000.
- ROVIT**, Earl. « Saul Bellow and the concept of the Survivor ». *Saul Bellow and his Work*. Edmond Schraepen, éd. Bruxelles : Brussels Centrum voor Taal-ne Literatuurwetenschap Vrije Universiteit, 1978. 89-101.
- ROVIT**, Earl. « The Two Languages of Cynthia Ozick ». *Studies in American Jewish Literature* (1981-) 8/1 (1989) : 34-49. <http://www.jstor.org/stable/41205702>. Consulté le 11 juillet 2023.
- RUBIN**, Steven J. « Malamud's Fidelman: Innocence and Optimism Abroad. » *Notes on Contemporary Literature* 8/1 (janvier 1978) : 21-23.
- RUBIN**, Steven J. « Malamud and the Theme of Love and Sex ». *Studies in American Jewish Literature* 4 (printemps 1978) : pp. 19-23.
- RUDIN**, Neil. « Malamud's 'Jewbird' and Kafka's 'Gracchus': Birds of a Feather ». *Studies in American Jewish Literature* 1/1 (printemps 1975) : 10-15.

- SALZBERG**, Joel. « Malamud on Bellow, Bellow on Malamud: A Correspondence and Friendship ». *Saul Bellow Journal* 14/2 (1996) : 3-16.
- SAPOSNIK**, Irving S. « Insistent Assistance ». *Studies in American Jewish Literature* 4 (printemps 1978) : 12-17.
- SHAPIRO**, Gerald. « Group Portrait ». *Jewish American Fiction*. Gerard Shapiro, éd. Lincoln, NE : U of Nebraska P, 1998 : vi-xv.
- SHENKER**, Israel. « For Bernard Malamud, It's Story ». *The New York Times Book Review* (3 octobre 1971) : 32-34.
- SHULMAN**, Robert. « The Style of Bellow's Comedy. » *PMLA*, vol. 83, no. 1, 1968, 109–17. *JSTOR*, <https://doi.org/10.2307/1261238>. Consulté le 27 Dec. 2023
- SIVAN**, Miriam. « Framing Questions: Cynthia Ozick's 'Shots' ». *Literature and Theology* 16/1 (mars 2002) : 51-64.
- SIVAN**, Miriam. « Crossing the Abyss: Language and the Holocaust in Cynthia Ozick's 'The Shawl' ». *Studies in American Jewish Literature* (1981-) 24 (2005) : 42-59. <http://www.jstor.org/stable/41206026>. Consulté 29 juin 2023.
- SLOAN**, Gary. « Malamud's Unmagic Barrel ». *Studies in Short Fiction* 32/1 (1995) : 51-57.
- TANNER**, Tony. « Bernard Malamud and the New Life ». *Critical Quarterly* 10/1-2 (1968) : 151-168.
- VERNADAKIS**, Emmanuel. « Une lecture de la nouvelle "Le Châle" de Cynthia Ozick ». *Revue d'Histoire de la Shoah* 191/2 (2009) : pp. 119-132.
- WALDEN**, Daniel. « Malamud's World: An Introduction ». *Studies in American Jewish Literature* 4/1 (printemps 1978) : 1-2.
- WALDEN**, Daniel. « Bellow, Malamud, and Roth: Part of the Continuum ». *Modern Jewish Studies Annual III. Studies in American Jewish Literature* 5/2 (hiver 1979) : 5-7.

- WALDEN**, Daniel. « The World of Cynthia Ozick: An Introduction. ». *Studies in American Jewish Literature* (1981-) 6 (1987) : pp. 1-4. <http://www.jstor.org/stable/41205647>.
- WATTS**, Eileen H. « Not True Although Truth: The Holocaust's Legacy in Three Malamud Stories: 'The German Refugee,' 'Man in the Drawer,' and 'The Lady of the Lake' ». *The Magic Worlds of Bernard Malamud*. In Evelyn Avery, éd. New York : State U of New York P, 2001.
- WIRTH-NESHER**, Hana. « The Languages of Memory: Cynthia Ozick's *The Shawl*. » In Werner Sollors, éd. *Multilingual America: Transnationalism, Ethnicity, and the Languages of American Literature*. New York: New York University Press, 1998 : 313-326.
- WISSE**, Ruth. « American Jewish Writing, Act II ». *Commentary* 61/6 (juin 1976) : 40-45.
- WOOD**, James. « The Jewish King James Version: Saul Bellow – Not Exactly English But Biblically English ». *Times Literary Supplement* (5 août 2005) : pp. 12-13.
- YARDLEY**, Jonathan. « Bernard Malamud: An Artist in Command ». *The Washington Post Book World* 13 (16 octobre 1983) : 3.
- ZUCKER**, David J. « Abraham, Isaac and Malamud ». *Conservative Judaism* 45/4 (été 1993) : 66-75.

#### **b) Ouvrages collectifs**

- AARONS**, Victoria, éd. *The Cambridge Companion to Saul Bellow*. Cambridge : Cambridge UP, 2017.
- AARONS**, Victoria, éd. *The New Jewish American Literary Studies*. Cambridge : Cambridge UP, 2019.
- AARONS**, Victoria, Avinoam J. **PATT** et Mark **SCHECHNER**, éd. *The New Diaspora: The Changing Landscape of American Jewish Fiction*. Detroit, MI : Wayne State UP, 2014.

- AARONS**, Victoria et Holli **LEVITSKY**, éd. *New Directions in Jewish American and Holocaust Literatures. Reading and Teaching*. Albany, NY : State U of New York P, 2019.
- AVERY**, Evelyn Avery, éd. *The Magic Worlds of Bernard Malamud*. New York : State U of New York, 2001.
- BACH**, Gerhard, éd. *The Critical Response to Saul Bellow*. Westport, CT : Greenwood P, 1995.
- BACH**, Gerhard et Gloria **CRONIN**, éd. *Small Planets: Saul Bellow and the Art of Short Fiction*. East Lansing, MI : Michigan State UP, 2000.
- BACH**, Gerhard et Jakob J. **KÖLLHOFER**, éd. *Saul Bellow at Seventy-Five: A Collection of Critical Essays*. Tübingen (Allemagne) : Narr, 1991.
- BAKKER**, Jan. *Fiction as Survival Strategy: A Comparative Study of the Major Works of Ernest Hemingway and Saul Bellow*. Amsterdam (Pays-Bas) : Rodopi, 1983.
- CHARD-HUTCHINSON**, Martine, dir. *Profils américains. Bernard Malamud*. Montpellier : PU de Montpellier, 2000.
- CHAVKIN**, Allan, éd. *Critical Insights. Saul Bellow*. Pasadena, CA : Salem, 2012.
- CHEUZE**, Alain et Nicholas **DELBANCO**, éd. *Talking Horse: Bernard Malamud on Life and Work*. New York : Columbia U, 1996.
- CRONIN**, Gloria L. et Liela H. **GOLDMAN**., éd. *Saul Bellow in the 1980s: A Collection of Critical Essays*. East Lansing, MI : Michigan State UP, 1989.
- CRONIN**, Gloria L. et Alan L. **BERGER**, éd. *Encyclopedia of Jewish-American Literature*. New York : Facts On File, 2009.
- FARRELL**, Grace, éd. *Isaac Bashevis Singer: Conversations*. Jackson, MS : UP of Mississippi, 1992.
- FIELD**, Leslie A. et Joyce W. **FIELD**, éd. *Bernard Malamud: A Collection of Critical Essays*. Londres : Prentice-Hall, 1975.

**FRIEDMAN**, Lawrence S., dir. *Understanding Cynthia Ozick*. Columbia, SC : U of South Carolina P, 1991.

**LEVY**, Claude, dir. *Profils Américains, 9 : Bellow*. Montpellier : CERCLA – Université de Montpellier, 1997.

**LEVY**, Paule, dir. *Autour de Saul Bellow*. Rennes : PU de Rennes, 2011.

**MALIN**, Irving, éd. *Critical Views of Isaac Bashevis Singer*. New York : New York UP, 1969.

**NOIVILLE**, Françoise et Pascale de **LANGAUTIER**, dir. *Cahier Singer*. Paris : L’Herne, « Cahiers de l’Herne », 2012.

### **c) Monographies**

**ABRAMSON**, Edward A. *Bernard Malamud Revisited*. New York : Twayne Publishers, 1993.

**AHARONI**, Ada, Gloria L. **CRONIN** et L. H. **GOLDMAN**, éd. *Saul Bellow: A Mosaic*. New York : Peter Lang, 1992.

**ATLAS**, James. *Bellow: A Biography*. New York : Random House, 2000.

**BELLOW**, Greg. *Saul Bellow’s Heart: A Son’s Memoir*. New York : Bloomsbury, 2013.

**BLACHER COHEN**, Sarah. *Saul Bellow’s Enigmatic Laughter*. Urbana, IL : U of Illinois P, 1974.

**BLOOM**, Harold, éd. *Saul Bellow*. New York : Cheslea House, 1986.

**CHARD-HUTCHINSON**, Martine. *Regards sur la fiction brève de Cynthia Ozick*. Paris : L’Harmattan, 1996.

**CHARD-HUTCHINSON**, Martine. *Bernard Malamud. La parole suspendue*. Paris : Belin, « Voix américaines », 1999.

**CHEROFF WEINSTEIN**, Ann. *Me and My (Tor)mentor: Saul Bellow: A Memoir of My Literary Love Affair*. New York : Universe, 2007.

**CLAYTON**, John J. *Saul Bellow: In Defense of Man*. Bloomington, IN : Indiana UP, 1968.

- CODDE**, Philippe. *The Jewish American Novel*. West Lafayette, IN : Purdue UP, 2007.
- CONNELLY**, Mark. *Saul Bellow: A Literary Companion*. Jefferson, NC : McFarland, 2016.
- COOK**, Méira. *Text into Flesh: A Lacanian Reading of Selected Short Stories by I.B. Singer*. Bern (Suisse) : Peter Lang, 1992.
- CRONIN**, Gloria L. et Blaine **HALL**. *Saul Bellow: An Annotated Bibliography*. New York : Garland, 2<sup>e</sup> éd. 1987.
- DAVIS**, Philip. *Bernard Malamud. A Writer's Life*. New York : Oxford UP, 2007.
- DETWEILER**, Robert. *Saul Bellow: A Critical Essay*. Grand Rapids, MI : Eermans, 1967.
- DUTTON**, Robert R. *Saul Bellow*. New York : Twayne Publishers, 1982.
- FRIEDRICH**, Marianne M. *Character and Narration in the Short Fiction of Saul Bellow*. New York : Peter Lang, 1995.
- FUCHS**, Daniel. *Saul Bellow: Vision and Revision*. Durham, NC : Duke UP, 1984.
- GOLDMAN**, L. H., *Saul Bellow's Moral Vision: A Critical Study of the Jewish Experience*. New York : Irvington Publishers, 1983.
- HADDA**, Janet. *Isaac Bashevis Singer: A Life*. New York : Oxford UP, 1997.
- HARRIS**, Mark. *Saul Bellow: Drumlin Woodchuck*. Athens, GA : U of Georgia P, 1981.
- HELTERMAN**, Jeffrey, *Understanding Bernard Malamud*. Columbia, SC : U of South Carolina P, 1985.
- HERSHINOW**, Sheldom J. *Bernard Malamud*. New York : Ungar, 1980.
- HOLLAHAN**, Eugene, éd. *Saul Bellow and the Struggle at the Center*. New York : AMS P, 1996.
- HYLAND**, Peter. *Saul Bellow*, New York : St. Martin's P, 1992.
- KAUVAR**, Elaine. *Cynthia Ozick's Fiction: Tradition and Invention*. Bloomington, IN : U of Indiana P, 1993.
- KEGAN**, Robert. *The Sweeter Welcome: Voices for a Vision of Affirmation – Bellow, Malamud, and Martin Buber*. Needham Heights, MA : Humanitas P, 1976.

- KIERNAM**, Robert F. *Saul Bellow*. New York : Continuum, « Literature and Life », 1988.
- LEADER**, Zachary. *The Life of Saul Bellow: To Fame and Fortune, 1915-1964*. New York : Albert A. Knopf, 2015.
- LEVY**, Claude. *Les Romans de Saul Bellow : Tactiques narratives et stratégies œdipiennes*. Paris : Klincksieck, 1983.
- MALIN**, Irving. *Saul Bellow and the Critics*. New York : New York UP, 1967.
- MALIN**, Irving. *Saul Bellow's Fiction*. Carbondale, IL : Southern Illinois UP, 1969.
- MALIN**, Irving. *Isaac Bashevis Singer*. New York : Frederick Ungar Publishing Company, 1972.
- MELBOURNE**, Lucy L. *Double Heart: Explicit and Implicit Texts in Bellow, Camus and Kafka*. New York : Peter Lang, 1986.
- MIKICS**, David. *Bellow's People: How Saul Bellow Made Life Into Art* New York : Norton, 2016.
- MILLER**, David N. *Recovering the Canon: Essays on Isaac Bashevis Singer*. Leyde (Pays-Bas) : Brill, 1986.
- MILLER**, Ruth. *Saul Bellow: A Biography of the Imagination*. New York : St. Martin's P, 1991.
- MILNE**, Ira M., éd. *A Study Guide for Bernard Malamud's "The Magic Barrel". Short Stories for Students*. Farmington Hills, MI : Gale Cengage Learning, 2000.
- MOZER KAUFER**, Elaine et Cynthia **OZICK**. *A Cynthia Ozick Reader*. Bloomington, IN : Indiana UP, 1999.
- NAULT**, Marianne. *Saul Bellow: His Works and His Critics, An Annotated International Bibliography*. *Garland Reference Library of the Humanities* 59. New York : Garland, 1977.
- NEWMAN**, Judie. *Saul Bellow and History*. New York : St Martine's P, 1984.
- OPDAHL**, Keith. *The Novels of Saul Bellow: An Introduction*. University Park, PA : The Pennsylvania State UP, 1967.

- PELLEGRIN**, Jean-Yves. *Retrouver l'Amérique. Itinéraire du sujet chez Saul Bellow*. Paris : P de l'U Paris-Sorbonne, 2010.
- PIFER**, Ellen. *Saul Bellow Against the Grain*. Philadelphie, PA : U of Pennsylvania P, 1990.
- PINSKER**, Sanford. *The Uncompromising Fictions of Cynthia Ozick*. Columbia, MO : U of Missouri P, 1987.
- PORTER**, Gilbert M. *Whence the Power? The Artistry and Humanity of Saul Bellow*. Columbia, MO : U of Missouri P, 1974.
- POSNER**, Mark et B. A. **SOKOLOFF**. *Saul Bellow: A Comprehensive Bibliography*. Folcroft, PA : Folcroft P, 1977.
- RICHMAN**, Sidney. *Bernard Malamud*. New York : Twayne Publishers, 1966.
- ROVIT**, Earl. *Saul Bellow*. Minneapolis, MN : U of Minnesota P, « University of Minnesota Pamphlets on American Writers » 65, 1967.
- SCHEER-SCHAEZLER**, Brigitte. *Saul Bellow*. New York : Frederick Ungar, 1972.
- SIEGEL**, Ben. *Isaac Bashevis Singer*. Minneapolis, MN : U of Minnesota P, « University of Minnesota Pamphlets on American Writers » 86, 1969.
- SIVAN**, Miriam. *Belonging Too Well: Portraits of Identity in Cynthia Ozick's Fiction*. Albany, NY : Suny, 2009.
- SOLOTAROFF**, Robert. *Bernard Malamud: A Study of the Short Fiction*. Boston, MA : Twayne Publishers, 1989.
- TANNER**, Tony. *Saul Bellow*. Londres : Oliver and Boyd, 1965.
- TARCOV**, Edith. *The Portable Saul Bellow*. New York : Viking, 1974.
- TRACHTENBERG**, Stanley. *Critical Essays on Saul Bellow*. Boston, MA : Hall, 1979.
- TUSZYNSKA**, Agata. *Lost Landscapes, In Search of Isaac Bashevis Singer and the Jews of Poland*. Traduit par Madeline G. Levine. New York : William Morrow and Company, 1998.

**URDIALES SHAW**, Martin. *Ethnic Identities in Bernard Malamud's Fiction*. Oviedo : Universidad de Oviedo, 2000.

**WASSERMAN**, Harriet. *Handsome is. Adventures with Saul Bellow: A Memoir*. New York : Fromm International, 1997.

**ZAMIR**, Israel. *Journey to my Father*. New York : Arcade Publishing, 1995.

## **6. Autres perspectives critiques sur le deuil, le trauma et la théorie psychanalytique**

**ALEXANDER**, Jeffrey C. « The Social Construction of Moral Universals », *Remembering the Holocaust: A Debate*. Oxford : Oxford University Press, 2009.

**ALFANDARY**, Isabelle. *Crise dans la critique*. Paris, Editions du Bord de l'Eau, 2023.

**ALFANDARY**, Isabelle. « Le Moïse de Freud ou l'autre en soi ». *Les Cahiers philosophiques de Strasbourg*, « Moïse ». Presses universitaires de Strasbourg, n°47, 2020, 83-99.

**ARANEDA**, Marco. « Vivre au-dessus de ses moyens et faire face au traumatisme psychique. L'une des dimensions probables de l'irreprésentable du trauma ». *Recherches en psychanalyse* 19 (2015/1) : 59-67. DOI : [10.3917/rep.019.0059](https://doi.org/10.3917/rep.019.0059). <https://www.cairn.info/revue-recherches-en-psychanalyse1-2015-1-page-59.htm>.

**CALIN**, Rodolphe. « Lexique lévinassien ». *Cités* 25/1 (2006) : 139-148.

**ARIES**, Philippe. *Essais sur l'histoire de la mort en Occident du Moyen-Âge à nos jours*. Paris : Le Seuil, 1977.

**ARIES**, Philippe. *Images de l'homme devant la mort*. Paris : Le Seuil, 1983.

**BAIRD**, Daniel. « Anne Michaels ». *Encyclopedia Britannica*, 21 Sep. 2024, <https://www.britannica.com/biography/Anne-Michaels>. Consulté le 9 octobre 2024.

**CAMPA**, Olivier. « L'autre rive du temps ». *Les Études philosophiques* 78/3 (2006) : 283-296.

**CHABERT**, Catherine. *Féminin mélancolique*. Paris : PUF, 2003.

- CHARDEL**, Pierre-Antoine. « L'épreuve du mal ou l'injonction éthique de l'écriture : lecture de Maurice Blanchot et d'Emmanuel Lévinas ». *Emmanuel Lévinas – Maurice Blanchot, penser la différence*. Dir. Éric Hoppenot and Alain Milon. Nanterre : PU de Paris Nanterre, 2008. 251-263. <http://books.openedition.org/pupo/886>.
- FIDGLEY**, Charles, éd. *Trauma and its Wake*. New York : Brunner-Mazel, 2 vol., 1985-1986.
- CHAUSSECOURTE**, Philippe. « Temporalités dans la recherche clinique. Autour de la notion psychanalytique d'après-coup », *Cliopsy* 3 (2010/1) : 39-53. DOI : [10.3917/cliop.003.0039](https://doi.org/10.3917/cliop.003.0039). <https://www.cairn.info/revue-cliopsy-2010-1-page-39.htm> .
- COHEN-LEVINAS**, Danielle et Marc **CREPON**, dir. *Levinas-Derrida : lire ensemble*. Paris : Hermann, 2015.
- DAVOINE**, Françoise. « Introduction », *Le Coq-héron* 220/1 (2015) : 9-12.
- DAVOINE**, Françoise et Jean-Max **GAUDILLIERE**. *Histoire et Trauma. La folie des guerres*. Paris : Stock, 2006.
- DEL MASTRO**, Cesare. *La Métaphore chez Levinas. Une philosophie de la vulnérabilité*. Bruxelles : Lessius, « Donner raison/Philosophie », 2013.
- DODDS**, Susan, Catriona **MACKENZIE** et Wendy **ROGERS**, éd. *Vulnerability: New Essays in Ethics and Feminist Philosophy*. New York : Oxford UP, 2013.
- FERON**, Étienne. *Phénoménologie de la mort. Sur les traces de Levinas*. Dordrecht (Pays-Bas) : Kluwer Academic, 1999.
- FIDGLEY**, Charles R., éd. *Trauma and its Wake*. New York : Brunner-Mazel, 2 vol., 1985-1986.
- FONTENEAU**, Françoise. « L'impossible deuil : Jacques Derrida et le refus du silence ». *La Cause freudienne*. 2005/1 N° 59, 2005 : 228-230.
- FRESCO**, Nadine. « Remembering the Unknown ». *International Review of Psychoanalysis II*, 1984.

- GOLDSTEIN**, Pierre. *Vulnérabilité et autonomie dans la pensée de Martha Nussbaum*. Paris : PUF, 2011.
- HOPPENOT**, Éric. « Maurice Blanchot et l'écriture fragmentaire : “le temps de l'absence de temps” ». *L'écriture fragmentaire. Théories et pratiques*. Perpignan : PU de Perpignan, 2002.
- HOPPENOT** Éric et Alain **MILON**, dir. *Emmanuel Levinas – Maurice Blanchot, penser la différence*. Nanterres : PU de Paris Ouest, 2008.
- LA SAGNA**, Philippe. « Les malentendus du trauma ». *La Cause du Désir* 86/1 (2014) : 40-50.
- LACAPRA**, Dominick. *Representing the Holocaust: History, Theory, Trauma*. New York : Cornell UP, 1994.
- LACAPRA**, Dominick. « Lanzmann's 'Shoah': Here There Is No Why ». *Critical Inquiry* 23/2 (1997) : 231-269. <http://www.jstor.org/stable/1343983>.
- LACAPRA**, Dominick. *Writing History, Writing Trauma*. Baltimore, MD : Johns Hopkins UP, 2001.
- LACAS**, Pierre-Paul, « Retour du refoulé », dans Encyclopaedia Universalis, [En ligne]. <http://www.universalis.fr/encyclopedie/retour-du-refoule/>. Consulté le 7 octobre 2024.
- LAUFER**, Laurie. « Les figures transférentielles, ou “mais que me veut le mort ?” ». *Champ psychosomatique* 32 (2003/4) : 19-37. DOI : [10.3917/cpsy.032.0019](https://doi.org/10.3917/cpsy.032.0019). <https://www.cairn.info/revue-champ-psychosomatique-2003-4-page-19.htm>.
- MAILLARD**, Nathalie. *La Vulnérabilité. Une nouvelle catégorie morale ?*. Genève : Labor et Fides, 2011.
- MARSH**, Jack. « Lévinas en Amérique du Nord aujourd'hui. Trois vagues et deux écoles ». *Cahiers d'Études Lévinassiennes* 11 (2012) : 193-211.
- MENES**, Martine. « L'inquiétante étrangeté ». *La lettre de l'enfance et de l'adolescence* 56 (2004/2) : 21-24. [shs.cairn.info/revue-lettre-de-l-enfance-et-de-l-adolescence-2004-2-page-21?lang=fr](https://shs.cairn.info/revue-lettre-de-l-enfance-et-de-l-adolescence-2004-2-page-21?lang=fr).

**MOSES**, Stéphane. « Levinas lecteur de Derrida ». *Cités* 25/1 (2006) : 77-85.

**MURAKAMI**, Akiko. « L'humilité, la substitution et l'incarnation dans la subjectivité humaine : à propos de la lecture lévinassienne de Kierkegaard ». *Transversalités* 130 (2014/2) : 83-110.

DOI : [10.3917/trans.130.0083](https://doi.org/10.3917/trans.130.0083). <https://www.cairn.info/revue-transversalites-2014-2-page-83.htm>.

**NARBONNE**, Jean-Marc. « De l'“au-delà de l'être” à l'“autrement qu'être” : le tournant lévinassien ». *Cités*, 25/1 (2006) : 69-75.

**NELSON**, Eric Sean, Antie **KAPUST** et Kent **STILL**, éd. *Addressing Levinas*. Evanston, IL : Northwestern UP, 2005.

**OUAKNIN**, Marc-Alain. « Bibliothérapie : lire, c'est guérir ». *Bulletin des bibliothèques de France* 4 (1994) : 128-129.

**ROSEN**, Norma. *Touching Evil*. Detroit, MI : Wayne State UP, 1990.

**ROSENTAL**, Paul-André. « Généalogies mentales à l'épreuve de la Shoah : La distribution du silence comme source de l'histoire familiale ». *Le Genre humain*, 2012/1 N° 52, 2012 : 17-33.

**SCHNEIDER**, Carl D. *Shame, Exposure and Privacy*. Boston : Beacon P, 1977.

**SHENGOLD**, Leonard. « The Metaphor of the Journey in 'The Interpretation of Dreams' ». *American Imago* 23/4 (1966), 316-331. <http://www.jstor.org/stable/26302431>. Consulté le 21 août 2024.

**SHILDRICK**, Magrit. *Embodying the Monster: Encounters With the Vulnerable Self*. Londres : Sage Publications, 2002.

**TARQUINIO**, Cyril et Sébastien **MONTEL**. « Introduction ». *Les Psychotraumatismes. Histoire, concepts et applications*. Dir. Cyril Tarquinio et Sébastien Montel. Paris : Dunod, « Psycho Sup », 2014. 1-20. DOI : [10.3917/dunod.monte.2014.02.0018](https://doi.org/10.3917/dunod.monte.2014.02.0018). <https://www.cairn.info/--9782100705207-page-1.htm>.

**THOMAS**, Hélène. *Les Vulnérables. La démocratie contre les pauvres*. Paris : Le Croquant, « Terra », 2010.

**THOMPSON**, Janna, « Being in Time : Ethics and Temporal Vulnerability » in Susan Dodds, Catriona Mackenzie et Wendy Rogers, éd. *Vulnerability: New Essays in Ethics and Feminist Philosophy*. New York : Oxford UP, 2013 : 162-178.

**VANIER**, Alain. « L'enfant, objet a de Lacan ». *Figures de la psychanalyse* 24, 2002 : 39-49.

**WEIGEL**, Sigrid et Paul **GEORGINA**. « The Symptomatology of a Universalized Concept of Trauma: On the Failing of Freud's Reading of Tasso in the Trauma of History ». *New German Critique* 90 (2003) : 85-94.

## **7. Théorie littéraire et glossaires**

**ABRAMS**, Meyer H. *A Glossary of Literary Terms*. Olando : Holt, Rinehart & Winston, rééd. 1988.

**BAKHTINE**, Mikhail, *Esthétique et théorie du roman*. Paris : Gallimard, 1987. Traduction de Daria Olivier.

**BERGEZ**, Daniel. *Littérature et peinture*. Paris : Armand Colin, 2004.

**DUCROT**, Oswald. *Le Dire et le Dit*. Paris : Minuit, 1985.

**ECO**, Umberto. *Lector in fabula*. Paris : Grasset & Fasquelle, 1985.

**GENETTE**, Gérard. *Figures III*. Paris : Le Seuil, « Poétique », 1972.

**GENETTE**, Gérard. *Palimpsestes : La Littérature au second degré*. Paris : Le Seuil, « Essais », 1982.

**GENETTE**, Gérard. *La Métalepse. De la figure à la fiction*. Paris : Le Seuil, 2004.

**KERBAT-ORECCHIONI**, Catherine. *L'Implicite*. Paris : Armand Colin, 1986.

**LOHAFER**, Susan. *Coming to Terms with the Short Story*. Baton Rouge, LA : Louisiana State UP, 1983.

LOUVEL, Liliane et Claudine VERLEY, éd. *Introduction à l'étude de la nouvelle*. Toulouse : PU du Mirail, 1993.

LUBBERS, Klaus. *Typologie der Short Story*. Darmstadt (Allemagne) : Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2<sup>e</sup> éd. 1989.

MARTIAL, Martin, « Les fanfictions sur internet ». *Médiamorphoses* Hors série 3 (2007) : 186-189.

MEYNARD, Cécile et Emmanuel VERNADAKIS, éd. *Formes brèves*. Angers : PU de Rennes, 2020.

PAVIS, Patrice. *Dictionnaire du théâtre*. Paris : Dunod, 1996.

TIBI, Pierre. « La nouvelle, essai de compréhension d'un genre ». *Aspects de la nouvelle*. *Cahiers de l'Université de Perpignan* 18 (premier semestre 1995) : 9-76.

TODOROV, Tzvetan. *Introduction à la littérature fantastique*. Paris : Le Seuil, 1970.

## **8. Critique sur la littérature américaine, la littérature juive et la mise en fiction du trauma**

ACKERMAN, Susan. *When Heroes Love: The Ambiguity of Eros in the Stories of Gilgamesh and David*. New York et Chichester, Columbia UP, 2005. 165-231.

ACKERMANN-SOMMER, Myriam, « Laurence Benarroche, *Lire la Shoah par balles*. J.S. Foer, N. Krauss, D. Mendelsohn », *Transatlantica* [Online], 2, 2023. Consulté le 7 octobre 2024.

ALLEN, Walter. *The Short Story in English*. Oxford : Clarendon P, 1981.

AMFREVILLE, Marc. *Charles Brockden Brown : La Part du Doute*, Paris : Belin, 2000.

AMFREVILLE, Marc, *Écrits en souffrance. Figures du trauma dans la littérature nord-américaine*. Paris : Michel Houdiard, 2009.

- AMFREVILLE**, Marc, Antoine **CAZE** et Claire **FABRE**, dir. « XII. Voix ethniques américaines (1840–) ». *Histoire de la littérature américaine*. Paris : PUF, 2014. 97-116.
- AMFREVILLE**, Marc. « “He could not fucking die”: le *tie-game* dans *Sabbath’s Theater* de Philip Roth ». *Revue française d’études américaines* 166/1 (2021) : 21-32.
- BALAEV**, Michelle. « Trends in Literary Trauma Theory ». *Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal* 41/2 (2008) : 149-166. <http://www.jstor.org/stable/44029500>. Consulté le 13 juillet 2023.
- BASKIN**, Judith, éd. *Women of the Word: Jewish Women and Jewish Writing*. Detroit, MI : Wayne State UP, 1994.
- BENARROCHE**, Laurence. *Lire la Shoah par balles : J. S. Foer, N. Krauss, D. Mendelsohn*. Aix-en-Provence : PU de Provence, 2023.
- BENEDICT**, Helen. *Portraits in Print: A Collection of Profiles and the Stories Behind Them*. New York : Columbia UP, 1991.
- BERGER**, Alan L. « Unclaimed Experience: Trauma and Identity in Third Generation Writing about the Holocaust ». *Shofar* 28/3 (2010) : 149-158.  
<https://www.jstor.org/stable/10.5703/shofar.28.3.149>. Consulté le 30 juillet 2023.
- BERGER**, Alan L. *Crisis and Covenant: The Holocaust in American Jewish Fiction*. Albany, NY : U of New York P, 1985.
- BERGER**, L. Alan et Gloria **CRONIN**, éd. *Jewish American and Holocaust Literature: Representation in the Postmodern World*. Albany, NY : U of New York P, 2004.
- BRAUNER**, David et Alex **STAHLER**, éd. *The Edinburgh Companion to Modern Jewish Fiction*. Édimbourg : Edinburgh UP, 2015.
- BRODZKI**, Bella. *Can These Bones Live? Translation, Survival, and Cultural Memory*. Stanford, CA : Stanford UP, 2007.

- BUNGERT**, Hans. *Die amerikanische Short Story. Theorie und Entwicklung*. Darmstadt (Allemagne) : Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1972.
- CARUTH**, Cathy. *Trauma: Explorations in Memory*. Baltimore, MD : Johns Hopkins UP, 1995.
- CARUTH**, Cathy. *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative and History*. Baltimore, MD : Johns Hopkins UP, 1996.
- CARUTH**, Cathy. *Literature in the Ashes of History*. Baltimore, MD : Johns Hopkins UP, 2013.
- CARUTH**, Cathy. *Listening to Trauma: Conversations with Leaders in the Theory and Treatment of Catastrophic Experience*. Baltimore, MD : Johns Hopkins UP, 2014.
- CARUTH**, Cathy et Tali **KAL**. *Explorations in Memory, Worlds of Hurt: Reading the Literatures of Trauma*. Cambridge : Cambridge UP, 1996.
- CHAMETZKY**, Jules, John **FELSTINER**, Hilene **FLAUZBAUM** et Kathryn **HELLERSTEIN**, éd. *Jewish American Literature: A Norton Anthology*. New York : W. W. Norton and Company, 2007.
- CHARD-HUTCHINSON**, Martine. « Au pays des horreurs d'Anna. *In the country of last things* de Paul Auster, ou dire la Shoah autrement ». *Revue d'Histoire de la Shoah*, 191/2 (2009) : 133-148.
- DEKOVEN EZRAHI**, Sidra. *By Words Alone: The Holocaust in Literature*. Chicago, IL : The U of Chicago P, 1980.
- ERTEL**, Rachel. « Shoah. Littérature de la ». *Encyclopædia Universalis* (en ligne). <https://www.universalis.fr/encyclopedie/litterature-de-la-shoah>. Consulté le 19 août 2021.
- ERTEL**, Rachel. « La permanence du yiddish ». *Vacarme* 62/1 (2013) : 173-193.
- ERTEL**, Rachel. *Le Roman juif américain. Une écriture minoritaire*. Paris : Payot, 1979.
- EZRAHI**, Sidra. « Holocaust Literature in European Languages ». *Encyclopaedia Judaica*, 1973.

- FELMAN**, Shoshana et Dori **LAUB**. *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*. New York – Londres : Routledge, 1992.
- FIEDLER**, Leslie A. *Love and Death in the American Novel*. Normal, IL : Dalkey Archive P, 2003.
- FRANK**, Frederick S. *Through the Pale Door: A Guide to and through the American Gothic*. New York : Greenwood P, 1990.
- FURMAN**, Andrew. *Contemporary Jewish American Writers and the Multicultural Dilemma: The Return of the Exiled*. New York : Syracuse UP, 2000.
- GANTEAU**, Jean-Michel. *The Ethics and Aesthetics of Vulnerability in Contemporary British Fiction*. New York : Routledge Studies in Contemporary Literature, 2015.
- GERLACH**, John. *Toward the End, Closure and Structure in the American Short Story*. Tuscaloosa, AL : U of Alabama P, 1985.
- GILBERT**, Ruth. « The Jewish Gothic ». In William Hughes, David Punter et Andrew Smith, éd. *The Encyclopedia of the Gothic*. Malden, MA et Oxford ; Chichester Wiley Blackwell, 2016.
- GOODHEART**, Eugene. « The Jewish Writer in America ». *The Sewanee Review*, 116/1 (2008) : 93-107. <http://www.jstor.org/stable/27549938>. Consulté le 25 juillet 2023.
- GROJNOWSKY**, Daniel. *Lire la nouvelle*. Paris : Armand Colin, 2007.
- GROSSMAN**, David. *Writing in the Dark: Essays on Literature and Politics*. New York : Farrar, Straus and Giroux, 2008.
- GUTTMAN**, Allen. *The Jewish Writer in America: Assimilation and the Crisis of Identity*. New York : Oxford UP, 1971.
- HARTMAN**, Geoffrey. « Midrash as Law and Literature ». *The Journal of Religion* 74 (1994) : 338-355.

- HARTMAN**, Geoffrey. « Learning from Survivors: the Yale Testimony Project ». *Holocaust and Genocide Studies* 9/2 (1995) : 192-207.
- HOROWITZ**, Sarah R., « Memory and Testimony of Women Survivors of Nazi Genocide ». *Women of the Word: Jewish Women and Jewish Writing*. Judith R. Baskin, éd. Detroit, MI : Wayne State UP, 1994. 258-282.
- HUGUES**, William, David **PUNTER** et Andrew **SMITH**, éd. *The Encyclopedia of the Gothic*. Malden, MA – Oxford ; Chichester Wiley Blackwell, 2016.
- KAPLAN**, Ann. *Trauma Culture: The Politics of Terror and Loss in Media and Literature*. New Brunswick., N.J. : Rutgers University Press, 2005.
- KAPLAN**, Ann. *Climate Trauma: Foreseeing the Future in Dystopian Film and Fiction*. New Brunswick, NJ : Rutgers UP, 2015.
- KREMER**, S. Lillian. *Holocaust Literature*, vol. 2 : *Lerner to Zychlinsky and Index*, New York : Routledge 2003.
- KREMER**, S. Lillian. *Witness Through the Imagination: Jewish-American Holocaust Literature*, Detroit, MI : Wayne State UP, 1989.
- LEPALUDIER**, Laurent. *L'Implicite dans la nouvelle de langue anglaise*. Rennes : PU de Rennes, 2005.
- LEURAT**, Christian et Yves-Charles **GRANDJEAT**, dir. *Fragmentaire et fragmentation dans la littérature et les arts d'Amérique du Nord*, *Annales du CRAA* 25. Pessac : Centre Cultures et Littératures de l'Amérique du Nord – Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine, 2000.
- LEVINE**, Michael G. *The Belated Witness: Literature, Testimony, and the Question of Holocaust Survival*. Stanford, CA : Stanford UP, 2006.
- LEVINSON**, Julian. « The New Diaspora: The Changing Landscape of American Jewish Fiction ». *The Free Library* (1<sup>er</sup> janvier 2016). [https://www.thefreelibrary.com/The New](https://www.thefreelibrary.com/The+New)

Diaspora: The Changing Landscape of American Jewish Fiction-a0441702992. Consulté le 30 décembre 2021.

**LEVY**, Paule, éd. *Autour de Philip Roth*. *Revue française d'études américaines* 166/1 (2021).

**LEVY**, Paule. « Paysages de la mémoire, poétique de l'absence dans *La Mémoire en fuite* d'Anne Michaels ». *Revue d'Histoire de la Shoah* 191/2 (2009) : 179-196.

**LEVY**, Paule. « Présentation ». *American Pastoral, la vie réinventée*. Dir. Paule Lévy. Paris : PUF, 2012. 11-31.

**LEVY**, Paule. *Figures de l'artiste : Identité et écriture dans la littérature juive américaine de la deuxième moitié du vingtième siècle*. Pessac : PU de Bordeaux, 2006.

**MIRON**, Dan. *From Continuity to Contiguity: Toward a New Jewish Literary Thinking*. Stanford, CA : Stanford UP, 2010.

**NILSEN**, Don L. F. « Humorous Contemporary Jewish-American Authors: An Overview of the Criticism. » *MELUS*, vol. 21, no. 4, 1996 : 71–101.

**OSBORNE**, Monica. *The Midrashic Impulse and the Contemporary Literary Reponse to Trauma*. Lanham, MD : Lexington Books, 2018.

**PINSKER**, Sanford. *The Schlemiel as Metaphor, Studies in the Yiddish and American Jewish Novel*. Carbondale, IL : Southern Illinois UP, 1971.

**ROSENFELD**, Alvin H. *A Double Dying: Reflections on Holocaust Literature*. Bloomington, IN : Indiana UP, 1980.

**RUBEL**, Nora. *Doubting the Devout: The Ultra-Orthodox in the Jewish American Imagination*. New York : Columbia UP, 2009.

**STORA-SANDOR**, Judith. « Chapitre 8 – Amériquhorvie : Nouveau Monde, vieux démons ». *L'Humour juif dans la littérature de Job à Woody Allen*. Dir. Judith Stora-Sandor. Paris : PUF, 1984. 195-252.

**WIRTH-NESHER**, Hana, éd. *The Cambridge History of Jewish American Literature*. Cambridge : Cambridge UP, 2016.

**WISSE**, Ruth. *The Schlemiel as Modern Hero*. Chicago, IL : U of Chicago P, 1971.

**WHITEHEAD**, Anne. *Trauma Fiction*. Édimbourg (Écosse) : Edinburgh UP, 2004.

## **9. Histoire juive et américaine**

**BAUER**, Yehuda. *The Death of the Shtetl*. New Haven, CT : Yale UP, 2010.

**BIRNBAUM**, Pierre, Tal **BRUTTMANN**, Ivan **ERMAKOFF**, Nicolas **MARIOT** et Claire **ZALC**, éd. *Pour une micro-histoire de la Shoah*. Paris : Le Seuil, 2012.

**DES PRES**, Terence. *The Survivor: An Anatomy of Life in the Death Camps*. New York : Washington Square P, 1976.

**DUBNOW**, Simon. *History of the Jewish people*. New York : AS Barnes, 1970.

**ELEFTERIOU-PERRIN**, Véronique. « La Shoah et les auteurs nord-américains : quelle littérature ? Débat entre les membres du Centre d'études judéo-américaines (CEJA) ». *Revue d'Histoire de la Shoah* 191/2 (2009) : 57-77.

**ELEFTERIOU-PERRIN**, Véronique. « La Shoah et les auteurs nord-américains : quelle littérature ? Débat entre les membres du Centre d'études judéo-américaines (CEJA) ». *Revue d'Histoire de la Shoah* 191/2 (2009) : 57-77.

**HERZOG** Elisabeth et Mark **ZBOROWKI**. *Olam. Dans le Shtetl d'Europe centrale avant la Shoah*. Traduit par Dider Pernerle. Paris : Plon, 1992.

**HILBERG**, Raul. *The Destruction of the European Jews*. New York : Harper and Row, 1979.

**HOWE**, Irving. *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.

**JANOWSKI**, Oscar Isaiah. *People at Bay*. New York : Oxford UP, 1938.

**KOGON**, Eugen. *The Theory and Practice of Hell: The German Concentration Camps and the System Behind Them*. Traduit par Heinz Norden. New York : Farrar, Straus and Giroux, 2006.

**KUZNETSOV**, Anatoly. *Babi Yar. Documentary Novel*. New York : The Dial P, 1967.

**LEWI**, Gwenter. *The Catholic Church and Nazi Germany*. New York : McGraw-Hill, 1964.

**LOOKSTEIN**, Haskel. *Were We Our Brothers' Keepers? The Public Response of American Jews to the Holocaust, 1938–1944*. New York : Hartmoer, 1985.

**MORGAN**, Michael M. *Beyond Auschwitz: Post-Holocaust Jewish Thought in America*. Oxford : Oxford UP, 2001.

**MORSE**, Arthur D. *While Six Million Died: A Chronicle of American Apathy*. New York : Random House, 1968.

**NEHER-BERNHEIM**, Renée. *Histoire Juive*, t. 2. Paris : Klincksieck, 1973.

**NEHER-BERNHEIM**, Renée. *Histoire Juive*, t. 3. Paris : Klincksieck, 1974.

**NOVICK**, Peter. *The Holocaust in American Life*. Boston – New York : Houghton Mifflin Company, 1999.

**PHILIPSON**, Robert. *The Identity Question: Blacks and Jews in Europe and America*. Jackson, MI : UP of Missouri, 2000.

**RAICHMAN**, Chil. *The Last Jew of Treblinka: A Survivor's Memory 1942–1943*. Traduit par Solon Beinfeld. New York : Pegasus Books, 2011.

**WAXMAN**, Chaim I. *American Aliya: Portrait of an Innovative Migration Movement*. Detroit, MI : Wayne State UP, 1989.

**WIERNIK**, Yankel. *A Year in Treblinka*. New York : American Representation of the General Jewish Workers' Union of Poland, 1944.

**WISSE**, Stephen. *Challenging Years*. New York : Putnam's Sons, 1949.

**YERUSHALMI**, Yosef Hayim. *Zakhor: Jewish History and Jewish Memory*. Seattle, WA : U of Washington P, 1982.

YOUNG, James E. *The Texture Of Memory: Holocaust Memorials And Meaning*. New Haven, CT : Yale UP, 1993.

## 10. Culture, rituels, folklore et théologie du judaïsme

ACKERMANN-SOMMER, Myriam et Mickaël DE SAINT-CHERON. *Revenir : dialogue sur les figures du retour dans la tradition juive*. Paris : Actes Sud, 2023.

ACKERMANN-SOMMER, Myriam. « Wanderers of the New World: From the Jew as Other, to the Jew as (Uncanny) Double in “A Virtuoso’s Collection” (1842) and “Ethan Brand” (1850) ». *Nathaniel Hawthorne Review* 46/2 (2020) : 186–206.

BEN SHMOUEL HE’HASID, Jehudah. *Le Guide des Hassidim*. Paris : Le Cerf, 1988.

BERKOVITS, Eliezer. *Faith after the Holocaust*. New York : Ktav Publishing House, 1973.

BIRNBAUM, Philippe. *A Book of Jewish Concepts*. New York : Hebrew Publishing Company, 1975.

CHAJES, J. H. *Between Worlds: Dybbuks, Exorcists and Early Modern Judaism*. Philadelphie, PA : U of Pennsylvania P, 2011.

COHN-SHERBOK, Dan. « The Jewish Doctrine of Hell », *Religion* 8 (1978) : 196-209.

ENCYCLOPEDIA BRITANNICA. « Yizkor ». 20 juillet 1998.

<https://www.britannica.com/topic/Yizkor>.

FACKENHEIM, Emil. *La Présence de Dieu dans l’histoire. Affirmations juives et réflexions philosophiques après Auschwitz*. Traduit par Marguerite Delmotte et Bernard Dupuy. Paris : Verdier, « Les dix paroles », 2005.

FAYE, Jean-Pierre. *Migrations du récit sur le peuple juif*. Paris : Pierre Belfond, 1974.

**GOLDBERG**, Sylvie Anne. « The myth of Life's supremacy over death: Was Judaism always more concerned with Life than Death? ». *Modern Jewish Mythologies*. Glenda Abramson, éd. Cincinnati, OH : Hebrew Union College P, 2000. 161-173.

**HORVILLEUR**, Delphine. *Vivre avec nos morts*. Paris : Grasset, 2021.

**KAHN**, Zadoc, trad. *Bible du rabbinat*. Paris : Durlacher, 1899.

**KLEIN**, Isaac. *A Guide to Jewish Religious Practice*. New York : Ktav Publishing House, 1979.

**KRAEMER**, David. *The Meanings of Death in Rabbinic Judaism*. Londres : Routledge, 2001.

**LAMM**, Norman. *The Jewish Way in Death and Mourning*. Londres : Routledge, 2005.

**MAÏMONIDE**, Moïse. *Le Guide des égarés*. Paris : Verdier, « Les dix paroles », 2012.

**PERETZ**, Itshak Leib. *Les Oubliés du Shtetl. Yiddishland*. Traduit par Nathan et Micheline Weinstock. Paris : Terre Humaine – Plon, 2007.

**REIK**, Theodor. *Jewish Wit*. New York : Gamut P, 1962.

**ROSENZWEIG**, Franz. *L'Étoile de la rédemption*. Paris : Le Seuil, 1982.

**ROTHBERG**, Michael. *Traumatic Realism: The Demands of Holocaust Representation*. Minneapolis, MN : U of Minnesota P, 2000.

**SCHERMAN**, Nosson. *Kaddish. The Kaddish Prayer: A new translation with a commentary anthologized from Talmudic, Midrashic and Rabbinic sources and an overview*. Brooklyn, NY : Mesorah Publications, 1980.

**SEMI**, Emanuela T. « Hazkarah: A symbolic day for the reconstituting of the Jewish-Ethiopian community ». *Jewish Political Studies Review* 17/1-2 (2005) : 191-197. [www.jstor.org/stable/25834628](http://www.jstor.org/stable/25834628). Consulté le 22 juin 2021.

**SHECHNER**, Mark. *After the Revolution: Studies in the Contemporary Jewish-American Imagination*. Bloomington, IN : Indiana UP, 1987.

**SHREIER**, Benjamin. *The Impossible Jew: Identity and the Reconstruction of Jewish American Literary History*. New York : New York UP, 2015.

**TALMUD BAVLI.** <http://www.hebrewbooks.org/shas>.

**TOLLET, Daniel,** éd. *La Mort et ses représentations dans le judaïsme. Actes du colloque du Centre d'études juives de l'Université de Paris IV-Sorbonne (décembre 1989).* Paris : Honoré Champion, 1989.

**TRACHTENBERG, Joshua.** *Jewish Magic and Superstition: A Study in Folk Religion.* New York : Athénéum, 1974.

**UNIVERSAL JEWISH ENCYCLOPEDIA,** vol. 9. New York, 1944.

**URBACH, Ephraim.** *Collected Writings in Jewish Studies.* Jérusalem (Israël) : Hebrew U Magnes P, 1999.

**VIDAL, Daniel.** « Daniel et Jonathan Boyarin, *Pouvoirs de Diaspora. Essai sur la pertinence de la culture juive* ». *Archives de sciences sociales des religions* 142 (2008) : 191-321.

**WEISS, Abner.** *Death and Bereavement: A Halachic Guide.* New York : Ktav Publishing House, 1991.

**WIESEL, Elie.** *Célébration hassidique. Portraits et légendes.* Évreux : Le Seuil, 1972.

**ZIERLER, Wendy I.** *Movies and Midrash: Popular Film and Jewish Religious Conversation.* Albany, NY : State U of New York P, 2017.

## **11. Linguistique**

**BIRNBAUM, Solomon.** *Grammatik der jiddischen Sprache: mit einem Wörterbuch und Lesestücken.* Hambourg (Allemagne) : Buske, 1984.

**BLUESTEIN, Gene.** *Anglish/Yinglish: Yiddish in American Life and Literature.* Athènes, GE : U of Georgia P, 1989.

**MIGNOT, Elise.** *Linguistique anglaise.* Paris : Armand Colin, 2016.

**SOLLORS, Werner.** *Multilingual America: Transnationalism, Ethnicity, and the Languages of American Literature.* New York : New York UP, 1998.

**WEINREICH, Max.** *History of the Yiddish Language*, vol. 1. New Haven, CT : Yale UP – YIVO, 2009.



## Glossaire des termes hébraïques et araméens

***Alte Heim*** (ou *Alter Heim*) : littéralement «le Vieux Monde ». Ce terme yiddish désigne l'Europe orientale pré-Shoah.

***Aninout*** : grand deuil. Période qui s'étend, pour l'endeuillé, de l'annonce de la mort d'un proche à son inhumation. On considère que celui-ci est si affligé et que les préparatifs liés à l'enterrement sont si impérieux qu'il est dispensé de tous les commandements positifs (par exemple, il ne prie pas, ne porte pas d'objets rituels et ne fait aucune bénédiction) jusqu'à l'enterrement.

***Asham*** : culpabilité, offense, faute. Désigne plus précisément l'offrande de faute dans la Torah, où ce terme est employé à 46 reprises. La Mishna liste six sous-types d'offrandes de faute :

- l'*asham meilah*, présentée par quelqu'un qui commet involontairement un sacrilège en détournant l'usage consacré d'objets sanctifiés (Lévitique 5:14-16, 22:14-16).
- l'*asham talouy*, qu'apporte une personne qui « pêche sans savoir », c'est-à-dire qui n'est pas tout à fait certaine d'avoir fauté ou sur quoi exactement portait cette faute (Lévitique 5:17-19)
- l'*asham gézéla*, offert par quelqu'un qui a volé le bien de son compagnon et nie l'avoir en sa possession (Lévitique 5:20-26, Nombres, 5:5-8)
- l'*asham metzora*, qui concerne spécifiquement l'ancien pestiféré dans le cadre de sa démarche de purification (Lévitique 14:10-32)
- l'*asham shifkha haroufah*, sacrifié par celui qui a couché avec une femme fiancée (Lévitique 19:20-22)
- l'*asham nazir*, propre à l'ascète qui entendait se priver des fruits de la vigne, se laisser pousser ses cheveux et s'éloigner de la mort (Bamidbar 6:9-12).

***Avelout*** : deuil. Après l'inhumation d'un proche, on rentre en *Avelout*\* (pour la période qui précède l'enterrement, voir *aninouit*\*). Celui-ci dure un an lorsque l'on est en deuil de ses parents, et un mois si le défunt est un autre membre de la famille proche. Cette période est marquée par la tristesse, à travers les *shiva*\* (semaine de deuil intensif) et les *shloshim* (mois de deuil moins contraignant). Pendant toute cette période, l'endeuillé n'écoute pas de musique, ne va pas à des concerts et n'assiste à aucun événement joyeux.

***Berakhot*** : terme qui signifie « bénédictions ». Il s'agit aussi du nom du traité du Talmud consacré à ce sujet.

***Baal Teshouva*** : littéralement, « maître du repentir ». Le terme de *teshouva* désigne en hébreu le retour (à Dieu, dans ce contexte), la réponse et le repentir vis-à-vis des transgressions passées.

***Bava Batra*** : signifie « la dernière porte ». Il s'agit du nom du dernier des trois grands volets du Talmud consacrés aux dommages et intérêts que l'on appelle les *Babot*, ou portes. Ce traité est riche en *aggadot*\* curieuses et poétiques.

***Bikkour 'holim*** : visite aux malades. La prière du matin mentionne le *bikkour 'holim*\* parmi les obligations religieuses qui donnent accès au monde à venir ; on peut se rendre auprès d'un malade jusqu'à cent fois par jour, et, d'après la tradition rabbinique, chacune de ces visites lui ôtera un soixantième de sa souffrance (Nedarim 39b). Le *Midrash*\* (Bereshit Rabba 49:4 sur Genèse 18:19) commente la visite de Dieu à Abraham à Elon Mamré en rappelant que ce récit fait suite à la circoncision du Patriarche. Par conséquent, selon les Sages, Dieu lui-même rend visite aux malades, ce qui offre à tout un chacun une occasion d'*imitatio dei*.

***Dvar torah*** : littéralement, « parole de Torah ». Il s'agit d'un discours ou sermon, le plus souvent assez bref, qui consiste en une interprétation d'un texte traditionnel. Le *dvar torah*\* est fréquemment prononcé par les membres les plus instruits de la communauté (par exemple, le rabbin délivre fréquemment une « parole de Torah » portant sur la péricope de la semaine). Il

est fréquemment utilisé comme support homilétique et porte des leçons d'éthique que le dirigeant de la communauté souhaite partager avec cette dernière.

**Dybbuk** (parfois orthographié « dybbouk » en français) : dans le folklore juif, ce terme désigne l'âme d'un mort qui, à cause d'anciennes transgressions, erre sans repos dans les limbes, cherchant à trouver refuge dans le corps d'une personne vivante. La croyance en de tels esprits était particulièrement répandue dans l'Europe de l'Est des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles. Le rabbin mystique Isaac Luria (1534-72) a jeté les bases de la croyance juive dans les *dybbuks* en évoquant les *gilgoulim* (réincarnations), c'est-à-dire la transmigration des âmes, et ses disciples ont rapporté de nombreux cas de possession par des *dybbuks*. Le plus souvent, les victimes recevaient la visite d'un rabbin thaumaturge qui procédait à un rituel d'exorcisme. L'auteur S. Ansky a contribué à faire connaître cette figure du folklore juif lorsque son drame yiddish *Le Dybbuk* (vers 1916) a été traduit dans de nombreuses langues.

**Géhenne** : en hébreu, Guehinom. À l'origine, il s'agissait d'un lieu situé dans la vallée du Hinom, au sud de Jérusalem, où des enfants étaient régulièrement sacrifiés au dieu Moloch. Cette vallée était considérée comme maudite, et le mot « géhenne » devint rapidement l'équivalent figuré de l'enfer dans la tradition juive. On suppose généralement que les transgresseurs y vont immédiatement après leur mort. Parmi ces fautes, l'immoralité y conduit, de même que l'adultère, l'idolâtrie, l'orgueil, la moquerie, l'hypocrisie, la colère, etc. (TB *Soṭah* 4b, 41b ; *Taanit*. 5a ; *Baba Batra* 10b, 78b ; *Avoda Zara* 18b ; *Nedarim* 22a). L'enfer attend aussi celui qui se livre à des propos inconvenants (*Shabbat* 33a) ou se détourne de la Torah (*Baba Batra* 79a). Tous ceux qui descendent dans la Géhenne en remontent, à l'exception de trois catégories de personnes : ceux qui ont commis l'adultère, qui ont fait honte à leurs voisins ou qui les ont calomniés (*Baba Metzia* 58b). Dans la littérature Talmudique, Juifs comme Gentils sont susceptibles de descendre dans la Géhenne, mais les Juifs peuvent se sauver des flammes de l'enfer en confessant leurs transgressions et en revenant à Dieu (*Erouvin* 19a).

*Gevalt* : souvent cité en Yiddish dans l'expression « Oy Gevalt » qui vise à témoigner d'une menace imminente. *Gevalt* seul signifie en effet « violence » ou « destruction » (de l'allemand Gewalt désignant le pouvoir, la force, mais aussi la violence).

*Guemara* : voir « Talmud ».

*Golem* : mot hébreu signifiant « créature informe », « embryon » (par exemple dans le Talmud de Jérusalem, Traité Nidda 3 :3), ou simplement « matière » (notamment lorsqu'elle est inerte). Dans le folklore juif, le Golem\* est un humanoïde fait d'argile qui n'est pas doté de volonté propre. Façonné par un grand sage, le Golem\* sert uniquement son créateur, notamment pour défendre la communauté en cas de pogrom. La légende affirme que le Maharal de Prague (Yehouda Loew ben Betsalel) avait créé un Golem\* dans ce but au sixième siècle.

*Halakha* : nom dérivé du verbe « aller », « marcher » et désignant plus généralement la loi et la norme de pratique établie en conformité avec l'avis de tel ou tel Sage dans le Talmud. Ce terme désigne également l'ensemble de la partie juridique de la tradition juive, par opposition à la *Aggada*, qui en est le versant exégétique narratif et comprend l'ensemble des récits des Sages sur la Bible. La *Halakha*\* comprend l'ensemble du droit civil et du droit rituel de la littérature rabbinique. Le terme de *Midrash halakah* recouvre les interprétations, les dérivations de versets et les controverses liées à la partie juridique des Écritures.

*Haskala* : Terme signifiant littéralement « éducation » et désignant la diffusion de la pensée des Lumières dans le *shtetl* de la fin du XVIII<sup>e</sup> et du XIX<sup>e</sup> siècles. Les promoteurs de la Haskala s'appelaient les *maskilim* et leur opposition avec les traditionalistes religieux étaient souvent violentes. Les partisans de la *Haskala* de réformer l'éducation traditionnelle, axée sur l'apprentissage de l'hébreu et des textes bibliques et talmudiques, d'enseigner aux Juifs la culture générale à travers l'étude de la philosophie, des sciences, des langues étrangères et de la littérature. Ils tentèrent également d'améliorer les relations entre Juifs et non-Juifs en réduisant leurs différences visibles avec les Gentils (papillotes, longues barbes et franges

rituelles chez les hommes, couvre-chefs chez les femmes) et autres formes de particularisme, estimant que cela leur permettrait de s'intégrer plus aisément.

***Hazkara*** : terme hébreu signifiant « commémoration ». Il s'agit de la même cérémonie que le *Yahrzeit*\*. Elle comporte généralement une visite sur la tombe de la personne disparue, et implique la lecture communautaire de psaumes.

***Hesped*** : éloge funèbre en l'honneur du défunt ou de la défunte qui constitue une obligation pour l'endeuillé, ainsi qu'il est énoncé dans le Talmud (TB Sanhédrin 46b-47a). Lorsque l'endeuillé ne prononçait pas le hesped, un orateur professionnel s'en chargeait, et c'est l'endeuillé qui payait les frais dans la majeure partie des cas. Sur la base des récits bibliques de la mort et de l'enterrement de Sarah (Genèse 23:2), Jacob (Genèse 50:10), Samuel (I Samuel 25:1), Saül et Jonathan (II Samuel 1:12) et d'autres, l'éloge funèbre est considéré dans la tradition juive comme un devoir religieux qui permet d'appliquer le commandement « tu aimeras ton prochain comme toi-même ». L'éloge funèbre souligne habituellement les bonnes actions et les vertus du défunt (TB Berakhot 62a). Il est prononcé devant le cercueil, soit sur la place publique, soit au cimetière (TB Bava Batra 100b).

***'Hagiga*** : terme hébreu signifiant « fête ». Ce court traité talmudique est consacré aux principales célébrations de l'année juive et aux rituels de purification qui les accompagnent.

***'Haredi*** (pl. *'Haredim*) : mot hébreu désignant un juif ultra-orthodoxe. Le *'haredi* est littéralement un « craignant-Dieu » ; il s'astreint à une stricte observance de la loi juive.

***'Hassid*** (pl. *'Hassidim*) : partisan du courant mystique du judaïsme fondé au XVIII<sup>e</sup> siècle par le rabbin Israël ben Eliezer, connu sous le nom de Baal Shem Tov ou Besht, dans une région de la Pologne actuelle. Le *'Hassidisme* est axé sur la piété et la charité, centré sur l'individu dans la relation directe avec Dieu. Le *'Hassid*\* désigne étymologiquement une personne pieuse, dont la vie est tournée vers Dieu et le respect des commandements. La plupart des *'Hassidim* d'Europe de l'Est parlaient le yiddish et portaient des vêtements distinctifs : long caftan et chapeau ou toque de fourrure, barbe et papillote pour les hommes, cheveux cachés et vêtements

couvrants pour les femmes. Les vêtements masculins à la mode polonaise sont toujours portés par les *'Hassidim* contemporains.

**'Heder** (ou « *hedar* ») : Ecole juive élémentaire où, dans les milieux juifs traditionnels, on enseignait l'hébreu et l'araméen aux petits garçons, et où on leur dispensait les bases de l'instruction religieuse (apprentissage de la Bible, puis des subtilités de la Torah orale).

**'Heder-yinglach** : écoliers. Il s'agit particulièrement des petits garçons qui se rendaient au *'heder*.

**'Hevra kadisha** : expression araméenne qui signifie : « sainte assemblée ». Elle désigne l'ensemble des personnes pieuses, hommes et femmes, qui officient dans la préparation et l'organisation de l'inhumation d'une personne juive.

**'Hourban** : ce terme fait référence dans la littérature juive traditionnelle (depuis l'époque de la rédaction du Talmud) à la destruction du Premier Temple lors du siège de Jérusalem (587 av. J.-C.), puis à celle du Second Temple (70 ap. J.-C.). Il s'agit d'une catastrophe spirituelle sans précédent pour le peuple, qui ne sera plus jamais à même de se consacrer au culte, et particulièrement aux sacrifices dans le Temple. On emploie de façon bien plus récente le terme de *'Hourban Europa* pour désigner la Shoah.

**Kaddish** : le *Kaddish* (plus particulièrement la prière que l'on appelle « *Kaddish Yatom* », ou « *Kaddish* des endeuillés », récité spécifiquement par ces derniers) est connu comme la prière des morts par excellence dans la liturgie juive. Pourtant, par opposition au *Yizkor*, qui évoque le souvenir dans son nom même, le *Kaddish* fait simplement écho à la sainteté divine. Série de louanges prononcées à l'adresse de Dieu, il n'évoque aucunement la mort ou le deuil dans son contenu. Il est cependant récité quotidiennement après un décès par les proches du défunt, à chacun des services religieux (soit trois fois par jour pendant un mois pour un conjoint, un enfant, un frère ou une sœur, et onze mois durant pour un parent), puis annuellement à l'occasion du *Yahrzeit*\* (anniversaire du décès).

***Keria*** : terme qui signifie en hébreu « déchirure ». Il s'agit d'un rituel de deuil qui consiste, pour les proches du défunt, à déchirer quelques centimètres sur le haut de ses vêtements. L'endeuillé déchire le devant de la chemise du col vers le bas (verticalement), au niveau du cœur pour les parents, et à droite pour les autres membres de la famille. Il est fait allusion à ce rite dans la Bible. Lorsque le patriarche Jacob crut que son fils Joseph était mort, il déchira ses vêtements (Genèse 37:34). De même, en II Samuel 1:11, il nous est dit que le roi David et tous les hommes qui l'accompagnaient saisirent leurs vêtements et les déchirèrent lorsqu'ils apprirent la mort de Saül et de Jonathan. Job, lorsqu'il a appris le décès de tous ses enfants, s'est levé et a fait de même (Job 1:20). De nos jours, le vêtement est toujours déchiré lorsque l'on apprend le décès chez les Ashkénazes, tandis que les Séfarades déchirent le plus souvent au moment de l'inhumation du défunt. Le vêtement déchiré est porté jusqu'à la fin des *shiva*\*. C'est seulement par la suite que la déchirure peut être recousue. Toutefois, lorsqu'on a perdu ses parents, on ne la recoud pas tout à fait, et l'on se contente de la faufiler afin de souligner ce que cette mort a d'irréparable. Le commandement rabbinique de déchirer son vêtement se situe dans le prolongement de l'interdit biblique de se taillader pour un mort (Lévitique 19:28), dans le sens où il place des limites claires sur l'expression physique du deuil : on ne peut abîmer que son habit, mais jamais se mutiler en signe d'affliction.

***Kiddoush Hashem*** : littéralement, « sanctification du nom ». Considéré dans le judaïsme rabbinique comme une obligation d'exemplarité vis-à-vis des non-Juifs, cette notion invite les pratiquants à s'interroger sur ce que leur conduite renvoie à l'extérieur, et à faire en sorte que leurs actions reflètent l'éthique et donnent une bonne image du peuple tout entier et de la Torah. Par extension, le *Kiddoush Hashem* en est venu à désigner le fait d'être prêt à mourir en martyr plutôt que de profaner le nom divin. Cet usage se généralise au Moyen Âge, pendant la première et la deuxième croisades, parmi les communautés établies dans la vallée du Rhin, en France et en Allemagne. Le *Kiddoush Hashem* permet dans ce cadre de contourner l'interdit du

suicide dans la tradition juive en valorisant le sacrifice de familles entières qui refusaient les conversions forcées.

***Kohen*** : prêtre issu de la tribu de Lévi, chargé du culte et des sacrifices dans le Sanctuaire, puis dans le Temple. Le *Kohen* est investi d'une responsabilité de médiateur entre le peuple et Dieu.

***Mamaloshen*** : mot yiddish signifiant « langue maternelle » et se référant toujours au yiddish, langue que la mère parlait à la maison (là l'hébreu et l'araméen étaient les langues souvent enseignées dans le cadre de l'étude de la Torah, à travers la figure paternelle mais aussi dans l'enseignement prodigué aux jeunes garçons). Ce terme possède une forte connotation affective.

***Megila*** ou ***Meguila*** : ce terme désigne généralement un « rouleau », notamment celui d'Esther ou de Ruth, mais aussi ceux de l'Ecclésiaste et des Lamentations. C'est aussi le titre du traité du Talmud consacré principalement à la lecture du livre d'Esther lors de Pourim, qui présente des digressions sur le sujet des morts qu'il revient à chaque Juif d'enterrer.

***Memorbuch*** (pluriel *memorbücher*) : en allemand, « livre de la mémoire ». Dans le monde ashkénaze, il s'agit d'un ouvrage destiné à entretenir la mémoire des martyrs. Il se compose le plus souvent de quatre parties : une partie descriptive, mentionnant le scribe et la communauté d'origine du livre ; une partie rituelle, contenant les prières de commémoration des défunts, la demande adressée à Dieu de se souvenir des martyrs, mais aussi une série de *Kinot* (élégies) et la prière du *Yizkor* ; puis un nécrologe des rabbins, membres bienfaiteurs de la communauté et autres morts, et enfin un martyrologe, c'est-à-dire, une liste des défunts dont le souvenir doit être entretenu. Ces listes mentionnent le plus souvent les martyrs de la première croisade à Bonn, Cologne, Mayence, Spire et Worms, par opposition au nécrologe qui évoque principalement les victimes issues de la communauté, à commencer par ses notables.

***Midrash*** : ce terme désigne désignant l'exégèse, en particulier celle des Ecritures. Le terme « *Midrash* » désigne une exégèse qui, allant plus loin que le simple sens littéral, tente de pénétrer dans l'esprit des Ecritures, d'examiner le texte sous toutes ses faces et d'en déduire des

interprétations qui ne sont pas immédiatement évidentes. Le Talmud (Sanh. 34b) compare ce type d'exposé midrashique à un marteau qui réveille les étincelles endormies dans la roche. Il convient de distinguer l'exégèse biblique des Sages du Talmud qui avait une tendance moralisatrice ou édifiante de celle qui était de nature juridique : la première est connue sous le nom de *Midrash Aggadah* ; la seconde, sous le nom de *Midrash halakah*. L'exégèse homilétique laisse plus de liberté que l'herméneutique visant à la détermination de maximes juridiques, et n'impose pas que l'on tranche en faveur d'une seule interprétation juste. C'est essentiellement lié au fait que l'exégèse halakhique, destinée à une orientation pratique, est plus étroitement liée à certaines lois et à certains principes interprétatifs fixés au préalable par les Sages, qui restreignent les déductions possibles dans les « quatre coudées de la *Halakha*\* » (expression talmudique désignant les limites étroites de la loi).

**Minyan** : quorum de prière (composé de dix hommes chez les Juifs orthodoxes et de dix personnes dans les courants réformés) nécessaire à la récitation de certaines prières, notamment le *Kaddish*.

**Mitzva** ou *mitzvah* (pluriel *mitzvot*) : commandement divin. La Torah en comporte 613 (TB Makkot 23b) : « 365 prescriptions négatives, comme le nombre de jours dans une année solaire, et 248 prescriptions positives, comme le nombre d'organes dans le corps humain ». La vie des Juifs religieux est régie par l'observance de ces prescriptions.

**Moed Katan** : littéralement, « petite fête ». Il s'agit du traité du Talmud consacré aux jours intermédiaires des fêtes. Son dernier chapitre se concentre exclusivement sur les pratiques et rituels du deuil dans le judaïsme, l'enterrement pouvant avoir lieu même pendant les jours chômés de fête pour préserver l'honneur dû aux défunts.

**Shad'han** (fém. *Shad'hanit*) : marieur, ou marieuse, qui propose des candidats juifs au mariage et les accompagne dans le processus de rencontre. Le terme est lié au mot *shiddu'h*, qui signifie « rencontre », spécifiquement en vue d'un mariage traditionnel. Le *Shad'han*\* ou *la Shad'hanit*

sont des figures classiques de la littérature juive, notamment yiddish. On les associe fréquemment au Vieux Monde et à la vie insulaire du *Shtetl*.

***Shemira*** : ce terme signifie littéralement « garde ». Il peut désigner l'observance de certains commandements en particulier (ainsi, est *shomer shabbat* celui qui en respecte les prescriptions). Ce terme prend un sens spécifique en lien avec la veille des morts. Dans la tradition juive, on postule que l'âme du défunt est encore présente jusqu'à l'inhumation, et que le corps doit donc être constamment gardé jusqu'à l'enterrement par une personne qui récite des psaumes à ses côtés pour l'aider dans cette transition vers la dernière demeure. La *shemira* des morts est un devoir religieux important.

***Shiva*** : signifie littéralement « sept » ; il s'agit de la durée du deuil intense observé par les proches du défunt (parents, enfants, frères, sœurs et conjoints) à partir de l'inhumation. Celui qui observe les *shiva*\* est appelé un *avel*, c'est-à-dire un endeuillé. Pendant les *shiva*\*, la famille reçoit les visites de la communauté à la maison, et ne s'adonne à aucune activité joyeuse : il est interdit à l'endeuillé de dire bonjour, de porter des vêtements fraîchement repassés, ou encore du parfum et du maquillage, de se couper les cheveux ou la barbe, de prendre des bains, d'avoir des relations sexuelles, et d'étudier la Torah.

***Shlemout*** : complétude, perfection, qualité de ce qui est *shalem*, c'est-à-dire entier. Ce terme partage une racine avec le mot *shalom*, qui signifie « paix ».

***Shoah*** : Le mot hébreu *shoah* est un synonyme biblique de désastre généralisé, de catastrophe. Voir notamment Job 30:3. : « Ils sont décharnés par le manque et la famine, ils rongent la terre aride, dans l'obscurité du désert (*shoah*) et de la désolation ». Ce terme désigne spécifiquement le massacre de près de six millions de Juifs en Europe par l'Allemagne nazie et ses collaborateurs pendant la Seconde Guerre mondiale. Les pays anglophones utilisent plus couramment le mot Holocauste, qui désigne un sacrifice entièrement consumé sur l'autel.

**Shomer** : désigne un « gardien » au sens le plus large. Est *shomer* celui qui s'astreint à l'observance religieuse (par exemple, les expressions *shomer shabbat* ou *shomer kashrout* désignent respectivement un Juif religieux qui respecte les règles du shabbat ou les prescriptions alimentaires de la Torah). Dans le cas spécifique des rituels de deuil, le *shomer* veille le corps afin qu'il ne demeure pas seul. Il accompagne son âme vers le monde à venir par la récitation de psaumes.

**Shtetl** (pluriel *shtetlach*) : petite bourgade d'Europe centrale ou orientale majoritairement peuplée par des Juifs. La Shoah et l'URSS communiste ont eu raison de la riche vie juive communautaire du *shtetl*, bien que des modèles semblables aient été recréés de toutes pièces, notamment aux Etats-Unis et en Israël.

**Tahara** : désigne littéralement la « purification » d'une personne ou d'un objet frappés d'impureté rituelle (en hébreu *toum'ah*). S'emploie particulièrement au sujet de la préparation du corps du défunt avant l'inhumation : les membres de la *'Hevra kadisha* retirent tous les vêtements du défunt et le recouvrent d'un drap blanc. Ils effectuent un premier lavage à l'eau froide en récitant divers psaumes bibliques qui mentionnent les différents organes au fil de la toilette mortuaire. Après une deuxième série d'ablutions, qui s'effectue parfois en plongeant entièrement le corps dans un bain rituel (*mikvé*), il est revêtu de *ta'hrikkhim* (simple tunique de lin). Notons que, du point de vue des strictes lois de la Torah, le cadavre, source d'impureté la plus grave qui soit, ne peut pas être rendu « pur ». Il s'agit donc d'une préparation symbolique et spirituelle du corps à l'enterrement.

**Tallit** (parfois orthographié *talet*) : dans la tradition juive, châle de prière porté notamment par les hommes lors de la prière du matin, du shabbat et des fêtes. Il est fait de laine et garni aux quatre coins par des franges rituelles. Les hommes sont souvent enterrés dans leur *tallit*. En signe d'incomplétude, la *'Hevra kadisha\** procède à une invalidation du *Tallit ou talet\** (c'est-à-dire à une dégradation volontaire qui implique qu'il ne puisse plus servir à un usage rituel), par exemple en coupant l'une des quatre franges, ou encore en rajoutant des nœuds superfétatoires sur les franges.

**Talmud** : texte central du judaïsme rabbinique et source principale de la loi religieuse juive (*Halakha*\*) et de la théologie juive, le Talmud se compose d'une anthologie d'enseignements rabbiniques, la *Mishna*, clôturée vers le 2<sup>e</sup> siècle de notre ère par les Sages appelés les *Tanaïm* (littéralement : les répéteurs) et des commentaires de la *Mishna*, qui forment la *Guemara*\*, compilation de déclarations d'*Amoraïm* (littéralement : les « exposants ») clôturée vers le cinquième siècle de notre ère.

**Tenoufa** : la signification de ce terme est débattue parmi les linguistes ; la traduction la plus fréquente est « balancement », mais certains affirment qu'il s'agirait d'une « élévation ». Plusieurs des sacrifices du Temple requéraient une cérémonie connue sous le nom de *tenoufa*, qui impliquait de soulever puis de balancer une partie de l'offrande. Parmi les sacrifices qui nécessitaient cette étape figuraient les offrandes d'une *sota* (épouse soupçonnée d'adultère) et d'un *nazir* (ascète volontaire). Dans ces deux cas, le sacrifice était associé à une faute (réelle ou supposée) de l'individu. De plus, chaque fois que l'on apportait au Temple un *korban shelamim* (offrande de paix), on effectuait également une *Tenoufa* en soulevant et balançant la poitrine et épaule de l'animal.

**Tisha BeAv** : Le 9 du mois de Av (mois du calendrier babylonien ; cette date tombe généralement en août). Jour de jeûne et de deuil dans la tradition juive au cours duquel les Fidèles commémorent la destruction de Jérusalem et du Premier Temple par les Chaldéens (586 avant l'ère commune) et du Second Temple par les Romains (70 de l'ère commune). *Tisha Beav* marque la fin des Trois Semaines d'austérité qui séparent le Dix-sept Tamouz, jeûne qui commémore la première brèche dans le Temple, et sa destruction. Ce jour est considéré comme le jour le plus triste du calendrier juif, par opposition au jeûne de Kippour qui s'articule autour de l'espoir du pardon divin. On y lit le livre des Lamentations, qui évoque la destruction de Jérusalem, ainsi que des *kinnot*, chants liturgiques qui déplorent la perte des temples et de Jérusalem. Ce jour est associé à la mémoire d'autres calamités majeures qui ont frappé le peuple

juif. Ainsi, certaines *kinnot* rappellent également des événements tels que le meurtre des dix martyrs par les Romains, les nombreuses expulsions des Juifs de leurs terres d'accueil, les massacres de communautés juives médiévales par les Croisés ou encore, plus récemment, la Shoah.

**Tossafistes** (en hébreu *Baalé haTosfot* ou *Tossafot*) : sages médiévaux de France et d'Allemagne qui vécurent entre le XI<sup>e</sup> et le XIV<sup>e</sup> siècle, ils se firent connaître par leurs commentaires et gloses sur le Talmud (tossafot désignant littéralement des ajouts) et placés en marge de celui-ci dans l'édition classique de Vilna. Les premiers d'entre eux faisaient partie de la famille de Rachi (1040c-1105) : parmi les plus connus, le Rashbam et Rabbenou Tam furent ses petits-fils. Rachi n'avait eu que des filles.

**Yahrzeit** : terme yiddish signifiant « anniversaire », spécifiquement de la mort d'un proche. Il s'agit traditionnellement de l'anniversaire de la date hébraïque, et non de la date grégorienne, sauf la première année qui suit le décès d'un être cher, où on peut le célébrer dès onze mois après la mort. Les Juifs observent le *Yahrzeit* à la maison en allumant une bougie spéciale à longue durée de vie en mémoire du défunt, et à la synagogue en récitant le *Kaddish*. Les bougies de *Yahrzeit* sont également appelées bougies de *Yizkor*.

**Yeshiva** : centre de hautes études talmudiques. Dans l'Antiquité, les *yeshivot* sont les principales académies d'où émane la Loi Orale en Palestine et en Babylonie. Dans les communautés ultra-orthodoxes, la *Yeshiva* désigne également l'école religieuse, notamment pour les garçons.

**Yizkor** : littéralement, « qu'Il se souvienne » ; exhortation adressée à Dieu. Il s'agit d'une prière récitée individuellement à la synagogue le dernier jour de Pessa'h et Soukkot, le jour de Shavouot (deuxième jour en diaspora où la fête est dédoublée dans les milieux juifs orthodoxes) et à Kippour. Cette prière est récitée par les personnes qui ont perdu au moins l'un de leurs parents. Contrairement au *Kaddish* des endeuillés, qui glorifie le seul nom divin sans jamais

désigner la perte, cette prière mentionne nommément les défunts (parents et grands-parents) et formule le souhait que leur mémoire soit source de bénédictions, et que Dieu se souvienne d'eux.

***Zakhor*** : à l'impératif, « souviens-toi ». Il s'agit de l'ordre divin adressé par Dieu aux Hébreux de se souvenir d'effacer la mémoire d'Amalec (Deutéronome 25:17-19), nation persécutrice qui s'était attaqué aux plus vulnérables par derrière. A travers ses différents avatars, Amalec est devenu dans l'histoire, la culture et la religion juives une némésis protéiforme, représentant le mal absolu et particulièrement la volonté d'exterminer tout le peuple. L'impératif « *Zakhor* », au-delà même de la mémoire des persécutions, est à l'origine de la représentation du peuple juif comme peuple du souvenir.

***Zeva'h Shelamim*** : offrande de paix. Voir aussi *Tenoufa*.