



HAL
open science

**Le miroir et l'oblique: le lecteur mis à l'épreuve.
Mémoire de la Shoah dans l'écriture américaine
contemporaine: Foer, Krauss, Mendelsohn.**

Laurence Benarroche

► **To cite this version:**

Laurence Benarroche. Le miroir et l'oblique: le lecteur mis à l'épreuve. Mémoire de la Shoah dans l'écriture américaine contemporaine: Foer, Krauss, Mendelsohn.. Sciences de l'Homme et Société. Aix-Marseille Université, 2020. Français. NNT: . tel-04166297

HAL Id: tel-04166297

<https://amu.hal.science/tel-04166297v1>

Submitted on 19 Jul 2023

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.

Thèse de doctorat

Présentée et soutenue le 31 janvier 2020 par **Laurence Benarroche**
sous la direction de Madame le Professeur **Sophie Vallas**

Le miroir et l'oblique : le lecteur mis à l'épreuve

Mémoire de la Shoah dans l'écriture américaine contemporaine :

***Everything is Illuminated* de Jonathan Safran Foer,**

***The History of Love* et *Great House* de Nicole Krauss,**

***The Lost* de Daniel Mendelsohn**

Jury

Marc Amfreville, Professeur de littérature américaine, Université de Paris-Sorbonne

Sébastien Lefait, Professeur d'études américaines, Aix-Marseille Université

Paule Levy, Professeur de littérature américaine, Université de Versailles-Saint Quentin (rapporteur)

Anne-Laure Tissut, Professeur de littérature américaine, Université de Rouen (rapporteur)

Sophie Vallas, Professeur de littérature américaine, Aix-Marseille Université (directrice)

RÉSUMÉ

Cette thèse a pour objet d'examiner comment des auteurs juifs américains contemporains renouvellent l'écriture de la Shoah au XXI^e siècle en plaçant le lecteur au cœur de l'entreprise de transmission qui leur tient à cœur. Ces textes post-modernes – hybrides et foisonnants – reflètent le traumatisme qui a été transmis aux auteurs, tous issus de familles partiellement décimées pendant la Shoah, qui appartiennent à la troisième génération, dite « génération passerelle » car ils sont les derniers à avoir rencontré des survivants de la Shoah.

Récits de post-mémoire, ils traitent davantage de l'après-coup de la Shoah et de la difficulté à mettre en mots une histoire lacunaire que des événements eux-mêmes. Ils requièrent ainsi une participation imaginative de la part du lecteur et entendent à la fois l'édifier et susciter chez lui une émotion authentique basée sur l'empathie qui représente la seule vérité qui reste de la Shoah après la disparition des derniers survivants et témoins.

Mots-clés : Shoah, après-coup, transmission, traumatisme, post-mémoire, génération passerelle, empathie, émotion, participation imaginative, témoins.

ABSTRACT

This thesis aims at studying the role explicitly assigned to the reader by contemporary authors of recent American writings dealing with the Holocaust's aftereffects. These post-memory narratives which all bear physically the family trauma inherited by the authors require an active participation from the reader who is placed in a similar position as the one the authors once found themselves in, forced to use his imagination, question the unknown and embark on a quest for facts that may lead him to unexpected questionings.

The "bridging generation" is the last direct link that exists between Holocaust survivors and contemporary readers and third-generation writers are aware of their responsibility as memory passers.

Key-words : Holocaust, aftereffects, transmission, unknown, bridging generation, post-memory, trauma, inherit, imagination, survivors.

Cette thèse est dédiée à mon père et à ses parents qui m'ont transmis leur patronyme, l'amour de la littérature et bien d'autres choses encore.

À ma mère, dont j'aimais la ténacité et la discrète excentricité.

À mes enfants, Alexis et Anna, qui m'ont tant appris et que je rattrape enfin dans leur beau cursus sans faille.

À Paul, qui m'a fait découvrir *Les Disparus* qui m'ont donné l'idée de cette thèse.

Il y a eu les charniers et l'herbe dessus, le champ. Les fleurs sont dans le coup.
Elles ont été nourries d'os et de pensées d'os. Leur parfum est parjure.

Edmond Jabès, *Le Livre des Questions*

Être juif : je pense qu'aujourd'hui, c'est redevenu avant tout un devoir moral.

Imre Kertész, « Eurêka ! », Stockholm, 2002

Le livre n'est pas. La lecture le crée, à travers des mots créés, comme le monde
est lecture recommencée du monde par l'homme.

Edmond Jabès, *Le Livre des Questions*

Like a message in a bottle, the poem is addressed to no one in particular. That
doesn't mean there is no addressee at all: it is the one who happens to notice the
bottle in the sand; the poem's addressee is the reader in posterity.¹

Paul Celan

I beg you hold fast to these words of mine. After this darkness a light will shine.²

Yisrael Beider

¹ Paul Celan, "Speech on the Occasion of Receiving the Literary Prize of the Free Hanseatic City of Bremen" [1958], in *Selected Poems and Prose of Paul Celan*, W. W. Norton, 2001, p. 396.

² Poems published in Hebrew and Yiddish press in Poland before the war. Israel Beider lived in Trochibrod (or Zofiowka), about 45 km north of Lutsk. He was murdered with the rest of the Jewish population in 1942.

Remerciements

À Sophie Vallas qui, tout au long de ces cinq années, a dirigé cette thèse avec la rigueur, le mélange de fermeté et de souplesse, et la grande humanité qui la caractérisent.

Aux membres du jury qui m'ont fait l'honneur d'accepter d'évaluer mon travail.

À tous mes collègues de la fac qui m'ont gentiment soutenue, épaulée et encouragée, bref qui ont cru en moi – moi qui ai toujours un peu de mal à y croire – avec une pensée toute particulière pour Anne-Laurence, Rebecca et Laïla, en souvenir de nos Ladies' Nights si rafraîchissantes et revigorantes.

À Annie, pour sa précieuse assistance, ses relectures (et re-relectures) attentives et rigoureuses de mes pages, ses encouragements roboratifs et ses suggestions constructives qui m'ont aidée à être fière de ce travail.

À Jacqueline, à Madeleine, pour l'intérêt sincère qu'elles ont toujours manifesté pour ma recherche, leurs questions et leurs remarques, leurs conseils aussi, et nos conversations édifiantes lors de mes pauses-déjeuners à la brasserie en face de l'Alcazar.

À Sara, en souvenir des moments de partage, au début de cette aventure, ces tranches de vie échangées dans la salle commune de Sciences et Humanités, toutes ces conversations agrémentées de cafés-clopes, assises sur les tabourets hauts à côté de la fenêtre, au 7^e étage de l'horrible bâtiment 5 de la fac St Charles.

À Patrick et Nicole, pour la solidité de leur amitié qui m'aide en toute circonstance, depuis tant d'années.

À Katja et Victor, pour la simplicité chaleureuse des repas familiaux du samedi midi auxquels j'ai souvent été associée, dans le jardin de la maison d'Endoume.

À Béatrice, qui m'a aidée à clôturer cette thèse (et tout le reste) en me faisant revisiter ma vie entière en accéléré, cette dernière année, à l'occasion de marches « nordiques » dans les collines de Luminy et de cafés à l'Équinoxe de l'Escale Borély.

À Jayne et Tony, pour nos retrouvailles et nos balades autour de Wadhurst après chacun de mes séjours oxfordiens, dans ce Sussex que j'aime tant.

À Dany et Serge pour le réconfort de tous ces dîners chaleureux et délicieux qui ont trompé ma solitude.

À Aaron et Guenaël, pour m'avoir généreusement accueillie à plusieurs reprises pour fêter le Nouvel An à Rabat, ces dernières années, et permis de retrouver la douceur du soleil hivernal marocain qui me régénère à chaque fois.

À tous les jeunes rencontrés à la Maison Française d'Oxford lors de mes séjours d'été, merveilleux d'enthousiasme, de simplicité et de joyeuse intelligence sans fard ni fanfare, qui m'ont permis de me sentir jeune une deuxième fois, et pleine de vie, comme eux. À Nathalie, Diane, Grégoire, Stéphanie, Robin, Yassine et Manon, pour cette folle et improbable partie tournante de ping-pong géant dans la grande salle à manger de la Maison, un samedi soir d'août 2019.

Aux cousines éparpillées à travers la France, Michèle, Raymonde, Nicole, Paule, qui ont suivi ce travail de loin, et qui ont promis de venir me soutenir le jour de ma « Bat Mitzvah » très tardive.

À Alexis, dont la naissance a été suivie de cette longue parenthèse académique, et dont la récente lecture passionnée de *The Lost* m'a profondément émue.

À ma princesse Anna, pour sa sollicitude, la vivacité de sa voix au téléphone, son mental d'acier et son énergie qu'elle m'a communiqués quand je perdais courage.

Table des Matières

Avant-propos : éclairage historique et choix lexicaux p. 15

INTRODUCTION « Cette mort-là » p. 19

- L'écriture de la Shoah : regard rétrospectif p. 23
- Un contexte historique et historiographique nouveau à partir des années 1990 : la Shoah par balles p. 30
- La tradition américaine de l'écriture de soi : recherche des racines et quête des origines p. 34
- Des auteurs new-yorkais dans la tradition juive p. 35
- Hybridité générique et polyphonie narrative : des textes post-modernes p. 40
- Trauma et post-mémoire p. 42
- Place prépondérante du lecteur et autonomie du texte p. 44
- De l'expérience de lecture à l'acte de lecture p. 50
- Le miroir et l'oblique – le lecteur mis à l'épreuve p. 51

1^{ère} partie

BIENVENUE DANS NOTRE *BALAGAN* INTÉRIEUR p. 55

Chapitre I : « **ÉCRIRE EST VENU D'UNE DÉTRESSE** » p. 59

- 1) **Écrire la détresse** p. 60
 - a) Mendelsohn et « le vide informe » p. 60
 - b) Foer et « la présence d'une absence » p. 63
 - c) La mélancolie de Krauss p. 65
- 2) **S'écrire : récit de soi, hybridité et post-modernité** p. 68
 - a) *The Lost*, entre récit autobiographique et photo-texte p. 71
 - b) Krauss et Foer : entre romans autobiographiques, fictions historiques et réalisme magique p. 77

Chapitre II : « **LEUR MORT COULE DANS MES VEINES** » p. 81

- 1) **Le traumatisme en héritage** p. 81
 - a) Dire l'indicible p. 83
 - b) Les souvenirs hérités ou la post-mémoire p. 88
 - c) Le chaos des faits p. 92

- 2) **Le traumatisme au centre des textes** p. 94
 - a) La Shoah en arrière-plan et au centre à la fois p. 94
 - b) Traumatismes satellitaires p. 97
 - c) Hypermnésie et amnésie : se souvenir ou oublier ? p. 101
- 3) **Des récits perturbés** p. 109
 - a) Les romans de Krauss, entre déconstruction et polyphonie narrative p. 109
 - b) *Everything Is Illuminated* et les deux récits en miroir p. 112
 - c) Hybridité et fragmentation au cœur des œuvres p. 114

Chapitre III : ZAKHOR ! p. 119

- 1) **De Pessah à Yom Ha Shoah** p. 120
 - a) Le lecteur et l'enfant p. 121
 - b) Shoah et identité juive p. 123
 - c) Remémoration et commémoration p. 129
- 2) **Lieux de mémoire** p. 133
 - a) Géographie de la diaspora post-Shoah p. 136
 - b) Le yiddish comme lieu de mémoire p. 139
 - c) Les photographies, vecteur privilégié de la transmission familiale p. 143
- 3) **« We are writing »** p. 150
 - a) Des œuvres peuplées d'écrivains p. 152
 - b) Raconter des histoires par tous les moyens p. 160
 - c) La traduction, une activité hybride entre lecture et écriture p. 168

<p>2^{ème} partie</p>

<p>LE LECTEUR EST DANS LA FABLE p. 175</p>

Chapitre I : QUATRE TEXTES EN QUÊTE DE LECTEURS p. 181

- 1) **Des auteurs- lecteurs qui donnent à lire** p. 182
 - a) Du texte à l'œuvre : à la recherche d'un « Addressable You » p.183
 - b) Dialogue et réciprocité : « I am you and you are me » p. 188
 - c) Une mosaïque de textes p. 196
- 2) **Lire pour vivre** p. 203
 - a) Une activité nécessaire et salvatrice p. 205
 - b) Lire et voir dans « l'œil de son esprit » p. 208
 - c) Lire et s'identifier p. 210
 - d) Anticiper et questionner p. 214
- 3) **La figure du lecteur réel** p. 218
 - a) Un lecteur humble et compliant pour une lecture adaptative p. 219
 - b) Un lecteur avisé et compétent pour une lecture sérieuse p. 230
 - c) Un lecteur imaginaire pour une lecture subjective et créative p. 238

Chapitre II : LE LECTEUR A L'ÉPREUVE DE LA TRANSMISSION p. 247

- 1) **En lisant, en recueillant : le lecteur témoin et héritier p. 248**
 - a) Messages anonymes et témoignages muets p. 250
 - b) « It's very important what you're doing »: la naissance du témoignage p. 256
 - c) Le lecteur « témoignaire » p. 266
- 2) **Une transmission malaisée p. 274**
 - a) « Un crime parfait » p. 274
 - b) « Raconter, malgré tout » p. 279
 - c) Le bureau, le manuscrit et le grand-père p. 288

Chapitre III : LE LECTEUR DANS LA TOURMENTE p. 293

- 1) **Sense and sensitivity p. 293**
 - a) « The birth of feeling » p. 295
 - b) Des récits « augmentés » p. 297
 - c) « There are tears in things » p. 302
- 2) **Lecture empathique et déstabilisation p. 306**
 - a) Des récits « sebaldiens » p. 309
 - b) Ces détails qui font toute la différence p. 314
 - c) L'empathie et ses limites p. 317
- 3) **L'effet des textes p. 321**
 - a) L'illisible, miroir de l'indicible : les « Ghastly Tales » p. 322
 - b) Sidération, effroi et tristesse p. 327
 - c) La hantise du lecteur p. 333

3^{ème} partie

LIRE CE PASSÉ QUI NE PASSE PAS p. 339

Chapitre I : REGARDER LE SOLEIL EN FACE p. 345

- 1) **Co-owner et bystander à la fois, la solitude du lecteur-héritier p. 346**
 - a- Le fardeau du passé : l'éléphant imaginaire p. 347
 - b- Accepter l'incomplétude p. 352
 - c- Hériter d'un monde en noir et blanc p. 363
- 2) **La tragédie de la Shoah p. 371**
 - a- Shmiel, Bronia et Frydka p. 373
 - b- La Shoah, « une entreprise réussie » p. 383
 - c- « It should have been you » p. 390

Chapitre II : SORTIR DU KESTL p. 395

- 1) **Se réconcilier avec le passé ? p. 396**
 - a- Mettre le tragique à distance p. 397
 - b- La statue de sel et la fourmi préhistorique p. 405
 - c- De générations en générations p. 412

- 2) « **Le contraire de disparaître** » p. 422
 - a) Histoires de survie et de restitution p. 423
 - b) Le lecteur, un *lamed vovnik* ? p. 429
 - c) « Tout est illuminé » p. 437

Chapitre III : *TIKKUN OLAM* p. 443

- 1) **Pourquoi pas la fiction ?** p. 445
 - a) Le lecteur contre-enquête p. 450
 - b) Les premières fraises de Bolechow : p. 457
 - c) L'imagination au pouvoir p. 465

- 2) **La lecture et la vie** p. 471
 - a) La lecture *est* la vie : *Lech Lecha !* p. 474
 - b) « Le terminus d'une grande aventure » p. 482
 - c) « The sound of your brother's blood » p. 487
 - d) « Make us good » p. 500

CONCLUSION

« Que l'âme des disparus soit tissée dans le fil des vivants » p. 511
--

GLOSSAIRE : p. 521

BIBLIOGRAPHIE : p. 523

INDEX : p. 547

Avant-propos : éclairages historiques et choix lexicaux

De multiples dénominations servent à désigner l'événement qu'a été l'assassinat des Juifs d'Europe au XXe siècle. Quels que soient les termes employés, le sort des Juifs durant la Seconde Guerre mondiale résulte de décisions politiques et administratives prises par le régime nazi du IIIe Reich. Il s'agit de la mise en œuvre d'une politique d'État qui devient, à la fin de l'année 1941, une politique d'assassinat.

Le terme d'extermination est utilisé dès le milieu de la guerre afin de qualifier les politiques nazies menées contre différentes populations, avant de s'attacher plus particulièrement, à partir de 1942, au sort subi par les populations juives d'Europe. Le terme est problématique pour deux raisons : d'une part, il gomme les spécificités des politiques opérées par le IIIe Reich et d'autre part, il renvoie *in fine* à une perspective nazie en raison de son utilisation dans des contextes autres tels que l'extermination d'espèces nuisibles dans l'agriculture ou d'un point de vue sanitaire.

Le mot génocide a été inventé par Raphaël Lemkin, Juif polonais né en 1900 : fortement marqué par le sort des Arméniens durant la Première Guerre mondiale, il tente de développer une doctrine juridique permettant de poursuivre les auteurs de crimes comparables. En 1944, après avoir réussi à se réfugier aux États-Unis au tout début de la guerre, il publie un ouvrage³ dans lequel il théorise le terme et définit son concept : le mot a été créé à partir du grec *genos* (la race, la famille) et du latin *caedere* (tuer), et désigne un plan visant à la destruction d'un groupe national. En l'absence de vocable plus approprié, et face à une réalité qui semble inédite, le *Washington Post* reprend le terme dans un article consacré au sort des Juifs en Europe, publié en 1944. Dès lors, le néologisme se diffuse rapidement : au procès de Nuremberg, il figure dans l'acte d'accusation ; en 1948, l'ONU adopte la Convention qui pose une définition juridique du terme, même si celle-ci ne correspond pas exactement à celle de Lemkin. Un génocide est une politique d'État qui a fait l'objet d'une planification et qui a été effectivement mise en œuvre ; il désigne un ensemble d'actes commis dans l'intention de détruire un groupe et ne se définit pas par le nombre de victimes. Cependant, l'usage du mot est source de multiples malentendus et son sens a même pu être dévoyé ou galvaudé lorsque le terme a été employé à propos de tels groupes d'animaux ou dans des expressions comme « génocide économique » ou « génocide industriel ».

³ Raphael Lemkin, *Axis Rule in Occupied Europe*, Washington, D.C., Carnegie Endowment for International Peace, 1944.

Le terme d'Holocauste, qui désigne le sacrifice d'un animal par le feu, a été utilisé dès le début du XXe siècle, à propos de Verdun, de Smyrne ou encore du sort des Arméniens, particulièrement dans le monde anglophone, pour désigner les pertes en vies humaines engendrées par les guerres. Au cours de la Deuxième Guerre mondiale, la situation des Juifs s'aggrave sous le joug nazi et il apparaît qu'ils sont soumis à un anéantissement programmé : le terme s'attache alors plus spécifiquement à leur sort et, au lendemain de la guerre, il s'impose dans la sphère occidentale pour désigner l'assassinat des populations juives. Le mot est consacré dans la série américaine *Holocaust*⁴ mais il est rapidement jugé problématique en raison de sa dimension religieuse et liturgique et de sa signification d'offrande à une divinité. Son emploi est discuté et, à partir des années 1970, notamment en France, le terme Shoah commence à lui être préféré. Dans le monde anglophone, et plus particulièrement aux États-Unis, les deux termes tendent à présent à cohabiter même si, dans les universités américaines, les programmes consacrés à l'étude de la Shoah s'appellent souvent *Holocaust Studies* et que l'on continue à parler couramment de *Holocaust literature*.

En hébreu ancien, « Shoah » signifie ruine, désolation, destruction, orage, tempête, calamité ou encore tumulte ou catastrophe. Le terme ne relève pas du sacré et il est utilisé dès 1939 dans la presse juive pour désigner le sort des Juifs polonais, puis il se généralise aux Juifs d'Europe lorsqu'arrivent les informations liées à leur assassinat de masse, en 1942-43. Au lendemain de la guerre, dans le monde intellectuel juif et en Israël, le terme est utilisé pour désigner la destruction du judaïsme européen et il devient un nom propre, attaché à un événement unique. À partir des années 1960-1970, il se diffuse peu à peu à l'étranger et il est largement repris en France avant d'être popularisé par le film de Claude Lanzmann, en 1985. Il s'impose dès lors dans une grande partie du monde occidental.

Dans la tradition religieuse juive, le mot hébraïque *Hurban* (« destruction ») désigne les deux destructions du temple de Jérusalem. À partir de 1941, les victimes d'Europe de l'est recourent à sa traduction en yiddish – *Hurbn* ou *Churbn* – afin de décrire le sort qui leur est réservé, après l'avoir déjà utilisé à propos des *pogroms*⁵. L'usage du terme a peu à peu disparu pour désigner l'événement, notamment du fait de la quasi-extinction des locuteurs du yiddish, mais il reste l'un des qualificatifs historiques pour désigner l'engloutissement du *Yiddishland*⁶.

⁴ Marvin Chomsky, *Holocaust*, scénario de Gerald Green, États-Unis, NBC, 1978.

⁵ Le terme *pogrom* est un mot russe signifiant « dévaster, démolir violemment ». Historiquement, le terme désigne des attaques violentes commises sur des Juifs par des populations locales non-juives dans l'Empire russe et dans d'autres pays. Le premier incident à avoir été appelé pogrom serait l'émeute anti-juive d'Odessa en 1821 (Holocaust Memorial Museum, Washington).

⁶ Le *Yiddishland* désigne l'espace de langue et de culture yiddish en Europe centrale et orientale où résidait la majorité de la population juive européenne, depuis le Moyen Âge jusqu'à la Seconde Guerre mondiale.

Le choix fait par Raul Hilberg d'intituler son ouvrage *La destruction des Juifs d'Europe*⁷ en 1961 n'est pas anodin : l'expression désigne le résultat effectif de la Solution finale (de la question juive), expression utilisée par les nazis à partir du printemps 1941 pour désigner la politique « migratoire », la déportation, puis l'assassinat systématique des Juifs, et non son objectif qui dépassait le seul continent européen.

Utilisant le même terme en anglais, l'historien Saül Friedlander en donne la définition suivante : « [The Final Solution] is the most radical form of genocide encountered in history : the wilful, systematic, industrially organised, largely successful attempt totally to exterminate an entire human group within twentieth century Western society »⁸.

Dans ce travail, j'utiliserai le terme « Shoah » car même s'il a été contesté par des personnalités aussi éminentes qu'Henri Meschonnic, Elie Wiesel ou Raul Hilberg, c'est celui qui me semble, néanmoins, le plus approprié : aujourd'hui débarrassé de toute connotation sacrificielle, il insiste sur le caractère spécifique de l'événement – un événement non pas unique mais sans précédent – et je souhaite en retenir son sens de « Catastrophe pour l'Humanité toute entière ». Sans qu'il soit question d'établir une échelle des souffrances, il m'apparaît important de souligner la portée de la Shoah, la « césure anthropologique »⁹ qu'elle constitue et le caractère universel des réflexions qu'elle a engendrées.

La Shoah désigne ainsi l'assassinat systématique – strictement planifié et mis en œuvre selon des méthodes industrielles – de cinq à six millions de Juifs, soit environ les deux tiers de la population juive d'Europe et presque la moitié des Juifs du monde, perpétré par l'Allemagne nazie entre 1939 et 1945. L'historien Raul Hilberg l'analyse comme un processus dont il distingue trois étapes : la définition du Juif, l'expropriation puis la concentration des Juifs et enfin, leur anéantissement, phase elle-même divisée en deux grandes opérations : les actions mobiles de tuerie (*Aktionen*)¹⁰ puis les centres de mise à mort.

La Shoah est un événement sans précédent, d'abord en raison de la motivation idéologique des assassins : elle repose sur l'idée irrationnelle d'un « crime de naissance ». Pour les nazis, en effet, les Juifs constituent le mal sur terre, et à ce titre, ils doivent être éliminés.

⁷ Raul Hilberg, *The Destruction of European Jews*, Yale University Press, 1961.

⁸ Saul Friedlander, *Probing the Limits of Representation*, Boston, Harvard University Press, 1992, Introduction, p. 3.

⁹ Georges Bensoussan, *L'histoire confisquée de la destruction des Juifs d'Europe : Usages d'une tragédie*, Paris, PUF, 2016, Prologue, p. 9 (« Il s'agit d'une césure anthropologique quand un groupe humain, préalablement diabolisé et chosifié, a été détruit comme on élimine le mal sur terre. La mise à mort des Juifs d'Europe fut par elle-même une négation de la mort, une transgression quand les victimes, devenues des 'morceaux' (*stuck*) furent anéanties comme des cafards. Et leurs cendres mêlées pour nier leur identité singulière. Cette catastrophe historique est moins une parenthèse qu'un événement fondateur : il est impossible de revenir au monde d'avant Treblinka et Belzec »).

¹⁰ Les « actions mobiles de tuerie » furent regroupées sous l'appellation *Aktion Reinhardt* qui désignait l'opération nazie de mise à mort systématique des Juifs présents sur le territoire du Gouvernement général dans les centres de Belzec, Sobibor et Treblinka II (et plus marginalement à Majdanek). Elle fit entrer le génocide dans sa phase industrielle. Le bilan de cette opération, qui s'est déroulée de mars 1942 à l'automne 1943, est évalué à un chiffre atteignant 1,5 à 1,6 millions de morts.

Elle ne se fonde pas sur une motivation territoriale, religieuse ou économique. Elle touche un groupe ethnique particulier, les Juifs (et avec eux, les handicapés physiques et mentaux, systématiquement assassinés lors de la campagne *Aktion T4*¹¹ menée en 1940-41), y compris les vieillards, les femmes, les enfants et les nouveaux-nés qui doivent être éliminés jusqu'au dernier, mais elle a également une dimension universelle, puisque l'assassin décide qui doit ou ne doit pas habiter la planète et entend ainsi modifier le visage de l'humanité.

D'après l'historien Georges Bensoussan, « ce n'est pas seulement le peuple juif qui a été brisé. Avec la désacralisation radicale de la notion de personne humaine, on touche à la dimension universelle de la Shoah »¹². Pour lui, la Shoah représente « une césure anthropologique »¹³ : il ne s'agit pas d'histoire juive, mais d'un événement à analyser comme un fait historique concernant l'humanité en tant que telle. Et cette histoire comporte un fort caractère anxiogène car l'événement bouscule les schémas établis liés aux Lumières, notamment l'optimisme au sujet de la nature humaine et la foi en l'éducation.

Outre les innombrables études historiques qui ont été menées et les réflexions politiques et éthiques suscitées par la Shoah, la question de la mémoire ainsi que la question de la transmission de cette mémoire se sont très vite posées, notamment dans la littérature. Lutter contre l'oubli a été pour certains témoins écrivains une nécessité. Ils l'ont fait à travers les recherches et les reconstructions historiques mais aussi par toutes sortes de moyens (essais, mémoires, recueils de témoignages oraux, films documentaires, pièces de théâtre, monuments mémoriaux). Au cours des dernières décennies, progressivement, cette tâche a été transférée aux lecteurs : lire des histoires sur la Shoah transforme le lecteur sensible durablement pour en faire une sorte de témoin chargé d'en transmettre la mémoire à son tour car bientôt, cette mémoire ne sera plus incarnée dans aucune présence humaine réelle.

¹¹ L'Aktion T4 fait référence à la campagne d'extermination d'adultes handicapés physiques et mentaux menée par le régime nazi entre 1940 et 1941, et qui fit entre 70 000 et 80 000 victimes. Cette campagne, mise en œuvre par des médecins nazis convaincus par les thèses eugénistes prônées par le régime, se traduit par des mises à mort à grande échelle, au moyen de chambres à gaz installées dans des centres dédiés à ces opérations.

¹² Georges Bensoussan, entretien avec Nicolas Zomersztajn, « L'enseignement de la Shoah ne protège pas de l'antisémitisme », *Regards*, n°846, 6 septembre 2016.

¹³ Georges Bensoussan, « L'enseignement de la Shoah ne protège pas de l'antisémitisme », op. cit.

INTRODUCTION

« Cette mort-là... »

« Cette mort-là est semblable au soleil ; on ne peut en regarder la lumière en face »¹⁴. C'est par ces mots simples que l'auteur israélien Aharon Appelfeld décrit la complexité de la tâche qui attend l'écrivain ayant choisi d'aborder la Shoah. Au-delà des difficultés, maintes fois analysées, liées à l'inadéquation du langage et à la question éthique du droit à la fiction, cette conception de l'écriture de la Shoah semble également avoir été adoptée par les jeunes auteurs américains, dits de troisième génération, que j'ai choisi d'étudier : une approche indirecte, oblique, prévaut désormais. Cette génération d'écrivains entend à la fois ramener la Shoah dans le domaine de l'art et de l'esthétique, et écrire, moins sur les faits historiques que sur leurs conséquences, leur après-coup ainsi que sur la transmission du traumatisme des victimes à leurs descendants. Les écrits de ces auteurs abordent le sujet de la Shoah mais celle-ci est, au fond, rarement au centre de leurs ouvrages. Et cependant, paradoxalement, si la Shoah se contente souvent d'apparaître en arrière-plan, elle reste néanmoins centrale car ces écrits ne pourraient exister si elle n'avait pas eu lieu et si ces auteurs ne s'étaient pas sentis libres d'en faire leur propre usage. Il s'agit d'appriivoiser l'horreur : non pas de la transformer et encore moins de la supprimer, mais de vivre avec.

Jonathan Safran Foer, Nicole Krauss et Daniel Mendelsohn font partie de la dernière génération qui aura eu le privilège d'entendre des témoignages directs de ce que fut la Shoah par des survivants, et qui n'aura pas à se contenter de la lecture d'ouvrages historiques ou testimoniaux. Tous racontent des histoires liées à la Shoah mais de façon parfois détournée ou ouvertement subjective, prenant en compte le décalage générationnel qui les sépare des faits, et ils parviennent à intégrer leurs écrits aussi bien à la tradition littéraire américaine qu'à la tradition juive : en franchissant ce pas, ils démontrent que la Shoah peut continuer à être relatée de façon novatrice. De plus en plus, une œuvre littéraire sur la Shoah se doit également de traiter de la façon même de raconter et d'écrire, des exigences de l'écriture au-delà de la stricte fidélité aux faits historiques, et chacun des ouvrages de mon corpus contient, déclinée de diverses manières, une réflexion sur l'écriture et, conjointement, sur la lecture.

¹⁴ Aharon Appelfeld, propos cités dans Orly Toren, « Aharon Appelfeld et Philip Roth : le réel, l'imaginaire, le double et le fantastique », *Yod*, revue d'études hébraïques et juives, 2012.

Que reste-t-il de la Shoah ? Comment vit-on en Amérique dans un monde post-Shoah ? Comment raconter la Shoah au XXI^e siècle ? Et comment lire ces récits ? Quelle est la place du lecteur ? Dans quelle position est-il installé ? Quelle est la nature du lien entre auteur/narrateur et lecteur ? Existe-t-il un « pacte de lecture » et, si c'est le cas, de quoi est-il fait ? De quelle façon se fait la rencontre texte-lecteur ? Quels sont les effets recherchés (sciemment ou inconsciemment) par les auteurs et quels sont les effets produits sur le lecteur par leurs textes ? Tenter de répondre à ces questions sera l'objet de mon travail portant sur quatre ouvrages littéraires américains publiés récemment : *Everything Is Illuminated* (2002) de Jonathan Safran Foer ; *The History of Love* (2005) et *Great House* (2010) de Nicole Krauss ; et enfin *The Lost* (2006) de Daniel Mendelsohn.

Dans le roman de Foer, un jeune Américain juif de vingt-et-un ans, portant le même nom que l'auteur, effectue un voyage en Ukraine. Jonathan est écrivain (il a commencé un récit fantasmagorique de l'histoire du *shtetl*¹⁵ de Trachimbrod où était né son grand-père, et le roman en contient des extraits), et il se lie d'amitié avec Alex Perchov, un guide ukrainien de son âge qui travaille pour une agence spécialisée dans l'accueil d'Américains à la recherche des lieux perdus de leurs ancêtres et qui est chargé de l'accompagner jusqu'à Trachimbrod car Jonathan souhaite retrouver une vieille femme, Augustine, censée avoir sauvé son grand-père des nazis. Alex est également sollicité par Jonathan pour commenter son récit historique, ce qu'il fait dans de nombreuses lettres adressées à Jonathan et qui sont données à lire telles quelles au lecteur, alimentant encore davantage la variété des écrits figurant dans *Everything Is Illuminated*.

Le point de référence de *The History of Love* se situe au présent, à New York, et le roman raconte l'histoire et le parcours extraordinaires d'un manuscrit portant le même titre que le roman de Krauss. Il se termine par la rencontre – improbable et néanmoins provoquée par une série complexe de péripéties impliquant un grand nombre de personnages, d'époques et de lieux – sur un banc de Central Park, entre Alma, (une adolescente américaine juive, portant le même prénom que le personnage principal du manuscrit voyageur qui a donné son titre au roman, et vivant à Brooklyn avec sa mère et son jeune frère), et Leopold Gursky, (un vieux Juif

¹⁵ « Bourgade juive d'Europe orientale ou quartier juif avant la Seconde Guerre mondiale. On y parlait yiddish. La plupart du temps, les constructions étaient en bois, y compris la synagogue » (*L'Histoire*, n°421, mars 2016, p. 31). Rachel Ertel explique dans son ouvrage que le mot *shtetl*, diminutif du mot yiddish *shtot*, désigne une agglomération pouvant comprendre de 3000 à 10 ou 20 000 habitants, aux confins du monde rural et urbain, et qu'il représente la marque spécifique de la judaïcité ashkénaze dont la Pologne était devenue le centre depuis le début du XVI^e siècle, un milieu juif d'une espèce unique, séparé mais non autarcique ou isolé comme purement l'être les ghettos sur le modèle italien. « Dans la conscience des Juifs d'Europe de l'Est, il est non seulement un lieu habité par leurs semblables, mais aussi une structure économique et sociale particulière, un réseau de relations inter-individuelles et collectives, une façon d'être à soi et au monde, un mode de vie spécifique, un espace juif, dans tous les sens du terme » (*Le Shtetl. La bourgade juive de Pologne*, Paris, Payot, 1982, p.18-19).

polonais exilé et esseulé, rescapé de la Shoah, dont les rêves de jeunesse – devenir écrivain et épouser une autre Alma, son amour de jeunesse – ont été anéantis dans le tumulte des années de guerre).

Great House relate de façon oblique, non exhaustive et non linéaire, plusieurs histoires ayant, toutes sauf une, un lien avec un énorme bureau en bois (*desk*), meuble principal du bureau (*study*) d'un Juif hongrois fortuné, Weisz, arrêté en 1944 et spolié au moment de la déportation tardive des Juifs hongrois par le régime nazi, pourtant en train de perdre la guerre. Autour de ce bureau, lui-même en quelque sorte rescapé de la Shoah et qui vient à acquérir le statut d'un véritable personnage, se nouent plusieurs intrigues, narrées en parallèle mais de façon disjointe dans des chapitres séparés : c'est d'abord l'histoire de Nadia, une écrivaine new-yorkaise contemporaine chez qui un poète chilien, Daniel Varsky, a déposé le bureau au début des années 1970, avant de repartir au Chili et d'y disparaître comme tant d'autres opposants à la dictature de Pinochet ; il s'agit ensuite d'un vieil universitaire anglais, Arthur Bender, marié à une mystérieuse Polonaise juive, Lotte Berg, devenue écrivaine après s'être réfugiée en Angleterre comme accompagnatrice de *Kindertransport*¹⁶, et propriétaire du bureau jusqu'au jour où elle en fait don à Daniel Varsky ; puis George Weisz, un marchand de meubles israélien d'origine hongroise, né à Budapest, (le fils du rabbin Weisz, déporté en 1944) entraîne ses deux enfants, Leah et Yoav, à travers le monde dans sa traque inlassable des meubles confisqués aux Juifs par les nazis : il finit par parvenir à reconstituer le bureau (*study*) de son père dans sa maison d'une banlieue de Tel Aviv, à l'exception de sa pièce centrale, le bureau (*desk*), qui lui échappe. Seule, l'histoire de la relation d'un autre père israélien, Aaron, à son fils Dovik, semble déconnectée du fameux bureau (qui aurait pu apparaître comme un élément unificateur), si ce n'est qu'elle fait intervenir des lieux (Israël et l'Angleterre) et des personnages qui rappellent ceux des autres intrigues, comme s'ils se reflétaient dans un miroir kaléidoscopique.

Quant à *The Lost*, il retrace la quête véridique (annoncée dans le sous-titre, *A Search for Six of Six Million*) de Daniel Mendelsohn pour parvenir à connaître le sort exact de six membres de la branche maternelle de sa famille (son grand-oncle Shmiel, sa femme et leurs quatre filles), victimes de la Shoah dans une petite ville de l'Ukraine actuelle (Bolechow/Bolekhiv) et disparus sans laisser de traces. Shmiel était le frère du grand-père maternel adoré de Mendelsohn, qui s'est suicidé alors que ce dernier était âgé d'une vingtaine d'années. Le livre paraît en 2006,

¹⁶ Le *Kindertransport* (transport d'enfants) est une opération humanitaire menée par la Grande-Bretagne juste avant la guerre et qui a concerné des enfants juifs allemands, autrichiens et tchèques dont les parents étaient menacés de déportation. Initiée après la Nuit de Cristal en novembre 1938, l'opération a vu le dernier convoi quitter l'Allemagne pour l'Angleterre le 1^{er} septembre 1939. Cette opération de sauvetage a permis de transférer de l'Allemagne nazie en Grande-Bretagne des milliers d'enfants juifs réfugiés entre 1938 et 1940. (Encyclopédie de la Shoah)

soit environ vingt ans après la mort du grand-père, après une série de voyages et de recherches menées par Mendelsohn à travers le monde à partir de 2001. La quête de Mendelsohn est née d'un besoin de savoir et de narrer (reconstituer et raconter des faits et événements qui n'ont pu être relatés pour diverses raisons, l'une d'elle étant l'absence de connaissances détaillées), et le récit est multiple : à la recherche scrupuleuse des faits, menée comme une enquête journalistique qui implique déplacements, entretiens et témoignages, se mêlent des récits sur l'enfance de Mendelsohn, ses réflexions sur sa façon de mener cette recherche, ses implications et significations, en même temps que des précisions historiques sur la façon dont les faits se sont déroulés durant la période des tueries organisées entre 1941 et 1943, que les historiens appellent désormais la « Shoah par balles »¹⁷. Pour ajouter encore à la complexité et à la richesse de son ouvrage, en dehors des détails de son voyage (vaste odyssee qui le mènera, avec ses frères et sa sœur, aux quatre coins du monde, sur les traces de la diaspora juive), l'auteur choisit de faire alterner le récit de la vie de Shmiel (et notamment les raisons de son retour en Ukraine après une émigration insatisfaisante aux États-Unis dans les années 1910, ainsi que sa relation avec son frère et les autres membres de la famille installés en Amérique), avec des récits bibliques, des passages de la Torah (la Bible hébraïque), qui finissent par former un système complexe d'échos : en effet, un subtil jeu de miroirs est mis en place par l'auteur entre les passages sur la vie de Shmiel, ceux dans lesquels l'auteur réfléchit à la quête elle-même et enfin, ceux qui concernent la Torah et ses commentaires.

Les quatre œuvres du corpus représentent donc, chacune à sa manière, une façon originale d'aborder la Shoah et son après-coup, tout en s'inscrivant néanmoins dans ce qu'il convient aujourd'hui de considérer comme une véritable tradition littéraire.

¹⁷ L'expression a d'abord été employée par le Père Patrick Desbois, dans son ouvrage, *Porteur de mémoires : sur les traces de la Shoah par balles*, paru en 2007. L'expression est liée aux *Einsatzgruppen* ou « groupes d'intervention » et désigne les tueries organisées de façon systématique, en Ukraine notamment. Connus par les Britanniques et les Américains dès 1941, ces massacres sont partiellement recensés par les commissions soviétiques en 1944-45. Les principaux auteurs de la « Shoah par balles » sont jugés lors du procès des *Einsatzgruppen* à Nuremberg en 1947-48. Malgré les récits des rares survivants et les enquêtes judiciaires, cette histoire de la Shoah qui s'est déroulée à l'est de l'Europe reste encore peu connue.

L'écriture de la Shoah : regard rétrospectif

L'écriture de la Shoah a d'abord et avant tout été une littérature européenne de témoignage. Elle commence dans les ghettos des villes d'Europe de l'est, avant même que la destruction des Juifs d'Europe par le nazisme n'ait été effective, par la publication d'un ensemble d'œuvres littéraires où sont analysées les conditions de vie, d'alimentation et de création. Après 1945, des survivants (parmi lesquels Primo Levi, Elie Wiesel, Robert Antelme, Charlotte Delbø, Jorge Semprun ou encore David Rousset) relatent leur expérience personnelle et leurs récits contiennent des réflexions sur les camps de concentration et d'extermination. Au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, alors que le monde occidental peine et rechigne à entendre les premiers récits de survivants, alors que la tentation de l'occultation et de l'oubli semble prévaloir, les États-Unis n'ont pas encore trouvé de voix pour prendre en charge l'anéantissement de tout un peuple et une culture.

Il se passera une ou deux décennies avant que le monde ne prenne conscience de la « césure anthropologique » que constitue la Shoah. La publication, en 1963, du livre d'Hannah Arendt, *Eichmann in Jerusalem*¹⁸, marque un tournant dans l'historiographie de la Shoah et ouvre une nouvelle ère – « l'ère du témoin » selon Annette Wieviorka¹⁹ – en libérant la parole et en permettant à de nombreuses publications d'être, dès lors, lues et prises en compte. Faut-il rappeler que le manuscrit de *Se questo è un uomo*²⁰, écrit entre décembre 1945 et janvier 1947, avait été refusé une première fois par la maison d'édition Einaudi et donc publié à faible tirage par un éditeur indépendant en 1947 ? Le texte était demeuré confidentiel jusqu'à la sortie de *La Tregua*²¹, second ouvrage de Primo Levi, paru en 1963 qui relate son retour circonvoqué en Italie. *Se questo è un uomo* fut alors vendu à près de cent mille exemplaires et traduit en plusieurs langues, dont l'allemand.

Les premiers écrits parus aux États-Unis concernant la Shoah se différencient d'emblée des écrits européens du fait de l'éloignement dans l'espace et dans le temps. Les Américains n'ont tout d'abord été confrontés à la Shoah qu'à travers les quelques récits de soldats ayant assisté à l'horreur des camps au moment de leur libération, et ceux de survivants ayant émigré

¹⁸ Hannah Arendt, *Eichmann in Jerusalem: A Report on the Banality of Evil*, Viking Press, 1963, traduit de l'anglais par Anne Guérin, *Eichmann à Jérusalem. Rapport sur la banalité du mal*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Histoire » (n° 32), 1991.

¹⁹ Annette Wieviorka, *L'ère du témoin*, Paris, Plon, 1998.

²⁰ Primo Levi, *Se questo è un uomo*, [Turin, De Silva, 1947], traduit de l'italien par Martine Schruoffeneger, *Si c'est un homme*, Paris, Julliard, 1987.

²¹ Primo Levi, *La Tregua*, [Giulio Einaudi, 1963], traduit de l'italien par Emmanuele Joly, *La Trêve*, Paris, Grasset, 1966.

aux États-Unis après la guerre. Le nombre d'auteurs de première génération (témoins directs ou victimes de la Shoah) est assez réduit dans la littérature américaine.

On compte par exemple, Louis Begley, né en Pologne en 1933 et qui a survécu à la Shoah en vivant caché durant toutes les années d'occupation nazie, avant d'émigrer aux États-Unis en 1946. Son roman semi-autobiographique, *Wartime Lies*, ne sera publié qu'en 1991²². L'action se situe en Pologne et retrace le parcours de deux membres de la bourgeoisie juive qui échappent aux persécutions nazies en se faisant passer pour catholiques. Le narrateur se souvient qu'il a dû apprendre à mentir afin de survivre et explique comment sa vie d'adulte repose sur les « mensonges en temps de guerre » de son enfance. Souvent cité également, le recueil de nouvelles *This Way for the Gas, Ladies and Gentlemen*²³, a d'abord été publié en polonais avant d'être traduit en anglais et publié aux États-Unis en 1959. Son auteur, Tadeusz Borowski, Polonais non juif, y témoigne de son expérience des camps de concentration où il fut déporté et interné pour des raisons politiques. Ses textes se situent à mi-chemin entre le témoignage de survivant et la fiction pure puisqu'il sélectionne des faits réellement vécus à partir desquels il élabore et invente. Dans un autre registre, *The Pawnbroker*²⁴, écrit par Edward Lewis Wallant – auteur juif américain né dans le Connecticut – et publié en 1961, raconte l'histoire d'un rescapé des camps souffrant de réminiscences alors qu'il tente de s'adapter à sa nouvelle vie de prêteur sur gages à Harlem. Enfin, dernier exemple cité ici, *The Wall*²⁵ est une fiction du journaliste américain John Hersey, publiée en 1950, qui relate la vie quotidienne dans le ghetto de Varsovie avant sa liquidation. Le récit s'appuie sur le journal fictif, écrit en yiddish, d'un historien également imaginaire – Noach Levinson – mais donne à lire une chronique historique authentique. Tous ces ouvrages, s'ils ont recueilli un certain succès au moment de leur publication, et même s'ils ont le mérite de soulever des questions intéressantes quant à la nature même de l'écrit et à la forme que peut prendre un témoignage, demeurent néanmoins à l'heure actuelle largement méconnus ou marginaux.

Cependant, au cours des trois dernières décennies du XXe siècle, on observe un intérêt grandissant pour le sujet, en Amérique comme dans le reste du monde occidental. Les écrits de deuxième génération restent pour l'essentiel une littérature de témoignage : les écrivains témoignent de leur expérience d'enfants de rescapés, se définissant comme « les enfants de Job » ou « survivants de survivants », selon l'expression de Thane Rosenbaum, l'auteur de *Second Hand Smoke* et *Cattle Car Complex* : « I have no claims to the Holocaust as an event,

²² Louis Begley, *War Time Lies*, Knopf, 1991.

²³ Tadeusz Borowski, *This Way for the Gas, Ladies and Gentlemen*, Viking Penguin, 1959.

²⁴ Edward Lewis Wallant, *The Pawnbroker*, Fig Tree Books, 1961.

²⁵ John Hersey, *The Wall*, Knopf, 1950.

only its generational consequences. Nor do I welcome any suggestion that I am a witness to anything other than my experience as a child of survivor »²⁶. Pour Rosenbaum, la Shoah n'est pas terminée, au sens où son après-coup continue de se faire sentir à l'heure actuelle, et il utilise des images de terreur pour décrire l'emprise qu'elle continue d'avoir sur la mémoire collective : « [...] the looming dark shadow of the Holocaust as a continuing implacable event, [...] how it is inexorably still with us, [with its] radioactive teeth [...], imprinting our memories with symbols of and metaphors for mass death »²⁷.

Ces auteurs disent l'impact, sur leurs propres vies, de ce que leurs parents ont vécu à travers la Shoah. Barbara Finkelstein déclare, à propos de son roman *Summer Long-a-Coming*²⁸, publié en 1987 : « The Shoah is not my center, it's my shadow, like footsteps walking up behind me »²⁹. Dans ce roman, six chapitres sur vingt-six prennent la forme de dépositions faites par les parents de l'héroïne à un historien de Yad Vashem³⁰. L'auteur y dépeint les enfants de rescapés comme des êtres différents, à la fois de leurs parents et des autres Américains de leur âge. Son roman traite de la manière dont l'héritage de la Shoah peut être transmis verbalement ainsi que non verbalement. Le fardeau de la destruction est constamment ressenti par l'adolescente et, dans son récit, le passé de la Shoah ne cesse de faire irruption dans son présent américain. Mais l'auteur le plus emblématique de cette génération reste, bien sûr, Art Spiegelman qui publie son roman graphique, *Maus*³¹, en 1980. Le récit de la vie du père de l'auteur y est transposé dans un univers animalier où les nazis sont représentés par des chats et les Juifs par des souris. Il s'agit d'un témoignage qui retrace la montée du nazisme, au début des années trente, puis la déportation à Auschwitz et la survie, mais ce témoignage est recueilli et « médié » par le fils, héritier direct du passé traumatique de ses parents.

Ainsi, apparaît progressivement une véritable littérature américaine de la Shoah. Avec Saul Bellow, Bernard Malamud et Philip Roth, les auteurs deviennent des « témoins par l'imagination », selon l'expression employée par Lilian Kremer dans le titre de son ouvrage³² publié en 1989. Saul Bellow met en scène le personnage de Mr Sammler, Juif polonais rescapé de la Shoah et installé à New York, qui pose un regard lucide et désenchanté sur l'Amérique

²⁶ Thane Rosenbaum, cité dans Alan L. Berger and Gloria L. Cronin, *Jewish American and Holocaust Literature*, State University of New York Press, 2004, p. 125.

²⁷ Ibid.

²⁸ Barbara Finkelstein, *Summer Long-a-Coming*, Disc US Books Incorporated, 1999.

²⁹ Barbara Finkelstein, citée par Alan L. Berger, *Children of Job: American Second-Generation Witnesses to the Holocaust*, State University of New York Press, 1997, p. 48.

³⁰ Le mémorial israélien de Yad Vashem, ouvert en 1953 et situé à Jérusalem, a été construit en mémoire des victimes de la Shoah : « Et je leur donnerai dans ma maison et dans mes murs une place (*Yad*) et un nom (*Shem*) qui ne seront pas effacés » (Isaïe 56, 5).

³¹ Art Spiegelman, *Maus*, New York, Pantheon Books, 1980-91.

³² S. Lillian Kremer, *Witness Through the Imagination*, Wayne State University Press, 1989.

contemporaine³³. Philip Roth, dans « Eli, the Fanatic » (l'une des nouvelles de son recueil *Goodbye Columbus*³⁴), raconte les frictions entre la communauté juive d'une banlieue américaine, largement désireuse de se mélanger et s'assimiler, et un groupe de rescapés de la Shoah, très traditionnalistes, venus s'installer à Woodenton après la guerre et à qui il est demandé de retirer les traditionnels habits noirs qu'ils portaient en Europe. Dans *The Ghost Writer*³⁵, l'auteur imagine qu'Anne Frank a survécu à la Shoah et continue à vivre *incognito* en Amérique sous l'identité d'Amy Belette, une mystérieuse jeune femme hébergée chez l'écrivain E.I. Lonoff, immensément admiré par le narrateur Nathan Zuckerman, l'*alter ego* de Philip Roth. Plus récemment, *The Shawl*, de Cynthia Ozick, paru en 1980 dans le *New Yorker*, est une fiction inspirée d'un fait réel – un bébé jeté contre les barbelés électrifiés d'un camp de la mort – qui raconte rétrospectivement la survie de Rosa et ses souvenirs, une fois qu'elle et sa nièce Stella sont réfugiées aux États-Unis. Rosa a porté contre elle sa petite fille Magda, cachée et enveloppée dans un châle, jusqu'à ce qu'elle soit découverte par les gardiens du camp. Cynthia Ozick rompt ici avec la tradition qui veut que l'écrivain américain préfère situer l'action en Amérique. Elle relève le défi que constitue pour l'écrivain américain la représentation de l'univers concentrationnaire, jusque-là laissé à l'exclusivité des écrivains européens rescapés, défi à la fois moral et esthétique car le critère d'authenticité est habituellement celui qui permet de juger de la réussite de l'entreprise de l'auteur.

Témoins de l'expérience que constitue le fait d'être un enfant de rescapé ou témoins par l'imagination, ces auteurs des années 1960 à 1980 s'éloignent des faits historiques et du souci de véridicité pour faire passer au premier plan les répercussions de ces faits sur le monde contemporain. Le débat sur le bien-fondé de la fiction semble désormais dépassé alors qu'au lendemain de la guerre, la formule de Theodor Adorno – « écrire un poème après Auschwitz est barbare »³⁶ – avait fait couler beaucoup d'encre, même si la citation, sortie de son contexte, schématise et déforme la pensée du philosophe allemand, comme le montre le critique Bernard Renaud en citant dans un article³⁷ l'ensemble du passage où la phrase apparaît. Cependant, la

³³ Saul Bellow, *Mr Sammler's Planet*, Viking Press, 1975.

³⁴ Philip Roth, *Goodbye Columbus*, Houghton Mifflin, 1959.

³⁵ Philip Roth, *The Ghost Writer*, Farrar, Straus & Giroux, 1979.

³⁶ Theodor Adorno, « Critiques de la culture et société », trad. G. et R. Rochlitz, *Prismes (Prismen)*, Frankfurt-a.-M., Suhrkamp, 1955), Paris, Payot, 1986, p. 26.

³⁷ Bernard Renaud, « Adorno et la poésie "après Auschwitz" », pour dépasser le cliché et comprendre la question : lire les textes », *La tache aveugle*, octobre 2007. [<http://www.tache-aveugle.net/spip.php?article118>]. Adorno écrit : « La culture transparente pour le matérialisme n'est pas devenue plus sincère au sens du matérialisme, mais seulement plus vulgaire. Avec sa particularité, elle a perdu le sel de la vérité qui résidait jadis dans son opposition à d'autres particularités. Lorsqu'on lui demande les comptes qu'elle refuse de rendre, on fait le jeu d'une culture qui se donne des grands airs. Neutralisée et refaçonnée, toute la culture traditionnelle est aujourd'hui sans valeur : par un processus irrévocable, cet "héritage" hypocritement revendiqué par les Russes est dans une large mesure devenu inutile, superflu, camelote ; en la traitant comme telle, les profiteurs de la culture de masse peuvent s'en prévaloir en ricanant. Plus la société devient totalitaire, plus l'esprit y est réifié et plus paradoxale sa tentative de s'arracher à la réification de ses propres forces. Même la conscience la plus radicale du désastre risque de dégénérer

question éthique de savoir si la fiction convient à un sujet historique aussi grave que la Shoah a été posée par Adorno et, pendant longtemps, subsiste la crainte de voir les questions stylistiques et formelles prendre le pas sur le contenu même des œuvres. Elie Wiesel, par exemple, s'élève contre les dangers de « kitchisation » ou de trivialisation auxquels s'exposeraient des fictions empreintes de sentimentalisme et utilisant le suspense comme ressort de la narration, comme notamment *Heimat*³⁸ ou le feuilleton télévisé *Holocaust*³⁹, ou encore les films *La Vie est belle*⁴⁰ et *La Liste de Schindler*⁴¹, dont il dénonce les platitudes et les banalités, ainsi que la distorsion de la vérité historique qu'il perçoit comme un manque de respect envers les victimes : « Il est impossible d'écrire un roman sur Auschwitz. Soit ce ne sera pas un roman, soit ce ne sera pas Auschwitz »⁴², déclare-t-il lors d'un entretien en octobre 2008. Auparavant, Primo Levi et Charlotte Delbø ont pointé l'échec ou l'insuffisance du langage en faisant remarquer que des mots d'usage commun, tels que « faim » ou « froid », ne pouvaient réussir à décrire une réalité aussi extra-ordinaire que la survie à Auschwitz. Car, malgré les progrès dans la reconstruction historique, subsiste au cœur de l'entreprise d'écriture une certaine opacité due au sentiment de confusion et de sidération face à un événement qui reste largement impossible à comprendre et à interpréter. C'est ce que suggère l'historien américain d'origine allemande, Geoffrey Hartman, dans son introduction à l'ouvrage qu'il édite en 1994 : « While no recent event has elicited so much documentation and analysis, knowledge has not become understanding »⁴³. Les faits historiques qui ont constitué la Shoah sont connus et répertoriés, ils ont été analysés et commentés, et pourtant ces analyses et ces commentaires n'ont pas permis véritablement de comprendre comment ni pourquoi ces faits avaient pu survenir dans le contexte de l'Europe de l'ouest. Ni les historiens, ni les victimes, ni leurs descendants, ne parviennent à expliquer ce qui continue à apparaître, aux yeux de personnages contemporains, comme un événement impossible à appréhender. C'est ce qui transparaît dans ce court dialogue entre l'adolescente et son père, dans le roman de Barbara Finkelstein : « 'Twenty-eight years ago today, the Nazis gassed my mother and four sisters,' Papa said. 'And ?' I asked. Papa looked at me in the eye. 'There is no and,' he said »⁴⁴. Rien à ajouter :

en bavardage. La critique de la culture se voit confrontée au dernier degré de la dialectique entre culture et barbarie : écrire un poème après Auschwitz est barbare, et ce fait affecte même la connaissance qui explique pourquoi il est devenu impossible d'écrire aujourd'hui des poèmes. L'esprit critique n'est pas en mesure de tenir tête à la réification absolue, laquelle présupposait, comme l'un de ses éléments, le progrès de l'esprit qu'elle s'apprête aujourd'hui à faire disparaître, tant qu'il s'enferme dans une contemplation qui se suffit à elle-même » (*Prismes*, p. 26).

³⁸ Edgar Reitz et Peter Steinbach, *Heimat - Eine deutsche Chronik*, Lumière Productie bvba, Allemagne, 1984.

³⁹ Marvin Chomsky et Gerald Green, *Holocaust* (minisérie), États-Unis, 1978.

⁴⁰ Roberto Benigni, *La Vita è bella*, prod. Gianluigi Braschi, John M. Davis, Elda Ferri, Italie, 1997.

⁴¹ Steven Spielberg, *Schindler's List*, prod. Branko Lustig, Gerald R. Molen, États-Unis, 1993.

⁴² Elie Wiesel : « Pourquoi le monde n'a-t-il rien appris? », *Le Nouvel Observateur*, 23.10.2008.

⁴³ Geoffrey Hartman, *Holocaust Remembrance: The Shapes of Memory*, Blackwell Publishers, 1994, p. 5.

⁴⁴ Barbara Finkelstein, *Summer Long-a-Coming*, Disc US Books Incorporated, 1999, p. 134.

cette idée d'un événement toujours présent mais impossible à comprendre ou à appréhender dans toute sa magnitude traverse les quatre œuvres de mon corpus.

Progressivement, la Shoah a donné lieu à une certaine expérimentation littéraire, tout d'abord en Europe. Certains auteurs ont défendu l'idée que la littérature de la Shoah, si elle veut honorer la mémoire des victimes, doit accéder à la modernité littéraire. Avec *Le Sang du ciel*⁴⁵, l'Ukrainien Piotr Rawicz bouleverse ainsi les codes établis par les premiers textes en présentant une fiction polyphonique aux repères spatio-temporels imprécis, écrite directement en français. L'auteur, en déconstruisant la linéarité du récit, trouve là le moyen de transmettre sa réflexion sur la façon dont le désastre vécu par le monde juif européen doit être pris en charge par la littérature contemporaine. Le roman offre également une réflexion sur la parole du témoin en posant la question de son authenticité dans un contexte non juridique. Dans *Sablier*⁴⁶, l'écrivain serbe Danilo Kis, lui, mélange de façon inattendue les registres narratifs et les marques génériques. Il s'agit d'une sorte de *Bildungsroman* qui contient une part de remémoration du temps de la Shoah mais comporte également une recherche de nouvelles modalités de narration romanesque et une réflexion sur l'idée de reconstitution et de fouille archéologique du passé. Chez le Hongrois Imre Kertész, c'est la figure de l'écrivain qui acquiert une importance particulière. Selon lui, la vie d'un rescapé n'a de sens que si elle aboutit à une œuvre littéraire ; une vie n'est donc véritablement vécue que si elle aboutit à un livre. Dans *Être sans destin*⁴⁷, l'univers concentrationnaire est ainsi vu à travers les yeux d'un adolescent qui ne cesse de se tromper sur la signification de la déshumanisation de ce qu'il est en train de vivre, et cette déconstruction de l'idée même d'apprentissage pose la question du témoin non fiable, qui préfigure la figure du narrateur non fiable ou seulement partiellement fiable, commune aux quatre écrits de mon corpus.

En France, George Perec est, à l'instar de Danilo Kis, un orphelin de la Shoah, et il fait partie de la génération intermédiaire. Il a une connaissance précoce de la persécution raciale, et cependant, contrairement à ses aînés – Elie Wiesel, Primo Levi ou David Rousset – il n'a pas été déporté mais a été caché à la campagne et ainsi soustrait aux rafles. Il aborde la question de la disparition de ses parents dans *W ou le souvenir d'enfance*⁴⁸, une allégorie sur la disparition d'un monde et l'amnésie d'un survivant. Une exploration minutieuse du passé, obsédante à force de précision et de détails, lui permet de construire une autobiographie comme une sorte

⁴⁵ Piotr Rawicz, *Le Sang du ciel*, [1961], Paris, Gallimard, L'Imaginaire, 2014.

⁴⁶ Danilo Kis, *Sablier* [1972], traduit du serbo-croate par Pascale Delpech, Paris, Gallimard, 1982.

⁴⁷ Imre Kertész, *Être sans destin*, [1975], traduit du hongrois par Charles Zaremba et Natalia Zaremba-Huzsvai, Arles, Actes Sud, 1997.

⁴⁸ George Perec, *W ou le souvenir d'enfance*, Paris, Gallimard, 1975.

de recherche archéologique romanesque. Le matériau autobiographique est ainsi investi à des fins esthétiques et la primauté est donnée à sa mission d'écrivain par rapport à celle de témoin. Les écrits de Patrick Modiano vont dans le même sens : né dans le Paris de la fin de la guerre, son œuvre est toute entière construite autour de la Shoah, dans l'obsession de la Shoah. Et pourtant, le contexte dans lequel se déroulent les romans doit être « fourni » par un lecteur avisé et compétent qui accomplit sa part de travail, un lecteur actif et participatif. Ses romans sont construits à partir d'une absence ; il s'agit d'une re-création fantasmagorique de la mémoire, de souvenirs qu'il n'a jamais eus, et il insiste lui-même sur le fait que son œuvre répond d'abord et avant tout à un impératif esthétique plutôt qu'à un souci de véridicité historique.

En Allemagne, Sebald définit lui-même son roman *Austerlitz*⁴⁹ comme une « fiction documentaire ». Elle reflète un sentiment de vide face à la disparition, dépeint un monde instable et évanescent qu'habite une humanité souffrante à la recherche de traces : des personnages qui enquêtent sur l'invisible et l'indicible. Le récit de la vie de Jacques Austerlitz est celui d'une recherche identitaire en même temps que le récit du combat que mène le sujet avec son propre inconscient. L'oubli constitue un écran qui protège le personnage du trauma de l'enfance. Certaines scènes peuvent être lues comme des traces mnémoniques de ce trauma ou comme des descriptions imagées d'une cure psychanalytique. Le double fictionnel de l'auteur est lancé dans une quête des origines et, à travers la recherche de l'identité perdue d'un rescapé, on peut lire un roman sur la mémoire collective de l'Europe contemporaine.

En Israël, le cas d'Aharon Appelfeld est tout à fait singulier car son histoire personnelle et son approche de l'écriture le placent au-delà des catégories précédemment définies : contemporain des faits et victime rescapée, il témoigne inlassablement sur la souffrance, le traumatisme, la survie. En tant qu'homme de lettres reconnu, il insiste sur la nécessité de faire de la Shoah un objet littéraire en cherchant à promouvoir une esthétique du souvenir par une écriture douce, simple et précise qui se situe souvent aux confins du rêve et de l'imaginaire, pour narrer des faits à la réalité brutale. Interviewé par Philip Roth en 1988 pour le New York Times, il explique ainsi ce décalage : « This world appears to be rational (with trains, departure times, stations and engineers) but in fact these were journeys of the imagination, lies and ruses which only deep, irrational drives could have invented »⁵⁰.

Au tournant du siècle, alors que les derniers rescapés sont en train de disparaître, se posent avec une acuité particulière la question de la transmission mémorielle ainsi que la

⁴⁹ W. G. Sebald, *Austerlitz*, [2001], traduit de l'allemand par Patrick Charbonneau, Arles, Actes Sud, 2002.

⁵⁰ Philip Roth, "Walking The Way Of The Survivor; A Talk With Aharon Appelfeld", *The New York Times Archives*, Feb. 28, 1988.

question de la réception : on passe de l'événement lui-même à la façon d'appréhender cet événement, et des questions « comment était-ce ? que s'est-il réellement passé ? » à la question « que fait-on de cet héritage mémoriel ? ». On assiste ainsi à un glissement du domaine du témoignage et de la représentation vers celui de l'interprétation historique, et au passage d'une littérature mémorielle à une écriture post-mémorielle.

Dans les années 2000, Foer, Krauss, et Mendelsohn entendent à leur tour relever le défi qui consiste à trouver de nouvelles voix et de nouvelles voies dans l'écriture de la Shoah et ils s'inspirent des ouvrages cités précédemment, imprégnés qu'ils sont de l'expérimentation littéraire dont ces derniers font preuve. Aborder le « Grand Sujet » (*the Big Subject*⁵¹) représente un défi pour eux dans la mesure où les lecteurs sont susceptibles de détecter dans leurs écrits des points communs avec les récits antérieurs. L'innovation consiste essentiellement à mêler des récits de vie contemporaine aux États-Unis et des récits du passé européen pré-Shoah, ou de la Shoah elle-même. Leurs écrits sont récents, ont encore été relativement peu étudiés et ils marquent décidément un tournant dans la littérature américaine de la Shoah. C'est dans le contexte littéraire occidental au sens large décrit plus haut, et dans le contexte historique et historiographique particulier de la fin du XXe siècle, que leurs œuvres vont voir le jour. Et l'apport nouveau qu'elles représentent réside aussi dans le « focus » sur cette période encore relativement méconnue, située entre 1941 et 1943, appelée la « Shoah par balles »⁵².

Un contexte historique et historiographique nouveau à partir des années 1990 : la Shoah par balles

Historiquement, il est admis que la Shoah est composée de trois phases : la persécution, la déportation/expulsion et l'extermination. La « Shoah par balles » se situe à la charnière entre la phase d'expulsion et la phase d'extermination. Elle est vue par les historiens comme le prélude à la Solution finale décidée le 20 janvier 1942 ou, en quelque sorte, comme les balbutiements de celle-ci, avant qu'elle ne soit théorisée et rationalisée lors de la Conférence de Wannsee.

Après la chute du Mur de Berlin en 1989 et l'ouverture des archives des pays d'Europe de l'est – notamment la Pologne et l'Ukraine – alors que la possibilité est désormais offerte aux occidentaux de voyager dans ces pays, de nouvelles perspectives s'offrent à la recherche

⁵¹ Amy Hungerford, « How Jonathan Safran Foer Made Love », *American Literary History*, vol. 25, n°3, 2003, p. 611.

⁵² Voir note 15 p. 8.

historique et des démarches comme celles du Père Desbois⁵³ voient le jour. L'intérêt se déplace de l'extermination menée dans les camps de la mort vers les tueries de masse perpétrées par les *Einsatzgruppen* (unités de tuerie mobiles) entre 1941 et 1943. Le massacre de Babi Yar⁵⁴ est très tôt connu et documenté mais ce n'est que dans les années 1990 que l'on mesure l'ampleur de l'entreprise de destruction, et que des auteurs américains comme Jonathan Safran Foer ou Daniel Mendelsohn pourront commencer à s'informer sur le sort qui a été réservé à leurs familles respectives en effectuant des voyages sur les lieux perdus de leurs ancêtres. À une nouvelle étape dans l'historiographie de la Shoah correspond une nouvelle étape dans son écriture : littérature et histoire se nourrissent l'une de l'autre et, conjointement à la micro-histoire qui privilégie les histoires individuelles, apparaît une « micro-littérature » qu'un ouvrage comme *The Lost* pourrait parfaitement illustrer avec son sous-titre éloquent : *A Search for Six of Six Million*.

La lecture de *The Lost* a été déterminante dans ma décision de travailler sur la littérature américaine de la Shoah. Quelque temps auparavant, j'avais été frappée par le *Journal*⁵⁵ d'Hélène Berr, récit de vie quotidienne de cette jeune étudiante en anglais empêchée de suivre la préparation à l'Agrégation de la Sorbonne par les mesures discriminatoires anti-juives prises par le régime de Vichy dès octobre 1940. J'avais été impressionnée par cette voix qui semblait s'adresser au lecteur depuis son effroyable au-delà, par la maturité, le courage et la prescience des observations de cette jeune femme ordinaire qui ressurgissait soudain de l'oubli en 2005. Ces deux ouvrages impliquent singulièrement le lecteur car ils s'adressent tout particulièrement à ses émotions : on apprend peu lorsqu'on les lit, mais on ressent beaucoup.

The Lost se situe à la croisée des chemins entre littérature et histoire et l'on peut rapprocher le livre de Mendelsohn de *Autobiographie de mon père*⁵⁶ de Pierre Pachet, ou encore de *Histoire des grands-parents que je n'ai pas eus*⁵⁷ d'Ivan Jablonka. Ce dernier défend d'ailleurs l'idée d'une certaine porosité entre les deux disciplines, au sens où certains textes peuvent relever à la fois de la littérature et des sciences sociales. Selon Jablonka, « la littérature est apte à rendre compte du réel »⁵⁸ et si, au XIXe siècle, a eu lieu une césure entre belles-lettres

⁵³ Depuis 2004, le père Patrick Desbois et l'équipe de recherche de l'association Yahad-In Unum ont retrouvé de nombreux témoins ukrainiens ayant vu les massacres ou ayant été réquisitionnés lors des exécutions de Juifs. Les témoignages, recueillis par Yahad et systématiquement confrontés aux informations des documents écrits, ont déjà permis la localisation de plus de cinq cents fosses communes jusqu'alors oubliées, et le rassemblement d'éléments matériels du génocide (armes, douilles, balles...). Il devient enfin possible de préserver et de respecter la sépulture des victimes.

⁵⁴ En septembre 1941, 33 771 personnes furent exécutées près de Kiev en quarante-huit heures et jetées dans une fosse commune, puis exhumées et brûlées en 1943, conformément à l'une des caractéristiques des génocides qui est l'effacement des traces du crime par les assassins.

⁵⁵ Hélène Berr, *Journal*, Paris, Tallandier, 2008.

⁵⁶ Pierre Pachet, *Autobiographie de mon père*, Paris, Belin, 1987, rééd. Éditions Autrement, 1994.

⁵⁷ Ivan Jablonka, *Histoire des grands-parents que je n'ai pas eus*, Paris, Seuil, 2012.

⁵⁸ Ivan Jablonka, *L'Histoire est une littérature contemporaine*, Paris, Seuil, 2014, p.8.

et sciences sociales, force est de constater que ces dernières ont toujours été présentes dans la littérature sous la forme de carnets de voyage, mémoires, correspondances, témoignages ou encore journaux intimes. Jablonka plaide pour un rapprochement qui passerait par une reconnaissance, de la part des historiens, de la capacité de la littérature à intervenir dans l'historiographie, et l'idée que les deux disciplines pourraient être complémentaires plutôt qu'opposées. Si les scènes d'*Aktionen*⁵⁹ sont reconstituées de façon très réaliste dans *The Lost* par Mendelsohn, avec un souci de précision et de rigueur digne de celui d'un historien, son livre comporte néanmoins une dimension résolument littéraire dans sa composition extrêmement élaborée et son écriture même. Rien d'imaginaire dans *The Lost* ou dans *Histoire des grands-parents que je n'ai pas eus*, et pourtant, ils se lisent comme des écrits constitutivement littéraires : structure élaborée, récit non chronologique et pas seulement factuel, personnages complexes et style très travaillé. La frontière entre littérature et histoire se brouille en même temps que s'inverse le rapport hiérarchique entre les deux disciplines : désormais, il est possible à l'historien d'apprendre d'un texte littéraire ; l'écrivain ne se voit plus comme un auxiliaire de l'historien mais il affirme son droit à interpréter de l'extérieur cette période du passé, à en faire un objet littéraire comme un autre ; la fiction devient résolument un moyen de transmission de la connaissance historique. La limite de l'histoire est de ne pouvoir communiquer l'expérience des individus telle qu'elle a été vécue et, si l'heure n'est plus à la représentation des faits, s'il s'agit de vivre avec la Shoah et de montrer qu'elle est toujours présente, alors la littérature peut permettre de restaurer la parole, de se libérer des limitations imposées par la recherche historique et de lutter contre le silence et l'oubli.

À la fin du XXe siècle, le film de Claude Lanzmann, *Shoah*⁶⁰, et le roman graphique d'Art Spiegelman, *Maus*, avaient bouleversé les frontières entre art et écriture historique. Lanzmann, pour sa part, reste farouchement opposé à l'utilisation de la fiction (« La vérité tue la possibilité de la fiction »⁶¹) tandis que Spiegelman exprime à ce sujet une vue plus nuancée : « The borderland between fiction and non fiction has been fertile territory for some of the most potent contemporary writing »⁶².

Pour les auteurs contemporains, il s'agit donc de montrer que la Shoah est toujours présente, de briser les barrières qui maintiennent le passé dans le passé, mettant ainsi à l'abri lecteurs, auditeurs ou spectateurs. La littérature, loin de mettre le lecteur à distance des faits

⁵⁹ Ces massacres furent menés par les *Einsatzgruppen*, ou groupes mobiles de tuerie à l'est.

⁶⁰ Claude Lanzmann, *Shoah*, France, 1985.

⁶¹ Cité par Shoshana Felman, *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History*, Routledge, 1992, p. 57.

⁶² Art Spiegelman, "A Problem of Taxonomy", *The New York Times*, December 29, 1991.

historiques, aurait au contraire la capacité de le ramener aux questionnements éthiques posés par la Shoah, en créant des univers qui demeurent en lui longtemps après que la lecture est terminée, qui l'imprègnent et le transforment. Pour reprendre les termes de Gérard Genette, on passe de la diction à la fiction, à la *faction* (mot-valise regroupant les termes anglais de *fact* et de *fiction*), c'est-à-dire à des fictions basées sur des faits historiques réels : « Est littérature de fiction celle qui s'impose essentiellement par le caractère imaginaire de ses objets, littérature de diction celle qui s'impose essentiellement par ses caractéristiques formelles ».⁶³ La *faction* se rapprocherait quant à elle du *non-fiction novel* ou récit historique fictionnalisé. Jablonka entend montrer la dimension intrinsèquement littéraire de la discipline historique comprise comme science sociale et présenter l'aptitude d'une partie de la littérature à rendre compte du réel et à produire de la connaissance. Dans le même ordre d'idée, Alexandre Prstojevic montre que la Shoah est « entrée dans la bibliothèque occidentale »⁶⁴. La Shoah n'est plus l'apanage de l'histoire juive, elle devient une histoire universelle et s'inscrit dans celle de l'Occident tout entier : ce faisant, on reconnaît la légitimité littéraire, c'est-à-dire culturelle, de l'événement.

C'est ici que se situe l'articulation entre l'ouvrage non fictionnel, et néanmoins très littéraire, de Mendelsohn et ceux, fictionnels mais inspirés de faits réels, de Foer et Krauss : intégration du sujet à l'identité américaine et liberté formelle quant à la façon d'aborder ce sujet. *The Lost* d'une part, et *The History of Love* et *Great House* d'autre part, se trouvent aux deux extrémités du spectre, entre témoignage et fiction : chez Mendelsohn, il s'agit de retrouver des faits réels, de les connaître et d'en reconstruire le déroulement en utilisant tous les ressorts de l'art du récit, alors que chez Krauss, on observe une déconstruction de la temporalité dans la narration de faits qui semblent remonter à la surface sans y avoir été invités, comme des portions d'inconscient refoulé. *Everything Is Illuminated*, de Foer, pourrait quant à lui être décrit comme « un entre-deux » où l'auteur construit un récit en s'inspirant directement de certains éléments de son expérience vécue, tout en créant, en parallèle et de toutes pièces, une histoire fantasmagorique qu'il ne relie à l'intrigue contemporaine qu'à la fin de son roman.

⁶³ Gérard Genette, *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 1991, p. 31.

⁶⁴ Alexandre Prstojevic, *Le témoin et la bibliothèque. Comment la Shoah est devenue un sujet romanesque*, Nantes, Éditions Cécile Defaut, 2012.

La tradition américaine de l'écriture de soi : recherche des racines et quête des origines

Mendelsohn, Krauss et Foer sont nés aux États-Unis, respectivement en 1960, 1974 et 1977, de parents n'ayant pas eux-mêmes été directement confrontés à la Shoah parce qu'également nés sur le sol américain (ou britannique, comme la mère de Krauss). Cependant, tous trois demeurent marqués par cet événement traumatique qui a concerné la génération de leurs grands-parents et dont les répercussions continuent de se faire sentir. La coupure avec le passé européen est double, due à l'éloignement géographique et à l'éloignement temporel. Leurs écrits s'inscrivent dans la tradition des *memoirs* qui traverse l'écriture américaine depuis les premiers journaux spirituels de puritains en Nouvelle Angleterre, dès le XVIIe siècle, jusqu'aux autobiographies d'Amérindiens ou d'esclaves, pour se prolonger avec les témoignages de guerre, en passant par les récits d'explorateurs durant la période de l'expansion vers l'ouest, ou encore les correspondances de migrants installés en Amérique au XIXe siècle. Si les écrits de Foer, Krauss et même Mendelsohn ne sont pas autobiographiques ni biographiques à proprement parler, ils relèvent néanmoins de l'écriture de soi, et leurs récits, plus ou moins esthétisés et fictionnalisés, ont tous comme point de départ des expériences familiales. Tous trois sont donc engagés dans une démarche de recherche de leurs racines et de quête des origines, soit en leur nom propre, soit à travers les personnages qu'ils créent et mettent en scène. Et tous trois fournissent de précieuses informations au lecteur dans les nombreux paratextes qui éclairent et complètent la lecture de leurs œuvres.

La démarche de Foer semble a priori n'avoir rien d'original : à sa sortie de Princeton, il effectue le voyage rituel en Europe de nombre d'Américains – juifs ou non juifs – qui partent à la recherche de leurs racines, sur les traces de leurs ancêtres, dans des lieux qui n'existent souvent plus que dans la mémoire. *Everything Is Illuminated* met en scène un double de l'auteur parti à la recherche d'Augustine – la femme ukrainienne censée avoir sauvé son grand-père des nazis – et le roman est né de ce voyage en Ukraine et de « la présence d'une absence », selon les termes mêmes de l'auteur. Celui-ci déclare dans une interview être rentré frustré et désemparé de son voyage, n'ayant trouvé nulle trace de son passé familial ni rencontré le moindre témoin capable de faire revivre ce passé, ne serait-ce que le temps d'un entretien : « I didn't know what questions to ask, or whom to ask, or the necessary names of people, names, things. [...] The trip was so ill conceived, so poorly planned, so without research that I never

had a chance of finding Augustine »⁶⁵. Cette quête des origines se retrouve également chez Mendelsohn, dont l'ouvrage est le plus autobiographique des quatre du corpus, et qui consacre l'intégralité de son livre au récit des allées et venues qu'il effectue à travers le monde pour parvenir à retracer le sort exact et précis de six membres de sa famille disparus en Ukraine entre 1941 et 1943. Enfin, les romans de Nicole Krauss – *The History of Love* et *Great House* – contiennent tous deux une grande quantité d'éléments autobiographiques bien que ceux-ci soient largement dissimulés derrière des fictions savamment élaborées, et ne puissent être décryptés que par un lecteur averti ayant eu connaissance des interviews de l'auteur. Ses personnages sont parfois des doubles d'elle-même à différentes étapes de sa vie, ou peuvent également être inspirés de personnes, notamment des écrivains, ayant réellement existé.

Recherche des racines et quête des origines vont ainsi de pair avec les questionnements identitaires qui sont au cœur de la littérature américaine car ils remontent aux origines mêmes du pays, et ces questionnements ne manquent pas d'apparaître chez Foer, Krauss et Mendelsohn.

Des auteurs new-yorkais dans la tradition juive

À l'identité américaine s'ajoute l'identité juive que les trois auteurs revendiquent ouvertement et sans ambages, tout en précisant qu'il s'agit davantage d'un sentiment d'appartenance, plus ou moins définissable, que d'une croyance religieuse. Être juif et américain reste, pour la plupart des auteurs, une question toujours ouverte : qu'est-ce qu'un écrivain juif ? Comment, pour qui, sur quoi doit-il écrire ? Comment une histoire juive doit-elle être racontée ? Sur quel ton ? À quelle fin ? Ces questionnements renvoient à la nature même de l'identité juive, en soi déjà complexe. La judéité ne peut se réduire à la seule appartenance à une religion, comme le souligne Paule Levy : « même le Juif le plus séculier et laïc manifeste un attachement à quelque chose de plus vaste que soi »⁶⁶.

La littérature juive américaine, malgré sa diversité, reste pendant longtemps une littérature dont les auteurs sont marqués par les valeurs du *shtetl* ou qui ont grandi dans d'anciens quartiers d'immigrants comme le Lower East Side à New York. Cette première génération est issue de la vague d'immigration massive qui a vu, au tournant du siècle dernier, des milliers de Juifs quitter l'Europe orientale et la Russie, fuyant la pauvreté et les *pogroms*,

⁶⁵ "A Conversation with Jonathan Safran Foer", www.houghtonmifflinbooks.com, 2003, p. 4-5.

⁶⁶ Paule Lévy, *Figures de l'artiste. Identité et écriture dans la littérature juive américaine de la deuxième moitié du XXe siècle*, Pessac, Presses universitaires de Bordeaux, 2006, p. 14.

pour s'installer aux États-Unis, et notamment à New York. Henry Roth, arrivé aux États-Unis en 1909 à l'âge de trois ans, raconte l'expérience du déracinement, la nostalgie du *shtetl* originel et de sa culture, la rudesse des conditions de vie dans le *Yiddishland* du Nouveau Monde⁶⁷. L'imaginaire de Bernard Malamud, fils d'immigrés russes élevé à Brooklyn, est demeuré lui aussi très lié à la culture yiddish et c'est ainsi que le critique américain Irving Howe décrit ses nouvelles : « Non seulement Malamud fait appel à des figures et des thèmes littéraires yiddish, non seulement il évoque les sentiments juifs traditionnels à l'égard de la souffrance et de la compassion humaines, il écrit aussi ce qu'il faut appeler de la nouvelle yiddish en anglais »⁶⁸. Cependant, les romans de Saul Bellow et Philip Roth évoquent plutôt l'expérience juive au sein du *melting-pot* américain, et la difficulté d'appartenir à une double culture, de vivre avec une identité hybride. Saul Bellow, fils d'expatriés russes, se sent avant tout américain – son roman *The Adventures of Augie March* s'ouvre sur cette affirmation du narrateur : « I am an American »⁶⁹ – et Philip Roth, se définit comme un écrivain qui se trouve être juif, plutôt que comme un écrivain juif. Tous deux contestent l'existence d'une « école (juive) de New York », aussi hétérogène soit-elle, alors même qu'ils sont censés l'incarner, et ils revendiquent, en quelque sorte, l'appartenance à un refus d'appartenance. Leur point commun serait précisément d'être parvenu, chacun à sa manière, à s'affranchir des pesanteurs engendrées par l'appartenance à une communauté, sans pour autant en renier l'héritage : « If we constitute a Jewish school, it is only in the odd sense of having each found his own means of transcending the immediate parochialism of his Jewish background »⁷⁰. Bellow, bien qu'ayant solidement ancré ses fictions dans le sol américain, est célébré par ses contemporains pour avoir bousculé la langue anglaise en y injectant imperceptiblement le rythme et la truculence du yiddish. Irving Howe a parlé de « transmutation linguistique »⁷¹ à propos de ses écrits, et Roth lui sait gré d'avoir mené la langue américaine là où les « aristocrates »⁷² ne lui en auraient pas accordé le droit, ouvrant ainsi des possibilités pour les futures générations d'écrivains. Philip Roth, quant à lui, a amplement été critiqué, voire parfois vilipendé, par la communauté juive orthodoxe new-yorkaise pour ses personnages « juifs sans judaïsme », et cependant il explique qu'il n'a jamais refusé sa judéité mais que celle-ci repose davantage sur un état de fait indéniable – contre lequel il ne peut rien, et dont il doit assumer toutes les conséquences (« ramifications ») – que

⁶⁷ Henry Roth, *Call it Sleep*, Robert O. Ballou, 1934.

⁶⁸ Irving Howe, *Le Monde de nos pères. L'extraordinaire odyssée des Juifs d'Europe de l'Est en Amérique*, éd. Michalon, 1997, cité par Nathalie Crom, « Il n'y a pas de littérature juive américaine », *Télérama*, 14/02/2015.

⁶⁹ Saul Bellow, *The Adventures of Augie March*, New York, Penguin Books, 1953, p. 7.

⁷⁰ Philip Roth, *Reading Myself and Others*, Farrar, Straus & Giroux, 1975, p. 108.

⁷¹ Irving Howe, cité par Nathalie Crom, « Il n'y a pas de littérature juive américaine », *Télérama*, 14/02/2015.

⁷² Philip Roth, *Parlons travail [Shop Talk]*, Houghton Mifflin Harcourt, 2001], traduit de l'anglais par Josée Kamoun, 2004, cité par Nathalie Crom, op. cit.

sur une foi religieuse ou le respect de traditions : « I don't mean that I was raised according to Jewish traditions or raised to be an observant Jew but that I was born into the situation of being a Jew, and it did not take me long to be aware of its ramifications »⁷³. Dans sa nécrologie, publiée dans le *New York Times*, le journaliste souligne cette réticence de l'écrivain à être défini comme « Juif-américain » : « Mr. Roth was often lumped together with Bellow and Bernard Malamud as part of the "Hart, Schaffner & Marx of American letters," but he resisted the label. "The epithet American-Jewish writer has no meaning for me," he said. "If I'm not an American, I'm nothing" »⁷⁴.

Avec Roth, l'identité juive est perçue comme inéluctable et inévitable, ce que Jankélévitch appelle « un en-plus inassignable, débordant toute définition »⁷⁵. Dans les années 1970, nombre d'intellectuels juifs, engagés politiquement à gauche et athées, poursuivent la réflexion initiée dans les années 1930 par le *Bund*⁷⁶, puis par la Société pour le Judaïsme Humaniste⁷⁷ (pour ne citer que ces deux mouvements), sur la signification du mot « juif » et sur ce que recouvre leur sentiment profond d'être juif, alors même qu'ils ne sont ni croyants ni pratiquants. Jacques Derrida exprime ainsi son attachement à quelque chose qu'il reconnaît avoir du mal à le définir :

Juif, ce vocable qui me reste inouï, plus profond en moi que mon propre nom, plus élémentaire et plus ineffaçable qu'aucun autre au monde [...] dont tout en vérité procède, qui est plus près de mon corps qu'un vêtement et que mon corps même.⁷⁸

Les auteurs étudiés ici, eux-mêmes nés dans les années 1960-70, pourraient peut-être se reconnaître dans cette phrase : élevés dans des milieux où la religion a peu de place véritable, réticents à l'idée d'être classés dans la catégorie « auteurs juifs », il ne leur viendrait pourtant pas à l'idée d'ignorer leurs origines et leurs racines, ne serait-ce qu'à cause de la Shoah, et ce qui est dit ci-dessous à propos de Krauss et Foer pourrait certainement l'être pour Mendelsohn également :

⁷³ Philip Roth, *Parlons travail* [*Shop Talk*, Houghton Mifflin Harcourt, 2001], traduit de l'anglais par Josée Kamoun, 2004, cité par Nathalie Crom, op. cit., p. 106.

⁷⁴ Charles Mc Grath, *The New York Times*, May 22, 2018.

⁷⁵ Vladimir Jankélévitch, « Un état comme les autres », dans Éliane Amado Lévy-Valensi et Jean Halpérin, *Israël dans la conscience juive : données et débats*, Paris, PUF, 1971, p. 41.

⁷⁶ Le *Bund* est un mouvement socialiste juif né en Pologne au début du XXe siècle.

⁷⁷ Société fondée en 1963 aux États-Unis, destinée à promouvoir une philosophie centrée sur l'être humain qui célèbre la culture juive en la combinant à l'humanisme.

⁷⁸ Jacques Derrida, « Abraham, l'autre », dans Joseph Cohen et Raphaël Zagury-Orly (sous la dir. de), *Judéités : Questions pour Jacques Derrida*, Paris, Galilée, 2003, p. 18.

Both their family histories are rooted in the Holocaust, but they are both uncomfortable with having their books pigeonholed as "Jewish fiction." Growing up in a Jewish neighborhood, Krauss "wanted to have nothing to do with anything Jewish at all". But she's clearly begun returning to that history: a few years ago, she began recording conversations with her grandparents, for a semi-fictional piece she might publish someday.⁷⁹

Foer, Krauss et Mendelsohn affirment avec force leur identité juive même si celle-ci est souvent débarrassée de toute pratique religieuse. La judéité fait partie de leur identité américaine et ne saurait être passée sous silence mais elle n'entraîne pas la dimension mystique qu'elle peut prendre chez des auteurs comme Bernard Malamud ou, plus tard, Cynthia Ozick, laquelle se revendique expressément comme héritière de la tradition juive. Leurs écrits sont profondément ancrés dans la réalité américaine et l'Amérique est le point de départ des tribulations et voyages de leurs personnages à travers le monde. Ils puisent largement leur inspiration dans la communauté juive new-yorkaise dans laquelle ils ont grandi, entre Long Island et Brooklyn ou Washington D.C., tout comme Philip Roth, dans ses premiers romans, avait décrit la communauté d'immigrants juifs du New Jersey de son enfance. On aurait pu penser que la production littéraire juive aux États-Unis s'étiolerait du fait de l'assimilation, alors qu'on assiste au contraire à une redéfinition de cette production : sur le mode imaginaire, les jeunes auteurs renouent des liens diffus qui les rattachent à leur passé familial.

Deux axes de la tradition juive se retrouvent déclinés de diverses manières dans leurs écrits : d'une part, la transmission de la mémoire qui est au cœur de leurs projets respectifs et, d'autre part, leur affirmation de la place du lecteur comme fondamentale dans le processus de transmission. Dans la culture religieuse juive⁸⁰, une place importante est accordée à la mémoire, à la commémoration et à la transmission : la *Haggadah*⁸¹ contient non seulement l'histoire de la délivrance des Israélites mais aussi l'histoire des descendants chargés de transmettre cette histoire. Le but est toujours de repousser l'oubli. L'injonction talmudique *Zakhor !* (souviens-toi !) est liée à l'exil et concerne le devoir de mémoire – se souvenir et transmettre – et vise à préserver les traces du peuple juif menacé de destruction tout en reflétant également le culte de l'écrit. Le texte est prééminent et les gloses et interprétation du *midrash* (« commentaire rabbinique de la Bible qui vise à expliciter certains points juridiques ou à prodiguer un

⁷⁹ Nicole Krauss' biography, *BookBrowse*, 2014.

⁸⁰ La Torah est composée des cinq premiers livres de la Bible Hébraïque ou Ancien Testament (Genèse, Exode, Lévitique, Nombres, Deutéronome). Elle représente le pilier de la foi juive parce qu'elle est la loi écrite qui se rattache à Moïse. Bereshit (hébreu : בְּרֵאשִׁית « au commencement de ») est la première section hebdomadaire du cycle annuel de lecture de la Torah. Elle est lue lors du premier chabbat qui suit la fête de *Sim'hat Torah* (généralement en octobre) et correspond à Genèse 1:1-6:8. Le Talmud représente la loi orale qui complète et interprète la loi écrite : il est composé de dialogues et commentaires de textes ultérieurs, et il n'y a pas d'ordre chronologique dans les récits.

⁸¹ Récit de l'histoire des Hébreux et de leur exil d'Égypte, inclus dans la Torah.

enseignement moral en recourant à divers genres littéraires : récits, légendes, paraboles »⁸²) s'interpose dans les blancs, les espaces de non-dit à l'intérieur du texte. La lecture est une activité fondamentale et l'écrit doit constamment s'adapter à ses nouveaux lecteurs et à leurs interprétations. La transmission se fera à partir de brisures, de coupures, de silences : il s'agit de remplir les blancs, quitte à inventer ou imaginer.

Ainsi, à leur manière, les auteurs de troisième génération renouent avec la tradition herméneutique juive fondée sur le débat contradictoire, le commentaire textuel transgressif et la confrontation incessante des points de vue. Ils renouent à leur manière, car on ne saurait donner une définition précise et concise de l'identité juive. En effet, celle-ci existe sous maintes formes et peut être déclinée de maintes façons, si l'on reprend l'idée de Philip Roth selon laquelle chaque individu serait composé d'un assemblage de fragments millénaires, assemblés de façon singulière à l'intérieur de chacun : « The divisiveness is within the individual Jew. [...] Inside every Jew, there is a mob of Jews. [...] the Jew [is] a three-thousand-year amassment of mirrored fragments »⁸³. Et si l'identité juive est protéiforme et fragmentée, la lecture l'est également.

Dans la tradition juive, le propre de l'activité de lecture est de faire prendre conscience au lecteur que le texte lui appartient davantage qu'à l'auteur, car il lui fait toujours dire plus à chaque lecture, et parfois même plus que ce qu'il contient. Le texte, selon Delphine Horvilleur, est toujours « enceint de sens »⁸⁴, et il doit susciter toujours plus de « *chutzpah* (audace) interprétative »⁸⁵ de la part de chaque lecteur qui est encouragé à le remettre en question puisqu'à l'origine, le Talmud est « un non-consensus »⁸⁶. Par ailleurs, dans *Juifs par les mots*⁸⁷, l'écrivain israélien Amos Oz définit le judaïsme comme une civilisation dont la religion serait une dimension centrale mais non exclusive, réaffirmant ainsi la possibilité pour un Juif d'être athée et laïc. Il y développe l'idée que la continuité du peuple juif réside dans les livres et les mots et que, par définition, le Juif est lecteur. Pour Paule Lévy, « l'acte de lecture n'est plus la recherche d'un sens unique mais un acte de liberté consistant à apprécier de quel pluriel le texte est fait, de quelle dynamique il est porteur [...]. Le lecteur doit s'orienter dans les pistes multiples qui s'offrent à lui – en fonction des émotions, purement subjectives, que le récit fait

⁸² *Dictionnaire Encyclopédique du Judaïsme*, p. 672.

⁸³ Philip Roth, *Operation Shylock*, Vintage, 1994, p. 334.

⁸⁴ Delphine Horvilleur, conférence au Centre Edmond Fleg, Marseille, 10 mai 2016.

⁸⁵ Delphine Horvilleur, *Comment les rabbins font des enfants*, Paris, Grasset, 2016, p. 66.

⁸⁶ Delphine Horvilleur, conférence au Centre Edmond Fleg, Marseille, 10 mai 2016.

⁸⁷ Amos Oz, Fania Oz-Salzberger, *Juifs par les mots*, [*Jews and Words*, Yale University Press, 2012], trad. de l'anglais (Israël) par Marie-France de Palomera, Paris, Gallimard, 2014.

naître en lui »⁸⁸. Et elle ajoute, à propos de l'œuvre de Philip Roth : « la préoccupation première est de trouver une voix dont les registres multiples sauraient s'adapter à une réalité et à une identité qu'il conçoit comme éminemment instable »⁸⁹. Cette préoccupation pourrait également s'appliquer aux trois auteurs du corpus dont les écrits sont tous caractérisés par une certaine hybridité générique.

Hybridité générique et polyphonie narrative : des textes post-modernes

La troisième génération d'écrivains répond à l'injonction de raconter pour transmettre, et elle raconte de façon novatrice. Le post-modernisme en littérature est notamment caractérisé par l'absence de catégories génériques étanches et une expérimentation formelle qui peut aller jusqu'à l'effacement partiel des frontières entre littérature et autres disciplines. Par ailleurs, un des aspects de l'écriture de la Shoah est que la plupart de ses ouvrages n'appartiennent pas à un genre prédéfini et n'ont jamais pu être classés de façon définitive.

The Lost s'inscrit conjointement dans le registre du témoignage et de la fiction : construit comme une fiction tout en utilisant un matériau autobiographique, l'auteur y est à la fois historien, archiviste, biographe et autobiographe, enquêteur, écrivain et témoin. À l'inverse, les romans de Foer et Krauss peuvent être décrits comme des « inventions historiques » (« historical imaginings »⁹⁰) même si la dénomination paraît comporter une contradiction dans les termes. L'Histoire y est une sorte de sous-texte, un contexte préalable et implicite sur lequel s'élaborent les fictions.

Par ailleurs, les œuvres de mon corpus sont toutes caractérisées par une polyphonie narrative et l'existence d'un jeu complexe entre les différentes voix, *alter ego* et *personae* des auteurs. Dans *Everything Is Illuminated*, Foer crée un personnage qui porte son nom – procédé typiquement post-moderne déjà utilisé par Philip Roth dans *Operation Shylock* par exemple – et qui voyage en Ukraine, guidé par un jeune Ukrainien de son âge. Il soumet à ce dernier des extraits du récit fantasmagorique de la création du *shtetl* de Trachimbrod qu'il est en train

⁸⁸ Paule Lévy, *Figures de l'artiste, Identité et écriture dans la littérature juive américaine de la deuxième moitié du XXe siècle*, Pessac, Presses universitaires de Bordeaux, 2006, p. 66.

⁸⁹ Ibid, p. 70.

⁹⁰ L'expression provient du titre de l'ouvrage de Margaret Jordan, publié en 2004, chez Palgrave, Macmillan, US, *African American Servitude and Historical Imaginings. Retrospective Fiction and Representation*, dans lequel l'auteur examine comment l'histoire peut être imaginée et le passé reconstruit par des auteurs de fiction (tels que Toni Morrison) comme une façon d'affronter le présent.

d'écrire, extraits qui apparaissent sous forme de chapitres utilisant le mode du réalisme magique, tandis que le jeune Ukrainien, lui, est chargé de relater leurs tribulations dans des chapitres où la narration est de facture plus classique. D'autre part, *Everything Is Illuminated* comporte certains aspects du *Künstlerroman* ou récit d'artiste, une sous-catégorie du *Bildungsroman* qui utilise dédoublements, déguisements et déplacements imaginaires. Les différents types d'écrits qui y cohabitent produisent un foisonnement de voix narratives diverses et variées qui ne se rejoindront qu'à la fin du roman. De même, dans *Great House* comme dans *The History of Love*, il existe une multiplicité de fils narratifs qui se rejoignent et se tissent ou bien restent sans lien apparent. De nombreuses questions sont laissées sans réponse, et cette absence de réponse intervient comme un vide impossible à combler qui rappelle le vide provoqué par le deuil. Le lecteur, à l'instar de certains personnages, est chargé de reconstruire l'histoire malgré les trous, les blancs, l'inconnu qu'elle contient.

L'utilisation du réalisme magique chez Foer, la multiplicité des voix narratives sans qu'aucune n'en domine une autre chez Krauss, l'absence de véritable héros ou héroïne, la référence à des ouvrages ou auteurs réels, voire leur intégration dans le récit, ou encore le parallèle établi implicitement entre récit biblique et récit personnel chez Mendelsohn sont des procédés qui indiquent la grande liberté de ton commune aux trois auteurs et qui exigent un engagement actif de la part du lecteur. L'écriture post-moderne est faite de récits méandres dans lesquels le lecteur se perd ; le mode ironique, très présent chez Foer, en est l'une des caractéristiques, de même que le jeu ou encore la falsification, l'usurpation d'identité (« impersonation »), qui forment autant de devinettes ou de mystères à décrypter. Parmi les procédés qui visent à impliquer le lecteur en sollicitant son imagination et sa capacité créatrice, on peut également mentionner l'utilisation des photographies, intégrées au récit chez Mendelsohn, ou la qualité évocatrice ou même filmique de certaines scènes. L'humour est une dimension importante de *Everything Is Illuminated*, avec la langue comiquement ampoulée dans laquelle s'exprime le personnage ukrainien, et il fait également partie de *The History of Love*, dans un registre qui rappelle celui de *The Catcher in the Rye*⁹¹, avec le mélange de sagacité et de naïveté adolescentes qui caractérise l'une des narratrices. Tous ces aspects agissent comme des moyens de désamorcer l'émotion et préserver le lecteur du *pathos*. Ce dernier participe activement à la construction du texte, il en est l'un des artisans. Mais il est aussi le récepteur de la mémoire d'un traumatisme hérité par l'auteur.

⁹¹ Jerome David Salinger, *The Catcher in the Rye*, Little, Brown and Company, 1951.

Trauma et post-mémoire

La notion de traumatisme est en effet au cœur de la littérature de troisième génération. La Shoah a « troué » la transmission (pour s'inspirer de l'expression d'Henry Raczymow qui parle de « mémoire trouée »⁹² au sujet de l'histoire juive européenne) et il subsiste un refoulement dû au traumatisme qu'elle a occasionné. Selon Freud, le propre d'un événement traumatique est de ne pouvoir être assimilé par le psychisme au moment où il est vécu : il doit être répété et ré-expérimenté à travers rêves et réminiscences pour parvenir, d'abord, à être identifié puis, éventuellement, travaillé et dépassé. Les signes du traumatisme sont nombreux dans les textes qui vont être étudiés, que ce soit dans le caractère fragmentaire et déconstruit de la narration, dans les errances, les silences et l'absence de récit, ou encore dans le contenu même des histoires, lancinant, obsédant, ou flou et imprécis. La mise en récit du traumatisme est donc d'emblée problématique. Dori Laub – psychologue clinicien et psychanalyste, spécialisé dans l'analyse de témoignages de rescapés – suggère que la Shoah a précisément impliqué une « crise du témoignage »⁹³, au sens où nombre de survivants ont été incapables de témoigner de leur expérience pendant très longtemps. Cette quasi-impossibilité pour le survivant de témoigner relève d'ailleurs de toute expérience traumatique : incapacité à pleinement assister à l'événement lorsqu'il se produit et qu'il est subi, et décalage temporel très important souvent observé entre événement et témoignage.

En tant qu'héritiers d'un passé non vécu, les auteurs de troisième génération entendent transmettre leur expérience en créant et en mettant en scène des personnages hantés par leur passé ou celui de leurs ancêtres, un passé qui est présent dans leurs vies et dont la présence diffuse peut donner lieu à un sentiment de nostalgie paradoxal. Ce monde annihilé, qu'ils n'ont pas connu mais qui tarde à disparaître tout à fait, refait surface par intermittence, sous la forme de bribes de souvenirs ou d'anecdotes évoquées par les membres des générations antérieures – parfois en langue yiddish – comme s'ils ressentaient par personne interposée ce sentiment de perte et cet état post-traumatique perceptibles chez leurs aînés. Dès 1979, la journaliste américaine Helen Epstein avait décrit ce phénomène psychique, commun à tous les descendants de victimes de traumatismes quels qu'ils soient, appliqué en l'occurrence aux enfants de rescapés de la Shoah : « I set out to find a group of people who, like me, were possessed by a

⁹² Henri Raczymow, *Un cri sans voix*, Paris, Gallimard, 1985.

⁹³ Shoshana Feldman and Dori Laub, *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History*, Routledge, 1992.

history that they had never lived »⁹⁴. C'est ici qu'apparaît comme utile le concept de « post-mémoire »⁹⁵, développé par Marianne Hirsch, critique littéraire américaine, elle-même immigrée et fille de rescapés, qui désigne la réaction des descendants de survivants aux récits de leurs parents. Son expérience de la Shoah, à travers récits et photographies, est décrite comme indirecte, par personne interposée (« vicarious »), mais cette expérience n'en est pas moins nette, précise et exacte, la post-mémoire devenant en quelque sorte la mémoire de la mémoire du témoin.

L'ouvrage emblématique illustrant cette théorie est le roman graphique *Maus*, dans lequel le fils-artiste du survivant tente de raconter et de dessiner l'histoire de son père tout en se mettant en scène au cœur du récit. Dans la troisième génération, les auteurs qui font l'objet de cette étude insistent sur les fantômes et les ombres, les trous de mémoire et les ratés dans la transmission, et ils forgent une éthique de l'empathie et de l'identification à travers une esthétique post-mémorielle consistant à ranimer le passé. En effet, l'héritage traumatique entraîne une certaine curiosité vis-à-vis du passé, voire un besoin de le connaître, en même temps qu'un sentiment de frustration. Dans les œuvres du corpus, la post-mémoire devient un instrument de réparation et de transformation, une mémoire du passé pour mieux faire face au futur.

La littérature américaine du trauma est multiple : qu'il s'agisse de l'esclavage, de la guerre du Vietnam, du SIDA ou des attentats du 11 septembre, les césures et ruptures psychiques abondent et donnent lieu à des écrits qui cherchent toujours à en maintenir et perpétuer la mémoire en réaffirmant l'importance de la transmission intergénérationnelle et en faisant de leurs auteurs les gardiens de ce passé traumatique. Par ailleurs, la littérature post-moderne émerge précisément dans ces conditions historiques spécifiques : après la Seconde Guerre mondiale et la Shoah, l'assassinat de Kennedy, la guerre du Vietnam, ou encore, avec Toni Morrison, un renouveau de l'écriture de l'esclavage et son après-coup. Certains critiques ont décrit le post-modernisme comme un événement traumatique en soi : une façon de rompre avec les codes et d'inventer de nouvelles voies. Il n'est donc pas étonnant que les romans de Krauss et de Foer puissent être définis comme tels. La littérature a décidément un rôle à jouer dans le domaine de la mémoire : elle permet d'élargir son champ, d'ouvrir ses frontières et de renouveler le sens même du mot. Il s'agirait, pour reprendre les termes de Claude Burgelin, de

⁹⁴ Helen Epstein, *Children of the Holocaust: Conversations with Sons and Daughters of Survivors*, GP Putnam's Sons, 1979, Introduction.

⁹⁵ Voir notamment Marianne Hirsch, "Family Pictures: *Maus*, Mourning and Post-Memory", *Discourse*, Vol.15, n°2, Winter 1992-93.

« retisser par les fils de l'écriture une transmission défaillante ou meurtrie »⁹⁶. La mémoire peut être conçue comme une chambre d'échos multiples, et le lecteur comme un espace de stockage, celui qui reçoit ce système d'échos résultant du traumatisme dont l'auteur a hérité. Ainsi, le lecteur devra apprendre à voyager dans le labyrinthe de la mémoire.

Le lecteur est donc au centre des quatre œuvres du corpus, et ce, à double titre : d'une part en raison de la fidélité des auteurs à la tradition juive et, d'autre part, en raison du caractère post-moderne des écrits.

Place prépondérante du lecteur et autonomie du texte

L'écriture contemporaine américaine semble être en accord, dans sa pratique, avec les développements et les bouleversements en matière de critique littéraire qui ont eu lieu au cours du XXe siècle, notamment dans sa deuxième moitié. Mais en même temps, les auteurs que j'ai choisi d'étudier me paraissent s'en affranchir partiellement en créant une sorte d'entre-deux extrêmement libre et ouvert sur le plan formel, quant à la narration, à la place de l'auteur et à sa relation avec le lecteur.

Pour Foer, Krauss et Mendelsohn, il va de soi que l'auteur n'est pas tout-puissant et que l'écriture est plus qu'une activité qui produit des œuvres dont il faut chercher l'explication du côté de leur créateur. C'est pourquoi tous trois accordent une grande place au lecteur qu'ils invitent implicitement à prendre part à l'élaboration de l'œuvre, à sa signification et à son interprétation. Il est manifeste pour eux qu'une œuvre n'a pas une seule et unique signification en soi, entre autres parce qu'elle est constituée de fragments épars, parfois inconsciemment inclus par l'auteur, d'œuvres antérieures ou de références à ces œuvres : l'intertexte. Cependant, même si les auteurs semblent parfois effacés de leurs écrits au profit de doubles ou de narrateurs plus ou moins fiables, même si leur autorité paraît passablement contestée, la figure de l'auteur est partiellement réhabilitée grâce aux indications et aux réflexions sur l'écriture fournies dans les paratextes, ou par l'intermédiaire des innombrables personnages-écrivains présents dans leurs écrits.

La « mort de l'auteur », proclamée par Roland Barthes en 1967, ouvre le champ à de nouvelles perspectives. Par un renversement du mythe de la toute-puissance de l'auteur, jusque-là communément admis par la critique classique, elle permet d'annoncer l'avènement du

⁹⁶ Claude Burgelin, « Comment la littérature réinvente la mémoire », dans dossier « Spécial : La mémoire et l'oubli. Comment naissent et s'effacent les souvenirs », *La Recherche*, mensuel n° 344, juillet-août 2001, p. 5.

lecteur, la place prépondérante qui lui sera accordée désormais : « nous savons que, pour rendre à l'écriture son avenir, il faut en renverser le mythe : la naissance du lecteur doit se payer de la mort de l'Auteur »⁹⁷. Partant de sa réflexion sur la réception des textes classiques et déplorant que la critique jusqu'alors ne se soit jamais occupée du lecteur, Barthes préconise une critique dont la pratique chercherait à *actualiser* l'œuvre passée. L'important est que chaque texte puisse se lire comme dégagé du poids de son histoire et s'écrire de nouveau à chaque lecture, s'actualiser différemment à chaque nouvelle lecture. Ainsi finit de se poser la question d'une voix unique à l'intérieur d'un texte, la question de savoir qui parle – s'il s'agit de l'auteur lui-même, du personnage principal ou du narrateur. Au contraire, ce qui prévaut désormais, c'est la dissémination des voix qui intervient conjointement à l'effacement de l'auteur, et la multiplicité des interprétations et des sens pouvant être donnés à un texte, indépendamment de l'intention présumée de l'auteur : « l'unité d'un texte n'est pas dans son origine mais dans sa destination »⁹⁸.

C'est donc bien le lecteur qui est chargé de donner sa forme finale au texte. On quitte définitivement l'idée d'analyser un texte en relation étroite avec son auteur ou comme expression de son auteur, en réaction à la critique « beuviennne » qui s'appuie sur la biographie d'un auteur pour expliquer une œuvre. Au contraire, cette dernière reste toujours actuelle et changeante et, en tant que document passé, elle ne cesse de se modifier. Déjà, Proust avait amorcé cette opposition à la critique classique en 1908, dans son texte « Contre Sainte Beuve », publié en 1954 : « un livre est le produit d'un autre moi que celui que nous manifestons dans nos habitudes, dans la société, dans nos vices »⁹⁹. Proust souhaite distinguer l'individu mondain du sujet créateur et, pour lui, l'auteur biographique ne serait pour rien dans son œuvre : ce serait au contraire la mémoire involontaire, les sensations, qui seraient à l'origine de l'œuvre. L'auteur individué, porteur unique du sens du texte disparaît au profit du texte qui cesse d'être un *artefact* détaché de la réalité de l'écriture ou de la création.

Ainsi, cette désacralisation de l'auteur s'accompagne d'un nouveau statut conféré au texte et à la réception du texte, à sa lecture et donc au lecteur. Dans cette perspective, Roland Barthes avance l'idée que l'auteur ne préexiste plus à son livre mais apparaît en même temps que le texte ; c'est le texte qui le fait naître : « le scripteur moderne naît en même temps que son texte »¹⁰⁰. Si l'auteur n'est plus forcément cette entité préexistante dont le texte serait

⁹⁷ Roland Barthes, « La mort de l'auteur » [1967], *Œuvres Complètes*. 1967. Vol. III, Paris, Seuil, 2002, p. 45.

⁹⁸ Ibid.

⁹⁹ Proust, *Contre Sainte Beuve*, Paris, Gallimard, 1954, p. 148.

¹⁰⁰ Roland Barthes, « La mort de l'auteur », op. cit., p. 43.

l'expression de la voix unique, livrant « sa confiance », l'œuvre devient du même coup un objet plus complexe et elle comporte un certain degré d'autonomie :

Nous savons maintenant qu'un texte n'est pas fait d'une ligne de mots, dégagant un sens unique, en quelque sorte théologique (qui serait le « message » de l'Auteur-Dieu) mais un espace à dimensions multiples, où se marient et se contestent des écritures variées, dont aucune n'est originelle : le texte est un tissu de citations, issues de mille foyers de la culture.¹⁰¹

Les écrits de Foer, Krauss et Mendelsohn – foisonnant de références à des œuvres antérieures citées explicitement ou implicitement, ainsi qu'à des personnages et lieux historiques ou à des écrivains ayant existé – illustrent tout à fait cette citation. D'une certaine façon, leurs ouvrages sont chacun la somme d'autres textes dont l'entièreté sera, de façon ultime, rétablie par l'acte de lecture.

C'est donc le lecteur qui se chargera de rétablir l'unité du texte, conçu avant tout comme fragmentaire. Umberto Eco poursuit cette réflexion sur la lecture et sur le rôle du lecteur mais il réaffirme la notion d'intention de l'auteur. Dans *Lector in fabula*¹⁰², qui poursuit ses premières analyses publiées dans *L'œuvre ouverte*¹⁰³, il développe l'idée qu'un texte est un objet non seulement fragmentaire mais également incomplet, fait d'implicites, de non-dits et de blancs, qui « attend » que le lecteur le fasse « fonctionner » par sa coopération active et consciente. Il renforce l'idée du rôle primordial du lecteur : si « le lecteur est dans la fable », c'est que sans lui, le récit ne pourrait exister ; le lecteur participe à l'existence même de l'œuvre, au même titre que les faits narrés et les personnages. D'après lui, l'auteur met en œuvre une stratégie pour prévoir la manière dont son texte va être compris : il y dessine la figure d'un « lecteur modèle » capable de l'interpréter au fur et à mesure de sa lecture. Le texte est un tissu d'espaces blancs, d'interstices à remplir, et l'auteur a prévu qu'ils seraient remplis et les a laissés sciemment en blanc. C'est ici que se situerait l'intention de l'auteur, davantage que dans un sens préétabli qu'il souhaiterait donner au texte.

Dans le même ordre d'idées, au milieu des années 1970, les travaux de l'École de Constance, dont les principaux représentants sont Hans Robert Jauss¹⁰⁴ et Wolfgang Iser¹⁰⁵, contribuent à l'élaboration des théories de la réception et de la lecture. Jauss met en avant la notion d'expérience que les lecteurs font des œuvres littéraires et il reprend de Heidegger le

¹⁰¹ Ibid.

¹⁰² Umberto Eco, *Lector in fabula*, [1979], traduit de l'italien de Myriem Bouzaher, Paris, Grasset & Fasquelle, 1985.

¹⁰³ Umberto Eco, *L'œuvre ouverte*, [1965], traduit de l'italien de Chantal Roux de Bézieux, Paris, Seuil, 1975.

¹⁰⁴ Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, [1978], traduit de l'allemand par Claude Maillard, Paris, Gallimard, 1990.

¹⁰⁵ Wolfgang Iser, *L'acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, [1972], traduit de l'allemand par Evelyne Sznycer, Bruxelles, Mardaga, 1995.

concept d'horizon d'attente qu'il adapte à l'histoire de la littérature. Selon lui, cet « horizon d'attente » constitue un système de référence qui résulte d'une part de la connaissance préalable du genre dont l'œuvre relève ainsi que de la connaissance de la forme et des thèmes d'œuvres antérieures et, d'autre part, de l'expérience de vie quotidienne du lecteur. La notion de *catharsis*, l'un des aspects primordiaux de la Poétique d'Aristote, est par ailleurs reprise par Jauss : selon lui, elle interpelle le lecteur, suscite son adhésion au texte et explique sa propension à s'identifier aux personnages et aux situations contenus dans le texte. Un lien dialogique s'établit ainsi entre texte et lecteur, et l'expérience esthétique de l'œuvre se fonde sur une intersubjectivité. Au-delà de la coopération du lecteur et de son implication dans la création même de l'œuvre par l'acte de lecture, Iser partage avec Jauss l'idée que la construction du sens n'est possible qu'à condition qu'une intention habite le lecteur. On parle ainsi d'acte de lecture parce que le lecteur se doit d'être participatif et d'activer le texte en fonction de son répertoire et de son horizon d'attente.

Et, par ailleurs, le texte ne peut fonctionner que si l'auteur a mis en place les conditions de sa réception. Le lecteur modèle est celui qui dispose d'une encyclopédie (ensemble de situations d'énonciation, de références et de connaissances préalables pouvant servir à éclairer le texte, à la manière dont un dictionnaire fournit le vocabulaire utile à la compréhension d'une phrase) lui permettant de coopérer à l'actualisation du texte de la façon dont l'auteur le pensait, c'est-à-dire, par exemple, en comprenant ce qu'un personnage ne comprend pas. Le lecteur qui doit reconstruire des histoires fragmentées et combler les blancs dans la narration en sait parfois plus que les personnages-narrateurs (comme par exemple, dans *The History of Love* où, grâce au récit mené par le personnage du vieux Juif polonais Leo Gursky, le lecteur en sait plus que la jeune New-Yorkaise Alma, porteuse d'une autre voix narrative).

La *fabula* est l'histoire racontée par le texte et elle se présente au lecteur comme en devenir : le « lecteur modèle » est censé en actualiser des portions successives, d'abord par une opération d'anticipation (à partir du titre, sous-titre ou illustration contenue dans la couverture) qui est la première phase de reconstruction de l'œuvre, puis par son imagination ou « coopération interprétative », qui est sollicitée à chaque étape de l'histoire. Une fois le texte lu, le lecteur appréciera la justesse de sa prévision. Ce jeu est constamment réactivé dans les quatre ouvrages du corpus au moyen de la structure labyrinthique de la narration et des mises en abyme dans lesquelles le lecteur se perd parfois en conjectures et peine à comprendre où le texte veut le mener. Selon Umberto Eco, il existe une certaine relativité pour décrire ce qui appartient au monde réel et ce qui n'en fait pas partie, en fonction de l'encyclopédie que le lecteur tient à sa disposition, elle-même fonction de données culturelles variables : ainsi, la

vraisemblance peut varier selon le contexte culturel dans lequel s'inscrit le lecteur et apparaît alors la notion de subjectivité, fondamentale dans la lecture des quatre ouvrages.

Chaque lecture engendre ainsi une nouvelle œuvre, non seulement en raison de la relativité du sens à donner aux éléments de l'histoire, mais aussi en raison du caractère fragmentaire des récits dont chaque lecteur privilégiera tel aspect ou tel moment. Ici, la notion de « biographème », proposée par Barthes dans le contexte de réhabilitation de l'auteur qu'il formule dans *Sade, Fourier, Loyola*, sera particulièrement pertinente pour étudier les écrits de Foer, Krauss et Mendelsohn, en raison de leur caractère partiellement (auto)biographique :

Si j'étais écrivain et mort, comme j'aimerais que ma vie se réduisît, par les soins d'un biographe amical et désinvolte, à quelques détails, à quelques goûts, à quelques inflexions, disons des « biographèmes » dont la distinction et la mobilité pourraient voyager hors de tout destin et venir toucher, à la manière des atomes épicuriens, quelque corps futur, promis à la même dispersion ; une vie « trouée » en somme.¹⁰⁶

Ainsi, tout particulièrement dans l'écriture de soi, l'intention de l'auteur résiderait non seulement dans ses attentes vis-à-vis du lecteur mais également dans son choix de fournir à celui-ci des biographèmes (définis comme des « anamnèses factices »¹⁰⁷, l'anamnèse étant elle-même définie comme un ensemble d'« éclats biographiques »¹⁰⁸) qu'il aurait par ailleurs toute latitude d'apprécier et de hiérarchiser. Je ne retiendrai ici l'idée d'éclat biographique qu'au sens de souvenir ou élément de récit parcellaire et incomplet, soumis par conséquent à de multiples lectures et susceptible d'être diversement interprété, plutôt que comme souvenir minimal, essentiel et instantané, décrit par Barthes lui-même comme une sorte de *haïku*, même si certains passages chez Krauss peuvent effectivement rappeler ce « poème japonais de trois vers qui conjugue l'esthétique du neutre, de la délicatesse, de la dispersion du sujet et de l'exemption de sens », pour emprunter la définition de Paul Léon dans son article sur Barthes¹⁰⁹. Le biographème est censé être une unité, mais il est le fruit d'une lecture subjective liée à la mémoire, qui extrait un élément de l'ensemble selon une opération d'élection totalement aléatoire. « J'aime certains traits biographiques qui, dans la vie d'un écrivain, m'enchantent à l'égal de certaines photographies ; j'ai appelé ces traits des « biographèmes »¹¹⁰, poursuit Roland Barthes dans *La chambre claire*. Le lecteur des ouvrages de mon corpus ne sera que rarement enchanté au sens positif du terme, mais se trouvera souvent sous l'emprise d'un texte dont il aura du mal à se détacher, y compris une fois sa lecture achevée.

¹⁰⁶ Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola, Œuvres Complètes*, tome III, p. 1045.

¹⁰⁷ Ibid.

¹⁰⁸ Ibid.

¹⁰⁹ Paul Léon, « Fragments rebutés de Roland Barthes », *Loxias* 41, 09 juin 2013.

¹¹⁰ Roland Barthes, *La chambre claire*, Paris, Gallimard, 1980, p. 52.

C'est à la lumière de ces éléments théoriques que j'étudierai les écrits de Foer, Krauss et Mendelsohn : chaque auteur a une façon singulière d'aborder la question de la relation auteur-texte-lecteur et chacun, à sa manière, entre dans une démarche réflexive commune aux auteurs post-modernes, et inclut dans ses textes une réflexion sur l'écriture. « L'ère du soupçon »¹¹¹, annoncée par Nathalie Sarraute en 1956, récuse les postulats hérités du réalisme du XIXe siècle, et pousse l'écriture à se regarder en miroir, à mettre en scène ses limites et à s'interroger sur ses pratiques.

Le concept de métafiction, forgé par William H. Gass¹¹², est repris par Patricia Waugh dans *Metafiction* où elle explique que les auteurs de romans métafictionnels se doivent de « faire une déclaration » à propos de toute fiction créée et de prendre position par rapport à cette fiction, conjointement à sa création : « [...] the lowest common denominator of metafiction is simultaneously to create a fiction and to make a statement about the creation of that fiction »¹¹³. Cette préoccupation, commune aux trois auteurs et déclinée sous la forme de personnages-écrivains qui expliquent leur pratique chez Foer et Krauss, ou sous la forme épique conférée au récit de *The Lost*, les pousse également à révéler leur conception de l'écriture dans leurs paratextes, notamment, pour Krauss, en ce qui concerne l'autonomie du texte et la force qu'il acquiert. Ainsi, lorsqu'un journaliste la questionne sur deux thèmes – « l'impossibilité de posséder » et « l'inévitabilité de la perte » – qui seraient communs aux deux romans *The History of Love* et *Great House*, Nicole Krauss répond par exemple : « The writer isn't the only authority on her themes »¹¹⁴, affirmant ici l'idée que l'écrivain ne contrôle pas tout et qu'il existe des « forces souterraines » dans le processus d'écriture. Le texte créé par l'écrivain a un pouvoir qui lui est propre et qu'il se met à exercer sur son auteur même. Dans cette perspective, ce ne serait pas à Krauss de dire ce à quoi elle est parvenue dans *The History of Love*, avec ses quatre voix et les histoires racontées par chacune des voix, mais ce serait au roman, au texte lui-même de le dire, et donc au lecteur *in fine*. Dans un autre entretien, Krauss décrit ainsi son intérêt pour le Chili et l'histoire récente des arrestations et disparitions d'opposants à la dictature, survenues dans les années 1970 : « I became consumed with what happened to these people »¹¹⁵. Krauss décrit ici un phénomène d'absorption et d'incorporation à l'intérieur d'une expérience vécue par une autre personne, en raison de l'émotion que suscite son récit. Par un effet de miroir, cette position sera assumée par le lecteur de ses romans, qui, à certains moments,

¹¹¹ Nathalie Sarraute, *L'ère du soupçon*, Paris, Gallimard, 1956.

¹¹² William H. Glass, *Fiction and the Figures of Life*, Alfred A. Knopf, 1970.

¹¹³ Patricia Waugh, *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, Routledge, 1984, p. 6.

¹¹⁴ Saskia Vogel, "Three questions for Nicole Krauss", *Granta*, février 2011.

¹¹⁵ Nicole Krauss, "On Writing *Great House*", *Huffpost*, 10/18/2010.

peut lui-même se sentir absorbé ou ravagé par les histoires qu'elle raconte, comme un objet est ravagé par les flammes.

De l'expérience de lecture à l'acte de lecture

Est-ce que l'auditeur ou le lecteur de témoignage fait lui-même, d'une certaine façon, l'expérience du traumatisme ? En écoutant ou en lisant, par un phénomène d'empathie, on en vient à ressentir les sentiments des victimes, témoins ou survivants, que sont la confusion et la perplexité, ou la crainte, l'effroi et la souffrance. La personne qui écoute (ou qui lit) le récit d'un témoin devient témoin à son tour. Le lecteur ressort transformé de sa lecture : en suivant les errances des personnages et des narrateurs, quitte à se retrouver parfois dans une impasse ou à se perdre dans les digressions de son narrateur comme dans *The Lost*, quitte à s'égarer dans les emboîtements successifs des mises en abyme des romans de Foer et Krauss, il se met à porter à son tour le fardeau de l'héritage mémoriel. Il fait désormais partie intégrante de la chaîne de transmission. À ce sujet, l'historienne et anthropologue australienne Inga Clendinnen évoque, dans son essai sur l'écriture de la Shoah¹¹⁶, la responsabilité qui est celle du lecteur, lequel se doit de réagir à l'histoire qu'il est en train de lire. Il sera à son tour investi du devoir de mémoire en tant que « témoin de témoin », et chargé de transmettre à son tour.

Les trois auteurs développent la capacité d'empathie du lecteur et font en sorte que celui-ci ressente les émotions et les sentiments véhiculés, qu'il s'approprie une partie de l'expérience décrite dans le texte et qu'il accepte d'être transformé par sa lecture. Dans les chapitres de réalisme magique consacrés à la reconstitution du *shtetl* de Trachimbrod et au fil de *Everything Is Illuminated*, l'attitude attendue de la part du lecteur consiste par exemple à suspendre volontairement son incrédulité. À d'autres moments, le lecteur est invité à s'identifier au personnage ou au narrateur : il peut ainsi en venir à éprouver, lui aussi, un sentiment de perte et de vide face aux récits de spoliation dans *Great House*.

Le lecteur devient donc partie prenante de la quête de sens qui motive les récits : c'est à lui d'identifier les voix des différents personnages-narrateurs, de déterminer les valeurs qui les motivent et les rapports qui les unissent. Dans cette perspective, l'acte de lecture peut être assimilé à un déchiffrement, une écoute, la mise en œuvre d'une partition difficile. Le lecteur « actualise » un texte à la manière dont un musicien interprète un morceau de musique. Il a un double rôle : à la fois récepteur et créateur, il est chargé de parachever l'œuvre par son travail

¹¹⁶ Inga Clendinnen, *Reading the Holocaust*, Cambridge University Press, 1999.

de reconstruction. Quelles histoires/récits le lecteur est-il appelé à imaginer ? Quels sont les autres textes, sous-textes non formulés, qui existent en parallèle du récit tronqué et parsemé de blancs proposé par l'auteur ? C'est la lecture qui insuffle sa vie au texte : sans elle, celui-ci resterait lettre morte, comme un message en souffrance, sans destinataire ni récipiendaire. L'écrivain et l'œuvre puisent leur raison d'être dans leur rencontre avec le lecteur « averti », en l'occurrence celui qui a déjà lu des ouvrages concernant la Shoah. Et c'est une lourde tâche qui incombe à ce lecteur.

Le miroir et l'oblique – le lecteur mis à l'épreuve

Le lecteur des ouvrages du corpus est placé dans la même situation que les auteurs de troisième génération par rapport à la Shoah : il fait face à un ensemble d'événements qu'il n'a pas connus mais dont il est néanmoins imprégné, et qui ont contribué à le façonner et à forger son identité de lecteur des XXe et XXIe siècles. D'une certaine manière, et à des degrés variables, il est, comme les trois auteurs, traumatisé par la Shoah parce que la mémoire collective occidentale en est marquée de façon plus ou moins diffuse et, en même temps, bien décidé à « faire quelque chose » de ce traumatisme. La soif de récit du lecteur fait ainsi écho au besoin de raconter des auteurs : il s'agit pour ces derniers de livrer une vision du monde façonnée par l'existence et la reconnaissance de ce trauma et, pour le lecteur, de se forger à son tour une vision qui sera modifiée par une lecture dont il ressortira transformé.

Même si la question de la réception a très tôt été posée par les écrivains de première génération comme Jorge Semprun, Primo Levi, ou Charlotte Delbø, qui se demandaient comment leurs écrits allaient être perçus et s'ils parviendraient à transmettre au public toute la réalité des faits dont ils entendaient témoigner, l'angle du lecteur reste novateur concernant les auteurs de troisième génération. Cette problématique m'a semblé particulièrement pertinente pour ce type d'écrits qui ne cherchent pas à représenter ou à mettre en mots des événements désormais connus mais, plutôt, à universaliser leur portée en favorisant la subjectivité de leur interprétation.

On est ainsi passé de la représentation de la Shoah à la représentation de l'héritage du traumatisme causé par la Shoah. Dans le contexte du post-modernisme, le lecteur est sans cesse interpellé et sollicité ; il lui est implicitement demandé de ressentir certaines émotions, de se mettre à la place des personnages ou de s'imaginer dans une situation similaire. Les écrits de mon corpus reposent davantage sur la notion d'effet produit que sur celle de la représentabilité

ou de la véridicité de faits historiques. Dans quelle mesure ces écrits sont-ils capables de susciter des émotions chez le lecteur – effroi, tristesse profonde, incrédulité – et de lui transmettre finalement une vérité ultime et subjective de la Shoah ? Il s’agira donc pour le lecteur de pénétrer au cœur même du traumatisme dont souffrent les auteurs et leurs personnages, d’en prendre conscience et de l’apprivoiser afin de pouvoir, lui aussi, « vivre avec ». On peut même aller plus loin et affirmer que ces textes ne prennent toute leur dimension et n’expriment toute leur force que lorsque le lecteur a une connaissance préalable de la plupart des faits historiques auxquels il y est fait référence. Ce que les auteurs cherchent à transmettre est davantage de l’ordre de l’expérience d’un traumatisme que de la connaissance détaillée d’événements précis : même si *The Lost* foisonne de détails, ce qui importe ce sont le cheminement et l’effet produit par le récit de ces événements sur le narrateur et, par ricochet (ou en miroir), sur le lecteur.

L’idée d’une approche oblique de la Shoah a été développée par Aharon Appelfeld pour qui l’événement est d’une magnitude telle qu’il est impossible de l’aborder directement dans un roman sans en trahir la mémoire. Les écrits doivent mentionner les événements implicitement plutôt qu’en les désignant directement ; la Shoah doit y fonctionner comme « sous-texte » ou contexte, par l’intermédiaire des bribes de récit. C’est ainsi que fonctionne son roman *Badenheim 1939*¹¹⁷ ou encore *Les Partisans*¹¹⁸. Cette stratégie de la non-représentation ou de la représentation partielle ou tronquée implique fortement le lecteur qui est dès lors chargé de construire lui-même le contexte car, sans ce contexte comme point de départ, les textes eux-mêmes restent, dans une certaine mesure, dénués de sens, ou du moins, amputés de la partie essentielle de leur sens. L’écriture oblique s’adresse à un lecteur qui doit nécessairement en savoir plus que ce qui est écrit.

Ainsi, le lecteur est sciemment mis à l’épreuve par les textes : d’abord sollicité comme témoin, il doit ensuite faire face aux difficultés que rencontre tout témoin, dès lors qu’il devient à son tour un maillon dans la chaîne de transmission. Les termes de miroir et d’oblique peuvent servir à décrire la façon dont cette transmission du traumatisme transgénérationnel de la Shoah et de son après-coup serait écrite, dans chacun des quatre ouvrages retenus pour mon corpus.

Le terme de miroir se justifie par le système d’échos et de résonances qui existe entre le projet des auteurs, leur situation à l’intérieur de la chaîne de transmission et la réception par le lecteur de leurs écrits. Les ouvrages sont tous quatre régis par toutes sortes de relations en miroir : la relation auteur-lecteur ou lecteur-récit, mais aussi la relation entre les différentes formes de textes à l’intérieur des ouvrages. Dans les romans de Krauss, chaque intrigue ou

¹¹⁷ Aharon Appelfeld, *Badenheim 1939*, [1978] traduit de l’hébreu par Arlette Pierrot, Éditions de l’Olivier, 2007.

¹¹⁸ Aharon Appelfeld, *Les Partisans*, [2014], traduit de l’hébreu par Valérie Zenatti, Éditions de l’Olivier, 2015.

partie de récit est, par exemple, reliée à une autre par une relation en miroir qui permet de donner à chacune un éclairage kaléidoscopique. De même, il existe deux types de textes qui dialoguent dans *The Lost* : le récit mythique des origines et le récit de la quête du narrateur. Ou encore, dans *Everything Is Illuminated*, le récit imaginaire de la création de Trachimbrod « répond » au récit du voyage de Jonathan et Alex. Enfin, il existe également une relation en miroir représentée par la réflexion sur l'écriture : au lieu des habituelles questions que se sont jusqu'ici posées les écrivains de la Shoah telles que « Comment être entendus ? » ou « Comment raconter ? », les auteurs de troisième génération semblent avoir privilégié la question de la réception, puis celle de « Comment lire ? » qui reprend la question « Comment écouter ? » formulée par les cliniciens ayant travaillé sur les témoignages de rescapés.

Ensuite, à l'écriture indirecte, oblique, préconisée par Aharon Appelfeld pourrait correspondre, par un effet-miroir, une lecture oblique. De la même façon que la Shoah ne pourrait être appréhendée sur le plan littéraire que de façon indirecte, j'émets l'idée que la notion d'oblique régit, de façon complémentaire à la notion de miroir, la relation lecteur-texte. Cette notion d'oblique permet de proposer l'existence d'une multitude quasi infinie de points de vue ou de « points de lecture », plutôt qu'une relation directe de reflet à l'identique, du point de vue de l'auteur au point de vue d'un lecteur unique. Chaque lecture sera ainsi décentrée par rapport à une autre et le prisme variera en fonction de chaque individu.

Les quatre ouvrages du corpus auraient ainsi en commun d'offrir à leur lectorat la possibilité de reconstruire plusieurs récits à l'oblique, légèrement décalés par rapport au centre qui serait le soleil aveuglant de la Shoah et que l'on ne pourrait regarder en face : il faudrait recourir à l'utilisation de miroirs dans lesquels se reflèteraient le traumatisme et l'après-coup de la Shoah, transmis des auteurs de troisième génération au lecteur.

La première partie de cette étude, intitulée « Bienvenue dans notre *balagan* intérieur », a pour but d'analyser ce que les auteurs donnent à lire au lecteur en l'invitant dans leurs univers. Son premier chapitre, « Écrire est venu d'une détresse », présente d'abord la genèse des quatre œuvres, les sentiments de vide et d'absence ainsi que la tristesse qui ont présidé à leur création, et la diversité de traitement de l'écriture de soi dont font preuve les œuvres du corpus qui s'inscrivent toutes dans une perspective post-moderne. Un deuxième chapitre, « Leur mort coule dans mes veines », traite du traumatisme dont les auteurs ont hérité, des questions de mémoire et de post-mémoire, et de la façon dont ces difficultés sont présentes dans la forme même donnée aux écrits : hybrides, fragmentaires et déconstruits, et polyphoniques. Enfin, le troisième chapitre – « *Zakhor* ! Se souvenir et transmettre » – examine plus précisément la façon dont les auteurs reprennent à leur compte cette question de la mémoire en s'inscrivant

dans la tradition juive, et montre que le lecteur est associé par les auteurs à l'entreprise de transmission à laquelle ils se livrent en écrivant.

La deuxième partie, intitulée « Le lecteur est dans la fable » porte sur la place du lecteur dans la stratégie d'écriture et décrit l'expérience de lecture : l'émotion au cœur des écrits et la subjectivité au cœur de la lecture. Le premier chapitre, « Quatre textes en quête de lecteurs », traitera du type de lecteur attendu par les auteurs et des adresses au lecteur, plus ou moins déguisées, qui s'inscrivent dans les textes, notamment par l'utilisation de la mise en abyme. Le second chapitre, « Le lecteur à l'épreuve de la transmission », abordera la question du témoignage et de l'héritage du traumatisme, par les auteurs et leurs personnages, et par le lecteur lui-même, au bout de la chaîne de transmission. Quant au troisième chapitre, « Le lecteur dans la tourmente », il s'attachera à traiter de la dimension émotionnelle des œuvres ainsi que des questions de subjectivité et d'empathie.

Enfin, la troisième partie, « Lire ce passé qui ne passe pas », est destinée à montrer comment le lecteur, bien que traumatisé et endeuillé à son tour, s'empare du texte par sa lecture active. Il s'inspire ici des auteurs qui se sont emparés de leurs héritages respectifs pour transformer leur fardeau en création et reconstruire le passé en restituant à ses acteurs disparus une existence littéraire par des textes imaginaires, s'inscrivant ainsi dans une « mémoire du futur ». Par son acte de lecture et sa contribution au travail des auteurs, le lecteur apporte une forme de réparation à la destruction et à la souffrance causées par la Shoah : le *Tikkun Olam* de la tradition juive s'accomplit grâce à l'écriture littéraire qui fournit à la fois connaissance et acceptation du passé, à défaut de procurer un sentiment d'apaisement.

PREMIÈRE PARTIE

BIENVENUE DANS
NOTRE *BALAGAN*
INTÉRIEUR

« Bienvenue dans notre *balagan* intérieur », semblent nous dire Jonathan Safran Foer, Nicole Krauss et Daniel Mendelsohn lorsque nous entrons en contact avec leurs écrits. Le terme *balagan* a une origine et une signification complexes car c'est un mot voyageur employé dans plusieurs langues : yiddish, russe, ukrainien, polonais et hébreu moderne. Cependant, nous nous contenterons ici de retenir l'acception que Freud en avait, pour qui il désignait d'obscures forces émotionnelles, ainsi que sa traduction actuelle, par les mots de pagaille, chaos, désordre ou encore charivari. Le mot *balagan* a été utilisé dans l'intitulé d'un colloque¹¹⁹ qui a eu lieu en 2016, au Musée d'Art et d'Histoire du Judaïsme de Paris, au cours duquel les questions de l'identité juive et de la transmission du traumatisme de la Shoah ont été abordées : qu'est-ce qu'être un Juif au XXI^e siècle, un Juif culturel et non culturel ? Pour tout Juif ayant subi l'épreuve de la Shoah, que fait sa descendance de son *balagan* intérieur ? Comment transformer les blessures de l'histoire familiale ? Que faire de ce « bazar bizarre » hérité de la Shoah, se demande par exemple Delphine Horvilleur dont les grands-parents – survivants ou « sous-vivants », selon ses propres dires – n'ont rien raconté ? De quoi est faite cette conversation silencieuse entre les générations, et qu'a permis de transmettre cette curieuse sorte de télépathie à partir de non-dits, de blancs et de « mémoire trouée » ? À ce sujet, Nicole Krauss confie lors d'une interview sur Louisiana Channel : « Actually, I didn't grow up in an atmosphere of accomplished story-telling. Things were much more subtle. There were experiences that were, somehow, communicated in underground ways »¹²⁰.

Ce *balagan* intérieur qui concerne toute personne ayant été confrontée à la Shoah dans son histoire familiale, tout descendant de rescapé ou survivant¹²¹ de la Shoah, apparaît chez les auteurs étudiés dans ce travail, tous trois marqués par l'héritage du traumatisme de la Shoah. Cet héritage problématique, ils ont décidé de l'écrire, utilisant un matériau autobiographique pour bâtir des ouvrages qui relèvent de l'écriture de soi. Et, par un effet de miroir, à l'instar des auteurs qui ont hérité du traumatisme de leurs ancêtres, le lecteur se trouve confronté au chaos inhérent au récit, chaos qui se traduit par le foisonnement, la fragmentation et la déconstruction.

¹¹⁹ « Génération Balagan. Archéologie du désordre – La troisième génération après la Shoah », colloque du 10 avril 2016, Paris, Musée d'Art et d'Histoire du Judaïsme.

¹²⁰ « We Create Who We Are », Louisiana Channel, 21 janvier 2003.

¹²¹ Au Mémorial de la Shoah de Paris, et en français en général, une distinction est établie entre ces deux termes : le terme « rescapé » désigne toute personne ayant vécu pendant la période de la Shoah et survécu à l'intention génocidaire du bourreau ; alors que le terme « survivant » désigne un sujet qui a fait l'expérience, dans sa chair, de la théorie génocidaire, mise en pratique politiquement et socialement, et qui en est ressorti sain et sauf. L'anglais ne fait pas de distinction, et seul le terme *survivor* est employé.

Il s'y trouve confronté et acquiert, de fait, la position d'héritier et témoin, devenant responsable de sa transmission et répondant ainsi à son tour à l'injonction du devoir de mémoire contenue dans le *Zakhor*¹²² de la tradition juive.

La détresse des trois auteurs provient tout d'abord du « vide informe » qui les entoure : pas de récit circonstancié, pas de connaissance complète et précise des faits. Seule une grande tristesse subsiste, à cause de la perte immense et irréparable qui a été subie, et cette tristesse demande à être écrite car c'est elle, aussi, qui les pousse à écrire. Le lecteur se trouve ainsi face à cette détresse.

Foer, Krauss et Mendeslohn écrivent tous à propos d'un traumatisme qu'ils n'ont pas vécu eux-mêmes, mais qui leur a été transmis par les deux générations antérieures. Il leur a été transmis, sans avoir pratiquement été mis en mots jusque-là. Ils sont donc héritiers d'une difficulté à dire et à démêler des écheveaux de faits. La Shoah préexiste aux textes : sans elle, ces textes n'auraient pas été écrits, ils n'existeraient pas en tant que tels, et pourtant, elle n'est pas au centre des textes ; autour du traumatisme central gravitent d'autres traumatismes « satellitaires ». Tout traumatisme affecte la mémoire en tant que fonction cognitive, et les textes posent souvent les questions corollaires de la remémoration et de l'oubli, ainsi que des problèmes que posent ces deux options. Au plan psychologique, la mémoire est perturbée à cause du traumatisme et, par conséquent, la narration qui est faite des événements, même partiellement remémorés, ne pourra être que perturbée elle aussi. La perturbation du récit se manifeste dans la forme même donnée aux textes : le lecteur lit des récits « traumatisés » ou qui portent la marque du traumatisme hérité par les auteurs. À propos de *Everything Is Illuminated*, notamment, Audrey Bardizbanian évoque une forme de « réalisme traumatique » par lequel le lecteur aurait accès aux événements de la Shoah, et elle souligne que le texte même porte la trace du traumatisme : « the very forms of trauma and its symptoms come to be inscribed in the text itself »¹²³. Cependant, malgré les difficultés, mémoire et transmission restent au cœur du projet des trois auteurs, et ceux-ci placent en quelque sorte le lecteur dans la même position que l'enfant lors de la lecture de la *Haggadah*¹²⁴ : interroger le récit et en retirer encore et toujours de nouveaux aspects, qu'il s'agira *in fine* de transmettre en s'inscrivant dans ce cycle intemporel.

¹²² *Zakhor* signifie en hébreu, « souviens-toi ».

¹²³ Audrey Bardizbanian, « From silence to testimony: performing trauma and postmemory in Jonathan Safran Foer's *Everything Is Illuminated* », *Holocaust Studies*, 25: 1-2, June 2018, p. 44.

¹²⁴ Récit en hébreu ancien, utilisé lors du Seder de Pessah, construit sous forme de questions / réponses, qui explique les conditions de la sortie d'Égypte et rapporte les différentes opinions des sages sur le Seder et le sens de la fête de Pessah.

CHAPITRE I

« *Écrire est venu d'une détresse* »

« *Écrire est venu d'une détresse* » : c'est ce que confie Aharon Appelfeld au journaliste qui réalise un documentaire sur sa vie en 2016¹²⁵. Écrivain israélien né en 1932, originaire de l'actuelle Roumanie, Appelfeld, après s'être échappé d'un camp de Transnistrie où il avait été déporté et interné avec son père (sa mère ayant été tuée lors d'une *Aktion* ou « tuerie par balles »), s'est vu contraint, à partir de l'âge de huit ans, d'errer et de se cacher dans les forêts durant toute la durée de la guerre, usant de ruses et de subterfuges pour échapper à la traque des nazis. Après la guerre, il a treize ans lorsqu'il parvient à émigrer en Palestine, en 1946, avant même la création de l'État d'Israël. Par une sorte de miracle, il y retrouve son père et parvient à y bâtir sa vie, se consacrant à l'écriture qu'il conçoit comme nécessaire : elle l'a sauvé en le rendant à l'humanité. En dehors de son récit autobiographique, *Histoire d'une vie*¹²⁶, il tente, par la fiction, de redonner vie à un monde disparu et ainsi de réparer quelque peu l'Histoire. Chacun de ses romans revient de façon oblique sur la Shoah, sans jamais la désigner comme telle ni décrire explicitement les atrocités commises durant cette période. Il écrit sur l'intériorité des rescapés, et la détresse qu'il évoque, lors de cet entretien de 2016, concerne toute personne s'étant trouvée dans une situation similaire, ainsi que ses descendants : l'incommunicabilité d'une expérience qui dépasse l'entendement, et le désir de lutter contre le cynisme et l'oubli par une écriture qui cherche à réconcilier récit de soi et parole universelle. Et c'est bien de récit de soi dont il s'agit aussi dans les quatre ouvrages de mon corpus.

¹²⁵ Arnaud Sauli, *Aharon Appelfeld, le Kaddish des orphelins*, France 3, 2016.

¹²⁶ Aharon Appelfeld, [*Sippur hayim*, éditions Keter, 1999], *Histoire d'une vie*, traduction de l'hébreu de Valérie Zenatti, éditions de l'Olivier, Paris, 2004.

1) Écrire la détresse

À l'origine de ces écrits, des sentiments et des objectifs similaires chez les auteurs étudiés dans ce travail, pourtant séparés de la Shoah par deux générations, semblent se dessiner dans les textes comme dans les paratextes. La détresse exprimée par Appelfeld dans le documentaire cité plus haut apparaît également dans les interviews données par Foer et Krauss lorsqu'ils évoquent la genèse de leurs ouvrages et le rapport qu'ils entretiennent au passé et à leurs origines. En effet, de précieux éléments d'analyse sont contenus dans les interviews qui complètent la lecture de chaque roman si l'on considère, comme Philippe Gasparini, que le paratexte « fait partie de l'œuvre d'un écrivain » à l'heure actuelle, et que sa maîtrise « appartient de plein droit à l'écrivain »¹²⁷. Il sera donc important de se référer aux entretiens que ces écrivains accordent à la presse américaine et internationale, au fil de leur carrière, généralement à l'occasion de la sortie d'un nouveau roman. Dans le cas de *The Lost*, la détresse de l'auteur apparaît également, à la fois dans le corps du texte et dans ses interviews, lorsque Mendelsohn explique longuement ce qui l'a poussé à écrire.

a) Mendelsohn et le « vide informe »

Comme la Torah¹²⁸, la première partie de *The Lost*, est intitulée « Bereishit, or, Beginnings » ; elle est composée de deux chapitres, « The Formless Void » et « Creation », laissant entendre que le récit de l'auteur est le fruit d'une volonté de donner corps à un « vide informe ». Ce vide informe est en fait composé de fragments de récit qui donnent une impression de non-dit, de mystère et d'incomplétude, provoquant questionnements et malaise chez l'auteur, lesquels seront transmis au lecteur. *The Lost* est né du besoin de Daniel Mendelsohn de raconter la quête qu'il a entreprise afin de déterminer quel a été le sort exact de six membres de sa famille maternelle disparus durant la Shoah. Âgé d'une quarantaine d'années, il entreprend cette quête pour répondre à des interrogations qui le taraudent depuis l'enfance. C'est pourquoi il commence son récit en remontant jusqu'à son plus jeune âge, pour évoquer ce qui lui semblent être les premières questions qui se sont posées à lui, du fait des pleurs inmanquablement suscités par son apparition dans toute réunion de famille :

¹²⁷ Philippe Gasparini, *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*, Paris, Seuil, 2004, p. 93.

¹²⁸ Voir note 77.

Some time ago, when I was six or seven years old, it would occasionally happen that I'd walk into a room and certain people would begin to cry. The rooms in which this happened were located, more often than not, in Miami Beach, Florida, and the people on whom I had this strange effect were, like nearly everyone in Miami Beach in the mid-nineteen-sixties, old. (L 3¹²⁹)

On découvre plus tard la cause de ces pleurs : la ressemblance physique de l'auteur avec un grand-oncle, le frère aîné de son grand-père maternel, qui ne figure pas parmi ces assemblées de rescapés, vieilles personnes juives qui se racontent des histoires en yiddish car Shmiel a été victime du nazisme ; seules des bribes de l'horreur que lui et sa famille ont subie sont dispersées dans le récit familial, de façon occasionnelle et aléatoire. Cet oncle dont on ne parle qu'en murmurant, souvent en yiddish, revient néanmoins dans les conversations que l'auteur, enfant, surprend, sans pouvoir toujours les comprendre : « Because Shmiel wasn't much talked about, and because when he was talked about it tended to be in whispers, or in Yiddish [...]—because of these things, when I did learn something, it was usually by accident » (L 19). L'histoire de Shmiel – ou ce qui en est connu – est donc livrée de façon fragmentaire et désordonnée dans le cercle familial ; elle s'apparente à un vide informe dans lequel peinent à se distinguer des contours tout juste esquissés : « Over time, these scraps of whispers, fragments of conversations that I knew I wasn't supposed to hear, eventually coalesced into the thin outlines of the story that, for a long time, we thought we knew » (L 20). Mais jusqu'à la quête de vérité entreprise par l'auteur, il s'agit d'une version erronée ou tout au moins partielle et tronquée, de l'histoire telle qu'ils croyaient la connaître, alors que l'essentiel demeure méconnu. Certains éléments sont glanés au fil du temps, et jamais aucune certitude ne peut être établie : Shmiel, sa femme et leurs quatre filles auraient été dénoncés par un voisin, ou peut-être même par leur propre bonne ; Shmiel aurait été « le premier sur la liste », et ses filles auraient été violées puis tuées : « They raped them and they killed them all » (L 22). Ce détail, énoncé par la mère de l'auteur dans un moment de distraction où elle semble se parler à elle-même (« in a slightly different voice, almost as if to herself » [L 22]), frappe l'esprit de Mendelsohn qui, rétrospectivement, se souvient à quel point il fut choqué à l'époque par cette révélation, paralysé par la gêne ainsi causée et incapable de questionner sa mère : « by the time I was able to frame, elaborately, a question about what she had said, [...] we were at the door and then inside and then it was time to say the prayers for the dead » (L 22).

¹²⁹ Toutes les citations tirées de *The Lost* seront précédées de l'abréviation « L » ; le numéro de page provient de l'édition suivante : Harper Perennial, HarperCollins Publishers, 2007.

Ainsi, le sentiment qui anime Mendelsohn et qu'il décrit au début de *The Lost* – « I felt a kind of pain, a form of anxiety even, when confronted by masses of information that seemed resistant to organization » (L 38) – rappelle la détresse évoquée plus haut à propos du déclenchement de l'écriture chez Appelfeld. Ces masses d'informations qui résistent à toute forme d'organisation ressemblent fort au fatras de souvenirs pouvant être contenu dans la mémoire d'un survivant, et que celui-ci peine à exprimer ou à communiquer. L'écriture est ainsi censée permettre de les « travailler » pour les assimiler, à la manière dont un traumatisme doit l'être, afin d'être dépassé et que ses effets viennent à s'estomper. De plus, en sa qualité d'universitaire, professeur de lettres classiques, Daniel Mendelsohn est rompu à l'analyse des procédés littéraires à l'œuvre dans les grands poèmes épiques de l'Antiquité, procédés qu'il réutilise dans le récit de sa propre quête. Il décrit ailleurs longuement son plaisir précoce d'adolescent à répertorier, enregistrer et classer des informations, lorsqu'il commence à s'intéresser aux civilisations antiques :

The pleasure lay [...] in the organization of the knowledge I was slowly accumulating, in the making and memorizing of lists of numbered dynasties and vocabulary charts and hieroglyphic tables and chronologies [...]. This, I now realize, was the first expression of an impulse that is the same as the one that drives a person to write—to impose order on a chaos of facts by assembling them into a story that has a beginning, a middle and an end. (L 18)

Ainsi, cet élan qui le pousse à mettre en ordre ce « vide informe » auquel il était confronté, à la fois dans son histoire familiale et dans l'étude de l'Antiquité, préfigure pour lui son travail d'écrivain, lorsqu'il se met à collecter inlassablement, au fil de ses entretiens et de ses voyages, autant de faits, preuves, écrits, traces tangibles et témoignages qui pourront *in fine* aboutir au récit du destin d'une famille de six personnes victimes de la Shoah.

Car Mendelsohn, comme Foer et Krauss, fait partie d'une génération qui a grandi dans l'absence de récit, due moins à l'absence de faits mémorables qu'à l'incapacité de la génération précédente à les raconter :

My grandfather [...] never talked about his brother and sister-in-law and the four girls who, to me, seemed not so much dead as lost, vanished not only from the world but—even more terrifying to me—from my grandfather's stories. (L 15)

Les trois auteurs ont grandi dans un contexte où des allusions, des photos, des objets pouvaient évoquer le passé, mais n'étaient que rarement accompagnés d'histoires : « I was rich in keepsakes, but had no memories to go with them » (L 182). Que faire de ces « souvenirs » sous forme d'objets (keepsakes) lorsqu'ils ne sont pas reliés à des « souvenirs mémoriels »

(memories) ? Cette recherche de la mémoire partiellement effacée est déclinée de manière différente chez chacun des trois auteurs étudiés ici et pour Foer, le point de départ de sa quête est, selon ses propres dires, le sentiment diffus d'être accompagné de personnes et de lieux qu'il ne connaît pas vraiment parce qu'ils ont disparu avant sa naissance.

b) Foer et la « présence d'une absence »

Lors d'une interview, Foer mentionne « la présence d'une absence » comme motivation à sa quête initiale. Il se rend sur les lieux dont sont originaires ses grands-parents afin d'écrire un récit de voyage, retraçant les rencontres et les témoignages qu'il pensait récolter dans une sorte de chronique fidèle à la réalité. Cependant, il confie qu'après ce voyage infructueux qu'il effectue en Ukraine à l'âge de vingt-et-un ans, il se trouve dans l'obligation d'inventer, imaginer, élaborer à partir de cette quasi-absence d'informations. En cela, sa démarche ressemble fort à celle de Mendelsohn, sauf que de son désir de savoir et de mettre en mots ce qui lui a été transmis de façon diffuse et confuse résulte un ouvrage de fiction :

I did not intend to write *Everything Is Illuminated*. I intended to chronicle, in strictly nonfictional terms, a trip that I made to Ukraine as a twenty-year-old. Armed with a photograph of the woman who, I was told, had saved my grandfather from the Nazis, I embarked on a journey to Trachimbrod, the shtetl of my family's origins. The comedy of errors lasted five days. I found nothing but nothing, and in that nothing—a landscape of completely realized absence—nothing was to be found. Because I didn't tell my grandmother about the trip — she would never have let me go — I didn't know what questions to ask, or whom to ask, or the necessary names of people, places, and things. The nothing came as much from me as from what I encountered.¹³⁰

Ici, c'est le néant qui domine, souligné par cette répétition quasi obsessionnelle du mot « nothing », et la souffrance semble poindre derrière cette répétition, comme si le jeune écrivain s'était trouvé brutalement confronté, lors de son voyage, non pas, bien sûr, aux faits qui ont constitué la Shoah mais, de façon extrêmement douloureuse néanmoins, à ses conséquences tangibles et visibles, dans cette absence, cet anéantissement total effectué par le nazisme. Pour lui, le recours à la fiction s'est imposé car seule l'imagination pouvait compenser le néant. Aucun fait tangible trouvé lors de son voyage ni aucun souvenir clair et précis ne lui sont livrés. Ainsi, Foer fait observer par l'un de ses personnages – le grand-père de Jonathan, qui refuse de croire à toutes les histoires que la gitane lui raconte mais qui continue de l'écouter – que

¹³⁰ John Mullan, "An Interview with J.S. Foer", *The Guardian*, March 2010.

l'origine d'une fiction est toujours une absence : « he knew that the origin of a story is always an absence » (EI 230¹³¹). Chez l'auteur, l'absence de récit, ce « vide informe » qui a présidé à l'écriture de son roman, est partiellement causée par sa propre incapacité à questionner sa grand-mère et, plus tard, les habitants de l'Ukraine où il se rend à la fin de ses études. Le « néant » qu'il évoque provient donc autant de lui-même que des circonstances dans lesquelles il se trouve : « [...] the book wasn't an act of creation so much as it was an act of replacement. I encountered a hole—and it was like the hole that I found was in myself, and one that I wanted to fill up »¹³²

De plus, au tout début du récit fictionnel qui concerne le *shtetl* de Trachimbrod, c'est une impression de chaos et de non-sens qui domine. L'histoire débute par un accident, une carriole conduite par un certain Trachim qui roule à vive allure et tombe dans une rivière, et les éléments se mettent en place : un corps perdu, un cadavre sans sépulture, une disparition – « they didn't find a body » (EI 14). Au commencement, un bébé, une petite fille – qui sera prénommée Brod – censée être l'ancêtre de l'écrivain Jonathan, émerge de la rivière Brod, et son origine inconnue plonge les habitants dans une profonde confusion : « By now, almost all of the shtetl's three hundred-odd citizens had gathered to debate that about which they knew nothing » (EI 12). Ainsi, ils sont amenés à formuler les hypothèses les plus farfelues sur les événements antérieurs, sur la raison pour laquelle la carriole s'est renversée. Cependant, ils ne sont même pas sûrs de l'existence réelle de Trachim qui pourrait n'être qu'un personnage fictif (« [they] always knew he was a fiction » [EI 15]), à moins qu'il ne leur ait joué un tour : « Some argued that there was never a body at all. Trachim wanted to be dead without being dead, the con artist » (EI 15). D'autres encore pensent que Brod pourrait être une réincarnation de Trachim : « [Some] believed that my great-great-great-great-great grandmother was Trachim reborn » (EI 16). En quelques phrases, nombre de thèmes et motifs importants de *Everything Is Illuminated* sont annoncés : la fiction versus la réalité, la mort et la postérité, la filiation.

Le monde absurde dans lequel émerge l'histoire de *Everything Is Illuminated* rappelle, sur un mode humoristique et non réaliste, le récit biblique du commencement du monde que Mendelsohn met en parallèle avec le récit de sa propre quête. À l'origine de tout récit se trouvent le désordre et le « vide informe » selon Mendelsohn, qui équivalent à l'absence et au néant évoqués par Foer : le premier s'emploiera à mettre de l'ordre dans les informations qu'il

¹³¹ Toutes les citations tirées de *Everything Is Illuminated* seront précédées de l'abréviation « EI » ; le numéro de page provient de l'édition suivante : Penguin Books, 2003.

¹³² Erica Wagner, "The key to illuminating the next Real Thing", *The Times*, Book Review, 5 June 2002.

recueillera et à en communiquer la plus grande partie possible au lecteur, tandis que le second aura recours à l'imagination et à la fiction pour compenser le manque d'informations.

Et c'est ce même mot, « néant », qui est employé par Krauss, lorsqu'elle retrace, dans une interview, la genèse de son deuxième roman, *The History of Love* qu'elle a voulu faire émerger à partir d'un « rien », sans but précis ni intention d'écriture préalable : « I wanted to give up my old ideas about writing—or at least about trying to write well—and just write something for myself. To no end. A nothing. Soon after that, Leo's voice appeared on the page »¹³³. La voix de Leo Gursky aurait ainsi surgi des tourments inconscients de l'écrivaine.

c) La mélancolie de Nicole Krauss

Tandis-que la tristesse est l'une des tonalités de nos humeurs, la mélancolie est une affection psychique qui peut contenir des aspects dépressifs et qui provoque une grande douleur morale. Dans le cas de Krauss et des écrits du corpus en général, on retrouve souvent, chez les personnages, cette souffrance morale profonde qui va au-delà d'un état de tristesse passagère. Krauss est, elle aussi, marquée par son histoire familiale et elle éprouve, de façon récurrente, un sentiment de perte, comme une douloureuse absence, une sorte de nostalgie pour des lieux et des personnes qu'elle n'a en fait jamais connus, mais dont elle ressent pourtant la perte et le manque de façon aiguë, comme par personne interposée :

[It] had something—or everything—to do with the fact that my grandparents came from these places that we could never go back to, because they'd been lost. And people were lost. My great-grandparents and lots of great-uncles and aunts died in the Holocaust. Maybe it is something inherited in the blood, a sense of loss of a thing and a longing for it.¹³⁴

Cette mélancolie, cette tristesse profonde presque constitutive, est ressentie par nombre de ses personnages qui semblent porter un fardeau écrasant, et elle peut parfois paraître inexplicable à première vue, en particulier dans la jeune génération. Le personnage de Bird (le jeune frère d'Alma), par exemple, dans *The History of Love*, semble habité par une mémoire qui le dépasse, au-delà même de la perte de son père qu'il n'a pratiquement pas connu ; de même, Leah Weisz et son frère Yoav, dans *Great House*, ne semblent pas maîtres de leur destin, dans cette vie parallèle et coupée du monde que leur père leur impose, et il émane d'eux une sorte de détachement mélancolique qui, là aussi, va au-delà de la souffrance causée par l'absence de

¹³³ An Interview with Nicole Krauss, *BookBrowse*, 2010,

¹³⁴ Gaby Wood, "Interview with Nicole Krauss", "Have a Heart", *The Observer*, May 4, 2005.

leur mère. Lotte, autre personnage de *Great House*, dont la famille a été engloutie dans la Shoah, est également caractérisée par une tristesse profonde et inconsolable. Le grand requin blanc, personnage appartenant à l'histoire écrite par Dovik dans *Great House*, est décrit par son père Aaron (lecteur du roman de son fils) comme le réceptacle de tous les mauvais rêves et pensées terrifiantes qui habitent les personnages et dont ils veulent se débarrasser : « A shark that is a repository for human sadness » (GH 179¹³⁵) ; l'animal fantastique semble ainsi être la réponse imaginée par un enfant lui-même porteur d'une douleur qu'il ne peut affronter.

Écrire, pour Krauss, obéit ainsi moins à une volonté de témoigner ou perpétuer une mémoire, qu'à un besoin de se libérer d'un fardeau, d'une tristesse qu'elle dit porter en elle depuis l'enfance. Et c'est cette même tristesse que la jeune femme écrivain, personnage principal de son dernier roman, *Forest Dark*, s'efforce de ne pas transmettre à ses propres enfants, et dont elle leur apprend à se maintenir à distance :

We had made such a huge production out of their happiness, my husband and I had gone to such lengths to fortify their lives against sadness, that they had learned to fear it the way their grandparents had feared the Nazis.¹³⁶

Krauss n'entend pas, elle non plus, faire un récit historique mais plutôt montrer comment des personnages s'efforcent de survivre après une perte incommensurable, et trouvent le moyen de composer avec leur souffrance afin de vivre pleinement dans le présent : « I'd say I'm less interested in memorializing than I am in the way people alter their personal histories in the act of remembering simply to make life bearable »¹³⁷. Cependant, au-delà de cette mélancolie, se manifeste également, chez elle, la volonté de célébrer la vie à travers le thème de la survie :

In my mind the opposite of disappearing is survival. The book [*The History of Love*] is shot through with odes to survival, to the strength it takes to survive, and to the joy of those who have survived. My grandparents are people who love life. Every conversation I remember having with them as a child was about life—not about tragedy, not about history, not about what had happened to their families—but simply about living.¹³⁸

Krauss entend rendre hommage à ses grands-parents qui, en leur qualité de rescapés, lui « ont appris le contraire de la disparition », comme elle le souligne dans la phrase figurant en légende des photos des quatre personnes à l'origine de son existence, au début de *The History of Love* :

¹³⁵ Toutes les citations tirées de *Great House* seront précédées de l'abréviation « GH » ; le numéro de page provient de l'édition suivante : Penguin Books, 2011.

¹³⁶ Nicole Krauss, *Forest Dark*, Bloomsbury, 2017, p. 131.

¹³⁷ Juliet Linderman, « An Interview with Nicole Krauss », *Jewcy Magazine*, October 2010.

¹³⁸ Alden Mudge, « The Strength to Survive », Interview with Nicole Krauss, *Bookpage*, May 2005.

« To my grandparents, who taught me the opposite of disappearing »¹³⁹. Cette dédicace laisse bien sûr à penser qu'ils ont largement contribué, de façon positive, à la formation de son identité et de sa personnalité, mais elle rappelle également à quel point l'héritage transmis peut parfois être lourd à porter, comme Krauss le suggère dans un entretien à propos de *Great House*. En effet, son troisième roman semble être né d'une volonté de construire et d'élaborer un récit à partir du fardeau de l'héritage familial (« the burden of inheritance »¹⁴⁰), en mettant en parallèle divers traumatismes au fil d'intrigues disjointes qui finissent pour la plupart par se rejoindre, de façon aléatoire, à l'intérieur du roman. Et finalement, la question qui s'ensuit est évidemment celle de la transmission, de ce qui sera légué aux générations futures, de façon plus ou moins consciente : « What do we pass down to our children, knowingly or unknowingly ? »¹⁴¹. Cette incertitude est elle-même teintée d'une crainte empreinte de désenchantement.

On retrouve ce même sentiment de tristesse dans *Everything Is Illuminated* à propos de certains personnages ukrainiens : le mot lui-même apparaît plusieurs fois dans le récit de Foer, notamment à propos du grand-père d'Alex, lorsqu'il examine la photo d'Augustine : « There was a sadness amid him and the photograph and nothing in the world frightened me more » (EI 65). Ici, bien entendu, la langue inexacte et naïve d'Alex incite davantage à s'émouvoir qu'à sourire. Dans la partie historique de réalisme magique, Brod (censée être l'ancêtre du narrateur Jonathan) est dépeinte comme une « spécialiste » de la tristesse, l'incarnation même de ce sentiment, lequel prévaut en toute circonstance et peut être décliné d'une infinité de façons : « She was a genius of sadness, immersing herself in it, separating its numerous strands, appreciating its subtle nuances. She was a prism through which sadness could be divided into its infinite spectrum » (EI 78).

Dans *The Lost*, ce sont certains témoins interrogés par l'auteur qui sont décrits comme ne pouvant se départir de la profonde tristesse qui les habite et les structure ; même les lieux sont tristes (« even cemeteries can be bereft » [L 292]) ; quant aux photos, certaines sont porteuses d'une tristesse immense, comme l'image abîmée de la sœur d'Adam Kulberg que ce dernier avait emportée dans sa fuite : le visage de la jeune femme est barré au niveau des yeux par une pliure, car la photo est ancienne, endommagée par les voyages et les espaces parcourus, mais elle résiste au temps qui passe (L 418).

¹³⁹ Toutes les citations tirées de *The History of Love* seront précédées de l'abréviation « HL » ; le numéro de page provient de l'édition suivante : Penguin Books, 2006.

¹⁴⁰ Marc-Christoph Wagner, « We Create Who We Are », Interview with Nicole Krauss, Louisiana Channel, Louisiana Museum of Modern Art, 2012.

¹⁴¹ Claude Peck, « A New 'House' for Krauss », Interview with Nicole Krauss, *Star Tribune*, October 9, 2010.

À chacun de ses écrits, Krauss confirme ainsi que l'écriture est née d'une « détresse », une souffrance, un sentiment d'incomplétude et de malaise, une volonté de mettre des mots sur les silences d'un passé familial douloureux qui n'a pu être raconté (parfois parce qu'il était méconnu), et sur ses répercussions contemporaines. Le lecteur perçoit de prime abord qu'au-delà de leur besoin de dire ou d'écrire ce passé qui les hantent et qu'ils portent en eux malgré tout, il y a aussi chez Foer, Krauss et Mendelsohn, une volonté de faire réapparaître un monde englouti et des personnages oubliés. Écrire, raconter, donner forme, redonner vie, voilà qui semble être l'objectif commun. Et pour ce faire, chacun des auteurs utilise le matériau autobiographique qui est à sa disposition, afin d'élaborer des œuvres littéraires, c'est-à-dire à la fois esthétiques et imaginatives, et qui solliciteront la participation active du lecteur.

2) S'écrire : récit de soi, hybridité et post-modernité

Comme le souligne Sophie Vallas dans son ouvrage sur Jerome Charyn¹⁴², la réflexion théorique sur ce genre hybride qu'est l'autofiction (terme utilisé pour la première fois par Serge Doubrovsky en 1977) est moins développée aux États-Unis qu'en France, et les distinctions subtiles entre roman autobiographique, auto-narration, récit de soi, « roman du je », autobiographie fictionnelle ou fiction autobiographique, n'intéressent pas forcément les écrivains américains qui mettent en pratique ces différentes formes. En effet, même si l'écriture de soi est partie constitutive de la tradition littéraire en Amérique (« Avant d'écrire romans, nouvelles, poèmes ou pièces de théâtre, les Américains se confient »)¹⁴³, la critique américaine, elle, a eu tendance à englober toutes les variantes de l'écriture de soi comme représentatives de la littérature post-moderne : « la question de l'écriture de soi a été d'emblée traitée à l'intérieur de la problématique post-moderne »¹⁴⁴. Et si, comme l'affirme Linda Hutcheon, « les frontières les plus rigides jamais abattues par le post-modernisme [...] sont celles qui séparaient fiction et non fiction »¹⁴⁵, il sera intéressant de s'arrêter ici pour faire le point et tenter de situer les textes étudiés dans cette perspective.

Les quatre ouvrages du corpus correspondent à la description du post-modernisme donnée par Linda Hutcheon, dans la mesure où chacun, à sa manière, contient un certain degré d'hybridité et échappe à toute classification générique stricte et définitive. Si les trois auteurs

¹⁴² Sophie Vallas, *Jerome Charyn et les siens*, Presses Universitaires de Provence, 2013, p.18.

¹⁴³ Ada Savin, *L'Amérique par elle-même*, Paris, Michel Houdiard, 2010, p.18.

¹⁴⁴ Sophie Vallas, op.cit., p.18.

¹⁴⁵ Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism*, Routledge, 1988, p.10, cité par Sophie Vallas, op.cit., p. 18.

n'ont pas été personnellement et directement concernés par la Shoah, ils portent néanmoins en eux la mémoire d'événements qui ont marqué leurs familles respectives. Et, concernant Krauss et Foer, ces éléments autobiographiques ne manquent pas d'être utilisés comme points de départ à la création de certains personnages, situations ou lieux qui apparaissent dans leurs romans, sans que ceux-ci soient des portraits ou reproductions exactes de la réalité. Ainsi, ils s'inscrivent résolument dans un processus d'écriture de soi, pour reprendre une expression très large qui désigne souvent des ouvrages post-modernes dans lesquels l'écrivain se projette dans sa fiction et ne rechigne pas à jouer avec un matériau autobiographique.

La « littérature de l'intime », selon l'expression de Philippe Gasparini, a longtemps été discréditée en France en vertu de la distinction établie par Aristote entre la poésie (censée être artistique par nature parce que représentant « ce qui pourrait avoir lieu ») et la chronique (relatant « ce qui a eu lieu », à savoir des faits particuliers qui ne seraient aucunement généralisables). Les récits à la première personne (mémoires, lettres, journaux intimes, autobiographies ...) n'étaient pas considérés comme faisant partie de la littérature car ils mélangeaient le code de la fiction (censé être propre au roman) et celui de l'autobiographie référentielle, deux codes perçus comme incompatibles. Au XIXe siècle, les « romans autobiographiques » ou « romans personnels » étaient ainsi considérés comme des ouvrages mineurs. Plus tard, en étudiant les textes en eux-mêmes et pour eux-mêmes, et en les détachant totalement de leurs auteurs, la critique structuraliste confirme ce rejet du roman autobiographique pour s'intéresser exclusivement au récit fictionnel.

Ce n'est que dans les années 1970 et 1980, avec la théorie de la réception, l'étude de l'intertextualité et du paratexte, et les essais de Wolfgang Iser et Umberto Eco sur l'acte de lecture, que l'œuvre cesse d'être considérée comme un texte clos. Comme on l'a suggéré dans l'introduction, elle est alors vue davantage comme « un support de communication dont les potentialités sont actualisées par l'interprétation du récepteur »¹⁴⁶. Le lecteur entre définitivement en scène grâce aux travaux de Philippe Lejeune qui postule l'existence d'un « pacte de lecture » signé entre l'autobiographe et son lecteur, et l'autobiographie – et le récit référentiel en général – (ré)intègre pleinement le champ littéraire. Serge Doubrovsky forge ensuite le terme d'autofiction pour souligner la limite du pacte autobiographique de Lejeune et des catégorisations que ce dernier propose : l'écriture doit être littéraire ; on doit constater une parfaite identité onomastique entre auteur, narrateur et héros ; une importance décisive est accordée à la psychanalyse.

¹⁴⁶ Philippe Gasparini, op. cit., p.11.

Plus tard encore, Gérard Genette propose une distinction qui réduit l'utilisation du terme pour désigner seulement les cas de fictionnalisation de soi, c'est à dire de projection dans l'imaginaire d'un personnage portant le nom de l'auteur, comme c'est le cas dans *Everything is Illuminated*. Cependant, à l'heure actuelle, la catégorie « autofiction » tend à englober tout ce qui caractérisait autrefois le « roman autobiographique », à la différence que l'engouement pour ce genre prétendument nouveau a remplacé l'attitude de mépris qu'il suscitait dans le passé. De nombreux textes contemporains, jugés post-modernes, que ce soit en France ou aux États-Unis, relèvent de l'autofiction, mais il serait erroné de les voir comme une forme d'expression inédite, sans antécédent ni filiation. Ces textes empruntent de nombreux procédés au roman autobiographique traditionnel, même s'ils s'en distinguent par la synthèse qu'ils parviennent à accomplir entre des codes jusque-là conçus comme antagonistes, qu'ils confrontent et font co-exister.

Ainsi, l'autofiction pourrait être décrite comme un troisième genre, distinct du récit de fiction et du récit autobiographique, un genre hybride qui contiendrait, selon les textes, une quantité variable d'ingrédients ou de critères appartenant à l'une ou l'autre forme. Et la lecture de ce genre hybride serait elle-même hybride, avec des récits qui, en quelque sorte, « programmeraient » une double réception, à la fois fictionnelle et autobiographique, et pour lesquels le degré de véridicité importerait peu. Dans cette optique, comprendre le but de l'auteur et mesurer l'authenticité de son propos compteraient moins que l'émotion que pourrait susciter son récit chez le lecteur.

Selon Gasparini, le roman peut être identifié selon trois critères : narratif, fictionnel et littéraire. Sur le plan narratif, l'énoncé doit être perçu comme une histoire et non un discours, un poème ou une pièce de théâtre. Pour ce qui est des deux autres critères, ils vont de pair si l'on considère, après Genette, que la fictionnalité d'un récit garantit son appartenance à la sphère littéraire :

[...] une œuvre (verbale) de fiction est presque inévitablement reçue comme littéraire, [...] peut-être parce que l'attitude de lecture qu'elle postule (la fameuse « suspension volontaire de l'incrédulité ») est une attitude au sens kantien, de « désintéressement » relatif à l'égard du monde réel.¹⁴⁷

Par opposition, le discours référentiel requiert obligatoirement la créance du lecteur, et c'est la raison pour laquelle il s'engage, par une sorte de contrat, à rendre scrupuleusement compte de la réalité observée. C'est le cas de *The Lost*, dont l'auteur est particulièrement pointilleux sur

¹⁴⁷ Gérard Genette, op. cit., p.8.

les détails factuels qu'il expose au fur et à mesure de sa recherche, en revenant parfois sur certains éléments qui s'avèrent progressivement erronés ou partiels, et qu'il corrige scrupuleusement, en montrant avec honnêteté et rigueur à quel point lui-même a pu être entraîné sur de fausses pistes ; il se transforme alors, de son propre aveu, en une sorte de narrateur non fiable : les incises « or thought I knew », « or thought we learned », « I later learned » parcourent son récit et font état de ses errements et de la construction de son récit. Certes, si l'on se réfère à la définition de Gasparini, *The Lost* n'est pas un roman puisque rien n'y relève de la fiction, mais la complexité de son mode narratif en fait néanmoins une œuvre éminemment littéraire.

a) *The Lost*, entre récit autobiographique et « photo-texte »

Daniel Mendelsohn raconte dans *The Lost*, de façon rétrospective, une partie de sa vie, et il y a bien, d'emblée, identité onomastique entre l'auteur, le narrateur à la première personne qui retrace la quête et le personnage d'enquêteur qui finit par se dessiner au fil du récit. Et cependant, le traitement du temps dans le récit provoque une distanciation entre auteur et narrateur, dans la mesure où, fréquemment, le narrateur se décrit lui-même rétrospectivement comme parfois naïf ou inconscient de certains aspects, à tel ou tel stade de sa quête.

Au moment où il écrit, l'auteur en sait bien évidemment davantage que ce qu'il savait au début de ses recherches, mais il reproduit, pour le lecteur, ses hésitations, ses difficultés à démêler le vrai du faux, les fausses pistes qui l'ont aiguillonné et motivé durant l'aventure qu'a constitué sa quête. Ainsi, le lecteur avance dans l'enquête comme Mendelsohn l'a fait. Jusqu'à un certain stade, il n'est par exemple pas sûr de l'ordre dans lequel les filles de Shmiel se succèdent : « we had never known for sure what the order of the children were » (L 146) ; et pendant un moment, il pense que Shmiel aurait été gazé en 1942 et va jusqu'à décrire la scène (L 239) qui se révélera, plus tard, totalement imaginaire. À un autre moment, il pense que la troisième fille de Shmiel se prénomme Ruchatz, alors que son prénom exact s'avèrera être Ruchele : l'incise « I then thought » (L 54) suggère que plus tard, son idée sera démentie, mais il laisse pour l'instant le lecteur dans l'incertitude. Plus loin, il explique cette erreur par la graphie datée de Shmiel qu'il décrit de façon détaillée, pour conclure qu'un des prénoms avait été mal lu : « [...] we had, I later learned, been misreading one of the names » (L 127).

De même, lorsqu'il raconte la confusion qu'il a faite, à cause de l'accent yiddish de son grand-père, entre les mots *kessle* et *kestl*, l'auteur entraîne le lecteur avec lui dans cette idée fautive qui sera entretenue jusqu'à son second voyage en Ukraine : « I know only they were

hiding in a kessle. Since I knew by then how to make adjustments for his accent, when I heard him say this I simply wondered, What castle ? (L 19) ». Soudainement, à la fin de son récit, il réalise que le « château » (*Kessle*) qu'il recherchait depuis le début, et dans lequel il pensait que Shmiel et l'une de ses filles avaient vécu cachés avant d'être découverts et arrêtés, était en fait une « boîte » (*Kestl*), une cave minuscule à laquelle il accède par une trappe dissimulée dans le plancher de la maison que les occupantes actuelles lui permettent de visiter, vers la fin de son enquête :

A kestl, a kestl, not a castle. [...] Kestl is the Yiddish word for box. All those years ago I had listened to my grandfather talk, the one time he had offered me information about Shmiel's death, and I, listening to those plush vowels and thickened consonants, had heard what I'd wanted to hear, a story like a fairy tale, a tragic drama complete with a nobleman and a castle. But he hadn't after all, been telling one of his own stories, a story based half on facts and half on fantasy, a story about Jews in a faraway land hiding in a castle. They had been hiding in some kind of box. (L 482)

Ce décalage, cette double temporalité dans la narration, contribuent donc à faire du narrateur un véritable personnage qui évolue et « grandit » au fur et à mesure que progresse le récit. En conséquence, une possibilité plus grande est laissée au lecteur de s'identifier au narrateur, comme il le ferait avec un personnage de roman, alors même qu'il a conscience d'être en train de lire un récit de faits totalement véridiques. Au fil des pages, le récit se met à ressembler à une véritable intrigue, et il en va de même pour les personnes réelles qui reviennent au fil de la quête/enquête (comme Mrs Begley ou Matt, l'un des frères de Daniel Mendelsohn), dont on oublie parfois qu'ils ne sont pas des personnages fictifs. Le processus est ici l'inverse de ce qui se produit lorsque les personnages d'un roman sont si réalistes qu'ils donnent au lecteur l'impression d'être issus de la « vraie vie » (« true to life »).

Enfin, *The Lost* relate des faits historiques – le sort tragique d'une famille de six Juifs d'Europe de l'est durant la Shoah – et pourtant, l'histoire de l'oncle Shmiel est élevée au niveau d'un récit universel. On peut y lire une tragédie due à l'*hubris* d'un personnage : l'orgueil aveugle de l'oncle qui, ne parvenant pas à s'adapter à la vie en Amérique, choisit, contre les conseils de membres de sa famille établis aux États-Unis, de retourner vivre en Ukraine ; là, il bénéficiera pendant plusieurs années d'une position aisée de notable avant de sentir l'étau des persécutions antisémites se resserrer autour de lui et de devoir implorer ses frères et sœurs de lui venir en aide. Un autre élément qui universalise l'histoire de Shmiel est le motif de la méésentente à l'intérieur d'une fratrie, éclairé par un parallèle filé par Mendelsohn tout au long du récit entre l'histoire familiale et l'histoire biblique d'Abel et Caïn.

L'hybridité est manifestement l'un des éléments constitutifs de *The Lost*. Le volume ne contient aucun élément fictionnel mais il ne se présente pas non plus exactement comme une autobiographie¹⁴⁸ (puisque'il ne s'agit pas de l'histoire de la vie de l'auteur), bien qu'il en comporte certaines caractéristiques (récit rétrospectif, personne réelle, vie individuelle). Il ne s'agit pas non plus d'une biographie du grand-père, et encore moins d'une biographie de l'oncle Shmiel ; il s'agit d'un « memoir », à savoir un écrit autobiographique portant sur une dimension de la vie de l'auteur et non sur l'ensemble. En fait, le champ en est beaucoup plus large dans la mesure où l'auteur fournit à la fois un récit de ce qui a motivé sa quête et un récit des faits, ainsi qu'une glose sur cette quête, sur les faits historiques et la manière dont ils sont découverts et restitués, et enfin, une sorte de mode d'emploi sur la façon dont l'ouvrage doit être lu.

En effet, la mise en parallèle du récit de la quête et de ce que trouve l'auteur chemin faisant avec des passages tirés de la Torah (*parashot*) et des commentaires (*midrash*) que ces passages ont pu susciter chez des exégètes célèbres tels que Rashi¹⁴⁹ et Friedman¹⁵⁰ suggère qu'un même texte peut être lu, compris et interprété de différentes manières. Ce parallèle nous donne implicitement des indications sur la façon dont Mendelsohn entend que le lecteur aborde son texte, à savoir par une lecture active et personnelle : les différents fils narratifs et niveaux de lecture enrichissent et complexifient le texte, et en font une source de questionnements pour le lecteur qui a l'impression de lire plusieurs textes en un, entre récit épique autobiographique et quête chimérique. Par ailleurs, la présence de photographies insérées dans le corps du texte achève de faire de *The Lost* une œuvre originale et inclassable, dans la lignée de ce qu'on a coutume aujourd'hui d'appeler « l'écriture sebalienne ». Et, dans un entretien récent, Mendelsohn reconnaît volontiers sa dette envers Sebald :

I'm a great admirer of Sebald and it was certainly because of Sebald that I started thinking about using photographs. I always felt that when I first became interested in the story, when I was a child, there were two ways that one had to know the story, there were the stories that my grandfather told and the stories my relatives told, there were letters, old family documents and there were photographs, so I thought, I'm going to give to the reader of this book exactly what I had to work with: narratives and images.¹⁵¹

¹⁴⁸ La définition qui en est donnée par Philippe Lejeune dans *Le pacte autobiographique*, [Paris, Seuil, 1975] est la suivante : « Récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité », p. 14.

¹⁴⁹ Rabbi Chlomo ben Itzhak Ha Tzarfati (Rabbi Salomon, fils d'Isaac le Français), né à Troyes vers 1040, est célèbre pour ses commentaires de la Bible Hébraïque ; c'est l'une des principales autorités rabbiniques du Moyen Âge.

¹⁵⁰ Richard Elliott Friedman est un bibliste américain né en 1946, professeur d'université et traducteur de la Bible, reconnu pour ses analyses et commentaires de la Bible hébraïque. Son ouvrage le plus célèbre est *Qui a écrit la Bible ? La prodigieuse quête des auteurs de l'Ancien Testament*, Exergue, 2007 (1^{re} éd. 1997).

¹⁵¹ Sophie Vallas et Laurence Benarroche, « An Interview with Daniel Mendelsohn », 14 mars 2019, non publiée.

W. G. Sebald, écrivain allemand contemporain (1944-2001) et auteur de deux ouvrages novateurs (*Les Émigrants*, publié en 1999, et *Austerlitz*, publié en 2001) dans lesquels il fait intervenir des photographies qu'il intègre à l'intérieur même du texte, est considéré comme praticien singulier du photo-texte :

Few writers have used photographs in quite the way Sebald does, scattering them, without captions, throughout the text, so that the reader can't be sure, exactly, how the writing and the photographs relate to each other, or, indeed, whether the photographs disclose what they purport to.¹⁵²

Chez Sebald, les protagonistes racontent l'histoire de leur vie à la fois en termes verbaux et en termes visuels, et ses photos-textes sont également hybrides parce que ce ne sont pas seulement des biographies, ni des *memoirs*, ni véritablement des romans.

Un photo-texte, ou œuvre photo-textuelle, peut être défini comme une œuvre hybride dans laquelle photographie, d'une part, et fiction ou récit, d'autre part, s'enrichissent réciproquement : les photographies ne viennent pas simplement illustrer le texte en lui étant subordonnées, elles le complètent et l'explicitent. C'est une relation de réciprocité car le texte, à son tour, permet au lecteur de lire les photographies, tout comme celles-ci parachèvent le contenu et le sens du texte. Grâce au texte, le lecteur peut saisir les références contenues dans une photographie, comprendre leur portée ; et grâce aux photographies, le lecteur trouvera dans le texte davantage de richesse et de profondeur. Les deux modes d'expression deviennent alors indissociables et forment un matériau composite. Le récit verbal y est complété et complexifié par les photographies, et leur insertion crée une instabilité et une discontinuité dans la forme. Cette hybridité, selon Angeliki Tseti, « démantèle les frontières entre réalité et fiction, entre le moi et le monde, entre l'histoire et la mémoire, entre le passé et le présent »¹⁵³.

Le résultat obtenu par Mendelsohn dans *The Lost* est frappant. On compte une soixantaine de ces photographies présentes à l'intérieur du texte qui viennent l'interrompre ou le compléter. Elles introduisent un élément de mystère car elles ne sont pas légendées et font parfois irruption au milieu du texte, au détour d'une page, sans que le lecteur s'y attende. Elles peuvent être petites ou grandes, placées au milieu ou en haut d'une page, ou bien occuper une page entière et en faire disparaître toute trace de texte. Elles montrent principalement des lieux et des personnes, mais aussi des cartes géographiques, un croquis dessiné sur une nappe en papier, un menu de repas *cashier* pris à bord d'un navire, ou encore l'envers de photographies,

¹⁵² James Wood, "W. G. Sebald, Humorist", *The New Yorker*, June 5 & 12 2017, p. 93.

¹⁵³ Angeliki Tseti, « (Auto)pathography, Photography, Trauma in Aleksandar Hemon's *The Lazarus Project* », *E-rea* [en ligne], 15.1 2017.

parfois, et la légende inscrite au dos. Ce sont des photographies de famille, d'archives ou encore celles de Matt Mendelsohn, frère de Daniel et photographe professionnel qui l'a accompagné dans ses voyages, son appareil à la main, et qui est crédité au début du livre comme co-auteur. Mendelsohn lui rend également hommage au milieu de son récit, le décrivant comme quelqu'un dont les qualités sont complémentaires des siennes : « an artist who says little and sees much, and worries more than I do about feelings » (L 435). Au-delà de sa reconnaissance envers son frère pour les photographies que celui-ci lui a fournies, l'auteur décrit lui-même ainsi sa démarche :

[...] from the beginning I knew I wanted the pictures to be part of the text, and that's why I asked Matt to come along with me. I didn't know until I was writing the book how I was going to be using the photographs, it just evolved during the writing of the book and then, once I was finished writing the text, then I started thinking about where to place the photographs, how to use them, whether they should be cropped or whether to use the whole photograph, that was a separate set of decisions.¹⁵⁴

Aux yeux du lecteur, très vite, elles sont aussi les *seules* traces restantes de ces disparus. Les photographies sont donc récentes ou anciennes, de bonne ou de mauvaise qualité, et ne participent nullement à « l'embellissement » de l'œuvre. Celles qui pré-existent à la guerre, comme chez Sebald, peuvent être floues, sombres ou granuleuses et elles n'ont pas de valeur artistique particulière (contrairement à celles de Matt Mendelsohn) ; elles alimentent et complètent le récit verbal, comme des fragments de récit elles-mêmes, et elles participent ainsi de sa fragmentation formelle. À première vue, lorsqu'on feuillète le volume, on a l'impression d'un certain désordre car leur apparition est irrégulière et relativement peu fréquente : mais la rareté de leur occurrence n'établit pas pour autant de hiérarchie d'importance entre l'écrit et le visuel.

L'usage de photographies se fait généralement en vertu de leur valeur référentielle, lorsqu'elles permettent d'authentifier des propos, par exemple, ou bien de confirmer, par le visuel, l'image qui s'est déjà formée dans l'esprit du lecteur grâce aux mots et à leur pouvoir évocateur. Ainsi, elles peuvent permettre au lecteur de visualiser la réalité passée, de l'approcher, de faire en sorte que celle-ci devienne aussi réelle que la photographie elle-même. Elles permettent donc à l'auteur d'ancrer le texte dans la réalité. En ce sens, qu'elles soient anciennes ou contemporaines, elles agissent comme des preuves testimoniales car elles confèrent au récit une authenticité référentielle : elles se réfèrent à une réalité existante ou qui

¹⁵⁴ Sophie Vallas & Laurence Benarroche interviewent Daniel Mendelsohn, op. cit.

a existé. Leur lien avec le texte n'est pas forcément perçu d'emblée : elles agissent souvent comme des sortes de réminiscences, comme si soudainement, des images mentales venaient interférer avec le texte. C'est exactement ce qui se produit lorsqu'un lecteur est face à une description de paysage ou de visage : ceux-ci peuvent être représentés dans son esprit sous la forme d'une image mentale qu'il s'est forgée, grâce aux détails de la description. Alors, la photographie vient, en quelque sorte, confirmer l'image mentale, ou l'infirmier, si celle-ci ne correspond pas à l'image réelle.

Le lecteur de *The Lost* est plongé dans les photographies dès la couverture qui figure un montage de divers clichés anciens, en noir et blanc ou couleur sépia, provenant de toute évidence des albums familiaux. À la première page, la présence de la photographie de l'auteur, enfant, indique d'emblée au lecteur qu'il s'agit d'un récit de type autobiographique. Un peu plus loin, les montages qui réunissent le haut et le bas des visages de Daniel et de Shmiel parlent d'eux-mêmes, sans mots explicatifs nécessaires : les photos prouvent la véracité des propos de l'auteur (concernant sa ressemblance physique avec son grand-oncle) et viennent, en quelque sorte, « vérifier » ou confirmer cette ressemblance. L'image de Shmiel qui suit presque immédiatement, impérial et magnifique, achève de sceller, aux yeux du lecteur, cette relation entre l'auteur et l'objet des recherches qu'il se prépare à entreprendre.

Dans *The Lost*, les photographies ont donc un statut particulier : celles de Matt Mendelsohn témoignent d'une réalité qui existe hors du champ immédiat du lecteur et celles qui proviennent des albums témoignent de l'existence d'un passé qui n'existe plus (que ce soit un lieu ou une personne). Ces dernières, qui continuent d'exister au-delà de la mort ou de la disparition du sujet ou des lieux, ont survécu au changement opéré par le temps. Les photographies d'avant-guerre sont ainsi elles-mêmes, en quelque sorte, des rescapées du temps qui passe, et ce statut provoque une distorsion, une condensation, une a-chronicité du temps.

En effet, comme dans tout autre photo-texte, une double temporalité est introduite par la présence des photographies dans le récit de Mendelsohn. Deux temporalités se superposent qui correspondent chacune aux images et aux textes tandis que, par ailleurs, il existe plusieurs temporalités dans le récit lui-même : d'une part, le temps du narrateur-auteur qui raconte et qui vit – « illustré » par les photos de son frère Matt – et le temps de ses souvenirs ; et, d'autre part, le temps des histoires anciennes qu'il raconte, temps attesté par les photographies du passé ainsi que par les innombrables témoins qu'il interroge – acteurs du passé, membres des générations antérieures. Le démantèlement de la linéarité spatio-temporelle est ainsi accentué par le dispositif photo-textuel. Par ailleurs, on retrouve, tout au long de *The Lost*, cette caractéristique des photos-textes qui consiste à appartenir à la fois au registre autobiographique et à celui d'une

création littéraire innovante : en effet, l'auteur tient à apporter des preuves de la véracité de son récit en l'accompagnant des photographies, anciennes ou contemporaines et, qui plus est, il en fait une utilisation singulière. La principale conséquence de cette hybridité est la déstabilisation du lecteur qui sera examinée en détail plus tard.

Les romans autobiographiques, quant à eux, ne sont pas tenus à la véracité car ils n'ont souscrit à aucun contrat de référentialité et ne peuvent se prêter à aucune sorte de vérification. C'est le cas des romans de Krauss et Foer qui relèvent, à cet égard, bien davantage de la fiction que du récit de soi, mais pour lesquels le paratexte apporte néanmoins de précieuses informations, en montrant que certains éléments des intrigues sont directement inspirés de faits réels, et en les démarquant alors à leur tour du strict modèle romanesque puisqu'ils comportent une certaine dose d'autobiographie que les auteurs tiennent à souligner.

b) Krauss et Foer : entre romans autobiographiques, fictions historiques et réalisme magique

Dans un ouvrage de fiction, le récit est attribué à un narrateur fictif (ce qui est le cas des romans de Krauss) et le protocole d'énonciation consiste à faire raconter des faits par une entité imaginaire qui n'a aucun compte à rendre au réel : les personnages-narrateurs tels que Nadia ou Aaron dans *Great House* ou Leo Gursky dans *The History of Love* sont imaginaires, et les histoires qu'ils racontent ne sont soumises à aucune contrainte quant à leur véracité. Théoriquement, il en va de même dans *Everything Is Illuminated* pour le narrateur à la première personne, Alex Perchov. Cependant, la complexité énonciative de ce dernier provient du fait que c'est ce narrateur imaginaire qui présente au lecteur, de façon humoristique, l'auteur ou, plus exactement, un personnage portant le nom de l'auteur (« But then I met Jonathan Safran Foer, and I will tell you, he is not having shit between his brains. He is an ingenious Jew » [EI 3]), renversant ainsi les procédés habituels de l'écriture autobiographique et plaçant, par cette touche humoristique, le lecteur dans une position d'attente amusée.

Si les personnages-narrateurs sont fictifs, les événements qu'ils racontent ne le sont pas forcément. Ainsi, les romans de Krauss et Foer pourraient être décrits comme des « fictions historiques » (*historical imaginings*¹⁵⁵, pour reprendre l'expression de Margaret Jordan, déjà citée) c'est-à-dire des fictions construites à partir de faits historiques réels et/ou de faits

¹⁵⁵ Cf. note 87.

appartenant à l'histoire familiale. En effet, les éléments autobiographiques y abondent : les grands-parents maternels de Krauss sont nés l'un en Allemagne et l'autre en Ukraine, et ils ont trouvé refuge à Londres grâce au *Kindertransport*, tout comme le personnage de Lotte dans *Great House*, arrivée en Angleterre comme *chaperone* d'un convoi d'enfants juifs. Les grands-parents paternels de l'écrivaine, qui se sont rencontrés en Israël pour ensuite partir s'installer à New-York, étaient originaires de Hongrie et de Russie ; le défunt père de la jeune Alma de *The History of Love* était israélien et de nombreux chapitres de *Great House* se déroulent en Israël tandis que l'un de ses personnages – George Weisz – vient de Hongrie. Slonim (la ville que Leo Gursky a quittée dans *The History of Love*) est la ville natale de la grand-mère de Krauss, et Mereminski, le nom de famille du personnage d'Alma, est également celui de Sasha, la grand-mère paternelle de l'auteure. Dans un entretien, Krauss a elle-même souligné ce matériau familial qu'elle a utilisé dans ses romans :

I wanted to write a book that people would take personally. [...] So while the novel is filled with stories I heard growing up from my four grandparents, born in Hungary, Poland, Germany, and White Russia, and from my parents, one who grew up London and the other in Israel and New York, at the same time the novel is entirely imagined—and more than that, I wanted it to be a celebration of the imagination.¹⁵⁶

Les personnages de Krauss peuvent également être inspirés de personnes qu'elle a pu rencontrer ou côtoyer dans son enfance, voire d'elle-même : à propos de *The History of Love*, elle confie qu'elle a eu plus de mal à construire le personnage de la jeune New-Yorkaise Alma – dont elle se sentait peut-être trop proche – que celui de Leo Gursky, dans lequel elle semble pourtant avoir également mis beaucoup d'elle-même :

I struggled with Alma's voice, I think, because I remember very well what it was like to be 14 years old and someone not unlike her. [...] With Leo, conversely, I felt immediately and totally at home in his voice. There was never a question of wondering what would an old man from Poland do here. I always felt with him that I was writing about myself, as strange as that may seem. [...] Leo's voice appeared on the page. It was so familiar to me: at once the easiest thing I'd ever written, and also the most alive. Sometimes I even confused his voice with my own, or was unable to tell us apart; strange to say, considering he's an eighty-year-old man from Poland. But with the arrival of Leo's voice, I found a way to write about things that were personal without being autobiographical. To me that's an important distinction.¹⁵⁷

¹⁵⁶ “An Interview with Nicole Krauss”, *BookBrowse*, 2010.

¹⁵⁷ *Ibid.*

Des faits « personnels » sans être nécessairement « autobiographiques » : la façon de les raconter, l'implication de l'écrivain dans le récit, importent finalement davantage que la véridicité, car c'est l'aspect personnel du récit qui est censé provoquer, en miroir, une implication similaire de la part du lecteur, grâce au processus d'identification.

Dans *Everything Is Illuminated*, le *shtetl* de Trachimbrod, en Galicie (une région située à cheval sur l'Ukraine et la Pologne actuelles), dont est originaire le grand-père du personnage de Jonathan, est inspiré du bourg de Trochenbrod qui a réellement existé et se trouve à une trentaine de kilomètres au nord-est de Lutsk, dans l'Ukraine actuelle. Cependant, Foer choisit d'inventer le récit du voyage de Jonathan, au lieu de relater son propre périple en Ukraine, et d'utiliser les rares faits qu'il a pu glaner au fil de ses rencontres comme un cadre à partir duquel il bâtit une fiction :

I returned to Prague, where I had planned to write the story of what had happened. But what had happened? It took me a week to finish the first sentence. In the remaining month, I wrote 280 pages. What made beginning so difficult, and the remainder so seemingly automatic, was imagination—the initial problem, and ultimate liberation, of imagining. My mind wanted to wander, to invent, to use what I had seen as a canvas, rather than the paints.¹⁵⁸

Dans *Everything Is Illuminated*, le jeune auteur qu'est Foer à l'époque est à la recherche de formes expérimentales. Ainsi, la partie réaliste du récit de voyage, menée par Alex, rompt avec les formes conventionnelles pour prendre l'aspect d'une parodie dans laquelle le ton comique dominant est inattendu puisqu'il s'inscrit dans un roman sur la Shoah. Et dans l'autre partie du récit, qui concerne le passé, l'auteur semble avoir intégré l'idée que tout accès direct à ce passé est impossible. Si la représentation réaliste du passé ne peut être accomplie, alors l'auteur peut donner libre cours à son imagination débordante, en incluant des éléments fantastiques, des disparitions mystérieuses, des rêves prophétiques et un récit exhaustif auquel il est impossible de croire. Si le mode fictionnel réaliste ne peut qu'échouer pour rendre compte de la Shoah, le recours au réalisme magique semble être une réponse adéquate à cet échec. Ainsi, la saga familiale imaginaire du double de l'auteur (le personnage appelé Jonathan Safran Foer) est relatée dans des passages très stylisés où la chronologie est fracturée, la plupart des faits sont impossibles et où les personnages acquièrent une dimension mythique.

Selon la définition donnée par Wendy Faris, le réalisme magique conjugue le mode réaliste et le mode fantastique de telle manière que les éléments magiques semblent émaner de la réalité : « Magical realism combines realism and the fantastic in such a way that magical

¹⁵⁸ «An Interview with J.S.Foer», www.houghtonmifflinbooks.com, 2003, p. 4.

elements grow organically out of the reality portrayed »¹⁵⁹. Le réalisme magique mélange éléments fantastiques et éléments historiques sans qu'il y ait véritablement de frontière entre eux : les faits magiques sont relatés exactement comme le seraient les faits historiques dont ils proviennent. Par ce mode d'écriture, Foer tente de combattre le réel insaisissable auquel il est confronté (l'absence d'archives et de connaissance historique et donc, l'impossibilité de transmettre la mémoire des lieux et des faits) pour tenter de découvrir la vérité à propos de la destruction de tout un univers. Dans *Everything Is Illuminated*, la tentation de l'irréel provient de la conscience qu'a l'auteur de l'impossibilité de donner du sens à ce qui s'est passé, et il utilise le réalisme magique pour montrer les limites du connaissable : il se lance dans ce que Toni Morrison a appelé « l'archéologie littéraire »¹⁶⁰. Et en même temps, ce mode permet au récit d'acquérir une dimension métafictionnelle dans la mesure où le texte fournit un commentaire sur lui-même. En effet, la véracité du récit est d'emblée remise en question dans la phrase d'ouverture du premier chapitre « historique » concernant le chariot qui se serait renversé, ou pas, dans la rivière Brod (« It was March 18, 1791, when Trachim B's double axle wagon either did or did not pin him against the bottom of the Brod River » [EI 8]), et le lecteur est ainsi appelé à entrer dans un monde imaginaire et irréaliste. De même, la naissance de Brod (l'ancêtre présumée de Jonathan) est présentée comme un événement mythique, et la vie au *shtetl* imaginée par Foer n'a, en effet, pas grand-chose à voir avec la vie quotidienne d'un *shtetl* historique telle qu'elle est dépeinte dans le livre de Rachel Ertel¹⁶¹, par exemple. Pour lui, il est donc possible, et peut-être même nécessaire, de reconstruire son passé familial en racontant des histoires qui s'éloignent de la réalité passée.

Cette difficulté à trouver une forme d'écriture unifiée (ou peut-être cette volonté de ne surtout pas y avoir recours) est exprimée par les trois auteurs, à la fois dans les paratextes et dans les romans, pour ce qui concerne Foer et Krauss, et dans le corps même du texte de *The Lost* s'agissant de Mendelsohn. Tous témoignent de sentiments de malaise, pouvant aller jusqu'à l'anxiété ou à la souffrance, qui sont à l'origine de leurs écrits ; tous font part des questionnements auxquels ils ont été confrontés quant à la forme à donner à ces écrits. Ceux-ci sont caractérisés par une certaine hybridité générique, un *balagan* des genres, comme nous venons de le voir, et plus encore par la déconstruction et la fragmentation du récit, à la fois symptôme et conséquence du traumatisme dont les auteurs ont hérité.

¹⁵⁹ Wendy B. Faris, "Scheherazade's Children: Magical Realism and Postmodern Fiction", in: Louis Parkinson and Wendy B. Faris (eds.), *Magical Realism: Theory, History, Community*, Duke University Press, 1995, p. 163–186.

¹⁶⁰ Toni Morrison, "The Site of Memory", *Inventing the Truth*, edited by William Zinsser, Houghton Mifflin Company, 1995, p. 302.

¹⁶¹ Rachel Ertel, *Le Shtetl, la bourgade juive de Pologne de la tradition à la modernité*, op. cit.

CHAPITRE II

« *Leur mort coule dans mes veines* »¹⁶²

1) Le traumatisme en héritage

Lorsque Jablonka écrit, au sujet de ses grands-parents paternels, que « leur mort coule dans [ses] veines », il décrit son traumatisme causé par leur disparition. Arrêtés à Paris en 1943 puis déportés, ils ne sont jamais revenus mais son père, enfant à l'époque, a pu échapper à la rafle parce qu'il était caché chez des voisins. Ivan Jablonka n'a donc pas connu ses grands-parents, il n'était pas né au moment de leur mort, et pourtant le traumatisme de cette disparition, vécu et transmis par son père, l'habite et le hante, et a contribué à constituer son être profond en « coulant dans ses veines ».

En grec ancien, le mot *trauma* signifie blessure, qu'elle soit infligée au corps ou à l'âme. Le Dictionnaire Larousse donne la définition générale suivante du terme traumatisme : « Ensemble des lésions locales intéressant les tissus et les organes provoquées par un agent extérieur ; troubles généraux qui en résultent. » En psychologie, il s'agit d'un choc émotionnel puissant et subit, ainsi que de l'ensemble des dommages d'ordre psychologique et somatique résultant de cette violence faite au psychisme : crises d'angoisse, stress, vertiges, cauchemars, état de confusion et de stupeur. Le concept s'appuie sur l'idée que « des événements réels peuvent causer une brèche dans le bouclier protecteur qu'est la psyché et perturber la structure psychique ainsi que l'estime de soi »¹⁶³. Marc Amfreville, quant à lui, le définit ainsi, mettant l'accent sur la violence de l'événement : « a violent breakthrough in consciousness of such a nature that it remains inassimilable at the time of its occurrence, but also when and only when a phenomenon of *latency* is observed »¹⁶⁴. Chez Freud, le trauma est une blessure infligée à l'âme qui, contrairement à la blessure corporelle qui peut se refermer et guérir, a été vécue trop

¹⁶² Ivan Jablonka, Ibid p. 368.

¹⁶³ Angela Connolly, "Healing the Wounds of Our Fathers: Intergenerational Trauma, Memory, Symbolization and Narrative", *Journal of Analytical Psychology*, 2011, 56, 607-626 ("The concept of trauma, the idea that real events can bring about a breach in the protective shield of the psyche, disrupting the psychic structure and the sense of self, has played a fundamental role in psychoanalytic theory").

¹⁶⁴ Marc Amfreville, "Family Archive Fever: Daniel Mendelsohn's *The Lost*", chap. 9, *Contemporary Trauma Narratives*, edited by Jean-Michel Ganteau & Susana Ortega, New York, Routledge, 2014.

tôt (et de façon inopinée) pour être pleinement comprise et appréhendée correctement, et qui ne peut donc parvenir à la conscience que lorsqu'elle est répétée sous une autre forme. Car le traumatisme fait nécessairement intervenir les notions de refoulement et de retour aux événements traumatiques sous forme de cauchemars ou de pensées obsédantes qui viennent régulièrement hanter le sujet.

La première véritable théorie du traumatisme est élaborée par Freud au début du XX^e siècle, dans le cadre de sa théorie de la séduction où il explique qu'un événement tel que l'intrusion de la sexualité dans la vie d'un enfant, survenue à un moment où celui-ci ne peut l'appréhender et la comprendre, peut provoquer plus tard (après une période de latence), l'apparition de symptômes psychiques et/ou somatiques, à l'occasion d'événements qui rappellent l'événement traumatique initial. Selon Freud, qui élargit plus tard sa théorie aux blessures psychiques occasionnées chez les anciens combattants de la Première Guerre mondiale, un traumatisme n'est pas pleinement perçu comme tel au moment où il se produit et l'expérience traumatique n'est pas pleinement assimilée au moment où elle a lieu. Refoulée et stockée dans l'inconscient, elle réapparaît de façon inattendue lors de la répétition d'événements similaires :

Le malade ne peut pas se souvenir de tout ce qui est en lui refoulé et peut-être précisément pas de l'essentiel, de sorte qu'il n'acquiert pas la conviction du bien-fondé de la construction qui lui a été communiquée. Il est bien plutôt obligé de répéter le refoulé comme expérience vécue dans le présent au lieu de se le remémorer comme un fragment du passé.¹⁶⁵

Concernant la Shoah, la même incapacité à exprimer et transmettre a été constatée chez les survivants qui ont connu une réalité sans précédent. L'événement ne pouvait être appréhendé car il dépassait l'entendement. En effet, il n'existait pas, à l'époque, de phénomène comparable en termes d'échelle et de conséquences : il s'agissait d'un événement radicalement différent, que les cadres de référence antérieurs ne permettaient pas de comprendre. Ni le survivant ni aucun autre avant lui n'avait été confronté à une telle réalité. Les bourreaux étaient d'autres êtres humains dont les actions étaient justifiées par la loi et contre lesquels il n'y avait aucune possibilité de réaction. Les souffrances physiques et psychiques étaient à la limite de ce qui pouvait être enduré ; l'isolation sociale était presque totale et la situation extrême n'avait pas de limite temporelle perceptible au moment des faits. La raison de la menace qui pesait sur les

¹⁶⁵ Sigmund Freud, *Au-delà du principe de plaisir* [1920], *Essais de psychanalyse* (1981), trad. André Bourguignon, Paris, Payot Rivages, 2001, pp. 63-64.

victimes ne pouvait être comprise et cette incompréhension a, par la suite, conduit les survivants à se heurter mentalement, de manière répétée, à cette réalité passée qu'ils ne parvenaient pas à maîtriser. Cette idée est expliquée par Cathy Caruth lorsqu'elle aborde la question de la survie du rescapé d'une expérience traumatique :

Not having truly known the threat of death in the past, the survivor is forced, continually, to confront it over and over again. For consciousness, then, the act of survival, as the experience of trauma, is the repeated confrontation with the necessity and impossibility of grasping the threat to one's own life.¹⁶⁶

Il y a donc, chez les victimes, ainsi que chez leurs descendants, la nécessité de parvenir à raconter, d'une part pour tenter de recouvrer un équilibre psychique et, d'autre part, pour informer et faire savoir au monde. Cependant, cet impératif à raconter a souvent été contré par une incapacité à parler ou à mettre en forme un récit disparate et embrouillé, à cause de l'aspect traumatique, exceptionnel voire inédit, des faits. C'est ainsi qu'à la fin de *Everything Is Illuminated*, le narrateur décrit la difficulté des survivants à parler, après l'attaque finale qui provoque la destruction de Trachimbrod en 1942 :

And so it was when anyone tried to speak: their minds would become tangled in remembrance. Words became floods of thought with no beginning or no end, and would drown the speaker before he could reach the life raft of the point he was trying to make. (EI 261)

a) Dire l'indicible

Since then, at an uncertain hour
That agony returns:
And till my ghastly tale is told
This heart within me burns.¹⁶⁷

Tant que le Vieux Marin de Coleridge n'aura pas raconté les histoires épouvantables qu'il porte en lui, son cœur se consumera, il sera torturé par l'angoisse et ne connaîtra ni repos ni apaisement. Ainsi, la souffrance de l'être traumatisé peut se perpétuer indéfiniment si aucune parole ne vient délivrer le sujet pour mettre un terme à la tyrannie de la mémoire qui le hante sous la forme de pensées obsessionnelles. On comprend bien que Primo Levi ait placé cet extrait du poème de Coleridge en exergue de son dernier livre *Les naufragés et les rescapés*, paru en

¹⁶⁶ Cathy Caruth, *Unclaimed experience: Trauma, Narrative and History*, Baltimore, The John Hopkins University Press, 1996, p. 62.

¹⁶⁷ Samuel Taylor Coleridge, "The Rime of the Ancient Mariner", *Lyrical Ballads with a Few Other Poems*, London, A. & J. Arch, 1798.

1989, et dans lequel il revient, une fois encore, sur la nécessité de témoigner de l'expérience des camps, en même temps que sur les limites de ce témoignage. Primo Levi, comme beaucoup de survivants, était hanté par cette question. « J'ai fait de cette impossibilité [à témoigner/raconter] mon point de départ même »¹⁶⁸, déclare ainsi Claude Lanzmann dans un article dont le titre reprend une phrase tirée de *Si c'est un homme* : « Ici, il n'y a pas de pourquoi »¹⁶⁹.

Dire ce qui n'a jamais été dit représente un défi ; les générations suivantes ont le devoir de restaurer une parole qui a été peu formulée, particulièrement aux États-Unis. Comme on l'a vu dans l'introduction, la littérature de la Shoah est née en Europe avec les récits de survivants. Le témoignage, d'une façon générale, a peu été encouragé, que ce soit en Europe ou ailleurs, et moins encore dans le Nouveau Monde où la devise a toujours été de laisser derrière soi le passé malheureux et douloureux pour rebâtir un présent et un avenir meilleurs, dans lesquels les immigrants deviendraient de nouvelles personnes. Les parents ont voulu épargner leurs enfants et ceux-ci se sont abstenus de poser des questions. Une longue période de silence, faite de déni et de refoulement, a ainsi duré jusque dans les années 1980. Le sentiment d'inadéquation des mots a fait taire les souvenirs et des sentiments de culpabilité ont agi comme des mécanismes de défense inconscients qui empêchaient le récit¹⁷⁰. La distance temporelle et émotionnelle semblait nécessaire pour que les survivants soient prêts à affronter leurs souvenirs refoulés et pour que des thérapeutes soient à même de traiter des problèmes inédits, qui demandaient confrontation et intervention.

Quelques années après la sortie du film de Claude Lanzmann, *Shoah* (1985), Steven Spielberg crée la *Shoah Foundation* (1994) et constitue la plus grande collecte de témoignages de rescapés et survivants jamais réalisée (55 000). Les auteurs de troisième génération comme Foer, Krauss et Mendelsohn descendent de familles où rescapés et survivants ont parcouru un long chemin avant de parvenir à reconstruire leur vie. Ces derniers ont laissé l'Europe et son passé terrifiant loin derrière eux et c'est pourquoi, bien souvent, ils n'en parlent pas. Ils racontent des blagues et des anecdotes qu'eux seuls peuvent comprendre, ou alors ils évoquent ce passé avec leurs pairs seulement, ceux qui ont traversé les mêmes épreuves, parce qu'ils ont une langue et une grammaire communes que ne comprennent pas toujours leurs descendants.

¹⁶⁸ Claude Lanzman, « Hier ist kein Warum », *Au sujet de Shoah – Le Film de C. Lanzman*, ed. Bernard Cruau, Paris et Berlin, 1990.

¹⁶⁹ Primo Levi, *Se questo è un uomo*, op. cit., p. 38.

¹⁷⁰ Une illustration de ce phénomène est l'histoire d'une femme dans la Norvège occupée de 1942, relatée dans l'ouvrage de Marie-Louise Seeberg, Irene Levin et Claudia Lenz, *The Holocaust as Active Memory*, Routledge, 2013 : elle ordonne à son jeune frère de rentrer à la maison, elle le rejoindra ; la Gestapo attendait là et a arrêté le jeune frère qu'elle n'a jamais revu. Elle a mis cinquante ans à raconter le rôle qu'elle avait eu dans l'arrestation de son frère.

Dans *The Lost*, les passages abondent où l'auteur se trouve confronté à des situations où la barrière de la langue et le fossé entre les générations l'empêchent de participer à des conversations ou d'en comprendre la teneur : « There would then begin a good deal of rapid-fire Yiddish from which I was, then, excluded » (L 6). Les personnes âgées qu'il rencontre appartiennent à un monde singulier. Leur langue maternelle n'est pas l'anglais mais elles ont appris à le parler et elles parviennent à communiquer et à se faire comprendre dans ce nouvel idiome d'adoption. Leur anglais est émaillé de mots yiddish et ils ont conservé un accent qui amuse leurs petits-enfants, ici retranscrit dans *The Lost* : « tahrrible time, dollink, I vuz dehere, I rrammenbah, and I'm tellink you, it's de troott ! » (L 6). Ces gens sont peut-être pleinement intégrés dans leur nouvelle patrie, et pourtant, ils donnent parfois l'impression de flotter dans une sorte d'entre-deux qu'ils sont seuls à connaître, le décalage générationnel n'étant pas la seule cause de leur étrangeté aux yeux de l'auteur enfant :

[...] Herman would be laughing with one of the other old Bolechowers, the Jews of that town where my family was from, pointing at me and smiling indulgently and saying what a *frische yingele*, a fresh little boy, I was. [...] I would join my brothers, and we would play our silly games, games that consisted, occasionally, of making fun of the odd words that would sometimes rise into the air above their whispered, contentious conversations, the words with their odd, wailing, Old Country diphthongs that made us embarrassed and which we'd mock. TOOOIIIIPPPPP, we would shout, running in a circle and giggling, TOIP TOIP TOIP ! (L 28)

Ainsi, les personnes âgées décrites au début de *The Lost* ressemblent aux personnages du deuxième film (*Santa Fe*) de la trilogie d'Axel Corti, *Welcome in Vienna*¹⁷¹, qui font fi de leur nostalgie, de leurs regrets ou de leur chagrin et se projettent tristement vers l'avenir, sans y croire réellement. Leurs blessures sont trop profondes pour pouvoir jamais cicatriser. La survie leur est suffisante et en même temps, parfois indifférente.

Le personnage de Leo Gursky, dans *The History of Love*, est une autre illustration de cette singulière façon d'être au monde : à la fois désenchanté et brisé, il est cependant mu par le désir de voir sa mémoire se perpétuer au-delà de lui-même, à travers son manuscrit. Il traîne son existence fantomatique dans un univers grisâtre, et les phrases de son récit sont souvent tronquées, telle cette amorce « And yet. », récurrente dans les premières pages, comme si Leo souhaitait souvent ajouter quelque chose à ce qu'il vient de raconter mais finissait toujours par y renoncer. Les mots semblent lui faire défaut et peut-être ne croit-il pas lui-même à la possibilité d'être entendu et compris. Ce « And yet. », qui peut aussi être lu comme « À quoi

¹⁷¹ Axel Corti, *Welcome in Vienna*, prod. Schweizerische Radio und Fernsehgesellschaft, Teamfilm Production, Zweites Deutsches Fernsehen, Autriche, Suisse, Allemagne, 1982-1986.

bon ? », laisse ainsi entrevoir cette difficulté à communiquer la réalité d'un traumatisme, propre à toute personne en ayant fait l'expérience. Dans *Everything Is Illuminated*, Augustine explique aux deux jeunes gens combien il était difficile aux rares survivants de raconter ce qu'ils avaient traversé après la guerre : « It was such a difficult time with talking. You were always afraid of saying the wrong thing, and usually it felt befitting not to say anything at all » (EI 191). Le grand-père de Jonathan était revenu après la guerre mais lui et Augustine n'avaient pratiquement pas communiqué, et elle se trouve donc dans l'impossibilité de répondre aux questions que Jonathan lui pose par Alex interposé. Dans *The Lost*, Anna Heller Stern, une rescapée interrogée en Israël, a le plus grand mal à commencer à parler ; sa voix s'étrangle à la deuxième syllabe du prénom de sa sœur : « You see ? Already I can't go on » (L 295). À plusieurs reprises, Mendelsohn fait part de la difficulté de certains des survivants qu'il interroge aux quatre coins du monde à verbaliser leurs récits : « Klara's voice trailed off » (L 375) ; le traumatisme est tel que les faits sont encore très présents et rendent le récit parfois impossible : Prokopiv (lors du deuxième voyage de l'auteur en Ukraine) se met à raconter des souvenirs, et à un moment, l'auteur se rend compte que ceux-ci sont si nets et précis qu'une image mentale s'est formée dans l'esprit du témoin (« He could see it in his mind's eye »), si bien que celui-ci est obligé de s'arrêter car la suite est si horrible que, dans un premier temps, il ne parvient pas à laisser les mots sortir de sa bouche : « His voice grew ragged and he began to weep. I'm sorry, I'm sorry, he said. I can't tell this » (L 471).

Cependant, la parole peut avoir une vertu thérapeutique, comme le fait remarquer l'un des personnages de *Everything Is Illuminated* : « I think I'm done with talking », dit Jonathan à Alex qui lui répond : « You must talk » (EI 158-159). La parole (qu'il s'agisse de mémoire ou de post-mémoire) peut aider la victime à se libérer, mais encore faut-il qu'en face d'elle se trouve quelqu'un qui soit apte à entendre, disposé à écouter, en mesure de questionner. À cet égard, la suite du dialogue entre Jonathan et Alex illustre cette difficulté qui peut, en miroir, exister chez celui qui pourrait recueillir un récit, aussi anodin soit-il. Ainsi, Jonathan explique à Alex qu'il n'a jamais osé demander à sa grand-mère, par une sorte d'accord tacite entre eux, la signification d'un certain mot yiddish qu'elle prononçait lors d'un jeu auquel ils jouaient, lorsqu'il était enfant : « 'I knew I wasn't supposed to ask, so I didn't'. 'Perhaps she desired for you to ask'. 'No'. 'Perhaps she needed you to ask, because if you didn't ask, she could not tell you'. 'No'. 'Perhaps she was shouting, Ask me ! Ask me ! Ask me what I'm shouting !' » (EI 159). Et Jonathan, le narrateur, de conclure la conversation par une courte phrase soulignant la pesanteur de l'atmosphère qui s'est alors installée entre eux, et qui pourrait s'appliquer aussi à ce silence lointain entre lui et sa grand-mère, dans leur incapacité à communiquer : « The

silence was a mountain » (EI 159). Ce silence est parfois la solution trouvée par certains personnages pour s'en sortir psychologiquement. Lotte, dans *Great House*, choisit de ne rien raconter, et demeure un mystère pour son mari jusqu'à la fin : « [...] that is how she dealt with the past, in total silence » (GH 103).

« There's an elephant in the room »¹⁷². Dans cette expression populaire, la figure de l'éléphant représente un objet ou sujet dont tout le monde a conscience mais que personne n'est prêt à prendre en compte publiquement. Il grandit et prend de l'ampleur, précisément à cause du silence qui l'entoure. La Shoah est un « éléphant » invisible : sa présence est réelle mais impossible à approcher et elle engendre un processus de « mise en silence » (« silencing »). Le silence, en la matière, est un phénomène social : ce n'est que lorsqu'il est rompu qu'on se rend compte qu'il existait. Le propre du silence est de ne pas être verbalisé et, selon Foucault, il n'est pas la fin du discours mais au contraire une forme de discours. Il joue un rôle important dans les secrets, lesquels sont liés aux tabous, qui font eux-mêmes partie des normes sociétales. Et briser un tabou en fait une réalité sociale qu'il faut alors prendre en compte. C'est un moment de non-retour et la situation qui s'ensuit devient définitive et irréversible, comme s'accordent à le penser Foer et Mendelsohn, qui font dire à leurs narrateurs respectifs des phrases très similaires : « Once you hear something, you can never return to the time before you heard it » (EI 156) ; « Once you know a thing, you cannot unknow it » (L 58). En rendant une expérience visible, on la rend réelle car tant qu'elle n'a pas été révélée, elle peut être niée. Et lorsqu'on brise un tabou, on est susceptible de se heurter à la désapprobation. Taire le tabou qu'était devenu la Shoah, le garder secret permettait d'éviter des réactions de mise à distance ou de rejet. Et cependant, l'importance de la Shoah ne diminue pas avec le passage du temps : au contraire, tels des ronds dans l'eau après le jet d'une pierre, ses effets continuent à être visibles au fur et à mesure que le temps passe.

Une des difficultés pour des auteurs tels que Foer, Krauss et Mendelsohn est de mettre en récit des faits restés à l'état brut. Les générations précédentes ont livré des bribes et des fragments de l'histoire familiale et les auteurs tentent désormais de donner une forme littéraire à ce *balagan* des faits. Cette forme qu'ils donnent à lire n'est pas aussi chaotique que le récit familial, mais elle n'en reflète pas moins ce traumatisme qui leur a été transmis.

¹⁷² If you say there is an elephant in the room, you mean that there is an obvious problem or difficult situation that people do not want to talk about. (Cambridge Dictionary).

b) Les souvenirs « hérités » ou la post-mémoire

Le concept de post-mémoire, défini par Marianne Hirsch, reprend en quelque sorte l'idée déjà présente dans la Bible, d'après Delphine Horvilleur, selon laquelle « les actes des parents rejaillissent ou résonnent souvent à la génération suivante [et que] bien souvent, l'enfant porte la trace ou le fardeau des agissements de ses pères »¹⁷³. À ce propos, la rabbine française cite la Bible : « Les pères ont mangé des raisins verts et les dents des enfants ont été agacées »¹⁷⁴.

Dans les œuvres étudiées ici, l'idée de la post-mémoire et de la transmission intergénérationnelle d'un traumatisme apparaît notamment à travers des personnages secondaires dans *The History of Love*, seulement mentionnés, tels que le neveu de Litvinoff, Boris Perlstein, le fils de sa sœur Myriam, assassinée dans le ghetto de Varsovie, et qui a survécu (comme plusieurs autres personnages kraussiens) grâce au *Kindertransport* pour être ensuite élevé dans un orphelinat du Surrey. Les enfants de ce Boris (qui appartiendraient à la même génération que Krauss) auraient à subir (à l'instar d'autres personnages tels que les enfants de Weisz dans *Great House*) l'attitude ambivalente et complexe à leur égard d'un père ayant échappé de peu à l'anéantissement de la Shoah et qui en resterait marqué à vie (« at times smothered by the desperation and fear that accompanied their father's love » [GH 68]).

De façon similaire, le personnage de Dovik, dans la partie israélienne de *Great House*, semble porter en lui une hypersensibilité due à un traumatisme peut-être transmis à sa génération : dans le récit de son père, il pleure et crie de façon disproportionnée, comportement typique d'une réaction post-traumatique. À un moment du récit, Aaron (qui s'adresse à lui dans un long récit à la deuxième personne) le décrit comme mystérieusement habité, hanté par quelque chose qui le dépasse : « You continued to stand there, looking past me at the living-room, as if you were seeing something there, a memory, maybe the ghost of the child you once were » (GH 69) ; et plus loin : « You were with whatever memory it was that you saw behind me, crossing the living-room » (GH 70). L'intervention d'un psychologue durant l'enfance de Dovik (faite à la demande de la mère mais considérée comme une intrusion par le père) échoue à démêler les raisons de ces crises de pleurs du jeune Dovik : « A strange boy who grew inward from the beginning » ; « With you, it was something existential » (GH 70). Cependant, même si les séances avec le psychologue sont interrompues, Aaron poursuit son récit de l'étrange enfance de son fils qui devient éclairant pour le lecteur lorsqu'il finit par évoquer sa propre

¹⁷³ Delphine Horvilleur, *Comment les rabbins font des enfants*, op. cit. p. 103.

¹⁷⁴ Ezéchiel 18:2 et Jérémie 31:29, cité par Horvilleur, *Comment les rabbins font des enfants*, op. cit. p. 102.

enfance et les pogroms qui mettaient sa vie en suspens à l'époque (« Seventy years ago, I was a child too. [...] Pass over it » [GH 73]). Ici, les derniers mots de la citation méritent un commentaire : apparemment, ils signifient qu'il faut balayer les faits passés et les oublier (« pass over it »), alors que par ailleurs, *Passover* est le mot anglais désignant *Pessah* (la Pâque juive, qui célèbre la mémoire de l'Exode), ce qui suggérerait au contraire la nécessité de s'arrêter à ses souvenirs afin de ne pas omettre de les transmettre. En tout état de cause, le lecteur comprend que le traumatisme et la souffrance du père se manifestent chez le fils et peuvent expliquer le comportement et la personnalité perturbée de ce dernier. Le père se voit en miroir en son fils et il déteste l'image que celui-ci lui renvoie : « reflected in your own pupils, small and far away, I saw the image of myself » (GH 73).

Dans l'histoire de Lotte et Arthur, en Angleterre, lorsqu'Arthur rencontre la mère adoptive du fils de Lotte, celle-ci décrit ainsi Teddy, le jeune garçon qu'elle a autrefois recueilli alors seulement âgé de quelques jours et chez qui elle pensait déceler les traces d'une souffrance psychique ancienne : « He grew into a contented child, though there were times that I saw in his eyes [...] a fleeting look of some long-unrelieved desperation » (GH 270). La survivance en lui du désespoir de sa mère biologique, pourtant quasi inconnue, suggère la force mystérieuse de la transmission intergénérationnelle décrite par le concept de post-mémoire élaboré par Marianne Hirsch. Cette transmission consiste à « se souvenir », ou à porter en soi les traces d'événements que les générations antérieures ont connus mais que l'on n'a pas vécus soi-même :

Postmemory describes the relationship that the generation after those who witnessed cultural or collective trauma bears to the experiences of those who came before, experiences that they “remember” only by means of the stories, images, and behaviors among which they grew up. But these experiences were transmitted to them so deeply and affectively as to seem to constitute memories in their own right. Postmemory’s connection to the past is thus not actually mediated by recall but by imaginative investment, projection, and creation. To grow up with such overwhelming inherited memories, to be dominated by narratives that preceded one’s birth or one’s consciousness, is to risk having one’s own stories and experiences displaced, even evacuated, by those of a previous generation. It is to be shaped, however indirectly, by traumatic events that still defy narrative reconstruction and exceed comprehension. These events happened in the past, but their effects continue into the present. This is, I believe, the experience of postmemory and the process of its generation.¹⁷⁵

De façon similaire, Jablonka n'a pas vécu la Shoah mais il a hérité du traumatisme qu'elle a causé ; David Grossman n'a pas de lien autobiographique avec la Shoah et pourtant, son roman

¹⁷⁵ Marianne Hirsch, « The Generation of Postmemory », *Poetics Today* 29 :1 (Spring 2008), p. 106-107.

*Voir ci-dessous : amour*¹⁷⁶, est devenu un ouvrage littéraire de référence sur la Shoah et sur la transmission du traumatisme : dans une mise en abyme éclairante, le livre consacré au personnage de Momik, à l'intérieur du roman, relate l'enfance d'un garçon perturbé dont les parents, rescapés de la Shoah, sont venus s'installer en Israël après la guerre. Les événements survenus dans le passé continuent de hanter les descendants des générations successives, comme l'explique encore Marianne Hirsch :

La post-mémoire n'est pas strictement une posture identitaire mais une structure générationnelle de la transmission, inscrite dans de multiples canaux de médiatisation. La vie de famille est inscrite dans un imaginaire collectif, façonné par des histoires et des images partagées, par des motifs collectifs fantasmés et projetés, qui ont un impact sur la transmission de souvenirs individuels familiaux.¹⁷⁷

Dans les écrits littéraires relevant de la post-mémoire se dessine donc une esthétique dominée par le trauma, la perte et le deuil, et sont évoqués de façon récurrente l'absence, le silence, l'incompréhension et le vide : ces écrits sont peuplés d'ombres et de fantômes, de personnages aux trajectoires non-linéaires, d'histoires potentielles, d'images de ce qui aurait pu se passer si ce qui a eu lieu n'avait pas eu lieu. Selon la théorie psychanalytique, les émotions qui n'ont pu être appréhendées par la génération concernée sont transmises à la génération suivante, laquelle devient une sorte de « réservoir » d'affects qu'il lui faudra trouver le moyen de surmonter.

Concernant Krauss, Foer et Mendelsohn, on pourrait dire qu'ils ont hérité du traumatisme familial et que « coule dans leurs veines » la mort de certains membres de leurs familles respectives. Le traumatisme vécu par leurs grands-parents et leurs contemporains leur a été communiqué, et l'après-coup de ce traumatisme apparaît dans leur préoccupation commune à écrire cette partie de l'histoire qui n'est pas tout à fait la leur, mais qui leur appartient pourtant aussi, par filiation. Ainsi Mendelsohn réalise-t-il, a posteriori, à quel point son grand-père avait à cœur de lui communiquer le passé familial : « [...] it seemed to me that what our family meant, where its value lay, was inseparable from its long history in Europe, a history that my grandfather tried so hard, I now realize, to convey to me through the many stories he told » (L 280).

Les trois auteurs ont en effet en commun d'appartenir à des familles qui ont été confrontées à la Shoah, et cet événement a contribué à modeler, et parfois à perturber leurs histoires familiales respectives. Les grands-parents maternels de Nicole Krauss ont fui l'Europe

¹⁷⁶ David Grossman, *Voir ci-dessous : amour*, 1986, traduit par Judith Misrahi et Ami Barak, Paris, Seuil, Cadre vert, 1991.

¹⁷⁷ Marianne Hirsch, « Le concept de 'postmémoire' – Les souvenirs des autres », *Tenou'a*, Hors-série 2016, p. 17.

de l'est pendant la Shoah et certains de leurs proches ont été déportés et assassinés. Sa mère est née en Angleterre et son père a grandi en Israël où ils se sont rencontrés, avant de décider d'émigrer aux États-Unis où Nicole Krauss est née. La mère de Jonathan Safran Foer est issue d'une famille polonaise partiellement décimée par la Shoah, et ses parents ont émigré aux États-Unis. La famille maternelle de Daniel Mendelsohn a majoritairement échappé à la Shoah grâce à l'émigration précoce aux États-Unis ou en Israël, mais l'oncle Shmiel, ainsi que sa femme et leurs quatre filles, ont été assassinés entre 1941 et 1943. Presque aucun détail sur les circonstances de ces disparitions, survenues durant la phase de la Shoah par balles, n'est connu avant les recherches effectuées par l'auteur de *The Lost*, et c'est précisément cette absence de connaissances précises sur leur disparition qui constitue un traumatisme et qui motive la démarche de Mendelsohn : « But on this subject, my loquacious grandpa remained silent, and his silence, unusual and tense, irradiated the subject of Shmiel and his family, making them unmentionable and therefore, unknowable » (L 15).

Pour reprendre un terme employé lors du Colloque au Musée d'Art et d'Histoire du Judaïsme, « Génération *balagan* », il s'agit d'une « mémoire trouée »¹⁷⁸, signe d'un traumatisme antérieur, qui suscite incompréhension et fantasme. Un des moyens de surmonter cette brisure est de l'écrire pour la raconter mais la remémoration ne peut être effectuée, que ce soit par les victimes ou leurs descendants, de façon simple, directe et factuelle ; le recours à la fiction semble ainsi être un moyen approprié pour contourner cette difficulté et mettre des mots sur un passé qui les hante, comme le suggère Anne Whitehead :

Trauma is characterized, at least in the first two stages of its development, by a severe linguistic and cognitive crisis, by an impossibility to fully grasp and remember the traumatic events, by compulsive repetition and flashbacks that take the victim over and over again to the site where the wound was inflicted. Torn between the impossibility to forget and the impossibility to remember, the victims of trauma fall pray to an obsessive and addictive act of past remembrance that comes to haunt their present. They are possessed by an event, by an image that needs to be put into language, that needs to be caught in a narrative. Thus, the fictional discourse becomes the perfect medium for trauma representation. The art of fiction and the narrative discourse embrace the fragmentariness and the irrational that characterize the trauma discourse, the compulsive repetitions, the recurrent images and obsessive flashbacks, the broken chronology to produce a discourse that comes to represent the struggle of the traumatized.¹⁷⁹

Ainsi, le récit fictionnel, dont Foer comme Krauss font un large usage, serait le plus approprié pour représenter un traumatisme, en vertu de la grande liberté formelle qu'il permet :

¹⁷⁸ L'expression est d'Henri Raczymow, romancier français, auteur du roman *Un cri sans voix*, op. cit.

¹⁷⁹ Anne Whitehead, *Trauma Fiction*, Edinburgh University Press, 2004.

bouleversement de la temporalité et de la chronologie, et présence de répétitions ou de systèmes d'échos, comme autant de procédés imitant les symptômes du traumatisme :

Novelists have frequently found that the impact of trauma can only adequately be represented by mimicking its forms and symptoms, so that temporality and chronology collapse, and narratives are characterized by repetition and indirection.¹⁸⁰

Le récit de Mendelsohn, bien que non fictionnel, comporte également ces caractéristiques de fragmentation et de déconstruction qui relèvent de l'écriture du trauma.

c) Le chaos des faits

Aussi bien Foer que Krauss et Mendelsohn ont été confrontés à la difficulté, dans leurs familles respectives, d'aborder des sujets aussi douloureux que la perte, l'exil et la disparition, ainsi qu'au manque de connaissances factuelles des événements. Parmi les signes du traumatisme hérité par les auteurs, on trouve effectivement l'absence de récit linéaire et structuré d'événements qu'ils n'ont pas personnellement vécus, et l'aspect foisonnant de leurs écrits nés d'un matériau composite. Mendelsohn décrit longuement, au début de *The Lost*, son besoin d'ordonner les événements :

This, I now realize, was the first expression of an impulse that is, ultimately, the same as the one that drives a person to write—to impose order on a chaos of facts by assembling them into a story that has a beginning, a middle, and an end. (L 38)

Ainsi, au départ, la démarche de Mendelsohn est guidée par un besoin de mettre de l'ordre dans le « chaos des faits ». La difficulté à laquelle il est confronté, dans son histoire personnelle, vient de ce que les faits eux-mêmes semblent résister à sa volonté de structuration :

If an early, though admittedly eccentric, pleasure of mine lay in the ordering of hitherto messy masses of information—a combination of my father's and my mother's natures—then it was also true that I felt a kind of pain, a form of anxiety even, when confronted by masses of information that seemed resistant to organization. (L 38)

Ces « masses d'information désordonnées » dans lesquelles il a lui-même du mal à se retrouver résultent du traumatisme familial : l'assassinat mystérieux de six membres de sa famille à

¹⁸⁰ Mirela Lapugean, "Speaking about the Unspeakable: Trauma and Representation", Timisoara, University of the West, 2015.

propos de laquelle il dispose de très peu d'éléments. La douleur causée dans la famille de Mendelsohn par la disparition *et* par la méconnaissance des circonstances exactes de cette disparition est transmise à l'auteur qui en hérite, devenant en quelque sorte chargé de la transmettre à son tour. En fait, on s'aperçoit que cette quête est nécessaire parce que personne, dans la famille, n'a une connaissance véritable des faits :

It was hard to imagine just how they had been killed, to grasp the details, the specifics. When? Where? How? With guns? In the gas chambers? But my grandfather wouldn't say. Only later did I understand that he wouldn't say because he didn't know, or at least didn't know enough, and that the not-knowing, in part, was what tormented him. (L 8)

Mendelsohn a hérité du traumatisme familial : parce que son grand-père est réticent à évoquer le passé lorsqu'il l'interroge (« *Please don't ask me any more questions about the mishpuchah (family), because I'm an old man and I can't remember a thing, and besides are you sure you want to find more relatives ?!* » [L 8]), il intègre cette réticence et hésite finalement lui-même à poser ces questions qui taraudent toute la famille, sentant que la connaissance pourrait être encore plus douloureuse que l'ignorance : « I felt awkward about bringing it up, this dreadful thing that had happened to Shmiel, to his very own brother » (L 8). Malgré l'aspect comique des propos du grand-père, à travers lesquels on imagine aisément le personnage haut en couleur qui se réfugie de façon très théâtrale derrière le prétexte d'une mémoire soi-disant défaillante, c'est toute la difficulté à verbaliser, à évoquer ou à se remémorer un épisode traumatique qui est exposée ici. Comme si la question posée par le grand-père signifiait en fait « As-tu vraiment envie de savoir ? ». Le non-dit, prolongé sur plusieurs générations, sera d'autant plus difficile à briser.

Dans leurs paratextes, Foer et Krauss évoquent tous deux également l'importance qu'a eue, dans leurs vies, le souvenir, évoqué ou diffus, des souffrances vécues par leurs grands-parents durant la guerre. Ici, c'est Foer qui évoque ses souvenirs d'enfance :

When I was young, I would often spend Friday nights at my grandmother's house. On the way in, she would lift me from the ground with one of her wonderful and terrifying hugs. And on the way out the next afternoon, I was again lifted into the air with her love. It wasn't until years later that I realized she was also weighing me. Being a survivor of World War II, being someone who spent years—approximately the years I am now experiencing scrounging for food while traversing Europe barefoot, she is acutely, desperately aware of weights: of bodies, of presences, of things that do and don't exist.¹⁸¹

¹⁸¹ Jonathan Safran Foer, "Against Meat", *The New York Times Magazine*, Oct. 7, 2009.

Cette présence de « choses qui existent et de choses qui n'existent pas » renvoie au non-dit, à l'indicible, présent dans toute famille ayant été confrontée au danger de la guerre et à la menace d'anéantissement. Dans le cas de Krauss, au-delà du traumatisme causé par la destruction d'une partie de sa famille, une des conséquences de la Shoah a été l'émigration vers les États-Unis ou Israël. Elle choisit non pas forcément de prendre pour sujet précis le traumatisme de la Shoah mais d'intégrer celui-ci à ses récits, et d'y faire figurer également d'autres événements traumatiques (comme, par exemple, la mort du père pour Alma et Bird dans *The History of Love*, ou la guerre des Six Jours et les persécutions et disparitions de citoyens sous la dictature chilienne dans *Great House*), et d'en examiner les effets et le retentissement sur les personnages concernés.

2) Le traumatisme au centre des textes

a) La Shoah, en arrière-plan et au centre à la fois

On a déjà suggéré que l'approche de la Shoah est oblique, indirecte et constituée de fragments et de bribes car un tel événement traumatique ne peut être relaté de façon construite. Dans chaque œuvre de mon corpus, des allusions sont faites aux événements qui ont constitué la Shoah par balles : dans *The History of Love*, elles apparaissent dès les premières pages du roman, lorsque Leo Gursky évoque, dans ce monologue intérieur que constitue sa narration, les souvenirs lointains du Slonim de son adolescence, lorsque l'étau s'est resserré sur la communauté juive et que la menace s'est faite plus précise : « No Jew was safe. There were rumors of unfathomable things, and because we couldn't fathom them, we failed to believe them, until we had no choice and it was too late » (HL 8). Ces rumeurs concernant des événements « insondables », incompréhensibles, il les confirme quelques lignes plus loin, par d'autres bribes de souvenirs qui expliquent comment il a survécu :

I ran out to the woods. I lay still on the ground. Dogs barked in the distance. Hours went by. And then the shots. So many shots. For some reason, they didn't scream. Or maybe I couldn't hear their screams. Afterwards only silence. My body was numb, I remember I tasted blood in my mouth. I don't know how much time passed. Days. I never went back. (HL 8)

Les phrases sont courtes et sèches. Bien sûr, elles rappellent le fait que l'anglais n'est pas la langue maternelle de Leo et peut-être ne peut-il pas s'exprimer dans une langue très élaborée. Mais elles sont surtout le signe que les souvenirs sont si douloureux qu'ils peinent à être ramenés à la conscience du personnage. Seuls les faits bruts sont narrés dans ce qui peut être lu comme un témoignage : ils ne suscitent aucun commentaire de sa part, aucune explication, même rétrospectivement. Ce sont plutôt les conséquences de ces événements – leur après-coup – qui semblent importer. Le seul souci de Leo, en tant que survivant, est de continuer à exister et à croire en son existence : « I try to make a point of being seen » (HL 3). Sa soif de visibilité peut également se percevoir à travers sa réponse à une petite annonce pour devenir modèle dans un cours de dessin, afin d'arrondir ses fins de mois : « A few months ago I saw an ad in the newspaper. It said, NEEDED : NUDE MODEL FOR DRAWING CLASSES. \$ 15/HOUR. It seemed too good to be true. To have so much looked at. By so many » (HL 4). Exister dans le regard des autres, par cet effet miroir qui confirme que l'anéantissement n'a pas eu lieu malgré cet étonnement, présent chez de nombreux survivants, à être toujours en vie, étonnement confirmé dans l'une des toutes premières phrases du roman, prononcée par Leo : « I'm surprised I haven't been buried alive » (HL 3). Il lutte contre la destruction et la disparition (causées à la fois par le départ de sa bien-aimée, Alma, et par la Shoah qui commence peu après ce départ), et les deux événements traumatiques semblent être étroitement associés dans son esprit lorsqu'il résume ainsi ce double effondrement : « everything fell apart » (HL 8). Leo devient serrurier à son arrivée en Amérique, et aide symboliquement ses clients à déverrouiller les portes qui les emprisonnent et, d'une certaine manière, à se libérer d'un passé qui entrave leur bien-être au présent : « I helped those in who were locked out, others I helped keep out what couldn't be let in, so that they could sleep without nightmares » (HL 5). Ces cauchemars sont typiquement le symptôme d'un traumatisme et même si, chez ses clients, ils ne sont pas dus à la Shoah, ils indiquent de façon oblique au lecteur que Leo est certainement familier de ce symptôme et lui-même sujet à des cauchemars.

Plus loin, c'est à travers l'histoire de Zvi Litvinoff, dont une partie de la famille a été décimée, que la Shoah réapparaît de façon explicite mais fugitive : « Bit by bit, Litvinoff learned what had happened to his sister Myriam (what had become of his oldest brother Andre, he could only piece together from probabilities) » (HL 156). Sa sœur Myriam a été assassinée dans le ghetto de Varsovie et son neveu, Boris Perlstein, a été élevé dans un orphelinat du Surrey. Mais il ne s'agit jamais que de bribes, aussi le récit est-il fragmenté, à l'image de la mémoire. Le propre d'un traumatisme est de « teinter » tous les autres événements qui lui succèdent : même lorsqu'il n'est pas question de la Shoah, il en est toujours question.

Lors des interviews menées par Mendelsohn dans *The Lost*, certaines femmes interrogées, comme Klara, racontent leurs troubles psychiques et leurs angoisses : « Well, she says she was nervous and couldn't sleep, so she took some pills. She couldn't concentrate. She said she hasn't been stable in her nerves. Everytime she experienced something new, she went to doctors, to psychiatrists and so on » (L 375). Une autre, Anna Heller Stern, fait part du même type de troubles : « She says for years she's under treatment for psychiatrist, Shlomo said » (L 391). Mendelsohn comprend à quel point ces témoins qu'il interroge au cours de ses périples doivent faire un effort sur eux-mêmes pour parvenir à verbaliser leurs souvenirs douloureux, et faire part également des troubles psychiques dont ils souffrent depuis des décennies : « I was struck again by the fact that all of the people I'd talked to, and who had shared with me, then, so many stories, so many facts, were now suddenly offering, for the first time, these acknowledgements of their struggles with mental anguish, with fear and panic and anxiety » (L 391). De même, Lotte, dans *Great House*, est marquée par un passé douloureux, fait de traumatismes répétés (la Shoah, la perte des siens, l'exil, l'abandon de son fils), que son mari n'arrive qu'à grand peine à reconstituer car elle n'est jamais parvenue à le lui raconter. Elle souffre d'une nervosité anormale (le son des cloches d'Oxford lui est, par exemple, insupportable), peut être saisie de colères aussi soudaines et brutales qu'inexpliquées, fait des cauchemars récurrents et crie dans son sommeil. Elle meurt en laissant à son mari le mystère de sa vie à élucider. Or, la seule chose qu'Arthur a comprise du vivant de sa femme est qu'elle a subi une perte incommensurable que rien ne pourra jamais compenser : « At the center of her was her abysmal loss » (GH 79). Après son arrivée en Angleterre, elle est décrite comme retirée à l'intérieur d'elle-même (« Lotte disappeared into her life » [GH 79]), une attitude que son mari attribue au traumatisme initial de la Shoah, et qui aura donné une orientation sombre à sa vie toute entière, si l'on excepte l'écriture de ses nouvelles dont elle fera son métier et dont celles qui nous sont données à lire sont d'une noirceur terrible.

Dans chacune des œuvres du corpus, la Shoah est centrale car elle est le point de départ qui motive l'écriture et le récit : sans ces événements, toutes les histoires qui sont racontées n'auraient pas lieu d'être, et, en même temps, il est impossible pour les protagonistes d'évoquer beaucoup plus que des bribes. Au début de *The Lost*, Daniel Mendelsohn mentionne les photographies de son grand-oncle disparu :

Of this Shmiel, of course, I knew something: my grandfather's oldest brother, who, with his wife and four beautiful daughters, had been killed by the Nazis during the war. *Shmiel. Killed by the Nazis*. The latter was, we all understood, the unwritten caption on the few photographs that we had of him and his family. (L 7)

Cette légende non-écrite qui ne figure *pas* au dos des quelques clichés qui subsistent – rares traces improbables de leur existence passée – atteste là encore de cette incapacité à mettre des mots sur l’horreur ressentie par le reste de la famille. Précédemment, l’auteur conclut le paragraphe retraçant la généalogie de la famille de sa mère par la phrase abrupte : « He has no grave at all » (L 5), mettant ainsi en avant la singularité du sort de Shmiel et le mystère qui entoure les circonstances exactes et précises de sa disparition. Ici, le lecteur est frappé de plein fouet par cette évidence – pas de pierre tombale pour les victimes de la Shoah – que l’auteur assène soudainement, sans détours, avec une brutalité inattendue. Le fait que Shmiel, contrairement aux membres de la branche américaine de la famille, ne soit enterré nulle part est une conséquence directe de la façon dont il est mort, qui constitue en soi un traumatisme. Le côté abrupt de la phrase de Mendelsohn rappelle au lecteur, de façon oblique, la violence des faits.

La Shoah et son après-coup est donc présente tout au long des œuvres ; elle est centrale ou évoquée de façon détournée. Il en va de même d’une multitude d’événements violents et traumatiques qui font écho à ce thème central et le rappellent constamment, par un effet de miroir.

b) Traumatismes « satellitaires »

Ainsi, par un système d’échos, ou de jeux de miroir, les romans de Krauss (et ceux de Foer dans une moindre mesure) abondent en événements tragiques comme autant de ruptures dans la vie de leurs personnages, des événements décrits comme satellitaires par rapport au « soleil aveuglant » de la Shoah, pour reprendre l’image employée par Appelfeld. Chez Mendelsohn, c’est plutôt dans l’intertexte constitué par les *parashot* (Abel et Caïn ou le Déluge, notamment) que se reflèteront d’autres événements violents et destructeurs, une similitude qui était peut-être apparue aux principaux intéressés à l’époque, comme le suggère explicitement l’auteur de *The Lost* dans un passage en italiques retraçant l’histoire de Bolechow :

In the year 1941, the reading of parashat Bereishit took place on Saturday, October 18. The following week, on October 25, parashat Noach, the account of the Flood itself and of the survival of a very few, would have been read. I have to wonder how many of Bolechow’s Jews went to shul the following week, since between Saturday, October 25 and Saturday, November 1, there occurred in Bolechow the first of the mass annihilations of which there would be so few survivors—the first Aktion, which began on Tuesday, the twenty-eighth, and ended the following day. (L 82)

Mendelsohn introduit le parallèle qu'il établit entre la Shoah et certains épisodes bibliques en remarquant que le destin a fait coïncider le début de l'année judaïque avec le commencement des tueries de masse qui ont frappé la ville de Bolechow à l'automne 1941. Un peu plus loin, l'histoire de la rivalité et du conflit entre Abel et Caïn est implicitement comparée d'une part, au différend entre Shmiel et sa fratrie (et notamment avec le grand-père de l'auteur) et d'autre part, aux dissensions entre Ukrainiens et Juifs :

For parashat Bereishit [...] has as its very center the story of Cain and Abel, the Bible's great narrative of original fratricidal sin, its most comprehensive attempt to explicate the origins of the tensions and violences that hover not only within families, but among and between the peoples of the earth.(L 83)

De façon similaire, le lecteur perçoit le parallèle que l'auteur établit manifestement entre la catastrophe de la Shoah et celle du Déluge décidé par Dieu peu après la Création, notamment grâce à l'emploi d'un certain vocabulaire :

[...] the deity's realization that the proliferation of the race itself has led to a proportional increase of vice and sin. [...] Noach, the story of the Flood, is among the first sustained attempts in literature to present an image of what the total annihilation of a world might be. [...] if Noach were merely a tale of total annihilation—destruction without any survivors, without any new "creation"—it would soon lose our interest: it's the existence of those very few survivors that helps us, ironically, to appreciate the scope of destruction. (L 155)

En effet, les expressions « prolifération de la race » ainsi que les notions de « vice » et de « péché » rappellent les arguments antisémites des nazis ; et bien sûr, les termes « destruction », « annihilation » et « survivants » font partie du lexique de la Shoah. Ainsi, dans *The Lost*, comme dans les autres œuvres du corpus, il est constamment question d'événements violents et destructeurs, et de la réaction des personnages à cette violence.

Dans *The History of Love*, les deux enfants, Alma et Bird, sont traumatisés par la disparition prématurée de leur père et, si le jeune frère de la narratrice, Bird, se tourne vers la religion et le mysticisme pour tenter de combler le manque affectif dont il souffre, Alma, quant à elle, tente par des moyens beaucoup plus concrets et matériels de se souvenir de ce père qui lui manque cruellement : elle garde précieusement l'un de ses pulls, et le porte pendant quarante-deux jours d'affilée. La mémoire prend ici une dimension presque physique :

I decided to wear Dad's sweater for the rest of my life. I made it almost to the end of the school year. It was alpaca wool, and by the middle of May it was unbearable. My mother thought it was belated grieving. But I wasn't trying to set any records. I just liked the way it felt. (HL 49)

Cependant, élément caractéristique des traumatismes, Alma ne se souvient de son père que partiellement, et sous forme de fragments : « [...] what I remember, I remember in parts » (HL 38). Elle est prête à tout pour glaner le moindre indice sur la vie et la personnalité de son père, à la recherche de toute trace qu'il aurait pu laisser derrière lui (« the only sign of him was his name on the inside cover » [HL 51]). Elle se rend donc à l'Université de Columbia pour rencontrer un illustre paléontologue censé expliciter pour elle le contenu d'un livre ayant appartenu à son père et intitulé : *Life as we don't know*. Ici, le titre même du livre souligne que la souffrance peut provenir de l'inconnaissance, comme le souligne Mendelsohn à plusieurs reprises dans *The Lost*.

Dans *Everything Is Illuminated* également, d'autres événements font écho au traumatisme principal de la Shoah. Le viol de Brod par le personnage sulfureux et repoussant qu'est Sofiowka (pages 203-204), dans l'un des chapitres de réalisme magique, en est un exemple. Il peut rappeler au lecteur les exactions commises par les nazis pendant la guerre, ou plus largement, les situations d'humiliation et de violence subies par des femmes, dans quelque contexte que ce soit, et qui sont toujours à l'origine de grands traumatismes. Le thème de la maltraitance, subie par le père d'Alex dans son enfance et reproduite à l'âge adulte sur Alex et son jeune frère, parcourt le roman : l'explication qui en est suggérée remonte à la Seconde Guerre mondiale et à la Shoah, période où la violence physique et psychologique a représenté pour le père un trauma qui s'est répercuté sur les générations suivantes. Le petit frère d'Alex, Little Igor, est surnommé *Clumsy One* (le petit maladroit) car il est souvent marqué par des traces de coups qu'il est censé s'être donnés en tombant ou en se cognant : « [Little Igor] came into the kitchen. 'Hello, Clumsy One', Father said, because Little Igor had fallen again, and made his eye blue again, this time his left eye. 'I would also like to eat black bread,' Little Igor said, not looking at Father » (EI 26). La violence subie est ici indiquée de façon oblique, par le détail de l'évitement du regard qui suggère crainte et rejet de la part de l'enfant envers son bourreau, et cette violence n'en apparaît que plus terrible aux yeux du lecteur.

Dans la partie « israélienne » de *Great House*, ce sont les guerres qui sont peut-être à l'origine de la perturbation des relations familiales entre Aaron et son fils Dovik : le père a combattu dans la guerre de 1956 (crise du Canal de Suez) après avoir combattu dans la guerre israélo-arabe de 1948-49 (subséquente à la création de l'État). Dovik, traumatisé par la mort de son supérieur qu'il a dû abandonner, blessé, dans le désert du Sinaï, se retire progressivement de toute interaction avec ses proches et se mure dans un silence caractéristique des individus torturés par des souvenirs incommunicables. Et la relation complexe entre ce père et ce fils, empreinte d'une cruauté et d'une haine pouvant parfois aller jusqu'au sadisme, rappelle la

maltraitance subie par Alex et son frère dans la partie ukrainienne de *Everything Is Illuminated*. Et Krauss n'hésite pas à mêler des événements traumatisants de l'histoire contemporaine – israélienne, en l'occurrence – comme l'évocation de l'attentat dans un bus (page 197) pour faire écho au trauma principal, en montrant ses répercussions durables sur les témoins et survivants.

La narratrice Nadia, quant à elle, est obsédée par des rêveries au sujet des opposants à la dictature chilienne, tout comme l'a été Krauss, selon ses propres dires : « I became obsessed with these people who were kidnapped, often tortured, and killed—or just simply disappeared »¹⁸². Lors de sa rencontre avec Daniel Varsky, au début de *Great House*, (lorsqu'elle récupère les meubles du jeune poète chilien), Nadia a une discussion politique avec lui à propos de la collusion entre le gouvernement américain et le général Pinochet qui s'apprête à prendre le pouvoir contre Allende, alors que celui-ci vient d'être élu. La scène se passe à l'hiver 1972, quelques mois avant la chute du Président Allende, un événement traumatique qui marquera plusieurs générations. Deux années s'écoulent, les cartes postales que Nadia reçoit de Daniel Varsky un temps cessent de lui parvenir et elle finit par oublier le jeune homme, cependant qu'elle se met à faire des cauchemars liés à des scènes de torture :

Sometimes I forgot all about him for months at a time. [...] but at other times, I had nightmares about what they did to him. Sometimes, I would look around at his furniture [...] and be filled with a crushing despair, and sometimes just an oblique sadness [...]. (GH 13)

Ce motif du traumatisme secondaire est décliné sous de nombreuses formes qui, à chaque fois, participent d'un système d'échos. C'est l'une des caractéristiques des œuvres de troisième génération que de ne pas se cantonner au seul traumatisme de la Shoah, et Krauss justifie, dans une interview, cette façon singulière qu'elle a d'aborder le sujet de façon oblique et décalée : « I would not say that I've written about the Holocaust. [...] There are characters in my novels who have either survived the Holocaust or been affected by it. But I've written very little about the Holocaust in terms of actual events. What interests me is the response to catastrophic loss »¹⁸³.

Les quatre œuvres du corpus sont ainsi parsemées de moments douloureux vécus ou répercutés sur les générations suivantes, avec des descriptions de symptômes et des conséquences qui correspondent effectivement au tableau clinique de victimes de chocs psychologiques. Les répercussions d'un traumatisme peuvent être multiples mais elles

¹⁸² Christopher Bollen, "Nicole Krauss' Plot Thickens", *Interview Magazine*, Nov. 2, 2010.

¹⁸³ Jenny Rothenberg Gritz, "Nicole Krauss on Fame, Loss and Writing about Holocaust Survivors", *The Atlantic*, Oct 21, 2010.

concernent invariablement la mémoire. En effet, un choc psychologique peut affecter et perturber la fonction de se remémorer.

c) Hypermnésie et amnésie : se souvenir ou oublier ?

Bien qu'ayant déjà été fréquemment employé dans ce travail, le terme de mémoire mérite qu'on s'y arrête un instant. La mémoire peut être définie comme la conscience du passé, ou encore comme la faculté de conserver et de rappeler des choses passées, et elle est l'une des fonctions les plus importantes du cerveau. C'est dans la mémoire que sont stockés tous les souvenirs d'une existence. Selon Bergson, qui a été parmi les premiers à s'élever contre une conception matérialiste de la mémoire, celle-ci caractérise le vivant et fait que nous avons une histoire ; elle est à la fois immatérielle et bien présente en chacun de nous, sous forme de souvenirs¹⁸⁴. La mémoire fait intervenir les notions d'identité et de perception, et d'elle dépend la conscience que nous avons de nous-mêmes. La mémoire représentative (celle qui correspond au sens courant du mot « mémoire », et qui nous intéresse ici) est extrêmement complexe car elle nécessite des opérations mentales qui permettent de se représenter les objets ou événements en leur absence, et dont les principaux modes sont le langage et l'image mentale visuelle.

On pourrait dire que la mémoire qui donne lieu à l'écriture est de l'ordre d'une remémoration volontaire et fait l'objet d'un acte conscient ; alors que les images mentales visuelles seraient plutôt de l'ordre du souvenir incontrôlé, celui qui survient de façon involontaire et aléatoire. À cet égard, les photographies insérées dans le corps du récit de *The Lost* pourraient être vues comme une façon de mimer (pour le lecteur) cette incursion soudaine et parfois déstabilisante des souvenirs dans la conscience d'un sujet.

La mémoire est une source inépuisable d'inspiration, tout particulièrement en littérature. Dans la tradition grecque, les neuf muses étaient filles de Mnémosyne, la déesse de la mémoire. Et cette question est centrale chez Foer, Krauss et Mendelsohn : il n'est ainsi pas anodin que le premier roman de Krauss, *Man Walks into a Room*, raconte l'histoire d'un universitaire retrouvé en train d'errer dans le désert du Nevada après avoir perdu la mémoire, et incapable, lorsqu'il est recueilli, de savoir qui il est ou comment il est arrivé là. Le roman a été décrit comme un essai sur l'expérience éphémère que vit tout être humain, et sur l'idée que, si nous nous créons des souvenirs tout au long de notre vie, ceux-ci disparaissent avec nous ; ainsi, mémoire et

¹⁸⁴ Voir notamment, Henri Bergson, *Matière et mémoire : Essai sur la relation du corps à l'esprit*, Paris, Félix Alcan, 1896.

identité sont fortement liées. Le but des trois auteurs, dans les œuvres étudiées ici, est précisément de perpétuer un souvenir menacé d'extinction.

Cependant, si les quatre œuvres du corpus sont portées par le projet de faire mémoire, le même dilemme y est présent : dans quelle mesure faut-il se remémorer les faits ou les laisser de côté, voire les oublier ? Quel est le devoir moral des rescapés/survivants de la Shoah et de leurs descendants envers les victimes ? Quel équilibre trouver entre la tendance à l'oubli (libérateur mais porteur de dénégation), d'une part, et la nécessaire perpétuation du souvenir, d'autre part ? Dans le roman de David Grossman déjà mentionné, *Voir ci-dessous : amour*¹⁸⁵, Momik est successivement rejeté par les deux femmes de sa vie parce qu'elles refusent de continuer à vivre, comme lui, dans l'ombre de la Shoah, alors que tout le monde tente de se débarrasser de la torture mentale qu'elle fait porter sur les survivants. Quelle est la bonne attitude à adopter pour les générations suivantes, entre le besoin de se débarrasser des peurs paralysantes dont ils ont hérité et le devoir de porter le fardeau de la mémoire ? Le critique américain Efraïm Sicher résume ainsi cette situation délicate : « To forget the past may be to deny the Holocaust and desecrate the memory of the victims, but to be unable to forget the past can result in becoming paralyzed and emotionally crippled by it »¹⁸⁶.

Les écrits étudiés ici illustrent ce dilemme par leur oscillation constante entre ce que l'on pourrait appeler une hypermnésie volontaire et une amnésie forcée. Sur le plan médical, l'hypermnésie – étymologiquement « exaltation de la mémoire » – est une pathologie qui se caractérise par une mémoire autobiographique extrêmement détaillée et un temps excessif consacré à se remémorer son passé. Dans *The Lost*, on pourrait voir une « exaltation de la mémoire » qui se manifeste dans le foisonnement narratif, fait de digressions et de mises en abyme, (ce que l'auteur appelle « les poupées russes », décrivant la manière dont son grand-père racontait des histoires : « the story he told was [...] like a set of Chinese boxes or Russian dolls, so that each event turned out to contain another, which contained another, and so forth » [L 32]), et qui apparaît parfois au lecteur comme une compulsion de récit, comme si l'auteur-narrateur ne pouvait s'empêcher de raconter tout ce qu'il se remémore, dans le moindre détail. L'écriture elle-même est foisonnante et circonvolutive, faite de tours et de détours, de longues phrases pourvues d'incises qui semblent ne jamais devoir se terminer, comme si chaque événement rappelé pouvait déclencher le rappel d'un autre, par une sorte d'effet domino, à l'infini, comme dans l'exemple ci-dessous :

¹⁸⁵ David Grossman, *Voir ci-dessous : amour*, op. cit.

¹⁸⁶ Efraïm Sicher, "Postmemory, Backshadowing, Separation: Teaching Second Generation Holocaust Fiction", *Teaching the Representation of the Holocaust*, edited by Marianne Hirsh and Irene Kacandes, New York, Modern Language Association of America, 2004, p. 268.

Another time, years later, in a phone conversation, my mother's first cousin Elkana in Israel, the son of the Zionist brother who had had the good sense to leave Poland in the Thirties, and a man who, more than anyone else alive, reminds me now of his uncle, my grandfather—with his air of omniscient authority and sly sense of humor, his largesse with family stories and family feeling, a man who, if he hadn't changed his family name to conform with Ben Gurion's Hebraizing policies in the Fifties, would today be known as Elkana Jäger, the name he'd been given at birth and, with minor variations in spelling, the same name that had once been borne by a homburg-wearing forty-five-year-old who fell over dead one morning in a spa in a province of an empire that no longer exists—my cousin Elkana said, *He had some trucks, and the Nazis wanted the trucks.* (L 20)

Cette phrase semble en effet interminable au lecteur tenu en haleine qui y trouve une illustration du procédé des « boîtes chinoises » ou des « poupées russes » qui constituait, aux dires de l'auteur, l'une des clés de l'art du récit chère à son grand-père. Plutôt que de se cantonner aux propos terre-à-terre et factuels du cousin Elkana au sujet de Shmiel (« Il avait des camions, et les nazis voulaient les camions »), Mendelsohn en profite pour faire un détour par l'émigration en Israël de certains membres de la famille en la reliant néanmoins à l'histoire – déjà racontée et donc reconnaissable par le lecteur – de la mort spectaculaire (et montrée sous un jour comique) de l'arrière-grand-père dans une station thermale de l'ancien empire austro-hongrois. Ce faisant, il aura saisi l'occasion, une fois de plus, de faire percevoir au lecteur combien de simples faits historiques comme l'aryanisation des entreprises juives ont pu avoir des répercussions immédiates (l'oncle Shmiel s'est vu confisquer ses camions) mais également un après-coup bien plus lointain, en Israël où un membre de la famille a modifié son patronyme à la suite de son exil et de sa volonté de commencer une nouvelle vie en faisant table rase du passé. Cette hypermnésie procède aussi d'une façon de combattre l'anéantissement d'une mémoire passée ; l'auteur tient à tout noter, tout dire, tout mentionner afin de contrebalancer la perte de tout un univers.

Car, en même temps qu'il recherche la rigoureuse exactitude et la fidélité aux faits, l'auteur de *The Lost* désire analyser, commenter et expliciter à la fois les faits *et* la quête qu'ils suscitent, en mettant en miroir plusieurs récits et en incitant implicitement le lecteur à établir des parallèles entre eux, comme nous le verrons plus loin. Daniel Mendelsohn se pose d'emblée comme le digne héritier de son grand-père qui, dans son enfance, était avant tout un formidable conteur : « my grandfather, who liked to tell stories » (L 5) ; « the man from whom I gleaned hundreds of stories and thousands of facts over the years » (L 13) ; « I would sit at his feet as he talked » (L 14) ; « the best of all the stories were, naturally, the ones told by my mother's father » (L 163). Il nous raconte lui-même des centaines d'histoires, d'événements et de

souvenirs au cours de son récit, tout aussi fascinants que l'étaient ceux que son grand-père lui avait livrés.

On pourrait également parler d'hypermnésie à propos des chapitres de réalisme magique dans *Everything Is Illuminated* : à sa manière, Foer semble appliquer les conseils d'écriture de récit formulés par Mendelsohn dans *The Lost* lorsqu'il donne à lire des descriptions détaillées et foisonnantes, presque baroques à certains moments, et qui créent, dans l'esprit du lecteur, un véritable monde parallèle qu'il se met à habiter, le temps de sa lecture. Le monde imaginaire de Trachimbrod est fantasmagorique et coloré, parfois poétique, et semble émaner d'un rêve aux accents mythiques, dans lequel le moindre détail importe. Ainsi est décrite la première apparition de Brod, l'ancêtre de Jonathan, le personnage de *Everything Is Illuminated* :

In the middle of the string and feathers, surrounded by candles and soaked matches, prawns, pawns, and silk tassels that curtsied like jelly-fish, was a baby girl, still mucus-glazed, still pink as the inside of a plum. The twins hid their bodies under their father's tallis, like ghosts. The horse at the bottom of the river, shrouded by the sunken night sky, closed its heavy eyes. The prehistoric ant in Yankel's ring, which had lain motionless in the honey-colored amber since long before Noah hammered the first plank, hid its head between its many legs, in shame. (EI 13)

Cette scène très visuelle contient des éléments festifs (« string and feathers »), une dimension fantaisiste où l'auteur donne libre cours à son imagination (« prawns, pawns, and silk tassels that curtsied like jelly-fish »), un aspect poétique contenu dans la phrase décrivant le cheval (« The horse at the bottom of the river, shrouded by the sunken night sky, closed its heavy eyes »), une référence à un élément qui reviendra à plusieurs reprises et qu'il appartiendra au lecteur d'interpréter (« the prehistoric ant in Yankel's ring which [...] hid its head between its many legs, in shame »), et l'ensemble donne une image de la liberté de ton et de forme que Foer entend donner à son récit.

En effet, au fil des pages, la mémoire apparaît progressivement comme désordonnée et incontrôlable : à la fin du roman, alors que le récit de l'histoire du *shtetl* de Trachimbrod touche à sa fin, les souvenirs et les témoignages sont si nombreux que le narrateur fait état de la difficulté des habitants à en conserver la mémoire et donc à la transmettre. Cette difficulté reflète celle que le lecteur éprouve face au foisonnement d'informations contenues dans le roman : comment retrouver son chemin dans ce labyrinthe ?

Men set up flow charts (which were themselves memories of family trees) in an attempt to make sense of their memories. They tried to follow the line back, like Theseus out of the labyrinth, but only went in deeper, farther. (EI 259)

Ces hommes qui constituent des schémas et des arbres généalogiques rappellent au lecteur le travail sans fin probablement effectué par l'auteur lui-même lorsqu'il tentait de retrouver son chemin dans cette mémoire familiale fragmentée et désordonnée qui lui avait été transmise. Pire encore, à la fin de *Everything Is Illuminated*, la mémoire devient source de souffrance, semblant ainsi faire écho à la phrase de Freud à propos de la souffrance humaine :

We are threatened with suffering from three directions: from our body, which is doomed to decay [...], from the external world which may rage against us with overwhelming and merciless force of destruction, and finally from our relations with other men... This last source is perhaps more painful to use than any other.¹⁸⁷

On pourrait alors parler de « tyrannie de la mémoire », notamment lorsque les habitants de Trachimbrod, dans l'avant-dernier chapitre intitulé « The persnickitiness¹⁸⁸ of memory » (EI 258), sont décrits comme prisonniers d'une mémoire qui les hante :

Children had it worst of all, for although it would seem that they had fewer memories to haunt them, they still had the itch of memory as strong as the elders of the shtetl. Their strings were not even their own but tied around them by parents and grandparents—strings not fastened to anything but hanging loosely from the darkness. (EI 260)

La remémoration, décrite comme une envie irrépressible, est d'autant plus douloureuse que les sujets n'arrivent pas à lui donner un sens et les événements apparaissent alors déconnectés les uns des autres. Ainsi se termine *Everything Is Illuminated*, par des bribes de souvenirs que les personnages ne parviennent pas à rassembler sous la forme d'un récit cohérent. La peur domine ces fragments de mémoire, et seule une date permet de se raccrocher au réel ; le soir du 18 juin 1941 marque le moment du début de la destruction, lorsque les nazis se livrent à leurs premières exactions, aidés par les Ukrainiens : « the Nazis are committing unspeakable atrocities » ; « it's the Ukrainians who'll do us in ! You've heard what they did in Lvov ! » ; « NAZIS KILL 8,200 ON UKRAINIAN BORDER » ; « NAZIS APPROACH LUTSK » (EI 261-262). Le récit s'achève dans le chaos de la destruction et de l'incompréhension, lorsque terreur et mémoire se mêlent de façon inextricable :

They hadn't forgotten, but accomodated. Memory took the place of terror. In their efforts to remember what it was they were trying so hard to remember, they could finally think over the fear of war. The memories of birth, childhood and adolescence resonated with greater volume than the din of exploding shells. (EI 262)

¹⁸⁷ Sigmund Freud, *Civilization and its Discontents*, New York, Jonathan Cape & Harrison Smith publishers, 1930, p. 77.

¹⁸⁸ Le terme « persnickitiness » fait référence à l'aspect pointilleux, minutieux, donc tyrannique, de la mémoire.

À ce point-là, la mémoire est encore un rempart protecteur qui l'emporte sur le chaos qui approche et dont les habitants de Trachimbrod pressentent qu'il va tout balayer sur son passage. La mémoire humaine est un système défectueux et non fiable. Mais les défauts de la mémoire peuvent aussi être vus comme un trait d'adaptation, car le fait d'oublier progressivement, avec le temps qui passe, procède d'un ajustement à un environnement nouvellement structuré. C'est pour cette raison que les habitants de Trachimbrod sont décrits comme n'ayant pas exactement *oublié*, mais comme s'étant *adaptés*.

En effet, le fait de se souvenir et/ou l'acte de remémoration peut représenter un danger car, poussée à l'extrême, l'incapacité à oublier peut être plus handicapante que le fait même d'oublier. Dans la nouvelle de Borges, *Funes ou la mémoire*¹⁸⁹, le personnage principal, Ireneo Funes, a acquis la capacité, après une chute de cheval, de percevoir et de mémoriser n'importe quel instant de l'ensemble de son expérience sensorielle, quelle qu'en soit la valeur. Cependant, Funes trouve que cette capacité à se souvenir de façon aussi précise et détaillée, est oppressante :

Dans sa chute, il avait perdu connaissance ; quand il était revenu à lui, le présent ainsi que les souvenirs les plus anciens et les plus banals étaient devenus intolérables à force de richesse et de netteté. [...] Dans le monde surchargé de Funes, il n'y avait que des détails, presque immédiats.¹⁹⁰

Funes est torturé par l'excès de souvenirs car il a perdu la capacité à les sélectionner et à les classer par ordre d'importance, et il est terrassé par cet afflux irréprouvable de pensées qui le submergent à l'infini. C'est le cas également de certains personnages qui figurent dans les écrits de troisième génération.

Les événements traumatiques sont susceptibles d'être rappelés de façon répétitive et intrusive. Bien que les individus traumatisés utilisent différentes stratégies pour éviter ou refouler des souvenirs perturbants, ces stratégies n'ont souvent peu ou pas d'impact sur la fréquence et l'acuité des souvenirs intrusifs. Un des témoins interrogés par Mendelsohn dans *The Lost* déclare être lui-même déchiré entre cette tentation de l'oubli et l'impossibilité d'oublier : « You want to forget, but you shouldn't forget, you cannot forget » (L 391). Dans *Great House*, Nadia se dit, elle aussi, tentée d'oublier le sort de Daniel Varsky car ses pensées à son sujet l'obsèdent et la perturbent et semblent notamment se matérialiser dans les meubles

¹⁸¹ Jorge Luis Borges, *Funes el memorioso*, *Ficciones*, Editorial Sur, 1944, traduction Paul Verdevoye et Nestor Ibarra, *Funes ou la mémoire*, *Fictions*, Paris, Gallimard, 1951.

¹⁸² *Ibid.*, p. 114 & p. 118.

qu'il lui a laissés et dont elle souhaite se débarrasser : « At times, I thought of getting rid of the rest, too. It reminded me, when I was in a certain mood, of things I would rather forget » (GH 14).

De la même façon que l'idée de récit renvoie, en miroir, à la notion d'ineffable, de perte et de silence, l'idée de mémoire renvoie à la notion d'oubli. À l'inverse de ce personnage qui n'arrive pas à se débarrasser des souvenirs factuels qui finissent par l'étouffer, certains personnages kraussiens ne parviennent à survivre qu'au moyen d'une perte partielle de leur capacité à se remémorer, et peuvent ainsi succomber à la tentation de l'oubli.

De façon significative, les bribes de l'histoire de Litvinoff, dans *The History of Love*, sont relatées par un narrateur omniscient et parviennent à la connaissance du lecteur comme par le fait d'un concours de circonstances totalement incontrôlable et aléatoire. Le récit est fait « en creux », de façon indirecte, comme s'il s'agissait d'extirper d'une mémoire impersonnelle, avant qu'il ne soit trop tard, des fragments d'événements à la fois importants et néanmoins susceptibles d'être omis, des faits qui pourraient de nouveau sombrer dans l'oubli. L'auteur utilise alors la voix passive à la forme négative, comme pour signifier que cette connaissance n'appartiendra qu'au lecteur, lequel devra ensuite choisir de transmettre (ou ne pas transmettre) cette connaissance : « What is not known... », « It is not known that... » (HL 68). Ici, se crée une sorte de complicité entre auteur et lecteur, semblable à l'ironie dramatique au théâtre lorsque le spectateur en sait davantage que les personnages qui évoluent sur la scène. Le personnage de Litvinov apparaît presque pathétique au lecteur, dans ses tentatives de s'inventer un présent qui lui permet d'occulter certains moments de son passé. Son imposture n'est qu'un forfait pitoyable dont peu de gens sont dupes, pas même son épouse, Rosa.

Litvinoff tente d'oublier la Shoah et ses conséquences, en l'occurrence sa forfaiture : l'appropriation du manuscrit de Leo Gursky qu'il fait publier sous son propre nom, croyant son ami disparu. Lorsqu'il rencontre sa femme, Rosa, il ne lui livre son passé que par bribes : « Litvinoff rarely talked about his past and all he'd lost » (HL 65). Ses « longs silences » témoignent d'une difficulté à exprimer son mal-être dû à son passé traumatique et il souffre de cauchemars récurrents : « Sometimes he woke in a panic from his dreams » (HL 110). La toux qui l'affecte est explicitement interprétée par le narrateur omniscient comme un symptôme de son incapacité à raconter : « If Litvinoff coughed more and more as the years passed [...] it wasn't so much because he was ill, as there was something he wished to say » (HL 110).

Cette tentation de l'oubli, ce refoulement des pensées perturbatrices est caractéristique des victimes de traumatismes. De la même façon que le grand-père de Mendelsohn essaie d'oublier le passé et prie son petit-fils de ne plus le questionner (tout en ne cessant, cependant,

de lui raconter des anecdotes, faisant ainsi de lui l'historien de la famille), Lotte, dans *Great House*, ne mentionne jamais ce qui l'a conduite en Angleterre. Elle reste un mystère pour son mari qui ne découvre son secret qu'à la fin de sa vie, une fois qu'elle est atteinte – symboliquement – de la maladie d'Alzheimer et incapable de se remémorer (et donc de raconter) les faits qu'elle a soigneusement occultés et enfouis tout au long de la deuxième partie de sa vie. Son équilibre mental précaire n'est dû qu'à ses efforts pour oublier certains événements et ses souvenirs sont comparés par son mari à des loups cachés dans leur tanière, qui ne réapparaissent que la nuit, sous la forme de cauchemars :

That her sanity, her ability to carry on with her life [...] depended on her ability and my solemn agreement to cordon off those nightmarish memories, to let them sleep like wolves in a lair, and to do nothing that might threaten their sleep. That she visited these wolves in her dreams, that she lay down with them and even wrote about them, [...] I knew well enough. (GH 246)

Les « trous d'eau » (« swimming holes ») dans lesquels elle se baigne tous les matins évoquent des plongées dans la mémoire profonde, épreuves qu'elle s'inflige quotidiennement, sans pour autant parvenir à se libérer de l'emprise de cette mémoire : « Every morning, she would go, as Persephone went down, to touch again that dark thing, vanishing into the black depth » (GH 267). Seules les nouvelles qu'elle écrit la détournent momentanément de ses obsessions (à moins qu'elle ne leur donne ainsi une voix) et lui permettent, indirectement, d'évacuer ses angoisses (ou de les ressasser) : des histoires dérangeantes (d'enfants malheureux, de familles prises dans la guerre, d'un parc dans lequel sont enterrés des enfants assassinés) qui effraient le premier lecteur qu'en est son mari, Arthur : « for a long time after I read it I would catch myself staring at my wife, feeling a little bit afraid » (GH 88).

Enfin, chez les trois auteurs étudiés ici, ce « désordre », ce *balagan*, qui caractérise leurs écrits, reflet d'un chaos intérieur, se manifeste sous la forme de récits fragmentés et déconstruits, aux structures enchevêtrées, menés dans des temporalités différentes, comportant plusieurs narrateurs, et dont le fil conducteur n'apparaît pas de prime abord au lecteur qui s'en trouve décontenancé. Les récits de la Shoah sont forcément fragmentaires car ils sont issus d'un traumatisme. À mémoire perturbée, narration perturbée. Les quatre œuvres abondent en récits traumatiques, directement ou indirectement liés à la Shoah, et leurs personnages, comme les narrateurs, naviguent entre le désir de se souvenir pour tenter d'exorciser leurs démons, et la volonté d'occulter un passé trop lourd à porter. Le lecteur est donc placé face à ces deux attitudes qui le forcent à constamment ajuster sa lecture.

3) Des récits perturbés

a) Les romans de Krauss, entre déconstruction et polyphonie narrative

The History of Love relate en parallèle la quête d'Alma Singer, une jeune adolescente juive vivant à Brooklyn, la vie de Leo Gursky, un vieux Juif polonais dont les aspirations d'écrivain ont été brisées par la Shoah et enfin, le parcours d'un manuscrit qui voyage de la Pologne des années trente à l'Amérique contemporaine, en passant par l'Amérique du sud de l'après-guerre. Le roman est composé de dix-sept chapitres, non numérotés, narrés par quatre voix distinctes : trois d'entre elles émanent de personnages (Leo, Alma et son frère Bird), tandis que la quatrième est celle d'un mystérieux narrateur omniscient, lequel prend en charge la part de récit concernant le personnage de Zvi Litvinoff, originaire de la même ville de Pologne que Leo Gursky. Le roman se présente comme une sorte de puzzle, un enchevêtrement d'histoires narrées en parallèle ou enchâssées les unes dans les autres, que le lecteur a du mal à relier, du moins de prime abord. Le récit est pluriel et foisonne de personnages : les démêlés d'Alma, une adolescente américaine contemporaine avec, d'une part, son histoire personnelle et familiale et, d'autre part, son identité juive et américaine ; Leo Gursky, son passé européen et son présent américain ; Zvi Litvinoff, son exil au début de la guerre, sa trahison, son imposture et sa culpabilité ; le mystérieux personnage qui contacte la mère de la jeune Alma pour lui demander de traduire un non moins mystérieux manuscrit écrit en espagnol, personnage qui s'avèrera être le fils d'Alma et de Leo Gursky, conçu pendant leur jeunesse donc avant l'exil. Trois générations coexistent et entrent en contact les unes avec les autres : la génération des rescapés de la Shoah, celle de leurs enfants et celle de leurs petits-enfants. Les fragments d'intrigues se déroulent dans plusieurs pays – États-Unis, Pologne, Israël, Chili, Argentine – à des époques différentes, et ils paraissent à première vue déconnectés les uns des autres. Les voix et les points de vue sont diversifiés et donnent à lire le présent et le passé sous des éclairages différents – parfois même opposés – mais complémentaires.

Les liens sont ténus mais ils existent car c'est bien la Shoah qui réunit les personnages et les intrigues d'un point de vue narratif, alors qu'elle les a séparés sur le plan historique. La Shoah est en effet à l'origine du bouleversement dans leurs vies par une suite d'événements en chaîne : à cause des massacres perpétrés dans la région, le père d'Alma l'envoie à New York au début de la guerre, la séparant ainsi de Leo ; plus tard, ce sera le tour de Zvi Litvinoff

d'émigrer en Amérique, emportant le manuscrit confié par son ami Leo ; ce dernier passera toute la durée de la guerre à se cacher dans des fermes et des forêts et ne devra sa survie qu'à sa persévérance alliée à la chance ; lorsqu'il peut enfin émigrer aux États-Unis, il parvient à retrouver Alma mais celle-ci, le croyant mort, a épousé un autre homme avec lequel elle a élevé le fils qu'elle a eu de Leo ; quant à Zvi, pensant également son ami disparu dans la Shoah, il se décidera, plusieurs années après la guerre, à publier sous son nom *The History of Love*, écrit en yiddish par Leo, après l'avoir fait traduire en espagnol par Rosa, la femme qu'il a rencontrée et épousée au Chili. Il appartient au lecteur de reconstituer avec quelque peine cette chaîne d'événements qui forment l'après-coup de la Shoah dans l'univers romanesque de Krauss. Ces événements, qui concernent la génération actuelle comme la génération antérieure, illustrent l'idée de la post-mémoire et de la transmission intergénérationnelle d'un traumatisme.

S'il est excessivement compliqué de résumer *The History of Love*, il en va de même pour *Great House*, qui reprend le même procédé de l'éclatement des voix au moyen de narrateurs différents et de personnages qui ne se rencontrent pas toujours au fil des intrigues fragmentaires. Le deuxième roman de Krauss s'ouvre par le récit à la première personne de Nadia, une écrivaine new-yorkaise contemporaine qui s'adresse à un mystérieux magistrat (« Your Honor ») comme si elle témoignait, puis se termine par la narration de Weisz, Juif hongrois qui relate les circonstances de son départ de Hongrie pour en arriver à ses brèves retrouvailles avec le bureau de son père dans un entrepôt new-yorkais. Au début de ce dernier chapitre, le lecteur se retrouve curieusement soixante ans plus tôt, en 1944 à Budapest, et un court paragraphe suggère alors les persécutions nazies :

A riddle: A stone is thrown in Budapest on a winter night in 1944. It sails through the air toward the illuminated window of a house where a father is writing a letter at his desk, a mother is reading, and a boy is daydreaming about an ice-skating race on the frozen Danube. The glass shatters, the boy covers his head, the mother screams. At that moment the life they know ceases to exist, *Where does the stone land?* (GH 283)

La devinette est destinée au lecteur censé comprendre, à ce stade du roman, que le petit garçon n'est autre que Weisz, enfant, et que la vitre brisée du salon précède l'arrestation et la déportation de la famille dont seul Weisz réchappera ; enfin, cette pierre lancée contre la fenêtre rappelle au lecteur attentif celle qui a atterri dans le salon d'Arthur Bender à Oxford peu avant la visite de Weisz et qui relie ainsi des intrigues et des voix apparemment déconnectées.

Entre temps, le lecteur, décontenancé par une chronologie perturbée, aura voyagé dans l'espace et dans le temps, depuis l'Angleterre des années soixante-dix jusqu'en Israël après la

guerre des Six Jours et à l'heure actuelle. Il aura rencontré des personnages-narrateurs aussi divers et variés qu'Arthur Bender, un vieil universitaire anglais à la retraite, dont la voix lasse retrace sa vie avec son épouse, Lotte, une écrivaine juive polonaise dont il découvre tardivement le secret qui l'aura minée toute sa vie ; Aaron, un père israélien implacable qui s'adresse de façon dure et intransigeante à son fils, Dovik, parti vivre sa vie d'avocat puis de juge en Angleterre¹⁹¹, mais qui revient auprès de son père au moment du décès de la mère ; un frère et une sœur israéliens, Yoav et Leah, dont l'histoire est relatée par Isabel, la petite amie du frère, au moyen d'une voix à la fois intime et distante, et qui sont tragiquement dominés par la volonté obsessionnelle de leur père de reconstituer le bureau de son propre père tel qu'il était meublé dans leur appartement de Budapest, au moment de l'arrestation de la famille en 1944.

Chaque voix narrative prend en charge des fragments de récits qui, au lieu de converger, comme le lecteur pourrait s'y attendre dans un roman choral, s'avèrent finalement souvent déconnectés les uns des autres, comme un immense fatras d'événements qu'il serait difficile, voire impossible d'ordonner, mais qui ont pourtant tous en commun de relever d'histoires traumatiques. *Great House* apparaît comme un roman complexe et difficile à appréhender en raison de son manque d'unité narrative et de la déconstruction spatiale et temporelle qui le caractérise. Krauss, dans une interview à la revue *Granta*, le décrit comme un roman dénué de centre (« A novel without a center »¹⁹²). Ailleurs, elle compare les intrigues qui le composent à un ensemble de corps indépendants les uns des autres qui se déplaceraient à l'intérieur d'une même galaxie, sans forcément être reliés les uns aux autres :

I chose a complex set of stories and characters. And I wasn't interested in easy connections. I was drawn to establishing a distance and tension between them, a galaxy where the bodies are all moving according to the same force.¹⁹³

Pas de personnage principal, pas d'intrigue majeure, pas de lieu ni moment de référence. Lors d'un autre entretien accordé au magazine *Les Inrockuptibles* en 2011, elle revendique cette déconstruction : « Moi, j'aime l'idée que ces fragments, ces parties mouvantes ne tiennent ensemble que par des courants émotionnels, intellectuels ou philosophiques qu'ils partagent. Mais sans linéarité »¹⁹⁴.

¹⁹¹ Il est à noter que si ce juge est celui auquel s'adresse Nadia, alors l'histoire d'Aaron en Israël est connectée au reste du roman même si ce lien est ténu.

¹⁹² Nicole Krauss and Saskia Vogel, "Three questions for Nicole Krauss", *Granta Online edition*, 8th February 2011.

¹⁹³ Christopher Bollen, "Nicole Krauss' plot thickens", *Interview Magazine*, Nov. 2, 2010.

¹⁹⁴ Nelly Kapriélian, « Nicole Krauss : 'Le seul lieu auquel j'appartiens, c'est l'espace du livre que j'écris' », *Les Inrockuptibles*, 10 mai 2011.

En effet, l'absence de linéarité est l'une des caractéristiques de ces deux romans, et le lecteur, qui peine à trouver ce qui fait tenir ensemble les fragments, tend à se raccrocher à d'apparents éléments unificateurs comme le manuscrit dans *The History of Love* ou le bureau dans *Great House*, pour se rendre compte finalement, comme nous le verrons plus loin, que ces éléments ne sont peut-être que de fausses pistes, de faux points de repère, des « *red herrings* »¹⁹⁵, pour reprendre l'expression de Sophie Vallas, leurres dénués de signification intrinsèque.

b) *Everything Is Illuminated* et les deux récits en miroir

Everything Is Illuminated est, lui aussi, caractérisé par une structure narrative complexe qui peut décontenancer le lecteur et lui donner le sentiment d'être face à un écheveau à démêler. Deux temporalités y coexistent : d'une part, le récit contemporain du voyage en Ukraine d'un jeune Juif américain (portant le même nom que l'auteur), parti à la recherche d'une femme, Augustine, qui est censée avoir sauvé son grand-père pendant la guerre ; d'autre part, l'histoire du *shtetl* de Trachimbrod, dont était originaire la famille maternelle de Foer, depuis sa création au XVIIIe siècle, jusqu'à sa destruction pendant la guerre. Les chapitres du roman qui se déroulent en Ukraine sont narrés à la première personne par Alex, un jeune Ukrainien qui sert de traducteur et de guide au personnage américain appelé Jonathan Safran Foer, et qui relate leur périple. La langue qu'il emploie est comiquement ampoulée et son style caricaturalement conventionnel. La relation qu'il développe avec son contemporain, le voyageur américain portant le nom de l'auteur, est une relation qui va évoluer, depuis une relation commerciale, à une relation de « presque » amitié : « We became like friends while you were in Ukraine, yes ? In a different world, we could have become real friends » (EI 25).

Par ailleurs, le récit historique sur le *shtetl* semble d'abord mené à la troisième personne, sur le mode du réalisme magique, et paraît, au début, totalement déconnecté du premier. En effet, l'histoire du périple de Jonathan et Alex, à travers l'Ukraine du XXIe siècle ne paraît pas liée au récit fantasque de la création du *shtetl* de Trachimbrod, plus de deux cents ans auparavant. Les personnages contemporains ont un caractère à la fois réaliste et burlesque, comme issus d'une *low comedy*, alors que ceux de la partie « historique » semblent provenir d'un conte hassidique rappelant certains écrits d'Isaac Bashevis Singer, notamment le roman

¹⁹⁵ Sophie Vallas, "The Desk Lorca Once Wrote on: Echoes of Words, Echoes of Lives in *Great House* by Nicole Krauss", communication donnée lors de « The Louisville Conference on Fiction and Culture since 1900 », February 2013, non publiée.

intitulé *La destruction de Kreshev*¹⁹⁶, publié à la fin des années cinquante, et dans lequel religion et surnaturel sont mêlés. De même, les événements qui surviennent dans l'un et l'autre récit s'opposent par leur caractère soit plausible, soit absurde ou irréaliste, souvent d'un comique extravagant.

Ces deux récits apparaissent « en miroir » car chacun éclaire l'autre. Sur des modes extrêmement différents, les deux récits se complètent, l'un remontant du passé vers le présent, l'autre du présent et du futur vers le passé, et ils finissent par se rejoindre en 1942, lorsque la destruction de Trachimbrod est relatée. Et le personnage qui fait se rejoindre les deux récits est révélé dès le début du roman : « And the baby ? My great-great-great-great-great grandmother ? » (EI 16). Le lecteur comprend alors que ce qu'il pensait être une narration à la troisième personne est en fait menée par Jonathan, le personnage-écrivain, mis en scène par la narration d'Alex. À eux deux, comme le suggère Alex dans une de ses lettres à Jonathan, ils construisent un récit – « With our writing, we are reminding each other of things. We are making one story, yes ? » (EI 144) – et c'est alors qu'est fourni le contrat de lecture.

Ainsi, Foer ajoute à la difficulté, en joignant aux différentes voix narratives des modes de récit différents qui coexistent et tendent à déstabiliser le lecteur. Cette confusion des genres et ce mélange des registres peuvent être vus comme autant de signes de l'existence d'un traumatisme à l'origine du roman. Là encore, le lecteur « reçoit » et perçoit l'instabilité de l'univers mental de l'auteur, son *balagan* intérieur, exactement comme dans *The Lost* où les voix de Mendelsohn-enquêteur et celle de Mendelsohn-spécialiste d'études hébraïques se télescopent et s'entremêlent. En effet, si un événement traumatique ne peut être pleinement assimilé ou vécu au moment où il survient, mais donne lieu, après coup, à des réminiscences désordonnées, on peut lire l'hybridité générique de *Everything is Illuminated* ou de *The Lost* comme le signe, chez les auteurs, d'une incapacité à dire clairement, ou à raconter de façon linéaire des événements qui ont marqué certains membres de leurs familles respectives, sans que ceux-ci aient pu les relater sur le moment, ni en transmettre le récit après coup. Foer a d'ailleurs confié, dans une interview, son incapacité à construire un récit linéaire et unifié à cause de l'absence d'éléments historiques et de témoignages suffisants. La « présence d'une absence » l'a conduit à imaginer, inventer des histoires qu'il aurait peut-être voulu raconter telles qu'elles se sont produites, mais qui le hantent d'autant plus qu'elles sont entourées de flou et de non-dit. La difficulté, voire l'impossibilité, à retrouver des témoins, à la fois fiables et enclins à témoigner, l'ont forcé à se tourner vers la fiction.

¹⁹⁶ Isaac Bashevis Singer, *La Destruction de Kreshev (Le Spinoza de la rue du marché)*, traduction Marie-Pierre Bay, Paris, Gallimard, 2003.

Cependant, si le roman repose sur des faits historiques fictionnalisés, l'essentiel du récit porte sur la quête même des faits, le voyage qui emmène deux personnages contemporains, à la fois vers leur passé et vers eux-mêmes, à la recherche de leur identité, afin de parvenir à une forme de réconciliation. Jonathan part sur les traces du passé européen terrifiant de son grand-père rescapé, et Alex cherche à en savoir davantage sur le passé trouble de son propre grand-père. Les personnages, descendants de victimes et de bourreaux, se font face, et le lecteur assiste à cette tentative de réconciliation. Dans le roman, le traumatisme initial de la Shoah par balles se contente d'être présent en arrière-plan, passé trouble et terrible qui réunit Alex et Jonathan, et, en même temps, les éloigne comme un fantôme gênant mais incontournable. Le lecteur lui-même se trouve aux prises avec cet « éléphant » dont on ne parle pas explicitement, mais dont il est souvent question, de façon oblique.

Aussi bien les romans de Krauss, que *Everything Is Illuminated* et *The Lost* sont constitués de fragments de récits. La narration n'est pas linéaire, elle est faite de discontinuités et de blancs. Le texte lui-même est multiforme : par essence, l'idée de texte (du latin *textus*, « textile, texture, tissu » ou encore « texte, construction, combinaison, tournure de phrase ») renvoie originellement à l'action de « tisser, entrelacer, tresser », qui suppose le jeu de plusieurs fils sur une trame donnée et la possibilité de créer des motifs. Ce jeu de tissage peut s'appliquer aux différents types de textes existant à l'intérieur des écrits et qui témoignent, eux aussi, de l'impossibilité de parler uniformément d'un traumatisme dont on a hérité. Chaque fois qu'il lit une lettre ou un extrait de journal intime, intégrés à la narration, le lecteur les reçoit comme un moyen détourné choisi par l'auteur de faire passer une partie de son message.

c) Hybridité et fragmentation au cœur des œuvres : les différents types de textes

La complexité de *Everything Is Illuminated* ne s'arrête pas aux deux modes de récit décrits précédemment : le roman contient également des lettres, principalement écrites par Alex à Jonathan, après le retour de celui-ci aux États-Unis. En tout, elles sont au nombre de huit, et la dernière est écrite par le grand-père d'Alex. Les deux personnages correspondent et échangent sur leurs écrits respectifs, mais seules les lettres d'Alex sont reproduites : le lecteur comprend que Jonathan envoie à Alex son récit de la création de Trachimbrod, sous forme de chapitres successifs, tandis que ce dernier lui envoie le récit de leur périple : « I will be in suspense for your next letter, and I will also be in suspense for the coming division of your

novel » (EI 26). Chacun fait des commentaires sur les écrits de l'autre et émaille ses lettres de conseils. Cette relation épistolaire vient enrichir encore davantage la forme finale du roman car les lettres ont un caractère direct que n'ont ni le récit de voyage ni le récit de réalisme magique, et elles apportent, de façon oblique, des compléments d'information sur les deux personnages principaux. Les lettres fournissent également des prescriptions d'écriture, comme on le verra plus loin, et elles ancrent le récit final dans la réalité. À leur lecture, le lecteur se sent plus à l'aise, moins désarçonné, car leur registre est familier et leur fonction éclairante.

Dans *The History of Love*, des lettres apportent également une touche personnelle et intime au récit. Certaines sont écrites par Jacob Marcus (dont le véritable nom est Isaac Moritz et qui n'est autre que le fils de Leo Gursky), en réponse aux lettres qu'Alma lui envoie au nom de sa mère, la traductrice qui a pris en charge la traduction d'espagnol en anglais de *The History of Love* (le livre dans le livre de Krauss), à la demande du mystérieux personnage qu'est Jacob Marcus. Leur auteur s'y livre sans retenue, avec une franchise brusque que l'on ne trouverait pas si ses propos étaient rapportés. Leur lecture donne l'impression au lecteur d'être en lien direct avec lui, grâce à Alma qui reçoit, lit et transmet ces lettres. De même pour la carte écrite par Litvinoff à son neveu Boris en 1964, (reproduite page 68), qui permet au lecteur un accès direct à une facette inconnue de la personnalité de Litvinoff. Cette carte n'aura jamais été lue par le destinataire prévu initialement, puisqu'elle n'a jamais été envoyée, et l'on peut se demander si le récepteur attendu n'est pas, finalement, le lecteur du roman.

La narration d'Alma prend la forme d'un journal intime dont chaque chapitre est annoncé par un titre (« My mother's sadness » ; « My father's tent » ; « Flood » ; « If not, not » ; « My life underwater »). Enchâssés à l'intérieur de ce journal intime, se trouvent les lettres que lit Alma et qu'elle livre telles quelles au lecteur, ainsi que des extraits du journal intime de son frère Bird, que le lecteur découvre, au début, en même temps qu'Alma. Puis ces extraits du journal de Bird viennent à constituer des chapitres du roman (au même titre que les chapitres narrés par Leo Gursky ou par le narrateur omniscient qui relate la vie de Litvinoff), faisant ainsi de Bird un narrateur à part entière. À chacune de ces formes d'écriture correspond un type de lecture, un certain horizon d'attente, comme nous le verrons plus loin.

Dans ce qu'on pourrait appeler la partie « israélienne » de *Great House*, l'ensemble de la narration menée à la première personne par Aaron, le père de Dovik, peut en fait se lire comme une longue lettre (divisée en plusieurs chapitres) adressée par le père à son fils. Comme à chaque fois qu'il lit une lettre ou l'extrait d'un journal intime, le lecteur doit prendre ces pages comme un moyen détourné, choisi par l'auteur, de livrer le traumatisme dont il a hérité : en effet, il choisit, dans ces passages, de créer une certaine intimité entre le texte et le lecteur en

plaçant ce dernier en contact direct avec les événements relatés et il évite ainsi de s'impliquer lui-même trop fortement.

Enfin, dans *The History of Love*, des notices nécrologiques font intervenir encore un autre type d'écriture, régi par des conventions spécifiques, et constituent une sorte de mise en abyme supplémentaire. À la partie biographique d'une nécrologie s'ajoute généralement la description de ce que la personne décédée a accompli de son vivant, l'accent étant mis sur les aspects positifs, tandis que les critiques éventuelles sont souvent laissées de côté. Ainsi, Leo Gursky a lui-même ironiquement rédigé sa propre nécrologie, ainsi que celles de Kafka, Tolstoy et Osip Mandelstam (HL 117). Plus loin, c'est celle d'Isaac Moritz qui est donnée à lire au lecteur, lorsque Leo Gursky la découvre dans le journal. La notice nécrologique d'Isaac Babel écrite par Litvinoff (HL 113), dont celui-ci est pourtant particulièrement fier et satisfait, sert en fait à montrer le moindre talent de Litvinoff en tant qu'écrivain ainsi que la supériorité de son ami Leo dans ce domaine, ce qui explique la rivalité qui les oppose (ou plutôt la jalousie de Litvinoff et, plus tard, sa trahison et son imposture).

Dans tous les écrits du corpus, cette alternance de plusieurs formes d'écriture provoque des ruptures de ton et de registre qui forcent le lecteur à adapter sa lecture et augmentent l'impression d'éparpillement et de fragmentation, signes qu'un traumatisme est survenu, qui a perturbé les récits.

The Lost contient également des lettres, notamment celles envoyées par Shmiel à son frère ou à son cousin Joe (par exemple, celle qui est datée de janvier 1939 et donnée à lire pp. 87-88). Lorsqu'elles sont reproduites telles quelles, et citées par l'auteur, elles sont poignantes car elles mettent le lecteur en contact direct avec Shmiel, le plaçant ainsi dans la même position que celle des destinataires initiaux. Leur style désuet contraste avec l'écriture contemporaine et montre que le monde dans lequel elles ont été écrites appartient effectivement à un passé lointain et révolu. En même temps, elles renseignent le lecteur sur la personnalité de ce personnage disparu et complètent le portrait qui en est fait au fil des pages.

Mais ce sont surtout les photographies présentes dans le corps du texte de Mendelsohn qui capturent le mieux le traumatisme et la perte. Ainsi, Marianne Hirsch décrit les photographies, dans le contexte d'une famille décimée par le génocide, comme des revenants, des fantômes des sujets photographiés :

More than oral or written narratives, photographic images that survive massive deportation and outlive their subjects and owners function as ghostly revenants from an irretrievably lost past

world. They enable us, in the present, not only to see and to touch that past, but also to try to reanimate it by undoing the finality of the photographic take.¹⁹⁷

Les photographies ont survécu à la Shoah et elles nous permettent, au présent, de voir et d'approcher un passé disparu, et plus encore, de le ranimer, de le réactiver par l'imagination. Et dans le même temps, l'immobilité de la photographie, son caractère figé et son côté provisoire et transitoire finissent par rejouer l'inaccessibilité de l'expérience et la distorsion de la réalité. Le lecteur est face à une réalité proche et inatteignable à la fois, et ce paradoxe constitue ce qu'on pourrait appeler l'aporie des photographies.

Il existe en effet une difficulté à laquelle le lecteur de tout photo-texte est confronté : au moment même où, grâce aux retranscriptions de témoignages associés à des photos évocatrices, il semble atteindre le cœur du sujet, il se trouve, malgré tout, repoussé aux limites de la connaissance, exclu de fait de l'expérience. En effet, si les images introduisent une dimension spatiale et deviennent des procédés de liaison qui relient des espaces distants et incommensurables, elles appartiennent néanmoins au passé qu'elles représentent et induisent ainsi une distance spatio-temporelle que le lecteur ne peut en aucun cas franchir : celui qui voit les photographies ne vit pas dans les années 1930 en Europe de l'est. En même temps qu'il est happé vers ces images qui l'invitent à partager l'expérience, le lecteur est immédiatement rejeté hors de cette réalité qui n'existe plus.

Par ailleurs, comme on l'a déjà vu au chapitre I, les photographies de *The Lost* viennent compléter l'aspect très visuel de l'écriture de Mendelsohn ou confirmer l'importance qu'il accorde aux détails et à la représentation visuelle. Ces détails vont permettre au lecteur de se forger une image de plus en plus précise : ils vont lui permettre de se représenter mentalement ce que l'auteur a vu et observé, et qu'il souhaite transmettre à son lecteur. L'auteur a donc besoin à la fois de descriptions très détaillées et d'images en tant que telles : ces dernières vont se compléter l'une l'autre. Les photographies sont censées apporter une dimension visuelle aux histoires qu'il a, lui-même, si souvent entendues : « certain photographs that I thought might be helpful [...] in providing a visual counterpart to the stories I'd so often heard » (L 448).

Chez Mendelsohn, les photographies font partie de l'histoire ou bien sont parfois porteuses d'histoires, ou encore, rattachées à des histoires. Chaque photographie *raconte* quelque chose et l'auteur est le facilitateur de ces récits. Les photographies sont censées leur donner corps : les faits doivent s'incarner dans des êtres que l'on peut voir réellement. À

¹⁹⁷ Marianne Hirsch, *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture after the Holocaust*, NY, Columbia University Press, June 2012, p. 12.

d'autres moments, elles agissent comme des réminiscences. Elles demandent toujours au lecteur de mettre en œuvre une forme de lecture et d'approche qui leur sont propres (comme nous le verrons dans la deuxième partie), et elles participent ainsi de cette hybridité générique qui est la marque des quatre œuvres du corpus.

Les récits, qu'ils soient fictionnels ou autobiographiques, témoignent tous, de la part de leurs auteurs, d'une volonté d'honorer la mémoire familiale, et d'un besoin de transmettre ce qui ne doit pas disparaître dans l'oubli. En cela, ils s'inscrivent tous trois dans la tradition mémorielle du judaïsme et, en invitant le lecteur dans le *balagan* de leurs histoires, ils lui suggèrent implicitement de participer à leur transmission et ils l'incluent dans la chaîne. Car, par l'écriture, Foer, Krauss et Mendelsohn ont été fidèles à la tradition et ont répondu à l'injonction « *Zakhor !* »¹⁹⁸.

¹⁹⁸ « Souviens toi ! », en hébreu.

Chapitre III

Zakhor ! Se souvenir et transmettre

Les trois auteurs s'inscrivent clairement dans la tradition juive du « *Zakhor* » qui concerne initialement la sortie d'Égypte, mais qui peut s'étendre à tout événement important, donc évidemment à la Shoah. Ne pas oublier est primordial. Les auteurs – à travers leurs personnages et leurs narrateurs – montrent à quel point ils reprennent cette préoccupation à leur compte. La Shoah est un événement à ne pas oublier, un point de rupture, une borne déterminant un avant et un après. À partir de là, mille questions peuvent surgir : qu'est-ce qui a changé depuis ? Comment faire connaître et renouveler l'expression de la mémoire ? Les auteurs incarnent des voix spécifiquement juives car ils utilisent maintes références qu'il ne sera pas toujours facile pour le lecteur de décrypter, surtout chez Foer et Krauss, Mendelsohn étant plus pédagogue. Tous trois souhaitent commémorer la Shoah avec leurs lecteurs et toute la difficulté provient de l'absence de lieux et de la rareté des survivants-témoins.

Dans chaque œuvre du corpus, on peut trouver des références à la tradition juive et chacun des auteurs, à sa manière, manifeste un certain attachement au judaïsme, sinon en tant que religion, du moins dans ses implications et aspects philosophiques et éthiques. Ainsi, de même que l'ensemble du peuple juif est régulièrement appelé à se souvenir et à transmettre, les trois auteurs, Foer, Krauss et Mendelsohn, semblent avoir à cœur de répondre à l'injonction biblique « *Zakhor !* » à propos de la Shoah, et ils entendent surtout inclure le lecteur dans ce processus. En effet, ils ont conscience d'appartenir à la dernière génération qui aura été en contact direct avec des témoins ou survivants de ces événements, et pour qui la question de la transmission se pose de façon cruciale, comme l'indique Mendelsohn au milieu de son récit :

How to be a storyteller. Here again, it occurred to me, was the unique problem that faces my generation, the generation of those who had been, say, seven or eight years old during the mid-1960's, the generation of the grandchildren of those who'd been adults when it all happened; a problem that will face no other generation in history. (L 433)

1) De Pessah à Yom Ha Shoah¹⁹⁹

L'expression « *Zakhor* » (souviens-toi), comme « *lo tishkah* » (n'oublie pas), fait référence à la sortie d'Égypte et implique de « garder en mémoire » ou « faire mémoire », ce qui suggère l'acquisition et la transmission d'un ensemble de récits, de génération en génération. Le terme exprime une façon active d'être au monde, et la prescription qu'il véhicule suppose une perpétuelle réactivation des récits : le souvenir, c'est ce que l'on fait venir à l'esprit, ce que l'on mobilise dans un acte conscient et volontaire. Le dépositaire se doit de s'impliquer de façon assumée et consciente dans la formulation de la mémoire collective, laquelle devient alors une connaissance à *propos* du passé, et non plus seulement une connaissance *venue* du passé. Il s'agit d'une transmission intergénérationnelle, d'un passage de témoin, pour un récit que chacun devra s'approprier et interpréter avant de le transmettre. Selon Olivier Rota, « *Zakhor* commande de recueillir un héritage narratif dans lequel chacun peut se récapituler et s'actualiser par la mémoire donnée et reçue »²⁰⁰. Ainsi, d'emblée, la subjectivité est non seulement admise mais recommandée, afin de permettre le renouvellement du récit et la transmission de l'héritage. Delphine Horvilleur explique cette puissance active du souvenir qui permet d'être tourné vers l'avenir et non vers le passé : « Les souvenirs, loin d'être passivement accumulés, disposeraient d'un pouvoir fécondant, d'une capacité d'ensemencer le monde de sens nouveaux, et de changer pour toujours celui qui les réactive »²⁰¹. Dans son essai, *Comment les rabbins font des enfants*, elle rappelle cet extrait de la Haggadah²⁰² : « Chaque génération, chaque individu, a le devoir de se percevoir comme s'il était lui-même sorti d'Égypte »²⁰³. Ainsi, l'expérience doit être réappropriée par chaque génération, et ne doit pas être seulement relatée au passé : elle doit être exprimée aussi au présent car « nous ne sommes pas sortis d'Égypte, mais nous en sortons »²⁰⁴. « Le souvenir de ce moment du passé est continuellement réactivé comme s'il s'agissait d'un événement à la fois passé et présent, comme si ce passé ensemencerait étrangement notre présent chaque fois qu'il est rappelé »²⁰⁵. En précisant que le mot *zekher* (mémoire) signifie aussi « masculin », donc « puissance d'ensemencement », Delphine Horvilleur rappelle que « la mémoire hébraïque n'est jamais

¹⁹⁹ *Yom Ha Shoah* est le jour de célébration de la mémoire de la Shoah qui a lieu tous les ans en Israël. À cette occasion, les sirènes se mettent à retentir, le pays entier s'arrête, et tout le monde observe une minute de silence.

²⁰⁰ Olivier Rota, « La Shoah entre mémoire et récit », in Béatrice Jongy et Annette Keilhauer, *Transmission/Héritage dans l'écriture contemporaine de soi*, Clermont-Ferrand, PU Blaise Pascal, 2009, p.176.

²⁰¹ Delphine Horvilleur, « Ledor vador » (De génération en génération), *Tenoua*, Hors Série, 2016, p.6.

²⁰² Récit de l'histoire des Hébreux et de leur exil d'Égypte, lu pendant la cérémonie du Seder qui ouvre Pessah, la Pâque juive.

²⁰³ Cité par Delphine Horvilleur, *Comment les rabbins font des enfants*, op. cit. p.147.

²⁰⁴ Id.

²⁰⁵ Id.

passive, elle est toujours perçue comme une capacité à fertiliser le présent : elle est mémoire vive. La sortie d'Égypte fait partie de ce passé fertilisé. Il est lointain et collectif, mais aussi personnel et autobiographique »²⁰⁶.

a) Le lecteur et l'enfant : *Ma Nishtana*²⁰⁷

Ce sont les enfants qui, traditionnellement, inaugurent la *Haggadah*, le récit de l'Exode, lors de la première soirée de Pessah – le *seder* (« ordre » en hébreu) – par quatre questions posées aux adultes qui les entourent. Le rituel vise à faire revivre aux participants, en particulier aux enfants, l'accession soudaine à la liberté après les années d'esclavage. La date fondatrice correspond donc à la sortie d'Égypte et, chaque année, il s'agit de redire en d'autres termes ce qui a été dit et transmis depuis des générations. Les questions sont faites pour ouvrir à d'autres questions, et elles inaugurent un nouvel enseignement, obligeant les parents à transmettre autre chose, autrement, que ce qui leur avait été transmis. Ainsi, la transmission se fait à la fois dans la répétition et dans l'innovation. On transmet ce qu'on a reçu de ses propres enseignants, parents ou maîtres, mais les rôles changent et les acteurs passent, au fil des ans, de fils de leurs pères à pères de leurs fils. Chaque génération se pose de nouvelles questions. À chaque nouveau questionnement, le message doit être répété en fidélité et en nouveauté à la fois. Il faut être fidèle à la mémoire et, en même temps, être capable de redire dans un nouveau langage ce qui a été reçu.

On peut établir un parallèle entre l'enfant placé devant la *Haggadah*, et le lecteur confronté aux récits de la Shoah (ou de l'après-coup de la Shoah, comme c'est le cas des quatre œuvres étudiées ici). Le rôle et l'attitude du lecteur et de l'enfant sont en effet similaires : recevoir une connaissance à propos du passé, adopter une attitude active, poser des questions pour apprendre, mais aussi pour engager un dialogue avec le texte. Car il s'agira d'être à même, le moment venu, de transmettre à son tour. Les récits se doivent de répéter une histoire qui reste la même, mais ont l'obligation de la raconter de façon innovante. De la question, légèrement détournée – avec l'emploi du modal *should* – et ironiquement posée dans *Everything Is Illuminated* à propos de la célébration de Pessah par un personnage appartenant à la partie de réalisme magique – « Why should that night be different from all others ? » (EI 21) – l'on pourrait rapprocher la question tacitement posée par le lecteur : « Pourquoi, en quoi ces récits

²⁰⁶ Delphine Horvilleur, *Comment les rabbins font des enfants*, op. cit. p.148.

²⁰⁷ En hébreu, « qu'y a-t-il de changé ? »

sont-ils différents des précédents ? » Cette transposition des rôles peut également s'appliquer aux auteurs, qui sont aussi lecteurs, et aux personnages qui, dans les œuvres, sont tour à tour écrivains ou lecteurs, comme nous allons le voir.

À l'origine, le souvenir est un devoir religieux dans le judaïsme. Mais au fil du temps, il a évolué vers une dimension culturelle plus que cultuelle et, à propos de la Shoah, s'est constituée une sacralisation, voire une religiosité de cette mémoire, laquelle a été critiquée, notamment en France par l'historien Georges Bensoussan. Ces excès ont également été représentés dans la littérature américaine, dénoncés et moqués dans des romans tels que *My Holocaust*²⁰⁸, de Tova Reich, publié en 2007. Les œuvres du corpus s'inscrivent dans la tradition du souvenir mais l'injonction biblique revêt, à propos de la Shoah, un aspect bien plus positif, aucunement artificiel ou excessif, même si les modalités de cette mise en mémoire sont loin d'être aisées.

En effet, en ce qui concerne la Shoah, « faire mémoire » peut, à première vue, paraître problématique : comment s'approprier ce qui n'a pas été transmis, comment s'approprier l'absence de récit ? À ce sujet, Olivier Rota affirme : « Face à un événement qui s'impose dans l'ordre de l'irrationalité, tout récit de la Shoah doit se donner pour tâche de ramasser les fragments de sens »²⁰⁹. C'est ce que les auteurs du corpus se sont attelés à faire : fragments de récit, fragments de sens présentés comme tels et livrés à l'interprétation du lecteur dans leur incomplétude et les questionnements qu'ils déclenchent. C'est toute la difficulté personnelle éprouvée par Foer, Krauss et Mendelsohn en tant qu'héritiers, et révélée à travers l'écriture morcelée et composite décrite précédemment (laquelle reproduit en quelque sorte le fonctionnement de la mémoire), qui se trouve, *in fine*, transmise au lecteur.

La transmission est résolument au cœur des projets d'écriture des trois auteurs. Josef, un cousin de Shlomo (un témoin interviewé en Israël par Mendelsohn) a fait tout le trajet de Haïfa à Tel Aviv, un après-midi, uniquement pour apporter son propre témoignage, et lorsque l'auteur le remercie de s'être déplacé, il insiste sur l'importance de la démarche de Mendelsohn : « It's very important what you're doing, he told me. It's very important that people know what happened » (L 336). Dans *Everything Is Illuminated*, c'est un personnage de la partie historique qui affirme l'importance primordiale de l'acte consistant à se souvenir (et de la transmission de la mémoire) : « Remember what ? [...] The what, Didl said, is not so

²⁰⁸ Tova Reich, *My Holocaust*, New York, HarperCollins, 2008.

²⁰⁹ Olivier Rota, « La Shoah entre mémoire et récit », in Béatrice Jongy et Annette Keilhauer, *Transmission/Héritage dans l'écriture contemporaine de soi*, Clermont-Ferrand, PU Blaise Pascal, 2009, p.176.

important, but that we should remember. It is the act of remembering, the process of remembrance, the recognition of our past... » (EI 36).

Le lecteur, comme l'enfant qui entonne *Ma Nishtana*, est placé en position de recevoir une connaissance – en l'occurrence à propos de la Shoah et de son après-coup – sous une forme qui répète et innove à la fois, et il est clairement en situation d'attente et de questionnement, du fait de l'instabilité narrative à laquelle il est confronté. Mais il doit également parvenir à s'appropriier ces récits afin d'être en mesure ensuite de les transmettre à son tour, car la transmission constitue la deuxième partie du *Zakhor*. Par de multiples références au judaïsme, les auteurs montrent qu'ils se situent, chacun à sa manière, dans la tradition juive, et qu'ils sont imprégnés de cette culture. Ce judaïsme omniprésent peut représenter une difficulté pour le lecteur non-juif qui manque parfois de clés pour décrypter certaines allusions. C'est d'ailleurs ce qu'Alex fait remarquer à Jonathan dans sa première lettre à propos d'un chapitre du roman que ce dernier est en train d'écrire : « There were parts that I did not understand, but I conjecture that this is because they were very Jewish, and only a Jewish person could understand something so Jewish » (EI 25).

De fait, la Shoah a éveillé une autre sorte d'identité juive et renouvelé un sentiment d'appartenance dans certaines familles. Elle apparaît comme une date ou un événement « fondateur » (*a landmark*) au même titre que l'Exode ou tout autre repère de l'histoire juive. Quelles sont les références au judaïsme ? Comment sont-elles présentées au lecteur par les différents auteurs ?

b) Shoah et identité juive

L'identité juive contemporaine a réactivé le *Zakhor* de la *Haggadah* en désignant la Shoah comme objet du devoir de mémoire. Selon Delphine Horvilleur, « la mémoire de la Shoah doit être une reconnaissance que cette tragédie a fait de chacun de nous des autres, nous qui, deux, trois ou quatre générations plus tard, héritons d'un deuil irréparable et portons la trace de cet anéantissement »²¹⁰. Et, de la même façon que pour le rite de Pessah, l'impératif *Zakhor* mobilise plutôt la narration littéraire que celle de l'histoire savante, à l'heure actuelle, la perpétuation de la mémoire la Shoah se trouve davantage dans des écrits littéraires tels que les quatre œuvres du corpus que dans des ouvrages historiques scientifiques. La mémoire juive

²¹⁰ Delphine Horvilleur, « Ledor vador » (De génération en génération), *Tenoua*, Hors Série, 2016, p.6.

s'ancre à la fois dans des lieux matériels et immatériels, et le livre en a toujours été un objet privilégié.

Dans la partie historique de réalisme magique de *Everything Is Illuminated*, l'un des chapitres est intitulé « Le Livre des Rêves Récurrents » (*The Book of Recurrent Dreams, 1791* [EI 36]). Y sont consignés les rêves faits par les citoyens de Trachimbrod, et l'importance principale de la mémoire y est rappelée, sur un mode humoristique :

It is most important that we remember, the narcoleptic potato farmer Didl S said to the congregation, which was reclining on pillows around his living room. [...] Remember what? The school teacher Tzadik P asked, expelling yellow chalk with each syllable. The what, Didl said, is not so important, but that we should remember. It is the act of remembering, the process of remembrance, the recognition of our past... Memories are small prayers to God, if we believed in that sort of thing... (EI 36)

Ce Livre des Rêves rappelle également les Livres du souvenir qui ont réellement existé et, en effet, dans la partie ukrainienne contemporaine, Alex et Jonathan découvrent l'un de ces livres, vieux et poussiéreux, dans une boîte qui a été excavée : « le Livre des événements passés » (*The Book of Past Occurrences, EI 224*) relate la vie quotidienne du *shtetl* de Trachimbrod d'avant-guerre. Il est écrit en ukrainien et Alex en traduit un passage en anglais pour Jonathan (« The shtetl was colorful with the actions of its residents... » [EI 224]). Jonathan s'absorbe dans la contemplation du livre, avec une concentration qui rappelle à Alex celle de son grand-père observant la photo d'Augustine ; le livre comme le portrait sont des vestiges du passé qui invitent à une forme de recueillement : « he examined it in a fashion similar to how Grandfather examined the photograph of Augustine » (EI 224).

Le *yizker-buch* est un néologisme forgé après la Seconde Guerre mondiale par la juxtaposition du mot d'origine germanique *buch* (livre) et du mot hébreu *yizkor* (rappel du souvenir des morts) ; c'est le titre et le premier mot de la prière à la mémoire des morts. Dès la libération des camps d'extermination, des comités historiques se sont réunis dans les camps pour personnes déplacées et ont constitué des commissions pour rassembler les témoignages des survivants et établir la chronique du massacre. Puis, au-delà des massacres, il s'est agi de rappeler l'histoire et la vie d'avant le génocide, une démarche que l'on peut reconnaître, au moins chez Foer et Mendelsohn. Les récits n'étaient pas seulement réservés à des chroniqueurs professionnels – rabbins ou talmudistes érudits, historiens ou ethnologues : avoir vécu dans une Communauté, être rescapé du génocide, suffisait à légitimer l'écrit et la parole. Ces écrits et ces paroles ont été rassemblés dans des livres nommés *yizker-biher*. Et ces livres étaient d'autant

plus importants qu'ils étaient la seule trace historique de cette vie d'avant-guerre, comme l'indique l'historienne Annette Wiewiorka :

La mémoire a perdu ses derniers repères sociaux. Elle ne peut plus s'inscrire dans la pierre. Il n'y a plus de *shtetl* où se promener, plus personne pour perpétuer le souvenir sur la terre où on a enterré ses morts depuis un millénaire. Il ne reste plus que le monument de papier. Le *yizker-buch*.²¹¹

Dans *The Lost*, Mendelsohn mentionne l'un de ces livres écrit sur Bolechow et publié en 1957 :

The Memorial Book of the Martyrs of Bolechow [...] is what's called a Yizkor book, one of the hundreds of books compiled after World War II, filled with the reminiscences of people who'd left before the war and the witness statements of those who hadn't, in order to memorialize the communities – little towns, big cities – that were destroyed, and of course, to commemorate a way of life that had been lost. (L 52)

Mendelsohn a hérité ce livre de son grand-père, et en a mesuré, a posteriori, la valeur et l'intérêt. À l'époque où son grand-père le laissait le feuilleter, l'enfant qu'il était se demandait simplement pourquoi ce livre était écrit en hébreu et en yiddish, deux langues que seules les victimes étaient capables de comprendre et qui lui paraissaient donc totalement obsolètes et inutiles. Son grand-père avait adjoint au livre des marque-pages pour toutes les sections où il était question de la famille, et il montrait les photos des parents à son petit-fils, le prédisposant ainsi, comme dans de nombreuses autres occasions, à devenir l'historien de la famille. Dans son cas, comme dans celui de beaucoup d'Américains juifs, c'est la perte incommensurable causée par la Shoah et la volonté de retrouver ce pan englouti de l'histoire familiale qui ont motivé son intérêt personnel pour la question : « [...] we hadn't thought much about Jewishness until we'd started this project » (L 361).

La Shoah a représenté un renouveau pour l'identité juive : elle a appris aux Juifs laïcs et à leurs descendants que l'athéisme et l'abandon des rituels religieux ne les mettaient pas à l'abri des persécutions. Une part non négligeable des Juifs polonais qui ont été déportés pendant la guerre ignoraient même leur judéité, certaines familles s'étant depuis longtemps détournées du judaïsme pour évoluer vers un processus d'assimilation totale : seuls les patronymes pouvaient indiquer leur origine. Selon Aharon Appelfeld, « la plupart des juifs de l'intelligentsia ne se voyaient pas avoir quoi que ce soit en commun avec la tradition juive. [...] On n'oubliera jamais les expressions de stupéfaction des juifs allemands et autrichiens, pour la

²¹¹Annette Wiewiorka et Itzhok Niborski, *Les Livres du souvenir. Mémoires juifs de Pologne*, Paris, Gallimard, 1983, cité dans *Repères historiques*, « Un livre du souvenir ».

plupart assimilés depuis des générations, qui furent exilés dans les ghettos de l'Est »²¹². C'est ce que confirme Ewa, une des femmes interrogées par Mendelsohn :

She said it wasn't until she left Poland and married the son of an Orthodox rabbi that she knew anything much about being Jewish. [She] didn't know a thing about religion or Jewishness before [she] went to Israel. [She] was in a synagogue for the first time when [she] was married in Göteborg, in Sweden. (L 361)

Son départ en Israël fut motivé, dans son cas comme dans celui de beaucoup d'autres, par les prémices du génocide. La Shoah est venue leur rappeler que le fait d'être juif ne se limitait pas à une croyance ou à une religion.

Certes, ce n'est pas exactement le cas des familles respectives des auteurs étudiés ici. Cependant, force est de constater que l'après-coup de la Shoah a ravivé le sens de l'appartenance à une communauté (ou lui a donné un tour différent), et que les trois auteurs font référence à des éléments d'une culture familiale indéniablement imprégnée de judaïsme. Bien que trop édulcorée et semblant dénaturée aux yeux de son grand-père maternel qui pratiquait un judaïsme orthodoxe, l'éducation religieuse « libérale » (*Reform Jewish education* en anglais) reçue par Mendelsohn était réelle et aboutit à sa *bar mitzvah*, une étape qui a représenté pour lui le déclenchement de son intérêt pour la famille : « It was my bar mitzvah [...] that made me curious about my Jewish family, made me begin to ask questions » (L 38). Mais il explique bien, aussi, que cette curiosité était avant tout liée à sa volonté d'élucider ce lien qui l'unissait à « la masse confuse de visages inconnus mais qui se ressemblaient », ces personnes invitées à la réception après la cérémonie à la synagogue : « I began to wonder just who they were. [...] And so the questions I began to ask, immediately following my bar mitzvah, were about not just the mysterious Shmiel, but about all of them » (L 39).

Les trois auteurs de mon corpus, tous laïcs et se revendiquant comme tels, ont pourtant écrit des œuvres profondément juives à propos de l'impact de la Shoah sur leurs vies personnelles. Ils ne peuvent dissocier leur histoire familiale de leur judéité, et cette dernière représente une identité « en lambeaux », pour reprendre l'expression de Mendelsohn, qu'ils ont à cœur de tenter de reconstituer. Leurs écrits sont une manière pour eux de pleurer la perte de ces parents qu'ils n'ont jamais connus en même temps qu'une occasion de définir et comprendre leur identité juive. Foer raconte que lorsqu'il s'est rendu en Ukraine à l'âge de vingt ans, il était simplement un Juif non-pratiquant qui avait tendance à se maintenir à distance de tout ce qui

²¹² Aharon Appelfeld, *Beyond Despair*, New York, Fromm International, 1994, traduction Michel Gribinski, *L'héritage nu*, Paris, Éditions de l'Olivier, 2006, p. 31.

était « juif ». Cependant, selon ses propres dires, lorsqu'il se mit à écrire son roman, son écriture prit un tour qui révélait une « sensibilité juive »²¹³. Dans son dernier roman, *Here I Am*²¹⁴, le personnage principal est très embarrassé et définit sa façon d'être juif par une série de négations :

'Jewish, yes. But *religious*?' Jacob never knew how to answer the question 'Are you religious?' He'd never not belonged to a synagogue, never not made some gesture towards kashruth, never not assumed—not even in his moments of greatest frustration with Israel, or his father, or American Jewry, or God's absence—that he would raise his children with some degree of Jewish literacy and practice. But double negatives never sustained a religion. [What he felt was] 'You only get to keep what you refuse to let go of'.²¹⁵

De façon similaire, dans l'une de ses interviews, Nicole Krauss mentionne son attachement aux traditions culturelles et intellectuelles liées au judaïsme davantage qu'à la religion et à la foi : « I was raised Jewish, but what interests me most is not faith, which I've never had, but the tradition of argument, dissent, dissatisfaction and questioning that is so central in Judaism. Perhaps the best word to use is 'doubt' »²¹⁶.

La Shoah réapparaît chez ces auteurs de troisième génération qui sont partis à la recherche de leurs racines ou qui ont à cœur d'examiner le retentissement sur eux-mêmes d'événements anciens qui ont causé exils et ruptures :

The Holocaust was coaxed back into visibility by those writers who situate themselves in the aftermath of loss and who return to a Jewish past to explain their own sense of continuing unease and displacement as they negotiate the ancient and ongoing Jewish problem of being at home in exile.²¹⁷

Being at home in exile, se sentir chez soi dans l'exil... C'est de ce paradoxe que relève l'une des « mille manières d'être juif » exposées par Amos Oz et sa fille, Fania Oz-Salzberger, dans leur essai, *Juifs par les mots*²¹⁸. Le destin du peuple juif s'est scellé dans l'exil puis l'exode, et de nouveau dans les exils successifs qui se sont répétés tout au long du premier millénaire. Dans l'inconscient collectif juif, transmis par l'on ne sait quelle alchimie, le souvenir des expulsions est présent et rappelle à tout individu que rien n'est acquis, et que l'intranquillité est un mode

²¹³ "A Conversation with Jonathan Safran Foer", May 10, 2009, p. 6.

²¹⁴ J. S. Foer, *Here I Am*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 2016.

²¹⁵ J. S. Foer, *Here I Am*, op. cit., p. 9.

²¹⁶ Stephenie Harrison interviews Nicole Krauss, "The stories a desk can tell", *BookPage*, October 2010.

²¹⁷ Victoria Aarons, "The Task of Memory: American Jewish Writers and the Complexities of Transmission", *Contemporary Literature*, Vol. 49, n°2 (Summer 2008), University of Wisconsin Press, p.302.

²¹⁸ Amos Oz et Fania Oz-Salzberger, *Jews and Words*, Yale University Press, 2012, traduit par Marie-France de Paloméra, *Juifs par les mots*, Paris, Gallimard, 2014.

de vie avec lequel il est impératif d'apprendre à vivre. C'est ce que le personnage de Weisz, dans *Great House*, enseigne à ses enfants, avec une grande brutalité qui les traumatise.

À cet égard, la figure du *Lamed Vovnik* dans la partie new-yorkaise de *The History of Love* en est une illustration : Bird, le jeune frère d'Alma, souffre de troubles psychologiques, probablement dus à la disparition prématurée de leur père dont il ne garde qu'un vague souvenir, qui se manifestent de façon incontestablement marquée d'un point de vue culturel. C'est un enfant singulier aux penchants mystiques, qui se persuade d'être un *Lamed Vovnik*, donc un être prédestiné à sauver le monde. Il construit une arche dans le jardin de leur maison, certain que sa mère, sa sœur et lui sont menacés par un Déluge imminent, une catastrophe. L'origine de cette référence se situe dans la tradition juive des trente six hommes « justes » (*righteous*) qui sont censés exister dans chaque génération et qui, par leur mérite personnel, permettent au monde entier d'être épargné par la destruction. Ainsi, comme l'explique Foer dans son dernier roman, *Here I Am*, où il fait allusion à la figure légendaire du *Lamed Vovnik*, l'humanité serait sauvée non pas forcément parce qu'elle le mérite, mais parce que la droiture (*righteousness*) de quelques-uns justifie l'existence des autres :

Then there is the concept of the Lamed Vovniks—the thirty-six righteous men of every generation, because of whose merit the entire world is spared destruction. Human kind is saved not because it is worth saving, but because the righteousness of a few justifies the existence of the rest. ²¹⁹

Dans *The History of Love*, Bird se sent investi d'une mission, celle de sauver ne serait-ce que deux vies (celles de sa mère et de sa sœur), en vertu de la phrase tirée du Talmud selon laquelle une seule vie sauvée reviendrait à sauver l'humanité toute entière : « And whoever saves a life, it is considered as if he saved an entire world ». Le Juste est censé prendre en charge le poids de la mémoire, tout comme le requin des histoires écrites par Dovik dans *Great House*, auquel sont reliés, par un système d'électrodes et de câbles, tous les personnages qui se débarrassent ainsi de leurs cauchemars et de leurs souvenirs douloureux :

You told me a convoluted story about four, six, maybe eight people all lying in rooms joined by a system of electrodes and wires to a great white shark. All night the shark floats suspended in an illuminated tank, dreaming the dreams of these people. No, not the dreams, the nightmares, the things too difficult to bear. So they sleep, and through the wires the terrifying things leave them and flood into the awesome fish with scarred skin that can bear all the accumulated misery. (GH 47)

²¹⁹ Jonathan Safran Foer, *Here I am*, Penguin Random House, 2016, p. 350.

Ainsi, la mémoire relève d'un processus complexe et l'attitude de Foer, Krauss et Mendelsohn envers cette capacité pouvant se muer en fardeau handicapant est souvent ambivalente. Néanmoins, tous trois, chacun à sa manière, tiennent à commémorer la Shoah avec leur lecteur en même temps qu'ils font œuvre de mémoire et de transmission par leurs écrits, renouant avec leur identité juive en se replongeant dans les mythes et références de cette culture dont ils sont imprégnés, parfois de façon plus ou moins consciente.

c) Remémoration et commémoration (*Yom Ha Shoah*)

Dans le cas de la Shoah, l'une des difficultés à se remémorer, puis à commémorer, est liée à la nature même de l'événement : un traumatisme, une blessure béante qui a laissé des traces psychiques durables mais qui représente aussi un (funeste) succès (du point de vue de ses initiateurs-auteurs), du fait de la rareté des traces et de l'anéantissement quasi-total qu'elle a occasionné. Dans une interview récente, Mendelsohn revient sur le caractère irrémédiable de l'anéantissement qui a eu lieu :

I think one has to admit that to a large extent the German plan to exterminate Jewish civilization in Europe was largely successful. [...] This is a unique case, or nearly unique case in which an entire civilization is wiped off the face of the earth in six years because of kinds of technology that were available and that you can't replace. You could say there were survivors here, there were survivors there, but there are no Jews left in Poland essentially and the culture that went with that is gone.²²⁰

Aussi bien Mendelsohn que Foer insistent sur la difficulté à retrouver des lieux et des personnes capables d'évoquer ou raconter ce monde disparu qu'était le *Yiddishland* d'avant-guerre («the Old Country', which is to say nearly all of Jewish Europe from Germany to Siberia » [L 384]) qui semble aussi lointain qu'une civilisation de l'Antiquité : « Bolechower friendships, friendships forged in a lost civilization in a lost empire before the First World War had even begun, were, like everything else about Bolechow, irretrievable » (L 346). Un espace immense s'est vidé de sa population, qui couvrait l'ensemble de l'Europe centrale et de l'est, au-delà des frontières nationales, ces lignes mouvantes qui s'étaient dessinées et redessinées au gré des guerres précédentes et de la chute des empires.

Les trois auteurs insistent sur l'idée qu'il n'existe pas de lieux où se recueillir, ni aucun lieu de mémoire. Un mémorial existe bien à Trachimbrod, mais il a été placé au milieu d'un

²²⁰ Sophie Vallas et Laurence Benarroche interviewent Daniel Mendelsohn, op. cit.

champ immense, si bien qu'il est « très » impossible à trouver (« very impossible to find » [EI 189]), selon Alex. Les images de destruction sont récurrentes : une demi-page de *The Lost* (page 337), est consacrée à la description de la grande synagogue de Vilnius, centre religieux immense et somptueux, entièrement détruit en 1942 et, dans *Everything Is Illuminated*, Jonathan fait remarquer à Alex, durant leur périple en Ukraine, que nombre de villes où ils souhaiteraient se rendre ont été littéralement rayées de la carte : « Most of the places we're looking for aren't on new maps » (EI 62). Lorsqu'ils demandent leur chemin pour Trachimbrod, personne ne comprend le nom du bourg et le mot même semble ne plus exister : « 'We are looking for Trachimbrod', Grandfather said. 'We do not have any', the man said. 'It is a place. We are trying to find it.' » (EI 108). Les paysans qu'ils rencontrent sont hostiles et cherchent à les dissuader de poursuivre leur quête, si bien que le découragement finit par les envahir : « It was seeming as if we were in the wrong country, or the wrong century, or as if Trachimbrod had disappeared, and so had the memory of it » (EI 115). Plus loin, c'est la femme qu'ils finissent par rencontrer, et qui est susceptible de leur fournir des informations, qui déclare : « There is no Trachimbrod anymore. It ended fifty years ago. There is nothing to see. It is only a field » (EI 154-155).

Lorsque Mendelsohn entreprend son voyage en Ukraine, le narrateur montre au lecteur que la population juive en est absente depuis si longtemps que les enfants du bourg voisin (le Bolechow de ses ancêtres) ont pris l'habitude de venir jouer dans le cimetière juif désaffecté où les tombes de l'avant-Shoah sont à l'abandon depuis des décennies. Plus personne, dans cette jeune génération, ne semble conscient de ce que signifie (ou a signifié un jour) ce lieu envahi d'herbes folles qui, pour eux, est devenu un vague terrain de jeu. La photographie de la scène est saisissante et elle est expliquée au lecteur à la page précédente :

They were beautiful children and Matt [...] couldn't resist pausing to take pictures of the towheaded, slender-faced boys and girls as they played among the graves of forgotten Jews. In one of these photographs, one of the boys has clambered atop a particularly large and solid-looking stone—clearly the monument of someone of no little stature. (L 133)

Lorsque Daniel Mendelsohn les interroge sur le lieu où ils se trouvent, il s'avère que leur connaissance est très limitée et leur indifférence totale, comme il l'a récemment raconté :

I went to the leader, he was about thirteen, and I said 'do you know what this place is?' and he said 'yeah, I know, it's the Jewish cemetery' so I thought that's good, they still know what it is. [...] then I said, 'do you know what a Jew is?'. 'No' ...

I always think that if my grandfather could have lived to see a day when a Ukrainian child in Bolechow didn't know what a Jew was, that's extermination.²²¹

De même, l'auteur de *The Lost* insère dans son récit, au moment de son voyage en République Tchèque, la photo d'un large espace vide, une sorte de *no man's land* qui rappelle le grand espace situé à Greenwich, dans la banlieue de Londres, où toute construction est interdite car elle obligerait à remuer la terre où ont été inhumées des victimes de la Grande Peste de 1665. Dans la banlieue de Prague, l'immense extension prévue pour le cimetière juif est restée pratiquement vide car les personnes qui avaient prévu, dans les années 1930, d'y être enterrées, ne l'ont pas été :

We stared at this [enormous expanse of empty land] for a while, until we realized that the New Jewish Section was largely empty because all of the Jews who, in the normal course of things, would have been buried there had, in fact, died in ways they hadn't foreseen, and if they'd been buried at all, had been buried in other, less attractive graves not of their choosing. (L 291-292)

S'il n'existe pas vraiment de lieux où se recueillir, alors il faut en inventer, et les écrits peuvent faire office de « lieux de mémoire » (l'idée sera développée plus loin). Les notices nécrologiques de *The History of Love*, déjà mentionnées, peuvent être lues comme des formes de commémorations, de même que la scène de recueillement sur le site de Taniawa dans *The Lost* : la photo de Ruchele (qui apparaît page 213), l'une des filles de Shmiel, probablement tuée lors de la première *Aktion* de 1941, circule parmi les personnes qui accompagnent Mendelsohn dans cette visite. Cette photographie devient le support d'un semblant de cérémonie que l'auteur improvise et qui, en même temps, paraît tragiquement insuffisante : « I passed around the picture, and everyone took it in turn and looked at it and nodded sadly. Then we left » (L 466). La scène – à la fois très chargée d'un point de vue émotionnel et frustrante, dérisoire – est narrée au moyen de phrases courtes et simples qui contrastent avec les longues phrases généralement utilisées par Mendelsohn lorsqu'il raconte des histoires : ici, il n'y a pas d'histoire à raconter, et pourtant, le lecteur a le sentiment de participer à la cérémonie en lisant ce passage. Le même désir de commémorer se manifeste dans *Great House*, lorsque Nadia voudrait faire publier les poèmes de Daniel Varsky qui, selon toute probabilité, a été éliminé en tant qu'opposant à la dictature de Pinochet, afin de faire œuvre de mémoire (« as a kind of memorial to him » [GH 14]), puisqu'il a littéralement disparu sans laisser de traces et n'aura ainsi jamais de sépulture.

²²¹ Sophie Vallas et Laurence Benarroche interviewent Daniel Mendelsohn, op. cit.

D'une façon générale, le livre apparaît comme la manière la plus appropriée de célébrer une mémoire en l'absence de lieux de commémoration. En cela, la démarche des trois auteurs est conforme à la tradition juive qui, depuis toujours, place le livre au-dessus de tout autre objet. Selon Marek Halter, si le peuple juif a survécu à l'exil et à la destruction du Temple sans perdre son identité et la force de sa foi, c'est que le Temple ne pouvait à lui seul assurer la survie du judaïsme et la pérennité de la Loi. Le culte, dans le nouvel espace plus modeste du deuxième Temple, ne se suffit pas à lui-même ; il sera doublé d'un second rituel pouvant intervenir à chaque instant et n'importe où, et qui consistera en la lecture publique et obligatoire du livre de Moïse par chaque communauté :

Le culte sacrificiel, écho lointain des pratiques idolâtres, s'efface à jamais devant la connaissance et le respect des textes qui transforment tout un peuple en lecteurs et lettrés. Les prêtres cessent d'être les gardiens exclusifs de la Loi. Les Juifs deviennent le peuple du Livre.²²²

L'image de la destruction du Temple (la « Grande Maison ») est présente à la fin du troisième roman de Krauss. Elle retrace, à travers la voix de Weisz, l'histoire de la destruction du Temple et la naissance de la religion juive, avec la constitution du Talmud : « Day and night the scholars argued about the laws, and their arguments became the Talmud » (GH 279). Le Temple détruit est transformé en livre, et celui-ci se doit d'être aussi complexe que la ville de Jérusalem. Ceux qui ont survécu à la destruction du Temple sont envoyés en exil et ils doivent maintenir leur identité en dehors du lieu saint dont ils sont issus :

Turn Jerusalem into an idea. Turn the Temple into a book, a book as vast and intricate as the city itself. Bend a people around the shape of what they lost, and let everything mirror its absent form. Later [ben Zakkai's] school became known as the Great House, after the phrase in Book of Kings : *He burned the house of God, the king's house, and all the houses of Jerusalem; even every great house he burned with fire.* » (GH 279)

Krauss reconstruit le Temple à sa manière avec son livre : après la destruction causée par la Shoah, son livre devient une « grande maison », faite de souvenirs et de récits contemporains entremêlés qui figurent des pièces de la maison, séparées les unes des autres et néanmoins contigues, que le lecteur peut habiter, le temps de sa lecture. Construire, donc, pour « défaire » la destruction.

Yom Ha Shoah (le jour pour la Shoah) tombe, la plupart du temps, au mois d'avril. La date a été fixée en Israël dans la seconde partie du XXe siècle, initialement dans le but de rendre

²²² Marek Halter, *Histoires du peuple juif*, Paris, Flammarion, 2010, p. 60.

hommage aux seuls insurgés du ghetto de Varsovie, puis elle s'est progressivement étendue à une célébration de la mémoire de l'ensemble des victimes de la Shoah. Foer décrit la scène rituelle qui se répète chaque année, dans la partie « israélienne » de son dernier roman, faisant ressortir ici le décalage qui existe entre Juifs israéliens et Juifs de la diaspora quant à la signification à apporter à la mémoire de la Shoah et leurs relations respectives au passé :

They stood, thousands of Jewish undead, perfectly silent. 'And what is everyone facing?' Jacob asked. Shlomo said 'Himself'. Jacob was both mesmerized and repulsed by the ritual. The Jewish American response to the Holocaust was 'Never forget', because there was a possibility of forgetting. In Israel, they blared the air-raid siren for two minutes, because otherwise it would never stop blaring.²²³

Des sirènes qui hurlent et des livres. Pour Peter Novick, l'auteur de *The Holocaust in American Life*²²⁴, « l'éléphant dans la pièce » s'est métamorphosé en mémoriaux, productions culturelles, études universitaires. Le silence a été rompu et, s'il ne reste aucun lieu (synagogues incendiées, cimetières détruits et recouverts), alors il faut en créer d'autres – virtuels, immatériels, symboliques – des « lieux de mémoire », et c'est ce que les auteurs de troisième génération se sont attelés à faire.

2) « Lieux de mémoire »

L'expression « lieux de mémoire » provient du titre de l'ouvrage collectif, publié entre 1984 et 1992 sous la direction de Pierre Nora²²⁵, qui retrace l'histoire de France sous un angle original, à travers les symboles qui la définissent, sans pour autant confondre mémoire et histoire, dans la perspective du projet de fondation d'une « nouvelle histoire ». Pour Nora, la mémoire du passé n'est pas l'image fidèle de ce passé car elle a elle-même une histoire et c'est de cette mémoire même qu'il fait un objet historique. L'historien dresse un inventaire des lieux où s'est incarnée la mémoire nationale dans sa dimension symbolique, et son ouvrage présente une exploration sélective et savante de l'héritage collectif français. Un lieu de mémoire peut aller de l'objet le plus matériel et concret à l'objet le plus abstrait et intellectuellement construit : il peut donc s'agir d'un monument, d'un personnage important, d'un musée, d'archives, tout autant que d'un symbole, d'une devise, d'un chant tel que la Marseillaise, d'un événement ou

²²³ Jonathan Safran Foer, *Here I Am*, op. cit., p. 221.

²²⁴ Peter Novick, *The Holocaust in American Life*, Houghton Mifflin Harcourt, 1999.

²²⁵ Pierre Nora ed., *Les lieux de mémoire*, Paris, Gallimard, 1992.

d'une institution. « Un objet », explique Pierre Nora, « devient lieu de mémoire quand il échappe à l'oubli [...], et quand une collectivité le réinvestit de son affect et de ses émotions ».²²⁶ À l'heure actuelle, pour les descendants de rescapés et survivants comme pour les autres, il est important que des lieux de commémoration existent. Si co-mémorer signifie « se souvenir ensemble », c'est le sens de l'affirmation formulée par Mendelsohn, que ces lieux revêtent une importance toute particulière pour ceux qui restent, car ils concernent la mémoire collective : « graves, gravesites, memorials and monuments are of no use to the dead but mean a great deal to the living » (L 290).

Pierre Nora établit une distinction entre mémoire traditionnelle (ou mémoire véritable, qui subsiste dans des gestes et des coutumes, des traditions artisanales et des réminiscences), et mémoire moderne, laquelle serait transformée par son passage à travers l'histoire et ferait intervenir la notion de mémoire collective. En ce sens, il est intéressant de noter que la Shoah n'est pratiquement pas abordée dans son ouvrage car sa mémoire y est décrite comme « un trou noir autour duquel est structurée une mémoire spécifique »²²⁷. Du fait de la nature même de l'événement, cette mémoire spécifique serait faite de discontinuités et ne pourrait donner lieu à une commémoration s'appuyant sur des faits historiques clairement définis à l'avance. Et, dans ses formes, elle rejoindrait l'idée de Maurice Halbwachs²²⁸ selon laquelle il existe un aspect personnalisé de la mémoire, une mémoire unique et différente pour chaque individu, qui varie en fonction de divers facteurs, personnels ou sociaux. Par ailleurs, toujours selon Halbwachs, la mémoire doit toujours être comprise dans un certain cadre bien spécifique. Or, depuis les années 1990 (et, plus tard, grâce à l'étude des sociologues Daniel Levy et Natan Sznajder), la Shoah, en tant qu'événement historique, est conçue comme un symbole « décontextualisé » du mal absolu comme le montre David Abraham, dans sa présentation de leur ouvrage :

The “holocaust” is no longer an exclusively Jewish or German concern. Their treatment of how the Holocaust is remembered, taught, memorialized, studied, and incorporated into law and policy in each of the three countries [Israel, Germany, and the US] as well as internationally, is empirically rich and informative. Their larger argument about the decoupling of collective memory from national boundaries and the emergence of cosmopolitan meanings and concern is ingenious.²²⁹

Dans cette perspective, les œuvres de mon corpus pourraient être considérées comme des « lieux de mémoire » au sens où elles incarneraient une certaine idée de la Shoah et

²²⁶ Pierre Nora ed., *Les lieux de mémoire*, op. cit., pp. 2467-85.

²²⁷ Pierre Nora ed., *Les lieux de mémoire*, op. cit., p. 2714.

²²⁸ Maurice Halbwachs, *Les cadres sociaux de la mémoire*, Paris, Félix Alcan, coll. « Bibliothèque de philosophie contemporaine », 1925.

²²⁹ Daniel Levy et Natan Sznajder, *The Holocaust and Memory in the Global Age*, Philadelphia, Temple University Press, 2006.

participeraient de l'élaboration d'une mémoire collective globale de l'événement. Et si, comme l'affirme Paule Petitier, « la mémoire collective est un manteau d'Arlequin »²³⁰, les écrits de Foer, Krauss et Mendelsohn, aussi divers et variés soient-ils, deviendraient des références communes pour un lectorat contemporain, pouvant agir comme des points de repère et de convergence dans la lutte contre l'oubli. Ainsi, la perte et l'oubli seront combattus grâce à ces « lieux de mémoire » que sont les livres.

À l'intérieur même des œuvres du corpus, le lecteur retrouve des « lieux communs », au sens où on l'entendait dans l'Antiquité, lorsque les arguments destinés à être utilisés dans les plaidoyers étaient catégorisés et classifiés de façon logique. C'est Aristote qui forge le concept de *topos/topoi* dans le livre I de sa *Rhétorique*, sans lui attribuer le sens péjoratif que la notion de « lieu commun » comporte de nos jours. Il entend par *topoi* les catégories formelles d'arguments, les formes générales de raisonnement ayant une portée universelle et qui, intégrées à l'*inventio* ou recherche des idées, deviennent une réserve d'arguments types, de procédés d'amplification ou encore des sujets littéraires qui reviennent souvent, jusqu'à constituer des thèmes récurrents et attendus. Parmi ces sujets ou ces thèmes, peuvent être mentionnés notamment le *topos* de la rencontre amoureuse dans un roman, ou bien la déclaration ou la scène de bal dans un conte, ou encore la scène de combat dans une pièce de théâtre, ou le récit de la naissance dans une autobiographie.

De ce point de vue-là, les écrits du corpus correspondent à cette définition puisqu'ils comportent tous un certain nombre de thématiques ou de figures attendues et récurrentes, associées au sujet central de la Shoah, lequel est décliné de façon oblique. Ainsi, hormis les réflexions sur la manière de mener un récit et les multiples figures d'écrivains (en herbe ou reconnus) qui peuplent les récits, les œuvres du corpus traitent également de thèmes larges et universels tels que la rivalité et la trahison (entre deux frères – le grand-père et Shmiel – dans *The Lost* ; entre deux écrivains – Leo Gursky et Zvi Litvinov – dans *The History of Love*, entre deux amis – Alex et Jonathan – dans *Everything Is Illuminated*), l'amour sous toutes ses formes (filial, romantique, humaniste, dans tous les types de récits contenus dans *The History of Love*) et la haine – des Ukrainiens envers les Juifs – dans *The Lost* et dans *Everything Is Illuminated*, ou encore la question du pardon – de la part de la jeune génération juive, incarnée par Jonathan dans *Everything Is Illuminated* – et enfin, celle de la réparation (particulièrement dans *The Lost*, à travers la quête menée par Mendelsohn, mais également dans *Great House*). Associés directement à la Shoah et à ses conséquences, les thèmes de l'exil, de la spoliation, de

²³⁰ Paule Petitier, « Les Lieux de mémoire », *Romantisme*, 1989, n°63, numéro thématique « Femmes écrites », p 105.

l'usurpation d'identité, de l'identité juive (et finalement aussi, la question d'une réconciliation possible), sont présents et associés à une réflexion sur l'écriture et sur la traduction comme modes de transmission de la mémoire. Parmi ces thématiques et points communs aux œuvres du corpus, j'ai choisi de m'attarder ici sur trois d'entre eux qui peuvent être conçus comme des « lieux de mémoire » : la diaspora post-Shoah, la langue yiddish et les photographies.

a) Géographies de la diaspora juive post-Shoah

On peut parler, à propos des écrits du corpus, de récurrence de lieux communs au sens propre du terme. Les personnages des quatre œuvres, par exemple, effectuent tous des voyages et sillonnent plus ou moins largement la terre entière, à l'image de la diaspora juive. Lors de son second voyage en Israël en compagnie de Froma, sa collègue et amie professeure de lettres classiques, Mendelsohn se rend au Musée de la Diaspora Juive de Tel Aviv et consacre plusieurs pages à la description de leur visite, insistant sur l'aspect cosmopolite de la judéité, qu'il ne découvre pas mais qui se confirme à ses yeux, et dont il instruit le lecteur profane en lui faisant part de ses réflexions :

It occurred to me [...] that part of the appeal of Jews like Rambam and Saadia Gaon was their immense cosmopolitanism, which was in turn a reflection of the richly layered imperial cultures in which they lived. Cultures in which Arab-speaking Jews wrote treatises meant to combat the popular intellectual appeal of ancient Greek philosophers; cultures not that different from the richly layered one in which my grandfather grew up, another imperial culture in which Jewishness was, for a while, one of many vivid strands woven into a complicated but beautiful pattern that is now, as we know, in tatters. (L 339)

Le terme *diaspora* signifie « dispersion » en grec. Le peuple juif s'est accoutumé à cette dispersion qui est l'une de ses caractéristiques distinctives depuis la nuit des temps. Dès la destruction du premier Temple, certaines communautés s'exilent et se dispersent, se trouvant ainsi confrontées à la menace de dissolution causée par cet éclatement. La première urgence devient donc de préserver l'identité profonde du peuple juif, et cette préservation passe par la connaissance, la transmission et le respect de la Loi. Dès le premier exil à Babylone, en 597 avant notre ère, il est dit que le prophète Jérémie adresse une lettre aux Judéens, une sorte de charte du judaïsme diasporique dans laquelle il les engage à dépasser une conception trop étroitement nationaliste et les exhorte à s'intégrer dans les pays étrangers où ils seront accueillis. Depuis fort longtemps, les Juifs en diaspora s'efforcent donc de s'assimiler à des sociétés

étrangères tout en continuant d'organiser une vie communautaire. Des communautés juives se sont formées dans l'espace méditerranéen, d'abord enrichies de leur contact avec les civilisations antiques – grecque et égyptienne – et, au fil des siècles, elles ont connu un fourmillement intellectuel et économique exceptionnel. Il serait bien trop ambitieux ici de retracer ne serait-ce qu'une ébauche de l'histoire du peuple juif. Cependant, il est utile de mettre l'accent sur les notions d'exil, d'adaptation à des terres inconnues et de maintien de l'identité malgré les bouleversements dus aux déracinements successifs. La Shoah est la dernière grande rupture en date ayant causé le cycle décrit ci-dessus. Certains Juifs avaient fui leur pays, parfois dès la fin du XIXe siècle, en raison de *pogroms* en Russie et Pologne notamment, puis au début des années 1930, au moment de l'avènement du nazisme (l'Allemagne ou l'Autriche, en particulier) et s'étaient réfugiés en Europe de l'ouest, en Palestine ou en Amérique. Après la guerre, rescapés et survivants se sont éparpillés dans une nouvelle vague d'émigration qui les a souvent amenés vers Israël, l'Australie ou les États-Unis.

C'est ainsi que l'on retrouve chez Foer et Mendelsohn cette opposition entre le Nouveau Monde que représente l'Amérique, et le « Vieux Pays », cette terre perdue des ancêtres souvent exterminés en Ukraine ou en Pologne durant la Shoah par balles, un espace qui regroupait la plus grande partie des communautés ashkénazes d'avant-guerre. Si l'on devait reconstituer le trajet des pérégrinations d'Alex et Jonathan dans *Everything Is Illuminated*, ou de Mendelsohn dans la partie ukrainienne de *The Lost*, on retomberait sur des tracés très similaires : les deux auteurs ont voyagé dans un périmètre très voisin, autour de Lutsk, Kolki et Lemberg, et aussi bien le personnage de Jonathan que l'auteur Mendelsohn sont sensibles à la terre (au sens propre) de leurs ancêtres, dont ils entendent rapporter des échantillons aux États-Unis en guise de souvenir. Bien évidemment, le mode de récit en est différent : là où le lecteur apprend que Jonathan a rempli des sacs de terre ramassée à Trachimbrod, Mendelsohn, lui, confie qu'il ramasse quelques cailloux à Bolechow, pour les déposer sur la tombe de son grand-père, une fois rentré aux États-Unis.

Cependant, l'odyssée entreprise par Mendelsohn ne se cantonne pas au voyage rituel et initiatique du Juif américain souhaitant humer l'air du pays de ses ancêtres, et ses voyages embrassent des destinations bien plus nombreuses et variées que le seul « Vieux Pays ». En effet, en raison de son objectif d'exhaustivité, Mendelsohn « traque », en quelque sorte, tous les témoins qu'il peut encore interroger, susceptibles de lui apporter des informations sur la vie de Shmiel et de sa famille, et sur le Bolechow d'avant-guerre. Et cette quête l'emmène aux quatre coins de la planète, là où des Juifs ukrainiens ont trouvé refuge après la guerre, permettant ainsi au lecteur de reconstituer une sorte de géographie de la diaspora post-Shoah :

il rencontre Jack et Bob Greene, Meg Grossbard et d'autres à Sydney ; Anna Heller Stern, Shlomo ou encore Marcia Reinharz ou Josef Adler en Israël ; Klara et Ewa en Suède ; Adam Kulberg au Danemark. Toutes ces personnes se sont efforcées de reconstruire leur vie sur des continents différents, après des parcours plus ou moins erratiques, et pourtant, elles sont reliées par une origine commune : Bolechow, l'Ukraine, l'Europe où leurs familles respectives, comme l'auteur insiste à le faire remarquer, étaient installées depuis des siècles. L'exil et l'arrivée dans des terres inconnues fait partie de leur expérience commune. Ils sont ainsi tous associés à l'entreprise de remémoration et de transmission menée par Mendelsohn.

Le lecteur retrouve également dans les romans de Krauss cette triangulation entre les États-Unis, l'Europe et Israël, qui correspond à des éléments autobiographiques qui ont déjà été mentionnés. Le personnage de Nadia, dans *Great House*, vit à New York mais effectue un long séjour en Israël, peut-être dans le but de retrouver la trace du bureau de Daniel Varsky. Là-bas, elle se rend devant la maison de George Weisz, où Krauss fait se rencontrer deux des fils narratifs de son roman. De même, le lecteur doit « cartographier » les déplacements successifs de Lotte, l'écrivaine juive allemande, mariée à un universitaire anglais, qui a commencé sa vie à Nuremberg puis s'est réfugiée en Angleterre ; Daniel Varsky vit en Amérique du sud mais il porte un nom à consonnance polonaise ; les enfants Weisz vivent pendant un temps à Londres et la petite amie de Yoav étudie à Oxford, mais tous se retrouvent en Israël ; l'histoire la plus déconnectée des autres est celle qui se situe exclusivement en Israël et dont le narrateur est Aaron, un fils de rescapés (bien que le fils, Dovik, est parti en Grande-Bretagne pour ses études de droit, y a mené sa carrière de magistrat et revient pour l'enterrement de sa mère). Dans *The History of Love*, on retrouve cette même géographie et, hormis les exils des rescapés et survivants, les pérégrinations du manuscrit de *The History of Love* rappellent celles du bureau de *Great House* puisqu'il part de Pologne pour « atterrir » en Amérique du sud, puis repartir en Israël avec le père d'Alma ; on le retrouve ensuite aux États-Unis lorsque la mère d'Alma entreprend de le traduire de l'espagnol vers l'anglais, alors qu'à ce stade, il a déjà été traduit du yiddish vers l'espagnol. Le lecteur se trouve un peu perdu face à cette multiplicité des langues, et la traduction est montrée, dans tous les écrits du corpus, comme un important vecteur de transmission, et tout particulièrement la traduction du yiddish, indispensable au lecteur afin qu'il puisse assumer sa position de dernier maillon de la chaîne.

La langue yiddish n'est pas une langue sacrée mais elle est typiquement la langue de la diaspora ashkénaze et, tout comme les photographies qui peuvent être vues comme des rescapées de la Shoah, elle atteste d'un passé qui a existé mais qui n'est plus, et dont il est

parfois difficile de retrouver les traces. Les auteurs ont hérité de la présence mémorielle de ces traces, elles sont des vecteurs de transmission, et cette transmission gagne le lecteur.

b) Le yiddish comme « lieu de mémoire »

Le yiddish, pour les trois auteurs, fonctionne comme un « lieu commun de mémoire » : lorsqu'il apparaît dans les écrits, il est associé à des personnages nés avant-guerre en Europe (ou à leurs enfants qui le comprennent encore), et il atteste de l'existence passée de la culture pré-Shoah du *Yiddishland*. Il est devenu davantage une trace qui se transmet, de façon de plus en plus évanescence, qu'un véritable moyen de communication comme ce fut le cas autrefois. Et il est toujours traduit en anglais par les auteurs qui facilitent ainsi la tâche du lecteur.

« Le Juif prit alors des mots de vieil allemand et leur insuffla une âme juive »²³¹ : ainsi Isaac Bashevis Singer décrit-il l'origine du yiddish, la langue vernaculaire des Juifs ashkénazes depuis le Moyen Âge qui résulta d'une fusion singulière puisqu'elle utilise l'alphabet hébraïque et comporte un lexique reposant sur un socle d'allemand médiéval, mêlé à un fond d'hébreu et d'araméen, et enrichi d'apports de diverses langues romaines et slaves. Le yiddish est une langue de fusion, parfois décrite comme une « langue monde » à cause des apports multiples qu'elle a cueillis en chemin, reflets des pérégrinations du peuple juif.

Avant la Shoah, onze millions de personnes parlaient le yiddish à travers l'Europe centrale et l'Europe de l'est ; aujourd'hui, il ne reste plus qu'un ou deux millions de locuteurs, majoritairement des Juifs ultra-orthodoxes vivant à New York ou à Jérusalem. Pour Aharon Appelfeld, « le yiddish n'est pas une langue morte, c'est la langue de gens qui sont morts »²³², tandis qu'Isaac Bashevis Singer l'a décrite comme « la langue mourante d'un peuple de fantômes »²³³. Dans le même ordre d'idée, les personnages polonais de *The History of Love*, Leo et Bruno, associent la langue yiddish à la mort et évitent de l'utiliser : « If we do talk, we never speak in Yiddish. The words of our childhood became strangers to us—we couldn't use them in the same way and so we chose not to use them at all. Life demanded a new language » (HL 6).

Bien entendu, cette langue était accompagnée de toute une culture présente sur un large territoire par-delà les frontières des états, ce qui a été défini dans l'introduction comme le

²³¹ Florence Noiville et Pascale de Langautier, « Cahier Singer », *Les Cahiers de l'Herne*, n°101, 1^{er} oct. 2012.

²³² Guillaume Erner, « Hommage à Aharon Appelfeld », *L'humeur du matin*, France Culture, 5 janvier 2018.

²³³ Isaac Bashevis Singer, discours de réception du Prix Nobel de Littérature, 1978.

Yiddishland. Grâce aux émigrés juifs ayant fui l'Europe avant la Shoah, et grâce aux rescapés et survivants, le yiddish a pu perdurer au-delà de la Seconde Guerre mondiale. Le récit d'Elie Wiesel, *La Nuit*²³⁴, est une traduction réalisée par l'auteur lui-même en 1957, de son récit initial intitulé *Et le monde se taisait*, d'abord écrit en yiddish en 1954-55. L'intelligentsia juive a produit, jusqu'aux années 1980, une importante littérature yiddish, notamment des auteurs américains comme Isaac Bashevis Singer, né en Pologne en 1902 et mort aux États-Unis en 1991. Les écrivains de cette génération étaient encore partagés entre deux mondes et portaient en eux un certain multi-culturalisme, comme l'explique Victoria Aarons :

Ashkenazi Jews might have spoken Yiddish [...] as well as Russian or Ukrainian or Polish. Such a many-layered linguistic heritage raised issues [...] regarding what it meant to be a Jewish writer in America: to negotiate [...] different languages, and to construct, through those languages, a fluid and multihued cultural expression.²³⁵

Cependant, au-delà des dernières décennies du XXe siècle, le yiddish n'a plus guère été utilisé dans la littérature ou dans la presse à gros tirage. En effet, il n'y a pas eu de partage avec les enfants car, pour les descendants, selon Rachel Ertel, c'était « la langue de la brûlure », une langue « dans laquelle était bâti un monde des morts », pour l'un des personnages du roman de Dara Horn, *The World to Come*²³⁶. Certes, « le yiddish n'est pas un jargon de ghetto », comme Ertel le souligne dans *Brasier de mots*²³⁷, mais force est de constater que la présence de cette langue s'étirole au fil des ans et qu'à l'heure actuelle, le yiddish n'est pratiquement plus parlé en France (seulement étudié par une poignée de Français, descendants de Juifs ashkénazes soucieux de retrouver leurs racines) et qu'aux États-Unis, on ne trouve plus que des locuteurs vivant dans une communauté extrêmement fermée et repliée sur elle-même, une sorte de monde parallèle assez similaire à celui de la communauté Amish.

Malgré tout, le yiddish reste une présence ressentie dans la littérature américaine, et pas seulement chez des auteurs comme Saul Bellow, Bernard Malamud ou Cynthia Ozick. Même chez les jeunes contemporains de troisième génération, le yiddish est inscrit à l'intérieur des textes, dans une conscience aiguë du sort qui a été réservé à cette langue à la suite de la Shoah.

Les trois auteurs étudiés ici ont entendu cette langue étrangère parlée par leurs parents et grands-parents. Sur un mode humoristique, l'une des conversations entre Alex et Jonathan dans *Everything Is Illuminated* montre que la jeune génération ukrainienne ignore tout du passé

²³⁴ Elie Wiesel, *La Nuit*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1958.

²³⁵ Victoria Aarons, "The Task of Memory: American Jewish Writers and the Complexities of Transmission", *Contemporary Literature*, Vol. 49, n°2 (Summer 2008), University of Wisconsin Press, p. 305.

²³⁶ Dara Horn, *The World to Come*, New York, W. W. Norton Company, 2006.

²³⁷ Rachel Ertel, *Brasier de mots*, Paris, Liana Levy, 2003.

juif de son pays et de cette langue qui a disparu en même temps que ses locuteurs, alors que le yiddish a partiellement survécu dans l'anglais américain puisque les jeunes continuent à en utiliser quelques rares mots, même si leur connaissance de la langue est extrêmement limitée :

'I don't think there are any Jews left but maybe there are. And the shtetls weren't only Jews so there should be others to talk to.' 'The whats?' 'Shetls. A shtetl is like a village.' 'Why don't you merely dub it a village?' 'It's a Jewish word.' 'A Jewish word?' 'Yiddish. Like shmuck.' 'What does it mean shmuck?' 'Someone who does something that you don't agree with is a shmuck.' 'Teach me another (...) Do you know any words that are not like shmuck?' He pondered for a moment. 'Shalom,' he said 'which is actually three words, but that's Hebrew, not Yiddish. Everything I can think of is basically shmuck.' (EI 60)

Le yiddish est cette langue un peu mystérieuse que l'on porte en soi mais que l'on ne parle pas vraiment. Elle fait partie d'un héritage dont les membres de la troisième génération ont confusément conscience, qui leur a été transmis mais qu'ils auront du mal à transmettre eux-mêmes car leur connaissance n'en est que trop fragmentaire. Daniel Mendelsohn raconte que sa mère communiquait parfois en yiddish avec son père, lorsqu'ils étaient enfants : « Yiddish, a language my mother spoke with her father so that they could keep their secrets » (L 19). Les enfants ne le parlent pas mais peuvent en comprendre des bribes, et certains mots leur sont familiers, parfois irremplaçables et intraduisibles, dans certaines situations. Ils y sont attachés et les trois auteurs entretiennent un rapport hautement affectif avec cette langue qu'ils chérissent comme on chérit un ancêtre. Comme le fait remarquer Victoria Aarons, un attachement certain pour cette langue du passé subsiste :

Although the language of American Jewry has become English, (...) Jewish American literature offers testimony of multilingual awareness, not only among immigrant writers, but also among their descendants who have retained attachment to languages other than English, despite their meager knowledge of them, in large part as an emotional response to an imagined past, where the very vestiges of Yiddish trigger powerful feelings of belonging. Language seems to function for these writers as a marker of identification ».²³⁸

Ainsi, Mendelsohn évoque sa hâte à l'idée d'interroger certains témoins dont il sait qu'ils vont s'exprimer en yiddish : « I was longing to hear Yiddish again » (L 294). Le yiddish représente clairement un lien pour les auteurs de troisième génération, entre le passé familial européen d'avant l'exil et leur présent américain. Il est l'une des dernières survivances de ce passé anéanti dont il ne reste plus que quelques rares traces, et il est une part importante de l'héritage culturel

²³⁸ Victoria Aarons, "The Task of Memory: American Jewish Writers and the Complexities of Transmission", *Contemporary Literature*, Vol. 49, n°2 (Summer 2008), p. 305.

que les auteurs ont reçu et qu'ils transmettent à leur tour, par leurs écrits. Le yiddish est une preuve (rescapée) de la vie culturelle juive passée et, à ce titre, il apparaît sous diverses formes dans chacune des œuvres.

Dans un article sur la place de la langue yiddish dans la littérature post-Shoah, Hana Wirth Neshet note la valeur élégiaque de *The History of Love* vis-à-vis du yiddish, à prendre au sens premier du terme, du grec ancien, « chant de deuil » : à travers le manuscrit voyageur, Krauss rend hommage à la production littéraire yiddish tout en reconnaissant son caractère évanescent, dans la mesure où seules les traductions de ce manuscrit original écrit en yiddish ont une quelconque chance de survie. En effet, le manuscrit de Leo Gursky, dont il est tant question, est notoirement absent du roman de Krauss et cette absence représente à la fois l'effacement de la langue yiddish et sa « sanctification »²³⁹, dans laquelle Wirth Neshet voit une sorte de *Ground Zero* fantomatique. Le yiddish, dans cette perspective, peut donc bien être vu comme un « lieu de mémoire », au sens où Pierre Nora l'entend, à savoir, en l'occurrence, une langue dans laquelle s'incarne la mémoire d'une culture.

De même, dans *The Lost*, le yiddish fait une apparition spectaculaire lorsqu'il s'agit de la confusion que fait l'auteur entre les mots « *kessle* » et « *kestl* » quand son grand-père décrit la dernière cachette de Shmiel. Mendelsohn a cru que son grand-père prononçait le mot « château » (*castle*) avec l'accent yiddish (*kessle*) alors que le grand-père était en train d'utiliser un mot yiddish (*kestl*) qui signifie « boîte ». Ici, bien sûr, le yiddish représente l'inaccessible, « l'inconnaissable », la source première de l'incompréhension qui a induit l'auteur en erreur pendant des années, une vérité qu'il ne découvre qu'à la fin : « They had been hiding in a terribly small and enclosed space... a *kestl*, and now I was standing in the box, and now I knew it all » (L 482).

Mendelsohn manifeste un attachement empreint de nostalgie et de mélancolie à cette langue du passé détruit qui apparaît également lorsqu'il confie au lecteur son émotion en entendant une conversation entre des témoins qu'il interroge, et que le titre de son livre est mentionné en yiddish : « *Di ferlorene* » (L 293). Et il entretient une relation similaire avec les photographies de famille qu'il égrène tout au long de son récit, sous forme d'images physiques ou de descriptions, et qui agissent, à l'instar de la langue yiddish, comme des « lieux de mémoire », des preuves tangibles que le passé a existé et, en même temps, comme des reliques d'une époque révolue pouvant incliner au recueillement collectif.

²³⁹ Hana Wirth Neshet, "Yiddish as Voice and Letter in Post-Holocaust Literature", *Poetics Today* 35:3 (Fall 2014), p. 403.

c) Les photographies, vecteur privilégié de la transmission familiale

Les photographies, d'une manière générale, sont un élément primordial de la transmission familiale, quelle que soit la famille. Les personnes y sont très attachées car les photographies permettent de maintenir un lien entre soi au présent et le passé des sujets qui y figurent. Marianne Hirsch mentionne ces photographies ordinaires et banales qui invitent à un certain type de regard, lequel consiste à établir un lien de filiation : « We all have pictures like these in our albums, and thus, invest them with a form of looking that is broadly shared across our culture »²⁴⁰. Roland Barthes parle d'un « ombilic ténu »²⁴¹ fait de lumière, par lequel le photographe donne vie : la photographie a le pouvoir de matérialiser les minces liens qui se sont forgés entre les sujets et les observateurs. Les photographies de famille fonctionnent comme des fantômes qui font irruption dans le présent, des revenants en provenance d'un passé impossible à retrouver, en particulier lorsqu'elles ont survécu à la destruction massive c'est-à-dire survécu à leurs sujets et propriétaires. La photographie a la capacité de fixer le transitoire, comme par magie, en une forme durable qui résiste au temps qui passe. C'est ainsi que les photographies personnelles transforment des souvenirs fragiles en images pouvant faire autorité. En effet, le référent photographique n'est pas le même que celui des autres systèmes de représentation, comme le soutient Roland Barthes :

J'appelle « référent photographique », non pas la chose *facultativement* réelle à quoi renvoie une image ou un signe, mais la chose *nécessairement* réelle qui a été placée devant l'objectif, faute de quoi il n'y aurait pas de photographie. La peinture, elle, peut feindre la réalité sans l'avoir vue. Le discours combine des signes qui ont certes des référents, mais ces référents peuvent être et sont le plus souvent des « chimères ». Au contraire de ces imitations, dans la Photographie, je ne puis jamais nier que *la chose a été là*. Il y a double position conjointe : de réalité et de passé. [...] Le nom du noème de la Photographie sera donc : « Ça-a-été », ou encore : l'Intraitable.²⁴²

C'est ce que le lecteur ressent à la vue de la plupart des clichés anciens provenant d'albums de famille que Mendelsohn inclut dans son récit : leur caractère « intraitable » réside pour le lecteur dans la conscience que ces sujets qu'il contemple « ont été » et ne sont plus car leurs existences ont été détruites prématurément. Il en va ainsi de la photographie de la tante Jeannette en splendide robe de mariée (L 97), du trio formé par Shmiel, Ester et Bronia posant dignement

²⁴⁰ Marianne Hirsch, "I took pictures: September 2001 and Beyond", *The Scholar and Feminist Online*, The Barnard Center for Research on Women.

²⁴¹ Roland Barthes, *La chambre claire*, op. cit., p. 169.

²⁴² Ibid, p. 120.

devant leur maison (L 184), de Ruchele et son sourire encore enfantin (L 234) ou encore des deux jeunes filles souriantes qui marchent dans une rue ensoleillée sans se douter alors de ce qui les attend, leur bras entouré du caractéristique brassard blanc portant l'étoile de David bleue :

Among Meg's snapshots was a remarkable one that had all too obviously been taken during this period: Pepci Diamant walking down a street with another girl [...] both of them wearing the white armband with the blue Star of David. In this snapshot, both young women are smiling. I wondered who had taken it; and wondered, too, what Pepci Diamant had been thinking when she pasted it into her photo album, which, as we know, would survive her. (L 216)

Ici, le lecteur perçoit singulièrement l'aspect documentaire et « indéniable » de la photographie qui lui donne accès à la réalité passée qu'évoque Barthes : un fragment de l'espoir des deux jeunes filles souriantes lui parvient et, malgré les discriminations antisémites dont elles sont victimes, elles semblent avoir envie de croire en l'avenir. Car, comme le suggère Mendelsohn dans son commentaire, lorsque ce cliché a été placé par l'une des jeunes filles dans son album personnel, nul ne peut savoir quel était son état d'esprit, et peut-être pensait-elle, à ce moment-là, qu'elle regarderait un jour cette image comme un mauvais souvenir, sans imaginer qu'au contraire cette photographie servirait de preuve de son existence passée et anéantie.

Comme un trait d'union entre le passé et le présent, les photographies sont des éléments importants dans les récits des trois auteurs. Elles peuvent être présentes sous forme de descriptions faites par les différents narrateurs des quatre œuvres, ou bien insérées dans le corps du texte, dans leur physicalité, ce qui est le cas uniquement dans *The Lost* qui, comme on l'a déjà vu, comporte certaines caractéristiques d'un photo-texte.

Dans *The Lost*, les photographies familiales décrites ou mentionnées sont nombreuses et elles revêtent une grande importance car elles sont souvent le moteur, le point de départ ou encore la conclusion de récits. L'auteur les utilise au cours de ses enquêtes pour déclencher les souvenirs des survivants originaires de Bolechow et il accompagne également le récit de ces rencontres des photographies prises par son frère Matt :

My photographs, with one exception, always come at the end or the beginning of a chunk of narrative [...] so you feel that it's like an exclamation point. You get to the end of the story and there is a picture of the person in the story. Or you start a story and there is a picture of a person and you know that somehow, in what follows in the narrative, you're going to find out who that person is or why you're getting this photograph.²⁴³

²⁴³ Sophie Vallas et Laurence Benarroche interviewent Daniel Mendelsohn, op. cit.

Dès le début, Mendelsohn décrit l'attachement de sa mère aux photographies de famille qui lui ont été transmises par son père, le grand-père de l'auteur. Sa mère enferme ces photographies de Shmiel et de sa famille dans une boîte qu'elle range ou qu'elle cache, selon l'interprétation qu'on veut en avoir. D'emblée, on a l'impression d'une ambivalence familiale à l'égard de ces photographies : « [...] the few photographs that we had of him and his family, which now lie stored carefully inside a plastic baggie inside a box inside a carton in my mother's basement » (L 7). En effet, elles sont remisées avec un soin qui, d'une certaine façon, les éloigne également le plus possible du reste de la famille, ce que garantissent l'emboîtement successif des emballages (qui rappelle les mises en abyme du récit), et la récurrence du mot « inside ». Comme si on cherchait à les maintenir à distance, afin qu'elles ne viennent pas perturber le présent, tout en veillant à leur préservation, car elles sont un témoignage du passé et, à ce titre, doivent être conservées précieusement. Elles sont aussi décrites comme un trésor enfoui, à déterrer, comme des fouilles archéologiques ou des archives à explorer, et c'est ainsi que commence le travail de l'auteur :

The photographs of Shmiel and his family were, after all, more fascinating than the other family pictures that were so fastidiously preserved in my mother's family archive precisely because we knew almost nothing about him, about them; their unsmiling, unspeaking faces seemed, as a result, more beguiling; [...] For a long time there were only the mute photographs and sometimes, the uncomfortable ripple in the air when Shmiel's name was mentioned (L 7).

Ces photographies sont d'autant plus attractives et fascinantes qu'elles sont coupées de tout récit familial : la branche américaine de la famille ne sait pratiquement rien de Shmiel et des siens et c'est cette méconnaissance qui incite précisément (l'auteur, puis le lecteur à sa suite) à les contempler encore et encore pour tenter de percer le mystère qui entoure leur existence oblitérée. Les visages sont muets et sérieux, voire austères, et ces photographies silencieuses semblent elles-mêmes diffuser un sentiment de malaise ou d'embarras.

Les photographies de famille ont une immense valeur intrinsèque, d'abord d'un point de vue affectif, mais aussi comme « pièces à conviction », dernières traces tangibles d'un passé entièrement détruit : il s'agit en l'occurrence de personnes qui ne figurent sur aucun registre, qui n'ont pas la moindre sépulture et dont on ignore souvent comment elles ont péri. Ainsi, elles ont souvent une valeur inestimable, comme en témoigne Mrs Begley²⁴⁴ dont Mendelsohn raconte comment elle a récupéré les photographies de sa famille après la guerre, une fois

²⁴⁴ Mrs Begley est une connaissance de la mère de Daniel Mendelsohn : d'origine polonaise et épouse d'un riche médecin de Stryj, tous deux réfugiés aux États-Unis après la guerre, elle est aussi la mère de Louis Begley, l'auteur de *Wartime Lies*, écrit en anglais, publié en 1992, et traduit en français sous le titre *Une éducation polonaise*.

installée en Amérique ; une histoire qui souligne encore une fois, aux yeux du lecteur, le lien entre photographie et survie : « A story about photographs and their survival » (L 184). Lors d'une de ses premières visites pour recueillir les souvenirs de Mrs Begley, l'auteur remarque en effet la quantité de photographies contenues dans son appartement, photographies qu'elle prend plaisir à lui montrer. Plus tard, au milieu d'un entretien, ne parvenant pas à décrire sa mère, elle entreprend de montrer des photographies : « A real Rebecca, she had said, a real Jewish beauty. How can I explain ? » (L 184). Ici, le récit de Mendelsohn s'attarde sur la façon dont Mrs Begley conserve et manipule ses photographies et le lecteur prend conscience qu'elles sont, pour la vieille dame, des objets précieux qui l'aident à maintenir un contact avec son passé polonais pré-Shoah :

She stopped in front of a dresser. [...] In here, in the bedroom, on top of the spotless dresser, were a handful of very old-looking photographs. One by one, she picked them up and, passing each one briefly into my hands before taking it back and carefully replacing it on the dresser, told me who the subject was of each : her mother, her father, [...] and a very very old picture of a distinguished, unsmiling old man in black who could have been a rabbi, or perhaps was merely wearing one of the round, vaguely Oriental caps that adult men of a certain vintage and era used to wear as a matter of course. (L 184)

Il est intéressant de citer également la partie de la phrase que j'ai coupée, qui concerne l'attention insuffisante que l'auteur estime rétrospectivement avoir portée à ces photographies, et qui révèle, en creux, une recommandation faite au lecteur :

I knew I'd have many opportunities to look at them and enquire about them and hence didn't look at them intently enough or listen to her meticulously enough, and now when I try to summon them to mind I have a vague impression of a picture of an attractive woman in a fur stole... (L 185)

Les photographies sont à observer attentivement, « intensément » même, (tout comme les témoignages sont à écouter « méticuleusement ») et les souvenirs, tels des images mentales, peuvent être « convoqués » à l'esprit du lecteur. L'auteur déplore de ne pas avoir observé assez attentivement et « enregistré » les photographies et leurs sujets, mais il se rattrape avec l'histoire de la récupération des photographies par Mrs Begley, qu'il rapporte plus loin : « But I did listen with great interest to the story of how she came to repossess these ancient family photographs from her girlhood in Rzeszow and Krakow » (L 185). Après la guerre, elle retrouve son mari qui avait été enrôlé en tant que médecin à l'est par l'armée soviétique à partir de 1941, et ils émigrent aux États-Unis ; quelque temps après, elle est contactée par la personne qui est venue

vivre dans son ancienne maison. Cette personne lui indique qu'elle a retrouvé des photographies de famille lui appartenant et lui propose de les lui restituer moyennant finances, ce que Mrs Begley accepte, jusqu'à ce que son mari l'empêche de continuer : « So I did it for a while, I would send money and he would send a photo, two photos. [...] But finally my husband got angry, he was sick of it, and I stopped » (L 185). En interprétant l'échange auquel la vieille dame a accepté de se prêter (en le comparant au paiement d'une rançon), le commentaire de l'auteur précède et oriente celui du lecteur, invitant ce dernier à faire également une pause pour méditer : « I didn't say anything. I was trying to imagine how much I would pay to ransom my past » (L 185).

Mrs Begley tient tellement à ces photographies qui représentent son passé, sa jeunesse, qu'elle s'est prêtée à ce chantage auquel s'est livré le nouveau propriétaire de sa maison. À travers cette histoire, c'est tout le processus d'expropriation-évacuation-spoliation qui est indirectement raconté au lecteur, en même temps que la cupidité et le refus de restitution, guidés par des sentiments de haine toujours tenaces après la guerre, de la part de certaines populations non-juives²⁴⁵. Mais la conclusion est optimiste, et Frances Begley ne conserve que l'aspect positif de l'anecdote, comme si le fait d'avoir récupéré ces quelques photographies l'aidait malgré tout à éprouver une certaine satisfaction : « And you see that now I have many pictures, she said » (L 185). Les photos sont considérées comme un trésor car elles sont la trace ultime de l'existence passée de tous ces disparus.

Plus loin dans le récit de Mendelsohn, les photographies d'un autre témoin interrogé au Danemark semblent considérées comme des substituts des vivants : Adam Kulberg les a conservées jusqu'à ce jour et il leur parle de temps à autre. Elles sont elles-mêmes rescapées du long périple qu'il a effectué en fuyant l'invasion nazie, et elles sont très abîmées, comme la photo de sa sœur (une pliure au milieu du visage empêche de distinguer ses yeux). Elles ont survécu à toutes les vicissitudes et sa fille, Alena, (chargée de servir d'interprète) explique à Mendelsohn la nature de la relation que son père entretient avec ces objets de substitution : « my father is living with those people every day, they are very real and very alive for him. Looking at the pictures, every night, saying goodbye to them » (L 429).

Réelles et vivantes, les personnes figurant sur les photographies du passé le sont pour toujours, en vertu de cette capacité de la photographie à capturer un moment et à le figer pour l'éternité. Lorsque la photographie a été prise, le sujet existait dans la réalité du moment, et

²⁴⁵ De même, dans le film de Ferenc Török, *La Juste Route*, sorti en novembre 2017, deux survivants juifs ne sont pas les bienvenus, de retour dans leur village de Hongrie, juste après la fin de la guerre, car les autres habitants les ont cru disparus et se sont approprié leurs biens.

l'observateur a donc sous les yeux l'image d'une personne vivante. La photographie permet ainsi d'évoquer le passé et de le prolonger dans le présent de l'observateur (et ici lecteur), de l'accompagner dans son imaginaire.

Dans *Everything Is Illuminated*, c'est la photographie d'Augustine qui joue un rôle primordial dans le récit mais, contrairement à ce qui se passe dans le récit de Mendelsohn (qui joue à la fois sur le pouvoir évocateur des descriptions et sur l'inclusion d'images dans son texte), cette photographie qui parcourt le roman demeure absente et le lecteur doit l'imaginer. La quête du jeune Américain est initiée à l'aide d'un vieux cliché jauni que sa grand-mère a donné à sa mère, qui le lui a donné à son tour : il incarne donc à la fois la mémoire, la transmission de cette mémoire et la filiation. Il montre un jeune homme dont la ressemblance physique avec « le héros » est frappante : « [...] a young man who I will say appeared very much like the hero, and could have been the hero » (EI 59). Le grand-père de Jonathan y apparaît en compagnie d'une femme et, au dos de la photographie, est écrite une légende en yiddish que Jonathan traduit en anglais pour Alex (et pour le lecteur) : « On the back, see, here, are written a few words, in my grandfather's writing, I think. Maybe not. It's in Yiddish. It says: 'This is me with Augustine, February 21, 1943' » (EI 60).

Cette photographie était apparue pour la première fois au début du roman, mentionnée par Alex dans une lettre à Jonathan après que ce dernier était retourné aux États-Unis (page 24). Alex confiait alors que cette photographie le fascinait et qu'il la contemplait régulièrement car il y voyait des choses différentes à chaque observation. Le lecteur comprend donc d'emblée qu'elle est un élément important du récit. À partir de cette image venue du passé et qui a survécu à la destruction de masse, une partie de l'histoire du grand-père de Jonathan vient à la connaissance d'Alex et donc du lecteur. Le grand-père a été pris en photo avec la famille qui lui a sauvé la vie ; il a échappé au massacre perpétré à Trachimbrod, s'est échappé et a survécu, alors que tous les autres ont péri, y compris sa femme et son enfant. À présent, Jonathan est à la recherche de la fille qui figure sur la photographie, la seule susceptible d'être encore en vie : « She would be the only one still alive » (EI 59). Ici, c'est la description de l'attitude de Jonathan vis-à-vis de la photographie qui est évocatrice, davantage que la photographie elle-même : « He moved his finger along the face of the girl in the photograph as he mentioned her » (EI 59). Le fait de toucher ce visage figurant sur la photographie suggère un lien physique dont le personnage a besoin pour renouer avec le passé familial méconnu. La photographie est bien un objet de mémoire pour lui, relique d'autant plus précieuse qu'elle doit compenser l'absence d'autres traces.

Les photographies sont assez rares chez Krauss et, paradoxalement, elles peuvent être vues comme un moyen de transmettre l'idée d'anéantissement. L'écrivaine pousse à l'extrême le thème de la disparition et de l'effacement du passé, notamment en faisant mentionner par la voix d'Arthur Bender, le mari de Lotte, que celle-ci ne possède aucune photographie ni aucune trace de son passé : « No photographs, no keepsakes, no heirlooms. Not even letters » (GH 248). L'absence de photographies confirme ici l'impossibilité à établir un lien entre le passé et le présent.

The History of Love, cependant, s'ouvre sur des photographies de jeunesse des quatre grands-parents de Nicole Krauss, légendées par la dédicace de l'auteur : « FOR MY GRANDPARENTS, who taught me the opposite of disappearing » (HL 1). Ces clichés anciens, que Krauss a choisi de faire figurer en préambule de son roman, annoncent l'aspect partiellement autobiographique de son roman ainsi que son souci de le dédier à ses ancêtres, bien réels, qui sont à l'origine de sa vie ainsi qu'à l'origine de ce roman que le lecteur s'apprête à lire. Elle explique d'ailleurs, dans une interview, le lien entre cette photographie et le personnage de Leo Gursky :

I put in the photographs and the dedication line because of the scene in the book where Leo realizes that he has lost the ability to be seen by other people. He is a person who thinks a lot about his invisibility. And for that reason I wanted to use the passport photographs of my grandparents.²⁴⁶

La photographie est utilisée pour contrer l'anéantissement et la disparition qui, chez Leo Gursky, prennent la forme de « l'invisibilité » dont il est persuadé d'être victime dans sa vie quotidienne. Dans *The History of Love* également, il est question d'un photographe presque aveugle qui continue à prendre des photos dans l'espoir de guérir un jour et de pouvoir à nouveau distinguer autre chose que la même masse brouillée et floue qu'il aperçoit indifféremment sur chaque cliché, depuis que sa rétine a été endommagée lors d'un voyage en Antarctique. Il produit des images dont seuls les sujets qu'il photographie peuvent profiter, comme un écrivain qui serait incapable de lire son texte une fois celui-ci publié : la transmission est à la fois malaisée (car l'auteur des images ne perçoit pas la même chose que leurs récepteurs) et libre (car l'œuvre appartient au récepteur qui l'interprétera comme bon lui semble). Plus loin, Leo Gursky, le vieil homme originaire de Slonim, décide de regarder une diapositive encore en sa possession, indiquant ainsi que cette photographie ancienne venue de son passé lui est

²⁴⁶ Alden Mudge interviewe Nicole Krauss, "The Strength to Survive", *Bookpage* interview, May 2005.

précieuse ; de temps à autre, il éprouve le besoin de retrouver visuellement certaines images qui appartiennent par ailleurs à sa mémoire :

To pass the time, I dragged the slide projector out from under the sofa. It's something I do on special occasions, my birthday, say. I prop the projector up on a shoebox, plug it in, and flip the switch. A dusty beam lights up the wall. The slide I keep in a jar on the kitchen shelf. I blow on it, drop it in, advance. The picture comes into focus. A house with a yellow door at the edge of a field. It's the end of autumn. Between the black branches the sky is turning orange, then dark blue. Wood smoke rises from the chimney, and through the window I can almost feel cold wind against my cheeks. I reach out my hand. And because my head is full of dreams, for a moment I believe I can open the door and go right through it.

Outside, it was getting light. Before my eyes, the house of my childhood dissolved to almost nothing. (HL 34)

Leo ne possède apparemment plus qu'une seule et unique diapositive capable de lui permettre de visualiser une image de son enfance. Mais cette image, comme ses souvenirs, est bien fragile : elle est ancienne, poussiéreuse et jaunie, susceptible de « s'évanouir », et la mise en scène de sa contemplation, soigneusement décrite par la voix de Leo lui-même, évoque un rituel organisé qui se répète en des occasions remarquables. En observant la photographie, le personnage se trouve propulsé en arrière, dans l'espace et dans le temps, et il en arrive même à éprouver des sensations physiques appartenant au passé, comme celle du vent froid sur ses joues. Il est totalement happé par la scène qu'il décrit et semble s'éveiller au moment où il tend la main pour ouvrir la porte de la maison de son enfance. Comme souvent chez Krauss, ce passage est très onirique et le lecteur ne sait plus très bien s'il est en train de lire la description d'une photographie, la description d'un souvenir ou celle d'un rêve... ou les trois à la fois.

Les photographies servent à se souvenir et à transmettre ; elles sont utilisées par les trois auteurs pour montrer à quel point la mémoire de la Shoah est fragile puisqu'elles sont souvent les seuls vestiges du passé. Elles permettent ainsi à la mémoire d'être ravivée ou réactivée : elles procèdent de l'*ekphrasis*²⁴⁷ et peuvent être perçues comme une « traduction » visuelle de l'écrit car, en traduisant des mots en images et vice versa, le lecteur est régulièrement confronté à ces allées et venues entre écrit et visuel qui se complètent dans les textes dans le but d'effectuer une transmission aussi complexe que l'est la mémoire. Par ailleurs, nous avons vu

²⁴⁷ Description d'un objet visuel par des mots ou la transposition du visuel en écrit ; « morceau brillant, détachable (ayant donc sa fin en soi, indépendante de toute fonction d'ensemble), qui avait pour objet de décrire des lieux, des temps, des personnes ou des œuvres d'art ». (Roland Barthes, « L'effet de réel », *Communications*, 11, 1968, *Recherches sémiologiques le vraisemblable*, p. 86).

précédemment, à propos de la multitude d'écrits contenus dans chaque œuvre, que l'écriture était une activité fondamentale pour les auteurs, comme l'atteste le grand nombre de personnages écrivains qui figurent dans leurs écrits. Cette mise en abyme constitue incontestablement une source d'information pour le lecteur, à propos de la réflexion sur l'écriture et le métier d'écrivain, déclinée de façon singulière dans chacune des œuvres.

3) « We are writing » : écrire et traduire pour transmettre

Dans *Everything Is Illuminated*, une page et demi est couverte de la répétition de cette phrase, « Nous sommes en train d'écrire » (« we are writing », EI 212-213), comme si Jonathan, le narrateur de la partie de réalisme magique, était soudainement pris d'une sorte de boulimie d'écriture, son activité devenant alors presque compulsive. Le pronom personnel inclut personnages et narrateurs, Alex et Jonathan, tour à tour écrivains et lecteurs, et donc aussi, par extension, le lecteur du roman, associé à l'entreprise de transmission. Ainsi, dans cette perspective, l'écriture n'est pas seulement l'acte d'une seule personne (l'auteur), à sens unique, mais elle n'a d'intérêt que si elle prend en compte le lecteur-récepteur, comme nous le verrons plus en détail dans la deuxième partie.

Foer, Krauss et Mendelsohn entendent répondre à l'injonction *Zakhor !* par l'écriture, et leurs œuvres comportent un grand nombre de personnages écrivains qui expriment leurs vues et prodiguent leurs conseils ou, comme c'est le cas de *The Lost*, un narrateur qui inclut dans son récit maintes réflexions sur l'écriture qu'il est en train de mener. Pour ces personnages, écrire est souvent lié au souvenir et certains semblent n'avoir guère d'autre choix que d'écrire pour faire mémoire. Dans ce même ordre d'idée, Georges Perec avait écrit à propos de ses parents dans *W ou le souvenir d'enfance* : « J'écris parce qu'ils ont laissé en moi leur marque indélébile et que la trace en est l'écriture. Leur souvenir est mort à l'écriture, l'écriture est le souvenir de leur mort et l'affirmation de ma vie »²⁴⁸. De façon similaire, dans *The Lost*, Shlomo explique à Mendelsohn et à son frère que son voyage à Bolechow, en compagnie de Jack, Bob et les autres survivants, l'a incité à écrire pour transmettre la mémoire de ce qui a été effacé, oblitéré, détruit matériellement à tout jamais : « When I saw, when I saw that nothing is left [...] So I started writing » (L 391).

²²⁵ Georges Perec, *W ou le souvenir d'enfance*, [1975], Paris, Gallimard, « L'Imaginaire », 1993, p. 64.

a) Des œuvres peuplées d'écrivains

De très nombreux personnages écrivent dans chacune des œuvres, qu'ils soient des professionnels, des universitaires, des enfants ou encore des amateurs. Jonathan, l'apprenti-écrivain, est par exemple décrit par Alex en train de prendre des notes dans son journal lorsqu'ils se rendent à Trachimbrod (« He was covering many pages in his diary » [EI 111]), et c'est à travers la compétition comique entre Alex et Jonathan que l'auteur donne un aperçu au lecteur de ce qu'il entend mener à bien dans son projet d'écriture ; dans *The History of Love*, Bird, le frère d'Alma, écrit ses pensées et décrit les sentiments qu'il ressent dans le journal intime que son psychiatre lui a conseillé de tenir et Alma, elle-même, tient un journal ; Lotte, dans *Great House*, comme on l'a déjà vu précédemment, écrit des nouvelles et des poèmes et croise la route du poète Daniel Varsky alors qu'elle vit avec un universitaire spécialiste de littérature ; dans *The History of Love*, Isaac Moritz incarne la figure de l'écrivain reconnu qui a réussi tandis-que Leo Gursky et Zvi Litvinoff, les amis rivaux, s'entraînaient, dans leur jeunesse, à écrire des notices nécrologiques et sont, tous deux, associés au texte connu sous le titre de *The History of Love*. Ainsi, le lecteur des romans de Krauss et Foer est toujours placé dans un environnement très littéraire où l'activité d'écriture est valorisée.

L'écriture peut ainsi avoir une fonction de témoignage, de trace laissée à la postérité, mais elle n'est pas forcément guidée par un objectif précis de message à délivrer : dans *Everything Is Illuminated*, lorsqu'Alex lui demande s'il écrit parce qu'il a « quelque chose à dire », Jonathan répond par la négative, sous-entendant ainsi que l'écriture est une activité artistique comme une autre, dénuée de but véritable en soi, hormis peut-être l'émotion esthétique qu'elle est censée procurer. C'est un métier « romantique » par excellence, auquel ont rêvé nombre de jeunes gens : « We were both twenty and wanted to be writers » (HL 133). C'est Litvinoff qui parle ici, se remémorant son passé à Slonim en compagnie de Leo Gursky, et le rêve de liberté qui accompagnait alors leur désir de faire de l'écriture leur métier.

Le métier d'écrivain est considéré avec beaucoup de sérieux, en particulier par des personnages comme Nadia dans *Great House*, mais aussi par Alex dans *Everything Is Illuminated*, car derrière le ton souvent comique et exagérément naïf de sa narration, on peut déceler un véritable respect accordé à une activité qui ne doit pas s'exercer sans règles ; un métier « noble », comme le déclare Alex, et qui s'apprend : « one day you will have learned how to write » (EI 69) ; « [...] when you are a real writer and not an apprentice » (EI 100). Il ne s'agit pas seulement de talent, mais aussi de travail : dans *Everything Is Illuminated*, Jonathan est considéré par Alex comme un écrivain en herbe qui n'est pas encore reconnu mais

qui a déjà réfléchi à l'écriture, et qui lui donne des conseils pour améliorer son récit de leur voyage. Celui-ci s'efforce, en bon élève respectueux, de les suivre du mieux qu'il peut, n'hésitant pas à comparer son *mentor* à Hemingway : « It is a mammoth honor for me to write for a writer, especially when he's an American writer, like Ernest Hemingway or you » (EI 24).

Une sorte de frénésie d'écriture s'empare de nombreux personnages chez Krauss. Les écrivains, souvent féminins, qu'elle met en scène, écrivent avec une certaine ferveur et s'enferment même dans l'écriture, comme Nadia, dans *Great House*, qui emploie le mot « séquestrée » à propos de la position dans laquelle elle s'est elle-même volontairement placée : « the life I had chosen [...] only made sense when I was actually writing the sort of work I had sequestered myself in order to produce » (GH 45). Elle avoue avoir laissé son mariage périliter, au profit de son métier, et elle décrit rétrospectivement sa difficulté à écrire en présence de son ex-mari, ses propres manquements et son incapacité à maintenir une relation qui a fini par la lasser : « Everything about him began to annoy me » (GH 37). La description de cette relation qui se défait se poursuit dans les pages suivantes et finalement, elle annonce la fin de leur mariage – « our marriage of a decade expired » (GH 40) – et le verbe employé ici (« expired ») suggère que cette relation se meurt comme se meurt la plante qu'elle s'est évertuée à sauver en vain. Une relation sentimentale n'est pas de taille à lutter contre l'amour de son métier et l'investissement que Nadia entend y consacrer. Écrire implique forcément une concentration qui nécessite un retrait du monde et représente un frein aux interactions familiales et sociales : Aaron, le père de Dovik, dans la partie israélienne de *Great House*, reproche ainsi à son fils de s'être « retiré à l'intérieur de lui-même » à l'occasion de son entreprise d'écriture – « You shrank into yourself » (GH 50), et plus loin : « you began growing inward » (GH 66) – une attitude qui rappelle celle de Nadia lorsque son ex-mari décrit ce que leur relation est devenue : « You're lost in your own world, Nadia, in the things that happen there, and you've locked all the doors » (GH 38). Pour Nadia (que l'on peut considérer comme l'une des voix de Krauss), être écrivain relève d'une sorte de mission pour laquelle une personne a été choisie, et sa vie entière finit par être régie par ce qu'elle appelle une « loi », laquelle n'était au départ qu'un don, un talent ou un « potentiel » :

I believed myself to be somehow chosen, not protected so much as made an exception of, imbued with a gift that kept me whole but was nothing more than a potential until the day came that I would make something of it, and as time passed, in the depths of me, this belief transformed itself into law, and the law came to govern my life. In so many words, Your Honor, that is the story of how I became a writer. (GH 301)

Ainsi, l'écriture est une activité qui réclame un lourd investissement ainsi qu'un travail constant et acharné (l'un des chapitres de *The History of Love* est intitulé 'Until the writing hand hurts'), une recherche de perfection, qui peut parfois tourner à l'obsession :

I caught sight of a sentence on a page I had written some months before. The sentence stayed in my head as I continued on to the bathroom, something about it was off, and while I was sitting on the toilet, the right constellation of words suddenly leaped into my head. I went back to the desk, crossed out what I'd written, and wrote down the new sentence. Then I sat down and began to rework another sentence, and another after that, the thoughts crackled inside my skull, the words snapped together like magnets, and soon, without ceremony, I forgot myself in my work. I remembered myself again. (GH 205-206)

Écrire est un véritable travail d'artisanat, mais plus encore, l'écrivain peut avoir des intuitions soudaines sur la façon d'agencer les mots à l'intérieur d'une phrase, comparée à un alignement d'étoiles, une sorte de miracle. Le bureau aide Nadia en cela, comme s'il avait le pouvoir de lui faire écrire des phrases qu'elle ne saurait pas produire seule, à tel point que lorsqu'elle est sur le point de le perdre en laissant Leah Weisz le reprendre, elle se sent totalement démunie et dépossédée : « [...] I was about to hand over the single meaningful object in my life as a writer [...] » (GH 23). L'écriture repose sur l'inspiration mais aussi sur une sorte de révélation presque mystique, même si Nadia s'en défend, dans une phrase que le lecteur peut interpréter comme une sorte de dénégation freudienne : « No, I don't harbor any mystical ideas about writing, your Honor, it's work like any kind of craft » (GH 18). Les mots semblent presque avoir une vie propre, ils s'assemblent parfois comme par magie, de façon inattendue pour l'écrivain qui atteint, dans de telles situations, un état d'émerveillement.

Cependant, si pour Nadia l'écriture est une activité noble et supérieure, elle reste empreinte de difficulté et génératrice de souffrance : la narratrice décrit par exemple une attaque de panique qui survient alors qu'elle est en train d'écrire, la sensation d'angoisse et le sentiment d'abandon qui peuvent s'emparer d'elle, ainsi que les symptômes physiques qui l'envahissent :

[...] my heartbeat became so rapid [...] the anxiety was overwhelming [...] the feeling of having been left behind on a dark shore [...] my hands continued to shake [...] terrible stomach pain, extreme nausea [...] filled me with dread, [...] I was now drenched in sweat. (GH 41)

L'acte d'écrire est comparé à une guerre que l'écrivaine mène contre elle-même (« the war writing wages on one's confidence and sense of purpose » [GH 42]) ; écrire peut devenir une source d'angoisse et entamer la confiance en soi, car le travail de l'écrivain consiste à observer un « néant opaque » : « I had to make do with staring out onto an opaque nothingness » (GH 42). De plus, cette anxiété inhérente à l'activité dans laquelle l'écrivaine met autant d'elle-

même se double d'une immense solitude que Nadia décrit plus loin, dont elle souffre et à laquelle elle ne peut s'habituer : « But loneliness, true loneliness, is impossible to accustom oneself to » (GH 207) ; « Yes, there was a time before I closed myself off to others » (GH 207). Écrire est devenu chez elle un besoin irréprensible et l'écrivaine peut se trouver soumise à ce qu'elle décrit comme les effets d'une drogue, sous l'emprise d'une pulsion qu'elle ne peut dominer et qui la coupe d'une vie sociale conventionnelle. Ainsi, elle justifie sa décision de ne pas avoir d'enfant par cette conviction d'avoir été « choisie » pour exercer une activité qu'elle considère comme une sorte de *sacerdoce* : « I told myself I had been chosen for something else, and comforted myself with all the work yet to be done, and lost myself in a labyrinth of my own creation without noticing that the walls were closing in, the air growing thin » (GH 211).

L'écriture peut donc à la fois ouvrir, révéler l'écrivain à lui-même, mais aussi conduire à un égarement, un enfermement, une perte de liberté qui le mettent en danger. L'ensemble de la narration de Nadia ressemble à une déposition, ponctuée d'adresses à un juge non identifié à ce stade du roman, inconnu du lecteur, (« Your Honor »), une personne de loi supposée, *in fine*, évaluer et juger ses écrits (à moins qu'il ne s'agisse de Dovik, le fils d'Aaron, qui a quitté Israël pour mener sa carrière de juge en Angleterre ?) On peut aussi postuler que ce juge à qui l'auteur s'adresse si respectueusement pourrait être le lecteur de ses œuvres, comme nous le développerons plus loin. L'écrivain s'en remet ainsi à l'appréciation du lecteur, juge suprême de la qualité de ses écrits.

Dans *The History of Love*, c'est par la voix du narrateur omniscient qui prend en charge le récit de vie de Litvinoff (l'ami polonais de Leo Gursky, qui le trahira en faisant publier son roman sous son nom propre) que Krauss livre, incidemment et indirectement, sa conception des qualités que doit posséder toute œuvre écrite. Ainsi est décrite l'écriture de Rosa – l'épouse de Litvinoff – traductrice et auteure de l'introduction au livre usurpé par son mari :

Unlike her husband, Rosa Litvinoff wasn't a writer, and yet the introduction is guided along by a natural intelligence, and shadowed throughout, almost intuitively, with pauses, suggestions, ellipses, whose total effect is a kind of half-light in which the reader can project his or her imagination. (HL 66)

Dans ce passage, bien sûr, on notera l'ironie dirigée contre Litvinoff, imposteur et usurpateur d'identité qui se prétend écrivain mais n'en possède pas les attributs, alors que Rosa – qui ne prétend à rien d'autre qu'à une certaine fidélité et loyauté envers son époux et qui fait preuve d'une « intelligence naturelle » – possède finalement ce que le lecteur devine être les qualités essentielles d'un écrivain, selon Krauss. Les pauses, les suggestions et les ellipses auront pour

effet de permettre au lecteur de s'impliquer dans l'écrit qu'il est en train de lire, et c'est manifestement le but que s'est assigné Krauss elle-même. Ainsi, à travers cette description de l'écriture de Rosa, elle annonce qu'elle privilégiera une prose faite d'irrégularité et de non-linéarité, dans laquelle il sera davantage suggéré que clairement déclaré, une prose faite d'ombre et de lumière tamisée, au contact de laquelle le lecteur aura tout loisir de faire des pauses, réfléchir et laisser son imagination vagabonder au gré de ses propres affects.

Plus loin, dans la nécrologie d'Isaac Moritz, fils de Leo Gursky et écrivain new-yorkais reconnu, Krauss décrit les romans de l'auteur disparu comme appréciés en raison de l'espoir qui y subsiste, au milieu d'une certaine noirceur : « Mr Moritz's novels are defined by their humor and compassion, and the hope they search for amid despair » (HL 77-78). Il est également question d'humour et de compassion, deux qualités que l'on devine primordiales dans un roman, selon Krauss. Par ailleurs, le journaliste auteur de la notice nécrologique de l'écrivain insiste sur la nécessité de ne pas réduire ce dernier à un auteur juif ou à un auteur expérimental ; ce sont ses qualités humaines qui sont mises en avant, et Krauss fait même intervenir la voix de Philip Roth, supposé être l'un des fervents lecteurs de Moritz. En miroir, semble se dessiner ici la propre admiration de Krauss pour son aîné, un auteur qui « se réinvente constamment » (HL 79), d'après le journaliste.

Zvi Litvinoff, en revanche, s'avère être un piètre écrivain comparé à son ancien ami Leo Gursky, et il en prend conscience à la lecture de la notice nécrologique d'Isaac Babel – non publiée – que Leo a rédigée : son ami est devenu un véritable écrivain, (« his friend had grown into a real writer » [HL 113]) alors que lui, Zvi, en est toujours à lutter pour trouver le mot exact. Pour Krauss, qui s'exprime à travers la description que fait Litvinoff du style de Leo, le talent de ce dernier consiste à laisser des blancs dans ses écrits, précisément cet espace où le lecteur et sa subjectivité peuvent intervenir : « Where [Litvinoff] saw a page of words, his friend [Leo] saw the field of hesitations, black holes, and possibilities between the words » (HL 116). De même, dans une double mise en abyme, c'est à travers l'hommage rendu à l'art d'Isaac Babel que Krauss insiste sur la valeur du silence dans l'écriture :

He learned to decipher the meaning of certain silences, which is like solving a tough case without any clues, with only intuition. [...] he knew that just to utter a single word would be to destroy the delicate fluency of silence. (HL 115)

La capacité expressive du silence dans l'écriture et la valeur de l'intuition sont autant de qualités que Krauss développe dans ses romans, et elle informe son lecteur de l'idéal vers lequel elle souhaite tendre.

L'écrivaine confie dans une interview qu'au départ, l'un des sujets principaux de *The History of Love* était l'écriture, puis sa préoccupation pour le lecteur et pour l'activité de lecture s'est progressivement faite plus importante :

I write because I want to reach people and have the kind of conversation with them that can happen only through a book. [...] So as the book progressed, I realized that I was writing as much about reading and being a reader as about writing.²⁴⁹

Krauss indique de manière évidente l'importance accordée à la lecture dans ses réflexions sur l'écriture, insistant sur la notion de dialogue entre auteur et lecteur, et sur le fait que les deux activités sont inséparables.

En dehors des noms déjà cités à propos de Krauss, tels que ceux de Philip Roth ou Isaac Babel, les références aux textes et écrivains antérieurs abondent dans les quatre œuvres, et donnent à penser que les écrivains qui y sont mentionnés représentent des modèles pour les auteurs du corpus : Sebald, Proust, la Torah, les exégèses de Rashi et Friedman pour Mendelsohn ; Borges qui apparaît comme un véritable personnage de *The History of Love*, appartenant au même monde que Litvinoff et habitant le même quartier de Buenos Aires ; ou encore Bruno Schultz, l'auteur de *The Street of Crocodiles*²⁵⁰, l'un des livres favoris d'Isaac Moritz dans *The History of Love*. Toutes ces références, implicites et explicites, permettent de livrer au lecteur une certaine vision de ce que Krauss conçoit comme « la bonne écriture » (« good prose »).

Par ailleurs, dans la conception kraussienne, l'activité d'écriture implique de bâtir une « maison » ou un monde imaginaire : l'auteure présente sa façon d'écrire comme instinctive et intuitive, sans plan préalable, comme si elle bâtissait un univers mental au fur et à mesure qu'elle écrivait. L'écriture s'apparente à une construction, une élaboration faite à partir de divers matériaux, et le travail de l'écrivain peut être comparé à celui d'un architecte. D'ailleurs, dans le dernier roman de Foer, *Here I am*, paru en 2017, son personnage féminin principal – l'épouse du narrateur – est une architecte new-yorkaise qui n'est pas sans rappeler Nicole Krauss. Le livre est conçu comme un édifice construit et pensé, une « Grande Maison », et la question de la structure est primordiale pour celle qui se plaît à l'imaginer en relation avec la musique ou l'architecture :

²⁴⁹ Alden Mudge interviews Nicole Krauss, "The strength to survive", op. cit.

²⁵⁰ Bruno Schultz, *Sklepy Cinamonowe*, 1934, traduit du polonais par Celina Wieniewska, *The Street of Crocodiles*, USA, Walker & Company, 1963.

When I think about structure, which to me depends so much on rhythm, I always imagine it in either architectural or musical terms. Baroque music—I'm thinking especially of Bach—often combined three or even four distinct voices into a whole without dissolving each.²⁵¹

Les quatre voix de son récit devront former une charpente mais en aucun cas se confondre les unes avec les autres. Et ce sera clairement au lecteur d'établir les connections qui feront se réunir ces voix. Krauss compare elle-même sa démarche à celle d'un architecte, et ses écrits à des « maisons » qu'elle cesse d'habiter une fois qu'elle a fini de les construire, afin de céder la place au lecteur :

A novel is a longing to create a home by bringing all these strands together, so that they are perfectly woven together. [...] The final piece is home. When a book is published, I can't live in it anymore. A novel is like a home, spatially speaking. I'm building it from the inside.²⁵²

L'image de la maison à propos de l'écriture, peut s'appliquer aussi à la lecture : l'activité d'écriture, de toute évidence pour les trois auteurs étudiés ici, n'a de sens que conçue en miroir avec l'activité de lecture, comme l'explique Krauss dans une interview :

I was interested in sustaining the separation between the voices, but at the same time my sense of the wholeness of the novel, its coherence as a unified story, however complex, was always the overwhelming force in writing it. Perhaps a way to think of it is as a large house where one dwells in many rooms, enters through many doors, follows voices down corridors, looks out through windows, before one is allowed, in the end, to see the house from the outside. That, anyway, was my experience in writing it.²⁵³

Ada Savin emploie aussi l'image de la maison à propos de la littérature américaine en général, et porte l'idée de l'écriture comme moyen de construire un espace où créateur et récepteur se retrouvent :

À l'image d'une nation en pleine croissance, l'écriture de soi américaine semble vouloir construire ou reconstruire une maison – la maison idéale (Thoreau à Walden Pond) ou la maison de la fiction évoquée par Henry James (dans la préface à *Portrait of a Lady*). Dans cette perspective, les récits autobiographiques américains constituent l'espace où l'on renaît, où l'on se réinvente une deuxième « Maison » que l'on construit soi-même et qui est toujours à refaire.²⁵⁴

Foer, quant à lui, a prôné la fragmentation de l'écriture dans une interview donnée à un magazine new-yorkais, et a rapproché la création littéraire de la musique, laquelle peut

²⁵¹ Bret Anthony Johnston interviews Nicole Krauss, "What We Leave Behind", *BookPage*, October 2010.

²⁵² Marc-Christoph Wagner interviews Nicole Krauss, for *Louisiana Channel*, Louisiana Museum of Modern Art, 2012.

²⁵³ Amanda Shubert, "Nicole Krauss in conversation with Amanda Shubert", *Full Stop Magazine*, October 11, 2011.

²⁵⁴ Ada Savin, *L'Amérique par elle-même*, Paris, Michel Houdiard éditeur, 2010, p. 18.

emprunter à différentes traditions et assembler des genres, des rythmes et des mélodies qui n'ont pas forcément la même origine : « Music [...] depends very much on borrowing from different traditions, sampling pieces of other music and overlaying different rhythms and melodies and I think that is reflected in my writing ».²⁵⁵ Pour cette raison, ses écrits construits à partir de fragments disparates et hétéroclites auront une résonance singulière chez chaque lecteur.

Dans les quatre œuvres du corpus, et tout particulièrement dans les romans de Krauss, il s'agit donc constamment d'écrire, écrire à tout prix. L'acte nécessite courage, opiniâtreté et travail acharné, et induit une solitude faite de doutes et de questionnements, parfois difficile à supporter pour l'écrivain, mais il relève aussi d'une pulsion, d'un besoin d'établir un lien entre les histoires que l'on porte en soi et le monde alentour. L'écriture naît toujours d'un besoin de transmettre qui est également au cœur de l'écriture de Mendelsohn, que ce soit dans ses *memoirs* ou dans ses essais. Les personnages écrivains sont nombreux chez Krauss et Foer et leurs voix apportent de précieuses indications sur ce que les auteurs entendent par « la bonne écriture » : chez chacun d'entre eux, la primauté revient au fait de raconter des histoires et créer des images dans l'esprit du lecteur ; produire une prose dans laquelle le lecteur peut projeter son imagination, en se référant aux multiples auteurs et traditions qui les ont précédés et qui peuvent inclure aussi bien la tradition orale que la littérature hassidique. Cette conception rejoint celle que Philip Roth exprime dans une interview datant de 2017, partiellement retranscrite au lendemain de sa mort dans le quotidien français *Libération* : pour lui, l'écriture a toujours été synonyme de fiction et de roman, et la vie d'un romancier consiste à raconter des histoires. Cependant, arrivé à la fin de sa vie, il confesse, tout en s'en étonnant, avoir lui-même perdu ce goût du récit qui avait toujours été au centre de ses préoccupations :

J'ai passé ma vie à militer pour la lecture, l'écriture, l'étude et l'enseignement du roman ; le roman a toujours été au centre de mon univers et de mes préoccupations. Mais maintenant que j'ai choisi de mettre fin à ma carrière de romancier, je crois avoir envie de passer à autre chose. Il m'arrive de lire tel ou tel roman que l'on m'a recommandé et, de temps en temps, je relis un livre que j'ai beaucoup aimé et je prends à nouveau plaisir à le relire. Mais raconter des histoires, cette chose qui m'a été si précieuse durant toute mon existence, n'est plus au cœur de ma vie. C'est étrange.²⁵⁶

²⁵⁵ Robert Birnbaum interviews Jonathan Safran Foer, "Author Interview", *Identity Theory*, May 2003.

²⁵⁶ Éric Loret, Fabrice Rousselot, Annette Levy-Willard, Josyane Savigneau, « Ce que Philip Roth a dit à Libé », *Libération*, 23 mai 2018.

Ses propos rappellent singulièrement ceux d'Isaac Moritz dans *The History of Love*, qui dit ressentir cette même lassitude vis-à-vis de l'écriture et se contente à présent de rester de l'autre côté du miroir, du côté du lecteur.

Chez Mendelsohn, il semblerait que la figure de l'écrivain qui se dessine au fil des pages de *The Lost*, soit celle du conteur doublé d'un enquêteur, et l'aspect foisonnant et prolixe de son écriture contraste avec cette absence de sève vitale qui semble affecter certains écrivains.

b) Raconter des histoires, par tous les moyens

Au chapitre 2 de son récit, intitulé « Creation », l'auteur de *The Lost* indique au lecteur, sous la forme ludique d'une sorte de devinette, quels sont ses trois auteurs de prédilection, à savoir, vraisemblablement, Proust, Isaac Bashevis Singer et Sebald, et les caractéristiques qu'il a retenues chez eux :

From a certain French novelist, for instance, you might learn that it is, in theory, possible to devote the better part of a substantial novel to a single conversation that took place over one particular meal ; from a certain American novelist (born, however, in Poland), that dialogue can be made to appear interestingly, dangerously, indistinguishable from the narrator's point of view ; from a certain German writer you admire you may realize, with some surprise, that under certain circumstances, pictures and photographs, which you may have thought inappropriate to or competitive with serious texts, can add a certain dignity to some sad stories. (L 34)

Ainsi, Mendelsohn annonce clairement l'importance qu'il accordera aux histoires racontées par ses « personnages », et la possibilité de « dilater » des moments de récits en utilisant digressions et enchâssements. La question du point de vue du narrateur et de l'identification du lecteur à ce point de vue fait également partie de ses préoccupations et il justifie par ailleurs l'utilisation des images qu'il fait dans son volume en se référant à Sebald. L'objectif premier de l'écrivain, selon Mendelsohn, doit être de raconter des histoires, le plus d'histoires possibles, à la manière dont son grand-père captivait l'attention de ses petits-enfants et de ses auditeurs en général.

Selon lui, l'art du conteur consiste à ne pas commencer une histoire par son début pour la terminer par sa fin, mais au contraire, à procéder par « vastes cercles concentriques » (« vast circling loops » [L 32]), et faire en sorte que chaque personnage ait au moins une anecdote racontée à son sujet (« his own mini-story, a story within a story, a narrative inside a narrative » [L 32]). Et c'est ainsi que, rétrospectivement, Mendelsohn explique l'intérêt qu'il éprouvait, durant son enfance, pour les mythes grecs :

But now I can see that the real reason I preferred the Greeks, above all the others, to the Hebrews was that the Greeks told stories the way my grandfather told stories. [...] The story he told was not like dominoes, one thing happening just after the other, but instead like a set of Chinese boxes or Russian dolls, so that each event turned out to contain another, which contained another, and so forth. (L 32)

Plus loin, en faisant référence à ses souvenirs d'enfance, l'auteur poursuit par une seconde recommandation qui consiste à s'efforcer d'hypnotiser l'auditeur, comme il l'était lui-même dans son enfance : « One by one, the Chinese boxes opened, and I would sit and gaze into each one, hypnotised » (L 33). Ce qui est valable pour l'auditeur dans la tradition orale l'est également pour le lecteur : les digressions sont censées avoir un pouvoir de fascination sur la personne qui reçoit les histoires et Mendelsohn annonce implicitement qu'il aura recours à ce procédé bien connu (« this old mesmerizing technique » [L 33]). En même temps, la digression permet de faire comprendre l'histoire principale à l'aide d'histoires secondaires, ou de revenir en arrière ou encore de ralentir la narration pour évoquer un exemple ou un cas similaire qui viendra éclairer le récit principal grâce à la technique de l'analogie ou du contrepoint, comme l'explique Mendelsohn dans une interview :

Cette idée d'introduire la Torah m'est venue parce que j'avais précisément besoin d'éclairer ce mystère des relations fraternelles, de relier l'émotionnel à l'intellectuel. J'étais en train d'écrire la seconde partie du livre, qui décrit le premier voyage en Ukraine et la découverte des fameuses lettres de Shmiel. Je vénérerais mon grand-père, mais je ne pouvais m'empêcher de penser qu'il avait pu trahir son frère. Cette hypothèse me causait un malaise profond. En bon universitaire, j'ai donc recherché un texte qui remette ce désordre émotionnel en perspective, et j'ai trouvé, bien sûr, Abel et Caïn, cet épisode extraordinaire, puis les commentaires du rabbin Rachi. L'incidence de ces textes sur mon histoire était telle que j'ai décidé de tout mettre dans mon récit, pour donner au lecteur un outil qui lui permette d'appréhender les questions abstraites en jeu. [...] À mesure que je racontais notre enquête sur la mort de Shmiel et des siens, je me rendais compte que le livre prenait la tournure d'un polar trop haletant. Alors, par crainte éthique de rendre l'histoire triviale, j'ai jugé bon d'insérer ces passages sur la Bible – pour freiner le lecteur dans sa course, l'inviter à prendre du recul et de la hauteur, contempler un instant ces conflits humains, l'idée du Bien et du Mal.²⁵⁷

Les photographies, par ailleurs, grâce à leur potentiel narratif intrinsèque, ont cette capacité et cette fonction, dans *The Lost*, de compléter les récits verbaux. Ainsi, par exemple, la photo de Frydka, l'une des filles de Shmiel, revient à deux reprises, insérée dans le corps du texte, et achève d'établir le portrait de cette jeune fille manifestement en avance sur son temps, et d'esquisser l'histoire de sa courte vie que les différents témoins retracent par bribes. Dans le

²⁵⁷ Philippe Coste, Interview de Mendelsohn, *L'Express*, 1/09/2007.

même temps, son personnage vient hanter le lecteur par l'intermédiaire de ce cliché reproduit par deux fois, tout comme son souvenir hante les survivants qui l'ont connue :

[...] with Frydka, particularly, you start hearing she's actually this rather spirited girl and she starts to take on a personality, so I think in that case, the first time you see Frydka you're just starting to learn about her and then you get so much information in these conflicting stories, was she pregnant, was she not pregnant, was she in love with this boy, was she in love with somebody else? And then I think it's interesting to see the same face but now you're projecting onto it, now we understand what that face is, it's the same face, it's partly about the way that we project. Also, I think in a more basic intuitive level maybe, it's just to keep reminding people, look at this girl, remember her face, because this is the only picture we have of her.²⁵⁸

Même si *The Lost* ne fait pas partie du registre de la fiction, Mendelsohn crée néanmoins des personnages à partir de personnes réelles qui interviennent dans son récit. Et si « l'art de l'écrivain consiste surtout à nous faire oublier qu'il emploie des mots »²⁵⁹, Mendelsohn s'y emploie en réussissant tout au long de son récit à créer des images mentales dans l'esprit du lecteur, notamment à l'aide de ses descriptions de clichés anciens. En décrivant la photographie de son grand-père sur son passeport datant de 1920, l'auteur nous présente son « personnage » de façon extrêmement détaillée et visuelle, si bien qu'à la fin de la description, tout lecteur porte en lui une image qui s'est forgée dans son esprit, une image assez claire du grand-père jeune, et également, de la relation que l'auteur a entretenue avec lui :

Affixed to [the passport] is a small black-and-white photograph of my grandfather, the earliest known image of him. He is standing, it seems, against a wooden wall of some kind ; the familiar face is smooth, serious, the near-sighted eyes very deep-set, the hair, still very thick, swept back from the high widow's peak that I would inherit. The ears stick out ever so slightly, something I do not remember. The collar of his white shirt is narrow and uncomfortable-looking, and the extremely high, narrow lapels of the jacket he is wearing seem impossibly antique. (L 166)

Cette description est extrêmement riche et elle est faite au présent : le cliché, bien qu'ancien et certainement de qualité médiocre (en raison de l'époque où il a été pris et de l'usure due au passage du temps), apporte un grand nombre d'informations sur le personnage du grand-père, des indications à la fois physiques et vestimentaires, donc également sociales et psychologiques. L'image qui se forge dans l'esprit du lecteur est celle d'un personnage qui a peut-être voulu s'habiller élégamment pour l'occasion et qui a préféré l'inconfort d'un habit afin de privilégier son apparence. La photographie introduit également les notions d'héritage et

²⁵⁸ Sophie Vallas et Laurence Benarroche interviewent Daniel Mendelsohn, op. cit.

²⁵⁹ Henri Bergson, *L'énergie spirituelle*, Paris, Félix Alcan, 1919, p. 49.

de transmission par ce détail de l'épi dont l'auteur aurait hérité. Cette manière d'observer une photographie, de « l'étudier » même, revient à ce que Barthes appelle le *studium* :

[...] l'application à une chose, le goût pour quelqu'un, une sorte d'investissement général, empressé [...]. C'est par le *studium* que je m'intéresse à beaucoup de photographies, soit que je les reçoive comme des témoignages [...], soit que je les goûte comme de bons tableaux historiques : car c'est culturellement que je participe aux figures, aux mines, aux gestes, aux décors, aux actions.²⁶⁰

Bien que Mendelsohn n'inclut pas cette photographie dans le corps de son récit (et il est notable qu'aucune photographie de son grand-père ne figure dans *The Lost*), il parvient à la rendre tellement réelle par les détails de sa description que le lecteur a l'impression de l'avoir vue. Le temps présent, toujours utilisé pour la description, indique l'actualité des photos : car c'est bien dans le présent qu'elles sont observées même si elles proviennent du passé, et ce qu'elles représentent n'est autre que « le présent du passé », en quelque sorte, un moment figé à jamais dans le présent du sujet.

Il a déjà été question de la photographie d'Augustine dans *Everything Is Illuminated*, qui a pour fonction de faire avancer le récit, mais il est un autre cliché qui joue un rôle important dans le récit ukrainien mené par Alex et qui illustre l'idée que les photographies peuvent servir à raconter des histoires. Il s'agit de la photographie du grand-père Safran et de sa première femme Zosha, que Lista-Augustine a retrouvée :

“I know I have another,” she said, and again investigated in REMAINS. Grandfather would not look at her. “Yes,” she said, excavating another yellow photograph, “here is one of Safran and his wife in front of their house after they became married.” (EI 154)

Tout comme les clichés anciens souvent utilisés par Mendelsohn pour susciter les récits des témoins qu'il interroge, cette photographie déclenche le récit du mariage du grand-père de Jonathan avec sa première femme, Zosha, récit effectué par Augustine à la demande de Jonathan : « ‘It was beautiful,’ she said. « ‘My brother held one of the chuppah²⁶¹ poles, I remember. It was a spring day. Zosha was such a pretty girl.’ » (EI 154). Augustine était présente au mariage et ses souvenirs font revivre les ancêtres de Jonathan l'espace d'un instant ; le cliché permet ainsi d'alimenter et d'enrichir la narration d'un fragment supplémentaire, et

²⁶⁰ Roland Barthes, *La chambre claire*, op. cit. p. 48.

²⁶¹ *Chuppah*, en français *Houppah*, désigne le dais nuptial traditionnellement utilisé lors de la cérémonie juive du mariage. Il se constitue d'un drap, d'une étoffe, parfois d'un châle de prière, étendu ou soutenu par quatre piliers, fixée devant l'arche sainte ou transportée par des assistants à l'endroit où se tiendra la cérémonie.

l'ensemble de ces fragments finiront par s'unir dans l'esprit du lecteur pour former une image kaléidoscopique mais définitive de l'histoire.

Dans tout récit, la question de la fidélité par rapport aux faits relatés est primordiale mais elle est tranchée, par chacun des auteurs à sa manière, en faveur d'un détachement vis-à-vis de l'exactitude. L'important dans les histoires racontées par les auteurs n'est pas de déterminer si elles relèvent de la fiction ou si elles reposent sur des faits véridiques. Le plus important est l'imagination qui a permis de les créer, l'inventivité qu'elles ont nécessitée ainsi que l'émotion qu'elles peuvent susciter chez le lecteur, la capacité qu'elles ont de changer sa vie en lui permettant d'endosser une autre identité dans un contexte différent, comme le souligne Nicole Krauss : « What interests me very much as a writer is the ability for writing to have our lives to be occupied so vividly by others. I think that's what we long for as writers and that's the unique thing that literature provides: to be able to step so fully into another situation and condition »²⁶².

Et, de même que l'on trouve chez Krauss et Mendelsohn des passages qui portent sur leur conception de l'écriture, Foer transmet, souvent par l'intermédiaire du personnage de Jonathan dans *Everything Is Illuminated*, sa propre idée de la manière dont un récit doit être mené. Ainsi, parmi les conseils dispensés par Jonathan à Alex, on trouve, au fil des pages, celui qui consiste à éviter d'écrire des « truismes » ou des banalités, s'efforcer d'employer une écriture « sincère » et « belle » (« I attempted to be truthful and beautiful » [EI 55]) plutôt que prétentieuse et trop recherchée (« I also attempted to be not obvious, or unduly subtle » [EI 24]). Le récit d'Alex devra également inclure de nombreux détails afin de rendre les histoires plus facilement compréhensibles pour son grand-père (qui lit son récit), et donc pour le lecteur du roman : « I made certain to involve every detail, and I also invented several new details, so that Grandfather would understand the story more » (EI 62). Ces détails, enfin, pourront être réels ou fictionnels. En effet, des écarts par rapport à la réalité seront non seulement autorisés mais encouragés puisque la marque de la « bonne littérature » pour Jonathan (et pour Foer, certainement) semble être la liberté de l'écrivain de voyager entre fiction et réalité. Ainsi, dans l'une de ses lettres, Alex confie à Jonathan qu'il a envisagé d'effectuer des modifications par rapport aux faits réels comme, par exemple, faire parler l'ukrainien par Jonathan ou encore « exterminer » son grand-père de l'histoire et devenir le chauffeur (« I ruminated exterminating Grandfather from the story, so that I would be the driver » [EI 101]), solutions auxquelles il a fini par renoncer pour diverses raisons qu'il explique à Jonathan : « [...] if he ever ascertained

²⁶² Christopher Bollen, "Nicole Krauss' Plot Thickens", *Interview Magazine*, November 2, 2010.

this, I am certain that he would be injured, and nor of us desire that, yes ? Also I do not possess a license » (EI 101). À l'inverse, il refuse de suivre Jonathan quand ce dernier lui recommande de se débarrasser de la chienne (Sammy Davis, Junior, Junior) en lui faisant subir un accident « tragicomique » car Jonathan, dans la « réalité » mise en abyme, la déteste :

Finally, I altered the division about Sammy Davis, Junior, Junior's fondness for you. I will iterate again, I do not think that the befitting settlement is to amputate her from the story, or to have her "killed in a tragicomic accident while crossing the road to the hotel," as you counsel. (EI 101)

Dans ce passage, par ailleurs, le lecteur perçoit bien la porosité qui existe, d'après Foer, entre fiction et réalité et la façon dont un événement dépeint comme fictionnel (la disparition de la chienne) pourrait être perçue comme un événement réel.

L'imagination et l'inventivité seront privilégiées par rapport à la véridicité. Ainsi, un des personnages de la partie de réalisme magique, Yankel, père adoptif de Brod et ancêtre de Jonathan, avoue inventer des histoires échevelées et fantastiques, des personnages « flamboyants » parce qu'il n'a pas le cœur de révéler à Brod la vérité sur ses origines. Pour lui, paradoxalement, plus une histoire est « *fantastic* » (terme dont la traduction française va de « fantastique » à « mythique », en passant par les adjectifs « improbable » et « démesuré »), plus elle incline l'auditeur (ou le lecteur) à « croire », c'est-à-dire à entrer dans l'histoire :

Yankel didn't have the heart to tell her that he was not her father (...). So he created more stories—wild stories, with undomesticated imagery and flamboyant characters. He invented stories so fantastic that she had to believe. (EI 77)

Vers la fin du roman, Alex a pris de l'assurance et c'est lui qui exprime ses vues sur la façon d'écrire une histoire, confirmant ainsi les « leçons » de Jonathan mais critiquant également les choix de ce dernier dans l'histoire imaginaire du shtetl de Trachimbrod : puisqu'il n'est pas nécessaire de s'attacher à la réalité, Jonathan aurait dû faire en sorte de privilégier l'amour et imaginer que son grand-père Safran s'enfuit avec la gitane : « I would never command you to write a story that is as it occurred in the actual, but I would command you to make your story faithful. [...] you are all in the proximity of love, and all disavow love » (EI 240). L'amour doit être un élément essentiel de la fiction, et la fiction est nécessaire à la vie (« creating and believing fictions necessary for life » [EI 83]). Tous ces éléments procurent indirectement au lecteur des indications sur la manière adoptée par l'auteur pour écrire son roman, sur les valeurs qu'il souhaite véhiculer, ainsi que sur sa conception de la création littéraire.

Raconter des histoires, et des histoires qui susciteront sentiments et émotions, c'est ce que le personnage de Nadia, dans *Great House*, décrit en détail durant la période de sa séparation : chagrin, regret, colère, culpabilité, dégoût de soi-même, peur, solitude étouffante, soulagement... Les histoires racontées chez Krauss sont souvent tristes, comme celle de la mère qui se suicide avec ses deux enfants :

One afternoon, the mother gave the children sleeping pills in their tea. The boy was nine and his sister eleven. Once they were asleep, she carried them to the car and drove out to the forest. By this time it was getting dark. She poured gasoline all over the car and lit a match. All three burned to death. (GH 25)

Ce fragment d'histoire est intéressant parce qu'il est présenté au lecteur comme déconnecté de l'intrigue principale qui concerne Nadia et, en même temps, comme une mise en abyme, il vient éclairer l'univers mental créatif de ce personnage-narrateur. Et lorsque cette même Nadia décrit le tableau qu'elle a aperçu dans la chambre du peintre à qui elle a rendu visite, les visages qui figurent peuvent évoquer les massacres de la Shoah par balles, et le lecteur se trouve alors, une fois de plus, face à un fragment de récit qui s'ajoute à l'univers sombre dépeint par Krauss :

[...] a vibrant picture from whose many bright, high-spirited strokes faces sometimes emerged, as if from a bog, now and then topped with a hat. The faces on the top half of the paper were upside down, as if the painter had turned the page around or circled it on his or her knees while painting in order to reach more easily. (GH 24-25)

Les visages affleurent de façon fugitive, leur évocation est fugace et elle disparaît presque aussitôt, comme dans un rêve. Nadia est hantée par l'histoire de ce tableau, elle en imagine les circonstances précises et détaillées et, ce faisant, donne des indications sur sa conception du travail de romancier : « I didn't change any of the details, I only imagined more of them. [...] Seen in a certain light, that is the kind of work I do, your Honor » (GH 26). L'écriture a la capacité de changer la perception de la réalité – « as if by writing about them, I had made them disappear » (GH 27) – ou bien, comme on l'a déjà vu, de « soigner » un traumatisme.

À propos du roman qu'elle a écrit sur son père, Nadia insiste sur le fait qu'il s'agit d'une fiction, et elle s'agace de l'avis des journalistes et des lecteurs qui s'évertuent à trouver des éléments autobiographiques dans ses romans alors que, pour elle, la primauté est donnée à l'imagination : « as if there were no such thing as the writer's imagination, as if the writer's work lay only in dutiful chronicling and not fierce invention » (GH 28). La liberté de l'écrivain(e) en tant qu'artiste est ainsi mise en avant :

I championed the writer's freedom—to create, to alter and amend, to collapse and expand, to ascribe meaning, to design, to perform, to affect, to choose a life, to experiment, and on and on — and quoted Henry James on the “immense increase” of that freedom, a “revelation”, as he calls it, that anyone who has made a serious artistic attempt cannot help but become conscious of. [...] Yes, with the novel on my father [...] I celebrated the writer's unparalleled freedom, freedom from responsibility to anything and anyone but her own instincts and vision. Perhaps I did not exactly say but certainly implied that the writer served a higher calling, what one calls only in art and religion a vocation. (GH 28)

Ainsi, les deux auteurs de romans que sont Foer et Krauss recommandent, par l'entremise de leurs personnages-écrivains, de ne pas hésiter à enjoliver, broder, gloser, interpréter, et la prescription se retrouve également chez Mendelsohn, qui confie pouvoir se laisser aller à amender ou transformer la réalité afin de donner une forme satisfaisante à une histoire : « Certain kinds of manipulations of the truth are irresistible if what one wants to create is a story with a satisfying shape » (L 447). Tout récit implique une certaine marge de liberté prise par rapport aux faits réels et s'en écarter est, du propre aveu d'Alex, une pratique courante, chez lui comme chez Jonathan (ou tout autre écrivain) : « We are being very nomadic with the truth, yes? The both of us? » (EI 179). Si l'expression est volontairement comique sous la plume de Foer, en dehors de l'affirmation de la possibilité de s'écarter de la « vérité » se pose ensuite la très sérieuse question éthique du degré de liberté que peut s'autoriser un écrivain par rapport aux faits réels, surtout lorsqu'il s'agit de sujets tels que la Shoah : « Do you think that this is acceptable when we are writing about things that occurred? » (EI 179). Cette phrase soulève la question cruciale de la responsabilité conjointe de l'écrivain et du lecteur dans des écrits qui concernent la Shoah, même si le débat lancé par Adorno (et mentionné dans l'introduction) à propos de l'utilisation de la fiction semble être clos pour les auteurs américains contemporains. L'écriture est là pour répondre à l'injonction de transmettre contenue dans le *Zakhor !* de la tradition juive, et les auteurs étudiés ici tiennent tous à exprimer leurs réflexions sur la forme qu'ils donnent à leurs écrits, tout en faisant part de leurs doutes et questionnements sur ce qu'ils ont le droit de faire, et jusqu'où ils ont le droit d'aller, en termes de transformation de la réalité.

La traduction, évoquée et pratiquée à plusieurs reprises dans les écrits étudiés ici, est une autre forme d'écriture qui permet également de prendre des libertés par rapport au texte-source ou à la parole traduite. C'est une forme d'écriture en soi, une création, puisque le traducteur est un « truchement », ce personnage qui assistait les pèlerins dans leurs voyages au Moyen Âge, leur donnant à voir le monde selon sa propre vision, sa propre « lecture » de la réalité qui les entourait.

c) La traduction, une activité hybride, entre lecture et écriture

Le lecteur peut être comparé à un traducteur : sa lecture des œuvres du corpus doit être « hybride », c'est-à-dire adaptative, car les textes sont protéiformes. Le traducteur accomplit lui-même une tâche double, composée de deux phases (lecture et compréhension-appréhension d'un texte original, puis transposition dans une autre langue qui suppose une part de réécriture et de création) et le lecteur des ouvrages doit développer un mode de lecture particulier, hybride également, qui consiste d'abord à « confronter » des textes « étrangers » car novateurs, puis à les « actualiser » en fonction de son « Encyclopédie », au sens défini par Eco dans *Lector in fabula*. La traduction est une activité hybride car elle mobilise deux compétences : d'abord, celle de lire un texte écrit (ou d'écouter un message oral) en langue étrangère et ensuite celle d'écrire (ou de dire), dans une langue d'arrivée, un contenu qui figurait dans le texte ou le message initial. Les quatre textes du corpus comportent des situations dans lesquelles soit un livre, soit un témoignage est traduit, et se pose alors, inévitablement, la question de ce qui est perçu et compris par le récepteur – lecteur ou auditeur – ainsi que la question des déformations/distorsions ou déperditions éventuelles (de sens) qui se produisent lors de la transmission, question qui sera abordée de façon plus détaillée dans la deuxième partie. Dans chacune des œuvres du corpus, la traduction joue un rôle prépondérant. Dans la mesure où plusieurs langues interviennent, parlées par les différents personnages qui évoluent dans des environnements variés, au gré de leurs voyages ou de leurs exils, il n'y a pas d'homogénéité linguistique même si les textes sont, bien entendu, écrits en anglais américain et destinés à un lectorat anglophone. Mais celui-ci devra s'adapter à la présence d'idiomes étrangers dans les quatre écrits étudiés ici, les principaux étant bien sûr le yiddish et l'hébreu.

Dans *The History of Love*, le yiddish est connu par les personnages qui ont vécu en Europe avant la guerre, comme Leo Gursky, son ami Bruno ou encore Zvi Litvinoff, mais il est rarement utilisé. Dans son récit, Leo explique qu'il représente la langue du passé européen et de la mort et que, pour cette raison, il ne convient pas aux échanges qu'il a avec son seul ami new-yorkais, Bruno : « If we do talk, we never speak in Yiddish. The words of our childhood became strangers to us—we couldn't use them in the same way and so we chose not to use them at all. Life demanded a new language » (HL 6). En tant que survivants, Leo et Bruno ont (tacitement) convenu de ne plus communiquer dans cette langue fortement associée à la destruction causée par la Shoah. Bruno n'est peut-être d'ailleurs qu'une émanation de l'imagination de Leo car, à l'occasion d'un dialogue rapporté par ce dernier, la narration est brusquement interrompue comme si la conversation était en fait imaginaire : « It took me a

moment. And then I realized the difference. He was talking to me in Yiddish » (HL 132). Dans ce cas, la présence de la langue étrangère ne suscite pas d'activité de traduction mais elle indique que les personnages sont immergés dans le contexte et la culture rattachés à cette langue.

Cette présence du yiddish, en particulier dans *The Lost*, fait entrer une dimension d'étrangèreté (« foreignness ») dans les textes ainsi qu'une distance spatio-temporelle entre texte et lecteur. Par ailleurs, cette présence indique également au lecteur la réalité multilingue du monde juif ashkénaze en général, et particulièrement de l'Europe pré-Shoah, où l'on sait que les Juifs de l'ancien empire austro-hongrois parlaient communément trois ou quatre langues et que le yiddish représentait un socle linguistique et culturel partagé (« many of Bolechow's gentiles, Polish as well as Ukrainians, spoke perfect Yiddish » [L 130]), comme le souligne Yves-Charles Grandjeat : « Daniel's grandfather, in addition to Yiddish and Ukrainian, could speak Polish, German, Russian and Hungarian ; while he was stuck in Rotterdam waiting for passage to the US, he got himself a job 'translating from Hungarian into German and back' (L 171) »²⁶³. Le yiddish fait ainsi de fréquentes apparitions dans *The Lost*, sous forme de mots ou de phrases qui sont, la plupart du temps, traduits immédiatement. Mendelsohn manifeste un attachement émotionnel à cette langue et il la reproduit dans le but de faire partager au lecteur cette émotion très particulière qui l'envahit lorsqu'il est en contact avec la langue de ses ancêtres. Il entretient un rapport affectif avec le yiddish et donne parfois l'impression d'éprouver pour cette langue un respect mêlé de crainte. Le yiddish est emblématique pour lui car, enfant, il a baigné dans une ambiance où cette langue lui était à la fois familière et étrangère puisqu'il n'en comprenait que des bribes et était incapable de la parler : la traduction, à cette époque-là, s'opérait inconsciemment dans son esprit et la compréhension des messages oraux était instinctive, partielle et certainement approximative. Dans son récit, les phrases en yiddish sont presque toujours suivies d'une traduction en anglais, comme notamment l'exclamation à propos de la ressemblance – « *Oy, er zett oys zeyer eynlikh tzu Shmiel !* » ; « Oh, he looks so much like Shmiel! » (L 6) – qui est traduite pour la compréhension du lecteur mais qui rappelle également la nécessité de traduire qui a d'abord été celle de l'auteur lui-même lorsque, enfant, il surprenait des fragments mystérieux qu'il ne comprenait pas vraiment. Cependant, il existe de toute évidence différents niveaux de traduction, notamment lorsqu'on distingue la traduction de l'oral de celle de l'écrit, et la traductrice Batia Baum (citée par la journaliste Béatrice Kahn)

²⁶³ Yves-Charles Grandjeat, « Translation, Heteroglossia and Othering in Daniel Mendelsohn's *The Lost* », Françoise Bonnet-Falandry, Stéphanie Durran, Moya Jones, (*Se*) *construire dans l'interlangue : perspectives transatlantiques sur le multilinguisme*, Presses Universitaires du Septentrion, 2015, p. 172.

compare cette activité à une lecture approfondie : « C'est en traduisant qu'on met à l'épreuve sa compréhension du texte, que le sens se révèle »²⁶⁴.

Dans *The Lost*, c'est à travers la traduction de la Torah d'hébreu en anglais, sur laquelle Mendelsohn s'attarde à plusieurs reprises, qu'est également posée la question du transfert d'une langue à l'autre, comme le fait remarquer Yves-Charles Grandjeat : « Daniel's readings of the various 'Parasheit' and his pondering of Talmudic exegesis finally lead to a dense lexical and grammatical inquiry into the Hebrew language, raising questions about the English translation of the Hebrew Torah »²⁶⁵. Et cette recherche interlinguistique, tout comme l'enquête de l'auteur sur son grand-oncle Shmiel, reflète sa quête des origines. C'est pourquoi, d'après Grandjeat, le lecteur ne devrait pas prendre les commentaires talmudiques inclus dans le récit de Mendelsohn comme de pures digressions : les deux textes sont entremêlés et les réflexions formulées par l'auteur à propos de la Torah posent également la question de l'autorité du récit originel. Le débat inclut des questions de lexique, de philologie et d'interprétation qui, d'après Mendelsohn qui s'appuie sur l'exemple de la toute première ligne de la Genèse, sont apparues aussi bien à Rashi qu'à Friedman :

Both scholars acknowledge the famous difficulties of translating the very first line of Bereishit—bereishit bara Elohim et-hashamayim v'et-ha'aretz. Contrary to the belief of millions who have read the King James Bible, this line does not mean "In the beginning, God created the heavens and the earth", but must mean, rather, something like "In the beginning of God's creation of the heavens and the earth...". Friedman merely acknowledges the "classic problem" of translation, without going into it; whereas Rashi expends quantities of ink on just what the problem is. And the problem, in a word, is that what the Hebrew literally says is "In the beginning of, God created the heavens and the earth". (L 17)

S'ensuivent, dans le texte de Mendelsohn, des explications grammaticales et les raisons qui ont mené Rashi à son choix qui a permis la traduction définitive à laquelle il aboutit et que Mendelsohn reproduit en guise de conclusion à sa « digression ». Ce faisant, il aura instruit le lecteur également sur la prudence avec laquelle ce dernier se doit d'aborder tout texte littéraire, et le sien en particulier.

Ainsi, la traduction est souvent affaire d'interprétation, surtout lorsque le texte-source comporte des blancs, et c'est pourquoi le travail du lecteur des œuvres étudiées ici peut s'apparenter parfois à celui du traducteur qui doit opérer des « choix » selon la compréhension qu'il a des textes. Les problèmes de traduction sont nombreux et font notamment apparaître des

²⁶⁴ Béatrice Kahn, « Cette langue qui manque », *Télérama* 3303, 01/05/2013, p. 24.

²⁶⁵ Yves-Charles Grandjeat, "Translation, Heteroglossia and Othering in Daniel Mendelsohn's *The Lost*", op. cit., p. 170.

blancs dans le texte original qui rendent obligatoire ce travail d'interprétation. En effet, plus loin dans *The Lost*, Mendelsohn souligne un autre problème de traduction qui figure dans le passage qui concerne Abel et Caïn car le texte présente une phrase inachevée qui rend inintelligible toute traduction littérale : « 'And Cain said to Abel. And when they were in the field...' ». On comprend (comme l'explique Mendelsohn) que Caïn dit quelque chose à Abel avant qu'ils ne se rendent dans le champ où il tue son frère, mais le lecteur de la Bible n'a aucun moyen de savoir ce qu'il lui a dit puisque la phrase est tronquée. Des traductions successives, au cours du premier siècle, soucieuses de restituer un sens complet au texte, ont comblé le blanc par la phrase « Let us go into the field », mais Friedman refuse d'adopter cette solution et opte pour une autre explication citée par Mendelsohn : « Cain's words [...] appear to have been skipped in the Masoretic Text [...] by a scribe whose eye jumped from the first phrase containing the word 'field' to the second » (L 121), une éventualité à laquelle l'auteur de *The Lost* souscrit dans un entretien : « [le copiste] aura cligné des yeux et sauté une ligne. [...] En tant que spécialiste des classiques, je suis habitué à travailler sur des fragments, à jouer de ces chaînons manquants »²⁶⁶. Et Mendelsohn de souligner la conséquence qu'aura eue cette erreur de transcription : « Nous ne saurons donc jamais, comme entre Shmiel et mon grand-père, ce qui se tramait réellement entre les deux frères »²⁶⁷. De même que le texte original de la Bible ne fournit pas de socle solide permettant une traduction définitive mais présente au contraire des énigmes et des questionnements, les textes du corpus peuvent être lus, interprétés et « traduits » de différentes manières dans l'esprit du lecteur. Ce dernier passe son temps à « traduire » les textes qu'il lit, à les comprendre et les interpréter singulièrement, et à passer du visuel aux mots et des mots aux images mentales. Et, au-delà de la difficulté que peuvent représenter ces « glissements » d'un univers à un autre et d'un mode d'expression à un autre, Julia Kristeva insiste sur l'aspect créatif que doit avoir toute traduction :

Retenons que la traduction est un risque, et aussi qu'elle est fondée moins sur une théorie que sur une expérience. La théorie de la traduction s'expérimente chaque fois à travers la créativité du traducteur. Auteur et traducteur dans un corps à corps, une langue à l'écoute d'une autre, un monde qui renaît dans le mien.²⁶⁸

Cette expression d'un « monde qui renaît dans le mien » paraît particulièrement pertinente à propos du manuscrit voyageur de *The History of Love*. Ce dernier « naît » en Pologne dans les années 1930, dans le contexte que l'on connaît – la ruralité polonaise, l'époque troublée et

²⁶⁶ Philippe Coste, Entretien avec Daniel Mendelsohn, *L'Express*, 1/09/2007.

²⁶⁷ Ibid.

²⁶⁸ Julia Kristeva et Umberto Eco, « L'expérience de la traduction », *Le Plaisir des formes*, Centre Roland Barthes, Paris, Seuil, 2003, p. 145.

l'amour de Leo Gursky pour Alma Mereminski – pour réapparaître dans un contexte radicalement différent, dans l'Amérique du sud de l'après-guerre : il est alors traduit du yiddish en espagnol et préside à la rencontre entre Litvinoff et Rosa, l'une des histoires d'amour du roman de Krauss. Cette traduction permet sa diffusion et il arrive entre les mains de David, jeune Israélien qui vient de terminer son service militaire et effectue le voyage habituel en Amérique du sud, et qui le trouve par hasard dans une librairie de livres d'occasion à Buenos Aires. Il joue un rôle important dans une autre des histoires d'amour du roman de Krauss puisque ce David n'est autre que le père (disparu prématurément) d'Alma et Bird, les enfants de Charlotte, la traductrice new-yorkaise. Le père d'Alma l'offre à Charlotte en gage de son amour et le « manuscrit » s'inscrit alors dans un autre contexte encore : celui des États-Unis (pour Charlotte) et d'Israël (pour David) du début des années 1970. Enfin, une génération plus tard, la jeune Alma le redécouvre dans le contexte new-yorkais contemporain qui est celui du roman de Krauss. Le manuscrit voyageur a ainsi fait le tour du monde et son contenu a été largement diffusé, à la fois d'un point de vue géographique et d'un point de vue temporel, puisqu'il a touché des personnes très différentes, appartenant à des générations différentes, dans des lieux très différents. Et l'on peut supposer que chaque traducteur du manuscrit de Leo aura apporté sa touche personnelle à son écrit, déclinant ce dernier en une série de traductions « obliques ». Ainsi, il est tout à fait notable que les personnages de traducteurs ont une place singulière dans chacun des ouvrages, que ce soit Alex Dunai dans *The Lost*, Alex Perchov dans *Everything Is Illuminated*, ou bien Charlotte Singer dans *The History of Love*.

Charlotte, la mère d'Alma, est devenue traductrice. La narratrice qu'est Alma, dans les passages consacrés à sa mère, insiste sur les différentes langues auxquelles Charlotte a été confrontée dans sa jeunesse, notamment l'espagnol (à travers le livre que David lui a offert à son retour d'Amérique du sud) et l'hébreu, qui est la langue de son futur mari israélien. Charlotte a d'abord du mal à lire *The History of Love* dans sa version espagnole : « [...] she wrote: *The book you gave me is sitting on my desk, and every day I learn to read it a little more. The reason she had to learn to read it was because it was written in Spanish* » (HL 39). Il est intéressant de noter que le personnage doit « apprendre » à lire le livre qui lui a été offert et, même si la raison en est qu'il est écrit dans une langue étrangère, l'on peut généraliser cette idée d'« apprendre à lire » à tout lecteur, de quelque texte littéraire qu'il s'agisse, chacun se présentant comme écrit dans une langue singulière, spécifique à chaque auteur et à laquelle le lecteur doit s'adapter, comme Charlotte a dû acquérir une compétence nouvelle pour accéder au livre que David lui avait offert. Par ailleurs, durant son séjour à Oxford qui fait suite à sa rencontre avec son futur mari, elle se met en tête d'apprendre l'hébreu – pour *comprendre* David

(« she wanted to be able to understand my father » [HL 40]) – en plus de l’espagnol qu’elle apprend toute seule avec l’aide d’un livre (« My mother was also teaching herself Spanish out of a book called *Teach Yourself Spanish* » [HL 40]). Charlotte est douée pour les langues (« languages came easily to her » [HL 40]) et, plus tard, en tant que traductrice, elle a la possibilité de « lire » d’une certaine façon, d’interpréter le texte mais, avant tout, la traduction est pour elle un *medium* de transmission : il s’agit de permettre à des lecteurs de lire une œuvre qui a été écrite dans une langue de départ qui leur est inconnue. La traduction est donc un moyen d’agrandir le lectorat, de diffuser, communiquer, transmettre. L’activité de traduction est double : elle procède à la fois de la lecture et de l’écriture, et la mère d’Alma est donc lectrice et écrivaine à la fois. Ainsi, un parallèle peut être établi entre Charlotte, la traductrice de *The History of Love*, et le lecteur des œuvres : chacun découvre des écrits novateurs qui sollicitent grandement son imagination et sa créativité, et qui exigent de lui une part d’interprétation et de « traduction » personnelles : il lui faut travailler à donner du sens aux œuvres qu’il lit, mais un sens qui n’est pas pré-établi. L’activité « d’actualisation » nécessitée par la lecture selon les théories de la réception, peut ainsi être comparée à l’activité de traduction : appréhender un texte, le comprendre et l’intégrer pour ensuite en offrir une version personnalisée, en fonction du contexte culturel dans lequel on évolue.

La « bonne écriture », chez Foer, Krauss et Mendelsohn, est celle qui suggère plus qu’elle n’énonce, celle qui fait participer le lecteur ou qui lui permet de s’immerger dans un monde parallèle construit grâce à l’imagination. En d’autres termes, l’écriture est affaire de transmission et, de la même façon que les auteurs ont reçu des histoires de leurs aînés, de la même façon que les personnages sont reliés entre eux par des livres, des poèmes, des lectures ou des traductions, le lecteur se verra relié aux histoires qui lui sont contées comme des témoignages qu’il doit s’approprier pour être capable d’en transmettre à son tour la teneur. Et, si l’écriture est présentée comme une activité supérieure, la lecture est elle-même décrite comme une activité fondamentale dans tout processus de transmission.

DEUXIÈME PARTIE

LE LECTEUR EST DANS LA FABLE

Literature is the only form of art that offers us the opportunity to step into somebody else's life. When you do that, you inevitably find a form of compassion.²⁶⁹

Après avoir exposé, dans la première partie, ce *balagan* qui est donné à lire au lecteur et analysé la difficulté que celui-ci peut éprouver à recevoir et appréhender des récits hybrides, foisonnants et disparates, je souhaite aborder à présent la question de la rencontre entre les textes étudiés ici et le lecteur, et ainsi décrire l'épreuve que constitue pour lui le fait d'être associé à l'entreprise de transmission qu'est l'écriture. Quel est le rôle du lecteur vis-à-vis du texte ? De quoi est fait un texte et que signifie « lire » ? Y a-t-il une connaissance préalable, nécessaire au lecteur pour lire les textes étudiés ici ? Quels sont les différents niveaux de lecture à l'intérieur des textes du corpus et quels sont les différents types de lecteurs qui en découlent ?

Foer, Krauss et Mendelsohn semblent parfois prendre un malin plaisir à rendre la tâche du lecteur singulièrement ardue et exigeante. En effet, ils ont à cœur de prendre en compte sa présence et partent du principe, aujourd'hui communément admis, que toute œuvre a besoin d'un lecteur pour exister, reprenant là l'idée de Sartre qui déclarait, plusieurs décennies auparavant :

Si l'auteur existait seul, il pourrait écrire tant qu'il voudrait, jamais l'œuvre comme objet ne verrait le jour et il faudrait qu'il posât la plume ou désespérât. Mais l'opération d'écrire implique celle de lire comme son dialectique et ces deux actes connexes nécessitent deux agents distincts.²⁷⁰

Ainsi, écriture et lecture sont deux activités inséparables qui se regardent perpétuellement en miroir : Foer, Krauss et Mendelsohn savent qu'ils ont besoin du lecteur et tous trois lui donnent un rôle important qui sera décliné de façon différente selon les œuvres.

Le titre de cette seconde partie, « Le lecteur est dans la fable », s'inspire bien entendu de celui de l'ouvrage d'Umberto Eco, *Lector in fabula*, publié en 1979. Eco y développe l'idée selon laquelle, contrairement à ce qu'on pouvait encore croire à l'époque, lire ne se réduit pas à consommer passivement un produit fini. En soi, un texte est un objet incomplet, affirme Eco ; truffé d'implicite et de blancs, il attend un lecteur engagé qui le fasse « fonctionner » : « Un texte veut que quelqu'un l'aide à fonctionner. [...] un texte postule son destinataire comme condition *sine qua non* de sa propre capacité communicative concrète mais aussi de sa propre

²⁶⁹ Amanda Shubert interviews Nicole Krauss, *Full Stop Magazine*, October 11, 2011.

²⁷⁰ Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard, 1948, pp. 49-50.

potentialité significatrice »²⁷¹. Ainsi, qu'il y ait un lecteur ne suffit pas, il faut également que ce lecteur participe à l'existence même de l'œuvre, au même titre que les faits narrés et les personnages. Sans lui, le récit ne peut exister. Pour Eco, le texte ne se suffit donc pas à lui-même mais requiert toujours la coopération active du lecteur qui va travailler à détecter et à révéler les présupposés inclus dans l'écriture : « Le texte est une machine paresseuse qui exige du lecteur un travail coopératif acharné pour remplir les espaces de non-dit ou de déjà-dit restés en blanc, alors que le texte n'est pas autre chose qu'une machine pré-suppositionnelle »²⁷².

En 1967, on l'a vu, Barthes avait déjà proclamé la mort de l'auteur et annoncé l'avènement du lecteur, chargé de donner sa forme finale au texte. Dans le même ordre d'idée, pour Eco, le texte doit pouvoir s'actualiser ou, en quelque sorte, s'écrire de nouveau à chaque lecture, en fonction de la subjectivité du lecteur. Concernant la Shoah, il est fondamental pour Mendelsohn, Foer et Krauss de tenter de renouveler le récit qui peut en être fait. Et, en adoptant des modes d'écriture qui impliquent fortement le lecteur, leurs écrits entrent dans une catégorie jusqu'alors inexplorée : l'imagination du lecteur, à propos de faits pourtant établis par les historiens (et dont il avait pu être dit qu'ils ne devraient pas être fictionnalisés), est sollicitée afin de créer l'émotion censée contribuer à une certaine compréhension de l'événement pris dans sa globalité.

Le lecteur est une figure obligée dans les textes étudiés ici. Si, comme on l'a vu dans la première partie, leurs écrits contiennent une réflexion sur l'écriture, aussi bien Foer que Krauss ou Mendelsohn s'intéressent également à l'activité de lecture et à la façon dont un texte littéraire peut ou doit être reçu, perçu, interprété. On peut dire qu'ils mettent en place, à la fois dans leurs paratextes et dans leurs textes mêmes, une figure fluctuante du lecteur, à l'image du « Lecteur Modèle » qu'Umberto Eco définit dans l'introduction de *Lector in fabula*, à savoir celui qui dispose d'une « Encyclopédie », vaste ensemble de connaissances ou références préalables qui lui permettront de saisir à la fois l'explicite et l'implicite.

Les trois auteurs affirment donc cette prépondérance du rôle du lecteur et de l'activité même de lecture. À travers les multiples personnages de lecteurs dans les romans de Krauss, ainsi qu'à travers les comptes rendus de lecture échangés par Alex et Jonathan dans *Everything Is Illuminated*, ou encore dans les commentaires d'exégèses de la Torah dans *The Lost*, les auteurs indiquent, ou suggèrent de façon plus ou moins oblique à leur lecteur des pistes possibles pour aborder un texte en général, et leurs textes en particulier. Au fil des pages se dessine ainsi la figure d'un « lecteur idéal » programmée par les auteurs.

²⁷¹ Umberto Eco, *Lector in fabula*, op.cit, p.64.

²⁷² Ibid, p. 27

Dans le premier chapitre (« Quatre textes en quête de lecteurs »), je montrerai que, par la rencontre texte-lecteur que les auteurs décrivent, ils s'inscrivent tout à la fois dans le courant littéraire post-moderne et dans la tradition juive. Cette rencontre préside d'abord à la naissance même de l'œuvre et elle suppose l'établissement d'un dialogue et d'une relation de réciprocité ; les textes sont eux-mêmes le fruit de rencontres précédentes et composent une sorte de mosaïque. Il existe dans les œuvres plusieurs niveaux qui concernent la lecture et les lecteurs : tout d'abord, les auteurs sont eux-mêmes de grands lecteurs, comme en témoigne la riche intertextualité présente dans chacun des écrits ; ensuite, les auteurs et narrateurs mettent systématiquement en scène des personnages de lecteurs ; et enfin, le lecteur réel se dessine, grâce à l'emboîtement et l'imbrication des niveaux précédents.

Aux mains des auteurs, ce lecteur réel se trouve sous l'emprise des textes, à la fois témoin d'histoires qu'il se met à partager avec les auteurs par l'intermédiaire de leurs narrateurs ou de leurs personnages, et prisonnier du réseau complexe de relations en miroir ou de systèmes d'échos tissés tout au long des récits. Comme nous le verrons au chapitre II (« Le lecteur à l'épreuve de la transmission »), le lecteur se retrouve donc partie prenante de l'entreprise de transmission, en sa double qualité de témoin et d'héritier, et cette transmission s'avère être une véritable épreuve tant en raison de l'aspect problématique du témoignage lui-même que du fardeau que peut représenter l'héritage mémoriel de la Shoah.

Enfin, au cours du voyage que constitue sa lecture, le lecteur est, en quelque sorte, progressivement « contaminé » par les émotions transmises par les auteurs dans leurs récits, amené à développer une lecture « empathique », laquelle semble être le but que se sont fixé les auteurs. Le chapitre III (« Le lecteur au cœur de la tourmente ») sera ainsi consacré à la dimension primordiale accordée à l'émotion dans la réception des textes : le lecteur est « dans la fable » et il hérite ainsi du traumatisme causé par la Shoah, dont les auteurs eux-mêmes avaient hérité. L'empathie qu'il développe au cours de sa lecture amène les récits à demeurer imprimés en lui de façon durable et il ressort changé de sa lecture.

CHAPITRE I

QUATRE TEXTES EN QUÊTE DE LECTEURS

Si Krauss, Foer et Mendelsohn sont en quête d'histoires familiales, à la recherche de leurs origines et de leur identité, leurs textes sont, de toute évidence, en quête de lecteurs : nombre de personnages dans *The History of Love*, *Great House*, *Everything Is Illuminated* et *The Lost* sont tout d'abord des figures de lecteurs dans lesquelles le lecteur réel, contemporain, peut se regarder comme dans un miroir, mais également s'imaginer ou se créer. Il existe aussi des textes à l'intérieur du texte, des digressions et des systèmes de mise en abyme par lesquels les auteurs expriment, plus ou moins implicitement, certaines recommandations de lecture. Comme s'ils avaient une vie propre et pouvaient grandir et évoluer au-delà du cadre formel qui leur a été donné par leurs auteurs respectifs, les quatre textes affirment l'importance de la lecture et des lecteurs tout en développant une certaine idée de l'activité de ces derniers.

Le lecteur est dans la fable, ou plutôt, *les lecteurs*, car l'expression peut s'entendre de différentes façons : les trois auteurs apparaissent tout d'abord comme des lecteurs assidus (Krauss donne l'image d'une lectrice sérieuse, concentrée et cultivée, tandis que Foer, lui, se présente davantage comme un lecteur volontiers joueur et dissipé et Mendelsohn, enfin, comme l'érudit, le *scholar*, qui a théorisé l'acte de lecture et donne un cours magistral sur ce sujet) ; il existe ensuite des lecteurs dans ces écrits (des personnages) que j'appellerai « lecteurs fictionnels » ; et enfin, grâce à l'intertextualité et aux nombreuses références explicites et implicites à des œuvres précédentes, il existe un troisième niveau que je nommerai le « lecteur-réel », ce lecteur que nous sommes et qui reçoit les œuvres étudiées ici. Tous ces lecteurs sont partie prenante dans les histoires racontées dans *The History of Love*, *Great House*, *Everything Is Illuminated* et *The Lost*, mais leur implication est déclinée différemment et à des degrés variables, comme nous allons le voir à présent.

1) Des auteurs-lecteurs qui donnent à lire

Foer, Krauss et Mendelsohn donnent à lire des textes à leurs lecteurs, et « lire c'est déchiffrer des signes écrits, à voix haute ou de manière silencieuse. Cette activité postule toujours une compréhension immédiate du texte, mais elle peut également impliquer une compétence interprétative particulière, élaborée, voire créatrice »²⁷³.

D'emblée, cette définition de l'activité de lecture amène la question de la compréhension d'un texte et de l'interprétation qui peut en être donnée. Lire implique l'existence d'un texte écrit et celle d'un lecteur. Ce lecteur ne doit pas se contenter de déchiffrer, encore faut-il qu'il confère un sens aux signes qu'il déchiffre. Le terme de « lecture » est d'ailleurs souvent utilisé en français pour signifier « interprétation », notamment dans l'expression : « selon la lecture (ou l'interprétation) que l'on a de tel ou tel texte... ». En anglais, le terme de « reading » se réfère également fréquemment à l'étude d'un texte, littéraire ou autre. D'emblée, l'activité de lecture suppose donc d'aller au-delà de la simple compréhension de ce qui est lu, et suggère l'idée qu'un même texte peut être compris de différentes manières et être sujet à diverses interprétations. Un texte est d'abord déchiffré, puis étudié, pour être compris et interprété. Est donc cruciale la question du sens, éventuellement fluctuant ou pluriel, qui lui est attribué par le lecteur.

L'écriture, selon Paul Ricoeur²⁷⁴, confère une triple autonomie au texte : d'abord à l'égard de l'intention de l'auteur, puis à l'égard de l'interlocuteur immédiat (le lecteur), et enfin, à l'égard de la compréhension que l'auteur a de lui-même et de sa situation. C'est pourquoi il existe toujours deux textes : celui qui est là, sous les yeux du lecteur, et celui qui est à faire naître, à produire, par le lecteur. Ainsi, la lecture est conçue comme une activité aussi créative que l'écriture.

C'est ce qui ressort dans *The Lost*, notamment lorsque Mendelsohn s'attache à montrer les divergences qui peuvent exister à la lecture d'un même texte (ici, la Torah), selon le point de vue qu'adoptera le lecteur (en l'occurrence, Rashi ou Friedman, qui ne parviennent pas aux mêmes interprétations d'un même passage), comme nous le verrons ensuite de façon détaillée. Krauss, elle, associe toujours écriture et lecture, deux activités clairement connexes à ses yeux, et justifie ainsi son propre passage de la lecture à l'écriture : « I began to write in the first place because it was a way to prolong the accompaniment and heightened sense that reading afforded

²⁷³ Paul Aron, Denis Saint-Jacques et Alain Viala, *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, PUF, 2002, p. 261.

²⁷⁴ Paul Ricoeur, *Du texte à l'action : essais d'herméneutique II*, Paris, Éditions du Seuil, 1986.

me »²⁷⁵. Foer, quant à lui, explique également dans un entretien qu'il écrit souvent ce qu'il aurait envie de lire.

Le lecteur est ainsi au centre des textes. De la même façon que la mémoire collective de la Shoah est constituée d'une multitude de fragments mémoriels qui sont recueillis par divers récepteurs – lecteurs, auditeurs, spectateurs ou observateurs – pour reconstruire une version d'ensemble à la fois générale et singulière, on sait, depuis longtemps déjà, que la réception d'un ouvrage ne consiste pas seulement en cette relation qui s'instaure entre une œuvre et une masse d'individus : elle relève aussi d'une multitude d'expériences intimes et uniques. En d'autres termes, il n'y a pas une façon unique de lire une œuvre, qui correspondrait à une volonté de l'auteur, mais au contraire, chaque œuvre serait à même d'être lue et perçue en fonction de la personnalité, du contexte et des affects de chaque lecteur.

Depuis l'ouvrage de Sartre intitulé *Qu'est-ce que la littérature ?*, le lecteur a acquis un rôle central dans la théorie et l'analyse littéraires, en France comme à l'étranger, désigné tour à tour comme le « narrataire » par Gerald Prince, le « lecteur implicite ou impliqué » par Wolfgang Iser ou encore le « Lecteur Modèle » par Umberto Eco. La théorie de la réception est née d'une réaction au problème posé par les différentes interprétations possibles à donner d'un même texte, et par la question du sens à lui accorder, lequel est désormais conçu comme variable, mouvant et sans cesse renouvelé, non fixé par la volonté consciente de l'auteur. Pour les tenants de cette théorie, l'importance première est accordée à l'impact qu'une œuvre peut avoir sur un lecteur et les réactions qu'elle suscite chez lui. Au lieu de se demander ce que le texte signifie en soi, on se demande ce qu'il produit chez ses lecteurs potentiels. L'œuvre est un principe vide qui naît de l'activité et de la participation du lecteur, en réponse aux indéterminations du texte.

a) Du texte à l'œuvre : à la recherche d'un « Addressable Thou »

Le moteur de l'écriture chez tout écrivain est le lecteur : on écrit pour être lu. Ceci est vrai de l'écriture en général et ne concerne pas seulement l'écriture littéraire, mais il est primordial pour les auteurs de bien s'assurer qu'un lecteur va pouvoir transformer leurs écrits en véritables œuvres littéraires, au sens où Iser l'entend. Cette idée, présente dans chacune des

²⁷⁵ Marc-Christoph Wagner, "An interview with Nicole Krauss", *Louisiana Channel*, op. cit.

quatre œuvres du corpus, est déclinée sous l'angle de la problématique du « *tu* auquel s'adresser », pour reprendre l'expression de Paul Celan²⁷⁶ à propos de la poésie :

A poem, as a manifestation of language and thus essentially dialogue, can be a message in a bottle, sent out in the—not always greatly hopeful—belief that somewhere and sometime it could wash up on land, on heartland perhaps. Poems in this sense too are under way: they are making toward something. Toward what? Toward something standing open, occupiable, perhaps toward an addressable Thou, toward an addressable reality.²⁷⁷

Selon Wolfgang Iser, l'objet littéraire résulte de l'activité d'écriture combinée à l'activité de lecture :

L'œuvre littéraire possède deux pôles que l'on peut nommer le pôle artistique et le pôle esthétique, le premier étant le texte créé par l'auteur, et le second désignant la « concrétisation » produite par le lecteur. [...] l'œuvre est plus que le texte, dans la mesure où elle ne devient vivante que grâce à sa concrétisation et que cette dernière n'est à son tour pas totalement indépendante des dispositions que le lecteur met en elle.²⁷⁸

Dans cette perspective, c'est le lecteur qui, en quelque sorte, va révéler le texte à lui-même : « Le texte est un potentiel d'action qui est actualisé au cours du processus de lecture »²⁷⁹.

Ainsi, un texte ne pourrait devenir une œuvre littéraire sans l'intervention d'un lecteur : ces deux termes, comme l'illustre la citation d'Iser, ne désignent pas la même chose. Dans *The History of Love*, l'un des premiers éditeurs sollicités par Zvi Litvinoff refuse de publier son roman au prétexte que, bien qu'ayant apprécié ce livre, il pense néanmoins que personne ne le lirait : « though he liked the book very much, he could not publish it because no one would buy it » (HL 69). En effet, pour un éditeur, un livre doit avoir des lecteurs potentiels afin d'être publié. Et c'est ainsi qu'il se passe plusieurs années avant que *The History of Love* (l'œuvre fictionnelle) ne paraisse enfin à deux mille exemplaires, grâce à une petite maison d'édition de Santiago du Chili, puis que l'un de ces exemplaires atterrisse par hasard dans une librairie de livres d'occasion de Buenos Aires. C'est là que la librairie se met à le lire, attirée par son titre, et que Krauss offre au lecteur réel un extrait de ce texte fictif, « The Age of Silence ». Le lecteur réel peut se plonger dans ce passage, à l'instar de la lectrice fictionnelle qu'est la librairie, et il

²⁷⁶ Paul Celan, poète juif d'origine roumaine né en 1920 et mort en 1970, est l'auteur de nombreux poèmes en langue allemande sur la Shoah, l'un des plus célèbres étant « Fugue de la Mort ».

²⁷⁷ Paul Celan, « Speech on the Occasion of Receiving the Literature Prize of the Free Hanseatic City of Bremen », *Selected Poems and Prose of Paul Celan*, W. W. Norton, 2001, p. 396.

²⁷⁸ Wolfgang Iser, *L'acte de lecture*, Bruxelles, Margada, 1985, p. 38.

²⁷⁹ Ibid, p. 7.

devient alors, en quelque sorte, l'un des personnages du roman de Krauss, le temps de cette lecture :

One morning, going through the boxes, she discovered the mildewed copy of *The History of Love*. She'd never heard of it, but the title caught her eye. She put it aside, and during a slow hour in the shop she read the opening chapter, called 'The Age of Silence'. (HL 72)

C'est cette première lectrice qui fait naître l'œuvre, au-delà des tentatives successives de Leo Gursky, en Pologne, et de Rosa, l'épouse de Litvinoff, qui a réalisé une traduction du manuscrit initial. Cette version de *The History of Love* est la première d'une chaîne de reproduction et de transmission que Rosa déclenche, suggérant ainsi l'idée qu'il existe un texte fondateur donnant lieu à l'écriture d'autres textes. Cette même notion de texte fondateur se trouve également dans *The Lost* avec l'existence du récit que fit le grand-père de l'auteur de son voyage depuis Bolechow jusqu'en Amérique en passant par Rotterdam, et sur lequel Mendelsohn s'appuie pour élaborer le récit de ses propres voyages qui le conduisent des États-Unis aux quatre coins de la planète.

Dans *Great House*, les chapitres narrés par Aaron peuvent donner l'impression d'un texte qui n'est pas tout à fait défini car le lecteur auquel il était initialement destiné ne le lira jamais. En effet, le second chapitre du roman, intitulé « True Kindness », introduit une histoire indépendante de la précédente qui était narrée par Nadia. À première vue, c'est un narrateur à la première personne qui s'adresse à un *tu* inconnu à propos d'un projet d'écriture : « I don't support the plan, I told you. Why ? you demanded, with angry little eyes. What will you write ? I asked » (GH 47). En fait, le lecteur réel comprend au fil des pages qu'il s'agit de la voix d'un père israélien qui s'adresse à son fils, avec lequel il a toujours entretenu une relation complexe et conflictuelle. Le prénom n'apparaît qu'au bout de quelques pages (« Dovik », page 56) et, pendant un temps, le lecteur réel peut avoir le sentiment déstabilisant, en lisant cette histoire qui se passe en Israël, que le narrateur (Aaron) s'adresse à lui directement.

Par ailleurs, c'est par l'intermédiaire d'Aaron (qui les mentionne) que le lecteur réel entre en contact avec les écrits que Dovik s'était envoyés à lui-même, à l'adresse parentale, durant son service militaire : le père a ouvert les colis contenant les pages écrites par son fils alors que celles-ci ne lui étaient pas destinées et qu'il n'aurait jamais dû en avoir connaissance. Le lecteur réel fait alors intrusion dans la vie de Dovik : Aaron n'était pas le destinataire de ces écrits, à moins qu'il ne l'ait été par un subterfuge de son fils qui, se doutant que son père allait lire ces pages, lui adressait indirectement une longue lettre sous couvert de fiction. À travers cette indiscrétion, on en apprend davantage sur le projet d'écriture de Dovik centré sur un requin

qui prendrait sur lui toute la souffrance du monde : « You wanted to write about a shark that takes the brunt of human emotions » (GH 65-66). Le lecteur réel se trouve décontenancé face à cet écrit non abouti : le requin est-il un reflet de Dovik ? Aaron décrit en effet son fils comme un garçon extrêmement sensible, qui se trouve affecté par son environnement, perméable aux émotions qui l'entourent. Ou bien est-il une image du lecteur ? L'emboîtement des histoires permet en effet de penser qu'en dernière instance, c'est le lecteur réel qui se retrouvera ballotté par les émotions que suscitent en lui les récits des divers personnages et narrateurs. L'histoire du requin et de la souffrance qu'il emmagasine afin de débarrasser les victimes de la douleur qu'ils portent en eux – « the eyes of the tormented white beast [...] who every day grew sicker and sicker from absorbing the pain of so many » (GH 66) – rappelle le personnage de Bird dans *The History of Love*, persuadé d'être un *Lamed Vovnik*, un Juste destiné à sauver l'humanité.

Les deux chapitres intitulés « True Kindness », consistent donc en une sorte de conversation à sens unique entre le père et le fils qui ne répond pas. Aaron entame la suite de sa narration par une question qui reste sans réponse, pour lui comme pour le lecteur réel (« Where are you Dov ? » [GH 171]), mais qui entraîne une série de réflexions métaphysiques auxquelles Aaron se livre à propos de la conception de la mort dans le judaïsme. Dans ce monologue intérieur, l'agitation du narrateur, devenu personnage grâce à sa propre narration, devient paroxystique à certains moments, comme dans ces lignes où le lecteur réel perçoit tout son désarroi face à l'impossible dialogue : « Where was I ? I'm excited, I've lost the thread, you see how I'm frothing at the mouth ? Wait, yes. A proposal. What do you say Dov ? Or don't say anything at all. I'll take your silence as a yes » (GH 175). Cet appel que le père lance à son fils est d'autant plus pathétique que son écrit reste lettre morte. Le père s'adresse désespérément à un absent, rappelant alors les interrogations de tout auteur, de poésie comme de fiction, formulées ainsi par le poète Osip Mandelstam²⁸⁰ :

To whom does the poet speak? Normally, when a man has something to say, he seeks out an audience, yet a poet does the opposite. A poet is like the seafarer who at a critical moment tosses into the ocean waves a sealed bottle, containing his name and a message detailing his fate. Wandering along the dunes many years later, I happen upon the bottle in the sand. I read the message, note the date, the last will and testament of one who has passed on. I have the right to do so. I have not opened someone else's mail. The message in the bottle was addressed to its finder. I found it. That means, I have become its secret addressee.²⁸¹

²⁸⁰ Osip Mandelstam, poète et essayiste russe, né en 1891 à Varsovie et mort en 1938 à Vladivostok, est souvent mentionné par Krauss dans ses paratextes.

²⁸¹ Osip Mandelstam, « To the Interlocutor », 1913.

Quelques pages auparavant, comme s'il s'agissait d'un message dans une bouteille, pour reprendre l'image utilisée par Mandelstam, Aaron avait expliqué qu'il avait commencé une lettre à son épouse après le décès de celle-ci. Pourquoi écrivait-il puisqu'elle ne lirait jamais cette lettre ? Il répond lui-même l'avoir fait pour se libérer de tout ce qu'il n'avait pu lui dire de son vivant : « because there were things I still wanted to tell her » (GH 51). Mais il s'était trouvé incapable de continuer au-delà des premiers mots : « The words dried up like leaves and blew away » (GH 51). Il n'était peut-être pas tant en panne d'inspiration que dans l'incapacité de trouver un sens à ce qu'il projetait : pourquoi écrit-on ? Pour dire quelque chose ? Ou pour le dire à quelqu'un et donc, pour être lu et entendu ? Sans destinataire, ses mots perdent de leur sens, et la lettre à son épouse disparue devait rester inachevée. Ni son texte ni celui de Dovik ne pourraient devenir des œuvres littéraires, faute d'avoir trouvé un véritable lecteur, ce qui pourrait expliquer que les chapitres intitulés « True Kindness » soient si déconnectés des autres intrigues de *Great House* : en un sens, ils ne font pas tout à fait partie de cette « grande maison » qu'est le livre de Krauss, ou n'en seraient qu'une annexe ou une dépendance.

Ce motif du message sans récipiendaire, ou du message qui n'atteint jamais son destinataire, semble être une problématique typiquement kraussienne car il est déjà apparu dans *The History of Love*, lorsque la jeune Alma effectue un voyage en Israël en compagnie de sa mère et de son frère pour rendre visite à ses grands-parents paternels. Alma décide de remplacer le petit mot rituellement glissé entre les pierres du Kotel²⁸² par un message à son père mort, puisqu'elle ne croit pas en Dieu. Cependant, elle termine le vœu qu'elle lui adresse par des mots désabusés qui montrent qu'elle ne croit pas plus à l'utilité de s'adresser à un mort qu'à un être immatériel : « I'm writing this but I know that you can't read it » (HL 98). Si ni Dieu ni son père ne peuvent lire le message qu'elle a écrit, alors celui-ci restera en suspens, lettre morte et inutile. Écriture et lecture sont donc indissociables. L'écriture fait partie d'un processus de communication et l'absence de destinataire annule tout l'intérêt ou la raison d'être d'un message. Et pourtant, Alma l'écrit tout de même, ce message, et le dépose ; tout comme Aaron « parle » à son fils absent, au moyen de sa lettre dont il n'est pas sûr que son fils la lira un jour. L'écriture a donc, à tout le moins, le pouvoir de libérer d'un fardeau celui qui écrit.

Selon Leo Gursky, qui parle ici de son manuscrit, un écrit n'a même pas forcément besoin d'un titre si personne n'est là pour le lire : « I'd never given it a title, because what does a book need with a title unless someone is going to read it ? » (HL 26). Plus loin, Leo réaffirme le rôle joué par le lecteur dans l'existence d'un livre puisqu'il rêve de voir le sien publié et

²⁸² « Mur des Lamentations » à Jérusalem, ou encore « Western Wall », en anglais.

obtenir un succès posthume. En tout cas, il réitère son désir de parvenir à entrer en contact avec son fils Isaac (lequel ne connaît pas l'existence de ce père), éventuellement par l'intermédiaire de ce livre qu'il dit avoir écrit afin que ce dernier le lise : « when I wrote my book, it was because he existed to read it » (HL 80). Cette déclaration est faite rétrospectivement, après qu'Isaac est mort et alors que Leo ne voit plus l'intérêt de cet écrit : on a ainsi l'impression que Leo a écrit un livre pour un seul lecteur, son fils Isaac, comme un message personnel, une sorte de longue lettre. Isaac (en dehors de la référence évidente au personnage biblique de fils à la naissance miraculeuse, rescapé d'un sacrifice prévu puis annulé et unique héritier de son père), acquiert alors la dimension de lecteur symbolique, miroir du lecteur réel que nous sommes, et les rôles tendent à se confondre.

À l'image des poèmes de Paul Celan qui, selon les dires du poète lui-même, cheminaient à la recherche d'un « *tu* auquel s'adresser », tels des « messages dans une bouteille », les écrits du corpus apparaissent souvent comme en devenir, en route vers un espace ouvert et disponible dans lequel ils pourraient trouver un écho, un destinataire idéal, un récipiendaire qui leur donnerait toute leur dimension.

b) Dialogue et réciprocité : « I am you and you are me » (EI 214)

Tout lecteur ne serait pas « idéal » : pour donner sa pleine mesure, un texte aurait besoin, comme le formule Krauss dans *The History of Love* à propos du roman dans le roman, du « bon lecteur ». Lorsque le livre est acheté par David Singer, le père israélien de la jeune Alma new-yorkaise, la propriétaire de la librairie estime en effet qu'il est l'un des « bons lecteurs » potentiels, quelqu'un qui sera en mesure d'apprécier le livre, de le révéler à lui-même et de le faire vivre et voyager. Par cette intrigue autour de la publication et de la lecture de l'œuvre fictionnelle qui s'intitule *The History of Love*, Krauss souligne l'importance qu'elle accorde à la rencontre entre un texte et un « bon lecteur ». Placé entre des mains inadéquates, un livre pourrait ne pas être lu, le pire des sorts qui puisse lui être réservé :

The shop owner did not try to push the book on any of her customers. She knew that in the wrong hands such a book could easily be dismissed or, worse, go unread. Instead she let it sit where it was in the hope that the right reader might discover it. (HL 74)

Le « bon lecteur » est celui qui choisit le livre tout seul, sans l'incitation ou le conseil subjectif de la librairie, et qui est à même de l'apprécier pleinement : ainsi, il permet au texte de prendre

toute sa dimension car une forme de désir ainsi que des questions anticipatives ont précédé la lecture. L'histoire de la publication du livre de Litvinoff illustre cette idée d'un « texte en quête de lecteurs », grâce à la mention de ce premier éditeur qui le refuse au prétexte que, malgré sa valeur, personne ne le lirait. Et, de fait, il s'agit bien d'une rencontre fortuite et heureuse qui se produit entre le livre finalement publié par Litvinoff et le lecteur David Singer, car de cette rencontre naît un véritable dialogue qui se poursuit même au-delà de la disparition du père d'Alma.

Tout dialogue suppose un lien, et le lien entre texte et lecteur peut prendre diverses formes. Krauss se plaît à lui donner celle d'une relation d'amour : le père d'Alma, lecteur enthousiaste du livre trouvé par hasard dans une librairie de Buenos Aires, a dédié *The History of Love* à sa femme, Charlotte, en lui assurant que c'est le livre qu'il aurait aimé écrire pour elle : « This is the book I would have written for you if I could write » (HL 108). Cette phrase fait écho à celle de Leo Gursky qui, dans sa jeunesse polonaise, avait donné à lire ses productions à une autre Alma, la seule personne dont le jugement comptait pour lui (« the only person in Slonim whose opinion I cared about » [HL 8]), étant entendu que le sujet dont il traitait ne pouvait être que l'amour (« I wrote about the only thing I knew » [HL 8]), une thématique qui, par ailleurs, sert d'élément unificateur à l'ensemble de l'œuvre de Krauss, comme nous le verrons dans la troisième partie. L'écriture peut ainsi être conçue comme un acte ou une preuve d'amour envers un lecteur unique, comme une longue lettre qui lui serait adressée.

Tout écrit est donc dans l'attente du « bon lecteur », et chacun parviendrait à faire vivre et voyager les œuvres grâce à l'écho que les histoires trouvent en lui. En effet, il existe nécessairement un dialogue entre un texte et un lecteur, car la lecture implique un processus de questionnement de la part du lecteur envers le texte qu'il prend comme une matière en devenir. Le dialogue entre texte et lecteur – qui apparaît comme indispensable à Foer, Krauss et Mendelsohn – est souvent signalé par l'emploi de pronoms personnels qui impliquent le lecteur réel : le pronom *you*, d'une part, qui désigne clairement le destinataire, mais également le pronom *we*, dans *The Lost* et *Everything Is Illuminated* notamment, qui incorpore le lecteur à un groupe de personnes réelles ou de personnages concernés par la quête respectivement menée par les auteurs Mendelsohn et Foer.

Dans *Everything Is Illuminated*, la question rhétorique posée à Jonathan par Alex (« We are making one story, yes ? » [EI 144]) a déjà été mentionnée et commentée dans la première partie, à propos de l'écriture. Elle affirme la nécessité de la coopération entre écrivain et lecteur lorsqu'il s'agit d'élaborer une œuvre littéraire : à eux deux, Alex et Jonathan parviennent à raconter une histoire et leur récit, une fois lu par le « bon lecteur », devient une véritable œuvre

littéraire. Plus loin, Alex écrit à Jonathan, son « mentor » : « We are with each other, working on the same story [...] and that I am Alex and you are you, and that I am you and you are me » (EI 214), et l'on voit donc que lecteur et écrivain racontent à deux une histoire, et que chacun peut tour à tour se retrouver dans l'une ou l'autre position. Le jeu de miroir entre écrivain et lecteur donne l'impression de rôles complémentaires et interchangeable, suggérant ainsi que le processus de transmission pourrait être inversé. La question de la relation entre auteur et lecteur est particulièrement complexe dans le roman de Foer à cause du personnage fictionnel, Jonathan Safran Foer, double éponyme de l'auteur qui se lie d'amitié avec son guide Alex, le jeune Ukrainien de troisième génération, dont le grand-père a traversé la guerre et assisté (impuissant ?) aux horreurs perpétrées par les nazis. Dans le roman de Foer, ces deux personnages sont tour à tour placés en position d'écrivains ou de lecteurs, l'un par rapport à l'autre.

Alex est le narrateur principal qui écrit rétrospectivement le récit de son voyage en tant que guide d'un jeune Américain de sa génération. Ce récit est lu en même temps par le lecteur réel et par Jonathan, une fois ce dernier rentré aux États Unis. Par ailleurs, la dimension « roman épistolaire » de *Everything Is Illuminated* apparaît lorsqu'Alex répond aux lettres de Jonathan (qui reçoit les pages écrites par Alex et les commente au fur et à mesure). De son côté, Jonathan a écrit un récit fantasmagorique de la création de Trachimbrod (le *shtetl* de son grand-père), donné à lire tel quel au lecteur réel et dont on comprend qu'il en envoie les chapitres – au fur et à mesure qu'il les écrit – à Alex pour lui demander son avis. Alex est écrivain (du récit du périple ukrainien partagé avec Jonathan et des lettres écrites à ce dernier après son retour) et lecteur implicite (des chapitres de réalisme magique retraçant l'histoire de la communauté juive en Europe de l'est, à travers l'exemple de Trachimbrod) ; et Jonathan est un personnage-écrivain (auteur du récit lu par Alex), en même temps qu'un double de l'auteur, ainsi qu'un lecteur (du récit d'Alex).

Ainsi, écriture et lecture apparaissent comme complémentaires, au sens où tout écrivain doit être apte à se mettre à la place d'un lecteur afin de mieux anticiper sa réaction et de moduler le récit pour qu'il provoque telle ou telle réponse. Dans *Everything Is Illuminated*, même s'il existe théoriquement une sorte de rapport hiérarchique entre les deux jeunes voyageurs, même si Jonathan est dépeint (de façon distanciée et humoristique) comme l'écrivain américain (en herbe, mais susceptible de devenir aussi reconnu que Hemingway) dont Alex n'est que le lecteur ukrainien admiratif, les conseils et remarques de l'un comme de l'autre apparaissent tout aussi importants et dignes d'intérêt aux yeux du lecteur réel.

Dès la première page de *Everything Is Illuminated* apparaît le pronom personnel *you*, par lequel le narrateur semble s'adresser directement au lecteur réel (« If you want to know... » [EI 1]) ; plus loin, cette adresse directe se poursuit avec la question rhétorique : « Do you want to know why ? » (EI 1). Un peu plus loin, avec « I will tell you » (EI 3), il poursuit cette impression de proximité entre lecteur et narrateur. Cependant, avec la question « How does this make you feel, Jonathan ? » (EI 6), le lecteur réel comprend que les *you* précédents ne s'adressaient pas vraiment à lui mais à un certain Jonathan. Néanmoins, l'identification a eu lieu et, ainsi apostrophé plusieurs fois, le lecteur réel est devenu une sorte de Jonathan.

Dans *Everything Is Illuminated*, la figure du lecteur est celle d'un compagnon, un compère, presque un acolyte, qui donne parfois au lecteur réel l'impression d'être en train de lire un roman d'aventures pour enfants. L'auteur s'adresse au lecteur réel par l'intermédiaire du personnage de Jonathan, double affiché de l'auteur puisqu'ils partagent le même nom. Page 22, la phrase « We were to be in good hands » indique que tout le monde est embarqué dans l'aventure : implicitement, on comprend que l'écriture du roman dans son ensemble est menée par l'auteur qui maîtrise la complexité de la situation (les faits réels ainsi que la narration dans l'univers romanesque) et qui doit gagner toute la confiance du lecteur. Celui-ci semble invité par l'auteur à participer à l'entreprise d'écriture : sa lecture s'annonce elle-même comme une aventure, un voyage qui va changer la vie des protagonistes, lecteur réel inclus.

Dans un autre registre, dès l'ouverture de *Great House*, et tout au long des chapitres narrés par Nadia, cette dernière s'adresse à un mystérieux magistrat – « Your Honor » (GH 3), peut-être Dovik, le fils d'Aaron dans les chapitres « israéliens », devenu juge en Angleterre ? – qui serait à l'écoute du témoignage de Nadia confiant au lecteur, par l'intermédiaire de ce magistrat, le récit de sa vie, de sa conception de l'écriture et de la lecture. La narration de Nadia prend d'emblée l'allure d'une confession et Krauss semble ici convoquer le lecteur : la personne que désigne l'expression « Your Honor » serait le juge suprême des chapitres écrits par Nadia, incarné dans le lecteur réel qui serait là, *in fine*, pour statuer sur la valeur esthétique et morale de ses pages. Dans le premier chapitre intitulé « Swimming Holes » (narré par Arthur Bender, le mari de l'écrivaine Lotte), le narrateur semble tout d'abord s'adresser directement à ce même lecteur-juge, comme à un interlocuteur (« I don't know what that's supposed to tell you » [GH 82] ; et avec l'incise « you see », répétée pages 77, 89 et 99, il semble rechercher sa compréhension voire sa mansuétude ou sa compassion), alors que dans le second chapitre intitulé « Swimming Holes », l'interlocuteur existe bel et bien dans la fiction, brièvement introduit page 243 comme l'un des amis d'Arthur, un homme de loi par sa profession, et veuf lui-même : « A few weeks after Lotte died, my old friend Richard Gottlieb had come round to

see how I was getting on. He was a lawyer, and years before he had persuaded Lotte and me to draw up our wills » (GH 243). Ce chapitre est l'un des plus sebaldiens dans son mode de narration car, après quelques pages, le lecteur réel oublie la présence ténue de Gottlieb et acquiert l'impression qu'Arthur s'adresse directement à lui, comme dans cette phrase : « What I'm about to tell you might surprise you, I began [...] » (GH 245). Ainsi, de temps à autre, tout comme Sebald procède avec son narrateur dans *Austerlitz* (avec l'incise « dit Austerlitz ») ou encore les rappels de la présence de Ferber comme narrateur, lien entre récit et lecteur, dans *Les Émigrants*, Krauss rappelle que le récit d'Arthur s'adresse à un interlocuteur (« I said to Gottlieb » [GH 245]), lequel tendrait sinon à se confondre avec le lecteur réel : « Here Gottlieb blinked, and in the peace of that sunny afternoon I heard his lashes, magnified many times, brush against the lenses of his glasses. Otherwise, the room, the house, the day itself seemed to have emptied of all sounds but my voice » (GH 247). Un minimaliste « *tu* à qui s'adresser » a ainsi été trouvé par Arthur, et la présence évanescence de cet interlocuteur permet au narrateur à la fois de rapprocher son lecteur du récit que celui-ci est en train de lire et d'ancrer ce récit dans la réalité, donnant ainsi de la crédibilité et de l'épaisseur à l'histoire de la vie de Lotte.

Chez Mendelsohn, cette forme d'adresse directe existe également, notamment dans les passages où l'auteur emprunte le ton léger d'un récit picaresque et associe, par exemple, le lecteur à sa propre réaction d'étonnement face à certaines informations : « Palestine ? You might exclaim, as Matt and I did [...] » (L 417). Ici, le lecteur est « embarqué » dans la quête avec l'auteur-narrateur et sa famille, et il se pique au jeu de la découverte qui va suivre. Auparavant, l'auteur s'était déjà adressé directement au lecteur, s'excusant, en quelque sorte, de ne pouvoir lui en dire plus (« And that is all I can tell you » [L 255]), ménageant ainsi un effet d'attente qui est le ressort de tout récit correctement mené. En effet, les critères en sont définis par l'auteur quand il analyse les talents de son grand-père, conteur modèle à ses yeux – technique des vastes cercles concentriques, digressions et mises en abyme, telles des boîtes chinoises ou des poupées russes, allées et venues dans le temps et libertés prises avec la chronologie (« a story needn't be told in a straightforwardly chronological [...] way » [L 34]) – qui rendaient les histoires passionnantes (« this old mesmerizing technique » [L 33]), autant de procédés qu'il entend lui-même mettre en œuvre pour produire cet effet d'attente sur son lecteur. Par moments, comme s'il s'adressait à lui oralement, Mendelsohn lui enjoint d'être particulièrement attentif par des formules à l'impératif telles que ce « Listen ! » qui revient au moins trois fois (notamment aux pages 58, 60 et 69), et qui sonne comme l'injonction qu'on lance à un enfant peut-être sur le point de se dissiper et dont on réclame toute l'attention.

Comme on l'a déjà vu, l'emploi du pronom « we » est récurrent dans les quatre ouvrages : il procède d'une volonté d'associer le lecteur au narrateur ou à un personnage, de façon à resserrer les liens qui unissent le lecteur au texte. Ce « we » inclusif permet de créer une communauté de lecteurs, un lectorat dans lequel s'inclut également le narrateur. Il signifie que nous sommes au moins deux à produire une œuvre : l'auteur et son lecteur.

Dans *The Lost*, avec la question récapitulative que l'auteur formule à l'issue de son voyage à Prague, en compagnie de sa collègue et amie Froma, (« What did we see in Prague? » [L 285], qui rappelle le « we knew » de la page 54), le lecteur a l'impression de lire un conte édifiant pour lequel il est pris à témoin : ce « we » englobe ici l'auteur et Froma mais la question semble aussi s'adresser directement au lecteur, alors même que c'est lui, l'auteur, qui va donner la réponse dans un long paragraphe qui renseigne le lecteur sur les splendeurs passées de la vie juive de Prague. Un peu plus loin, cette même question est répétée : « What else did we see? » (L 285), semblant donner l'occasion à l'auteur-conteur de reprendre son souffle, et au lecteur de maintenir son attention et sa concentration. Ce dernier découvre les faits et les « personnages » en même temps que l'auteur-narrateur qui conclut toutes sortes de contrats avec lui, au fil de son récit : « So Bumo, as we now must call him [...] » (L 417). L'auteur, dont le but est clairement d'instruire son lecteur, attend de lui, à partir de cette page, qu'il sache que ce pseudonyme se réfère à Adam Kulberg, l'un des témoins rescapés qu'il interroge et qui a changé de nom durant son exil.

Par l'utilisation de ce « nous » inclusif, Mendelsohn associe donc étroitement le lecteur à sa démarche : nous, lecteurs réels, avons alors l'impression que nous accompagnons l'auteur dans sa quête et qu'en tant que chef de file, organisateur de la recherche, il nous enjoint de procéder comme lui. En l'occurrence, à un certain stade, lors d'un passage où le narrateur de *The Lost* croit avoir résolu l'énigme de la disparition de Shmiel, (il croit que son grand-oncle a été gazé à Belzec²⁸³), Mendelsohn formule alors une sorte d'injonction au lecteur : il lui commande de s'arrêter, de faire une pause, (peut-être de poser son livre), pour tenter d'imaginer Shmiel dans cette situation (à l'aide des photos, descriptions et fragments de témoignages), et ainsi de lui rendre hommage : « the naked Shmiel Jäger, whom we must pause to remember » (L 239). Ici, l'emploi du prénom et du nom de son grand-oncle confère une certaine solennité au moment de lecture qui devient moment de recueillement, comme lors d'obsèques, ces obsèques que Shmiel n'a jamais eues.

²⁸³ Belzec fut le premier camp exclusivement dédié à l'extermination des Juifs d'Europe : créé en 1942 et fermé en 1943, il a servi de prototype à Sobibor et Treblinka.

Plus loin, le lecteur est encore placé dans la même situation que l'auteur qui l'associe à sa quête : il fait désormais partie de la famille lancée à la recherche de l'histoire de Shmiel. Avec l'expression « as we know » (contenue dans la phrase : « another imperial culture in which Jewishness was, for a while, one of many vivid strands woven into a complicated but beautiful pattern, a pattern that is now, as we know, in tatters » [L 339]), l'auteur fait référence à une connaissance qu'il estime connue de tous, au sujet de l'état de la culture juive en Europe de l'est à l'heure actuelle, une culture « en lambeaux » selon ses propres termes. Encore une fois, il signifie au lecteur que celui-ci fait partie d'une communauté ayant un minimum de connaissances historiques, ce qui lui permet de ne pas s'étendre sur la question et de se contenter de l'implicite qui découle de cette brève formule. C'est ainsi que la rencontre a lieu et qu'un dialogue peut s'établir entre le texte et le lecteur réel.

La notion de rencontre suivie d'un dialogue, cette recherche d'un « Addressable Thou », abordée à propos de la poésie de Paul Celan, permet, si on la poursuit, d'amener l'idée que la rencontre avec un texte s'apparente à une rencontre avec soi-même : par conséquent, si un texte a besoin d'un lecteur pour exister, un lecteur a également besoin de littérature pour survivre, à l'instar d'Isaac Moritz dans *The History of Love*, qui ne prolonge ses derniers moments que grâce aux lectures qu'il continue à faire. En allant encore plus loin, un lecteur peut trouver des réponses à ses questionnements personnels dans la littérature. Ainsi, la relation lecteur-texte pourrait constituer une métaphore de la vie dans son ensemble.

Dans la philosophie de Martin Buber, la vie de tout un chacun se résume à une série de rencontres. Au commencement est la rencontre : une rencontre a précédé notre propre existence, une autre succède immédiatement à notre venue au monde. Ainsi s'égrène la vie de chacun, rencontre après rencontre, et l'expression « Je pense, donc je suis » pourrait être transformée en « Tu es, donc je suis ». Le monde naît avec la rencontre entre le Je et le Tu. C'est cette rencontre-là qui fonde la pensée de Martin Buber²⁸⁴ : on se construit soi-même dans la rencontre avec l'autre et il doit exister un rapport de réciprocité entre soi et l'autre qui pense. La rencontre avec soi-même est primordiale car elle résulte du périple d'une vie : dire *tu* à un autre homme revient à construire son propre *je*.

Dans le cadre de cette étude, si l'on remplace *tu* par le livre et *je* par le lecteur, l'on peut postuler que l'identité de chaque lecteur se construit au fil de ses lectures, de ses rencontres avec des textes qui auront le pouvoir de le changer. La pensée de Buber est fondée sur l'idée de réciprocité. À l'inverse, dans une pensée qui nierait l'existence de l'Autre, il serait impossible

²⁸⁴ Voir, par exemple, Martin Buber, *The I and the Thou*, Edinburgh, T. and T. Clark, 1953.

de prendre qui que ce soit à témoin. La lecture implique donc la rencontre (imprévisible) avec l'autre et permet de se voir comme dans un miroir, comme l'affirme Nathalie Piégay-Gros : « La lecture est éminemment réflexive. [...] Elle renvoie le sujet à lui-même par le détour de l'autre ; elle l'invite donc à prolonger la lecture au-delà du livre, à se déchiffrer soi-même »²⁸⁵. Ici, la réciprocité consisterait à dire que, non seulement le texte a besoin d'un lecteur pour devenir une œuvre, mais qu'en retour, un lecteur peut trouver dans l'écriture littéraire des clés pour comprendre qui il est, à l'instar de Nicole Krauss qui fait part, dans un paratexte, de l'expérience épiphanique qu'elle éprouva, adolescente, à la lecture de *Cent ans de solitude*²⁸⁶ : « At 13, she was taught *One Hundred Years of Solitude* at school and had an epiphany. The teacher said it was a book about nostalgia and she thought: 'A word for the thing I feel.' »²⁸⁷.

Ainsi, en vertu de cette nécessaire réciprocité, dans les romans de Krauss comme dans celui de Foer de nombreux personnages sont à la fois lecteurs et écrivains. Les deux activités ont autant de valeur l'une que l'autre et elles sont conçues par les auteurs comme complémentaires. C'est-à-dire que ces personnages, dont les rôles changent au fil des intrigues et des situations, sont toujours réunis par un texte, objet d'une importance primordiale. Comme on l'a déjà vu dans la première partie, une très grande variété de types de textes (lettres, transcriptions écrites de témoignages oraux, extraits de journaux intimes, notices nécrologiques...) sont présents dans les quatre œuvres du corpus. Tous ces textes sont donnés à lire au lecteur réel, soit par l'intermédiaire des réactions et commentaires que fait un personnage à leur sujet, soit directement, sans autre médiation. Les textes dans le texte fournissent un lien entre les différents personnages d'écrivains et/ou de lecteurs, de la même façon que le lecteur réel est relié aux auteurs du corpus grâce à leurs écrits.

Au début de *The History of Love* (page 8), avant la guerre et l'émigration de Pologne aux États-Unis, Alma lit les premiers écrits de son amant, Leo Gursky, lui donne son avis et le conseille sur la forme qu'il devrait leur donner, tandis que plus tard, le même Leo, devenu âgé et américain, deviendra un fidèle lecteur de son propre fils, l'écrivain Isaac Moritz. C'est également le cas de la jeune Alma contemporaine, qui est à la fois lectrice de toutes sortes d'écrits (y compris des traductions de sa mère) et auteure d'un journal intime (qui constitue sa narration principale) ainsi que de nombreuses lettres qu'elle envoie à plusieurs destinataires et

²⁸⁵ Nathalie Piégay-Gros, « La théorie de la lecture et l'expérience du lecteur », *L'Esprit créateur*, Vol 49, Number 1, Spring 2009, p.106.

²⁸⁶ Gabriel Garcia Marquez, *Cien años de soledad*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1967, trad. Claude et Carmen Durand, *Cent ans de solitude*, Paris, Seuil, 1968.

²⁸⁷ Gaby Wood, "Have a heart", *The Observer*, Sun 15 May 2005.

auxquelles le lecteur réel a directement accès. Dans *Great House*, le personnage de Nadia, l'écrivaine, que le lecteur réel est souvent tenté de voir comme un double de Krauss, est également une grande lectrice : lire, dit-elle, est une activité vitale sans laquelle elle ne pourrait vivre. Dans le même ordre d'idée, la lecture permet à l'écrivain Isaac Moritz de « survivre », dans *The History of Love*, lorsqu'elle est devenue sa seule source de plaisir.

Même Jose Luis Borges, que Krauss introduit comme un véritable personnage dans son roman, est dépeint comme pouvant être tour à tour écrivain ou lecteur : « Often visitors who loved the writer Borges would look up his address and knock on his door, but when they were shown in they'd find the reader Borges [...] » (HL 71). De fait, dans la réalité, les trois auteurs Krauss, Foer et Mendelsohn sont eux aussi tout autant des lecteurs que des écrivains, comme nous allons le voir à propos de l'intertextualité.

c) Une mosaïque de textes

L'intertextualité recouvre l'étude de l'intertexte, à savoir l'ensemble des textes mis en relation dans une œuvre au moyen de citations, d'allusions ou de références. La notion a été forgée à la fin des années 1960 par Julia Kristeva qui a emprunté et enrichi celle de dialogisme définie par Mikhaïl Bakhtine. L'idée initiale consiste à dire qu'un roman est un espace polyphonique à l'intérieur duquel se confrontent divers éléments linguistiques, stylistiques et culturels, et que l'œuvre naît de la transformation de ces différents composants en un texte particulier. Pour Kristeva, l'œuvre littéraire résulte donc de la combinaison et de la transformation de différents textes antérieurs : « Tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte »²⁸⁸. Cette vision de l'écriture correspond à celle de Mendelsohn qui déclare, dans l'une de ses interviews, avoir été grandement influencé, ou plutôt nourri, de textes précédents :

I've been reading French literature since I was twelve years old, and that's the backbone of my reading in non-classical letters. From an early age I was very attracted to the French language and to French literature. [...] My reading culminated with Proust, but I read not just Proust [...] I read far more Balzac. And also the seventeenth and eighteenth centuries interested me greatly. I think all that makes itself felt very strongly in [*The Lost*]. Obviously there are many explicit Proustian references and recollections and verbal echoes, because I want you to be thinking about Proust when you're thinking about a book about family and memory and history. Obviously. There are two authors I do not refer to by name, but I want the reader of this book to think about—Proust and Sebald. One is verbal and one is visual. Which seems to me appropriate in a book about a photographer and a writer looking for a family story.²⁸⁹

²⁸⁸ Julia Kristeva, « Le mot, le dialogue, le roman », *Semeiotike. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969, p. 72.

²⁸⁹ Elaine Kalman Naves, "Six from Six Million: Daniel Mendelsohn Interviewed", op. cit.

L'intertextualité est primordiale selon Barthes également, pour qui elle confirme la prépondérance du lecteur dans l'élaboration d'une œuvre littéraire qui ne surgit jamais *ex nihilo* mais qui est au contraire « un tissu de citations, issues de mille foyers de la culture »²⁹⁰. Tout auteur est donc d'abord un lecteur qui s'inscrit dans une lignée qui le précède : il peut choisir de respecter les règles qui régissaient l'écriture jusqu'alors ou de s'en écarter. Les références sont plus ou moins ouvertes et explicites, parfois elles peuvent même être inconscientes, comme le souligne Barthes. Elles finissent par former un véritable système d'échos et de correspondances : *Great House* est une illustration de ce dispositif au cœur duquel se trouve placé le lecteur, comme nous allons le voir plus en détail.

Si un texte est fait d'écritures multiples, c'est le lecteur qui se trouve au cœur de cette complexité, avec pour tâche de reconnaître et de démêler, à sa mesure, les différentes origines qui ont permis au texte d'exister :

Un texte est fait d'écritures multiples, issues de plusieurs cultures et qui entrent les unes avec les autres en dialogue, en parodie, en contestation ; mais il y a un lieu où cette multiplicité se rassemble, et ce lieu ce n'est pas l'auteur, comme on l'a dit jusqu'à présent, c'est le lecteur : le lecteur est l'espace même où s'inscrivent, sans qu'aucune ne se perde, toutes les citations dont est faite une écriture.²⁹¹

Le lecteur doit ainsi avoir conscience de l'existence préalable de textes antérieurs qui permettent à chaque nouveau texte de s'élaborer comme un palimpseste, superposé à d'autres textes antérieurs, partiellement ou totalement effacés :

Tout texte est un intertexte : d'autres textes sont présents en lui, à des niveaux variables, sous des formes plus ou moins reconnaissables. [...] L'intertexte est un champ général de formules anonymes, dont l'origine est rarement repérable, de citations inconscientes ou automatiques, données sans guillemets.²⁹²

Plus tard, la notion d'intertextualité sera reprise par Umberto Eco qui réaffirmera l'importance de la compétence intertextuelle du lecteur : « Aucun texte n'est lu indépendamment de l'expérience que le lecteur a d'autres textes »²⁹³. Grâce à l'intertextualité, un dialogue s'établit entre les textes car elle permet à chaque texte de ne jamais être seulement lui-même, de représenter toujours plus qu'un seul et unique texte, de se situer à l'intérieur d'un réseau de textes auquel il fait appel pour prendre sa pleine mesure. Il n'est pas un objet clos et fini, il est toujours en train de se faire et de se défaire. Il se situe à la jonction de plusieurs textes, et un

²⁹⁰ Roland Barthes, « La mort de l'auteur », op.cit., p. 43.

²⁹¹ Ibid, p. 45.

²⁹² Id.

²⁹³ Eco, *Lector in fabula*, op. cit. p. 101.

même texte ne cesse de se composer et se recomposer au gré des liens établis par les différents lecteurs. C'est alors que la tâche du lecteur se complique : faire face à l'intertextualité implique de décrypter les références, explicites ou implicites, d'où la nécessité d'un lecteur « compétent », comme nous le verrons par la suite.

Ce système intertextuel est extrêmement riche chez Foer, Krauss et Mendelsohn qui ne cessent de faire plus ou moins ouvertement référence à de multiples auteurs jusqu'à les inclure parfois dans leurs fictions. Ainsi, à la manière de Philip Roth qui, dans *Operation Shylock*²⁹⁴, avait consacré certains passages de son roman à des entretiens entre son double (le personnage-écrivain Philip Roth) et l'écrivain israélien contemporain Aharon Appelfeld, Krauss n'hésite pas à « convoquer » directement le même Philip Roth en mentionnant l'admiration fictionnelle que ce dernier dit vouer à l'œuvre d'Isaac Moritz, le fils de Leo Gursky, selon la notice nécrologique qui lui est consacrée : « From the first [novel], he had his ardent supporters. These included Philip Roth, one of the judges for the National Book Award in 1972, awarded to Mr Moritz for his first novel » (HL 78). Plus loin dans *The History of Love*, Krauss fait écrire par Leo Gursky la nécrologie de Kafka (pages 114 à 116), dont le lecteur avisé, qui a lu ses interviews, sait qu'il est l'un de ses écrivains favoris. De la même façon, elle révèle à son lecteur davantage de son environnement culturel et littéraire en citant des auteurs classiques tels que Tolstoï ou encore l'écrivain russe Isaac Babel (victime du stalinisme, fusillé en 1940), le poète russe Osip Mandelstam (envoyé dans un camp de travail par les autorités stalinienne en 1938), ou encore le pianiste juif polonais Arthur Rubinstein (exilé aux États-Unis en 1939), autant de références qu'elle mentionne dans ses paratextes comme essentiels à sa formation, faite en grande partie d'auteurs ou artistes victimes de diverses dictatures, lesquelles font partie des sujets abordés dans *Great House*.

Les références littéraires abondent donc dans les écrits de Krauss et elle inscrit son univers romanesque dans un contexte peuplé de personnages historiques avec lesquels le lecteur réel doit se familiariser pour pouvoir entrer pleinement, à son tour, dans cet univers. En dehors de ces hommages plus ou moins clairement formulés, il est des références plus difficiles à décrypter. Par exemple, derrière le personnage de Leo Gursky se cachent peut-être diverses figures de la littérature se rapportant à la Shoah. En effet, son comparse – qui est peut-être simplement son double imaginaire – porte le même prénom que Bruno Schultz, l'auteur polonais du recueil de nouvelles *The Street of Crocodiles*, assassiné en 1942 par un officier de la Gestapo dans le ghetto de Drohobycz. L'histoire du voyage et de la traduction de son

²⁹⁴ Philip Roth, *Operation Shylock*, New York, Simon & Schuster, 1993.

manuscrit, *The History of Love*, n'est pas sans rappeler la folle épopée du manuscrit d'Elie Wiesel, *La Nuit*, initialement écrit en yiddish et publié à Buenos Aires en 1955 sous le titre *Un di Velt Hot Geshvign (Et le monde se taisait)*, avant d'être traduit en français par Elie Wiesel lui-même et publié aux Éditions de Minuit en 1958, dans une version nettement réduite et préfacée par François Mauriac.

Par ailleurs, Krauss partage certaines références avec Foer et Mendelsohn : l'auteur allemand W. G. Sebald (déjà mentionné dans la première partie à propos des photos-textes) semble notamment être, pour chacun d'eux, une sorte de référence obligée. Il est fréquemment cité par Foer dans ses interviews et Krauss, elle aussi, recommande de « lire et relire Sebald » tandis que Mendelsohn s'inspire du procédé d'utilisation des photographies expérimenté dans *Les Émigrants* et *Austerlitz* : non légendées, elles apparaissent dans *The Lost* de façon apparemment aléatoire et inopinée dans le corps du texte, comme des images réelles venant compléter le récit verbal, comme des scènes picturales qui interviendraient soudainement au milieu du récit, à la manière dont les souvenirs font irruption dans la conscience d'un sujet au moment où il s'y attend le moins. En effet, cette description du procédé sebaldien par James Wood pourrait également s'appliquer à *The Lost* :

Few writers have used photographs in quite the way Sebald does, scattering them, without captions, throughout the text, so that the reader can't be sure, exactly, how the writing and the photographs relate to each other, or indeed, whether the photographs disclose what they purport to.²⁹⁵

Nicole Krauss, elle, semble emprunter à Sebald sa manière détournée, très oblique, d'aborder la Shoah par des mises en abyme et des récits de récits de personnages avec lesquels le lecteur n'entre en contact qu'indirectement, comme on l'a vu notamment à propos de la technique narrative employée dans les chapitres de *Great House* intitulés « Swimming Holes ». Elle partage également avec l'écrivain allemand un grand intérêt pour l'œuvre de Kafka, dont on peut sentir l'influence chez Sebald : des enchâssements qui complexifient le récit et des narrateurs pétris de doutes et d'incertitudes qui rejaillissent sur le lecteur, si bien que celui-ci a parfois du mal à déterminer qui parle et quelle posture il doit adopter par rapport à ce qu'il est en train de lire. Krauss théorise d'ailleurs cette incertitude, présente et nécessaire, d'abord chez tout(e) écrivain(e), puis chez le lecteur :

²⁹⁵ James Wood, « The Other Side of Silence (Re-reading Sebald) », *The New Yorker*, June 5&12, 2017, p. 93.

At a certain point I depended on my uncertainty as a writer. [...] I write simply not knowing. [...] Then it became the characters' uncertainty. Then, there's a third level of the readers' uncertainty. If the writer is uncertain of herself then the readers will be skeptical and that became interesting to me. For all this uncertainty to be mirrored in the reader, for her, the reader, to have to be held in doubt and to think about this idea of what it is to make one's life in the shadow of uncertainty?²⁹⁶

Cette incertitude rejaillit sur le style même et, chez Krauss comme chez Sebald, on a souvent le sentiment d'une écriture « fantomatique »²⁹⁷ qui « fait parler les blessures »²⁹⁸, pour reprendre les termes de James Wood.

Foer, quant à lui, utilise la technique de la réminiscence, également caractéristique des écrits de Sebald, à la manière dont Mendelsohn théorise explicitement cette technique dans *The Lost*. Il procède par petites touches fragmentaires, allusions apparemment déconnectées du récit pour planter dans l'esprit du lecteur, en pointillé, des rappels de détails de ce qui a constitué la Shoah : la phobie des chiens dont Jonathan a hérité de sa grand-mère ; les boîtes en fer blanc des archives Ringelblum qui deviennent les cartons entreposés chez Augustine ; la référence aux autodafés lorsqu'est évoqué le caractère très inflammable du roman, « cette forme artistique » qu'il est si facile de détruire (« The novel is that art form that burns most easily » [EI 201]). Le lecteur est ainsi mis en présence d'une sorte de tissage complexe l'invitant à reconstituer un puzzle de faits, d'impressions fugaces et de réminiscences qui, au bout du compte, forment dans son esprit une image plus ou moins nette et complète. Les écrits sebaldiens sont hybrides et mêlent les formes littéraire et documentaire, le registre de l'essai et celui de la fiction. De plus, Foer, comme Sebald, joue avec la crédibilité et la fiabilité de ses récits donc également avec l'incertitude qui naît chez le lecteur face à ce que l'auteur veut faire percevoir comme les limites de son récit ; aucun narrateur ne peut prétendre à une connaissance exhaustive et totale. Encore une fois, cette appréciation du travail de Sebald pourrait aussi s'appliquer au roman de Foer :

Because we are not God, our narration of another's life is a pretense of knowledge—simultaneously an attempt to know and a confession of how little we know. Sebald makes the unreliability of this labor [the concealment of unknown things] a central element of his writing : it is why his stories, in his books, tend to be passed along chains of narration. The point of these chains is that the reader is necessarily at the very end of them.²⁹⁹

²⁹⁶ Juliet Linderman, « An interview with Nicole Krauss », *Jewcy*, October 2010.

²⁹⁷ James Wood, « The Other Side of Silence (Re-reading Sebald) », op. cit., p. 93.

²⁹⁸ Ibid.

²⁹⁹ James Wood, « The Other Side of Silence (Re-reading Sebald) », op. cit., p. 95.

Le lecteur est bien, en effet, le dernier maillon d'une chaîne de transmission, chez Sebald comme chez Foer, Krauss et Mendelsohn. C'est ainsi qu'il ressentira des émotions plus variées et profondes que dans le cas d'une unique description fidèle, cohérente et exhaustive des événements, donnée à lire par un narrateur omniscient. Le « travail par petites touches » opère grâce à la participation de l'inconscient, et ce n'est qu'à la fin de sa lecture que le lecteur se rendra compte de la profondeur de ce qu'il vient de lire, car nombre d'images et de questions resteront imprimées en lui et continueront à faire travailler son esprit et sa mémoire.

Cependant, les « citations » implicites ou explicites, volontaires et conscientes ou involontaires parce qu'inconscientes, ne se cantonnent pas à la seule sphère littéraire. Si certains chapitres de réalisme magique de *Everything is Illuminated* pourraient être inspirés de la nouvelle d'Isaac Bashevis Singer, *La Destruction de Kreshev*³⁰⁰, qui mêle religion et surnaturel, ces chapitres peuvent également rappeler certains tableaux de Chagall. À la lecture du roman de Foer, on se surprend en effet à penser aux toiles de Marc Chagall, notamment au tableau intitulé *La Guerre*³⁰¹, peint en 1943 par le peintre alors réfugié aux États-Unis, qui rend compte des souffrances subies par les populations juives de la Russie occupée par les troupes nazies. La scène se situe dans une rue de Vitebsk, le village natal de l'artiste, et les formes et couleurs des bâtiments comme des personnages pourraient parfaitement illustrer le réalisme magique de certaines scènes du roman de Foer dans lesquelles se mêlent des éléments réalistes, tels que le nom de la ville de Kolki, et d'autres semblant inspirés d'un conte légendaire comme le nom du propriétaire du chariot ou l'origine de la fête annuelle décrite dans le passage suivant de *Everything Is Illuminated* :

Blitzl Blitzl R was able to recover the wagon a few days later with the help of a group of strong men from Kolki, and his traps saw more action than ever. But sifting through the remains, they didn't find a body. For the next one hundred fifty years, the shtetl would host an annual contest to 'find' Trachim, although a shtetl proclamation withdrew the reward in 1793 [...] and the contest became more of a festival, for which the line of short-tempered bakers P would create particular pastry treats, and the girls of the shtetl would dress as the twins dressed on that fateful day: in wool britches with yarn ties, and canvas blouses with blue-fringed butterfly collars. Men came from great distances to dive for the cotton sacks that the Float Queen would throw into the Brod, all but one of which, the golden sack, were filled with earth. (EI 14)

³⁰⁰ Isaac Bashevis Singer, « The Kreshev destruction », in *Der Spinozist*, 1944, traduit du yiddish en anglais par Saul Bellow, *The Spinoza of Market Street*, 1961, traduit de l'anglais par Marie-Pierre Bay, *La Destruction de Kreshev*, Paris, Gallimard, 1998.

³⁰¹ Marc Chagall, *La Guerre*, 1953, Huile sur toile, Collection Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne, en dépôt au musée de Céret, 2017.

Cette ambiance de kermesse populaire contraste avec les parties contemporaines du roman, transportant le lecteur à la fois dans le passé et dans un univers totalement fantasmagorique, extrêmement imagé et coloré.

Krauss, quant à elle, fait également de nombreuses références ou allusions à la peinture, aussi bien (dans *The History of Love*) lorsqu'elle décrit la visite du MOMA par Alma et Bird en compagnie de leur oncle Julian, que dans le passage où le même oncle Julian décrit l'un de ses tableaux préférés, un auto-portrait de Rembrandt exposé à la Kenwood House de Londres :

It's one of the last self-portraits he did. [...] Whole stretches of the canvas are bare. There's a hurried intensity in the strokes—you can see where he scratched into the wet paint with the end of the brush. It's as if he knew there wasn't much time left. And yet, there's serenity in his face, a sense of something that's survived its own ruin. (HL 179)

Dans ce passage, l'oncle Julian explique à Alma pourquoi ce tableau le touche particulièrement et, à travers cette description du travail du peintre (tel qu'il est perçu par le personnage), le lecteur y voit également le travail de l'écrivain qu'est Krauss : il s'agit d'un auto-portrait auquel préside un mélange d'urgence (dû au temps qui passe) et de sérénité (grâce aux réalisations de Rembrandt en tant qu'artiste), incomplet (ou inachevé ?) puisque des portions de toile ont été laissées vides, et où les traits au pinceau revêtent une intensité comparable à celle que certains mots peuvent avoir dans un récit verbal.

Dans *Great House*, un tableau que Nadia aperçoit chez un danseur allemand joue également un rôle important, puisque l'histoire qui accompagne ce tableau continuera de la hanter pendant des semaines. Et, toujours dans *Great House*, Isabel, la narratrice, décrit avec maints détails un petit tableau de Brueghel pendant qu'elle séjourne avec Yoav et Leah dans un château de Belgique :

It was one of those winter scenes of gray ice, white snow and blackened trees all overrun with a stampede of human life, so exquisitely small and yet not one life overlooked, each measured and considered: tiny scenes of merriment and despair, equally ominous and comic when seen at such a distance through the master's telescopic eyes. [...] In one corner a man was pissing on the wall of a house, while in the window above a coarse, dough-faced woman prepared to empty a pot of water on his head. Some ways off, a man with a hat had fallen through the ice while around him the oblivious skaters continued to enjoy themselves—only one small boy had noticed the accident, and was trying to offer the drowning man the end of his stick. There the scene was frozen: the young boy leaning, the stick offered but not yet taken, the whole scene suddenly tilted toward that dark hole that waited to swallow it. (GH 151-152)

Cette description indique qu'Isabel s'est attardée sur le tableau pour en détailler toutes les scènes qui, bien qu'apparemment déconnectées les unes des autres, forment un tout et donnent au spectateur une vue d'ensemble de la vie quotidienne dans les Flandres du XVI^e siècle, une existence faite de trivialité, de joie mais aussi d'événements tragiques. Ce tableau fait écho aux histoires disparates qui peuplent les récits de Krauss et, placé dans cette section du roman, il vient également renforcer l'ambiance onirique et presque hallucinatoire du passage situé dans le château de Mr Leclercq.

Ainsi, les univers romanesques de Krauss, Foer et Mendelsohn sont enrichis de références culturelles qui mêlent réalité historique et expression artistique : ces références procurent au lecteur une expérience qui va bien au-delà de la simple lecture de récits factuels, et qu'il pourra vivre à son tour de façon singulière.

2) Lire pour vivre

Pour Wolfgang Iser, la lecture est un événement, et c'est pourquoi l'expérience de lecture est conçue comme étant propre au lecteur plutôt que comme un processus conditionné socialement. Dans *L'acte de lecture*³⁰², Iser présente le texte comme comportant un « répertoire » (une série de conventions déterminées par l'environnement social et littéraire) et un « horizon d'attente » qui est fonction de l'ensemble des thèmes rencontrés auparavant. Dans cette perspective, l'importance du point de vue adopté par le lecteur est primordiale. La compréhension du texte résulte de cette double interaction où texte et lecteur se rencontrent, chacun porteur d'une part de flexibilité ou d'indétermination, et d'une part d'éléments préétablis qui influencent le processus de lecture. Pour Iser, le lecteur n'est pas une personne réelle mais il est une construction théorique : c'est le lecteur « implicite » présumé par le texte, et ce lecteur implicite « s'inscrit dans le texte lui-même »³⁰³. Il y aurait donc, en quelque sorte, un lecteur « programmé » par chaque auteur. Dans le cas de Krauss, Foer et Mendelsohn, nous verrons que ce lecteur comporte plusieurs caractéristiques ou qualités que nous détaillerons plus loin.

Pour l'instant, il s'agit de définir l'activité de lecture en tant qu'événement, c'est-à-dire comme quelque chose qui arrive, qui se produit et qui agit sur le lecteur. « La lecture n'est donc pas seulement réception des textes, mais action sur eux : [...] elle en construit le sens, les jauge

³⁰² Wolfgang Iser, *L'acte de lecture*, Bruxelles, Margada, 1985.

³⁰³ Ibid, p. 70.

et les juge. Une lecture de curiosité, de découverte – une lecture active – équivaut à un travail parallèle à celui de l'écriture et tout aussi important ».³⁰⁴

L'acte de lecture peut être assimilé à une résolution d'énigmes posées par le texte, qui sera fonction du « répertoire » du lecteur (son système de normes sociales, historiques, culturelles). Et la compétence encyclopédique du lecteur, malgré les variations possibles d'un individu à l'autre, correspond à une sorte de mémoire collective. Concernant la Shoah, il va de soi que le lecteur occidental dispose d'un ensemble de connaissances historiques sur lesquelles s'appuient les auteurs américains de troisième génération. La mémoire collective de la Shoah doit permettre à tout lecteur, à un degré plus ou moins important bien sûr, de décrypter les allusions et dispenser ainsi les auteurs d'être trop explicites. Nathalie Piégay-Gros, dans un article intitulé « La théorie de la lecture et l'expérience du lecteur », se réfère à la pensée de Paul Ricoeur qui insiste sur l'ambivalence fondamentale de la lecture : « Il existe une sorte de tension entre socialisation et solitude, entre expérience de soi et expérience de l'altérité, affrontement entre le monde imaginaire du texte et le monde effectif du lecteur : ces deux mondes entrent en résonance »³⁰⁵. Dans le contexte des écrits du corpus, le lecteur vit effectivement une expérience complexe, partagé entre la reconnaissance de faits historiques répertoriés, implicitement mentionnés par les auteurs (« socialisation »), et la découverte d'autres aspects plus méconnus de la Shoah qui lui donnent à réfléchir (« solitude ») ; les « mondes imaginaires » proposés par Foer et Krauss et le monde réel mais très stylisé de Mendelsohn se télescopent avec celui du lecteur, produisant un résultat singulier à chaque lecture car « l'altérité » dont parle Ricoeur ne revêtira pas toujours exactement la même forme et ne se situera pas forcément selon les mêmes critères en fonction du lecteur.

La lecture suppose, bien sûr, l'existence d'un lecteur, son implication et sa participation, et elle implique du coup la mise en place d'un dialogue entre texte et lecteur. Le texte lui-même est né de la confrontation avec des écrits antérieurs. Et la lecture est également une activité personnelle et singulière qui suppose la rencontre entre deux univers, celui du lecteur et celui de l'œuvre.

³⁰⁴ Michel P. Schmitt et Alain Viala, *Savoir lire : précis de lecture critique*, Paris, Didier, 1992, p. 7.

³⁰⁵ Nathalie Piégay-Gros, « La théorie de la lecture et l'expérience du lecteur. » *L'Esprit Créateur*, vol. 49, no. 1, 2009, pp. 98–110.

a) Une activité nécessaire et salvatrice

Les personnages de lecteurs abondent dans les romans de Krauss. Et le lecteur réel de ces romans devient, par un effet de mise en abyme, le lecteur des écrits lus par les personnages, comme on l'a déjà vu avec l'exemple de la librairie de Buenos Aires dans *The History of Love*. Plus loin, plus tard, c'est Alma, la jeune New-Yorkaise, qui s'empare en cachette de passages du roman que sa mère est en train de traduire, et qui se plonge dans la lecture de ces chapitres. Le lecteur réel s'identifie alors à Alma et peut avoir l'impression de devenir le personnage à l'intérieur du roman, ou bien de se trouver soudainement face à une description de lui-même : « For a long time I sat reading the chapters my mother had translated » (HL 64). Le lecteur peut se voir à l'œuvre dans cette phrase et peut également y lire une conception de la façon dont l'activité doit être menée selon l'auteure : la lecture est décrite comme une activité solitaire, dans laquelle il convient de se plonger durant des heures d'affilée, dans une concentration et un oubli de soi qui semblent caractériser l'adolescente narratrice. Le lecteur de *The History of Love* se doit d'être autant absorbé dans sa lecture que l'est Alma dans la lecture de ce roman traduit par sa mère, également intitulé *The History of Love*. Ici, la mise en abyme est complexifiée par le fait qu'Alma ne lit pas exactement le roman du véritable auteur (inconnu à ce stade-là du récit) – du moins pas dans sa version initiale – mais la *traduction* de ce roman, avec toutes les implications qui en découlent, comme nous le verrons plus loin.

D'une façon générale, pour Krauss, lire peut procurer plaisir et réconfort : c'est ainsi que dans *The History of Love*, Leo Gursky aime lire (« I too like to read » [HL 23]), tout comme le client qu'il dépanne en pleine nuit et qui s'avère être un lecteur assidu de Isaac Moritz, ou comme Bruno, son voisin et ami pour qui il emprunte des livres enregistrés à la bibliothèque. Toujours dans *The History of Love*, Alma décrit sa mère dépressive, Charlotte, endormie à côté d'une pile de livres (« curled next to the warmth of a pile of books » ([HL 198]), comme si la proximité de ces écrits autour d'elle lui procurait l'apaisement dont elle avait besoin. L'objet-livre est toujours un fidèle compagnon dans l'univers de Krauss, et il procure un environnement chaleureux.

La lecture est une activité qui permet de se renseigner, de s'informer, ou de s'évader, voire de rêver ou encore de survivre. Lire peut couper un lecteur de la réalité et lui permettre de s'immerger dans une autre réalité résultant de l'univers créé par l'auteur. Décrite par Nadia, l'une des narratrices de *Great House*, la lecture peut devenir un enchantement, comparable à l'écoute quasi religieuse d'un morceau de musique, une expérience difficile à partager : « Like

most music that affects me deeply, I would never listen to it while others were around, just as I would not pass on a book that I especially loved to another » (GH 31).

L'activité de lecture revêt ainsi maints aspects qui ont le pouvoir d'agir sur le lecteur : par exemple, dans *Great House*, lorsque Daniel Varsky est décrit par Nadia en train de lire pour elle un poème à haute voix, son corps semble directement bénéficier de la lecture qui le relie au poème et lui communique de l'énergie : « He straightened up like a pole, as if he were borrowing energy from the poem » (GH 10). D'autre part, ses poèmes sont décrits comme l'antithèse de la violence, peut-être même des « remèdes » contre la haine, comme le laisse sous-entendre Nadia ; ceux qui ont torturé et tué Daniel Varsky n'appartenaient pas au même univers : « But of course the ones who tortured and killed Daniel had never read his poetry ; it's possible they didn't even know that he wrote poetry at all » (GH 14).

De plus, la lecture peut aider celui qui la pratique à comprendre quelque chose qu'il n'avait pas perçu auparavant : par exemple, dans *Great House*, le danseur allemand avoue à Nadia qu'après avoir lu la nouvelle écrite à partir d'un tableau exposé dans son appartement il a enlevé ce tableau du mur car la lecture de cette nouvelle avait agi comme une sorte de révélation et lui avait fait percevoir l'horreur potentiellement contenue dans ce tableau :

After I read your story, I took the painting down off my wall. I found I couldn't bear to look at it anymore. [...] It had followed me from apartment to apartment, from city to city, for almost twenty years. But after a while I understood what your story had made clear to me. (GH 30)

Selon les circonstances, selon l'âge de la vie (qui déterminent des « horizons d'attente » différents), on peut être un lecteur différent et Arthur Bender, l'universitaire anglais, décrit ainsi sa relecture d'Ovide, après le décès de Lotte et à la fin de sa vie : « so I read differently now, more painstakingly, knowing that I am probably revisiting the books I love for the last time » (GH 245). Les livres sont des objets qui se « visitent », des lieux dont il appartient au lecteur de renouveler la qualité et la teneur de l'accueil.

Ainsi, nombre de personnages des romans de Krauss sont décrits comme des lecteurs attentifs et passionnés à qui la lecture peut apporter un certain réconfort, voire permettre la survie. Dans *The History of Love*, Isaac Moritz (alias Jacob Marcus, son pseudonyme), proche de la fin de sa vie, continue de lire jusque dans ses derniers instants malgré la disparition progressive, chez lui, de toute énergie vitale et de tout désir. La fiction, par l'intermédiaire de romans et de films, est ce qui lui permet de continuer à ressentir des émotions et ainsi de rester en vie, comme il l'écrit dans une lettre destinée à la jeune Alma, en réponse à celle qu'elle lui a adressée : « You also asked what I do. I read. This morning I finished *The Street of Crocodiles*

for the third time. I found it almost unbearably beautiful [...] That's what I do. Watch movies and read » (HL 103). L'immersion dans la fiction, littéraire ou cinématographique, est devenue son ultime raison de vivre et l'activité d'écriture est présentée dans ce passage comme intimement liée à la lecture, faisant partie d'un même processus de création, à un stade où l'énergie vient à lui manquer : « Sometimes, I even pretend to write, but I'm not fooling anyone » (HL 103).

Pour Alma elle-même, la lecture est investie du pouvoir de lui apporter les réponses aux questions auxquelles elle est confrontée depuis l'enfance et qui la hantent ; la lecture est pour elle une exploration et une quête. C'est ainsi qu'elle se plonge tour à tour dans un guide de survie laissé par son père, dans la lecture du journal intime de son frère Bird ou encore dans les chapitres de *The History of Love* dont elle espère qu'ils lui fourniront une idée de ce que son père aurait pu lui transmettre : « I thought about how, if I read it closely enough, I might find out something true about my father, and the things he would have wanted to tell me if he hadn't died » (HL 181). Ces chapitres ont été traduits par sa mère, Charlotte, à la demande d'un mystérieux commanditaire dont elle tente d'élucider l'identité et l'origine, à la manière dont enquête un limier. Cependant, se rendant compte que ce personnage est si énigmatique qu'elle ne parvient pas à progresser et que de nouvelles questions se posent continuellement, elle décide de procéder selon la même méthode que le détective qui rassemble des indices : « each time I read [the letter], I felt I knew a little less about Jacob Marcus. [...] I decided to make a list of clues » (HL 104).

Chez Krauss, les livres ne sont pas des objets comme les autres : fidèles compagnons ou sources de réconfort, ils peuvent aussi devenir sacrés, à l'image du Temple transformé en Livre décrit dans *Great House* : « Turn Jerusalem into an idea. Turn the Temple into a book, a book as vast and holy and intricate as the city itself » (GH 279). Ils sont toujours des constructions savamment élaborées, comparées à de « Grandes Maisons », et enfin, ce sont souvent des objets chargés d'affect, avec lesquels leur propriétaire ou leur lecteur entretient un fort lien affectif ou émotionnel. Ce lien repose sur le fait qu'ils ont été écrits à une certaine époque, ou par un certain auteur, ou encore parce qu'ils ont été offerts ou transmis par une personne chère. Ainsi, Nadia, l'écrivaine new-yorkaise de *Great House*, entretient une relation singulière avec ses livres ; elle n'aime pas les prêter, ne supporte pas que des gens feuilletent un livre qui l'a particulièrement émue, et elle éprouve un certain inconfort à lire en présence de quelqu'un : « Simply reading at all in the presence of another did not come naturally to me » (GH 32). La lecture, génératrice d'émotions, est pour elle une activité intime et personnelle, difficile à partager. Toute tentative

de communiquer ce qu'elle ressent comme des sentiments profonds provoque l'inconfort du personnage : « a rupture in the intimacy I felt with the work, an invasion of privacy » (GH 31).

Cependant, pour le lecteur réel d'écrits traitant de la Shoah, l'activité de lecture n'apporte pas seulement apaisement et réconfort : elle peut aussi être génératrice d'un certain malaise, comme on l'a vu dans la première partie, voire d'une souffrance, comme nous le développerons plus loin. Ce malaise est d'abord dû au vide informe et à l'absence de récit dont sont nés ces écrits, mais également, à l'incomplétude qui devra être acceptée par le lecteur (tout comme elle a été acceptée par les auteurs, au plan biographique). Le lecteur réel se trouve face aux blancs du texte comme les auteurs ont été confrontés aux récits manquants dans leurs histoires familiales respectives. Par exemple, le lecteur de *Everything Is Illuminated* se trouve, à la fin du roman (pages 270-271), face aux points de suspension qui remplacent les mots impossibles, lorsque le récit historique parvient à l'année 1942 et que la destruction du *shtetl* est décrite sous la forme d'une kermesse géante qui devient incontrôlable, de même que le témoin est confronté au récit impossible, de la part du survivant, de l'expérience indicible qu'il a vécue. Il désire en savoir plus, il est avide de faits précis mais il se heurte à l'incomplétude des récits.

Et pourtant, malgré l'incomplétude due à la fragmentation, (et pour reprendre les propos de Nathalie Piégay-Gros), « la lecture donne à voir : expérience visuelle, elle développe sous les yeux du lecteur un monde sensible, qui se déploie avec une matérialité parfois frappante »³⁰⁶.

b) Lire et « voir » dans « l'œil de son esprit »

Krauss a une grande capacité à créer des images dans l'esprit du lecteur, en particulier lorsqu'elle décrit des scènes de façon si précise et détaillée qu'elles en deviennent semblables à des séquences de films dont le lecteur se souviendrait et qu'il finirait par porter en lui, comme cette portion de récit survenue en Israël et rétrospectivement narrée par Nadia :

The waiter's back was to me and I couldn't see the driver's face behind the dark visor of his helmet, only his thin frame clad in a leather jacket. But he saw me because all at once the loud discussion broke off and the driver deftly unstrapped the chinstrap, pulled off his helmet, shook out his black hair, and thrust his chin in my direction to alert the waiter to my presence. The sight of his young face, of his big nose and full lips and his long hair that I knew would smell like a dirty river, sent a shock through me [...]. I felt a shot of pain, and it took my breath away. The waiter swiveled to look. When he saw me he turned back to the driver and uttered a few

³⁰⁶ Nathalie Piégay-Gros, «La théorie de la lecture et l'expérience du lecteur.», op. cit., pp. 106-107.

rapid words in warning, then approached me. Hello miss, you'd like to order something? Please take a seat here, I'll bring you the menu. No, I said, unable to tear my eyes away from the young man straddling the motorcycle, whose lips now curled into a faint, mischievous smile. I just came to bring you this, I said, holding out the book. The waiter fell back a step, brought his hand to his mouth in an exaggerated show of surprise, came forward as if to take the book from me, but then pulled his hand away and stepped back again, rubbing the bristles of his jaw. (GH 214-215)

Cette scène est extrêmement visuelle et filmique : les personnages, leurs gestes, attitudes et expressions y sont décrits avec une grande précision, et cette accumulation de détails qui font intervenir plusieurs sens permet au lecteur de se représenter et « voir » les personnages dans « l'œil de son esprit » (*his mind's eye*), mais également d'entendre leur conversation et d'avoir connaissance des sentiments de la narratrice. Le lecteur est plongé dans la scène, face aux personnages que décrit Nadia, et il suit le développement de l'action. Nadia apparaît, selon ses propres dires, comme un personnage inclus dans la scène qu'elle met en place, sans complaisance pour elle-même, et chaque lecteur obtient, à l'issue de sa lecture, une image qui lui est propre de cette rue israélienne et de ses personnages, ainsi qu'une certaine image de Nadia, quinquagénaire occidentale, à la fois respectée et moquée par des hommes qui l'utilisent alors même qu'elle en a conscience.

Mendelsohn, en dehors de son recours aux images insérées dans le texte, fournit également des descriptions très précises, notamment de photographies de famille. Il n'omet pas le moindre détail et son récit conduit ainsi souvent le lecteur à être littéralement immergé dans une scène. La lecture devient alors une expérience proprement visuelle qui facilite la capacité du lecteur à s'approprier l'histoire qui est racontée à propos des personnages, comme par exemple, le voyage effectué par les grands-parents de l'auteur en Israël dans les années 1950 :

There they are on board the ship, arm in arm, one sunny day in the middle of the ocean, a picture taken by some unknowable person, in which my grandmother is wearing a white sundress, looking happy and even healthy, which she was not; another of her wearing the same dress, sitting pensive on a wooden deck chair; there they are in Israel, posing in front of Greco-Roman ruins [...] or being driven in a horse-drawn taxi on a palm-shaded street in, I think, Tel Aviv. (L 275)

Aussi bien les vêtements des sujets, que l'expression de leurs visages ou l'environnement dans lequel ils apparaissent sont consignés dans ces descriptions, si bien que le lecteur a le sentiment d'avoir réellement « vu » ces photographies ; et il en va de même pour le grand-père dont le lecteur se rend compte, à la fin de sa lecture et non sans une certaine surprise, qu'aucune photographie de cet incontournable personnage n'apparaît dans *The Lost*, alors qu'il en possède

néanmoins une image mentale. Les photographies sont toujours décrites au présent, parce que c'est dans le présent qu'elles sont observées et elles fixent le moment exact. Le sujet est figé dans ce temps où il *est* ou *fait* ce que montre la photographie : il ne s'agit plus de chronologie mais de l'instant saisi, atemporel, donc présent. C'est pourquoi cette description produit dans l'esprit du lecteur une image qui aide celui-ci à s'identifier au narrateur ou aux personnages.

c) Lire et s'identifier

Dans n'importe quel récit, et notamment dans une enquête policière ou dans le récit d'une quête (du type roman de construction ou *Bildungsroman*, qui retrace l'évolution et la construction du protagoniste), le lecteur tend à s'identifier à un ou plusieurs personnages, parfois tour à tour, et il en vient à ressentir les mêmes émotions, tout en étant mu par son désir d'en savoir plus, par son envie d'atteindre un dénouement et de parvenir à une forme de résolution. Parce que tous les textes étudiés ici prennent la forme d'une quête, le procédé de mise en abyme utilisé par les trois auteurs finit toujours par inclure le lecteur, élément ultime de la chaîne de transmission. Les trois auteurs entendent impliquer leur lecteur et l'identification en est l'un des moyens. Le procédé n'est pas nouveau ; l'identification fait partie de l'expérience première de lecture : déjà, le lecteur de la Bible – texte fondateur s'il en est – se trouve dans la même position que les personnages. Par exemple, lorsque Dieu s'adresse à Caïn, avant le meurtre d'Abel, en lui disant : « La faute est tapie à la porte et toi, sache la dominer », il semble adresser également cette phrase au lecteur, comme un avertissement indirect, une leçon à retenir et à laquelle réfléchir, afin d'agir sur soi-même et sur ses comportements. Le lecteur s'identifie aux personnages principaux et ce processus d'identification est l'une des clés de la participation d'un lecteur à la réalisation finale d'une œuvre.

Le lecteur peut parfois avoir l'impression de « faire équipe » avec l'auteur, et il est souvent « sur les talons » de l'enquêteur, que celui-ci soit réel ou fictionnel. Daniel Mendelsohn inclut ainsi le lecteur dans sa quête et le place au cœur de son récit en s'adressant à lui. En lui fournissant tous les détails de la scène, comme à son habitude, et en décrivant les sentiments qu'il éprouve, il lui donne l'impression d'être là, avec l'auteur et les membres de sa famille. Et, en parlant de la façon dont il construit son récit et donc de la lecture de celui-ci, Mendelsohn souligne clairement le fait que le lecteur en est exactement au même point que lui – « it's a story the bits and pieces of which are already familiar to anyone who has read these pages » (L 499).

Effectivement, dans une interview récente, il explique qu'il a voulu le placer délibérément dans une position similaire à la sienne :

[...] to a certain extent, I think *The Lost* is a story about evidence, gathering evidence of a crime; one already knew what the crime was and who the killers were but it was a sort of detective story told backwards in a funny way. And I just thought I want to present to the reader the information that I gathered as I was gathering it and the images that I had access to, and that's why I didn't put captions on the photographs. I thought the reader had to do what I had to do which is to figure out who these people were and what their role was in this story. [...] So I want to put the reader in the same position that I'm in throughout the book.³⁰⁷

Dans *The History of Love*, lorsqu'une amitié se noue entre les deux adolescents, Alma et Misha (son correspondant russe qui vient d'arriver à New York), et que ce dernier devient son confident (« I told Misha everything » [HL 101]), le lecteur a l'impression d'endosser ce même rôle auprès de la jeune fille. Alma raconte tout à Misha comme si elle se confiait au lecteur. De cette manière, elle lui fait vivre sa propre impatience ainsi que l'incertitude qui préside à son attente d'une réponse à la lettre (dans laquelle elle s'est fait passer pour sa mère) qu'elle a adressée à Jacob Marcus-Isaac Moritz : le lecteur fait l'expérience de son anxiété et l'accompagne dans son attente et dans sa quête de l'identité de l'Alma pour qui le livre a été écrit. Et, à ce moment là, il est fait précisément référence à Hitchcock, par l'intermédiaire des films qu'Alma visionne avec Misha : *Rear Window*, *Strangers on a Train* et *North by Northwest*. La référence à ces classiques américains du film à suspense ne peut être le fruit du hasard : leur spectateur est littéralement plongé dans l'univers créé par le cinéaste et vit au rythme des événements et retournements de situation auxquels sont confrontés les personnages, tout comme Krauss entend que son lecteur s'identifie à ses personnages et expérimente leurs sensations ou sentiments.

Le mystère qui entoure Jacob Marcus (le pseudonyme littéraire d'Isaac Moritz) déroute autant le lecteur qu'Alma : si la lettre qu'il écrit en réponse à celle d'Alma donne indirectement des informations très alarmantes sur lui (c'est la lettre de quelqu'un qui semble proche de la fin de sa vie), le message de l'auteur peut néanmoins être lu selon l'idée plus positive que la fiction reste un moyen de se raccrocher à la vie lorsqu'on a perdu tout espoir (puisque'il dit continuer à lire des livres et regarder des films avec bonheur). Difficile de savoir, pour le lecteur réel, qui est véritablement ce personnage que l'on ne rencontre jamais directement – mais seulement à travers le regard de Leo – et dont on ne peut se forger une idée que par l'intermédiaire de ses

³⁰⁷ Sophie Vallas et Laurence Benarroche interviewent Daniel Mendelsohn, op. cit.

écrits, lettres ou romans. Par ailleurs, lorsqu'Alma lit cette lettre, elle ne s'en trouve pas pour autant édifiée car « Jacob-Isaac » s'efface au fur et à mesure (« each time I read it, I felt I knew a little less about Jacob Marcus » [HL 104]) et, comme le lecteur à sa suite, elle se pose toujours davantage de questions. Dans ce chapitre de *The History of Love* s'affirme plus que jamais l'aspect « enquête policière », en particulier lorsqu'Alma rassemble un certain nombre d'indices concernant Isaac pour tenter d'élucider le mystère de son identité, et l'on peut supposer ici qu'Isaac symbolise l'auteur inaccessible.

Dans *Great House*, et plus particulièrement dans la partie intitulée « Lies told by children », lors de la lecture de la lettre envoyée par Leah à Isabel, après des années de séparation, le lecteur en vient à s'identifier à la narratrice, Isabel, la petite amie de Yoav. Il est en effet *dans* la fable, et la description des sentiments qu'Isabel éprouve pour Yoav pourrait correspondre aux sentiments du lecteur face à l'ensemble de l'histoire qui vient d'être révélée dans la lettre : Isabel et le lecteur sont à la fois horrifiés et galvanisés, comme fascinés par ce voile levé sur l'enfance des jumeaux et sur l'importance dévorante, pour leur père, du bureau qui occupe tant d'espace dans le roman. Les émotions qu'Isabel a éprouvées à la lecture de la lettre, et qu'elle énumère, recouvrent une variété d'émotions que toute lecture, en général, peut susciter (« Her letter awakened a tidal wave of feeling—sadness, anguish, joy, and also anger »[GH 117]) et il est à noter que ces émotions forment une véritable vague qui submerge le sujet et contre laquelle il lui est difficile de lutter ; les sentiments sont mêlés et porteurs d'une ambivalence explicitement nommée : « [her brother] evoked in me a kind of tender ambivalence » (GH 117). Leah, par sa lettre, transmet à Isabel (puis au lecteur, par personne interposée) le fardeau que représente son frère Yoav, et l'enjoint de prendre le relais en adoptant son rôle de protectrice : « I have to go, she whispered. Take care of him » (GH 118).

Grâce à ce processus d'identification qui rattache le lecteur aux personnages, il est souvent placé, comme eux, en situation d'enquêteur et tenu en haleine lorsqu'ils tentent de résoudre les énigmes. Ainsi, dans *Great House*, lorsqu'Arthur Bender tente d'enquêter sur la vie de sa femme Lotte, après que celle-ci est atteinte de la maladie d'Alzheimer, le lecteur, dont la curiosité a été aiguisée durant les chapitres précédents, n'a de cesse de savoir quel a été le passé vraisemblablement tragique et douloureux de cette femme, dont la mémoire est devenue un vide abyssal. Les révélations sporadiques qu'elle a bien voulu faire, au fil de sa vie, ont donné à penser qu'un terrible secret l'empêchait de mener une vie normale. Petit à petit, sur les traces d'Arthur, le lecteur apprend des bribes de ce passé et se charge de reconstituer le puzzle de la vie de Lotte, même si certaines questions demeureront sans réponse, notamment l'identité du père de son enfant abandonné à une famille de Liverpool en 1948, ou encore celle de la

personne qui lui a donné le bureau. La question que se pose le lecteur est formulée par Arthur mais elle n'est suivie d'aucune réponse : « Who had been the father of the child ? » (GH 103). Le passé de Lotte reste un mystère, et même si l'auteure offre quelques pistes au lecteur par l'intermédiaire des hypothèses d'Arthur (ce dernier imagine que le père de l'enfant est aussi celui de qui Lotte a reçu le mystérieux bureau, et il explique ainsi l'attachement de sa femme à ce meuble), ce ne sont que des conjectures et ni Arthur ni le lecteur n'obtiennent de réponse véritable. En effet, à la fin, après mûre réflexion, Arthur renonce à lire le nom de l'amant de Lotte (dont elle tenait le bureau) que Weisz a inscrit pour lui sur un morceau de papier : « Between my fingers I held the folded paper with the name and address of the man Lotte had once loved. [...] At last, near midnight, I picked up the folded paper from the table. Without hesitating, I dropped it into the fire » (GH 280-281). Ainsi, Krauss *décide* elle-même de frustrer le lecteur-enquêteur d'une réponse qui fournirait une résolution partielle à l'intrigue oxfordienne, rappelant ainsi implicitement qu'en dernière instance, c'est elle, l'auteure, qui contrôle la narration.

La vérité est relative et reste souvent en suspens. Le passé ne peut être connu dans son entièreté et le lecteur doit admettre, tout comme l'auteur de *The Lost* qui ne cesse de le répéter (« Impossible to know » [L 55]), que certaines zones resteront inconnues et obscures à tout jamais ; il doit se résoudre à la perte définitive et irrémédiable de certains faits passés, même si l'enquête première finit par aboutir : « there were only tantalizing fragments : fragments that [...] could never, it was now clear, quite come together to make a whole picture » (L 435). Ce à quoi l'auteur s'est résolu – l'impossibilité de parvenir à une représentation exhaustive – le lecteur doit également l'accepter, et il en vient à ressentir cette même frustration éprouvée par l'auteur.

Ainsi, l'identification ne fonctionne pas seulement dans le cas de la fiction : comme on l'a vu avec le récit de Mendelsohn, le lecteur éprouve souvent la sensation de se trouver aux côtés de l'auteur, inclus dans l'équipe que celui-ci a formée autour de lui. Et puisqu'il s'agit en grande partie de mener une sorte d'enquête, le lecteur, tout comme l'auteur avant lui, est incité à anticiper, douter et se poser des questions. La lecture préconisée par Mendelsohn, mais également par Foer et Krauss, est basée sur le doute et le questionnement, à l'image de la tradition juive dont les trois auteurs ont hérité.

d) Anticiper et questionner

Le lecteur se doit d'anticiper le développement et la suite de l'intrigue ou du récit, à partir de ce qui lui est donné à lire mais également à partir de son « Encyclopédie » personnelle (selon l'expression d'Eco), et il se crée ainsi un certain « horizon d'attente »³⁰⁸, pour reprendre l'expression de Hans Robert Jauss, idée développée dans une série de travaux réunis sous le titre *Pour une esthétique de la réception*³⁰⁹. L'œuvre a nécessairement un caractère polysémique du fait de la pluralité des lecteurs et surtout des époques ou des contextes qui sont les leurs. La tâche de l'interprète consiste alors à reconstituer « l'horizon d'attente » du premier public, c'est-à-dire l'ensemble des conventions et des références partagées par celui-ci. Cette esthétique de la réception, développée par Wolfgang Iser³¹⁰, autre représentant majeur de l'École de Constance³¹¹, ne vise pas uniquement le moment de la création des œuvres et leur pouvoir de subversion face aux attentes des contemporains : la succession des interprétations dans le temps figure également à son programme. Cette théorie ne conçoit pas la signification des œuvres comme univoque et stable, mais, à l'inverse, comme historiquement construite et dialogique. Pour toute œuvre, cela signifie que l'écho qu'elles trouvent chez le lecteur contemporain est potentiellement différent de celui qu'elles trouveront chez des lecteurs appartenant à des générations différentes. Il n'est pas exclu que nombre de présupposés disparaissent de l'Encyclopédie personnelle des futurs lecteurs et que la perception des œuvres étudiées ici en soit modifiée. Dans le cas de textes littéraires qui ont pour sujet plus ou moins direct la Shoah, au fil des ans et avec la disparition progressive des témoins, l'on peut imaginer que les événements auxquels ces textes font référence ou allusion seront perçus de manière moins émotionnelle par les lecteurs des prochaines décennies. Mendelsohn explique ainsi, lors d'une interview donnée à Yad Vashem après la publication de *The Lost*, que, selon lui, la Shoah appartiendra prochainement à l'histoire abstraite pour devenir un ensemble d'événements qui seront simplement commémorés une fois par an :

The details—the testimonies, the eyewitness accounts, the huge bulk of preserved memory—is important, but in time, it will become the province of specialists, of scholars: the proper

³⁰⁸ L'horizon d'attente est le système de références résultant de l'expérience préalable qu'a le lecteur du genre du texte dont il est question, combinée à l'expérience de la vie quotidienne du lecteur.

³⁰⁹ Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, op. cit.

³¹⁰ Wolfgang Iser, *L'acte de lecture : théorie de l'effet esthétique*, op. cit.

³¹¹ L'École de Constance, dans le milieu des années 1970, construit sa théorie de la réception et de la lecture sur la tension qui existe, selon ses représentants, entre la permanence du texte – trace écrite, fixe, durable et transmissible – et l'impermanence de la lecture, décrite comme éphémère, inventive et plurielle.

custodians of “detail.” The large contours of the event—and its meaning, culturally—will be preserved in a usefully abbreviated, symbolic form.³¹²

La réception est donc susceptible d'évoluer et, lors de la lecture des ouvrages du corpus, c'est au lecteur d'interroger le texte et de se demander en quoi les histoires qu'il est en train de lire sont différentes de celles qui lui ont été racontées jusqu'alors. À la manière de l'enfant qui, rituellement, dans la tradition du judaïsme, interroge les adultes le premier soir de Pessah, et pose la question de la spécificité de cette soirée et de ses enjeux (« En quoi cette nuit diffère-t-elle des autres nuits ? »³¹³), le lecteur se doit d'interroger ces textes. Comme le fait remarquer Delphine Horvilleur dans son essai *Comment les rabbins font des enfants*, la Pâque juive est centrée sur la relation intergénérationnelle³¹⁴. Tout au long de la soirée de fête, parents et enfants sont censés dialoguer autour du texte de la Haggadah, le récit de la sortie d'Égypte. « *Ma Nishtana* », la chanson traditionnellement entonnée par les enfants, débute par une question et le récit de la sortie d'Égypte ne peut commencer que si la nouvelle génération interroge la précédente : ce récit prendra la forme d'une réponse à une demande, car c'est ainsi que se conçoit la transmission dans la tradition juive. Elle ne consiste pas à faire passer un savoir détenu par les pères et reçu passivement par les fils, lesquels s'engageraient ensuite à le transmettre à l'identique. À l'inverse, il s'agit d'un processus amorcé par celui qui veut s'emparer activement d'un héritage, en l'interrogeant.

Le lecteur des ouvrages du corpus se trouve dans une position similaire à celle de l'enfant le soir de Pessah : lui aussi pose des questions aux textes ou se pose des questions, et vers lui aussi, la transmission sera effectuée de façon oblique et singulière, selon ce qu'il voudra bien recevoir, comprendre et conserver de ce qui lui sera confié. Le lecteur, comme l'enfant, est à la fois héritier et témoin. Les auteurs, comme on l'a vu précédemment, ont tous trois ménagé volontairement un espace de questionnement en livrant à leurs lecteurs des récits incomplets et fragmentaires. Ainsi se crée un phénomène d'anticipation qui permet des prévisions, lesquelles seront confirmées ou infirmées, modifiées ou déçues lors de la lecture effective.

Dès l'*incipit* du récit de Mendelsohn, le lecteur est frappé par la phrase qui décrit la réaction de certaines personnes à son apparition dans une pièce lorsqu'il était enfant : « Some time ago, when I was six or seven or eight years old, it would occasionally happen that I'd walk

³¹² Asaf Tal, Bilhah Shilo, Yechiel Weizmann, Interview with Daniel Mendelsohn, author of *The Lost: A Search for Six of Six Million*, “This Journey is the Most Significant Experience in my Life”, Yad Vashem.

³¹³ Mishna Pessahim 10:4. La Mishna (en hébreu, la répétition) est le premier recueil de la loi juive orale et donc de la littérature rabbinique, et elle se veut être le pendant oral de la Torah.

³¹⁴ Delphine Horvilleur, *Comment les rabbins font des enfants*, op. cit. p. 98.

into a room and certain people would begin to cry » (L 3). La phrase est directement placée au-dessous d'une photo, incorporée au texte, de l'auteur enfant, alors âgé de six ou sept ans. Cet agencement pique la curiosité du lecteur qui se demande alors pourquoi l'apparition d'un enfant aux traits si purs peut faire pleurer qui que ce soit. Et la réponse intervient peu après, avec cette phrase tout aussi féconde en questions anticipatives : « I would walk in the room and they would look at me (mostly the women) ... and say, with a stagy little indrawn breath, *Oy, er zett oys zeyer eynlikh tzu Shmiel!* Oh, he looks so much like Shmiel! » (L 6). L'enfant-Mendelsohn incarne donc le mystère qui est au cœur de *The Lost*. Il est physiquement dépositaire de l'héritage et, d'une certaine façon, presque prédestiné à entreprendre cette quête qu'il relate dans son livre. Le lecteur est placé dans la même position d'incompréhension que l'était l'auteur à l'époque : pourquoi pleurent-ils ? Pourquoi une ressemblance physique avec un aïeul, d'ordinaire constatée avec une certaine joie, est-elle ici source de lamentations ? Qui est donc cet oncle Shmiel ? Quel a été son sort exact ? Les personnes qui pleurent ont-elles une quelconque responsabilité dans ce qui lui est arrivé ? De quoi est fait leur chagrin ? L'adulte-Mendelsohn conclut ainsi son récit du suicide de son grand-père : « That is how great the pain was. Now I ask myself, which pain ? » (L 58).

Tout au long de *Everything Is Illuminated*, Foer aussi utilise cette technique qui consiste à placer le lecteur réel dans l'incompréhension et à susciter son désir d'en savoir plus : au fur et à mesure de la quête de ses personnages (puisqu'aussi bien Jonathan qu'Alex questionnent les générations antérieures sur leurs faits et gestes passés), de nouveaux mystères apparaîtront qui relanceront l'intérêt du lecteur pour les recherches entreprises initialement. Lors du voyage à travers l'Ukraine, c'est Alex Perchov, le narrateur ukrainien de la quête au présent, qui se demande par exemple quel a été le rôle de son grand-père et de ses arrière grands-parents pendant la guerre :

It was the first occasion that I had ever heard Grandfather speak of his parents, and I wanted to know very much more of them. What did they do during the war? Who did they save? But I felt that it was a common decency for me to be quiet on the matter. He would speak when he needed to speak, and until that moment I would persevere silence. (EI 111)

Ici, il est clair que la transmission aura lieu seulement parce que le personnage (donc le lecteur) se pose soudain des questions ; mais la réponse n'interviendra que lorsque le moment sera venu, selon le bon vouloir du grand-père. Le récit est malaisé et la transmission l'est également : les questions ne sont pas toujours faciles à formuler et le silence est parfois nécessaire, du moins pendant un temps.

Plus loin, le récit se complique à cause des doutes sur l'identité de la femme ukrainienne qui les guide : est-elle vraiment Augustine (la femme supposée avoir sauvé le grand-père de Jonathan des nazis) ? Ou bien se fait-elle passer pour elle ? Augustine a-t-elle réellement existé ou bien n'est-elle que le fruit d'une affabulation, un personnage totalement fictif ? « 'I have never been in one of these', said the woman we continued to think of as Augustine, even though we knew that she was not Augustine » (EI 181). À partir d'un certain stade, les deux compères, Jonathan et Alex, continuent donc à faire comme s'il s'agissait d'Augustine alors qu'ils savent pertinemment que ce n'est pas le cas. En effet, se résoudre à « perdre » Augustine, à la fois comme but de leur quête et comme seul témoin survivant, reviendrait à détruire l'échafaudage de leurs hypothèses et réduirait leur recherche à néant. Le lecteur doit faire de même : continuer à lire un récit qui contient des incohérences dues à nombre de faits inconnus, sous peine de devoir poser le roman et cesser sa lecture ; il doit accepter les leurres et les mensonges que l'auteur a dispersés dans son récit qui devient alors véritablement sibyllin. Dans ces conditions, ce qui sera transmis sera étroitement dépendant de la façon dont le lecteur appréhendera ces incertitudes.

Krauss, elle aussi, mise sur la capacité de questionnement de son lecteur : *The History of Love* s'ouvre avec la narration d'un personnage qui imagine sa propre notice nécrologique, un début sous le signe de la mort qui a de quoi intriguer le lecteur. *Great House* commence curieusement par une injonction en italiques : « *Talk to him* », immédiatement suivie par une sorte de déposition lors d'une audience à un tribunal – « Your Honor, in the winter of 1972... » (GH 3) – dont le premier paragraphe reprend les raisons d'une séparation sentimentale. Encore une fois, les questions abondent : qui est cette femme ? De quoi est-elle coupable, si elle l'est ? Pourquoi témoigne-t-elle, et en quelle qualité ? Pourquoi remonte-t-elle si loin dans le passé ?

Mystères et doutes subsistent jusqu'à la fin des récits car la connaissance est complexe, impossible à obtenir dans sa totalité, et toujours plus de questions se posent au fur et à mesure que les faits s'établissent. Ainsi, la résolution à l'issue du dernier voyage en Ukraine de Mendelsohn ne sera pas complète, de même que nombre de questions resteront sans réponse pour le lecteur des romans de Krauss. Dans *Great House*, par exemple, Nadia a le sentiment que le mobilier (et tout particulièrement le bureau) que Daniel Varsky lui a laissé (légué ?) représente « une devinette », et qu'elle est chargée d'en élucider le mystère (« sometimes I would look at it all and become convinced that it amounted to a riddle, a riddle he had left me that I was supposed to crack » [GH 13]) ; et le lecteur est placé dans la même position que Nadia, tant face au mystérieux bureau que face à l'ensemble de *Great House* : quel est le sens de toutes ces histoires entremêlées, comment se rejoignent-elles, quel en est le fil conducteur,

et y a-t-il seulement un fil conducteur ? Dans chacun des deux romans de Krauss étudiés ici, il existe un élément qui demeure mystérieux. Ces deux éléments sont susceptibles de revêtir diverses significations et ils suscitent maints questionnements chez le lecteur : que représentent respectivement le manuscrit dans *The History of Love* et le bureau dans *Great House* ? Chaque lecteur est autorisé, voire encouragé, à avoir sa propre réponse, ses propres hypothèses car l'auteur attend de sa part des capacités créatives et interprétatives : lire *Great House*, c'est aussi se fabriquer une chronologie et une carte, et chercher à retracer des itinéraires, retrouver des dates historiques non données.

Ainsi, on peut parler d'expérience de lecture, et cette expérience sera toujours singulière. La réception d'un texte pourra produire différents effets sur le lecteur. Lire sous-entend non seulement recevoir un texte, le comprendre et faire l'expérience d'un certain impact sur soi-même, mais aussi l'interpréter et donc, d'une certaine manière, agir sur lui. En ce sens, on peut parler d'acte de lecture. L'expérience de lecture est complexe et elle n'est pas évidente à assumer. Elle nécessite l'identification du lecteur et son adhésion aux prescriptions de l'auteur qui lui demande en même temps une distance critique. Une des caractéristiques des écrits post-modernes est que le lecteur n'est jamais tout à fait sûr de savoir où l'auteur veut l'emmener. Il est donc souvent décontenancé par des attentes qui peuvent lui sembler contradictoires.

3) La figure du lecteur réel

Les auteurs se soucient de leur lecteur mais ils sont exigeants : ils attendent beaucoup de lui et comptent sur sa compétence pour révéler l'œuvre. Ils ont conscience qu'en lui livrant des récits fragmentaires et disparates, ils le mettent en difficulté. Et en même temps, ils lui offrent une chance de s'exprimer en participant à la reconstruction et à l'élaboration des récits. La compétence du lecteur doit puiser dans une large capacité d'adaptation, ainsi que dans une certaine culture. Les auteurs ont également besoin d'un lecteur créatif et imaginatif, enclin à l'interprétation. Mais tout d'abord, ils sont à la recherche d'un lecteur docile, complaisant et accommodant qui adhère au projet du texte : le lecteur doit participer à l'élaboration de l'œuvre par sa lecture active et participative, et il doit faire preuve de capacités d'adaptation.

a) Un lecteur humble et compliant³¹⁵ pour une lecture adaptative

Pour Foer, Krauss et Mendelsohn, il est important que leurs lecteurs respectifs soient informés de la façon dont ils entendent procéder en tant qu'auteurs, mais, de plus, ils leur demandent d'accepter et de participer activement à cette procédure, quitte à leur présenter des injonctions paradoxales. À certains moments, ils semblent l'aider dans sa lecture, et à d'autres, il semblerait qu'ils fassent tout pour l'égarer.

Le lecteur est guidé ou livré à lui-même dans la « Grande Maison » qu'est le livre, pour conserver l'image utilisée par Krauss dans l'une de ses interviews : « Perhaps a way to think of it is as a large house where one dwells in many rooms, enters through many doors, follows voices down corridors, looks out through windows, before one is allowed, in the end, to see the house from the outside »³¹⁶. Au début, le lecteur se laisse emmener dans un certain type de récit, puis se trouve dans une impasse lorsque le récit s'arrête, ou bien bifurque et prend une autre direction, une autre forme. Les ruptures de ton sont particulièrement nettes dans les romans de Krauss, notamment *The History of Love*, où le lecteur peut passer de l'univers d'une adolescente new-yorkaise à la narration plus sombre mais non dénuée d'humour du vieux Juif polonais exilé à New York, Leo Gursky, puis au monde magique et plein de poésie, dépeint dans le volume publié *The History of Love*, dont des extraits sont mis en abyme, livrés par un narrateur omniscient qui relate des bribes de la vie de Zvi Litvinoff :

He'd reread the fourteenth chapter, 'The Age of String', so many times that now the binding opened to it automatically:

So many words get lost. They leave the mouth and lose their courage, wandering aimlessly until they are swept into the gutter like dead leaves. On rainy days you can hear their chorus rushing past:

*IwasabeautifulgirlPleasedon'tgoItoobelievemybodyismadeofglassI'veneverlovedanyon
elthinkofmyselfasfunnyForgiveme...*

There was a time when it wasn't uncommon to use a piece of string to guide words that otherwise might falter on the way to their destinations. Shy people carried a little bundle of string in their pockets [...]

Litvinoff coughed. The printed book in his hands was a copy of a copy of a copy of a copy of the original, which no longer existed, except in his head. (HL 111)

³¹⁵ Le terme « compliant » s'emploie tel quel dans le jargon médical français pour qualifier un patient qui non seulement accepte le traitement qui lui a été prescrit, mais encore adopte à son égard une attitude disciplinée et participative visant à garantir son succès.

³¹⁶ Amanda Shubert interviews Nicole Krauss, op. cit.

Ici, le lecteur réel, qui lit *The History of Love* en même temps que le Litvinoff-lecteur, est soudainement transporté dans un univers magique où le charme même des mots opère, tout en l'amenant à réfléchir à l'écriture et au pouvoir de ces mots, pour retourner ensuite avec le Litvinoff-personnage et s'adapter de nouveau à une narration et à des préoccupations totalement différentes. Ainsi, le lecteur semble ouvrir différentes portes à l'intérieur de la maison-livre, à l'aveuglette. Au cours de sa « visite » de la « maison », il éprouve toutes sortes de sensations ; il s'immerge parfois dans les histoires comme s'il prenait le temps de s'asseoir dans certaines pièces, plus ou moins lumineuses ou ténébreuses, pour en humer l'air, choisissant ou pas de s'y attarder.

Cependant, il arrive aussi que les auteurs aident le lecteur réel par des récapitulations dans leurs récits. Ces récapitulations interviennent en particulier dans *The Lost* et dans *The History of Love*. Lorsqu'Alma résume rétrospectivement ce qu'elle vient de relater à Misha, le lecteur réel tire profit de cette synthèse fort bienvenue :

I told Misha everything. About how my father had died, and my mother's loneliness, and Bird's unshakable belief in God. I told him about the three volumes of *How to Survive in the Wild*, and the English editor and his regatta, and Henry Lavender and his Philippine shells, and the veterinarian, Tucci. I told him about Dr Eldridge and *Life as We Don't Know It*, and later—two years after we started to write to each other, seven years after my father died, and 3.9 billion years after the first life on earth—when Jacob Marcus's first letter arrived from Venice, I told Misha about *The History of Love*. (HL 101)

De même, vers la moitié du roman, Leo Gursky retrace une partie du périple de son manuscrit : « Five days after the brown envelope had arrived with the pages of the book I had written half a century ago, I was on my way to get back the book I'd written half a century later » (HL 161). Et parce que les quatre récits étudiés ici sont particulièrement foisonnants, le lecteur réel est souvent reconnaissant envers les auteurs de bien vouloir prendre garde à ne pas l'égarer totalement en lui ménageant ces passages qui permettent de confirmer certains éléments.

Dans le deuxième chapitre de *The Lost*, « Creation », Mendelsohn établit, lui aussi, une sorte de bilan de l'état de ses connaissances ; il le fait pour lui-même, parce qu'il procède avec méthode mais, ce faisant, il aide également le lecteur à se situer dans le récit en précisant où en est l'avancement de la quête : « And so, for a long time, the sum total of our knowledge was this » (L 54). S'ensuit une série de paragraphes qui débutent tous par « We knew that [...] » (L 54-55), et ici le pronom personnel *we* se réfère à la famille de l'auteur, également impliquée dans sa quête. Cette anaphore permet d'insister sur ce qui est connu, comme base sur laquelle l'auteur va s'appuyer pour découvrir l'inconnu, et il tient à renseigner son lecteur sur sa façon

de procéder et sur sa progression. Beaucoup plus loin, dans le chapitre intitulé « Home again (A False Ending) », l'auteur fait un deuxième bilan de sa recherche : « What had we learned, after all of that traveling ? » (L 434), et il fait suivre cette question d'un paragraphe composé d'une série de témoignages, pouvant être lu comme une synthèse : par petites touches ainsi juxtaposées, les récits anodins commencent à former une image de plus en plus nette dans l'esprit du lecteur.

Foer et Krauss lui fournissent également des signes de reconnaissance : dans *The History of Love* comme dans *Everything Is Illuminated*, il existe au début de chaque chapitre, des signes picturaux qui aident le lecteur à reconnaître la narration dont il s'agit, donc le type de récit qu'il se prépare à lire et dans lequel il va s'immerger. Les deux auteurs sont visiblement attachés à la tradition juive qui utilise de nombreux signes picturaux. Les symboles et les objets religieux abondent dans la tradition et ils sont les représentations visuelles et tangibles des valeurs et des idéaux que les seuls mots ne peuvent décrire : ce sont notamment l'étoile de David (l'emblème du roi David et le symbole du Messie), la toupie de *Hanoucca* (symbole du miracle qui est censé avoir lieu lors de cette fête), le *Hai* (mot de deux lettres signifiant « vivant », sorte de cri à la vie) ou la main de *Hamesh* (amulette porte-bonheur en forme de paume de main) ces deux derniers étant communément utilisés en bijouterie chez les Juifs d'Afrique du nord. Par exemple, dans *The History of Love*, les chapitres narrés par Leo Gursky sont signalés par un cœur, ceux narrés par Alma sont marqués d'une boussole, le récit effectué par le narrateur à la troisième personne est signalé par un livre, tandis que la marque de narration de Bird est une arche. Ces signes non-verbaux sont autant de devinettes ou de symboles qui ajoutent une dimension ludique à la lecture, en même temps qu'ils assistent le lecteur dans sa progression. Le même type de procédé est utilisé dans *Everything Is Illuminated* par Foer qui écrit les titres de ses chapitres de réalisme magique sous la forme d'une vague qui ondule, au lieu d'une suite de mots écrits horizontalement. Le premier de ces chapitres est même agrémenté d'un dessin naïf : un chariot qui tombe à l'eau et un personnage qui disparaît dans les flots. Ici encore, le lecteur est à la fois renseigné sur ce qu'il va lire – la date indique qu'il s'agit d'un récit historique mais la fantaisie du dessin préfigure le réalisme magique – et enclin à questionner le sens de ce dessin, mu par une certaine curiosité.

Ainsi, les auteurs fournissent à leur lecteur des fils d'Ariane pour l'aider à retrouver son chemin dans le foisonnement narratif qui caractérise leurs écrits. Et, en même temps, ils l'emmènent parfois sur de fausses pistes, n'hésitant pas à l'égarer, comme eux-mêmes ont pu l'être parfois. Ils semblent recommander des attitudes parfois contradictoires : dans *Everything Is Illuminated*, notamment, Foer incite souvent son lecteur à « faire semblant de croire » et à se

laisser emporter par les récits, tout en le mettant en garde, à d'autres moments, contre les incertitudes et contradictions possibles, laissant entendre que sa lecture devrait être critique et vigilante.

Le poète anglais Coleridge serait l'inventeur du concept de « suspension volontaire de l'incrédulité » (« *willing suspension of disbelief* ») dans la mesure où la première occurrence de cette expression appartient à sa *Biographia Literaria*, un essai sur la création et la lecture de la poésie publié en 1817, dans lequel il en donne la définition suivante :

In this idea originated the plan of the 'Lyrical Ballads'; in which it was agreed, that my endeavours should be directed to persons and characters supernatural, or at least romantic, yet so as to transfer from our inward nature a human interest and a semblance of truth sufficient to procure for these shadows of imagination that willing suspension of disbelief for the moment, which constitutes poetic faith.³¹⁷

Ainsi, à propos de ses *Ballads*, et notamment de *The Rime of the Ancient Mariner*, Coleridge précise que même si ses personnages sont « surnaturels » ou, à tout le moins « romantiques », il a tenté de leur conférer une dimension humaine qui pousserait le lecteur à « suspendre volontairement son incrédulité », ce qui constituerait l'essence même de la « foi poétique ». Il suggère que si un auteur réussit à insuffler un intérêt et une vraisemblance suffisants dans un récit fantastique, le lecteur acceptera de suspendre son jugement à propos de l'impossibilité d'une telle narration et se laissera emporter par l'histoire, en adoptant l'attitude revendiquée par Poulet – le personnage de Maupassant – cité par Nathalie Piégay-Gros dans son article de 2009 : « Je dis adieu à ce qui est, pour feindre de croire à ce qui n'est pas. [...] Le langage m'entoure de sa fiction, comme l'eau recouvre un royaume englouti par la mer »³¹⁸.

La toute première recommandation de Foer à son lecteur concerne son positionnement face au mélange de réalité et de fiction dont est constitué le roman *Everything Is Illuminated* : un lecteur se doit de « suspendre volontairement son incrédulité » c'est-à-dire de cesser, le temps de la lecture, de refuser de croire (comme nous le faisons dans la vie réelle) à ce qui semble non plausible, irrationnel, magique ou fantastique. Un des ressorts de la fiction, d'une manière générale, est bien que le lecteur, face à des faits ou des événements irréalistes ou peu vraisemblables, accepte qu'ils puissent apparaître dans l'histoire, sans les mettre en doute.

De façon significative, cette prescription de lecture est répétée, sous différentes formes, dans les chapitres de « réalisme magique » de *Everything Is Illuminated* qui concernent la

³¹⁷ Samuel Taylor Coleridge, *Biographia Literaria*, London, Rest Fenner, 1817, pp. 95-96.

³¹⁸ Guy de Maupassant, *Une vie*, Paris, Victor Havard, 1884, p. 279, cité par Nathalie Piégay-Gros, «La théorie de la lecture et l'expérience du lecteur.», op.cit., pp. 98-110.

création du *shtetl* de Trachimbrod et qui sont narrés par le double de l'auteur, le personnage de Jonathan. Il y est question, pour le lecteur réel, d'abandonner toute exigence de véridicité et d'entrer dans ce récit irréaliste, sans se soucier de ce qui est plausible ou pas. Ce qui compte, c'est le sens ou la cohérence qui peuvent se dégager de la vision d'ensemble du récit.

Par exemple, dans les premières pages du roman, lorsque le narrateur Jonathan décrit l'attitude adoptée par l'un des personnages de la partie « réalisme magique » face à la disparition de l'homme qui donnera son nom au bourg, Trachim (« [she] always knew he was a fiction but believed in him anyway » [EI 14]), l'auteur semble implicitement dire au lecteur réel que l'on peut parfaitement croire à quelque chose d'imaginaire, principe de base de la fiction. La mise en abyme sert à faire passer le message de façon indirecte : ici, c'est le lecteur réel qui lit une histoire dans laquelle il est question d'une femme qui croit en l'existence d'un personnage, alors même qu'elle sait depuis toujours qu'il n'est que « fiction », c'est-à-dire un personnage inventé, fruit d'une imagination. L'imaginaire et le non-sens pourront exister dans le récit et ils ne devront pas troubler le lecteur – « This, of course, doesn't make any sense, but what does ? » (EI 16) : ce que l'auteur entend spécifier au lecteur (de façon oblique) à propos de la création du *shtetl* (grâce à la fable du bébé recueilli par un rabbin), c'est qu'il s'apprête à lire une histoire dans laquelle règne l'irrationnel, parfois l'absurde ou la perte de sens (et le lecteur réel comprend que cette perte de sens peut également être appliquée à la Shoah). Ainsi, aucune interprétation n'est donnée, aucune hypothèse sur les origines de l'enfant, suggérant qu'il s'agit là du travail du lecteur : c'est à lui d'imaginer ce qui n'est pas dit.

Cet aspect fantaisiste et irréaliste pouvant aller jusqu'au non-sens ou à l'absurde, et rappelant parfois le comique de Lewis Carroll, se retrouve plus loin avec l'idée qu'une création de l'esprit peut devenir une réalité pour l'auteur de cette création. Il s'agit ici de Yankel, le père adoptif de Brod, la supposée aïeule de Jonathan, narrateur à la première personne du récit « historique » de la création du *shtetl* : « Yankel fell in love with his never-wife » (EI 48). Le lecteur navigue entre rêve et réalité, ayant pénétré un univers où les frontières entre réel et imaginaire ont été brouillées : « At night he would reread the letters that she had never written to him » (EI 49). L'important est ici ce que le lecteur peut lire entre les mots, comprendre de cette phrase apparemment absurde : Yankel est triste car sa femme l'a quitté, et il essaie d'effacer de sa mémoire le message qu'elle lui a effectivement laissé, en imaginant les lettres d'amour qu'elle *aurait pu* lui écrire. Le lecteur est censé adopter la même attitude que Yankel, c'est-à-dire ne pas forcément se soucier d'établir une distinction entre ce qui relève de la réalité et ce qui relève de l'imaginaire : « He had repeated the details so many times that it was nearly impossible to distinguish them from the facts » (EI 49). Ce qui importera par dessus tout sera

la vérité et la fidélité des sentiments ressentis. De plus, les invraisemblances de certaines histoires racontées ne devront pas être relevées, si le lecteur réel adopte la même attitude que le père adoptif de Brod lorsqu'il écoute les histoires qu'elle lui raconte. Il détecte parfois la fantaisie qu'elles peuvent comporter mais il fait néanmoins semblant d'y croire, il s'efforce même d'y croire car ces histoires elles-mêmes permettent de meubler l'univers de l'orpheline et lui évitent de se sentir seule : « She told him of [...] stories he knew were all untrue, were bad not-truths, even, but he nodded and tried to convince himself to be convinced, tried to believe her because [...] he wanted her to live among presences » (EI 230). Ainsi, un univers peut être peuplé de personnages imaginaires, à la manière dont un enfant n'établit qu'une frontière floue entre le monde réel qui l'entoure et celui qu'il imagine.

Cette « suspension volontaire de l'incrédulité » est également prônée, plus loin, par l'auteur à travers le personnage d'Alex qui s'adresse dans une lettre (directement) à Jonathan (et donc, indirectement, au lecteur réel). L'auteur prévient ainsi son lecteur que son récit ne sera pas toujours véridique et qu'il contiendra des éléments fictifs, parfois dans un souci de le protéger : « I also invented things that I thought would appease you » (EI 53). Auparavant, Alex avait imploré Jonathan, dans l'une de ses lettres, de ne pas trop le malmener ou le déstabiliser par ses écrits : « Please be truthful, but also please be benevolent, please » (EI 26). Indirectement, Foer semble suggérer ici que tout auteur a la maîtrise de ce qu'il raconte et qu'il doit se soucier du lecteur réel et de l'effet que ses écrits peuvent produire sur lui.

Cependant, les narrateurs de *Everything Is Illuminated* semblent aussi soucieux de mettre leurs lecteurs respectifs en garde : ceux-ci doivent conserver une certaine distance avec le texte, alors même que la « prescription » précédente (valable pour toute œuvre de fiction) avait consisté à recommander de suspendre momentanément son incrédulité face à des événements invraisemblables et de se laisser guider en toute confiance. Ainsi, Foer recommande indirectement à son lecteur de se méfier de ce qu'il va raconter, par cette question rhétorique à propos de l'étrange personnage qu'est Sofiowka, « the mad squire », qui n'est pas sans évoquer certains personnages de *Alice in Wonderland* : « is this someone to trust for a story ? » (EI 15). Le lecteur réel devra choisir de faire confiance, ou pas, au narrateur.

Par ailleurs, le lecteur doit pouvoir s'adapter aux ruptures de ton et de registre. Il n'est jamais sûr de savoir où l'emmène le récit : qu'est-il en train de lire ? La réponse peut évoluer au fil des pages. Décontenancé, il se demande où est passé tel personnage chez Krauss ou bien comment se termine « Le Livre des Rêves Récurrents » dans *Everything Is Illuminated*. Il doit se méfier des narrateurs non fiables mais, en même temps, renoncer à sa capacité de douter et

se laisser embarquer dans des récits parfois rocambolesques tels que certains épisodes du voyage en Ukraine.

Il peut arriver également que l'auteur « égare » son lecteur sciemment. Ainsi, le lecteur réel est quelque peu perdu au début de sa lecture de *Everything Is Illuminated*, et ce pour deux raisons : d'une part, il a du mal à démêler la fiction de la réalité, à situer le rôle de chacun et les relations établies entre les personnages fictifs ou réels ; et d'autre part, le récit très embrouillé de la création de Trachimbrod regorge de références au judaïsme qui ne sont pas forcément intelligibles. Le chapitre intitulé « The Beginning of the World Often Comes » est ainsi apparu difficile à Alex, comme au lecteur réel, car il comporte maintes allusions ou références au judaïsme, et le commentaire qu'en fait le lecteur Alex semble devancer des remarques que le lecteur réel serait, lui aussi, tenté de faire :

There were parts that I did not understand but I conjecture that this is because they were very Jewish, and only a Jewish person could understand something so Jewish. Is this why you think you were chosen by God, because only you can understand the funnies that you make about yourself? (EI 25)

Ce qu'Alex et le lecteur réel retiennent, au-delà de ce foisonnement présenté sciemment tel quel par l'auteur, ce sont les conseils d'écriture, les adresses faites au lecteur – de façon directe ou indirecte – sous forme de recommandations ou de mises en garde implicites (en particulier, dans la première lettre d'Alex, adressée à Jonathan, page 23 à 26). Ces lettres affirment d'emblée, dès le début du roman, l'importance accordée au lecteur dans le processus de création littéraire : une œuvre est le fruit d'une rencontre entre un lecteur, un texte et un auteur, et cette triangulation doit être effectuée selon des codes et des prescriptions de lecture.

Pour l'auteur, le récit que le lecteur va écrire mentalement devra être source d'apaisement et de plaisir : « I also invented things that I thought would appease you » (EI 54). En l'occurrence, s'il est annoncé que le récit du voyage-quête risque de ne pas être entièrement fidèle à la réalité, alors le lecteur du roman doit s'attendre, d'une façon générale, à des écarts par rapport aux faits (certains pourront être historiques et réels, d'autres totalement inventés) et ne pas accorder trop d'importance à ces écarts. L'important réside plutôt dans les questions éthiques que l'auteur peut se poser dans sa responsabilité face à son lecteur. Il se doit d'œuvrer dans la sincérité et le souci de l'esthétique : « I attempted to be truthful and beautiful, as you told me » (EI 55). Ici, c'est Alex l'écrivain qui fait référence aux conseils de Jonathan, lui aussi écrivain – réel et fictif. Car plus loin, la question d'Alex, complice de Jonathan en la matière, réaffirmera la distance que l'auteur a décidé de prendre par rapport à la véridicité : « We are

being very nomadic with the truth, yes? The both of us? » (EI 179). Cette idée d'un « nomadisme » par rapport à la vérité indique, de façon humoristique mais hautement significative et pertinente, qu'un auteur peut adopter différentes postures dans un même écrit : son récit peut tantôt être fidèle aux faits tels qu'ils se sont déroulés, tantôt prendre des libertés par rapport aux événements passés, et les enjoliver, les transformer, les dramatiser, les minimiser ou encore les passer sous silence.

Le lecteur doit donc accepter de se laisser faire : il est « aux mains de l'auteur » qui le manipule et lui enjoint de se laisser manipuler, à la manière dont Aaron, dans *Great House*, avoue à son fils qu'il a progressivement abandonné ses objections et ses réticences à la lecture de son manuscrit : « I put myself in your hands. [...] I gave in to your story and it picked me up and carried me away with it » (GH 181), écho de la phrase de *Everything Is Illuminated*, citée précédemment : « We were to be in good hands » (EI 22). Le lecteur réel doit agir comme Aaron : faire confiance et se laisser emporter par l'histoire. Les trois auteurs étudiés dans ce travail semblent rechercher un effet similaire qui consiste à créer, chez le lecteur, une adhésion presque inconditionnelle au texte – pas forcément basée sur des présupposés sociaux ou culturels – pouvant aller jusqu'à son envoûtement, en quelque sorte.

Lors de certains passages des romans de Krauss, à l'atmosphère particulièrement onirique, le lecteur se demande parfois quelle est la nature exacte du texte qu'il est en train de lire, et en quoi consiste l'expérience qu'il est en train de vivre. Dans certaines pages de *Great House* notamment, on se trouve face à un récit qui se situe à mi-chemin entre réalisme et fantastique : par exemple, lorsque le personnage-narrateur de Nadia fait état du pourrissement du vieux canapé dont elle a hérité de Daniel Varsky, qui dégage, après avoir été abandonné dehors, une odeur de mort, comme si la pluie avait réveillé quelque chose d'infect et de nauséabond caché dans ses profondeurs :

I remember now that it was that spring that Daniel Varsky's couch began to rot. [...] it started to give off a terrible stench, the smell of mold, but something else too, a sour, festering smell as if the rain had unloosened something foul hidden in its depths. (GH 34-35)

On ne sait si ce pourrissement et cette odeur sont le fruit de l'imagination de Nadia ou le résultat d'un processus naturel et réel (pas plus qu'on ne saura si les cris d'enfants qu'elle entend parfois sont réels ou issus de son esprit). Qu'ils soient réels ou fantasmés, ces éléments de récit contribuent à créer une atmosphère inquiétante et incertaine, et incitent le lecteur à établir des liens entre les divers éléments du récit : les meubles que Nadia récupère du jeune poète chilien semblent ainsi recéler une histoire atroce.

Plus loin, le rêve contamine la réalité lors du récit d'une sorte d'hallucination, dans laquelle le même personnage, Nadia, se réveille et « voit » S. (son ex-mari), recouvert d'une peau de rhinocéros ; cette vision se transforme en un rêve dans lequel le corps de son père s'est échoué sur le rivage comme une baleine morte, sauf qu'il s'agit en fait d'un rhinocéros, autre espèce en voie de disparition : « the fear of S's skin became a dream about finding my father's body washed up on the shore like a dead whale's, only instead of being a whale it was a decomposing rhinoceros » (GH 35).

Les images de mort et de pourrissement réapparaissent dans l'univers londonien des enfants Weisz, Yoav et Leah, après le départ de Bogna, la femme de ménage roumaine qui décide de quitter la maison de Belsize Park à la suite d'un incident précis ou peut-être à cause du désordre qui y règne, emportant avec elle un secret qui restera entier pour le lecteur. Dans ce chapitre aussi, on peine à déterminer si certains éléments de récit doivent être lus comme des événements issus de la réalité ou comme des portions de rêve. Plus loin, lors de la visite des enfants Weisz à un certain Leclercq (ami du père Weisz), c'est Isabel (Izzy), la petite amie de Yoav, qui est la narratrice. Elle se réveille au milieu de la nuit, descend dans la cuisine et commence alors une histoire digne d'un récit fantastique : elle rencontre dans la cuisine un étrange petit garçon aux cheveux blancs, en train de ronger une cuisse de poulet, qui lui semble être la créature délicate et féérique sortie du tableau de Brueghel (dont la description a été citée précédemment), situé au sommet de l'escalier menant à sa chambre et qu'elle vient de décrire en détail. Ici, le lecteur navigue entre rêve et réalité, et cette impression est renforcée par le fait que la scène se passe la nuit. Ce procédé du personnage qui sort d'une œuvre fictionnelle pour nouer une relation avec une personne réelle (comme dans le film de Woody Allen, *The Purple Rose of Cairo*³¹⁹) met dans l'embarras à la fois la personne « réelle » et le lecteur/spectateur qui, face à ces mises en abyme, ne sait plus exactement où se situer et comment différencier la fiction de la réalité. Il en va de même dans *Great House* où le lecteur, à la suite de la narratrice Isabel, se trouve décontenancé, comme s'il avait perdu ses repères. Le petit garçon, qui s'appelle Gigi et prétend être le neveu de Leclercq (élément réaliste), entraîne Isabel dans une visite du château qui semble être un rêve selon la narratrice : « I felt myself losing my bearings, a feeling that was not at all unpleasant » (GH 153). Ce sentiment pourrait également s'appliquer au lecteur qui s'identifie à Isabel. Les deux personnages montent dans une tourelle au sommet de laquelle se trouve une pièce comportant quatre fenêtres ; le vent souffle ; une des vitres est cassée : tous ces éléments contribuent à créer l'atmosphère d'un conte pour enfants ou d'un

³¹⁹ Woody Allen, *The Purple Rose of Cairo*, produced by Robert Greenhut, distributed by Orion Pictures, USA, 1985.

mauvais rêve. La cachette du petit garçon dégage une odeur âcre d'isolement et de solitude (« reeked of isolation and loneliness » [GH 154]) et l'on ne sait s'il s'agit dans ces mots d'une description de la réalité ou des fantasmes de la narratrice qui projette ses propres affects sur ce qu'elle voit.

Isabel aperçoit ensuite la photographie d'une femme qu'elle imagine être la mère de Gigi (bien que ce fait soit davantage suggéré et laissé à l'interprétation subjective du lecteur que véritablement établi), et le petit garçon s'endort en se blottissant contre Isabel, comme le font les enfants qui ont perdu leur mère (« Once I read about children who lose their mother and spend hours huddling near a radiator » [GH 136]), selon Isabel qui s'endort à son tour. Cependant, le réalisme refait irruption dans le récit lorsqu'elle se réveille aux premières lueurs de l'aube : « Gigi was snuggled against me like a cat and the sky was turning pale » (GH 153). Elle a l'impression de parcourir un labyrinthe lorsqu'elle redescend, portant l'enfant endormi dans ses bras comme si elle l'avait secouru. En chemin, elle aperçoit son image dans un miroir et, contrairement à ce qu'elle aurait pu imaginer, le reflet du petit garçon est présent, sous-entendant (pour le lecteur) qu'il est bien réel.

En revenant dans la chambre qu'elle partage avec Yoav, elle pose l'enfant endormi dans leur lit et se couche à son tour, mais lorsqu'elle se réveille, l'enfant a disparu et Yoav, qui sort de la douche, n'évoque nullement Gigi, comme si ce qui vient d'être relaté n'avait été que le récit d'un rêve éveillé. Le récit réaliste reprend son cours et l'on apprend que Gigi est effectivement le petit neveu de Leclercq et qu'il vit dans le château depuis un an. Le mystère reste néanmoins entier à propos de la mère de l'enfant (« she doesn't exist for us, he said » [GH 157]) et la dernière image du château qui est donnée à voir au lecteur est celle d'une bâtisse qui refuse de livrer ses secrets : « the windows were white and blind in the sunlight » (GH 158). Même si Isabel finit par apprendre l'objet du déplacement des jumeaux Weisz – la récupération d'une table pour jeu d'échecs – la réponse reste laconique (« A chess table, he said » [GH 158]) et le reste de l'histoire est laissé à son imagination, donc à celle du lecteur.

Les faits réels survenus durant cette visite importent moins que l'ambiance onirique et irréaliste créée par l'auteur. Le lecteur s'immerge dans ces passages, avec l'impression de se trouver au cœur de l'histoire jusqu'à parfois en faire partie, et il finit par ne plus se soucier du degré de réalisme des faits narrés. Ballotté entre rêve et réalité, sa lecture devient une sorte de flottement au-delà des conventions habituelles, car nombre d'éléments ne sont pas révélés, intentionnellement laissés à son appréciation fluctuante. Cependant, cette portion de récit, qui sonne comme un conte pour enfants, comporte également un volet historico-onirique dans la mesure où Leclercq rappelle à la narratrice un nazi célèbre : « I was paralyzed to respond,

struggling as I was to recall who, exactly, our host reminded me of, and only once my hand was clenched tightly by his, did I realize it was Heinrich Himmler » (GH 147) ; plus loin, elle croit voir en lui une sorte d'ogre (« his teeth were small and yellow » [GH 147]) et son château semble receler des objets qui évoquent les biens juifs confisqués par les nazis : « We passed an enormous mirror of mottled glass » (GH 147).

Ainsi, Krauss se plaît à emmener le lecteur sur de fausses pistes : le bureau au cœur de *Great House* acquiert de multiples significations, à la fois aux yeux des personnages qui entrent en contact avec lui et aux yeux du lecteur qui croit voir en lui un élément unificateur, puisqu'il est commun à trois des quatre intrigues qui composent le roman. En effet, le lecteur doit s'adapter aux diverses images qui en sont données, au gré des intrigues dans lesquelles il apparaît, et il peut être tenté, alternativement, de voir le bureau comme un réceptacle de la mémoire, un témoin du passé, ou encore un survivant de la Shoah. Cependant, comme nous le verrons ensuite plus précisément à propos de la *chutzpah*³²⁰ interprétative que chaque lecteur devra mettre en œuvre, une explication plus complexe encore (et à la fois très libre) de sa signification pourrait être envisagée.

Dans *The Lost*, la capacité d'adaptation du lecteur est mise à l'épreuve par sa confrontation avec le photo-texte : comme chez Sebald, le lecteur programmé par ce type de texte hybride devra adopter une lecture elle-même hybride, devenant conjointement lecteur et *viewer*. Au lieu de passer rapidement et distraitemment sur les photographies pour reprendre le cours de sa lecture, le « lecteur-viewer » apprend au contraire, au fil des pages, à utiliser les images intercalées dans le texte pour compléter et enrichir sa lecture. La plupart des photographies méritent d'être observées attentivement, « déchiffrées » même (« an image it took me years to decipher » [L 275]), et l'auteur consacre des pages entières (pages 275-276 notamment) à décrire des clichés, à expliquer le rapport qu'il entretient avec les photographies, avec ce qu'elles représentent, ce qu'elles peuvent livrer ou révéler, si l'on s'attache aux détails, et donc, à préciser ce qu'il entend que le lecteur en fasse. Le texte qui les accompagne, de près ou de loin, peut alternativement procurer une émotion plus complexe (comme dans le cas de la photo de l'oncle Itzak, page 274, dont l'auteur fait remarquer l'air rêveur), ou leur insuffler de la vie (comme c'est le cas de la photographie de Shmiel, page 75, où il pose en uniforme de l'armée autrichienne, cliché qui renseigne également le lecteur sur le degré d'intégration de la famille).

³²⁰ *Chutzpah* signifie « culot, audace » en yiddish et l'expression est fréquemment employée par Delphine Horvilleur lorsqu'elle commente des textes.

Les photographies, en effet, ne sont pas adjointes au texte pour remplir une simple fonction illustrative, mais elles en font littéralement partie intégrante. Ainsi, à l’instar de certaines intrigues se faisant écho à l’intérieur d’un même roman, elles participent d’un système de correspondances qui invitent le lecteur à « se promener » dans le livre. Par exemple, la photographie de la Tante Jeannette en mariée apparaît page 97, sans la moindre explication, et ce n’est qu’à la page 383 que le lecteur apprendra l’identité du sujet, l’histoire de ce cliché et les circonstances dans lesquelles il a été pris et envoyé à différents membres de la famille à l’époque. Lorsque le lecteur atteint le passage écrit, il porte en lui le souvenir de la mariée et il la reconnaît : aux mots qu’il est en train de lire s’associe inmanquablement l’image, l’incitant à revenir en arrière pour observer de nouveau la photographie et pratiquer ainsi une approche non linéaire du récit.

Le lecteur doit donc rester humble, à l’image d’Alex, lecteur de Jonathan, qui fait part de ses commentaires dans la première lettre qu’il écrit à son compagnon de voyage à propos de son roman « historique » : « I may not possess many intelligent things to utter » (EI 25). Alex (comme le lecteur réel) ne comprend pas toujours tout (« There were parts I did not understand [...] » [EI 25]) et il doit admettre que sa connaissance restera parcellaire. Le lecteur réel doit également se laisser guider par les auteurs qui lui enseignent, au fil des pages, comment approcher leurs textes et « dialoguer » avec eux. Face à une forme de récit composée de mots et d’images, ou face à des prescriptions, parfois contradictoires, suggérées par les auteurs à travers leurs personnages de lecteurs, le lecteur réel doit faire preuve d’application : l’activité de lecture est une affaire sérieuse et il doit utiliser et développer diverses compétences afin de saisir toute la dimension des œuvres.

b) Un lecteur avisé et compétent pour une lecture sérieuse

Comprendre les allusions, repérer les références intertextuelles fait partie des compétences dont le lecteur devra faire preuve. Il doit pouvoir mettre ces références en résonance et percevoir les systèmes d’échos et de parallèles car les auteurs ne disent pas tout : il existe des « messages subliminaux » que chaque lecteur doit être en mesure de percevoir.

Des images récurrentes de la terreur nazie interviennent dans les récits, comme les chiens dans *Everything Is Illuminated* (« I’m afraid of dogs, [...] I’ve had some pretty bad experiences with them. [...] My mother is afraid of dogs. [...] So I’m afraid of dogs. I can’t help it » [EI 35]) ou les trains et leurs wagons plombés chez Krauss (« sealed compartment »

(GH 98) ; « sealed trains moving rapidly in the wrong direction » [GH 270]) – une image récurrente empruntée à Sebald – autant d’éléments parsemés dans les récits qui évoquent la Shoah de manière oblique. Les piles de vêtements et de chaussures conservées comme des reliques par Augustine dans *Everything Is Illuminated* peuvent évoquer, aux yeux du lecteur ayant eu l’occasion de se rendre à Auschwitz, les amoncellements présentés derrière des vitrines (« piles of clothes and hundreds of shoes of different sizes and fashions » [EI 147]) ; la bague de Rivka, retrouvée par Augustine, fait partie d’objets enterrés dans le sol, comme elle l’explique à Alex et Jonathan :

She hid it in a jar that she put in the ground. I knew this because she told me. She said, ‘Just in case’. Many people did this. The ground is still filled with rings, and money and pictures, and Jewish things. I was only able to find a few of them but they fill the earth. (EI 152)

Il s’agit bien entendu ici d’un fait historique que le lecteur avisé ne manquera pas de repérer : durant la période de la Shoah par balles, nombre d’habitants des *shtetls* d’Ukraine et de Pologne avaient enterré leurs biens à la hâte avant les raids des *Einsatzgruppen*.

Les auteurs attendent ainsi de leur lecteur qu’il ait certaines connaissances historiques, tout comme le réalisateur du film *Le Fils de Saül*³²¹, et à l’écran, la stratégie de l’auteur est encore plus manifeste. Sans connaissance préalable de la Shoah, certaines allusions ne pourront être saisies car le film utilise une technique qui exige que le spectateur complète l’image et comprenne l’arrière-plan, volontairement laissé imprécis. Par exemple, le réalisateur effectue de nombreux gros plans sur le visage du personnage principal, tandis que derrière lui se dessinent des figures plus ou moins floues, faisant clairement référence à la réalité des camps d’extermination ; mais le réalisateur n’insiste à aucun moment sur cette réalité qu’il estime connue de tout spectateur et qu’il s’abstient donc de décrire. Tout est fait, dans le film, pour donner l’impression d’une intrigue qui se déroule « normalement » dans un univers pourtant totalement a-normal. Les apparitions des médecins chargés de mener des expériences sur certains sujets, par exemple, ne sont pas accompagnées du moindre commentaire de la part du réalisateur. Les personnages ne sont pas non plus présentés comme tels ; naturellement, tout spectateur occidental sait de quoi il est question lorsque Saül, le personnage principal, entre dans une pièce où officient des personnes en blouse blanche. Ainsi, c’est la connaissance présumée du spectateur (ou du lecteur dans le cas de *The Lost*) qui permet à l’auteur de faire l’économie de la représentation des faits, et l’implicite donne encore plus de force à son

³²¹ Laszlo Nemes, *Le Fils de Saül*, Laokoon Filmgroup, Hongrie, 2015.

message : dans le cas du film, comme dans celui de nombreuses scènes de *Everything Is Illuminated* ou de *The Lost*, il s'agit de faire prendre conscience au public du degré de déshumanisation auquel les nazis étaient parvenus durant la Shoah.

D'autres allusions peuvent passer inaperçues, sortes de « clins d'œil » fugaces au lecteur, comme lorsque Foer fait allusion aux autodafés dans une phrase qui semble *a priori* concerner une réflexion sur la littérature : « The novel is that art form that burns most easily » (EI 201). Dans d'autres cas, l'allusion est explicite et destinée à faire percevoir au lecteur l'ampleur du traumatisme intergénérationnel, comme lors de ce dialogue de *Great House* où Aaron, le père israélien, reproche brutalement à son fils Dovik d'être en possession d'une BMW : « A German car? I said. You're driving me home in a German car? [...] You have to specially pay extra for a car made by the sons of Nazis? Of death camp guards? Haven't we had enough of black leather? » (GH 59). La véhémence du ton et des propos ainsi que l'hostilité du père ne peuvent s'expliquer que par la violence du passé et l'existence d'une blessure qui ne peut se refermer, et qui auront façonné sa relation ambivalente à son fils Dovik.

Les auteurs comptent aussi sur la mémoire de leur lecteur pour faire en sorte qu'il associe deux intrigues ou qu'il remarque la porosité entre certaines histoires. Dans *Great House*, l'évocation d'Emanuel Ringelblum³²² et la description du ghetto de Varsovie peuvent inciter le lecteur à établir un lien entre ces récits de pillage et de spoliation (« household items the Gestapo looted from the homes of deported or murdered Jews » [GH 156]) et l'histoire de George Weisz et de sa traque acharnée et obsessionnelle du bureau paternel, parmi d'autres meubles que des descendants de familles spoliées par les nazis le chargent de retrouver. Ainsi, un système d'échos est mis en place entre différents éléments des intrigues : par exemple, la pierre lancée contre la vitre de l'appartement des Weisz à Budapest en 1944 (page 283) semble curieusement atterrir dans le salon de la maison d'Arthur Bender à Oxford des décennies plus tard (mais plus tôt dans le roman, page 275 : « That window, he said at last, gazing behind me. How did it break? [...] Someone threw a stone through it, I told him. His sharp features became softened by a thoughtful expression, as if my words had awakened a memory in him ») et elle rappelle la nuit de Cristal³²³, déjà évoquée dans *Great House* avec le titre d'une des nouvelles

³²² Emanuel Ringelblum, un intellectuel juif polonais fut enfermé dans le ghetto de Varsovie où il conduisit une action secrète appelée *Oyneg Shabbos* (« Joie du Shabbat » en yiddish) qui consista à rassembler des témoignages, journaux intimes et documents officiels qui formèrent une chronique écrite de la vie quotidienne dans le ghetto. Ces documents furent enterrés dans des bidons de lait et des boîtes en fer et, après la guerre, une partie fut retrouvée et constitue actuellement les « Archives Ringelblum » : elles sont conservées au Musée juif de Varsovie.

³²³ La nuit de Cristal, pogrom contre les Juifs du Troisième Reich, se déroula dans la nuit du 9 au 10 novembre 1938 et la journée suivante. Près de 200 synagogues et lieux de culte furent détruits, 7 500 commerces et entreprises exploités par des Juifs saccagés, une centaine de Juifs assassinés ; des centaines d'autres se suicidèrent ou moururent des suites de leurs blessures et près de 30 000 furent déportés. Le pogrom et les déportations qui le suivirent causèrent la mort de 2 000 à 2 500 personnes.

de Lotte, “Broken Windows” : « The glass shatters, the boy covers his head, the mother screams. At that moment the life they know ceases to exist » (GH 283).

Tous ces fragments allusifs, plus ou moins explicites, forment un faisceau de références et c’est alors que le texte commence à exister dans la conscience du lecteur en tant qu’expérience. Il opère des synthèses et doit être capable de mettre en œuvre une lecture hybride : dans le cas de *The Lost*, on a déjà vu qu’il devait mêler lecture de l’image et lecture de l’écrit, mettre en relation photographies et texte ; mais il devra également relier texte biblique et récit personnel, établir des parallèles, décrypter, afin d’interpréter le récit de Mendelsohn.

Dans la tradition juive, on l’a vu, la lecture est une activité fondamentale qui nécessite « une approche patiente »³²⁴. Le judaïsme expose une vision du monde fondée sur la révélation, et la révélation biblique est conçue comme une parole articulée et intelligible, adressée par un être invisible et transcendant à un lecteur avec lequel il entre en relation à travers cette parole même. Le Talmud³²⁵ enseigne que le sage est préférable au prophète, et que le rôle du sage est précisément d’interpréter les textes, de les faire parler. Le questionnement incessant du texte remplace la manifestation de Dieu dans les autres religions et l’étude des textes prévaut, permettant aux interprétations (*midrashi*) de se constituer. Le récit, le texte écrit, se situe entre révélation et interprétation. « La Torah écrite a toujours été appréhendée comme sans cesse doublée de significations, de versions nouvelles à découvrir ou inventer »³²⁶. Le *midrash* est une sorte de science de la lecture, une catégorie juive de l’interprétation qui met l’accent sur l’importance primordiale de la lecture du texte biblique et sur sa sollicitation. C’est une forme d’interprétation qui vise à la fois l’intelligibilité du texte et le renouvellement du sens. Le terme hébreu *midrash* lui-même est un substantif provenant du verbe *daroch* qui signifie « examiner, scruter, interroger ». Ainsi, la lecture est là pour exhumer le sens, solliciter le texte et produire des significations nouvelles. Car l’écrit n’est pas une entité close : c’est un centre de relations, un carrefour en attente de sens. Le *midrash* est donc une exploration de la lettre du texte, une quête de renouvellement du sens. Selon cette modalité de lecture, le dialogue est de première importance. Dès qu’un maître propose une pensée, son interlocuteur l’ébranle dans sa position. Le maître n’arrache au texte qu’une partie de sa signification car le texte constitue une réserve

Point culminant de la vague antisémite qui submergea l’Allemagne dès l’arrivée des nazis au pouvoir en janvier 1933, la « nuit de Cristal » fait partie des prémices de la Shoah.

³²⁴ David Banon, *La lecture juive – une approche patiente*, éd. Pardès, 2002/1 (n°32-33), pp. 45-53.

³²⁵ Le Talmud (contrairement à la Torah qui correspond plus ou moins au Pentateuque, les cinq premiers livres de la Bible) est propre au judaïsme. Sous la forme de discussions et de récits qui peuvent sembler anecdotiques, il traite de la nature de toute chose, dans l’optique de la Torah. Il fournit une masse d’informations sur la législation, la culture, l’histoire du peuple juif, comme une sorte d’encyclopédie du judaïsme. Il joue un rôle d’unité dans la vie intellectuelle et spirituelle juive, et son étude est l’objet principal de l’enseignement dans les *yeshivot* (écoles talmudiques).

³²⁶ David Banon, *La lecture juive – une approche patiente*, op. cit., p. 47.

de sens inépuisable dont on ne sait que des bribes. C'est dans l'interaction que la pensée émerge, et cette pensée naît du dialogue entre les maîtres, dans l'intersubjectivité. L'un des principes de lecture est donc le raisonnement par analogie, largement utilisé par Mendelsohn dans *The Lost*, comme nous allons le voir.

Les exégèses de la Torah³²⁷, dans *The Lost*, (immédiatement repérables car écrites en italiques et souvent situées avant ou après le récit d'un événement marquant) apparaissent d'une part comme des miroirs du récit personnel et, d'autre part, indiquent au lecteur comment il pourrait, lui aussi, procéder dans sa lecture du récit de Mendelsohn. Implicitement, dès les premières pages de *The Lost*, l'auteur introduit ainsi un mode de lecture très particulier qui oblige le lecteur à se livrer à une perpétuelle adaptation, entre immersion dans les faits narrés et pauses réflexives. En effet, non seulement le récit de sa quête n'est ni linéaire ni chronologique (forçant ainsi le lecteur à maintenir un seuil de vigilance élevé), non seulement y coexistent plusieurs temporalités, mais, de surcroît, ce récit est enrichi de passages de la Torah que l'auteur a savamment sélectionnés pour les commenter et les mettre en parallèle avec son récit. Ses commentaires se réfèrent principalement à deux exégètes célèbres : Rashi – un commentateur du XI^e siècle, connu pour être le plus grand érudit de son époque – et le rabbin américain Richard Elliot Friedman – auteur d'un ouvrage paru en 1997, intitulé *Who Wrote the Bible ?*³²⁸, dont Mendelsohn se sert pour exposer les lectures possibles de la Torah. Le premier s'attache davantage aux détails (qui vont constituer le « micro-sens »), alors que le second tente plutôt d'élucider les éléments principaux d'un point de vue général (et donc de dégager une sorte de « macro-sens »). Selon Mendelsohn lui-même, les deux approches se complèteraient, bien qu'il soit tenté de privilégier l'approche de Friedman :

It is important to acknowledge the interpretation of modern commentators, such as the recent translation and commentary by Rabbi Richard Elliot Friedman, which, in its sincere and searching attempts to connect the ancient text to contemporary life, is as open-faced and friendly as Rashi's is dense and abstruse. (L 16-17)

³²⁷ La Torah, également appelée Tanakh ou Bible Hébraïque, est composée de *parashot*, c'est-à-dire de portions hebdomadaires, lues et commentées selon un calendrier fixe qui débute chaque année après la célébration de Rosh Hashana, le Nouvel An juif. Les *midrash* sont des exégèses du texte biblique, contenues dans le Talmud ; c'est un mode de lecture biblique qui relie des passages différents pour élaborer de nouveaux récits et de nouveaux sens. Chaque partie de la Bible commente ou complète une autre partie.

³²⁸ Richard Elliot Friedman, *Who Wrote the Bible?*, Harper Collins, 1997. « It is a strange fact that we have never known with certainty who produced the book that has played such a central role in our civilization », déclare l'auteur dans son introduction. Le livre se lit comme un roman policier dans lequel l'enquête porterait sur l'identité des auteurs de la Bible, utilisant les textes de l'Ancien Testament comme sources d'indices archéologiques. Ses analyses apportent un nouveau regard sur la Bible et enrichissent la connaissance que nous en avons, en tant que texte à la fois littéraire, historique et sacré.

Ainsi, d'emblée, le lecteur a le choix entre deux façons possibles de lire un même texte, ou plutôt, il comprend qu'il devra, alternativement, mettre en œuvre (au moins) ces deux types de lecture possibles. La lecture est une activité fondamentale et elle n'est pas anodine : l'interprétation qui sera faite d'un simple détail pourra modifier l'ensemble de la compréhension. Mendelsohn s'appuie sur l'exemple d'une différence de traduction des tout premiers mots de la Genèse : « In the beginning of God's creating the skies and heavens » par opposition à : « In the beginning, God created the heavens and the earth », qui implique deux chronologies différentes de la Création, pour affirmer l'importance primordiale des petits détails : « If you get the small details wrong, the big picture will be wrong too » (L 17). Cette mise en garde s'applique bien sûr – le lecteur le comprend tacitement – à l'histoire de Shmiel que l'auteur a patiemment reconstituée et qu'il s'apprête maintenant à lui raconter, mais elle s'applique également à Mendelsohn lui-même, en tant qu'enquêteur et auditeur de témoignages qu'il a recueillis : car il existe plusieurs temporalités dans le récit, parmi lesquelles le temps de l'enquête, d'une part et le temps de la narration, d'autre part.

L'utilisation de la parabole parcourt la Bible : selon Delphine Horvilleur³²⁹, le propre de ce procédé est d'exprimer un propos en feignant de parler d'autre chose, en ouvrant un récit parallèle qui éclaire, par ricochet, ce dont il est vraiment question. Et dans les premières pages de *The Lost*, le lecteur comprend d'une part qu'il devra, lui aussi, procéder par analogie et établir des parallèles entre les différentes histoires racontées – qu'elles soient mythiques ou réelles, qu'elles soient de première ou de deuxième main – et d'autre part, que sa vision d'ensemble dépendra des associations qu'il aura lui-même opérées. L'un des tout premiers parallèles que fait le lecteur survient avec la phrase de conclusion du second chapitre de la Bible, citée par Mendelsohn, et qui met l'accent sur le désordre et la destruction qui interviennent peu de temps après la Création : « the peaceful existence was shattered » (L 18) (écho de la phrase de Krauss citée précédemment : « The glass shatters, the boy covers his head, the mother screams. At that moment the life they know ceases to exist » [GH 283]). Ici, le lecteur « quitte » mentalement l'univers biblique pour se trouver dans l'Europe de l'est de la fin des années trente.

De même, le symbole de l'arbre dans le jardin, et l'idée du plaisir et de la douleur conjointement causés par la connaissance (« the pleasure and the pain that come from knowing things » [L 18]), permettent à l'auteur de mettre en garde le lecteur réel, comme avec un *caveat lector* implicite : ce qu'il s'apprête à révéler, à faire connaître, pourra donc causer douleur et

³²⁹ Delphine Horvilleur, *Comment les rabbins font des enfants*, op.cit. p. 105.

souffrance. L'idée est répétée plus loin (« certain kinds of knowledge are painful. [...] it is possible to learn certain things, certain facts, too late for them to do you any good » [L 58]) : cette connaissance qu'il va procurer au lecteur risque de le changer, tout comme la conscience de l'existence du bien et du mal a fait évoluer Adam et Ève. Le lecteur pourrait ne pas sortir indemne de sa lecture et cette transformation de son être profond serait irrémédiable : « once you know a thing, you cannot unknow it » (L 58).

Dans sa manière de procéder (de raconter), l'auteur déclare vouloir s'inscrire dans la double tradition de Rashi et Friedman : tantôt privilégiant la recherche du moindre détail et le souci de précision et d'exactitude, tantôt s'attachant à une vision d'ensemble, comme un plan panoramique de cinéma qui se rétrécirait progressivement pour se focaliser finalement sur l'histoire du premier homme et de la première femme, tel que Friedman le décrit :

Like some films that begin with a sweeping shot that then narrows, so the first chapter of Genesis moves gradually from a picture of the skies and earth down to the first man and woman. The story's focus will continue to narrow; from the universe to the earth to humankind to specific lands and peoples to a single family. (L 18)

Et il suggère au lecteur de faire de même : obtenir une vision de la Shoah et de ses répercussions (un ensemble d'événements appartenant à l'Histoire, « a vast historical event » [L 18]) à travers la « petite » histoire d'une famille de six personnes. En effet, selon Friedman, (et le lecteur comprend que Mendelsohn reprend cette idée à son compte), ce sont souvent les petits détails, davantage que la grande image, que l'esprit peut saisir ; la signification d'un événement historique de grande ampleur sera rendue plus facilement intelligible en se restreignant à l'échelle réduite de l'histoire d'une seule famille : « it is naturally more appealing to readers to absorb the meaning of a vast historical event through the story of a single family » (L 18). À ce stade du récit, la Shoah n'est pas encore nommée mais le lecteur connaît le sujet du livre, et il comprend que ce refus de la part de l'auteur de singulariser, exemplifier ou situer l'événement au sommet d'une échelle des souffrances procède certainement d'une volonté d'universaliser son récit. Il s'agit aussi d'universaliser le lecteur, et faire en sorte que le récit qui se prépare concerne tout être humain et pas seulement un lectorat juif.

Le « contrat de lecture » tacite est donc le suivant : des comparaisons seront faites entre l'histoire de Shmiel et le récit biblique, et le lecteur devra appréhender les deux récits de façon similaire. Il devra tirer des leçons de chaque anecdote, de chaque élément – si anodin soit-il – appartenant à l'histoire de l'oncle Shmiel pour parvenir à approcher, comprendre, interpréter l'événement plus large qu'est la Shoah, ainsi que ses implications et ses répercussions.

Et en même temps, la Shoah sera elle-même à replacer dans le vaste ensemble qu'est l'histoire de l'humanité, car le choix des *parashot* commentées par Mendelsohn n'a pas été fait au hasard : à la Création divine (pages 31 à 76) correspond la problématique de la création littéraire ; à la rivalité entre Caïn et Abel (pages 77 à 152) correspond le différend tragique entre le grand-père de l'auteur et son frère Shmiel, miroir de la relation de compétition que l'auteur lui-même entretient avec son frère Matt : « an obscure but ferocious competitiveness » (L 44), mais aussi de l'attitude ambivalente des Polonais envers leurs « voisins » juifs ; l'épisode du Déluge et de l'Arche de Noé (pages 153 à 262) évoque la destruction totale causée par la Shoah et les errements des survivants de la Catastrophe ; l'avant-dernière partie (pages 263 à 438), intitulée « Lech Lecha ! » (pouvant être traduit par « Va, va ! », ou bien « Va pour toi ! », ou encore « Va vers toi ! »), indique une nouvelle étape audacieuse de la quête, durant laquelle l'auteur se rend aux quatre coins du monde pour recueillir des témoignages et les recouper ; et enfin, la cinquième partie (pages 439 à 516), intitulée « Vayeira » (ou « l'Arbre de la Connaissance ») clôture la recherche de l'auteur (devenue celle du lecteur) qui aura acquis et transmis une certaine connaissance de la Shoah.

Chaque partie comporte en exergue une citation qui introduit et commente ce qui va suivre, et « Vayeira » est accompagnée d'une citation de Proust qui affirme la supériorité de la création par rapport à l'observation : « Dans l'état d'esprit où l'on *observe*, on est très au-dessous du niveau où l'on se trouve quand on crée »³³⁰. En d'autres termes, la création littéraire ne se borne pas à un rendu fidèle de la réalité qu'on a pu observer. La subjectivité sera forcément présente dans tout récit de la réalité et, plus encore, il s'agira pour l'écrivain d'élaborer à partir de ce qu'il a observé. Un écrivain n'est donc pas un simple chroniqueur de son temps, il se doit d'interpréter le monde par son écriture même. Le lecteur à sa suite se devra de l'imiter dans sa démarche créatrice.

Rien d'un enseignement religieux dans les évocations de la Bible contenus dans *The Lost* : Mendelsohn met au point une procédure qu'il réutilisera quelques années plus tard avec *L'Odyssée* d'Homère dans son livre paru en 2017, *An Odyssey: A Father, a Son and an Epic*³³¹, dédié à ses relations avec son père, où alternent récit personnel et analyse du poème antique dans le cadre de ses cours à l'université auxquels son père assiste. L'originalité de *The Lost*, par rapport à d'autres ouvrages littéraires portant sur la Shoah et son après-coup, se situe dans le fait de placer le lecteur au centre de son écrit, en le sollicitant et en établissant un dialogue

³³⁰ Marcel Proust, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs, À la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, 1919, cité par Daniel Mendelsohn, *Les Disparus*, traduction de Pierre Guglielmina, Paris, Flammarion, 2007, p. 793.

³³¹ Daniel Mendelsohn, *An Odyssey: A Father, a Son and an Epic*, London, HarperCollins Publishers, 2017.

exigeant avec lui. Mendelsohn est lui-même un lecteur mais aussi un érudit : la lecture qu'il préconise est donc particulière, de même que le lecteur qu'il « crée » est singulier. En effet, Mendelsohn est à la fois lecteur, professeur et guide, décrypteur qui réorganise la lecture (la sienne et celle de l'autre) :

So my father loved knowing things, and my mother loved organizing things, and perhaps this is why I, at an early age, discovered in myself an acute pleasure in organizing knowledge. [...] the pleasure lay, more specifically, in the organization of the knowledge I was slowly accumulating.
(L 38)

Il entend donc « former » son lecteur, comme s'il était un disciple, à la manière dont il forme ses étudiants à la lecture des textes classiques et à l'acquisition d'un savoir. Davantage qu'un dialogue, il s'agit d'une « formation » de l'esprit : nous, lecteurs, devenons les étudiants du Professeur Mendelsohn qui nous offre une leçon magistrale sur l'acte de lire, le rôle et la fonction du lecteur.

Bien que n'atteignant pas cette majestueuse maîtrise dans la démonstration, Foer et Krauss procèdent néanmoins de façon similaire dans la mesure où ils fournissent, eux aussi, des prescriptions de lecture au début de leurs ouvrages, prenant en compte la nécessaire participation active des lecteurs à la création de toute œuvre d'art.

c) Un lecteur imaginatif pour une lecture subjective et créative

Il n'existe pas une seule et unique lecture ou interprétation d'un texte littéraire mais une série de lectures possibles, que je qualifierai d'obliques, car elles convergent toutes vers le texte tout en différant légèrement les unes par rapport aux autres, en fonction du point de vue, ou « point de lecture », adopté par chaque lecteur. Cette idée d'un point de vue ou « point de lecture » singulier est développée par Hans Robert Jauss, pour qui l'horizon d'attente du lecteur est constitué des différentes connaissances littéraires préexistantes qu'il possède, comme une sorte de base de données réagissant face à l'œuvre. Le système de références provient des présupposés inclus dans le texte, et il dépend également du système culturel dans lequel l'œuvre naît et dans lequel le lecteur évolue.

Dans cette perspective, le texte est conçu comme une partition musicale, susceptible d'exécutions variables au gré des différentes lectures qui en sont faites. Foer entend d'ailleurs qu'on lise son livre comme on joue de la musique : « I think the ideal experience of my book

would be like listening to music »³³². Chaque écrit fait résonner des thèmes familiers et des variations singulières et nouvelles sur ces thèmes ; le lecteur devient un interprète, au sens musical et littéraire du terme. C'est effectivement ce qui se produit à la lecture de *Everything Is Illuminated* et des autres œuvres du corpus.

L'idée de rencontre lecteur-texte, développée au début de ce chapitre, est primordiale car elle permet d'introduire la notion de relativité et de subjectivité. Comme nous l'avons déjà vu, depuis les années 1970, il n'est plus question de la réception unique d'une œuvre monolithique, conçue par un auteur tout-puissant qui indiquerait à son lecteur où se passe l'action, qui en est le protagoniste et qui sont les personnages secondaires impliqués dans des sous-intrigues. Au contraire, à chaque lecture des textes du corpus, tel personnage, telle histoire, ou tel environnement seront privilégiés, au sens où, pour tel lecteur, ils deviendront proéminents comparés aux autres. Cette proéminence relative et subjective accordée à des éléments d'un écrit rappelle la notion de « biographèmes », élaborée par Barthes, qu'il définit comme les éléments saillants dans la biographie d'un auteur :

Si j'étais écrivain et mort, comme j'aimerais que ma vie se réduisît, par les soins d'un biographe amical et désinvolte, à quelques détails, à quelques goûts, à quelques inflexions, disons des « biographèmes » dont la distinction et la mobilité pourraient voyager hors de tout destin et venir toucher, à la manière des atomes épicuriens, quelque corps futur, promis à la même dispersion ; une vie trouée en somme.³³³

Ainsi, pour Barthes, il est des éléments dans une vie qui suffisent à en dire l'essentiel et, du choix de ces éléments, opéré par le biographe de façon subjective, dépendra le récit de l'ensemble d'une vie. En poursuivant la métaphore de la vie comme texte, Barthes reprend plus tard, dans son essai sur la photographie, cette idée des éléments pouvant voyager et se disperser, au gré de la volonté « capricieuse » du lecteur-biographe : « J'aime certains traits biographiques qui, dans la vie d'un écrivain, m'enchangent à l'égal de certaines photographies ; j'ai appelé ces traits des « biographèmes » ; la Photographie a le même rapport à l'histoire que le biographème à la biographie »³³⁴.

Le biographème, à l'instar du morphème ou du phonème, est bien une unité, mais dont Marie Gil affirme, dans son essai sur Barthes, qu'« il est le fruit d'une lecture subjective qui l'extrait de l'ensemble, non pas comme un miroir du tout, mais comme produit d'une élection aléatoire, capricieuse, comme un 'goût' »³³⁵. Dans cette citation, je retiendrai l'idée de *détail*,

³³² "A Conversation with Jonathan Safran Foer", 2002, Houghton Mifflin Company, p.6.

³³³ Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola, Œuvres Complètes*, tome III, p. 1045.

³³⁴ Roland Barthes, *La chambre claire*, Éditions de l'Étoile, Gallimard, Le Seuil, 1980, p. 54.

³³⁵ Marie Gil, *Roland Barthes. Au lieu de la vie*, Paris, Flammarion, 2012, p.4.

qui parcourt *La chambre claire*, et auquel Barthes attache une attention toute particulière lorsqu'il étudie la façon dont nous réagissons face à certaines images, ainsi que les notions de « dispersion » et de « vie trouée », qui rappellent la conception de l'écriture de Foer, Krauss et Mendelsohn.

Plus loin dans *Sade Fourier Loyola*, Barthes utilise un autre terme intéressant, celui d'*anamnèse* qui, en psychologie et en médecine en général, renvoie à l'ensemble des informations relatives au passé du patient, recueillies par le psychologue ou le médecin. L'anamnèse est un élément de mémoire, un ensemble de souvenirs qui, comme le biographème, comporte aussi un caractère d'élection subjective, mais cette fois liée à la mémoire. Et Barthes de compléter ainsi sa définition du biographème :

J'appelle anamnèse l'action – mélange de jouissance et d'effort – que mène le sujet pour retrouver, sans l'agrandir ni le faire vibrer, une ténuité du souvenir : c'est le haïku lui-même. Le biographème n'est rien d'autre qu'une anamnèse factice : celle que je prête à l'auteur que j'aime.³³⁶

Les notions de biographème et d'anamnèse sont initialement reliées à l'écriture de soi mais, dans la conception barthienne, toute œuvre peut être romanesque sans qu'elle soit en rien un roman. Et la vie elle-même peut être romanesque à partir du moment où on décide d'appeler romanesque la catégorie des choses qui ne cause pas d'ennui. Ainsi, le « bon fragment » doit ne pas ennuyer ni celui qui l'écrit, ni celui qui le lit. L'anamnèse, comme le biographème, est exemptée de sens et il appartiendra donc au lecteur de construire ce sens. Le lecteur est « sous l'emprise du texte », et les biographèmes sont les éléments marquants de récit, qui restent en lui une fois la lecture terminée.

Aussi bien chez Foer et Krauss que chez Mendelsohn, la subjectivité du lecteur est sollicitée, stimulée, valorisée. En effet, vis-à-vis de la multitude d'intrigues et de « sous-intrigues » figurant dans chacun des écrits étudiés ici, il est évident que chaque lecture pourra attribuer la primauté à l'une ou l'autre des histoires racontées par les auteurs, directement ou par l'intermédiaire de leurs multiples narrateurs. *Great House* regorge d'illustrations de cette idée : les figures de personnages marquants y abondent, et un même lecteur pourra privilégier tel ou tel personnage ou le considérer comme principal par rapport à d'autres. Ainsi, un certain lecteur restera peut-être marqué par la vision terrible qui est donnée par l'auteure des relations parents-enfants (à travers notamment l'histoire d'Aaron et de son fils Dovik en Israël, ou bien à travers celle de Weisz avec ses enfants, Leah et Yoav, tels des jumeaux à la relation

³³⁶ Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, op. cit., p. 1141.

fusionnelle, à la limite de l'inceste), alors qu'un autre lecteur retiendra plutôt son intérêt pour Lotte, l'écrivaine, épouse polonaise d'Arthur Bender, qui est rongée par un secret douloureux et finira ses jours dans l'oubli provoqué par la maladie d'Alzheimer.

De la même façon, le lecteur de *The Lost* peut être fasciné ou attiré ou particulièrement touché par tel ou tel membre de la famille de Mendelsohn. Si le personnage du grand-père est « en compétition » avec celui de l'oncle Shmiel dans l'esprit du lecteur (comme les deux frères le furent apparemment, de façon tragique, dans la vie réelle) pour obtenir la place de personnage principal, il est une multitude de témoins et de témoignages qui peuvent trouver un écho plus ou moins appuyé chez tel lecteur. Ou bien un même lecteur accordera peut-être une attention plus particulière à tel ou tel élément de récit au gré de ses lectures successives : l'histoire de Mrs Begley et des photos pour lesquelles elle a dû payer une sorte de rançon ; ou l'anecdote de la montre d'Adam Kulberg qui remarque, en observant la photographie de sa sœur disparue pendant la Shoah, qu'elle porte cette montre qu'elle lui avait demandée avec insistance, alors même qu'il avait peiné à économiser pour se la payer ; ou encore, le fait qu'aucun des témoins interrogés n'ait la moindre anecdote marquante au sujet d'Ester, l'épouse de Shmiel, ou de Bronia, la quatrième fille, âgée de treize ans lors de son assassinat, réduisant ainsi leurs vies à néant. Cette multitude de faits peut recevoir plus ou moins d'intérêt de la part du lecteur, en fonction de ses propres affects, de son histoire personnelle.

La subjectivité du lecteur réel fonctionne exactement comme dans la mise en abyme de *Great House* : à la manière dont Nadia est hantée par d'étranges cris d'enfants, certains réels et d'autres fantasmés, qui reviennent à la fois dans sa vie et dans ses écrits, tantôt comme des épisodes hallucinatoires, tantôt comme des éléments de récit (« no sign of where the cry had come from » [GH 31] ; « at the instant I shouted out I heard a double of my cry, one belonging to a child » [GH 32-33] ; « the cries stayed with me » [GH 33]), le lecteur en viendra à porter en lui, jusqu'à en devenir quelquefois obsédé et hanté, ces bribes de récit qui le transportent et l'immergent tantôt en Angleterre, tantôt en Israël, tantôt à New York, sans qu'aucun de ces éléments ne prévale par rapport aux autres. Leur importance sera relative et subjective.

Parmi ces éléments de récit et ces personnages plus ou moins « saillants », il en est certains qui font l'unanimité quant à l'intérêt qu'on peut leur porter. En effet, bien que Krauss ait souvent dit qu'elle n'avait pas écrit son roman autour de lui, les premiers lecteurs de *Great House* ont tous noté l'importance du bureau et l'énigme qu'il représentait. Les critiques se sont efforcés, dans la plupart de leurs articles, d'apporter une interprétation du bureau en tant que symbole dans *Great House*, présent dans toutes les intrigues sauf dans la partie « israélienne ». Ce bureau est énorme et mystérieux, chargé de significations cachées (« hidden meanings »

[GH 233]) selon les dires de Nadia qui le décrit abondamment en faisant part de la crainte qu'il lui inspire : « I was afraid, Your Honor, of being left alone with the shadow it cast across the room » (GH 201). Ce même bureau, sur lequel Lotte a écrit de nombreuses nouvelles lorsqu'il était en sa possession, suscite la haine d'Arthur, son mari. Il lui apparaît comme une sorte de personnage inquiétant qui s'immisce dans leur relation : « the desk waited like a Trojan horse » (GH 86). Enfin, il est personnifié dans de nombreux passages, devenant ainsi un véritable personnage qui évolue tout au long du roman, et Arthur insiste sur son côté menaçant – « like some sort of grotesque threatening monster » – en même temps qu'il lui attribue des pouvoirs maléfiques : « some sinister magnetic force [...] like the desk of a medieval sorcerer » (GH 83). Plus loin, cette dimension de danger et de menace se confirme : « an enormous, foreboding thing that bore down on the occupants of the room it inhabited, pretending to be inanimate but, like a Venus flytrap, ready to pounce on them and digest them via one of its many little terrible drawers » (GH 248).

Pour Sophie Vallas, il est polymorphe et changeant, comme un élément de conte de fée, et cependant il ne signifie rien en soi. Au contraire, la multiplicité de ses aspects en fait le réceptacle idéal de toutes les conjectures possibles du lecteur, une sorte de « tache de Rorschach »³³⁷. Dans le roman, il n'est au début que le support indispensable du travail de l'écrivain, mais progressivement il acquiert une dimension symbolique, devenant tour à tour témoin, victime puis rescapé de la Shoah. Il est un témoin, une trace matérielle du passé, un réceptacle de la mémoire mais aussi le symbole de l'héritage pesant du passé. Le bureau « n'est que » ce que chaque lecteur voudra bien en faire et, à travers la question posée par Gottlieb, l'ami et interlocuteur d'Arthur Bender (« And the desk? What happened to the desk? » [GH 251]) on peut lire la question du lecteur réel lui-même (telle qu'elle est induite par Krauss), qui ne peut que se demander quelle signification attribuer à cet objet qui envahit littéralement le roman en posant plus de questions qu'il n'en résout.

Ainsi, le lecteur est constamment amené à questionner les auteurs sur leurs récits de la Shoah, comme l'enfant, lors de la première soirée de Pessah, est amené à questionner ses aînés chargés de lui transmettre le récit de la sortie d'Égypte. Ce questionnement permanent ira de pair avec des pauses réflexives durant lesquelles le lecteur interrompra sa lecture pour laisser les images venir à lui ou pour établir des liens. Ces pauses s'opèreront notamment après des descriptions de photographies, présentes dans chacune des œuvres du corpus, en plus des clichés présents dans leur physicalité et incorporés au récit de Mendelsohn. La lecture

³³⁷ Sophie Vallas, "A Monstrous Desk to Write on: Anchoring the Writing of the Past in Nicole Krauss's *Great House*", communication au Congrès de l'EAAS (The European Association Of American Studies), 2014, non publiée.

« hybride » commandée par le photo-texte de ce dernier incite le lecteur à percevoir plusieurs types de relations entre texte et photos.

Le premier type de lien, que j'appellerais « illustratif », intervient lorsqu'on lit une description de paysage ou de visage : celle-ci prend forme dans l'esprit du lecteur comme une image mentale, et la photographie vient, en quelque sorte, la confirmer et la renforcer par une image physique, visuelle. Par exemple, page 10, la photo de Shmiel vient compléter la description intervenue trois pages auparavant : « a sleek man in a fur-collared coat, wearing a fedora » (L 7), et l'auteur présente ainsi au lecteur son grand-oncle, en lui faisant partager la représentation qu'il en a. À nouveau, page 127, la photo des deux témoins ukrainiens que Mendelsohn interroge, lors de son premier voyage, et qui racontent la première *Aktion* de 1941, apparaît quelques pages après que l'auteur a décrit Olga et Pyotr :

Olga was very old, plump but with the cool translucent skin of extreme old age, and for some reason everything about her made me think about food : her face was as round as a loaf of bread, her two bright eyes peering out between fat cheeks, like raisins baked into a cake. [...] a small surprisingly fit and muscular man of nearly ninety wearing thick glasses and a worker's cap, [Pyotr] was dressed in an old suit of indeterminate color and a tight vest : a peasant in his Sunday best. (L 122)

Parce qu'ils ont été photographiés et que la photo est plus tard incorporée au texte, le lecteur prend le temps de s'attarder sur eux et de les détailler, comme vient de le faire l'auteur dans le passage que le lecteur a encore en mémoire. Il n'y voit *a priori* que deux personnes âgées, que rien ne différencie d'autres personnes du même âge, et chez qui rien ne laisse soupçonner qu'ils aient pu être témoins d'atrocités. Le fait de les voir en chair et en os vient néanmoins authentifier leur récit et rendre ce dernier encore plus marquant pour le lecteur.

Un autre type de lien que le lecteur créatif peut établir entre texte et photographies pourrait être décrit comme la construction de « légendes obliques ». En effet, certaines semblent indirectement légendées, par une phrase qui se trouve à proximité de la photographie tout en étant apparemment déconnectée, et qui vient pourtant la commenter de façon indirecte. Page 134, la photographie du cimetière aujourd'hui désaffecté de Bolechow montre des enfants réunis, en train de rire et de jouer : l'un d'eux est perché sur la stèle penchée d'une tombe sur laquelle le lecteur devine des inscriptions hébraïques. Le cliché suivant, page 135, montre à quel point les lieux sont laissés à l'abandon ; s'en dégage une impression de tristesse, de dénuement et d'oubli. Ces photographies, qui apparaissent au milieu d'une portion de texte consacrée à l'exégèse de Rashi d'un passage de la Torah qui concerne le différend entre Abel et Caïn, semblent à première vue totalement déconnectées du texte au milieu duquel elles ont

surgi ; et pourtant, au milieu de la discussion savante, se détache une phrase : « there are things that are crying from the ground » (L 134), censée être la meilleure traduction de la phrase biblique. Isolée, cette phrase peut être lue comme une légende possible pour les deux photographies : de ce cimetière proviennent les pleurs étouffés des anciens Juifs de Bolechow que les enfants en train de jouer n'entendent pas. La description est intervenue auparavant, si bien que le lecteur relie instinctivement les photographies à la traduction de Rashi.

Ce procédé de la « légende oblique », qui agit presque à l'insu du lecteur, se retrouve également lorsque la photographie de Ruchele (l'une des filles de Shmiel, dont on sait qu'elle a été tuée durant la première *Aktion* du 28 octobre 1941, à l'âge de seize ans) apparaît, immédiatement suivie de la phrase suivante : « The murder of innocent children is a notorious problem that arises in the text of parashat Noach » (L 213). Ce décalage qui n'en est pas un, ainsi que la place très précise à laquelle les photographies sont insérées dans le corps du texte de *The Lost*, fournissent donc maintes occasions au lecteur d'enrichir sa lecture d'une réflexion plus générale qui l'incite à aller au-delà des faits pour en saisir la portée éthique et symbolique.

Des moments de silence et de rêverie semblent donc avoir été programmés par l'ajout des photographies dans *The Lost* ; des pauses paraissent également prévues dans la lecture par Foer et Krauss afin que le lecteur donne libre cours à son imagination. Yves Bonnefoy en confirme ici la fonction fondamentale :

l'interruption dans la lecture d'un texte peut avoir valeur essentielle et quasiment fondatrice dans le rapport du lecteur à l'œuvre. [...] Car l'interruption c'est bien ce qui se produit dans cet instant où on perçoit qu'à écrire, on ne fait que se vouer à quelques images ; et où on suspend ce rêve, pour se souvenir qu'il y a, au dehors, du temps, du lieu, du hasard, des choix à décider, de la mort, mais aussi bien, en cela, un monde. [...] L'interruption est déjà dans la Création.³³⁸

La discontinuité de la lecture est caractéristique et nécessaire dans l'écriture post-moderne. Elle consiste à s'interrompre et marquer des pauses, en posant le livre, ou en revenant en arrière.

De cette manière, le lecteur réel démontre qu'il a lui-même une certaine latitude dans la maîtrise de l'histoire : il exerce sa liberté de choix grâce à son imagination, afin de combler les blancs qui subsistent dans les histoires. Car, comme on l'a vu précédemment, il est paradoxalement recommandé au lecteur réel de se méfier des narrateurs, tout en acceptant leurs manques, leurs incompétences, leurs limites et *in fine*, l'absence d'autorité absolue de la part de l'auteur. Celui-ci souhaite impliquer le lecteur par sa participation active, et l'une des stratégies qu'il utilise à cette fin est de le solliciter pour combler, par l'imagination, les blancs que comporte son récit.

³³⁸ Yves Bonnefoy, « Lever les yeux de son livre », *Nouvelle Revue de Psychanalyse, La Lecture*, p. 37.

Dans *Everything Is Illuminated*, les commentaires et conseils de Jonathan ne sont pas retranscrits dans le roman mais livrés « en creux » au lecteur réel qui doit en deviner la teneur par le biais des lettres qu'Alex écrit en réponse à celles de Jonathan. Ainsi, par un jeu de miroir, on retrouve le lecteur que chaque écrivain a été. Le lecteur réel ne dispose que d'une partie de la correspondance, de la moitié des échanges d'un tout, et il comprend par inférence ce que Jonathan a écrit à Alex : comme s'il lisait les mots reflétés dans un miroir, déduits d'après les réponses d'Alex, comme le négatif d'une photographie. Dans le roman de Foer, on reconnaît, dans la double narration, une stratégie de l'auteur qui cherche à impliquer son lecteur : au lieu de raconter directement ce que Jonathan dit ou fait (ses conseils d'écriture ou l'envoi d'argent à Alex) comme il le ferait dans un mode de narration classique, Foer oblige ainsi son lecteur à combler les espaces blancs, à imaginer et à créer lui-même des éléments de récit qui pourront varier d'un lecteur à l'autre, d'un « point de lecture » à l'autre.

Ces blancs, volontairement disposés dans leurs textes par les auteurs, proviennent en partie du manque de connaissance : certains faits ne peuvent être narrés car ils ne sont pas connus, ayant parfois disparu dans le chaos de l'Histoire. D'autre part, ils peuvent provenir de l'existence d'un traumatisme qui s'est répercuté sur la mémoire : certains événements ont été oubliés, certains souvenirs ont été refoulés, ou bien ceux qui ont vécu ou vu ces événements ne veulent/peuvent pas les raconter. En effet, il est toujours difficile de mettre des mots sur un événement que l'on n'a pas pu soi-même appréhender complètement : l'expérience est parfois impossible à décrire, donc à communiquer.

Dans *The History of Love*, les mots écrits par Alma dans le petit billet destiné à son père et glissé entre les pierres du Kotel n'existent que dans l'imagination du lecteur réel, puisque le contenu ne lui en est pas révélé dans la fiction. Ce message non-lu, donc non-révélé, donne l'occasion au lecteur réel du roman d'inventer un contenu et une teneur qui pourront varier comme autant de faisceaux obliques, car l'on se trouve ici en présence d'une des multiples occasions où le lecteur peut bifurquer ou faire une pause dans sa lecture pour donner libre cours à son imagination.

Ainsi, les récits ne sont jamais tout à fait objectifs, et il y a toujours une part d'incertitude quant à l'honnêteté – volontaire ou involontaire – d'un narrateur. Tout récit est forcément teinté de subjectivité, et ceci est particulièrement vrai du témoignage, comme nous allons le voir au chapitre II. Par ailleurs, pour Stanley Fish³³⁹, la signification que l'on attribue à un texte varie en fonction de la situation interprétative dans laquelle on se trouve. Le lecteur est pensé comme

³³⁹ Stanley Fish, *Quand lire c'est faire. L'autorité des communautés interprétatives*, Paris, Les Prairies ordinaires, 2007.

appartenant à une « communauté interprétative » ou « communauté de lecteurs », et Fish met ainsi en avant la subjectivité de la perception. On est alors face à une double subjectivité : celle de l'auteur-narrateur et celle du lecteur réel-récepteur, et les notions d'indicible et d'« illisible » se rejoignent.

S'agissant de la Shoah, cette remarque prend une dimension particulière : en effet, lorsqu'on demande actuellement à des témoins de se remémorer des faits qui se sont déroulés plus d'un demi-siècle auparavant, il faut accepter l'éventualité que leur mémoire puisse être défaillante. Par ailleurs, certains faits sont si violents et insoutenables qu'il peut être difficile de les évoquer à cause du traumatisme qui en a résulté : soit parce que la parole du témoin sera bloquée et qu'il ne trouvera pas « les mots pour le dire » (comme on l'a vu dans la première partie, avec la sous-partie « Dire l'indicible »), soit parce que, conjointement, le récepteur ne sera pas en mesure d'écouter, de lire et recevoir une telle violence. C'est ce qu'on pourrait appeler « l'aporie du témoignage », et qui fait de la mission de transmission assignée au lecteur une véritable épreuve.

Chapitre II

Le lecteur à l'épreuve de la transmission

Comme nous venons de le voir, le lecteur est un véritable interlocuteur-collaborateur pour les auteurs qui s'adressent fréquemment à lui, de façon plus ou moins oblique, pour lui signifier comment ils entendent qu'il aborde leurs écrits. À l'issue de la quête, le lecteur a donc été « trouvé », créé par les textes, au sens où une image assez clairement définie d'un lecteur modèle, tour à tour compliant, avisé et imaginatif, a été dessinée. En plus d'être aux côtés des auteurs ou narrateurs pour les « assister » dans leurs (en)quêtes, il se trouve également qualifié en tant que témoin des récits ; il est au centre des textes car maints personnages qui les peuplent sont des lecteurs ; les auteurs eux-mêmes sont de grands lecteurs, comme en attestent les nombreuses références à des textes littéraires antérieurs ; le lecteur participe donc à l'élaboration des œuvres et il accepte de se laisser emporter par les récits, tout en conservant une distance critique et en activant sa capacité d'établir des liens et de saisir l'implicite ; grâce à l'identification favorisée par les récits détaillés, il est à présent placé dans la même position que celui qui recueille les témoignages, une sorte de témoin par procuration, et il est ainsi conduit à ressentir les mêmes émotions.

Le récit de Mendelsohn ainsi que les romans de Foer et Krauss reposent, pour une large part, sur des témoignages, indispensables à l'élaboration d'une connaissance sensible : de nombreux passages sont des récits du passé, et ces témoignages permettent aux (en)quêtes de progresser. Grâce à la lecture préconisée et mise en place par les auteurs, le lecteur de *The History of Love*, *Great House*, *Everything Is Illuminated* et *The Lost* est progressivement amené à entrer dans les récits, au plus profond de ces histoires qui, mises bout à bout, racontent la Shoah et le traumatisme qu'elle a causé. À maintes reprises, les narrateurs interrogent des témoins/victimes/survivants (particulièrement dans *The Lost* et *Everything Is Illuminated*) et recueillent leurs souvenirs, à la fois du passé pré-Shoah et des événements eux-mêmes, situés pour la plupart durant la période relativement méconnue de la Shoah par balles. Parfois, ils s'effacent pour ne plus intervenir entre les paroles reproduites et le lecteur, cessant ainsi de « médier » cette relation. Le lecteur devient alors un « témoin de témoins » à la suite des auteurs-narrateurs et, en lisant, c'est-à-dire en « recueillant » (si l'on se réfère à l'étymologie

du mot : du latin *legere*, « recueillir »), il hérite à son tour de ces récits. Il doit s'impliquer dans l'entreprise de transmission et, par un phénomène d'empathie, il en vient parfois à ressentir cet héritage comme un fardeau, portant à son tour le traumatisme qui avait été transmis aux auteurs, tout en se sentant également investi de la mission de faire vivre ces témoignages.

1) En lisant, en recueillant : le lecteur témoin et héritier

L'expérience de lecture est similaire à celle de l'audition de témoignages. En lisant, le lecteur recueille les récits des auteurs qui ont eux-mêmes recueilli des témoignages, qu'ils soient réels et authentiques comme dans *The Lost*, ou bien fictionnels comme dans les romans de Foer et Krauss. Ce faisant, il se heurte à toutes les difficultés inhérentes au témoignage en général, et au témoignage consécutif à un traumatisme, comme c'est le cas dans les textes étudiés ici.

As readers, we are witnesses precisely to these questions we do not own and do not yet understand, but which nonetheless summon and beseech us from within the literary texts.³⁴⁰

Cette phrase (tirée d'un ouvrage écrit conjointement par Shoshana Felman, universitaire et critique littéraire américaine, et Dori Laub, psychiatre israélien s'intéressant tout particulièrement au traumatisme) installe d'emblée le lecteur d'écrits littéraires de troisième génération dans la position de témoin : par sa lecture de témoignages le lecteur devient témoin à son tour. Il entre en contact avec des questionnements qui ne lui appartiennent pas forcément et qu'il a peut-être même du mal à appréhender. Et cependant, il doit s'appropriier ces questions qui le « convoquent » et « l'implorant », au cœur des textes littéraires, pour tenter d'y apporter une réponse. L'acte d'écrire des textes littéraires peut être comparé, selon Felman et Laub, à l'acte de témoigner : écrire un récit représente un mode d'accès à la réalité par l'art et la littérature, et le lecteur joue un rôle primordial en tant que récepteur car c'est lui qui recueille ces témoignages en les lisant.

Le statut de témoin est double : il est à la fois celui qui a assisté, de façon volontaire ou accidentelle, à un événement, et celui qui est chargé de rapporter cet événement. Il existe des témoins oculaires (qui ont vu de leurs propres yeux) et des témoins auriculaires (qui rapportent

³⁴⁰ Shoshana Felman, Dori Laub, *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History*, New York and London, Routledge, 1992, Introduction, p. 13.

ce qu'ils ont entendu). Et il existe des témoins qui se souviennent d'une expérience vécue, par opposition à des témoins qui se remémorent et racontent un événement auquel ils ont assisté en y restant extérieurs. Durant sa lecture de *The Lost*, qui contient un très grand nombre de témoignages recueillis par l'auteur tout au long de ses voyages, le lecteur est ainsi confronté notamment au récit d'Olga et Pyotr en Ukraine (témoins d'atrocités qui ne les concernaient pas directement), à celui de Mrs Begley à New York, de Shlomo Adler à New York et de son cousin Joseph Adler en Israël, de Jack et Bob Greene ainsi que Meg Grossbard en Australie, d'Adam Kulberg au Danemark, Klara Friedlich à Stockholm, ou encore à la retranscription de témoignages, collectés après la guerre et consignés à Yad Vashem, reproduits tels quels par Mendelsohn.

Ainsi, le témoin est celui qui rapporte et certifie une chose qu'il a vue ou entendue, et cette chose peut servir d'indice ou de preuve dans une affaire criminelle ou dans une procédure d'enquête. Dans le cas de la Shoah, il est d'une importance capitale. À l'heure où les témoins directs (ceux qui ont vu ou entendu, comme ceux qui étaient impliqués, Juifs comme non-Juifs) disparaissent et où le danger de l'oubli et/ou du révisionnisme se fait plus menaçant, il est primordial de relayer les récits – qu'ils soient fictionnels, biographiques ou autobiographiques – afin qu'ils se perpétuent. Dans la présente étude, le lecteur est témoin de récits, au sens où il « assiste » à ces récits en les lisant, mais il est, de plus, « pris à témoin » par les auteurs qui lui demandent de les « actualiser » en s'y impliquant, afin de les transmettre à son tour.

Selon Dominick LaCapra, la tentative de reconstruire et représenter des événements traumatiques ne peut se faire que grâce au témoignage ; l'écrivain a donc besoin d'interroger des individus impliqués dans les faits pour construire ses récits : « Testimonies are significant in the attempt to understand experience and its aftermath, including the role of memory and its lapses, in coming to terms with —or denying or repressing—the past »³⁴¹. L'utilisation du témoignage est indispensable et donc largement répandue dans les quatre œuvres du corpus. Cependant, ces témoignages, notamment dans les romans de Krauss, ne sont pas toujours présentés comme tels, et sont plus ou moins « médiés » par les narrateurs/auteurs. Et, tout comme le lecteur est celui qui finalise l'œuvre littéraire, c'est le récepteur qui fait le témoignage. Car, pour de multiples raisons, ce n'est que longtemps après la fin des événements qui ont constitué la Shoah que les faits ont été progressivement dévoilés, et que le destinataire des témoignages s'est fait plus précis. Parfois, le destinataire ne demandait qu'à être le survivant lui-même. À la fin de *La Nuit*, Elie Wiesel raconte comment, trois jours après sa libération de

³⁴¹ Dominick LaCapra, *Writing History, Writing Trauma*, Maryland, The John Hopkins University Press, 2001, pp. 86-87.

Buchenwald, il s'est regardé dans un miroir et s'est trouvé face au regard fixe de quelqu'un qu'il ne reconnaissait plus :

Un jour je pus me lever, après avoir rassemblé toutes mes forces. Je voulais me voir dans le miroir qui était suspendu au mur d'en face. Je ne m'étais plus vu depuis le ghetto. Du fond du miroir, un cadavre me contemplait. Son regard dans mes yeux ne me quitte plus.³⁴²

Ici, la dissociation entre Elie Wiesel victime rescapée de la Shoah, et Elie Wiesel écrivain montre que le premier était devenu un témoin pour le second qui se trouvait alors dans la position du récepteur d'un témoignage de déshumanisation, lequel devait le hanter jusqu'à la fin de ses jours, tout comme le lecteur demeure hanté, à l'issue de sa lecture, par certaines images mentales produites par les récits.

Dans les œuvres du corpus, on compte un certain nombre de ces témoignages « involontaires », ou anonymes, qui rappellent la difficulté à dire des victimes du traumatisme, leur difficulté à trouver un interlocuteur due à la difficulté des auditeurs ou lecteurs à entendre ou à lire des récits de cet ordre.

a) Messages anonymes et témoignages muets

Dans les ghettos de Pologne, avant même d'être confrontés à l'extermination proprement dite, des hommes et des femmes avaient éprouvé le besoin de consigner par écrit les détails de ce qu'ils subissaient, et c'est ainsi que des journaux et carnets décrivant leur situation et leur vie quotidienne ont été retrouvés après la guerre, enterrés dans le sol. Les premiers récits ont été guidés par l'impératif (psychologique, mais surtout moral) de faire savoir, sans qu'un destinataire particulier ne soit pressenti :

Indeed, against all odds, attempts at bearing witness did take place; chroniclers of course existed and the struggle to maintain the process of recording and salvaging and safeguarding evidence was carried on relentlessly. Diaries were written and buried in the grounds so as to be historically preserved, pictures were taken in secret, messengers and escapees tried to inform and warn the world of what was taking place.³⁴³

Ainsi, les premières victimes eurent l'intuition qu'elles ne survivraient pas à leur sort et que celui-ci méritait d'être porté à la connaissance du monde, mais elles ne savaient à qui adresser

³⁴² Elie Wiesel, *La Nuit*, op. cit., p. 178.

³⁴³ Shoshana Felman and Dori Laub, 'An Event Without a Witness', in: *Testimony; Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*, op. cit., p. 84.

leurs récits. Les écrits enterrés dans le sol des ghettos étaient clairement des messages dans autant de bouteilles jetées à la mer, pour reprendre l'expression de Mandelstam, sans récipiendaire clairement défini. Emanuel Ringelblum, à qui Krauss fait allusion dans *The History of Love* (Bird, le frère de la jeune Alma, a été prénommé Emanuel en référence à cet intellectuel juif polonais, prisonnier du ghetto de Varsovie), décida ainsi d'écrire une chronique de la vie quotidienne dans le ghetto avant sa liquidation ; ses écrits ont été retrouvés dans des boîtes en fer blanc enterrées dans le sol (que rappellent les innombrables boîtes dans lesquelles Augustine conserve toutes sortes d'objets du passé, dans *Everything Is Illuminated*) ainsi que dans des bidons de lait retrouvés après la guerre, et ils constituent à présent « les Archives Ringelblum », conservées à l'Institut Historique Juif de Varsovie. Mais il semblerait que ces tentatives d'informer et de faire savoir furent, sur le moment, vouées à l'échec : « However, these attempts to inform oneself and to inform others were doomed to fail. The historical imperative to bear witness could essentially not be met during the actual occurrence »³⁴⁴.

En effet, personne ne s'est intéressé à ces témoignages sans destinataire précis, à l'époque où ils ont été retrouvés (entre 1946 et 1950) et, historiquement, il a fallu attendre le procès d'Eichmann, en 1961, pour qu'advienne « l'ère du témoin », selon l'expression d'Annette Wiewiorka³⁴⁵. Il existe donc un décalage temporel important entre la période où les faits sont survenus et celle où les premiers témoignages ont trouvé un récepteur. Ce décalage est par exemple incarné dans *The History of Love* par le lien entre Alma et Leo Gursky : deux générations les séparent et la transmission, qui n'a pu être réalisée avec la génération intermédiaire (celle d'Isaac Moritz, le fils de Leo qui n'a jamais connu son père), ne pourra être que problématique, faite de blancs et de pans entiers du passé qui resteront omis. De façon plus éloignée, le « témoignage » rétrospectif de Nadia (ou bien s'agit-il d'une déposition, ou encore d'une confession ?), qui intervient longtemps après les faits (sa rencontre avec Daniel Varsky, le départ de celui-ci pour le Chili, leur correspondance, puis la disparition du jeune homme), peut ainsi rappeler ce long laps de temps qui s'est écoulé dans le silence, entre le traumatisme de la Shoah et les premiers témoignages.

L'indifférence ou le refus d'entendre ont prévalu pendant de longues années : en effet, il est remarquable qu'aucun des rescapés ou survivants de la Shoah présents dans les romans de Krauss ne témoigne vraiment. Les récits qu'ils font de leur passé sont soit hachés, fragmentaires et très incomplets (dans le cas de Leo Gursky), soit indirects et tout aussi

³⁴⁴ Shoshana Felman and Dori Laub, 'An Event Without a Witness', in: *Testimony; Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*, op. cit., p. 84.

³⁴⁵ Annette Wiewiorka, *L'ère du témoin*, Paris, Plon, 1998.

fragmentaires, relayés par un narrateur omniscient (dans le cas de Zvi Litvinoff). Dans le roman, personne n'a vraiment désiré entendre de quoi était fait leur passé européen, et Leo Gursky demeure en conséquence un personnage fantomatique qui cherche constamment à se rassurer sur la réalité de son existence. Dans *Great House*, les deux personnages contemporains de la Shoah – Lotte et Weisz – ne témoignent pas non plus : l'histoire de Lotte sera progressivement retracée dans le récit de son mari, Arthur Bender, tandis que seules quelques bribes du passé hongrois de Weisz parviendront à la connaissance du lecteur.

Cependant, le personnage de Lotte n'en demeure pas moins intéressant car emblématique de cette manière d'être au monde qui était celle de la plupart des rescapés ou survivants après la guerre : des « témoins muets » dont le silence attestait de la souffrance et de l'incapacité à mettre en mots un passé douloureux. Dans le cas de Lotte, les différents traumatismes qu'elle a subis (exil, déportation et disparition de sa famille, abandon de son bébé : « her voice slid over those nightmarish last words, as if it contained not one nightmare but many » [GH 104]) seront péniblement reconstitués par Arthur, son mari, qui « témoignera » finalement pour elle, en racontant rétrospectivement les bribes de sa vie qu'il parviendra à retracer. Le silence de Lotte en fait un personnage mystérieux et fascinant, à la fois pour son mari (qui avoue n'avoir jamais su qui elle était vraiment : « Yes, Lotte was a mystery to me » [GH 98]), et pour le lecteur qui découvre progressivement les éléments de sa vie et l'intense souffrance qu'elle aura portée en elle tout au long de son existence. Ses seuls « témoignages » seront ceux qu'elle livrera indirectement, par l'intermédiaire des nouvelles qu'elle écrit, toujours porteuses d'une noirceur qui se répercute sur l'ensemble de son imaginaire :

Two children who take the life of a third child because they covet his shoes, and only after he is dead discover that the shoes don't fit, and pawn them off to another child, whom the shoes fit, and who wears them with joy. A bereaved family out for a drive in an unnamed country at war, who accidentally drive across enemy lines and discover an empty house, in which they take up residence, oblivious to the horrific crimes of its former owner. (GH 84)

[A story] about a landscape architect in an unnamed country [...] willing to collaborate with the officials of the country's brutal regime in order to see that a large park he has designed is built near the center of the city. [...] When the secret police begin to bury the bodies of murdered children under the park's foundations in the middle of the night, he turns a blind eye. (GH 88)

Le sujet de cette dernière nouvelle mentionnée dans le passage qui vient d'être cité peut rappeler au lecteur des événements qui ont effectivement eu lieu en Galicie (la région d'origine des grands-parents de Krauss), où tous les enfants d'un même village avaient été massacrés et enterrés dans un lieu sur lequel, dans la Pologne contemporaine, un édifice a été construit

malgré les protestations auquel le projet avait donné lieu. Indirectement, pour le lecteur avisé, Lotte « témoigne » ainsi des épisodes d'expropriation et de spoliation dont ont été victimes les populations juives d'Europe centrale, de l'assassinat d'innocents ensuite enterrés dans des fosses communes, ainsi que de la cruauté et du cynisme dont certains citoyens ont fait preuve.

Aux « témoins muets » tels que Lotte, on peut associer les « témoignages involontaires », comme, par exemple, le tatouage des anciens déportés d'Auschwitz, puisque l'une des fonctions du témoignage est d'apporter une preuve de ce qui a existé. Ainsi Primo Levi « témoigne » de l'importance qu'a acquis ce tatouage – à la fois témoignage et héritage – qu'il porte dans sa chair et dont il déclare qu'il a, à ses yeux, une véritable valeur historique :

À quarante années de distance, mon tatouage est devenu une partie de mon corps. Je n'en tire ni gloire ni honte, je ne l'exhibe ni ne le cache. Je le montre de mauvais gré à ceux qui m'en font la demande par pure curiosité, promptement et non sans irritation à ceux qui déclarent leur incrédulité. Les jeunes me demandent fréquemment pourquoi je ne le fais pas effacer, et cela m'étonne : pourquoi devrais-je le faire ? Nous ne sommes pas nombreux dans le monde à porter ce témoignage.³⁴⁶

Pour Primo Levi, il importait par dessus tout de combattre la volonté, manifestée par les nazis, d'effacer toute trace et d'éliminer tous les témoins. Raconter sans relâche, par tous les moyens, que ce soit par des mots ou par le numéro tatoué sur sa peau, faisait partie de cette volonté inverse de témoigner.

Le lecteur peut établir un lien entre ce tatouage et certaines photographies du passé pré-Shoah parce que ces dernières sont des images proprement visuelles qui agissent comme des « témoins involontaires ». Dans *The Lost*, notamment, certaines photographies renseignent le lecteur sur ce qu'était la vie juive en Ukraine avant la guerre et témoignent donc indirectement de la brutalité et de la radicalité des faits qui se sont déroulés sur une période relativement courte, alors même que tel n'était pas le but initial de ces instantanés. Ainsi, les deux clichés montrant Shmiel, posant dans une rue de Bolechow à côté de l'un de ses camions, en compagnie de son épouse Ester et de l'un de ses chauffeurs (pages 21 et 416), attestent de la prospérité du boucher qu'il était avant-guerre. De même, la photographie de Pepci Diamant marchant dans une rue ensoleillée en compagnie de l'une de ses amies (page 217), toutes deux portant le brassard blanc orné d'une étoile de David bleue, témoigne de la mise à l'écart de la population juive, alors même que le sourire des deux jeunes filles révèle leur insouciance. Ces photographies de la vie ordinaire sont, à leur manière, des témoignages de la Shoah : car ce qui

³⁴⁶ Primo Levi, *I sommersi e i salvati*, Giulio Einaudi editore s.p.a. Torino, 1986, traduit de l'italien par André Maugé, *Les naufragés et les rescapés*, Paris, Gallimard, 1989, p. 118.

contribue à en faire une tragédie, c'est, comme le fait remarquer Ivan Jablonka³⁴⁷, l'interruption brutale et définitive de vies ordinaires et banales que rien ne prédisposait à être fauchées aussi soudainement.

Il appartient toujours au lecteur de lire et d'interpréter les contenus sous-jacents de ces clichés, parfois évidents, à d'autres moments plutôt sibyllins. Et il va de soi qu'il pourra s'arrêter, au gré de sa subjectivité, sur telle ou telle photographie pour l'observer ou la détailler plus attentivement : aucune hiérarchie d'importance entre tous ces aperçus de la réalité d'autrefois qui révèlent certains aspects de la vie sans histoires de sujets que rien ne prédestinait à figurer dans un récit écrit soixante ans plus tard.

De même, dans *Everything Is Illuminated*, la photographie que le « héros » (Jonathan) montre à Alex, lui sert à expliquer et justifier son voyage en Ukraine et sa quête – il est à la recherche d'un témoin qui pourrait lui raconter les circonstances dans lesquelles son grand-père a pu échapper aux nazis – ainsi qu'à authentifier l'objet de cette quête :

It was pending this five-hour drive from the Lvov train station to Lutsk that the hero explained to me why he came to Ukraine. He excavated several items from his side bag. First he exhibited me a photograph. It was yellow and folded and had many pieces of fixative affixing it together. 'See that ?' he said. 'This here is my grandfather Safran.' He pointed to a young man who I will say appeared very much like the hero, and could have been the hero. [...] 'These people he is with are the family that saved him from the Nazis.' [...] He explained to me that we were not looking for the family, but for this girl. She would be the only one still alive. (EI 59)

La force évocatrice de cette photographie en fait un témoin muet en même temps qu'une preuve de ce qui a existé ; l'image commence à « raconter l'histoire » avant même que le témoin (Augustine-Lista) n'ait été trouvé par les deux voyageurs et, en la contemplant, le narrateur (ici, Alex) s'identifie aux sujets qu'elle contient, « lisant » et interprétant de façon subjective certains de ses détails, et incitant tacitement le lecteur à faire de même :

He moved his finger along the face of the girl in the photograph as he mentioned her. She was standing down and right to his grandfather in the picture. [...] She was a youthful girl, perhaps fifteen. But it is possible that she had more age. She could have been so old as the hero and me, as could have been the hero's grandfather. I looked at the girl for many minutes. She was so beautiful. Her hair was brown, and rested only on her shoulders. Her eyes appeared sad, and full of intelligence. (EI 59)

³⁴⁷ Ivan Jablonka, « Comment raconter la Shoah. À propos des *Disparus* de Daniel Mendelsohn », Recension Histoire, 30 octobre 2007.

Les photographies, d'une manière générale, méritent d'être observées longuement et elles parlent d'elles-mêmes, même si, à les regarder, rien ne laisse présager le sort qui sera celui de leurs sujets quelque temps plus tard. Ce qui leur donne force et sens lorsqu'elles sont insérées dans un récit tel que *The Lost*, c'est d'être reçues par un lecteur avisé et compétent qui a connaissance de la suite. Le savoir qui lui manquait jusqu'alors est précisément celui de l'ambiance paisible qui émane de nombreuses photographies, et qui rend la suite des événements encore plus insupportable.

Les photographies sont donc souvent des témoignages involontaires et muets, attestant d'une réalité indéniable que Barthes appelle le « Ça a été » ou encore « l'Intraitable ». Car, d'après lui, « au contraire de ces imitations [que sont la peinture et le discours], dans la Photographie, je ne puis jamais nier que *la chose a été là* »³⁴⁸. Elles viennent parfois suppléer à une insuffisance ou à une distorsion du récit parce qu'elles parlent d'elles-mêmes. Elles peuvent donc être des témoignages en soi : elles donnent à voir des situations, elles montrent des lieux, des gens qui n'existent plus, ou bien elles apportent au lecteur une représentation visuelle de témoins qui, bientôt, auront disparu. Mais grâce à ces photographies, précisément, les témoins et leurs témoignages survivront au passage du temps.

Dans la nouvelle d'Ida Fink, « A Scrap of Time », l'un des personnages pointe cette qualité inhérente à la photographie en faisant remarquer que les traces de pas dans la neige, que l'on peut observer sur une photographie prise dans le ghetto de Varsovie avant sa liquidation, subsistent jusqu'à nos jours, alors même que les personnes qui ont formé ces traces ont été tuées : « The people are gone—their footprints remain. Very strange »³⁴⁹. Face à de telles images, le lecteur jouit d'une certaine liberté dans la lecture qu'il peut en avoir : ici, le commentaire du personnage « l'aide » à comprendre les implications contenues dans la photographie – seules, ces traces de pas dans la neige attestent de l'existence passée de gens qui ont été assassinés et oubliés – et, à maintes reprises, Mendelsohn procède de même lorsqu'il insère dans *The Lost* les photographies prises par son frère Matt, ou bien utilise des documents authentiques et des photographies anciennes tirées d'albums familiaux.

Par exemple, page 181, la photographie d'une vieille dame, debout dans l'encadrure de la porte d'entrée de l'immeuble qu'elle semble habiter à Lviv, pourrait paraître banale et sans intérêt sans cette précision apportée par l'auteur lorsqu'il décrit la photographie en question, quelques pages avant de la « montrer » : il fait remarquer que, dans l'encadrure de la porte,

³⁴⁸ Roland Barthes, *La chambre claire*, op.cit, p. 120.

³⁴⁹ Ida Fink, *A Scrap of Time*, Northwestern University Press, 1987, pp.135-136.

subsiste l'encoche vide destinée à la mezzouzha³⁵⁰ présente autrefois : « an ancient crone in L'viv, leaning out of a doorway in which you can just make out a groove for the mezuzah that had once been affixed there » (L 179). Cette « trace » de mezzouzha est un exemple de *punctum* bartien (ce détail, cette « piqure » qui provoque une douleur chez le *viewer*) et la photographie témoigne ainsi d'une histoire que le lecteur reconstitue avec l'aide de l'auteur : l'histoire d'une famille juive qui vivait dans cet immeuble, qui a été assassinée et a fini dans un charnier ou qui a été déportée et exterminée ; on n'a plus jamais entendu parler d'eux et une autre famille, non-juive, peut-être celle de cette vieille dame, les a remplacés immédiatement après leur « départ » dans l'appartement qu'ils habitaient.

Ainsi, des photographies, des objets ou des lieux peuvent (involontairement) « se porter garants », attester de l'existence passée de certaines personnes et « raconter » une partie de leur histoire. Ce sont des preuves ultimes et objectives qui aident à la connaissance et à la compréhension. Néanmoins, malgré le pouvoir évocateur de ces éléments, les histoires ainsi « racontées » sont forcément très parcellaires. Mendelsohn, dont le but explicite est de retrouver certains faits, avec le plus de détails et de précision possibles, ne peut faire l'économie d'aller interroger des témoins tant qu'ils sont toujours vivants, et il entraîne le lecteur dans son entreprise. Les témoignages verbaux qu'il recueille tout au long de ses voyages sont livrés à son lecteur avec plus ou moins de médiation de sa part, mais l'auteur lui donne toujours l'impression d'être partie prenante des entretiens, ne serait-ce qu'en lui faisant part de sa décision d'y avoir recours, en décrivant la mise en scène qui précède souvent les entretiens, et en exposant les difficultés qu'il rencontre.

b) « It's very important what you're doing » (L 336)

Par cette phrase simple, Joseph Adler, l'un des témoins interrogés par Mendelsohn en Israël, souligne l'aspect crucial de la démarche de l'auteur de *The Lost* qui consiste à faire naître les témoignages : elle est d'autant plus importante que, dans le cas de la Shoah en tant qu'affaire criminelle, tout a été fait pour méthodiquement éliminer la plupart des témoins, et les survivants ou rescapés (du fait de l'éloignement temporel) se font de plus en plus rares. Cette parole s'adresse à l'auteur qui recueille des témoignages mais, par extension, elle pourrait également

³⁵⁰ La mezzouzah est un objet de culte juif qui consiste le plus souvent en un rouleau de parchemin comportant deux passages bibliques, emboîté dans un réceptacle et fixé au linteau des portes d'un lieu d'habitation permanente, à l'exclusion des lieux d'aisance et de rangement.

s'appliquer au témoin qui témoigne, ainsi qu'au lecteur qui prend connaissance de ces témoignages, car la suite de la phrase de Shlomo concerne la connaissance que le public devrait avoir des faits, selon lui : « it's very important that people know what happened ». Le destinataire des récits est vague (« people ») mais c'est la démarche qui compte. En effet, il est nécessaire de témoigner, comme il est nécessaire de rassembler des témoignages, de même qu'il est « très important » de prendre connaissance de ces témoignages (en les lisant).

L'importance du témoignage a été soulignée dès les premiers récits de survivants comme un nécessaire devoir de mémoire. Elie Wiesel déclare avoir écrit pour témoigner et pour que les victimes de la Shoah ne soient pas oubliées car, selon lui, « oublier les morts serait les tuer une deuxième fois »³⁵¹. Ce souci est aussi manifestement celui de Mendelsohn dans *The Lost* qui affirme, à plusieurs reprises, sa volonté de restaurer l'honneur et la mémoire de ces six membres de sa famille, des gens ordinaires disparus dans des circonstances tragiques et dont l'histoire banale pourrait sombrer dans l'oubli.

Le témoignage est une pratique discursive par essence, opposée à la pure théorie, qui ne peut atteindre son but de transmission que s'il existe un témoin du témoignage, non seulement comme facilitateur de ce témoignage, mais aussi comme récepteur (auditeur ou lecteur). Il est difficile à mettre en œuvre car il nécessite un récepteur qui s'inscrit dans une chaîne de transmission : un témoignage doit s'adresser à quelqu'un. Par ailleurs, il importe de préciser que le destinataire doit d'abord être trouvé en soi-même. Or, la difficulté première des survivants (comme c'est toujours le cas pour les victimes d'un traumatisme) a été de se raconter d'abord les faits à eux-mêmes, et donc d'articuler leur récit, lequel demeurait flou, obscur, imprécis et incomplet. C'est l'auditeur qui donne son sens plein et entier au récit que fait le témoin. Pour Dori Laub, auteur d'une étude à partir de témoignages de survivants de la Shoah, le témoin est donc bien « le gardien de la mémoire » (« the guardian of its process and of its momentum »³⁵²). Il est celui qui détient un savoir sur le passé et qu'il est utile de questionner afin qu'un tel savoir soit transmis. Ainsi, de la même façon qu'un livre a besoin d'un lecteur, un témoignage a besoin d'un auditeur ou d'un lecteur : dans le cas des écrits du corpus qui contiennent tous des récits de rescapés/survivants de la Shoah (ou des récits de témoins), le lecteur devient donc le témoin de ces récits ainsi que l'héritier de cette mémoire. À la naissance du témoignage fait écho la naissance du récit et, à propos des Archives Vidéo qu'il a constituées à l'Université de Yale et de la naissance d'un récit qu'ont permis ces vidéos, voici ce que Dori Laub déclare : « The emergence of the narrative which is being listened to—and heard—is [...]

³⁵¹ Elie Wiesel, « Discours de remise du prix Nobel de la Paix », Oslo, 10 décembre 1986.

³⁵² Shoshana Felman, Dori Laub, *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History*, op. cit., p. 58.

the process and the place wherein the cognizance, the « knowing » of the event, is given birth to. The listener [...] is a party to the creation of knowledge *de novo* »³⁵³.

Dans *Everything Is Illuminated*, la naissance de Brod peut être assimilée à cette naissance du récit, au commencement de l'entreprise de (recherche de) témoignage : à partir du moment où le Jonathan fictionnel essaie de reconstituer l'histoire du *shtetl* de son grand-père en remontant à la naissance de cette aïeule, Brod – une sorte de Moïse au féminin appartenant aux « temps modernes » – c'est le Jonathan Safran Foer réel que l'on devine en train de créer un récit fondateur. En partant à la recherche de témoins accompagné d'Alex, le Jonathan fictionnel ouvre la voie au témoignage, c'est-à-dire qu'il permet à des faits qui, jusque-là étaient tus, de devenir une réalité historique.

Car il importe de garder à l'esprit que le témoignage est un processus, et non quelque chose de défini une fois pour toutes. L'acte de témoignage apporte moins un produit fini, une histoire à disposition d'un témoin et accessible à sa remémoration consciente, qu'un processus fragmentaire, en cours et inachevé. Si le témoignage est un processus en devenir et non un récit figé, alors le lecteur sera chargé de le réactiver à sa manière, comme le souligne Dori Laub :

Bearing witness to a trauma is [...] a process that includes the listener. For the testimonial process to take place, there needs to be a bonding, the intimate and total presence of an *other* – in the position of the one who hears. Testimonies are not monologues; they cannot take place in solitude. The witnesses are talking to *somebody*: to somebody they have been waiting for for a long time.³⁵⁴

C'est ainsi que, dans *Everything Is Illuminated*, le personnage de Lista se met à pleurer lorsque Jonathan et Alex se présentent à elle et lui demandent de témoigner à partir de la photographie qui leur sert de preuve, car elle rencontre enfin des interlocuteurs et son témoignage va pouvoir avoir lieu : « I've been waiting for you for so long » (EI 118). Ses larmes sont faites de l'émotion qui la submerge soudain à la vue de cette photographie surgie du passé, mais aussi d'un sentiment de soulagement : le fait de parler va la libérer du fardeau solitaire d'une mémoire non partagée jusque-là.

Cette idée de la nécessité de raconter (au bon interlocuteur-récepteur) est également exprimée par Mendelsohn lorsqu'il explique qu'avant d'entreprendre ses voyages, certaines coïncidences, à propos des membres de sa famille qui ont été assassinés, lui ont laissé penser que ces derniers pourraient bien être « dans l'attente » du moment où leur sort de disparus sera

³⁵³ Shoshana Felman, Dori Laub, *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History*, op. cit., p. 57.

³⁵⁴ *Ibid.*, p. 70-71.

révélé au monde : « tantalizing us with the possibility that the dead were not so much lost as waiting » (L 43). Ainsi, l'auteur a l'impression qu'il est attendu par Shmiel et les siens pour les délivrer de l'oubli dans lequel ils sont plongés et, tacitement, il suggère au lecteur de ressentir ce même appel : ce dernier a le devoir de faire vivre, en les lisant, les histoires racontées par Mendelsohn.

De la même façon, le personnage de Persky dans *The Shawl*, de Cynthia Ozick, arrive à point nommé pour recevoir le témoignage de Rosa Lublin, rescapée d'un camp de concentration, et la libérer enfin, après toutes ces années dans l'attente d'un interlocuteur : en parlant à et à travers Persky, Rosa s'adresse indirectement aux fantômes de son passé encore bien trop présent. Jusqu'alors, les gens qui venaient dans sa boutique refusaient de l'entendre : « Whoever came, they were like deaf people. Whatever you explained to them, they didn't understand »³⁵⁵. En effet, tous les témoins et les survivants, dans la réalité comme dans la fiction, ont intériorisé le manque d'intérêt des autres pour leurs récits. C'est pourquoi Rosa est incapable de transmettre son histoire et n'a aucun moyen d'exprimer la souffrance qu'elle ressent : « the unbearable pain she carries inside her has nowhere to go »³⁵⁶.

Après la guerre, la plupart des survivants ont constaté que personne ne tenait à écouter leurs récits. Ils avaient eux-mêmes conscience qu'il leur serait difficile, voire impossible, de faire comprendre de quoi était réellement faite leur expérience. Au tout début de *Everything Is Illuminated*, la phrase d'Alex – déjà citée – (« I must confess that there is so much I do not understand » [EI 6]) s'applique d'abord à la relation entre son père et son grand-père, mais elle peut également être entendue plus largement, associée à l'ensemble des faits sur lesquels la quête portera et, par extension, le lecteur lui-même peut s'approprier cette constatation : la Shoah demeure largement incompréhensible et « inconnaissable ».

Primo Levi a souvent évoqué ce rêve récurrent qu'il faisait, dans lequel il commence à raconter sa détention à Auschwitz lors d'un repas familial, et où tous les convives, un à un, quittent la table, refusant ainsi, de fait, d'écouter son récit. Cette idée qu'ils faisaient partie d'un « ordre secret » voué au silence, doublée de l'intégration du dogme nazi selon lequel ils étaient des sous-hommes, était très présente parmi les survivants et elle les a conduits à retarder voire parfois à renoncer totalement à leurs témoignages. Car lorsque certains s'y risquaient, la réception de leurs récits était souvent faite d'incompréhension, comme l'écrivain italien le fait remarquer dans *Les naufragés et les rescapés* :

³⁵⁵ Cynthia Ozick, *The Shawl*, Vintage International, 1980, p. 27.

³⁵⁶ Michael Levine, *The Belated Witness: Literature, Testimony and the Question of the Holocaust*, Stanford University Press, 2006, p. 398.

Les vérités qui dérangent rencontrent un chemin difficile. [...] Les rares prisonniers qui réussirent dans leur tentative d'évasion et qui, à la suite d'autres péripéties épuisantes, purent avoir accès aux organes d'information, parlèrent, mais [...] ils ne furent presque jamais écoutés ni crus.³⁵⁷

Certains choisirent donc de se taire et cette « rétention » pouvait être d'autant plus nuisible, d'après Laub, qu'elle durait longtemps ; alors, le survivant lui-même pourrait en venir à douter de la réalité des événements qu'il avait vécus et ainsi, continuer à être hanté par eux : « The 'not-telling' of the story serves as a perpetuation of its tyranny. The events become more and more distorted in their silent retention and pervasively invade and contaminate the survivor's daily life »³⁵⁸. Ainsi, les témoignages n'ont pu être que rétrospectifs car, sur le moment, ils ne pouvaient être transmis ni intégrés. L'événement dépassait les limites de la capacité à comprendre, transmettre ou même imaginer. C'est pourquoi il a créé une césure (« a historical gap ») : il n'a pu être compris et reçu que des décennies plus tard, lorsque les personnes qui menaient les interviews des témoins se sont mises à endosser conjointement la responsabilité du témoignage, responsabilité que les narrateurs avaient portée seuls jusqu'alors. La Shoah avait créé un monde déshumanisé dans lequel il était devenu impossible d'imaginer l'Autre, et la possibilité de l'adresse, de l'appel à se tourner vers quelqu'un pour demander assistance, avait été détruite. Les expériences étaient impossibles à communiquer par les survivants, y compris à eux-mêmes. Cette perte de capacité à être témoin de soi-même, et donc témoin de l'intérieur, est peut-être la véritable signification de l'anéantissement.

Seule la rencontre survivant-intervieweur permet à la vérité d'émerger. Dans *Everything Is Illuminated*, Augustine-Lista, qui n'a jamais rien raconté à personne, n'a pu communiquer sa vérité. La vieille dame n'existe quasiment pas : son existence fantomatique et fluctuante est laissée à l'appréciation du lecteur. Celle que les deux jeunes voyageurs rencontrent enfin en Ukraine ne prend réellement une dimension de personnage que grâce au témoignage qu'ils lui permettent de livrer. Seule l'insistance d'Alex à répéter sa question (« Have you ever witnessed anyone in this photograph ? » [EI 117-118]) a raison de l'obstination de la femme qui finit par déclarer incarner Trachimbrod à elle seule : « You are here. I am it » (EI 118). Enfin, elle accepte de les emmener sur les lieux du massacre et de raconter ce qu'elle sait, après cette phase de résistance caractéristique de nombreuses personnes ayant assisté à des événements traumatisants. C'est ce qui explique également le laps de temps important qui s'est écoulé entre la fin de la guerre et les premiers témoignages. Car un témoignage n'est possible que lorsque le

³⁵⁷ Primo Levi, *Les naufragés et les rescapés*, op. cit., p.156.

³⁵⁸ Dori Laub, "An Event Without a Witness", op. cit., p. 79.

témoin-narrateur est en mesure de reconstituer en lui-même un « tu » interne capable de l'écouter, en quelque sorte : « The testimony is therefore, the process by which the narrator (the survivor) reclaims his position as a witness : reconstitutes the internal *thou*, and thus the possibility of a witness or a listener inside himself »³⁵⁹. Ainsi, le témoignage peut être vu comme une sorte de « restauration » d'entièreté ou d'identité : c'est le processus par lequel le narrateur-survivant reprend sa position de témoin (en reconstituant un « tu » interne, et donc la possibilité pour un auditeur à l'intérieur de lui-même d'exister). La survie est permise par l'acte créatif d'établir et de maintenir un témoin interne qui se substitue à l'absence de témoin dans la vie réelle.

À cet égard, le personnage de Leo Gursky, dans *The History of Love*, est intéressant car il semble spectral et désincarné, comme si sa difficulté à communiquer sa vie polonaise passée remettait en question son existence même, dans un univers contemporain si totalement déconnecté de son expérience. Leo n'est pas sûr d'exister, si bien que son témoignage n'a peut-être tout simplement pas lieu d'être ; à moins que la raison de son incertitude à propos de son existence ne soit due à l'absence de récit de sa part ? Peut-être pourrait-il recommencer à exister vraiment s'il témoignait enfin ? Quant à son compère Bruno, on peut se demander s'il ne serait pas un voisin imaginaire, présent dans l'esprit de Leo uniquement pour tromper sa solitude et constituer un Autre avec qui dialoguer mentalement. Ce n'est finalement qu'avec sa rencontre, à New York, de la jeune Alma (en quête de l'origine de ce manuscrit qui lui est parvenu par l'intermédiaire de ses parents), que Leo parvient réellement à exister, et c'est dans les toutes dernières pages du roman seulement que la transmission a lieu, lorsqu'un véritable dialogue se noue entre les deux personnages représentant respectivement la génération des survivants de la Shoah et celle de Krauss.

Plus que d'un dialogue, au sens d'un échange réciproque de mots et de positions respectives, il s'agit de voix qui parlent entre elles et l'une à travers l'autre, de façon concomitante, à la manière dont une polyphonie narrative est établie dans *Great House*, avec une certaine porosité entre les différentes histoires racontées. Par exemple, la narration d'Isabel raconte la vie de la famille Weisz et fait écho à d'autres fils narratifs dans lesquels figure George Weisz : les faits sont livrés au lecteur de façon brute, sans commentaire, selon le point de vue d'Isabel. Son récit, à cet égard, est l'un des plus « sebaldiens » que l'on puisse trouver dans le roman car le lecteur oublie parfois que c'est elle qui rapporte les faits : elle « témoigne » pour Leah et Yoav Weisz et fait partager au lecteur la connaissance qu'elle a d'eux ainsi que la

³⁵⁹ Dori Laub, « *An Event Without a Witness* », op. cit., p. 85.

relation qu'elle a eue avec eux. Témoin typique, elle raconte « de l'extérieur » tout en étant « à l'intérieur », du fait de son intimité avec ces mystérieux jumeaux. C'est ainsi que le lecteur, par l'intermédiaire d'Isabel, a l'impression de « rencontrer » Leah et Yoav, d'apprendre à les connaître, précisément parce qu'ils sont décrits de façon subjective. Le regard qu'Isabel porte sur eux a le pouvoir de les rendre vivants aux yeux du lecteur.

Dans le même ordre d'idée, on peut noter l'effort qui est fait, de la part des survivants, pour émerger de cet état de « vie dans la mort » causé par leur silence : dans *The Lost*, Adam Kulberg, Klara Friedlich ou Dyzia Lew prennent toute leur dimension de « personnages » en tant que témoins et, dans le domaine de la fiction, Leo Gursky, Litvinoff ou Lotte semblent des personnages qui flottent dans un état intermédiaire entre la vie et la mort : ils sont réels, ils existent et ont des contacts avec d'autres personnes mais, dans le même temps, ils semblent murés dans un monde séparé du fait de cette expérience incommunicable qui les a fait approcher la mort et la perte d'aussi près. Claude Lanzmann exprime une idée similaire lorsqu'il affirme, dans un documentaire où il revient sur sa vie et sur la réalisation de *Shoah*, que « pour être témoin, il faut être à la fois dedans et dehors »³⁶⁰. Le témoin est celui qui a assisté à certains événements ou qui les a vécus et, afin de pouvoir raconter, il faut qu'il ait vécu au-delà et soit en mesure de s'adresser à lui-même et à l'autre. C'est ce moment de libération de la parole qui est, par ailleurs, si douloureux et pourtant si crucial, car parler fait revivre tout mais le savoir concret du survivant ne peut être remplacé par le savoir abstrait que représentent les connaissances historiques sur la Shoah. Ainsi, dans *Everything Is Illuminated*, le jeune Ukrainien Alex Perchov (qui n'est pourtant que « témoin de témoin » éloigné) mentionne cette difficulté à accomplir son travail de traducteur car, au fur et à mesure qu'il prononce les mots du récit qu'il est en train de traduire, les faits (terribles en l'occurrence) redeviennent réels par une sorte d'effet performatif : « when I repeated them, I felt like I was making them new again » (EI 185).

Mendelsohn, dont le travail littéraire s'apparente, à bien des égards, au travail cinématographique de Lanzmann, est, lui aussi, à la fois « dedans et dehors ». Il est à l'extérieur des histoires qui racontent la Shoah à cause de la distance générationnelle et familiale : il s'agit de son grand-oncle et non de son grand-père, comme il tient à le préciser dans l'une de ses interviews (« It's important that I don't have a direct generational connection with the Holocaust. I have an oblique connection that allowed me to write this book in this way »³⁶¹) ;

³⁶⁰ Adam Benzine, « Lanzmann—Spectres of the Shoah », film documentaire sur Claude Lanzmann, Cinephil, Canada, Royaume-Uni, 2015, rediffusé sur Arte le 6 juillet 2018.

³⁶¹ Elaine Kalman Naves, « Six from six million », op. cit.

et il se situe, en même temps, à l'intérieur de ces histoires en tant que récipiendaire et héritier. Il est donc un véritable témoin, tout comme le lecteur à sa suite. Dans le passage qui suit, comme à son habitude, Mendelsohn prend la peine de fournir une description extrêmement détaillée de la scène de l'interview, ce qui a pour effet de permettre au lecteur de visualiser cette scène et de s'y installer mentalement, assis sur le canapé aux côtés de l'auteur :

Like her apartment, Anna herself seemed at once friendly and slightly reserved. She smiled warmly and shook my hand firmly when Shlomo introduced us, but there was also a sense about her of something very slightly wary, as if somewhere in her apartment, or perhaps in her, there was something she might not, after all, want you to know about. [...] Anna Stern gestured for Shlomo and me to come into the apartment, and we sat down. Anna sat opposite Shlomo, and I sat down on the sofa, where I spread out my tape recorder, tapes, videocamera, file folders, and the one extant photograph of Lorka that we possess, that group shot of the family during their mourning for Shmiel's mother in 1934, which I planned to show her during the interview. (L 293)

La description détaillée des circonstances est éclairante parce qu'elle permet au lecteur de percevoir à quel point la mise en place de l'interview d'un(e) survivant(e) de la Shoah est délicate : en l'occurrence, Anna Heller Stern est résolue à témoigner, sa poignée de main est « ferme » et elle accueille « chaleureusement » Mendelsohn et Shlomo (qui va servir de traducteur), et cependant le narrateur ressent une certaine réticence de sa part, une « réserve » imperceptible, typique de l'ambivalence de nombreux témoins ; peut-être, « après tout », ne sont-ils pas entièrement disposés à *tout* raconter et la logistique mise en place par l'auteur – appareil enregistreur, bandes son, caméra vidéo et photographie comme déclencheur de souvenirs – semble soudain envahir l'espace d'Anna, donnant ainsi au lecteur l'impression de faire intrusion dans son appartement. Une fois le dialogue mis en place, on constate néanmoins que le témoignage peut avoir un intérêt thérapeutique pour les victimes. Car raconter permet aussi de conférer une réalité à des faits qui pouvaient être remis en doute : « If there are no witnesses to an event, the truth of the event essentially does not exist »³⁶². C'est pourquoi la plupart des survivants interrogés par Mendelsohn se prêtent volontiers à l'exercice. Dans l'ouvrage de Laub, l'une des femmes témoignant pour les Archives Vidéo de l'Université de Yale déclarait ainsi qu'elle avait survécu à la Shoah, entre autres raisons, pour être capable de témoigner et raconter : « We wanted to survive so as to live one day after Hitler, in order to be able to tell our story »³⁶³. Dori Laub commente cette phrase en suggérant qu'à son sens, les

³⁶² Shoshana Felman and Dori Laub, *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History*, chapter III, "An Event Without a Witness", op. cit., p. 74.

³⁶³ Dori Laub, *Truth and Testimony: the Process and the Struggle*, Baltimore, The John Hopkins University Press, 1995, p. 63.

survivants avaient également besoin de raconter pour survivre. Il s'agit d'une histoire traumatisante, difficile à mettre en mots, que le sujet appréhende péniblement dans sa totalité grâce au récit qu'il finit par en faire.

Dans *The History of Love*, Leo Gursky y parvient à grand-peine et, comme cela a déjà été évoqué plus haut, il faut attendre la toute fin du roman et un mode de communication très particulier pour que son lien avec le monde réel contemporain soit quelque peu restauré : « [...] in Ms. Krauss's most important scene—her novel's last—characters communicate by tapping one another twice. This can be seen as a form of shorthand for what has come before »³⁶⁴. Les personnages sont en l'occurrence Leo Gursky et la jeune Alma, assis tous deux sur un banc de Central Park lors de leur seule et unique rencontre, à la toute fin du roman, qui scelle le lien rétabli entre deux générations qui s'étaient éloignées et avaient perdu tout contact, en même temps qu'elle relie entre eux les différents fils narratifs. La communication se fait sous le signe d'une forme d'apaisement recouvré par Leo Gursky après des années de souffrance et de silence, au moment où il (re) trouve Alma, son amour de jeunesse d'avant la Shoah, en la personne de la jeune Alma new-yorkaise.

À l'inverse, dans *Great House*, c'est la rareté des faits que Lotte a livrés à son mari qui lui a apparemment permis de maintenir un semblant d'équilibre psychologique. Arthur est informé, dès le début de leur relation, de la perte qu'elle a subie du fait de la Shoah, mais elle n'entend pas revenir sur ce récit ni entrer dans les détails :

But, you see, the subject of her parents' fate and the loss of her former world were known to me. She had managed to communicate these nightmarish parts of her past at some point early on in our relationship in the form of a shadow play, without ever dwelling on them or giving them away too fully, and had managed at the same time to make clear to me that they were not subjects I should expect ever to be raised by her, nor should I attempt to raise them myself. (GH 245-246)

Pas de véritable secret en la matière (contrairement à l'épisode de l'abandon du fils qu'elle a eu avant son mariage avec Arthur et dont elle ne l'informera jamais) ; en revanche, Lotte entend clairement maintenir à distance ces souvenirs cauchemardesques que son mari compare à « des loups dormant dans leur tanière », et qui sont susceptibles de refaire surface à tout moment dans sa vie : « [...] her sanity, her ability to carry on with life [...] depended on her ability and my solemn agreement to cordon off those nightmarish memories, to let them sleep like wolves in a lair, and to do nothing that might threaten their sleep » (GH 246).

³⁶⁴ Marc-Christoph Wagner interviews Nicole Krauss, "We Create Who We Are", op. cit.

En effet, témoigner peut à la fois libérer et faire souffrir le sujet car le fait de raconter fait revivre le moment du trauma et ravive la souffrance engendrée par la perte, comme le souligne Dori Laub : « The testimony is inherently a process of facing loss—going through the pain of the act of witnessing, and of the ending of the act of witnessing—which entails yet another repetition of the experience of separation and loss »³⁶⁵. Dans *Everything Is Illuminated*, les témoignages sont extrêmement longs et laborieux, et la difficulté à parler des survivants ou des témoins oculaires de l'époque est mentionnée à maintes reprises. Lista, la femme que les voyageurs rencontrent en Ukraine et qu'ils prennent d'abord pour Augustine, rapporte ainsi l'histoire de ce survivant qui n'a jamais rien raconté : « I know that a few Jews survived from Trachimbrod, but I do not know where they are. [...] I knew a man from Kolki who escaped and never said another word. It was like his lips were sewn shut with a needle and string. Just like that » (EI 191). Dans *The Lost*, il arrive fréquemment que la voix des témoins interrogés par Mendelsohn se brise ou « s'éteigne » tant l'émotion les submerge à la remémoration d'événements survenus durant la Shoah par balles. L'expression « his/her voice trailed off » est répétée à maintes reprises et elle devient, au fil des interviews, un moyen pour l'auteur de signaler au lecteur l'émotion intense qui envahit le témoin et se répercute sur le lieu et les médiateurs de l'entretien, pour être finalement transmise au lecteur.

Le témoignage permet donc au sujet victime d'un traumatisme de restaurer son identité et son entièreté en réaffirmant cette partie de lui-même qui a été anéantie, et cependant, pour certains sujets, il importe de ne pas se laisser envahir par la remémoration. Selon Jean Claude Ameisen, médecin spécialisé dans l'étude de la mémoire, « si nous nous souvenons de quelque chose, c'est que cet événement nous a transformés. Celui qui se souvient n'est plus tout à fait le même que celui auquel c'est arrivé, car cet événement a fait de lui un autre »³⁶⁶. Le traumatisme change un sujet et, par un effet miroir, il y a un avant et un après l'acte de remémoration, tout comme il y a un avant et un après l'événement lui-même. Celui qui témoigne verbalise un souvenir – traumatique, en l'occurrence – et, ce faisant, revit son traumatisme, ce qui peut lui permettre de s'en libérer, tout comme la remémoration-verbalisation peut le déstabiliser. C'est ce délicat équilibre que des personnages tels que Lotte dans *The History of Love*, ou Litvinoff dans *Great House* semblent tenter d'atteindre.

Les témoignages sont donc primordiaux et, dans l'écriture même, ils permettent aux récits de progresser car quêtes et enquêtes reposent sur eux : dans *The Lost*, ce sont les récits

³⁶⁵ Shoshana Felman and Dori Laub, *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History*, chapter III, "An Event Without a Witness", op. cit., p. 91.

³⁶⁶ Cité par Delphine Horvilleur, *Tenoua*, « Yom Ha'Shoah. De génération en génération », op. cit., p.6.

successifs des différents témoins qui poussent l'auteur à voyager pour élargir toujours davantage son champ d'investigation, d'abord à l'Australie, puis à Israël, et, de là, au Danemark et à la Suède. Dans *Everything Is Illuminated*, la recherche d'Augustine en tant que témoin est aussi l'un des moteurs de l'intrigue ; la quête commune des deux personnages (Jonathan et Alex) incarnant la jeune génération, tend vers un même but : il s'agit pour eux de partir à la recherche de leur passé familial respectif. L'éloignement temporel fait d'eux des témoins de témoins, tout comme le lecteur à leur suite. Lorsque l'auteur ou le narrateur devient « témoin de témoins », le lecteur endosse, par procuration, ce même rôle à son tour.

c) Le lecteur « témoignaire »³⁶⁷

Étant eux-mêmes des écrivains « de troisième génération », les auteurs du corpus ne témoignent pas directement mais ont recours à des témoignages ou des récits du passé et, en devenant ainsi facilitateurs et/ou récepteurs, ils engagent le lecteur à adopter la même posture, celle de « témoignaire », selon l'expression de Régine Waintrater, c'est-à-dire témoin de témoignage ou encore, témoin par procuration. D'après Anne Martine Parent, auteure d'une thèse³⁶⁸ sur le témoignage concentrationnaire,

le rôle des destinataires du témoignage [...] est d'accueillir le récit, d'accepter de le porter, ou plutôt d'en porter une partie, de faire leur part du travail dans la traversée à accomplir. [...] Comme le souligne Régine Waintrater, le témoignaire « est au cœur de la transaction testimoniale : à l'instar de ce qui se produit dans le processus thérapeutique, c'est le passage par un autre qui restitue au témoin les pans de son histoire confisqués par les événements dont il témoigne »³⁶⁹.

Très tôt dans son livre, Mendelsohn fait part au lecteur de son regret de ne pas avoir davantage profité de la présence des personnes âgées de son entourage lorsqu'il était enfant et adolescent : « Those elderly Jews who [...] had [...] known so much that I now needed to know » (L 139). Il forme donc la résolution de tout enregistrer, répertorier et classer lors des rencontres qu'il se propose de faire : « This time [...] I would not let anything slip by, I would be conscious of every word, I would forget nothing » (L 139). Ici, si le lecteur s'identifie à l'auteur, il peut lui-

³⁶⁷ Régine Waintrater, « Le pacte testimonial », *Témoignage et trauma. Implications psychanalytiques*, Jean-François Chiantaretto *et al.*, p. 65-97, Paris, Dunod, coll. « Inconscient et culture », 2004.

³⁶⁸ Anne Martine Parent, *Paroles spectrales, lectures hantées. Médiation et transmission dans le témoignage concentrationnaire*, Université du Québec à Montréal, Août 2006.

³⁶⁹ Régine Waintrater, « Le pacte testimonial », *op. cit.*, p. 80.

même prendre la décision de ne rien laisser passer de ce qu'il lira, d'être réceptif à chaque mot et de ne rien oublier de ce qu'il aura lu.

Car ce but que l'auteur s'est assigné doit également devenir, *in fine*, celui du lecteur : restaurer la connaissance, rendre justice et restituer (à la famille de Shmiel), par personnes interposées, ce qui lui est dû, à savoir un « tombeau imaginaire », qui fait suite au « tombeau de mots » qu'est le récit de Mendelsohn (pour reprendre l'expression d'Ivan Jablonka), en d'autres termes : « make a restitution for all those others whom [...] I had ignored » (L 140). En reproduisant les paroles des témoins telles quelles, avec leurs fautes de grammaire, leurs interruptions et leurs hésitations, Mendelsohn permet au lecteur d'approcher au plus près de l'expérience que constitue le recueillement de témoignages : ainsi, le lecteur « recueille » tout en lisant ; il est « dans la peau » de l'auteur qui n'a de cesse de le prendre à témoin.

Ainsi, lorsque Mendelsohn entre pour la première fois en contact avec Jack Greene, l'un des témoins australiens, avant même de se rendre en Australie, il explique à son lecteur comment il mène l'entretien téléphonique, ce qui a pour effet d'aider ce dernier à visualiser la scène au moyen de son « œil intérieur », et d'accompagner ainsi l'auteur dans sa démarche : « As Jack talked I listened intently, making sure that the little red light on my voice recorder was on, occasionally typing notes into a file I had opened on my computer whenever he said something that struck me as particularly noteworthy » (L 146). Comme dans le cas de l'interview d'Anna, commenté précédemment, les précisions sur la façon concrète et matérielle dont l'auteur recueille les propos de Jack ont pour effet d'abolir la distance entre l'interviewer (l'auteur), la personne interviewée (Jack), et le lecteur réel du récit. L'identification est nécessaire, d'une part pour permettre au lecteur de ressentir les mêmes émotions que l'auteur (un intermédiaire entre lui et les faits relatés par les témoins) et, d'autre part, pour comprendre ces faits au plus près de l'expérience vécue.

À propos du traumatisme du 11 septembre, le critique américain Paul John Eakin affirme que les vies ordinaires que nous approchons par l'intermédiaire de témoignages nous paraissent similaires aux nôtres et permettent une identification plus aisée : « When the faceless statistics of the missing are given a face, a name, a story, we respond (...) to an instinctive reflex to heal the rupture in these lives that we accept as somehow representative of our own »³⁷⁰. Cette même remarque pourrait s'appliquer au traumatisme de la Shoah et à la démarche de Mendelsohn qui est clairement annoncée dans le sous-titre de son récit : il s'agit de rechercher six personnes parmi les six millions de Juifs assassinés durant la Shoah (« A Search for Six of

³⁷⁰ Paul John Eakin, *Living Autobiographically: How We Create Identity in Narrative*, Cornell University Press, 2008, p. 5.

Six Million »), ainsi que les détails qui formeront une véritable histoire à partir de chiffres et de dates (« the specifics that can transform statistics and dates into a story » [L 150]). Donner un visage, un nom, une histoire à des personnes anonymes incluses dans des chiffres abstraits conduit à les faire revivre mais permet également au lecteur d'approcher au plus près de l'expérience. La proximité que procure le témoignage direct ne peut être égalée ; c'est ainsi que, lors de son premier voyage, Mendelsohn prend conscience de l'étape qu'il a franchie en se rendant en Ukraine, et il rend compte de son émotion lorsqu'il se trouve face à deux personnes âgées qui savent et se souviennent :

She knows, he went on. She remembers. It was the sudden and vertiginous sense of proximity to them, at that moment, that made my sister and me start crying. [...] I was crying because it was a moment that brought me closer to others of my dead. (L 123)

Alors, son émotion devient celle du lecteur qui éprouve, lui aussi, à ce moment de lecture, le sentiment de se rapprocher « des morts de l'auteur ». Plus loin, ce dernier insiste sur la nature de l'information qu'apporte un témoignage, par opposition à des faits historiques contenus dans un ouvrage de référence :

But the information that you'll get from the Holocaust encyclopedia is, for all its details, impersonal, and if you're a person who grew up listening to elaborately detailed stories, it won't satisfy your hunger for the particulars of what happened to your relatives, [...] details that make you think about things differently. (L 124-125)

Là est précisément le but recherché par les trois auteurs : faire en sorte que les détails des multiples histoires qu'ils racontent agissent sur le lecteur et le poussent à « réfléchir autrement », grâce à l'identification qui s'opèrera entre lui et les protagonistes du récit.

Alors, comment mener un témoignage ? Parfois, Mendelsohn apparaît comme une sorte « d'accoucheur » de récit, comme celui qui va aider un survivant à se libérer du fardeau de ses souvenirs. Les commentateurs ont utilisé cette même image de la sage-femme à propos de Claude Lanzmann, notamment pour décrire la séquence qui concerne le coiffeur de Treblinka que le cinéaste pousse à raconter son expérience au camp, malgré l'insurmontable difficulté que ce témoignage représente pour lui. Mendelsohn, quant à lui, utilise souvent des photographies pour déclencher la remémoration : « At Jack Greene's, the picture of Shmiel, Ester, and Bronia started to loosen tongues » (L 185) ; « the snapshots [...] triggered a long-forgotten memory » (L 195) ; « I have some pictures to show you, I said to Anna. To trigger her memories, I'd brought my folder of old family photographs, the ones I'd brought to Sydney, too » (L 297).

De même que Mendelsohn utilise les photographies en les montrant aux témoins qu'il interroge pour les aider à amorcer leur discours, dans *Everything Is Illuminated*, le héros arrive en Ukraine « armé » de la photo d'Augustine. Lorsqu'ils parviennent enfin à la trouver, Alex et Jonathan sortent de sa maison à la demande des deux personnes âgées (la vieille dame qu'ils prennent d'abord pour Augustine et le grand-père d'Alex) qui veulent s'entretenir du passé hors de la portée des oreilles de la jeune génération (donc du lecteur, puisqu'Alex est le narrateur) : par conséquent, une partie du témoignage d'Augustine (ou du grand-père ukrainien) ne sera pas relayée. Alex décrit la situation en insistant sur son ambivalence vis-à-vis de cette « rétention d'information », car il est à la fois frustré et soulagé, curieux de savoir et, en même temps, plein d'appréhension :

We walked out and closed the door behind us. I yearned to be on the other side of the door, the side on which such momentous truths were being uttered. Or I yearned to press my ear to the door so that I could at minimum hear. But I knew that my side was on the outside with the hero. Part of me hated this, and part of me was grateful, because once you hear something, you can never return to the time before you heard it. (EI 156)

Ainsi, il existe une nouvelle ère, celle de la connaissance qui suit tout récit, quel qu'il soit, parce que le récit informe le récepteur. Et en effet, le témoignage provoque un changement non seulement chez celui qui témoigne (et utilise ses souvenirs à cette fin) mais également chez celui qui recueille le témoignage. Les auditeurs aussi sont ambivalents, partagés entre l'envie et la crainte de savoir. Par extension, le lecteur de témoignages ou d'interviews retranscrites (ou l'auditeur/spectateur) se trouvera transformé à son tour par la connaissance des faits narrés par le témoin ou par les histoires relatées par le conteur, et il peut éprouver une certaine appréhension à ce sujet. Ainsi, le lecteur pourrait reprendre les paroles d'Alex à son compte lorsque celui-ci déclare qu'une fois qu'on a entendu un récit, on ne peut retourner au temps où on n'en avait pas encore eu connaissance.

Par ailleurs, celui qui recueille les témoignages doit procéder avec circonspection : dans *Everything Is Illuminated* également, lorsqu'Alex interroge Jonathan sur son passé familial, sur sa grand-mère en particulier, il se rend compte qu'il ne doit pas le presser de questions s'il souhaite obtenir des réponses ; les intermèdes de silence sont nécessaires, comme des moments de respiration où la personne interrogée peut reprendre ses esprits et retrouver le fil de sa pensée alors que ses émotions ont été fortement sollicitées : « I did not utter a thing, so that he would persevere. This was so difficult at times, because there existed so much silence. But I

understood that the silence was necessary for him to talk. [...] With my silence, I gave him a space to fill » (EI 157-158).

Les récits abordent tous la difficulté même qu'il y a à questionner un témoin, à formuler les questions de manière à obtenir un récit le plus détaillé possible. Par exemple, lorsque Mendelsohn interroge Boris au sujet de Shmiel – impatient d'obtenir un portrait de son grand-oncle de la part d'une personne qui l'a côtoyé dans sa jeunesse – en lui demandant « comment il était », il se rend compte très rapidement que sa question est mal formulée. Posée ainsi, elle ne peut susciter qu'une réponse superficielle et succincte, car sa portée est trop large et générale. L'auteur ressort frustré et déçu de ses tout premiers entretiens avec les rescapés vivant à Sydney et il éprouve un sentiment d'échec : « So I had failed thus far to reanimate the lost » (L 199). En faisant part au lecteur de ses errements, Mendelsohn lui fait percevoir la difficulté abyssale dans laquelle son entreprise de recueil de témoignages l'a plongé, et il partage ce sentiment de désarroi avec lui, l'entraînant ainsi dans ses questionnements. En effet, l'auteur fait prendre conscience au lecteur de la difficulté de poser la bonne question et de la formuler de façon adéquate, tant ses premières tentatives lui apparaissent rétrospectivement maladroitement :

So you knew him pretty well? I asked Boris Goldsmith.

I knew him very well!

And then I couldn't think of anything to say. This was the strangeness of this trip: here I was at last, talking to people who had known them well, very well even, and I had no idea where to begin. I felt like someone confronted with a locked door who is handed a very large bunch of keys. I realized, then, how ill-prepared I had been. How do you find out who someone was, really? How do you describe a personality, a life? (L 186-187)

La question initiale (« What was he like? ») était trop vaste et floue et, plus loin, dans un autre contexte, en compagnie de Yona, une survivante de Bolechow qu'il a rencontrée par hasard au Musée de la Généalogie de Tel Aviv, il réitère cette même interrogation : « What can you really say about someone? » (L 345). La question doit être posée de façon assez ouverte, pour permettre un large éventail de réponses, mais en même temps, de façon assez ciblée pour obtenir une réponse pertinente.

Mendelsohn décide donc de procéder autrement et, au fil du temps, il met au point une méthode qui consiste à profiter des moments propices avec des personnes susceptibles de lui apporter des récits circonstanciés, grâce à des conditions privilégiées et favorables qu'il aura lui-même contribué à créer :

Jack, I felt strongly, would be able to grasp what I wanted; it was just a matter of finding the right moment to talk. [...] This [...] made him reluctant to go on at great length about his relationship with Ruchele during the group meeting, and so I arranged to talk to him in private the following afternoon, at his place. The house was quiet—Sarah had gone out, leaving some cake and coffee behind—and the conversation was easy. (L 199)

La qualité de la conversation qu'il réussit à établir avec Jack Greene, l'un des frères originaires de Bolechow ayant réussi à émigrer en Australie après avoir vécu caché pendant une bonne partie de la guerre, lui permet d'obtenir des informations bien plus précises que la question trop large et ouverte qu'il avait initialement posée en présence d'un trop grand nombre de personnes. Ainsi, dans certains cas, c'est une ambiance calme et intime qui permet au lecteur, par l'intermédiaire de l'auteur qui a créé ce contexte favorable, d'entrer en contact avec des témoignages précieux.

De façon similaire, Isabel, dans *Great House*, est, à sa manière, un témoin de témoin ainsi qu'une narratrice typiquement sebalienne faisant du lecteur l'ultime témoin : et elle affirme, dans sa narration, la nécessité qu'il y a à être écouté, afin que ses paroles soient prises en compte. À propos de Yoav, elle explique que sa capacité d'écoute a le don de lui conférer une importance et un intérêt dont elle estime pourtant être dépourvue. Il fortifie sa confiance et son estime de soi par cette capacité qu'il a d'entrer dans les récits qu'elle lui fait, et c'est ainsi que l'auteur entend que l'on écoute (ou lise) un récit :

He propped himself up on one arm and stared at me as I spoke [...] interrupting me to ask questions [...]. And he remembered every last detail, and wanted to hear not just the highlights, but everything, not letting me skip over any parts. He clucked his tongue and his face clouded over with anger whenever I narrated a part about some cruelty or betrayal, and grinned with pride whenever I described a triumph. Sometimes the things I told him evoked a quiet, almost tender laugh. He made me feel like the entire story of my life had been lived for his audience alone. (GH 134)

La capacité d'écoute d'un auditeur est primordiale ; son attention doit être soutenue et il peut interrompre le récit afin de demander des précisions au témoin pour parvenir à se représenter correctement les scènes, les actions ou les personnes décrites. Yoav a une attitude empathique dans son écoute d'Isabel, dans sa manière de « participer » physiquement, corporellement au récit, endossant et vivant à son tour les sentiments et les émotions de celle qu'il est en train d'écouter.

Pour en revenir au point de vue du « témoignaire », diverses stratégies peuvent être mises en œuvre afin d'obtenir un témoignage et, dans le roman de Foer, c'est Alex qui, en insistant comme le ferait un policier questionnant un suspect ou un témoin récalcitrant, finit par

avoir raison de la résistance de la femme censée leur indiquer où se trouve Trachimbrod et leur raconter comment le grand-père de Jonathan a eu la vie sauve :

‘Have you ever witnessed anyone in this photograph?’ She examined it for several moments. ‘No.’ I do not know why, but I inquired again. ‘Have you ever witnessed anyone in this photograph?’ ‘No’, she said again, although this second no did not seem like a parrot, but like a different variety of no. ‘Have you ever witnessed anyone in this photograph?’ I inquired, and this time I held it very proximal to her face, like Grandfather held it to his face. ‘No,’ she said again, and this seemed like a third variety of no. I put the photograph in her hands. ‘Have you ever witnessed anyone in this photograph?’ ‘No,’ she said, but in her no I was certain that I could hear, ‘Please persevere. Inquire me again.’ So I did. ‘Have you ever witnessed anyone in this photograph?’ She moved her thumbs over the faces, as if she were attempting to erase them. ‘No.’ ‘Have you ever witnessed anyone in this photograph?’ ‘No,’ she said, and she put the photograph in her lap. ‘Have you ever witnessed anyone in this photograph?’ I inquired. ‘No,’ she said, still examining it, but only from the angle of her eyes. ‘Have you ever witnessed anyone in this photograph?’ ‘No.’ She was humming again, with more volume. ‘Have you ever witnessed anyone in this photograph?’ ‘No,’ she said. ‘No.’ I saw a tear descend to her white dress. It too would dry and leave a mark. ‘Have you ever witnessed anyone in this photograph?’ I inquired and I felt cruel, I felt like an awful person, but I was certain that I was performing the right thing. ‘No,’ she said, ‘I have not. They all look like strangers.’ I periled everything. ‘Has anyone in this photograph ever witnessed you?’ Another tear descended. ‘I have been waiting for you for so long.’ (EI 118)

Dans cette scène, qui semble interminable au lecteur comme à celui qui questionne, apparaît toute la difficulté de la mise en mots du témoignage. Le témoin résiste et commence par nier sa connaissance des faits passés car il est trop douloureux de les faire remonter à la surface de la mémoire et de les évoquer. Au fil de l’interrogatoire, la vieille dame semble néanmoins de plus en plus encline à céder et à se libérer ainsi du poids de cette mémoire, paraissant presque désireuse qu’Alex continue de l’interroger ; et du côté de l’interrogateur, ce sont la persévérance et l’obstination qui portent leurs fruits et lui paraissent ainsi être « la bonne chose à faire » (« I was performing the right thing »), en dépit de sa culpabilité à se montrer « cruel » et « horrible » avec Augustine. Le lecteur se retrouve ici clairement dans la position de « témoin par procuration » car il est témoin du témoin Alex, et perçoit ainsi la tâche insurmontable qui incombe à la fois aux rescapés (raconter) et aux enquêteurs (susciter les récits et faire savoir). Et il est significatif que cette scène intervienne environ à la moitié du roman : il aura fallu tout ce temps aux narrateurs (et au lecteur) pour commencer à entrer dans le vif du sujet et être véritablement en contact avec des récits de la Shoah. Ce processus est également expérimenté par le spectateur du film de Claude Lanzmann, *Shoah*, lorsqu’il écoute les témoins, guidés par les questions du cinéaste, aller jusqu’au bout de ce qu’ils peuvent raconter. Le cinéaste les pousse dans leurs retranchements, posant de façon insistante des questions de plus en plus

précises, répétant lui-même certaines paroles qu'il juge marquantes, jusqu'à parvenir à un récit le plus complet possible.

La comparaison avec un détective-enquêteur est valable pour Mendelsohn, lorsque celui-ci tente de recouper différents témoignages afin d'approcher au plus près de la vérité factuelle, tout en concédant finalement que l'exactitude des faits l'intéresse moins que l'image globale (« the broad picture ») ainsi que les sentiments ou sensations qui accompagnent cette image. En effet, lorsqu'il interroge Malcia à Beer-Sheva, en Israël, il a déjà acquis une certaine expérience pour recueillir les témoignages et c'est ainsi qu'il aborde ce nouvel entretien : « I asked her to remember for me what had happened and when. This time, though, I tried to think more like Matt. I asked her not just what had happened, but what people were thinking and feeling and saying » (L 325).

Les témoins (de même que certains membres de la famille de Mendelsohn) qui apparaissent dans *The Lost* acquièrent pratiquement tous la dimension de véritables personnages grâce aux descriptions détaillées que l'auteur en fait, et qui permettent ainsi au lecteur de les approcher et de les rencontrer. C'est particulièrement vrai de Mrs Begley avec qui l'auteur s'entretient plusieurs fois, à New York, de Shlomo Adler (« the self-appointed leader of the ex-Bolechowens [...] the official voice of what remained of Jewish Bolechow » [L 219]), ou de Meg Grossbard, dont les raisons de la mystérieuse réticence à raconter certains pans de son passé ne seront révélées que bien après ses interviews en Australie ; les explications rétrospectives ainsi glanées permettront au lecteur de comprendre sa personnalité, comme si elle était un véritable personnage de roman. Bien plus que de simples auxiliaires permettant à l'auteur de mener son enquête, les témoins donnent corps et forme à son entreprise et le soutiennent dans sa démarche en lui exprimant leur reconnaissance, à travers laquelle pourrait bien se dessiner la reconnaissance tacite de l'auteur envers le lecteur réel, chargé de lire et d'actualiser son récit.

D'une façon générale, le décalage temporel et les incertitudes dans les témoignages rendent souvent la transmission malaisée. En ce qui concerne la Shoah, la transmission de la mémoire au moyen des témoignages est certes indispensable, mais également problématique. En effet, l'une des spécificités de la Shoah est d'être « une histoire sans témoin »³⁷¹ pour laquelle s'est produit un « effondrement du témoignage »³⁷², pour reprendre une nouvelle fois les termes du psychologue clinicien Dori Laub.

³⁷¹ Shoshana Felman and Dori Laub, *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History*, chapter III, "An Event Without a Witness", op. cit., p. 80.

³⁷² Ibid.

2) Une transmission malaisée

La transmission des histoires qui ont formé la Shoah (des témoins aux auditeurs, et des récepteurs de témoignages au lecteur) est tout d'abord malaisée parce que l'une des spécificités de la Shoah est d'avoir laissé peu de témoins derrière elle et d'avoir consisté en l'effacement volontaire et délibéré de la moindre trace pouvant rappeler l'existence passée de ceux qui ont été exterminés. C'est l'idée que Dori Laub exprime en ces termes : « what precisely made a Holocaust out of the event is the unique way in which, during its historical occurrence, the event produced no witnesses »³⁷³.

a) « Un crime parfait »

L'anéantissement total et l'effacement délibéré des traces ont fait de la Shoah un « crime parfait »³⁷⁴, selon les termes utilisés par Claude Lanzmann dans un documentaire consacré à l'élaboration de son film. L'objet de la quête est donc inatteignable : aussi bien dans *The Lost* que dans *Everything Is Illuminated*, les deux auteurs-narrateurs, à différents moments de leur quête-récit, prennent acte de ce qu'ils perçoivent comme un échec. Ils sont parfois découragés et ont le sentiment que leur entreprise ne peut réussir, comme Mendelsohn le note dans la deuxième moitié de son récit : « We had gone to learn precisely how and where and when he had died, they had died; and had, for the most part, failed » (L 436).

Car c'est ce que la Shoah représente pour Claude Lanzmann – un crime parfait – du fait de l'effacement des traces et des preuves. Le sujet de son film, selon ses propres dires, n'est pas la survie ; le sujet en est « la mort, et la radicalité de la mort »³⁷⁵. Car « ceux qui ont connu Auschwitz n'ont pas connu les chambres à gaz et ceux qui ont connu les chambres à gaz n'ont pas connu Auschwitz »³⁷⁶. De la même façon, le véritable sujet du livre de Mendelsohn est la quête d'une connaissance qui se révèle impossible : ce qu'a été la mort des six membres de sa famille disparus dans la Shoah. Son entreprise est ardue car ce qu'il cherche à raconter, c'est l'histoire des morts et non celle des survivants. Et il fait part au lecteur de la difficulté de sa démarche, lui faisant ainsi prendre conscience indirectement de l'étendue de l'annihilation qui a eu lieu :

³⁷³ Shoshana Felman and Dori Laub, *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History*, chapter III, "An Event Without a Witness", op. cit., p. 80.

³⁷⁴ Adam Benzine, « Lanzmann—Spectres of the Shoah », op. cit.

³⁷⁵ Ibid.

³⁷⁶ Ibid.

It's different to write the story of people who survived, because there's someone to interview, and they can tell you these amazing stories. [...] My problem [...] is that I want to write the story of people who didn't survive. People who had no story anymore. (L 315)

Ainsi, le traumatisme de la Shoah ressurgit dans les générations postérieures en raison de l'oubli volontaire ou forcé d'événements qui n'ont pu être racontés. D'après Dori Laub, il existe une qualité spécifique de la Shoah qui s'est traduite par l'incapacité de ses victimes à pleinement assister à l'événement au moment où il a eu lieu : « The historical imperative to bear witness would essentially not be met during the actual occurrence »³⁷⁷. Ce traumatisme de masse n'a pu être consigné, décrit, enregistré ; la Shoah a donc, en quelque sorte, impliqué un « effondrement du témoignage »³⁷⁸. En effet, il rappelle les circonstances particulières dans lesquelles les événements se sont déroulés, en raison de cette préoccupation première qu'avaient les nazis d'éliminer toute trace de leur crime (préoccupation par ailleurs caractéristique de tout génocide) :

It was not only the reality of the situation and the lack of responsiveness of bystanders or the world that accounts for the fact that history was taking place with no witness: it was also the very circumstance of being inside the event that made unthinkable the very notion that a witness could exist, that is, someone who could step outside of the coercively totalitarian and dehumanizing frame of reference in which the event was taking place, and provide an independent frame of reference through which the event could be observed. One might say that there was, thus, historically no witness to the Holocaust, either from outside, or from inside the event.³⁷⁹

Aucun véritable témoin n'existe, soit parce qu'il n'est plus là pour attester de ce qu'a été la phase ultime et effective de la mise à mort, soit parce que ce dont il pourrait témoigner a été englouti dans sa mémoire et refoulé selon un mécanisme de défense et d'auto-protection. En effet, au moment de la Shoah, tous les témoins potentiels n'ont pas occupé leur position de témoins.

Cette question de l'aporie du témoignage concernant la Shoah a également été abordée par Primo Levi, un an avant sa mort, dans *Les naufragés et les rescapés*, notamment lorsqu'il affirme, au bout du compte, la gêne qu'il ressent à tenter de transmettre, depuis tant d'années, ce qui relève d'une entreprise impossible à ses yeux : « Je le répète : nous les survivants, ne

³⁷⁷ Dori Laub, *An Event Without a Witness: Truth, Testimony and Survival*, cité par Cathy Caruth, introduction à *Trauma – Exploration in Memory*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1995, p. 7.

³⁷⁸ Shoshana Felman and Dori Laub, "An Event Without a Witness", op. cit., p. 76.

³⁷⁹ Ibid, p. 81.

sommes pas les vrais témoins »³⁸⁰. Tout comme Dori Laub insiste sur l'absence de témoins extérieurs, c'est-à-dire de personnes placées en dehors du système coercitif, Levi tient ici à souligner la difficulté causée par l'absence de témoins véritables, décrite comme une qualité spécifique de la Shoah, en raison de l'absence de survivants à la phase ultime qu'était la mise à mort.

Dans les écrits étudiés ici, il s'agit non pas des camps d'extermination mais de la Shoah par balles, et cependant les auteurs se trouvent placés devant le même type de difficulté : Mendelsohn et Foer insistent à plusieurs reprises sur l'anéantissement (« the successful annihilation » [L 114]), la destruction totale qui a eu lieu et à laquelle ils se trouvent confrontés lors de leurs voyages respectifs en Ukraine. Mendelsohn, lorsqu'il arrive à Bolechow, ne trouve personne à qui s'adresser ; il décrit ainsi son arrivée dans la petite ville, actuellement située en Ukraine : « And so it was on the fourth day that we finally drove to Bolechow. When our car pulled up in the tiny, unkempt square, there wasn't a single person there » (L 115). Donc, d'emblée, le narrateur se trouve dans une petite ville retirée et endormie, où les habitants semblent avoir oublié le passé relatif à la Seconde Guerre mondiale. À chaque fois qu'on présente un témoin potentiel à Mendelsohn, ce dernier a d'abord l'impression de se rapprocher de Shmiel et sa famille, puis, immédiatement après, il se rend compte de la distance qui le sépare des disparus : « we found three people, each of whom brought us a little closer to them, to Shmiel and his family, even as each reminded us of how distant they really were » (L 115). Les voyageurs (et le lecteur à leur suite) passent rapidement de l'espoir à la déception car certains témoins, comme Nina, sont nés après la guerre et sont donc trop jeunes pour avoir des souvenirs, tandis que d'autres, plus âgés, sont réticents à raconter, prétendant qu'ils ne savent et ne se rappellent rien :

Yes, yes, Alex told us, translating, she knows the name. She knows it. [...] Then Alex said, But she didn't really know them. [...] I took out the sheaf of photographs I'd brought with me and showed them to her. [...] She doesn't remember them, Alex told us. She says she was too young, just a child, during the war. She didn't know them herself. It's too bad, she says, because her husband was much older, he would have known, but he died three years ago. (L 119)

Cette difficulté à trouver ne serait-ce que des témoins capables de se remémorer cette époque sur laquelle l'auteur enquête montre à quel point les événements ont été traumatiques.

³⁸⁰ Primo Levi, *Les naufragés et les rescapés. Quarante ans après Auschwitz*, trad. André Maugé, Paris, Gallimard (« Arcades »), 1989, p. 82.

Plus loin dans *The Lost*, à Sydney, l'absence d'histoire à raconter de la part de Boris Goldsmith illustre également ce néant : ce dernier n'a que très peu participé à la conversation lors de laquelle se sont mêlés les souvenirs des différents survivants de Bolechow réunis là. Lorsque Mendelsohn, désirant l'inclure dans la discussion, le questionne sur la fin de la guerre, Boris ne fait qu'un court récit de sa rencontre inopinée, dans le Caucase où il était réfugié, avec un soldat juif vêtu d'un uniforme de l'armée française et qui arrive d'Ukraine. Là encore, Boris n'a aucune véritable histoire à raconter (contrairement à ce que Mendelsohn se met à imaginer – pour le plus grand plaisir du lecteur – dans une amorce d'histoire où il parodie les talents de conteur de son grand-père : « I could in fact imagine my grandfather starting one of his stories in just this way. *So think of it: there I was, in the Caucasus, in the middle of nowhere, and who would walk in but a Jew dressed up in a French uniform...* » [L 247]), si ce n'est cette courte suite au début imaginé par l'auteur : « And then Boris told me what the Jew in the French uniform had told him, during that improbable meeting. Boris said, *He told me forget it, there's nobody left* » (L 247). La fin de la phrase marque abruptement la fin du chapitre, et l'auteur laisse le lecteur méditer sur la brutalité des faits évoquée par celle de ses mots : il ne reste plus personne, tout le monde a été tué, il faut oublier Bolechow et abandonner tout espoir de reconstitution des faits.

De la même façon, la recherche de la ville de Trachimbrod dans *Everything Is Illuminated* s'avère être une lutte de persévérance pour le guide, Alex Perchov (qui porte le même prénom dans la fiction de Foer que le traducteur de Mendelsohn dans *The Lost*) et pour Jonathan, qui ne rencontrent d'abord qu'une sourde hostilité de la part des paysans ukrainiens qu'ils interrogent sur leur chemin :

'We are searching for the town Trachimbrod', I informed them. [...] 'I have never heard of it', said one of the men. [...] 'We have never heard of it', one of them said without discussing the matter with the others. [...] 'I told you, there is no place Trachimbrod. So stop bothering us', one of the other men said. (E 114)

Clairement, la population locale a effacé volontairement de sa mémoire l'existence du *shtetl* recherché par Alex et Jonathan, et tout rappel de son existence passée est perçu comme une agression à leur rencontre. Plus loin, et jusqu'à ce qu'ils tombent finalement sur cette vieille femme qu'ils supposeront être Augustine, c'est ce même déni du passé auquel ils sont confrontés, l'anéantissement par l'absence de mémoire :

We discovered many other people to inquire, but in truth, every person regarded us in the same manner. ‘Go away’, an old man uttered. ‘Why now?’ a woman in a yellow dress inquired. Not one of them knew where Trachimbrod was, and not one of them had ever heard of it, but all of them became angry or silent when I inquired. (EI 114)

Ce refus de se souvenir, de témoigner et d’informer qui est celui d’une partie de la population locale reflète, de façon oblique, le funeste succès de la Shoah : extermination des victimes, disparition des lieux, effacement de la mémoire, refus de transmission : « ‘Go away.’ ‘There is no Trachimbrod here.’ ‘I do not know what you are speaking of.’ ‘You are lost.’ It was seeming as if we were in the wrong country, or the wrong century, or as if Trachimbrod had disappeared, and so had the memory of it » (EI 115).

Dans *The Lost*, l’anecdote au sujet de Joseph Feuer, connu comme « le dernier Juif de Stryj », est une autre illustration de cette notion d’anéantissement total que l’auteur entend transmettre à son lecteur afin que ce dernier mesure l’étendue du phénomène, de façon bien plus effective et explicite que ne le feraient des chiffres ou des pourcentages. Après avoir échappé de justesse aux tueries perpétrées par les nazis, cet homme (que Mendelsohn rencontre en Ukraine lors de son premier voyage) s’était enfui en Union Soviétique puis, après avoir servi dans l’armée, il était rentré dans sa ville natale et s’y était marié et établi. Lors de la visite de Mendelsohn et de ses frères et sœurs, il leur raconte qu’il a récemment correspondu avec le gouvernement allemand au sujet d’un mémorial qu’il aurait souhaité faire ériger dans la forêt avoisinante, sur le site de la grande *Aktion* de Holobutow dans laquelle un millier de Juifs avaient été arrêtés et fusillés en 1941. En effet, le site était laissé à l’abandon, des herbes folles y poussaient de façon désordonnée et ça et là, on pouvait voir des os qui sortaient de terre. Le gouvernement allemand avait répondu favorablement à sa demande, en lui proposant la chose suivante : si Monsieur Feuer et les autres membres de la communauté juive de Stryj pouvaient commencer à réunir des fonds pour financer ce mémorial, le gouvernement allemand apporterait le complément nécessaire. Mais la réponse (citée par Mendelsohn) de Joseph Feuer à ce courrier explique l’impossibilité à laquelle « le dernier Juif de Stryj » s’est trouvé confronté, résumant, à elle seule, l’étendue de l’anéantissement, ainsi que l’absurdité administrative qui en fait une situation kafkaïenne :

At this point Feuer brandished a third paper: his response to the Germans’ proposal. It’s difficult, now, to remember the gist of it, since the opening of his letter was so distracting. It said, *Dear Sir, All the other members of the Styjer Jewish community are in the Holobutow forest.* This fact, the accuracy of which we had no reason to doubt, was surely what led this scholarly and gentle man to turn to us, [...] and say to Matt, who at that moment snapped his picture, *Tell them that I am the Last of the Mohicans.* (L 242)

Ainsi, au départ, le narrateur est confronté à l'anéantissement total, au crime parfait qui peut parfois faire douter de l'existence de ce passé. La difficulté à retrouver les lieux ainsi que des témoins qui acceptent de parler transforme la quête de connaissance en une entreprise ardue et le lecteur ressent cette violence du passé en même temps que le narrateur qui fait le récit de sa confrontation avec la réalité. La mémoire semble avoir été effacée à tout jamais, et le lecteur, en tant que dernier maillon de la chaîne de transmission, perçoit d'autant plus fortement la pression de la responsabilité qui repose sur lui.

Cependant, malgré ces obstacles, les trois auteurs ont décidé de tester constamment les limites de la connaissance en interrogeant parfois le « silence interne » des témoins et des survivants, ce silence dû au traumatisme. Ils entendent relever le défi qui consiste à faire parler, à donner une voix à ceux qui semblent depuis longtemps enfermés dans l'oubli et, aussi imparfaits que seront les résultats de leur entreprise, ils auront néanmoins mené à bien leur projet consistant à écrire d'une voix nouvelle à propos de la Shoah. Le lecteur, destinataire ultime, doit être conscient que tout ne pourra pas être transmis, que la transmission sera forcément imparfaite et non-exhaustive.

b) « Raconter, malgré tout »

Pour Georges Didi Huberman, « témoigner, c'est raconter, malgré tout, ce qu'il est impossible de raconter tout à fait »³⁸¹ et ce, malgré les obstacles inhérents à la transmission. Le témoignage est un mode de connaissance instable à cause de la non-fiabilité relative de certains témoins, à l'image des narrateurs non-fiables dans une œuvre de fiction. Par exemple, dans *Great House*, Isabel relate l'histoire des enfants Weisz ; pour le lecteur, elle est une sorte de témoin, mais il est évident qu'elle raconte leur histoire selon son propre point de vue, éminemment subjectif puisqu'elle est la petite amie de Yoav. Son récit devra cependant être accepté avec tout ce qu'il peut comporter d'inexactitudes ou d'omissions, et il en ira de même pour l'ensemble des témoignages. Ainsi, de la même façon que le lecteur peut se laisser emporter par un récit fictionnel sans se soucier de sa véridicité, il peut également trouver l'occasion, à la lecture de témoignages de survivants de la Shoah, de passer sur les détails inexacts et/ou incohérents de leurs récits pour se forger, néanmoins, une image globale de ce

³⁸¹ Georges Didi Huberman, *Images malgré tout*, Paris, Minuit, 2003, p. 133.

qu'était le monde dans lequel vivaient ces personnes avant que ne survienne la Shoah, et de ce que fut l'atmosphère générale de terreur une fois l'occupation nazie mise en place.

Il va de soi que raconter l'anéantissement est impossible. Mais il importe aux auteurs du corpus que le lecteur approche au plus près ce que les survivants et leurs descendants ont vécu et continuent à vivre, afin qu'il perçoive la Shoah non comme un événement *passé* mais un événement *en provenance du passé* dont les répercussions continuent de se faire sentir aujourd'hui. Lorsque l'auteur fait remarquer à son frère aîné que, sans la Shoah, les quatre filles de Shmiel – restées jeunes pour l'éternité – auraient pu être de distantes cousines polonaises auxquelles leur famille aurait éventuellement rendu visite dans les années 1970, alors qu'elles auraient été âgées d'une cinquantaine d'années, Andrew Mendelsohn explicite ainsi la conclusion à apporter à cette remarque : « it makes you realize that the Holocaust wasn't something that simply happened, but it is an event that is still happening » (L 231). Ici, l'emploi du présent continu scelle l'idée d'un événement toujours en cours, du fait de ses répercussions dont on continue à mesurer l'importance.

Par ailleurs, et conjointement avec l'idée de processus toujours en cours, le travail de Foer, Krauss et Mendelsohn consiste, entre autres choses, à accepter (et à faire accepter au lecteur) la relativité de la connaissance, ainsi que son côté parcellaire. Mendelsohn en fait même l'un des sujets de son livre, particulièrement visible dans ses réflexions sur la connaissance et l'inconnaissable qu'il égrène tout au long de son récit. La connaissance est désirable (« desirable for comprehension » [L 37]) ; elle réside initialement dans la capacité à distinguer le bien du mal (« the most crucial distinction of all, the distinction between Good and Bad » [L 37]) et elle peut apporter un mélange de satisfaction et de douleur (« the pleasure and the pain that come from knowing things » [L 18]). Elle est un processus, et c'est pourquoi elle peut être comparée à un arbre qui grandit et se développe (« Knowledge must come from a tree. For a tree is a thing that grows » [L 58]). Cependant, toute connaissance est forcément limitée et les personnages et narrateurs des écrits étudiés ici, de même que le lecteur, doivent accepter ces limitations : Arthur Bender, dans *Great House*, n'a cessé de souffrir, par exemple, de sa connaissance demeurée incomplète du passé de sa propre épouse (« I was frustrated by her reticence, and resented her unspoken demand for privacy » [GH 247]), de même que le lecteur peut ressentir cette même frustration face aux histoires tronquées qui abondent dans les romans de Krauss.

Ce qui importe aux trois auteurs n'est pas tant la vérité des faits historiques que la vérité des émotions que ces faits ont pu produire et continuent de produire. En cela, ils se heurtent à plusieurs types de difficultés, inhérentes à tout témoignage : celui-ci s'oppose généralement à

la connaissance historique car il est réputé non fiable, relatif, mouvant et pouvant être contredit. En effet, il existe plusieurs récits possibles d'un même événement, et certains faits ont été relayés jusqu'au présent via plusieurs récits successifs, ainsi susceptibles d'avoir été déformés. Par exemple, Mendelsohn partage ses errements avec son lecteur, en toute honnêteté : peut-il affirmer avec certitude, à ce stade de son « enquête », lors de son premier voyage en Israël, que Frydka, la deuxième fille de Shmiel, a été dénoncée ? Ou bien qu'elle était enceinte de Ciszko Szymanski au moment de son arrestation ? Il doit effectuer des recoupements entre différents témoignages mais certains sont de troisième main et, au bout du compte, semblent parfois contredire des faits qui semblaient pourtant établis, soulevant alors plus de questions qu'ils n'en résolvent :

Part of the story, I thought. And why did we think it was true? Because somebody else, somebody who hadn't been there either when it happened, somebody who had hidden successfully and who'd also only heard about what happened to Frydka after the war was over, had heard it from somebody else, who'd heard it from someone else; and because a certain detail from that thirdhand story now dovetailed with a detail that Malcia had heard from someone who'd heard it from someone else. Frydka had been hidden and betrayed. But what about Shmiel, now? I felt like I was walking on quicksand. (L 329)

Qui croire ? Que croire ? Les récits sont parcellaires et rapportés plusieurs fois donc susceptibles d'avoir été déformés. Une quasi-certitude est acquise à propos de Frydka mais elle soulève d'autres doutes concernant Shmiel. L'auteur semble tout aussi embarrassé et déstabilisé que peut l'être le lecteur face à ces questions, redoutant d'être « aspiré » dans les sables mouvants de son incertitude.

D'autre part, certains témoins n'ont pas de souvenirs, se souviennent mal ou bien filtrent leurs souvenirs, et la mémoire, d'une façon générale, est faillible : « [...] certain human memories will be fallible, while others seem as reliable as machines » (L 87) ; « [...] memory itself [...] can play tricks, can elide what is too painful or be trimmed to fit a pattern that we happen to like » (L 205). Comme le concède l'un des témoins, il est impossible de savoir avec certitude, et c'est cette vérité première que le lecteur devra accepter : « So many terrible things happened during the *Aktionen*, Shlomo said, it could be possible, sure. Could be. But to know for sure, it's impossible, as far as I know » (L 315).

Pour toutes ces raisons, des réserves sont généralement exprimées à l'égard du témoignage, notamment par l'historienne Annette Wiewiorka dans *L'ère du témoin*, lorsqu'il s'agit de travailler sur des sujets comme la Shoah. Pour bien des historiens, le témoignage n'a ainsi qu'une valeur scientifique réduite lorsqu'il s'agit d'établir des faits historiques. Leur

méfiance provient de ce qu'ils considèrent la technique du témoignage comme fragile et malléable selon les buts poursuivis par le témoin et le contexte dans lequel celui-ci est appelé à livrer son expérience. Selon Wiewiorka, « le témoignage s'adresse au cœur, et non à la raison. Il suscite la compassion, la pitié, l'indignation, la révolte même parfois »³⁸², des sentiments dont l'historien ne peut que se distancier car la rigueur requise par le récit historique ne peut être atteinte sous le signe et la pression des émotions.

Cependant, l'objectif d'écrivains tels que Foer, Krauss et Mendelsohn est tout autre. Ils sont, en effet, davantage à la recherche de la vérité des émotions que de celle des faits. Et, tout en ayant conscience qu'il existe une « crise du témoignage », pour reprendre les termes du titre de l'ouvrage de Dori Laub mentionné plus haut, (une crise inhérente au traumatisme et qui relève à la fois de l'insuffisance des mots et de la distorsion de la mémoire), les trois auteurs font largement usage de ces témoignages (réels dans *The Lost*, fictionnels et obliques dans *Great House* et *Everything Is Illuminated*, à la manière de Sebald) afin de transmettre au lecteur ce qu'est la post-mémoire de la Shoah.

La transmission est parfois limitée par le « pouvoir » que veulent exercer certains témoins sur le récit en tentant d'en contrôler le contenu. Au fil des pages de *The Lost*, les témoins interrogés par l'auteur deviennent aux yeux du lecteur de véritables personnages, subjectifs et partiels, et l'un des plus complexes, émouvants et attachants de ces « personnages » est Meg Grossbard. Cette amie d'enfance de l'une des filles de Shmiel semble vouloir contrôler ce qui est raconté par les divers participants à la réunion des « Bolechowers » à Sydney, décidant de ce qui, selon elle, doit ou peut parvenir à la connaissance des « enquêteurs ». Elle ment par omission et le lecteur apprend plus tard les raisons de cette rétention d'information : d'une part, il s'avère que son frère faisait partie de la *Judenrat*³⁸³ (et elle redoute le jugement qui pourrait être porté sur lui), et d'autre part, elle est réticente à révéler la relation sentimentale entre Frydka la Juive et Ciszko le non-Juif. Le lecteur se trouve, là encore, soumis aux errements auxquels l'auteur-enquêteur est confronté, et sa lecture se trouve être, une fois de plus, similaire à celle d'une enquête policière.

Par ailleurs, comme on l'a vu à propos de *The Lost*, il existe objectivement des limites à ce qu'il est possible d'apprendre et de connaître, et ces limites peuvent engendrer frustration et

³⁸² Annette Wiewiorka, *L'ère du témoin*, op. cit., p. 179.

³⁸³ Les *Judenrats* étaient des corps administratifs formés dans les ghettos juifs, sur ordre des autorités nazies. Cette organisation concerna d'abord les ghettos de Pologne puis ceux des pays d'Europe centrale et d'Europe de l'est. Si, dans certains ghettos, le *Judenrat* coopérait avec les mouvements de résistance juive, ces conseils furent néanmoins mis en cause par certains et accusés de collaboration avec les nazis, notamment par Hannah Arendt dans *Eichmann à Jérusalem*. Mendelsohn l'évoque dans son récit : « The Jewish militia that was conscripted in each town and forced, often, to do the occupiers' dirty work: rounding up a certain number of people, say, or locating this or that Jew and taking him or her somewhere from which there would be no return » (L 326).

anxiété : c'est ce qu'éprouve Mendelsohn à Sydney, ce sentiment qu'il est en train de « rater » ou de « perdre » quelque chose (« I'm losing all this » [L 186]), au moment où les langues se délient, de façon soudaine et désordonnée, avant même qu'il ait eu le temps d'installer le micro de son magnétophone. Car l'auteur a conscience de l'importance de son rôle de médiateur. Durant les entretiens, il joue un rôle actif : en effet, la façon dont est positionné le « témoin du témoin » qu'est l'*interviewer* fait de lui non seulement le récipiendaire de l'histoire du survivant, mais également une sorte de sage-femme qui assiste ce dernier dans l'« accouchement » de son récit. Comme on l'a déjà vu, Mendelsohn joue ainsi le rôle de facilitateur : il met en scène et théâtralise le témoignage pour le lecteur, et il utilise les photographies comme déclencheurs de souvenirs, points de départ de la remémoration.

Si l'auteur de *The Lost* associe clairement le lecteur à son enquête en lui permettant ainsi d'entrer directement en contact avec les témoins (donc avec les faits eux-mêmes) grâce à sa description systématique des scènes d'interviews, il lui fait aussi partager les doutes inhérents à sa démarche, lesquels procèdent de ce que l'on pourrait appeler l'aporie du témoignage. Il lui est difficile de déterminer à qui et à quoi il doit accorder prioritairement sa confiance : aux témoignages oraux provenant des survivants qu'il rencontre ou à ceux, écrits, qui sont censés faire autorité ? Mendelsohn nous démontre pourtant que les archives de Yad Vashem sont truffées d'erreurs :

And I might add that virtually all of the information provided by the same important source, the central base at Yad Vashem, for 'Shmuel Yeger' (or 'leger') and 'Ester Yeger' (and the three daughters the database attributes to them : 'Lorka Jejger', 'Frida Yeger' and 'Rachel Jejger') is demonstrably wrong, from the spelling of their names to the names of their parents [...] to the years in which they were born and died. (L 224-225)

Les souvenirs sont-ils forcément exacts ? « Everybody remembers slightly different, it all depends on what you heard and what you remember » (L 197) : Bob Greene, l'un des frères devenus australiens, n'est ainsi plus très sûr du nombre de personnes qui ont été arrêtées lors de la première *Aktion* ; « I can only tell you what I remember, Bob replied mildly. I don't know what the historians say » (L 223) ; le même Bob Greene hésite également sur la date exacte de la deuxième *Aktion*. L'absence de témoin oculaire, au moment des faits, rend le témoignage précis parfois impossible et la connaissance incertaine : « The going into the houses, the catching Jews in the streets, in the fields: the Grünschlags had witnessed none of this of course. I remember Jack saying, *If I would have witnessed it I would have been dead too* » (L 225). En effet, il existe excessivement peu de témoignages car il reste peu de survivants, comme le fait

remarquer Mrs Begley (« If you didn't have an amazing story, you didn't survive » [L 315]), ce qui implique également que la plupart des histoires racontées par des survivants sont exceptionnelles. Les deux frères Greene – Jack et Bob – n'ont pu survivre à la seconde *Aktion* que parce qu'ils étaient tapis derrière la fausse cloison d'une grange, construite après la première *Aktion* par un charpentier juif qui leur avait ainsi aménagé une cachette. Mais, à défaut de *voir*, ils ont tout entendu et peuvent témoigner de leurs souvenirs encore présents à leur esprit :

We heard them leading them to the train, Bob said, because we lived in the street leading to the train station. They were leading them along that street, to the cattle cars. So we heard the turmoil, the cries and the yells, and so forth. That ended and we came out of hiding, and you can imagine what the mood was. (L 226)

Ici, on atteint la limite du connaissable par le témoignage, l'inimaginable, au sens littéral de quelque chose qui est impossible à imaginer, pour l'auteur comme pour le lecteur :

No, actually: I couldn't. And can't. I have tried many times to imagine, to envision the experience of Uncle Shmiel and Ester and Bronia as they were taken [...]. Residing in the minds of both Jack and Bob are concrete memories of the sounds, the wailing and moaning and screams made by the two thousand Bolechow Jews who survived the first few days of the Aktion and made it to the train station; but these memories and those sounds, are impossible for me to imagine since I have never heard the sound made by two thousand people being marched to their deaths. (L 226)

Cette dernière phrase pourrait véritablement être prononcée par le lecteur. On ne peut imaginer et visualiser qu'à partir d'une réalité déjà connue et répertoriée ; or il s'agit ici d'une réalité inédite et Mendelsohn tient à le souligner, de façon répétée, tout au long de son récit : « I nodded, although of course I couldn't imagine, having never witnessed anything like what he was describing » (L 195). Pas plus que l'auteur, le lecteur ne pourra approcher cette « connaissance » ultime, et l'un des buts de Mendelsohn est d'en faire prendre conscience à son lecteur, afin de démontrer le caractère singulier de la Shoah : un ensemble d'événements qui restera perpétuellement quasi-impossible à appréhender et qui suscitera toujours des questionnements ; un événement à ne jamais classer définitivement et qu'il conviendra de « revisiter » constamment.

Les témoins ne sont pas toujours d'accord entre eux car la mémoire est faillible, donc subjective, comme le souligne Mendelsohn à l'issue d'un long développement historique sur la présence des Juifs en Pologne qui s'est terminée au début des années 1940 avec l'arrivée des

troupes allemandes : « So it is remarkable how certain human memories will be fallible, while others seem as reliable as machines » (L 87). Et si la mémoire est fallible, alors les témoignages ne représentent qu'un mode de connaissance factuelle peu fiable pour le lecteur car certains détails resteront à tout jamais impossibles à connaître : « memory itself, of those things that were witnessed, can play tricks, can elide what is too painful or be trimmed to fit a pattern that we happen to like » (L 205). La mémoire peut jouer des tours et donner lieu à des contradictions insolubles : « When did the second Aktion start? I asked them. Bob said, In August 'forty-two. Meg said slowly and emphatically, *September*, September the fourth, the fifth, and the sixth » (L 219). Ici, le lecteur, en tant que témoin de témoin, visualise la scène et « entend » à son tour les contradictions pointées par l'auteur. De plus, lorsque celui-ci essaie de reconstituer la chronologie des faits, certaines possibilités sont rendues inenvisageables par le simple raisonnement parce qu'elles rendraient les témoignages incohérents :

Jack said that he thought [Shmiel] had been taken in the second Aktion, since no one had seen him afterward. But then, as Meg had reminded me, you couldn't walk the streets after the second Aktion [...]. So maybe Aunt Miriam's information had been wrong. [...] And indeed, as Bob would remind me [...] all throughout the occupation people would simply disappear, not necessarily during one of the organized Aktionen. (L 218)

La difficulté à reconstituer la chronologie des événements semble quasiment insurmontable et le lecteur, comme l'auteur semble l'être à ce stade du récit, se sent submergé par un foisonnement d'éventualités et d'hypothèses impossibles à vérifier et néanmoins propices à donner une image globale représentative de la situation. C'est la vision d'ensemble qui va compter ici, et non les détails (si l'on se rappelle l'opposition entre la lecture de la Bible préconisée par Rashi et celle de Friedman dans *The Lost*), ou plutôt, l'accumulation de détails plus ou moins véridiques. Il faut « raconter malgré tout » car même si les faits historiques ne sont pas exacts et précis, c'est leur signification générale qui prévaut ainsi que l'émotion qu'ils procurent au lecteur et l'interprétation que ce dernier peut en donner.

Nombre de témoignages, qu'ils soient historiques ou fictionnels, dans *The Lost* comme dans *Everything Is Illuminated*, se font avec l'aide d'un traducteur et cette « médiation » peut être bénéfique ou source de confusion. La traduction représente une forme de transmission malaisée parce qu'incomplète ou génératrice de frustration et cependant, il convient de l'utiliser si l'on tient à raconter, malgré tout. Parmi les nombreux points communs qui existent entre la quête de Jonathan et celle de Mendelsohn, l'un d'eux est la présence d'un traducteur et guide ukrainien, Alex, qui sert de « truchement » aux voyageurs, c'est-à-dire qu'il lit et interprète

pour eux le monde dans lequel il les accompagne. Si le ton des passages narrés par Alex, le personnage fictionnel du roman de Foer, est totalement différent de celui du récit de Mendelsohn, l'on retrouve néanmoins, dans les deux œuvres, cette problématique de la traduction, également développée de façon subtile chez Krauss à travers les multiples traductions successives du manuscrit de *The History of Love* dans son roman éponyme. Théoriquement moyen de transmission, la traduction permet la survie des récits (comme l'attestent le manuscrit voyageur de *The History of Love* ou le passage de *Everything Is Illuminated* dans lequel Little Igor lit le roman « historique » de Jonathan grâce à la traduction de son frère Alex : « Did I tell you that he is reading your novel as I read it ? I translate it for him » [EI 178]). Elle y apparaît également comme un moyen de transmission intergénérationnelle (EI 243) lorsqu'elle permet au grand-père d'Alex d'entrer en contact avec Jonathan grâce à l'aide d'Alex qui parle ukrainien et anglais.

Cependant, elle peut également être un moyen de réguler ou d'atténuer des propos lorsqu'elle est volontairement incomplète, et elle peut aller jusqu'à transformer certains propos pour les occulter. Dans *Everything Is Illuminated*, la traduction effectuée par Alex est fréquemment fautive ou incomplète (comme il se plaît à le raconter à Jonathan et au lecteur réel dans son récit rétrospectif), et le lecteur est ainsi confronté à cette possibilité de « falsifier » la réalité qui rend parfois les récits sujets à caution. Par exemple, Alex choisit délibérément de donner une fautive traduction de certaines paroles lors d'une scène humoristique qui se déroule dans l'hôtel où les « enquêteurs » viennent de passer la nuit. Lorsqu'il commande leur petit-déjeuner à la serveuse, il démontre qu'un traducteur peut fausser ou empêcher la communication directe : « 'He does not eat meat!' [...] 'What are you telling her?' 'I told her not to make it too watery.' » (EI 106). Auparavant, lors d'une scène dans la voiture, en compagnie du grand-père d'Alex, ce dernier transforme délibérément les paroles du vieil homme afin de ne pas choquer ou inquiéter Jonathan :

'I hate Lvov,' Grandfather rotated to tell the hero. 'What's he saying?' the hero asked me. 'He said it will not be long', I told him, another befitting not-truth. 'Long until what?' the hero asked. I said to Grandfather, 'You do not have to be kind to me, but do not blunder with the Jew'. He said, 'I can say anything I want to tell him. He will not understand'. (EI 57)

Le narrateur reprend alors le pouvoir et laisse indirectement entendre au lecteur réel qu'il peut fort bien choisir de ne pas retranscrire certaines paroles ou de ne pas relayer certains récits. Sa traduction a ainsi été dévoyée et elle est devenue un moyen de ne *pas* transmettre ou

communiquer, selon le bon vouloir du traducteur qui *interprète* véritablement la réalité environnante.

Ainsi, alors même que la traduction est censée faciliter la transmission, celle-ci est parfois biaisée : paradoxalement, au moment même où la transmission est rendue possible, elle est faussée et distanciée. D'une part, toute traduction est une interprétation qui implique souvent une déperdition de contenu. D'autre part, certaines parties de récit ne seront volontairement pas traduites par le traducteur. En effet, certains récits sont interrompus du fait de la violence des événements. Lors d'un passage dans lequel Augustine-Lista relate la scène de l'*Aktion* qui s'est déroulée à Trachimbrod, par exemple, Alex commence par traduire pour Jonathan – et pour le lecteur – (« I translated for the hero as Augustine spoke » [EI 185]) pour finalement s'arrêter, lorsque Jonathan l'implore de cesser (« 'I don't want to hear any more,' the hero said, so it was at this point that I ceased translating » [EI 186]). Ici, il s'agit probablement pour l'auteur d'épargner indirectement le lecteur réel et de l'avertir que la lecture de la suite du récit sera insoutenable : « Jonathan, if you still do not want to know the rest, do not read this. But if you do persevere, do not do so for curiosity. That is not a good enough reason » (EI 186).

À plusieurs reprises, la traduction induit une distance supplémentaire à l'éloignement dans le temps et dans l'espace : lors de l'interview téléphonique de Dyzia Lew, une femme qui avait fait partie du groupe d'amies auquel appartenaient les filles Jäger, Mendelsohn est assisté par Shlomo qui se trouve en Israël à côté d'elle pour traduire son témoignage du polonais à l'anglais. L'auteur se rend compte à ce moment-là que la communication est faussée par l'interprétation que Shlomo pourrait avoir de ses propos et de ses questions : « I tried to imagine [her face] as I waited for everything I said, and some things I hadn't said, to be translated a continent away into Polish » (L 354). Ainsi, la traduction participe d'une forme de transmission malaisée en raison du caractère indirect de la communication : le traducteur est un intermédiaire qui permet et facilite cette communication mais qui empêche en même temps cette dernière d'être totalement libre et spontanée. Encore une fois, dans *The Lost*, l'interview de la page 293 est menée en yiddish et une distance est ainsi créée entre l'auteur et les histoires qu'il cherche à « excaver », tel un archéologue : la distance est générationnelle, géographique et linguistique. Par rapport à ces témoins qu'il interroge avec l'aide d'un traducteur (Meg Grossbard en Australie, en langue polonaise ; Anna, en Israël, en yiddish), Mendelsohn n'est finalement qu'un observateur extérieur, tout comme le lecteur réel : « a story from which I, a second-generation American [...], was inevitably excluded, except perhaps as a latecomer, a mere observer » (L 293-294).

La remarque vaut aussi pour l'un des témoins interrogés en Israël : Anna Heller Stern a quitté la Pologne en 1947 pour l'Argentine où elle a vécu pendant quarante-deux ans, de l'âge de vingt-six ans aux années 2000. C'est pourquoi elle maîtrise mal l'hébreu et choisit de témoigner en yiddish. Ses paroles sont relayées par l'interprète et la traduction crée une distance entre Mendelsohn et son témoin. Cependant, l'effet est ici bénéfique pour le lecteur car il est alors à la même place d'observateur que l'auteur, et il entend les paroles rapportées, traduites et synthétisées par le truchement de Shlomo : « He waited for her to finish, nodded at her, and turning to me he said, In Argentina she started living again. In Argentina, she understood that she was a human being again » (L 294). La situation de traduction permet ici au lecteur d'être aussi proche (ou aussi éloigné) du témoin que l'est Mendelsohn au moment de l'interview.

Ainsi, la transmission du récit a lieu « malgré tout » (pour reprendre les termes de Didi Huberman), des témoins interrogés aux auteurs puis des auteurs – par l'intermédiaire de leurs textes – au lecteur : dans tous les écrits étudiés ici, « le lecteur est dans la fable », au sens où il se trouve, d'une certaine manière, à un moment ou à un autre, partie prenante des récits. À ce stade de l'étude, « être dans la fable » signifie ressentir la difficulté qu'il y a à recevoir de tels récits, à les interpréter et à les comprendre, afin de les transmettre à son tour. Pour le lecteur attentif, les trois éléments suivants incarnent, chacun à sa manière, cette idée d'une « transmission malaisée » car les témoins eux-mêmes sont problématiques.

c) Le bureau, le manuscrit et le grand-père

Ces trois éléments sont avant tout des témoins au sens où ils sont présents dans chacun des épisodes tragiques qui traumatisent les différents personnages. Ils assistent aux événements ou en sont les victimes et deviennent des vecteurs de la transmission mémorielle, si bien que tout lecteur les perçoit comme des éléments « saillants » dans les récits, lourds de sens, chargés de signification, et en même temps, porteurs de questions. Ils incarnent la difficulté à transmettre et comportent toutes les caractéristiques de l'aporie décrite plus haut.

Le bureau (*desk*) de *Great House* apparaît dans trois des fils narratifs sur les quatre qui composent le roman. On le trouve d'abord en possession de l'écrivaine Nadia, à New York, et le lecteur comprend rapidement qu'il a plus d'importance qu'un simple meuble. C'est lui qui motive la quête du père Weisz car ce dernier cherche à reconstituer la pièce-bureau (*study*) de son propre père, le rabbin Weisz de Budapest, tel qu'elle existait jusqu'en 1944, au moment de l'arrestation de la famille par les nazis. Le bureau est donc ainsi mentionné par Isabel, la

narratrice du chapitre intitulé « Lies told by children » : « Later I found out that their father had sent Leah to New York to retrieve a desk he had spent four decades searching for » (GH 167). Dans la partie narrée par Nadia qui ouvre le roman (« All rise »), il est l'un des meubles laissés en « dépôt-héritage » par Daniel Varsky (le mystérieux poète chilien) à l'écrivaine. Plus tard, celle-ci sera contrainte de le céder à Leah Weisz qui se fait passer pour la fille de Varsky. Enfin, dans les chapitres intitulés « Swimming Holes » et narrés par Arthur Bender, il est ce meuble encombrant, envahissant et presque maléfique auquel son épouse, l'écrivaine juive allemande Lotte, semble tenir particulièrement, mais qui disparaît de la maison lorsqu'elle en fait don à un mystérieux jeune homme qui lui rend visite ; ce dernier suscitera la jalousie d'Arthur alors qu'il s'avèrera n'être autre que Daniel Varsky. Si le bureau est un vecteur de transmission, celle-ci est effectivement malaisée pour le lecteur qui peine à reconstituer le puzzle des péripéties qui impliquent cet élément unificateur, et il en va de même pour le manuscrit voyageur de son second roman.

En effet, ce manuscrit intitulé « The History of Love », tout comme le roman de Krauss auquel il donne son titre, apparaît dans les diverses intrigues qui s'entremêlent, leur servant également d'élément unificateur. Écrit en Pologne à la fin des années 1930, par Leo Gursky et pour sa bien-aimée Alma, avant que celle-ci n'émigre aux Etats-Unis, il est confié par Leo à son ami Zvi Litvinoff au moment où il fuit les massacres perpétrés dans la région de Slonim, et Litvinoff l'emporte avec lui dans son exil en Amérique du sud. Là-bas, le manuscrit est traduit du yiddish par Zvi (qui usurpe l'identité de Leo, le croyant mort) aidé de Rosa, son épouse chilienne, puis publié en espagnol et acheté, des années plus tard, dans une librairie de Buenos Aires, par le futur père de la jeune Alma new-yorkaise (ainsi prénommée à cause du personnage principal) qui l'offre à sa femme, Charlotte (la mère d'Alma). Et c'est ce même manuscrit, devenu livre, qui est finalement envoyé par un mystérieux commanditaire (qui s'avère être un écrivain américain reconnu, ainsi que le fils biologique de Leo et Alma, la Polonaise) à Charlotte, afin qu'elle le traduise de l'espagnol en anglais, et que Isaac Moritz retrouve ainsi les histoires que sa mère lui racontait lorsqu'il était enfant.

La figure du grand-père, enfin, est un élément important, aussi bien dans *Everything Is Illuminated* que dans *The Lost*. Il est d'abord le personnage haut en couleur que Mendelsohn fait revivre sous sa plume, un aïeul fascinant parce que né en Europe et porteur de la mémoire du « Vieux Pays », conteur infatigable et inépuisable qui transmet à son petit-fils le plaisir des histoires et le désigne très tôt comme « historien de la famille ». Dans *The Lost*, le grand-père est également celui qui fournit un lien avec cette branche décimée de la famille proche, celle de son frère Shmiel, resté en Ukraine jusqu'à ce qu'il soit trop tard pour parvenir à s'enfuir, qui

enverra des lettres désespérées appelant au secours sa famille américaine sans que celle-ci lui vienne en aide. La culpabilité du grand-père de Mendelsohn est l'un des éléments qui pousse l'auteur à entreprendre sa quête pour connaître le sort exact de Shmiel, de sa femme et de leurs quatre filles, assassinés durant la Shoah par balles. Par ailleurs, sont également présents deux représentants de la génération contemporaine de la Shoah dans le roman de Foer : le grand-père de Jonathan (le jeune Américain) qui est censé avoir été sauvé des massacres par une femme prénommée Augustine, ainsi que le grand-père d'Alex (le jeune guide ukrainien qui se lie « presque » d'amitié avec Jonathan). Le grand-père ukrainien représente la culpabilité ou la responsabilité des Ukrainiens non-juifs dans les massacres perpétrés au tout début des années 1940, sentiment dont Alex hérite et dont il ne sait que faire exactement.

Tous ces éléments qui resurgissent du passé et sont omniprésents dans les récits indiquent que ces fantômes continuent de hanter le présent des personnages contemporains. Les meubles de Daniel Varsky obsèdent l'écrivaine Nadia, dans *Great House*, qui les compare à des loups galeux (« what was left of Daniel Varsky's furniture, which followed me like a pack of mangy wolves » [GH 40]) ; le manuscrit de *The History of Love* circule à l'intérieur du roman de Krauss, apparaissant et disparaissant au gré des vicissitudes de l'Histoire et des aléas des intrigues, accomplissant à lui seul les pérégrinations de nombreux survivants. En effet, la triangulation géographique Europe-Amérique-Israël en fait une incarnation de la diaspora juive et il semble relier entre eux les personnages, les époques et les lieux, de même que le bureau de *Great House* ou le grand-père de Mendelsohn que l'on retrouve alternativement dans les différentes parties du monde qui viennent d'être citées : ils naissent dans la vieille Europe (en Hongrie pour le bureau et en Ukraine pour le grand-père), sont contraints de s'exiler en Amérique ou de voyager jusqu'en Israël. Parfois, on perd leur trace : leur « biographie » n'est pas linéaire et il existe des « blancs » dans l'histoire du grand-père comme dans celle de ce bureau qui ressurgit en Angleterre, au milieu de *Great House*, alors même que le lecteur a « fait sa connaissance » à New York dans un chapitre précédent et que rien ne lui indiquera comment il est arrivé en possession de Lotte en Angleterre.

Pour Nadia, le bureau est l'objet d'un investissement affectif considérable. Dans la description qu'elle en fait au début de *Great House*, il apparaît comme un objet essentiel à son activité d'écrivain, et elle va même jusqu'à associer ses nombreux tiroirs à l'enclassement d'idées et aux strates de la conscience : « Those drawers represented a singular logic deeply embedded, a pattern of consciousness that could be articulated in no other way but their precise number and arrangement » (GH 16). Plus tard, lorsqu'il lui est repris et « disparaît de sa vie », elle l'évoque comme s'il s'agissait d'une personne : « the absence of the desk » (GH 40) ; « the

yawning emptiness where the desk had stood » (GH 41). En poursuivant la personnification, elle explique qu'elle a du mal à se remettre de son « départ » et se sent abandonnée : « the feeling of having been left behind on a dark shore while everyone and everything I'd ever known in my life had departed on a great illuminated ship » (GH 41). La récupération du bureau par Leah Weisz cause un vide considérable dans sa vie et le lecteur comprend qu'il représente davantage qu'une « présence » reconfortante pour Nadia : par sa présence massive (« hulking mass » [GH 22]) il est associé à toute une partie de son existence, dont elle sait qu'elle se sentira dépourvue une fois qu'il aura disparu de son environnement : « as if it were the whole apartment or maybe even the life itself that was about to be transferred to her name, not just the desk » (GH 23). Le bureau est monumental, emblématique et précieux, comme un ancêtre qu'on a du mal à voir disparaître.

Tels de véritables personnages, le bureau et le manuscrit sont donc les témoins d'une époque révolue en même temps que des vecteurs de transmission, après avoir été des réceptacles de la mémoire. Ces objets peuvent être considérés comme des « victimes » de la Shoah : le manuscrit a été emporté par Litvinoff qui se l'est approprié parce qu'il a été contraint de fuir et qu'il a cru son ami mort, et également parce qu'il était jaloux du talent de Leo que lui n'avait pas. La Shoah a fait de cet écrit un objet mis en danger, pourchassé, puis rescapé, au même titre que le bureau qui fait partie de l'entreprise de spoliation des biens juifs qui allait de pair avec la déportation de leurs propriétaires. Ce meuble, objet de convoitise, coupé des autres éléments qui composaient le mobilier de la pièce où étudiait le rabbin Weisz en 1944, est ballotté à travers le monde et se comporte comme une sorte d'électron libre, perdant du même coup son sens premier pour en acquérir d'autres au fil du temps. Il ne représente pas la même chose pour son propriétaire d'origine que pour les écrivaines Nadia et Lotte, de même qu'il devient un symbole de réappropriation et de réparation pour le père Weisz. À l'image de nombreux survivants de la Shoah, on aimerait le voir terminer son existence en Israël, aboutissement de ses tribulations forcées, point d'ancrage censé lui apporter paix, stabilité et sécurité, mais cette issue lui est refusée et il reste échoué, à la fin du roman, dans un garde-meuble new-yorkais dont seule Leah Weisz a le pouvoir de le sortir. Et pour le lecteur, au bout de la chaîne d'interprétation et de transmission, il représente tout cela à la fois.

S'il était possible de faire parler ces objets, ils pourraient raconter ce qu'ils ont vu, senti et entendu : le manuscrit peut faire naître chez le lecteur l'image d'un ensemble de feuillets, à l'intérieur de la veste d'un émigrant misérable, fuyant son village dévasté ; le bureau peut facilement évoquer des scènes de spoliation et d'éviction rendant compte de la brutalité nazie. En le personnifiant, on peut l'imaginer alternativement malheureux durant la période où il est

aux mains de propriétaires nazis, soulagé à la fin de la guerre lorsqu'il « entre au service » de Lotte, honoré mais plein d'appréhension à l'idée d'accomplir un voyage en Amérique en compagnie de Daniel Varsky ; finalement, peut-être espère-t-il retrouver – au-delà du roman et si Leah Weisz le permet – les autres éléments de mobilier qui constituent, à nouveau, le bureau du rabbin Weisz, mais cette fois en « Terre Sainte ». Le contenu de la transmission sera variable selon le lecteur parce qu'une grande latitude lui est laissée quant à l'interprétation et à la vision qu'il veut avoir de ces éléments, ou la façon dont il exerce son imagination à leur sujet.

Enfin, comme tous les témoins, ils sont mystérieux et ambivalents car ils apportent une connaissance en même temps que la conscience des limites de cette connaissance. Ils tardent à livrer leurs secrets respectifs et ne se laissent interpréter qu'à l'issue de la lecture de chaque œuvre. Ils sont paradoxaux, apportant à la fois le réconfort d'une forme de résolution et l'inconfort dû aux questionnements qu'ils suscitent ; ils sont à la fois objets précieux et sources d'anxiété mais ils sont incontournables et le lecteur réel ne peut leur échapper.

Ces éléments incarnent parfaitement la mémoire et tous les problèmes soulevés par la transmission de cette mémoire. Ils sont des témoins au sens où ils sont contemporains des événements traumatiques : ils ont « vu » ou « vécu » ces épisodes (y compris le bureau et le manuscrit qui, bien qu'objets et non véritables sujets, sont quasiment traités comme des personnages par les auteurs et comportent ainsi de multiples facettes), et ils pourraient les raconter à leur tour, de cette manière subjective et lacunaire qui laisse une large possibilité d'interprétation au lecteur. Ils sont des énigmes pour le lecteur réel mais, typiquement aussi, l'occasion pour lui d'exercer sa liberté à interpréter et donner du sens.

En définitive, les témoins sont moins problématiques qu'il n'y paraît si l'on considère qu'à défaut de transmettre une connaissance constituée de faits précis, ils véhiculent des sentiments, des sensations, des émotions qui forment un autre mode de savoir, une connaissance *sensible* du traumatisme causé par la Shoah et son après-coup. En l'occurrence, les trois éléments isolés ci-dessus sont tous des réceptacles de l'émotion – plus ou moins réprimée – de leurs propriétaires (s'agissant du bureau et du manuscrit), ou bien ils portent l'émotion ressentie et transmise à leur descendance par les survivants et rescapés, s'agissant des deux grands-pères. Car les récits contiennent beaucoup de tristesse et de larmes.

Chapitre III

Le lecteur dans la tourmente

Les quatre œuvres de mon corpus sont parcourues par l'émotion – ressentie par personnages et narrateurs – et leurs auteurs valorisent et mettent en avant les manifestations de cette émotion car celle-ci représente à leurs yeux la vérité ultime de la Shoah qu'ils ont à cœur de transmettre à leur lecteur. En effet, à la lecture de leurs récits, le lecteur réel est censé ressentir des sentiments similaires à ceux des personnages ou des narrateurs grâce au phénomène d'empathie favorisé par la forme des écrits, et son émotion peut parfois aller jusqu'à éprouver des sensations physiques, telles que celles qui sont décrites chez certains personnages ou narrateurs. Le lecteur, au bout de la chaîne de transmission qui part des contemporains de la Shoah et passe par les auteurs et leurs personnages, est *dans* la fable et il en perçoit ainsi tout particulièrement la dimension émotionnelle.

1) *Sense and sensitivity*, l'émotion au cœur des textes

Les textes du corpus comportent à la fois une dimension intellectuelle et une dimension sensible : le plaisir de la lecture est un plaisir esthétique grâce à la rencontre avec une belle écriture, une forme narrative et une construction élaborées ; il est fait d'un intérêt réhaussé par des passages marquants qui capturent et retiennent l'attention du lecteur ; la satisfaction vient aussi de l'impression de suivre ou de participer à une enquête qui progresse : « readers can take pleasure in the emergence of suspense within the progression of events in a mystery story »³⁸⁴. Mais avant de considérer l'émotion esthétique, il faut s'attarder sur l'émotion tout court.

Selon le dictionnaire Larousse, le mot « émotion » désigne un « trouble subit, une agitation passagère » pouvant être causés par un sentiment vif de peur, de surprise, de joie, de colère, etc. Est également évoquée une « réaction affective transitoire d'assez grande intensité, habituellement provoquée par une stimulation venue de l'environnement ». Ainsi, l'émotion est

³⁸⁴ David S. Miall and Don Kuiken, "A Feeling for Fiction: Becoming What We Behold", *Poetics*, Volume 30, Issue 4, August 2002, p. 224.

de l'ordre du trouble ou de l'agitation et, à la différence du sentiment, elle est toujours une réaction. L'étymologie même du mot (du latin *emovere*, « mettre en mouvement ») évoque l'idée d'un mouvement créé à l'intérieur du psychisme d'un sujet, qui caractérise cette expérience psychophysiologique complexe et intense.

L'expérience de lecture est une expérience à la fois intellectuelle et sensible. Les textes du corpus s'adressent autant à la raison du lecteur qu'à sa sensibilité. Comme nous l'avons vu précédemment, ces textes sont censés nourrir une réflexion et susciter une réponse « raisonnée » de sa part, puisque le lecteur réel doit être capable d'établir des parallèles, saisir des allusions ou des références, percevoir des échos. Il doit non seulement apprécier les stratégies narratives, stylistiques et rhétoriques utilisées par les auteurs, mais aussi garder à l'esprit les présupposés historiques qui sous-tendent les textes (tout particulièrement les romans de Foer et Krauss) ainsi que les écrits antérieurs sur la Shoah, cette sorte de « sous-texte » non-écrit et fluctuant qu'il utilise pour « actualiser » (au sens où l'entend Eco) et faire vivre ces récits contemporains.

Ainsi, dans *The History of Love*, le mystérieux narrateur omniscient qui relate la vie de Zvi Litvinoff donne un aperçu de l'écrivain Borges (censé habiter non loin de la librairie où réapparaît le manuscrit de Leo que Litvinoff s'est approprié) en tant que lecteur, dans lequel on voit que la lecture s'adresse à la raison (*sense*) et incite à la réflexion :

By then, Borges was completely blind and had no reason to visit the bookshop—because he could no longer read, and because over the course of his life he'd read so much, memorized such vast portions of Cervantes, Goethe and Shakespeare, that all he had to do was sit in the darkness and reflect. (HL 71)

Par ailleurs, les auteurs de troisième génération entendent également toucher la fibre sensible (*sensitivity*) de leur lecteur et le ressort de l'émotion qu'ils veulent susciter chez lui est multiple, comme nous allons tenter de l'analyser. Les personnages éprouvent toutes sortes de sentiments qui se manifestent par une intense émotion. Les trois auteurs s'attachent à les décrire et à les susciter chez leur lecteur : c'est à leurs yeux un aspect primordial. Quels types de sentiments ou d'émotions sont présents dans les textes et comment se manifestent-ils ? Pourquoi leur présence est-elle importante et qu'apporte-t-elle aux récits ? Les sentiments et émotions des personnages peuvent-ils être ressentis à l'identique par le lecteur ?

a) « The birth of feeling »

Initialement, le *pathos* est l'un des trois piliers de la rhétorique aristotélicienne (en dehors de l'*ethos* qui fait appel à la morale et du *logos* qui fait appel à la raison). Défini dans la *Rhétorique* et dans la *Poétique* d'Aristote comme un mode d'action par le langage, le *pathos* est l'une des techniques d'argumentation destinées à produire la persuasion, en émouvant les récepteurs. Le mot signifie « souffrance et expérience » et, dans le contexte littéraire, il renvoie à la capacité de l'écrivain à provoquer des émotions et des sentiments chez le lecteur ; il est donc associé à l'émotion et stimule l'imagination tout en appelant le lecteur à sympathiser avec les personnages. Il s'agit de mettre en relation l'esprit et le corps, en empruntant à toutes les sphères de la communication – verbale, gestuelle et posturale – et en faisant appel aux sens.

Dans *The History of Love*, à travers la mise en abyme que constitue le livre traduit par Charlotte, la mère d'Alma, le lecteur réel lit un chapitre consacré aux sentiments, intitulé « The Birth of Feeling », qui consacre la primauté accordée à la dimension sensible de l'être humain. Le chapitre s'ouvre sur l'idée que les sentiments n'ont pas toujours existé (« Feelings are not as old as time » [HL 106]) et l'auteur y évoque, de façon poétique, la naissance des sentiments comme un aspect nouveau dans l'évolution de l'espèce humaine. Auparavant, dans un chapitre intitulé « The Age of Silence », l'auteur fictionnel de *The History of Love* s'était référé à une période imaginaire de l'humanité où les êtres communiquaient avantageusement par gestes et non à l'aide de mots : « During the Age of Silence, people communicated more, not less » (HL 72). Car les gestes pouvaient favorablement remplacer les mots (« Just to open your palm was to say: Forgive me » [HL 73]) et la séparation entre les sens et la raison n'était pas aussi définitive qu'elle l'est aujourd'hui (« your hands remember a time when the division between mind and body, brain and heart, what's inside and what's outside, was so much less » [HL 73]), si bien que la perception et la communication dépendaient conjointement des deux dimensions de l'être humain, et c'est ce que Krauss entend retrouver dans son roman.

Dans le chapitre « The Birth of Feeling », lu à la fois par Alma et par le lecteur réel, les principaux sentiments ressentis sont alors énumérés et analysés : est d'abord évoquée la tristesse, puis viennent le désir et le regret. L'obstination et le ressentiment sont reliés l'un à l'autre, ainsi que l'aliénation et la solitude. Suivent des sentiments plus complexes tels que la terreur mêlée d'admiration, la surprise ou la nostalgie. Cependant, plutôt que de hiérarchiser ces sentiments, Krauss, à travers la voix de son personnage écrivain, préfère désigner toute forme de ressenti comme étant de la plus haute importance, sans pour autant qu'il soit possible de le définir précisément :

It's also true that sometimes people felt things and, because there was no word for them, they went unmentioned. The oldest emotion in the world may be that of being moved; but to describe it—just to name it—must have been like trying to catch something invisible. (HL 107)

Les émotions sont insaisissables et la suite de ce développement renseigne le lecteur sur la conception kraussienne de la création littéraire et artistique ; le sentiment et l'émotion caractérisent l'humain qui ne peut se passer de cette dimension :

Having begun to feel, people's desire to feel grew. They wanted to feel more, feel deeper, despite how much it sometimes hurt. People became addicted to feeling. They struggled to uncover new emotions. It's possible that this is how art was born. New kinds of joy were forged, along with new kinds of sadness; the eternal disappointment of life as it is; the relief of unexpected reprieve; the fear of dying. Even now, all possible feelings do not yet exist. There are still those that lie beyond our capacity and our imagination. (HL 107)

Ainsi, l'émotion est constitutive de l'être humain ; la sensibilité de chacun se développe au fil du temps et des expériences, et de nouvelles formes d'émotion sont susceptibles d'apparaître :

From time to time, when a piece of music no one has ever written, or a painting no one has ever painted, or something else impossible to predict, fathom, or yet describe takes place, a new feeling enters the world. And then, for the millionth time in the history of feeling, the heart surges, and absorbs the impact. (HL 107)

Le lecteur peut interpréter ce passage comme annonciateur de ce qui risque de lui arriver : à la lecture de *The History of Love* (comme des autres récits de troisième génération), il pourra effectivement se trouver confronté à des émotions qu'il ne connaissait pas jusqu'alors. Est suggérée également l'idée que la réaction à un événement, l'émotion que ce dernier pourra susciter, est singulière et dépend de chaque individu comme de chaque événement : alors, si l'on étend cette réflexion à l'émotion produite par la lecture, on peut en déduire que celle-ci pourra être déclinée dans un nombre infini de manifestations différentes. Le personnage d'Isaac Moritz, dans *The History of Love*, affirme même qu'elle est l'un des intérêts ou des attraits de la lecture ; dans une lettre qu'il écrit sous son pseudonyme d'écrivain – Jacob Marcus – à la mère d'Alma (traductrice), à propos de la traduction des poèmes de Nicanor Parra qu'il vient de lire, il déclare : « I don't know what to say about it, except that it moved me in a way one hopes to be moved each time he begins a book » (HL 55).

Ainsi, pour reprendre l'idée de Barthes, la lecture est une affaire d'émoi : « Dans la lecture, tous les émois du corps sont là, mélangés, roulés : la fascination, la vacance, la douleur, la volupté. La lecture produit un corps bouleversé, mais non morcelé (sans quoi la lecture ne

relèverait pas de l'Imaginaire) »³⁸⁵. Comme nous le verrons plus en détail par la suite, Pierre-Louis Patoine évoque, à propos de la lecture empathique, une expérience « incarnée » : nous lisons avec notre chair et cette image exprime l'idée que notre lecture est faite d'affects et pas seulement de raison. Certaines images ou sensations ne quittent pas le lecteur à l'issue de la lecture tout comme, dans *Great House*, les cris de l'enfant que Nadia croit avoir entendus à travers la cloison qui sépare son appartement de l'appartement voisin, ne la quittent pas : « the cries stayed with me » (GH 33).

L'émotion est primordiale et la qualité d'un écrit s'évalue en grande partie en fonction de celle qu'il est capable de produire chez un lecteur. Mais pour commencer, les auteurs décrivent largement les émotions ressenties par leurs personnages et narrateurs, et celles-ci sont censées être transmises. Les trois auteurs insistent sur cette dimension humaine qui fait que leurs récits ne sont pas seulement factuels mais sont, en quelque sorte, « augmentés » par les émotions qu'ils contiennent. La dimension émotionnelle est essentielle pour comprendre certains événements et elle complète l'aspect rationnel et intellectuel de la perception. En effet, les quatre textes abondent en descriptions de sensations physiques, manifestations du trouble – caractéristique de l'émotion – suscité chez personnages et narrateurs.

b) Des récits « augmentés »

De même que, d'après Mendelsohn, les récits bibliques sont parfois « augmentés » par la connaissance qu'ils véhiculent (« The tale of Abram's wanderings as he made his way to the Promised Land is a story that's preoccupied with increase: increase of territory, of descendants, of wealth. And presumably, of knowledge, too » [L 348]), les écrits du corpus sont tous « augmentés » par l'émotion. À de nombreuses reprises dans les récits, les trois auteurs décrivent ce que ressentent les personnages ou narrateurs. Dans les romans de Krauss, ce sont rarement des événements relevant directement de la Shoah qui sont racontés, mais plutôt des événements périphériques, satellitaires. Par exemple, dans *Great House*, la scène de l'abandon-adoption de l'enfant de Lotte comporte une charge émotionnelle très importante et met en scène des sentiments très divers – ceux de Lotte et ceux de Mrs Fiske (la mère adoptive) – qui se télescopent et s'entrechoquent, souvent accompagnés de traces visibles dans les comportements respectifs des actrices de cet épisode, bien que narrés à travers le « filtre » de Mrs Fiske.

³⁸⁵ Roland Barthes, *Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984, p. 43.

L'abandon et l'adoption sont deux facettes en miroir d'un même événement, selon le point de vue duquel on se place et ici, le lecteur se trouve face aux deux points de vue en même temps, grâce à la mise en abyme de la narration : c'est Arthur (le mari de Lotte) qui rapporte le récit de Mrs Fiske, tout en se mettant en retrait, ce qui donne au lecteur l'impression de lire directement le récit de Mrs Fiske.

Cet épisode est une conséquence oblique de la Shoah : à partir des fragments de récit de la vie de Lotte fournis par la narration de son mari, Arthur Bender, tout au long du roman, le lecteur est fortement enclin à penser que l'abandon de son enfant est consécutif au trauma subi par Lotte à l'occasion de son exil et à la suite de l'extermination de sa famille. Ainsi, le récit de l'horreur de la Shoah est oblique : le lecteur, face à l'abandon-adoption de l'enfant de Lotte, ne peut qu'être choqué par la brutalité des circonstances. Dans la description de la scène, Lotte y apparaît comme dure et insensible, essayant en fait de maîtriser ses émotions pour éviter de se laisser envahir et, peut-être, être tentée de renoncer à sa décision : « We said so little. I could barely speak and neither could she. Or perhaps she could have spoken, but chose not to. Yes, I think it was that. There was a strange calmness about her—it was my hands that shook » (GH 264). Le trouble est complexe et communiqué de façon oblique : Mrs Fiske raconte les quelques recommandations que Lotte lui avait données à propos du bébé, lesquelles, sur le moment, lui avaient fait l'effet d'instructions pratiques destinées à conduire une voiture (« As if she were giving me instructions on how to run a finicky car instead of giving away her own baby » (GH 265) ; elle avait alors été interloquée par ce qui lui avait semblé être la froideur et le détachement de Lotte. Ce n'est que quelques semaines plus tard qu'elle s'était rendu compte à quel point ces quelques conseils étaient précieux et témoignaient de la profondeur de l'amour maternel de Lotte : « I understood that those few things were the precious discoveries of someone who had studied and tried to understand the mystery of her child » (GH 265). Alors seulement, et de manière détournée, le lecteur perçoit à quel point la séparation a été déchirante. Ici, la distance affichée par Lotte révèle non pas son insensibilité mais, bien au contraire, l'intensité des émotions qui l'habitent au moment où elle s'apprête à se séparer d'un enfant que, pour des raisons qui resteront mystérieuses, elle estime ne pas être en mesure d'élever.

L'essentiel de la rencontre se fait dans le silence, les gestes et les regards sont simplement évoqués par la narratrice qui, rétrospectivement, bien des années plus tard, se souvient encore de ces détails : « She fixed me in her gaze, but didn't step forward. I felt she was looking inside me, under my skin. A strange calmness, that's what struck me » (GH 264). Toutes les informations qu'elle peut glaner sur Lotte sont déduites de façon indirecte ; et tout est fait pour susciter la sympathie du lecteur réel pour les deux femmes à la fois, dans ce moment

pathétique, sans que, pour autant, aucun élément mélodramatique n'apparaisse, grâce à la sobriété des mots : « When she spoke at last her accent was heavy. I didn't know where she was from, Germany or Austria, but I understood that she was a refugee » (GH 264-265).

Plus loin, la narratrice fait part au lecteur de l'étendue de son désarroi face à ce nourrisson qu'elle découvre, lorsqu'elle décrit le réflexe archaïque du bébé (commun à tous les nourrissons de cet âge) qu'elle interprète, sur le moment, à tort, comme un signe de détresse consécutif à l'abandon : « his arms sprang up, as if he were trying to catch himself from falling » (GH 265). Cependant, il se met à pleurer et c'est à ce moment-là que surgit, dans une vision fugitive, celui qui « ne peut être que » le père du bébé, et qui terrifie littéralement la mère adoptive :

I looked up, and there, peering through the window, was a young man in a strange, almost pitiful coat with a matted fur collar. He had very black shining eyes. A shiver went up my spine as he looked at us, the baby and me. He looked at us with the hunger of a wolf, and I knew he could only be the baby's father. (GH 266)

La description est très éloquente et le lecteur réel peut, à ce moment précis, être contaminé émotionnellement au point d'en ressentir, lui aussi, des frissons, manifestation physique de la peur soudaine qu'inspire le personnage. Les loups sont des animaux sauvages et cruels qui font partie de l'imaginaire le plus archaïque et peuvent réveiller le souvenir de terreurs intenses ressenties durant l'enfance. C'est ce sentiment de terreur et cette atmosphère d'horreur, dans lesquels vit Lotte en permanence, que Krauss entend faire percevoir au lecteur réel. La scène est poignante et le lecteur partage ici partiellement les sentiments et les émotions des personnages ou, du moins, est amené à éprouver de la sympathie pour eux. L'auteur, par l'intermédiaire de sa narratrice, fait appel à des émotions brutes : la vision est archétypale, le père est comparé à un loup affamé et la terreur de Mrs Fiske, à sa vue, se manifeste par la sensation physique d'un frisson qui parcourt sa colonne vertébrale.

Les sensations occupent une large part dans les récits et tous les sens sont mis à contribution. Il est souvent question de l'émotion des personnages qui transparaît dans des manifestations physiques et somatiques comme par exemple un ton de voix, une gestuelle, la rougeur sur un visage, des tremblements, une voix qui vacille ou des larmes qui emplissent des yeux ou qui coulent sur un visage, comme celui de Augustine-Lista (« I saw a tear descend to her white dress » [EI 118]) ou de Jonathan (« I observed that the hero had small rivers descending his face » [EI 154]), dans *Everything Is Illuminated*.

Mendelsohn, quant à lui, insiste sur la nécessité d'interroger les témoins sur leurs sentiments comme son frère Matt lui a conseillé de le faire : « This time, though, I tried to think more like Matt. I asked her not just what had happened, but what people were thinking and feeling and saying » (L 325). En effet, l'auteur de *The Lost*, dans la description qu'il fait de ses témoins, s'attache souvent à décrire leur gestuelle, évocatrice de leurs émotions et capable de rappeler d'autres personnes réelles, comme dans un passage où il décrit les gestes d'Olga qui viennent appuyer ses dires, à la façon dont un locuteur cherche de toutes ses forces à transmettre quelque chose d'indicible :

Whenever Olga described some particularly horrible incident, like this one, she would squeeze her eyes shut and make a downward-thrusting motion with her fat hands—an eloquent gesture of literal repulsion. It was the kind of gesture that my grandmother or mother might have made, while clucking her tongue and saying *nebuch*. (L 126)

L'émotion et ses manifestations sont donc au cœur des œuvres, notamment les tremblements, aussi bien ceux de l'auteur lorsqu'il reçoit, au début de sa quête, une grosse enveloppe de la Croix Rouge en réponse à une demande d'informations (« My hands were shaking » [L 45]), que ceux d'un survivant qu'il interroge lors du passage de ce dernier à New York :

I was surprised, as this big, burly man pointed to Matt's picture of the quaint-looking building, when his finger and then his whole hand, then his entire arm, began to shake so violently that my mother said, It's all right, I'm going to get you a glass of water, which she did, and after a few minutes Shlomo quieted down and said, I'm sorry, bad things happened there... (L 220)

Dans *Great House*, les lèvres d'Arthur tressaillent sous le coup d'une émotion qu'il ne parvient pas à contrôler lorsqu'il s'apprête à oser demander à Lotte comment le bureau auquel elle tient tellement est parvenu en sa possession : « feeling my lips begin to twitch as they do whenever my emotions get the better of me » (GH 84).

Ainsi, on peut donc être submergé par ses émotions, elles sont souvent incontrôlables et représentent une dimension inévitable chez tout être humain ayant été confronté à des situations difficiles à appréhender. Fréquemment, dans son récit, Mendelsohn précise que la voix des témoins qu'il interroge s'éteint et « devient inaudible », sous le coup de l'émotion, lorsqu'il rend compte de leurs témoignages : « her/his voice trailed off » (L 181, 190, 234). De façon similaire, dans *Great House*, l'émotion de Lotte est si grande lorsqu'elle raconte à Arthur quel a été le sort de Daniel Varsky au Chili que le narrateur décrit sa voix qui dérape et les mots (qui auraient pu s'étrangler dans sa gorge) qui prennent une ampleur inattendue. Ici, par le biais de son narrateur, l'auteur communique au lecteur réel à la fois les faits qui sont survenus et les

émotions qu'ils ont suscitées chez des personnages auxquels le lecteur s'est, par ailleurs, attaché au fil de sa lecture :

Tortured first and then killed, she said, and as her voice slid over those nighmarish last words it didn't catch in her throat or contract to hold back tears, but rather expanded, the way pupils do in the dark, as if it contained not one nightmare but many. (GH 104)

La voix de Lotte aurait pu être modifiée par son effort pour retenir ses larmes mais elle semble ici, au contraire, vouloir crier le récit de l'horreur qu'elle porte en elle, un peu à la manière dont un dormeur cherche à crier dans son cauchemar pour se faire entendre, en vain.

De même, la surprise d'Arthur est si grande, lorsque peu de temps avant la mort de Lotte, il apprend qu'elle a abandonné un enfant dont il ignorait l'existence, qu'il ressent un malaise physique : « A coldness entered my head, a kind of severe numbness as if ice had crept up my spine and begun to flow into my brain, to protect my sensorium from the blow of the news it had just received » (GH 102). Arthur est littéralement abasourdi et paralysé par la révélation que la magistrate vient de lui livrer. Puis, alors qu'il reprend ses esprits, l'image du froid paralysant est reprise – « Slowly my mind began to thaw » (GH 102) – pour signifier qu'il peut à présent affronter la réalité de ce qu'il vient d'apprendre et ses implications. Le choc avait, littéralement, « gelé » sa réaction émotionnelle.

Ainsi, nombre d'adjectifs et de participes passés décrivent les sentiments et les émotions des personnages ou des narrateurs des quatre œuvres. La dimension émotionnelle est essentielle pour comprendre certains événements : elle complète l'aspect rationnel et intellectuel de la perception. C'est pourquoi l'émotion intervient pour une large part dans les récits et elle *augmente* leur impact sur le lecteur : il ne s'agit pas seulement de faits mais aussi des conséquences que ceux-ci ont sur les personnages et ici, les auteurs emploient tous la technique de la description précise, directe et explicite (*telling*³⁸⁶) pour compléter le portrait qu'ils font de leurs personnages et de l'effet qu'ont eu certains événements sur leur vie. Il ne s'agit pas seulement de raconter que Lotte a abandonné son enfant ou que Leo a dû quitter la Pologne après être resté caché dans des forêts comme un animal traqué, ou que nombre de personnages ont vu l'assassinat de leurs voisins ou de leurs proches : il s'agit également de décrire la conséquence de ces événements sur ces survivants ou personnages contemporains, en termes

³⁸⁶ Le terme *telling* a notamment été théorisé par Percy Lubbock [1879-1965] – écrivain et critique, ami proche de Henry James et auteur d'un ouvrage controversé, *The Craft of Fiction* (1921) – qui désigne ainsi l'approche narrative consistant à créer chez le lecteur l'impression que le narrateur lui raconte (*tell*) et lui explique les événements et qu'une grande distance est ainsi créée entre lecteur et événements, par opposition au mode de narration appelé *showing* qui donne au lecteur l'impression qu'on se contente de lui *montrer* les événements d'une histoire ou bien qu'il assiste lui-même à ces événements, réduisant ainsi la distance entre lecteur et événements.

de perturbations psychologiques. L'émotion peut prendre diverses formes, allant du trouble aux larmes qui sont une autre manifestation physique de l'émotion, et que Mendelsohn, dans un paratexte, revendique comme tenant une part importante dans son récit : « Tears are an important motif in this book. It begins with tears, it begins with people crying—and it ends with me falling to the ground and crying, and there are a lot of tears in between. It's a significant leitmotif »³⁸⁷.

c) « There are tears in things »

Ainsi, les larmes sont un motif très important dans *The Lost*, comme dans *Everything Is Illuminated* d'ailleurs. Les larmes de Lista, mentionnées plus haut, trahissent son émoi lorsque, confrontée aux deux jeunes « enquêteurs », elle tarde tant à se dévoiler comme le seul témoin capable de raconter la destruction de Trachimbrod et ainsi de résoudre partiellement la quête de Jonathan et Alex. Ses larmes la trahissent et poussent Alex à insister ; ce sont des larmes de tristesse, bien sûr, mais aussi de soulagement et de reconnaissance car, au fur et à mesure qu'Alex la questionne (dans un long passage qui a été cité précédemment), sa résistance à parler s'affaiblit et elle finit par déverser « un torrent de larmes », probablement retenues depuis des décennies : « I saw a tear descend upon her white dress.[...] Another tear descended. [...] she released a river of tears » (EI 118).

Dans les romans de Krauss, les larmes sont moins fréquentes mais elles peuvent surgir chez des personnages qui se trouvent sous le coup d'une émotion impossible à dominer, comme c'est le cas de Dovik, le fils d'Aaron, dans l'un des chapitres « israéliens ». Dans ce passage, les larmes muettes du jeune homme qui vient de recevoir une lettre dévastatrice ont un impact particulièrement fort sur le lecteur car l'émotion contenue dans la scène est contagieuse :

I went after you and tried to bring you back. On the street you were crying and tried wildly to throw me off. I grabbed you and held your head to my chest until you stopped struggling. I hugged you to me as you sobbed and if I could have spoken I would have said, *I'm not the enemy. I'm not the one who wrote that letter. I would rather a thousand died instead of you.* (GH 191)

La scène est très filmique et le lecteur peut parfaitement visualiser ce qui se passe entre les deux personnages sans qu'aucun mot ne soit pourtant prononcé. Il peut y lire la violence à laquelle

³⁸⁷ Elaine Kalman Naves, “Six of Six Million”, op. cit.

Dovik a été soumis, grâce à la description de la violence de sa réaction en miroir. L’adverbe « wildly » comme les verbes « throw off », « grab » et « struggle », ou encore le nom « enemy », indiquent à eux seuls l’agitation intérieure insupportable dont le jeune homme est la proie et ici, l’absence de dialogue vient renforcer l’idée que certaines émotions sont si intenses qu’elles ne peuvent être exprimées que par des sanglots.

Les récits contiennent beaucoup de larmes et d’émotion et les larmes sont « au cœur des choses » : Mendelsohn cite Virgile en latin dans *The Lost – sunt lacrimae rerum* – après avoir développé un parallèle entre la puissance des images dans *L’Énéide* et celle des photographies dans les récits qu’il est en train de rassembler auprès des témoins qu’il interroge :

The significance of pictures—the way in which an image that is, essentially, entertainment for one person can unexpectedly be profoundly emotional, even traumatic for another—is the subject of one of the most famous passages in all of classical literature. (L 182)

Mendelsohn explique que lorsqu’Énée contemple, à l’intérieur d’un temple nouvellement construit à Carthage, les peintures murales représentant la Guerre de Troie, il éclate en sanglots. Pour lui, en effet, ces illustrations ne peuvent pas être de simples décorations mais sont la représentation d’une destruction qui le touche au plus profond de son être – celle de sa famille et de sa ville – et c’est alors qu’il prononce le fameux vers : « *Sunt lacrimae rerum* », « Il y a des larmes dans les choses ». Mendelsohn insiste sur cet aspect d’une émotion contenue à l’intérieur même des récits et il est frappé, par ailleurs, tout au long de sa quête, par le décalage qui existe, selon lui, entre la signification différente de certaines images et celle de certains récits pour les victimes contemporaines des événements et pour celui qui recueille leurs témoignages. Pour les victimes, ces récits et ces images *sont* leurs vies, littéralement inscrits *dans* leurs vies de façon indélébile. Il explique par ailleurs l’importance de cette citation dans l’une de ses interviews, déjà mentionnée dans cette étude :

So that's why I wanted Virgil. And I also wanted Virgil because I'm a classicist. Although I don't invoke it a lot, *The Aeneid* is a survivor's tale. It's the story of a man whose civilization is destroyed in one fell swoop and how he wanders the world to find a new home, which is the story of the people I talked to.³⁸⁸

L’émotion et les larmes parcourent ainsi ces récits de la Shoah et de l’immense destruction qu’elle a provoquée. Bien qu’étant, en quelque sorte, extérieurs et observateurs, Mendelsohn et sa sœur ressentent une émotion si forte, lorsque le traducteur les informe que la vieille dame

³⁸⁸ Elaine Kalman Naves, “Six of Six Million”, op. cit.

que l'auteur est en train d'interroger se souvient effectivement de Shmiel, qu'elle déclenche leurs larmes : « It was the sudden and vertiginous sense of proximity to them, at that moment, that made my sister and me start crying » (L 123). De même, lorsqu'Anna Heller Stern, l'un des témoins interrogés par Mendelsohn en Israël, évoque son enfance à Bolechow et sa fratrie, elle commence à énumérer ses frères et sœurs disparus mais sa voix s'étrangle et elle est contrainte de s'interrompre car ses larmes sont proches : « On the second syllable of *Ester* her voice suddenly became ragged with tears and she put both hands on her face » (L 295).

Il importe cependant à Mendelsohn de compléter la citation de Virgile par son propre commentaire destiné au lecteur réel : « But we all cry for different reasons » (L 183). Ainsi, s'il y a « des larmes dans les choses », nous pleurons cependant tous pour des raisons différentes, c'est-à-dire que l'émotion du lecteur à la lecture des œuvres du corpus sera déclinée d'autant de manières différentes qu'il y aura de lecteurs, et elle pourra survenir à la lecture d'épisodes différents. Par sa digression et son commentaire sur cet épisode de *L'Énéide*, Mendelsohn invite le lecteur à se sentir libre de reconstruire les récits selon sa propre sensibilité. Sa raison lui sera utile pour réunir les fragments (récapituler, associer, réfléchir), mais la façon dont il les assemblera ne dépendra que de ses émotions propres.

Ainsi, les émotions et sentiments contenus dans les livres et ressentis par les personnages ou les narrateurs deviennent progressivement, au fil des pages, ceux du lecteur, par un effet de « contagion émotionnelle » ou de « contamination ». Ils sont souvent suscités chez le lecteur réel de façon oblique et implicite, au moyen du *showing*³⁸⁹ : en effet, plutôt que de *dire* qu'un personnage est ému, les écrivains du corpus préfèrent *montrer* son émotion et faire percevoir cette dernière au lecteur à travers ses manifestations physiques : tremblements, voix qui dérape, larmes. Et les exemples abondent dans les récits où le lecteur s'approprie l'émotion du personnage ou bien s'en trouve « contaminé », passant ainsi de la sympathie à l'empathie.

Les deux termes sont relativement proches et leurs définitions respectives sont parfois contradictoires. La sympathie, selon le *Dictionnaire culturel en langue française* indique une « affinité morale, similitude de sentiments entre deux personnes » et également, la « participation à la douleur d'autrui ». Elle implique une prise de conscience du vécu d'une autre personne et elle suppose de comprendre les affections d'autrui, mais cette capacité repose sur une proximité affective avec la personne qui en est l'objet. C'est une sensibilisation à la *connaissance* de l'autre, et elle est même parfois définie comme un mode de *rencontre* avec

³⁸⁹ Cf. note 381 p. 284.

autrui. Selon le Dictionnaire Robert, la sympathie implique une similitude des sentiments, un parallélisme moral entre des sujets et les notions de compassion et de bienveillance lui sont fréquemment associées. Mais il existe une différence entre « je ressens de la compassion pour ta douleur » et « je ressens ta douleur » : « Sympathy can be equated to ‘feeling sorry for you’, while empathy corresponds to ‘feeling your sorrow’ »³⁹⁰.

En effet, l’empathie implique une fusion permettant de ressentir ce que ressent l’autre et une faculté de résonance qui procède (davantage que la sympathie) d’une contagion émotionnelle, d’un partage du sentiment ou de l’émotion. Pour que l’empathie existe, il est nécessaire de pouvoir ressentir une certaine version atténuée de l’état ressenti par autrui sans pour autant s’identifier totalement à lui. C’est pourquoi il est possible pour le lecteur de ressentir de l’empathie tout en conservant la conscience de sa différence ou de son éloignement d’avec le narrateur ou le personnage :

[...] we can empathize with others while respecting their difference from us. What we and the other have in common lies in the realm of physical and emotional pain. While everything that makes us different from the other leads us to have a different validation, interpretation and experience of that pain, our fundamental similarity is that we both are capable of experiencing pain: we are both mortal and fragile human beings. Empathy allows us to feel for, or better: feel with, the other whom we do not know, may not understand, or even like.³⁹¹

Et c’est souvent parce qu’on a eu l’expérience de ce que ressent l’autre que l’on peut ressentir la même chose. La définition du terme est donc malaisée : le concept est hétérogène et polymorphe car il s’applique à différents domaines du sens commun, en sociologie, en philosophie esthétique ou en psychologie sociale. Selon Robert Vischner, qui crée le terme en 1873, on peut le rapprocher du concept allemand de *Einfühlung* (se ressentir dedans). Il diffère de l’idée de « sympathie » dans laquelle est contenue l’idée d’imitation ou de mimétisme. Repris par Theodor Lipps, le terme désigne le processus par lequel un observateur se projette dans les objets qu’il perçoit. Plus simplement, on peut en retenir la définition donnée par le *Dictionnaire culturel en langue française*, à savoir, la « capacité de s’identifier à autrui, de ressentir ce qu’il ressent ».

Dans le domaine de la lecture, le lecteur pourra éprouver de la sympathie pour un personnage au sens où il ressentira de la compassion à la lecture de ce qui lui arrive ou de ce qu’il ressent. En revanche, l’empathie suppose qu’il ressent les mêmes émotions, sentiments

³⁹⁰ Terry Eagleton, *Sweet Violence: The Idea of the Tragic*, Oxford, Blackwell Publishers, 2003, p. 156.

³⁹¹ Tom Kindt Emy Koopman, *Reading the Suffering of Others. The Ethical Possibilities of ‘Empathic Unsettling’*, JLT Articles, Vol 4, No 2, 2010, p. 235-251.

ou sensations éprouvés par le personnage ou le narrateur, et mette en œuvre une « lecture empathique », telle qu'elle sera définie plus loin, en référence au travail de Pierre-Louis Patoine.

Les larmes de Lista, comme celles de l'auteur de *The Lost*, ou encore ces larmes « à l'intérieur des choses » peuvent également devenir celles du lecteur, tout comme les diverses émotions qui animent les personnages des récits, grâce à un phénomène d'identification cathartique, par une sorte de contagion, ou de contamination, qui renvoie par ailleurs à la « porosité » déjà évoquée entre les différents récits à l'intérieur des quatre œuvres. L'émotion est omniprésente dans les textes et elle s'ajoute aux faits pour concourir à former une représentation suffisamment complète des événements (malgré l'incomplétude de la connaissance), faite de raison et de sentiments. Les larmes en sont la manifestation ultime et, par leur présence au cœur des textes, elles provoquent à la fois l'empathie du lecteur et sa déstabilisation, son trouble. Comment les auteurs parviennent-ils à créer l'émotion du lecteur ? Est-ce parce qu'il sait déjà ce qu'il sait que le lecteur est aussi touché, ému, « remué » ? Quelles sont les stratégies employées par les auteurs pour provoquer l'empathie du lecteur, son adhésion et son impression d'être parfois *dans* la fable ? Comme nous l'avons vu, certains passages des œuvres ont le pouvoir de provoquer une réaction forte chez le lecteur qui est alternativement choqué, au bord des larmes, horrifié : comment fonctionne ce processus empathique ?

2) Lecture empathique et déstabilisation du lecteur

« We become that which we understandably behold and hear »³⁹². Cette phrase, qui concerne initialement la posture de l'écrivain face à son sujet d'écriture, pourrait également s'appliquer au lecteur. Lorsqu'il analyse la puissance des textes de Shakespeare et leur potentiel imaginaire, Coleridge suggère que l'imagination permet à l'écrivain d'opérer une sorte de « transmutation » à l'intérieur de lui-même. Cette « métamorphose mentale » ne consisterait pas simplement à sortir de soi-même pour entrer dans un autre mais plutôt à se transformer en autre tout en restant soi-même, dans une sorte d'union merveilleuse (« wonderful union »³⁹³) laquelle recouvre cette capacité à inclure l'autre tout en restant entièrement soi-même. Transposée au lecteur, cette transmutation ou métamorphose pourrait permettre à celui-ci

³⁹² Kathleen Coburn, Merton Christensen and Anthony John Harding, *The Notebooks of Samuel Taylor Coleridge*, Bollingen Series, Princeton University Press, 1957–2002, Vol. II, p. 2086.

³⁹³ Id.

d'entrer dans les textes, de les comprendre de l'intérieur, tout en restant lui-même puisqu'aucun lecteur ne peut véritablement se transformer en personnage, que celui-ci soit fictionnel (comme dans les romans de Foer et Krauss) ou réel (comme dans le récit de Mendelsohn).

C'est pourquoi Pierre-Louis Patoine pose les bases de la lecture empathique dans l'acceptation que doit manifester le lecteur de « se laisser emporter » par les textes, ce qui est effectivement le cas du lecteur « programmé » par Foer et Krauss (et, dans une moindre mesure par Mendelsohn, chez qui le côté « scholar » et les leçons sur l'analyse de la Torah plaident également pour l'analyse intellectuelle) :

En renonçant à contrôler l'expérience fictionnelle, le lecteur empathique favorise l'immersion plutôt que la construction d'une interprétation totalisante qui intégrerait les différents éléments d'un texte dans une forme « organique » harmonieuse.³⁹⁴

La nécessité de s'abandonner au texte est conjointe au refus de la « chirurgie » pratiquée sur le texte par l'analyse littéraire universitaire qui empêche de « communier » avec le texte. Patoine défend ainsi la capacité émotionnelle contre « l'hypertrophie intellectuelle » et décrit une nouvelle manière de lire et de penser le littéraire. Il oppose la « lecture critique » (visant à mettre à plat le dispositif esthétique et signifiant de l'œuvre, et qui valorise les textes complexes, métafictionnels ou formalistes) à la « lecture empathique », s'adressant à des textes qui « travaillent de l'intérieur les conventions narratives et [...] puisent leur force dans leur efficacité sensorielle »³⁹⁵, et qui peut s'apparenter à une lecture immersive et imaginante. Les textes du corpus sont certes largement métafictionnels (et s'adressent donc à l'intellect), mais ce sont aussi des œuvres à forte résonance empathique où une large place est laissée à l'imagination, et où le lecteur peut être bouleversé et balloté par le récit. Il existe des « sollicitations textuelles », des stratégies stylistiques, rhétoriques et narratives qui modulent l'attention du lecteur et contribuent à son expérience « incarnée » de la fiction. Et il existe une dimension fondamentalement « privée » de l'expérience littéraire, tributaire d'un environnement culturel commun qui détermine les paramètres de cette expérience, et qui revient à ce que Eco nommait déjà « l'Encyclopédie » du lecteur.

Cependant, appliquée à l'écriture de la Shoah, cette empathie du lecteur est forcément complexe. En effet, si Foer, Krauss et Mendelsohn tiennent à faire approcher leur lecteur au plus près des événements *et* de leur après-coup, s'ils insistent également sur le fait que la lecture peut déstabiliser et changer le lecteur en lui apportant une connaissance sensible

³⁹⁴ Pierre-Louis Patoine, *Corps/texte. Pour une théorie de la lecture empathique*, Lyon, ENS Éditions, 2015, p. 23.

³⁹⁵ *Ibid.*, p. 25.

(supplémentaire) qu'il n'avait pas nécessairement, ils (et Mendelsohn, tout particulièrement) font également comprendre au lecteur que son imagination a des limites car l'on ne peut imaginer qu'à partir d'expériences que l'on a déjà vécues ou approchées. Or, la Shoah reste composée d'événements impensables et l'empathie du lecteur trouve donc ses limites : des blancs subsistent dans les textes parce que les mots sont insuffisants ou parce que les témoins n'arrivent pas à exprimer leur souffrance ; certains faits demeurent à proprement parler inimaginables, c'est-à-dire au-delà de ce que l'imagination peut concevoir, comme nous le verrons à propos de quelques passages.

La « déstabilisation empathique » (« empathic unsettlement », selon les termes de Dominick LaCapra³⁹⁶) décrit la réaction des générations post-Shoah et la façon dont elles perçoivent ou réagissent aux récits post-traumatiques de la première génération : elles s'impliquent affectivement dans les récits tout en gardant une claire conscience que le phénomène d'identification empathique doit être contrôlé et soumis à des limitations. En effet, il n'est pas question de fondre sa propre expérience dans celle de l'autre :

[empathic unsettlement] involves virtual not vicarious experience—that is to say, experience in which one puts oneself in the other's position without taking the place of—or speaking for—the other or becoming a surrogate victim who appropriates the victim's voice or suffering.³⁹⁷

Pour le lecteur, l'équilibre est périlleux car il s'agit de maintenir une certaine distance à l'intérieur de la proximité créée par l'identification aux émotions et sentiments éprouvés par les personnages et/ou narrateurs. Comme le lecteur – et on l'a vu de façon extensive à propos de Mendelsohn – les auteurs sont troublés et perturbés par les témoignages de leurs aînés : en effet, ces témoignages les atteignent au plus profond d'eux-mêmes car ils leur parlent aussi d'eux-mêmes.

Appliquée aux textes étudiés ici, la notion d'empathie suggère que le lecteur, bien qu'extérieur aux récits qu'il lit, se retrouve, à certains moments, à l'intérieur des récits, à la fois éloigné et concerné par ces témoignages et ce qu'ils ont à lui dire sur lui-même. L'empathie est théoriquement un moyen de restaurer ou renouer un lien brisé : entre soi-même et soi-même (dans le cas de survivants qui ont tardé à témoigner), entre victimes et générations postérieures (dans le cas des auteurs de troisième génération). Ici, il s'agit de tisser le lien entre auteur et lecteur, ou plus exactement, entre texte et lecteur. Comment l'empathie est-elle suscitée ? En

³⁹⁶ Dominick LaCapra, *Writing History, Writing Trauma*, Baltimore, John Hopkins University Press, 2001.

³⁹⁷ *Ibid*, p.135.

quoi consiste la lecture empathique telle que la définit Patoine et comment est-elle mise en place par les auteurs ?

Afin de susciter l'émotion du lecteur, les auteurs usent de différentes stratégies pour transformer le lecteur en récipiendaire direct du témoignage. Comme on l'a déjà vu, chez les trois auteurs, grâce à la mise en place d'une narration de type sebaldien, l'effacement du narrateur ou de l'auteur peut produire un phénomène de « contagion » ou de « contamination » à la lecture des récits. Cette contagion des émotions a lieu lorsque le narrateur cesse de jouer son rôle de « médiateur » et abolit ainsi la distance entre le lecteur et le récit : les personnages sont alors là, ils existent pour le lecteur et semblent lui parler directement, tandis que les faits narrés se déroulent sous ses yeux. Dans ce cas, toutes les strates intermédiaires ont été abolies par le narrateur-archéologue qui a réussi à « excaver » certains souvenirs chez un personnage, et le lecteur se trouve alors face à la mémoire profonde, cet ensemble de réminiscences enfouies qui n'avait encore jamais été exploré.

Par ailleurs, durant les interviews de *The Lost*, le lecteur est placé au cœur du récit grâce aux paroles non filtrées, reproduites telles quelles par l'auteur-narrateur : tantôt en yiddish, puis traduites en anglais, ou bien contenant des mots yiddish retranscrits au milieu d'une phrase en anglais, qui permettent de se rapprocher de la culture juive ; les noms, prénoms, surnoms, et l'avalanche de détails créent une familiarité vis-à-vis des personnes mentionnées et donnent l'impression au lecteur d'entrer dans une sorte de proximité, voire d'intimité avec les témoins interrogés.

a) Des récits « sebaldiens »

La narration « sebaldienne » procède principalement d'un effacement du narrateur, donc de la médiation, et de l'identification cathartique qui en résulte et, dans les quatre œuvres de mon corpus, il existe des moments où le lecteur devient lui-même « copropriétaire » de l'événement narré, « dans la peau » du facilitateur et auditeur de témoignage. Ce glissement, qui le fait passer de l'extérieur à l'intérieur, s'opère au moyen de divers procédés. Il peut s'agir d'un effacement des guillemets, de l'absence de discours indirect, de l'effacement du narrateur ou encore de l'omission de verbe introducteur.

Ici, je m'intéresserai davantage à *The Lost* et à *Everything Is Illuminated* qui contiennent tous deux de longs récits effectués par des témoins ou des survivants. En effet, les témoignages de rescapés chez Krauss sont très parcellaires et épisodiques (ceux de Leo Gursky

et de Zvi Litvinoff dans *The History of Love*, notamment), et il s'agit davantage, chez elle, de récits obliques, parmi lesquels on trouve celui de Nadia dans *Great House*, qui peut être lu comme un long témoignage adressé au magistrat d'une cour de justice (peut-être Dovik, le fils d'Aaron, devenu juge en Angleterre ?) ; le récit que fait Arthur Bender de sa vie avec sa femme Lotte Berg ; ou encore la lettre d'Aaron adressée à son fils Dovik après la disparition de celui-ci ; mais *Great House* ne contient aucun récit circonstancié d'événements ou d'épisodes directement liés à la Shoah.

La question de la médiation du récepteur de témoignage a été examinée par le psychologue Dori Laub (dont il a longuement été question au chapitre II) et elle est également pertinente dans l'écriture de témoignage fictionnel : l'écriture sebaldeenne se caractérise d'abord par un narrateur (récepteur de témoignage) qui s'efface afin que le lecteur soit en contact direct avec ce témoignage. Dans *Les Émigrants*³⁹⁸, Sebald effectue une double mise en abyme : un narrateur à la première personne – probablement un double de l'auteur – raconte sa rencontre avec le personnage de Friedrich Maximilian Ferber, un peintre d'origine allemande qui a grandi en Angleterre et qui confie au narrateur (donc au lecteur) le journal intime de sa mère, une Juive allemande forcée d'émigrer en Angleterre au début de la guerre : « J'ai présentement devant moi les feuilles rédigées par sa mère, que Ferber m'a confiées à Manchester ce matin-là, et je vais tenter de restituer en extraits ce que leur auteur, Luisa Lanzberg de son nom de jeune fille, y a consigné de sa vie antérieure »³⁹⁹. Progressivement, les cercles se resserrent autour de l'histoire de Ferber et, pendant une trentaine de pages, le lecteur réel lit le récit de vie d'une rescapée de la Shoah. Au début de ce récit, il existe des verbes introducteurs (« comme l'écrit Luisa » ; « écrit-elle »⁴⁰⁰) montrant que le récit est relayé par le narrateur principal, puis, progressivement, ces formules disparaissent si bien qu'il n'y a plus d'intermédiaire entre texte et lecteur. Celui-ci entre alors complètement dans le récit de la mère de Ferber. Le journal a été confié à la responsabilité du personnage-narrateur par Ferber et, d'une certaine manière, le lecteur s'identifie au narrateur qui en est dépositaire. Ce procédé d'effacement du narrateur qui permet un accès direct du lecteur au texte est reproduit et développé plus tard dans *Austerlitz*, où le récit de vie du personnage principal (Austerlitz) est introduit par le narrateur au bout d'une cinquantaine de pages : « Ce soir-là, dans le bar du *Great Eastern Hotel*, Austerlitz entama son récit en ces termes : J'ai grandi, dit-il, à Bala, petite

³⁹⁸ Winfried Georg Sebald, [*Die Ausgewanderten*], *Les Émigrants*, traduit de l'allemand par Patrick Charbonneau, Arles, Actes Sud, 1999.

³⁹⁹ Ibid, p. 226-227.

⁴⁰⁰ Ibid, p. 227.

bourgade du Pays de Galles [...] »⁴⁰¹. Ainsi, jusqu'à la page 341, l'histoire de la vie de ce personnage se déroule sous les yeux du lecteur, avec parfois des intermèdes de double mise en abyme (et donc de doubles verbes introducteurs : « dit Lemoine, dit Austerlitz »⁴⁰²) lorsque les récits d'autres personnages sont incorporés au récit principal, dont le lecteur finit par oublier qui le mène.

Foer reprend à sa manière ce procédé de l'effacement de la médiation lorsque le récit de l'*Aktion* menée à Trachimbrod devient insoutenable pour le narrateur. C'est le grand-père d'Alex qui se charge alors du récit, lequel est enchâssé dans la narration du jeune guide ukrainien : « I told all of this to Jonathan as Grandfather told it to me, and he wrote all of this in his diary. He wrote : [...] » (EI 243). Le récit est exigeant pour le témoin qui va raconter comment il a dénoncé son ami Herschel comme étant Juif : « I felt Herschel's hand again and I know that his hand was saying pleaseplease Eli please I do not want to die please do not point at me you know what is going to happen if you point at me do not point at me I'm afraid of dying [...] » (EI 250). Les guillemets ainsi que tout type de ponctuation disparaissent peu à peu, le discours devient chaotique jusqu'à effacer les blancs entre certains mots, lorsque la tension devient extrême : « I am soafraidofdying Iamsoafraidofdying Iamsoafraidofdying and I said he is a Jew [...] » (EI 250). Le lecteur assiste ici à la destruction du langage qui traduit la destruction de l'humanité dont le grand-père d'Alex a été une victime collatérale. Le récit de l'indicible est devenu comme illisible pour le lecteur.

Ainsi, l'effacement du narrateur, et de la médiation en général, a pour effet de transformer le lecteur en une sorte de « co-propriétaire » des faits narrés, et de provoquer chez lui une identification cathartique avec certains personnages ou narrateurs. Plus le témoignage est direct, moins il est « médié », plus il a d'impact sur le récepteur – ici le lecteur réel – en termes d'émotion. Celui-ci est progressivement amené, dans sa lecture des quatre ouvrages étudiés ici, à entrer dans les récits et à se laisser gagner par l'émotion des personnages ou des narrateurs. Au fil des pages, le lecteur est invité à pénétrer les univers créés par la juxtaposition des témoignages recueillis et, en « se laissant faire » par les auteurs, insensiblement, certaines histoires vont venir le hanter ; en s'identifiant à certains personnages traumatisés ou aux récepteurs de témoignages, il en viendra, par empathie, à porter en lui le traumatisme et son « après-coup » qui ont été transmis par l'écriture.

Un autre exemple de ce processus est le récit de la scène de l'abandon-adoption qui est livré par Mrs Fiske et relayé par Arthur Bender, le mari de Lotte, à la manière dont

⁴⁰¹ W.G. Sebald, *Austerlitz*, op. cit. p. 56.

⁴⁰² *Ibid*, p. 338.

Sebald rapporte les propos d'Austerlitz, le personnage principal de son roman éponyme. Très occasionnellement, Krauss, *via* le narrateur de cette partie de *Great House* (Arthur Bender), rappelle au lecteur qu'il est en train de lire un discours rapporté (« she said » [GH 262] ; « Mrs Fiske said » [GH 265]), un récit enchâssé et non une narration directe qui émanerait du narrateur principal. Ce procédé d'effacement résulte en une impression de proximité, voire d'intimité avec le personnage qui est en train de raconter, et, cette fois, le lecteur a le sentiment d'être l'interlocuteur direct de Mrs Fiske, la femme qui a adopté le fils de Lotte seulement trois semaines après sa naissance.

Dans *The History of Love*, le récit du moment où Leo Gursky quitte son village de Pologne est également poignant. C'est l'un des rares passages où Leo, lui-même narrateur de certains chapitres, se laisse aller à résumer sa vie, ponctuée par la perte sous toutes ses formes. La lecture produit une grande émotion chez le lecteur réel car, à ce moment précis, il a l'impression d'être en contact direct avec le personnage qui s'adresserait alors à lui :

And now it's too late. Because I lost you, *Tateh*. One day, in the spring of 1938 on a rainy day that gave way to a break in the clouds, I lost you. [...] Three years later, I lost *Mameh*. The last time I saw her she was wearing a yellow apron. She was stuffing things in a suitcase, the house was a wreck. [...] I didn't bother to say goodbye. I chose to believe what was easier. I waited. But. She never came. Since then I've lived with the guilt of understanding too late that she thought she would have been a burden to me. I lost Fritzzy. [...] I lost Sari and Hanna to the dogs. I lost Herschel to the rain. I lost Joseph to a crack in time. I lost the sound of laughter. I lost a pair of shoes [...] I lost the only woman I ever wanted to love. I lost years. I lost books. I lost the house where I was born. I lost Isaac. So who is to say that somewhere along the way, without my knowing it, I didn't also lose my mind? (HL 168-169)

Leo insiste sur le fait qu'il est trop tard et que la perte, déclinée et appuyée par l'anaphore « I lost », est irrémédiable et qu'il en reste inconsolable. Le souvenir de son départ de Slonim est doublement déchirant : le détail de sa mère portant un tablier jaune dans son souvenir, la dernière fois qu'il l'a vue, et la prise de conscience rétrospective qu'elle a renoncé à fuir avec lui afin de ne pas compromettre ses chances de survie provoque en lui le sentiment de culpabilité typique du survivant. Le reste de sa vie en Europe est ponctué de disparitions d'êtres chers, que l'on suppose successivement tués durant différents épisodes de la Shoah : Fritzzy, Sari, Hanna, Herschel sont des prénoms qui appartiennent à cet ancien monde englouti, d'avant l'exil. La survie a été, pendant des années, l'objectif premier de Leo et il est le seul à avoir réchappé aux massacres. Et lorsque son énumération devient chaotique, vers la fin, et mélange les personnes, les objets, les lieux et les notions, il suggère lui-même au lecteur qu'il en a peut-être aussi perdu la raison. Il s'agit en effet ici d'une des rares occurrences où Leo accepte de se mettre à nu et,

par cette intimité avec le lecteur réel, une partie de la souffrance du personnage est susceptible d'être ressentie par le lecteur.

Par ailleurs, de la même façon qu'un auteur s'approprie l'histoire des gens dont il raconte l'histoire, comme l'explique Mendelsohn dans une interview donnée au *Los Angeles Times* après la sortie de *An Odyssey*, le lecteur en devient à son tour le détenteur et le « gardien » : « It becomes your story, even if you're telling someone else's story. And you get things wrong—just because you are you, and you can't be anybody else, and so you see things your way »⁴⁰³. Quand il s'approprie les histoires d'autres que lui, le lecteur les interprète à sa manière et peut se tromper. Mais l'important est ici l'identification qui peut se produire durant la lecture et qui consiste pour le lecteur à s'imaginer, se « voir » dans des situations telles que celles qui sont relatées. Qu'aurait-il fait, dit, ressenti dans de pareilles circonstances ?

Pour Aristote, la *catharsis* est l'épuration des passions qui se produit par les moyens de la représentation artistique : en assistant à une tragédie ou en recourant aux « mélodies qui transportent l'âme hors d'elle-même », le spectateur se libère de ses émotions et éprouve « un allègement accompagné de plaisir ». En psychanalyse, la *catharsis* désigne la libération de tensions psychiques refoulées. En ce qui concerne les textes étudiés ici, l'on pourrait évoquer la notion de *catharsis* dans la mesure où le lecteur éprouve une vive émotion faite de sentiments mélangés lorsqu'il est de nouveau placé face à la tragédie (relativement récente) que constitue la Shoah.

Cette idée de « purgation des passions » pourrait être appliquée au lecteur des récits de troisième génération, du fait de la confrontation au non-dit, à l'horreur indicible qui soudain se trouvent révélés au grand jour dans des proportions insoupçonnées et insoupçonnables. Ce qui semblait connu ne l'était pas – bien peu d'éléments concernant la Shoah par balles avaient jusqu'ici été exposés – et le lecteur est souvent abasourdi par ce qu'il découvre. Une forme de résolution pourrait lui être offerte s'il retrouvait et réinvestissait des sentiments ou émotions déjà ressentis (« The reader partially [reinstates] feelings from an earlier time in life and uses them to understand story characters and their actions »⁴⁰⁴), sauf que, dans le cas d'événements particulièrement épouvantables, le lecteur se trouve dans un état de sidération plutôt que d'empathie, incapable de réinvestir des sentiments déjà éprouvés puisque cette réalité n'avait jamais été approchée. Et le lecteur réel prend d'autant mieux conscience du caractère inédit de ces événements que les auteurs s'appuient sur des détails minutieux qui aident à visualiser les situations, les lieux et la vie des personnages.

⁴⁰³ Rajat Singh interviews Daniel Mendelsohn about *An Odyssey*, *Los Angeles Times Review of Books*, September 14, 2017.

⁴⁰⁴ David S. Miall & Don Kuiken, 'A Feeling for Fiction. Becoming what we behold', *Poetics* 30, 2002, p. 226.

b) Ces détails qui font toute la différence

La plupart des récits de Mendelsohn, qui use volontairement de nombreuses digressions et autres mises en abyme, sont extrêmement détaillés et circonstanciés et permettent au lecteur à la fois de visualiser certaines scènes et d'être particulièrement touché, parfois de façon inattendue. Par exemple, la mention par l'un des témoins de la terre qui a continué à bouger pendant plusieurs jours après l'une des tueries peut provoquer un malaise ou même des sensations physiques chez le lecteur horrifié. Ce sont ces détails, ces spécificités qui font toute la différence : il est une chose de lire le récit circonstancié et factuel du déroulement d'une *Aktion* consigné dans des archives, et il en est une autre d'avoir connaissance de certains détails qui permettent de visualiser toute l'horreur de la scène : « other particulars, details that make you think about things differently » (L 125) ; « the earth continued to move for days after the shootings, because not all the victims were actually dead when the grave was filled in » (L 125). Le lecteur atteint un stade paroxystique dont il ne sortira pas indemne : l'image de la terre qui bouge qui suggère des gens enterrés vivants tentant désespérément de sortir de la fosse fait naître une vision horrifique dans l'esprit du lecteur.

Un autre détail, livré cette fois par Olga, la vieille dame interrogée lors du premier voyage de Mendelsohn en Ukraine, laisse indirectement imaginer la sauvagerie des actes et l'ampleur du massacre : « the sound of the machine-gun fire coming from the cemetery [...] was so terrible that her mother [...] took down a decrepit old sewing machine and ran the treadle, so that the creaky noise would cover the gunfire » (L 125). Ici, le sentiment d'horreur qui devait saisir les voisins, lesquels cherchaient à se protéger du bruit et de ce que ce bruit signifiait, trouve un écho chez le lecteur qui se met à imaginer la scène, à « entendre » lui-même la machine à coudre et à éprouver des sentiments semblables à ceux des voisins. La description des gestes de la vieille dame, dans un passage déjà cité plus haut, aide le lecteur à visualiser la scène, à la rendre plus réelle encore dans son esprit. Et, dans sa « lecture empathique », afin de mieux se représenter la scène telle que l'auteur l'a vécue, il se prend à reproduire le geste d'Olga – pourtant très inscrit dans une époque et dans la culture juive ashkénaze – qui exprime son dégoût absolu :

Whenever Olga described some particularly horrible incident, like this one, she would squeeze her eyes shut and make a downward-thrusting motion with her fat hands—an eloquent gesture of literal repulsion. It was the kind of gesture my grandmother or mother might have made, while clucking her tongue and saying *nebuch*. (L 126)

Pyotr se souvient que lors d'une des dernières *Aktionen*, les Juifs de Bolechow, en route vers la fosse commune où ils allaient être fusillés, s'adressaient à leurs voisins en passant devant leurs maisons, et leur disaient : « Stay well, So long, we will not see each other anymore, We'll not meet anymore »(L 129). Cette précision rapportée par le témoin ukrainien ajoute à l'horreur en rappelant au lecteur que les personnes qui venaient d'être arrêtées savaient pertinemment qu'elles marchaient vers leur mort ; il n'est nullement question d'envisager qu'elles ignoraient le sort qui les attendait ; et quoi de plus insoutenable pour le lecteur de savoir que ces innocents assassinés froidement, selon un plan prédéfini, avaient conscience qu'ils étaient en train de vivre leurs derniers instants ?

Plus loin, Anna Heller Stern, interrogée en Israël, se souvient que, depuis la grange où elle était cachée, elle avait regardé les deux mille Juifs de Bolechow avancer vers la gare, cruellement forcés à chanter « Mayn Shtetele Belz »⁴⁰⁵ durant leur marche. La description que l'auteur fait du geste d'Anna, à l'instant du témoignage, fait ressentir au lecteur l'intensité de la douleur qui est celle du témoin en train de se remémorer, et cette douleur devient *de facto* la sienne : « a memory so painful to Anna as she recalled it that morning in her apartment that she covered her face with her hands once more at the recollection »(L 295).

Le souci des détails – ici, le langage corporel des témoins qui viennent d'être mentionnés – est l'une des caractéristiques de l'écriture de Mendelsohn et constitue l'un des vecteurs de l'émotion ressentie par le lecteur, à la suite de l'auteur-narrateur. Et en effet, lors de son voyage au Danemark, Mendelsohn tombe d'accord avec le fils d'une survivante, Klara, pour dire que ce sont les petits détails qui importent car ils aident à faire revivre les morts et à communiquer aux générations suivantes toute la dimension tragique des faits qui ont constitué la Shoah :

She cannot understand that you want to know about trivial things, like what was the school like, the teachers. This is so difficult to explain.

I was very moved by this. So much of what he'd said dovetailed with my own yearning, over so many years, to learn the small things, the tiny details that, I told myself, could bring the dead back to life. (L 371)

En effet, ce sont ces petites choses, égrenées tout au long des récits, qui permettent de produire l'émotion et susciter l'empathie du lecteur envers le narrateur. Par exemple, lorsqu'il apprend que Frydka était plus grande de taille que Lorka, Mendelsohn prend la peine de répercuter cette

⁴⁰⁵ Chanson nostalgique composée en yiddish en 1932 par Jacob Jacobs et mise en musique par Alexander Olshanetsky – deux Juifs ukrainiens émigrés aux États-Unis – qui rappelait leur enfance heureuse à Belz, l'un de ces innombrables petits villages qui constituaient le centre de la vie juive au début du XXe siècle. La chanson est devenue un classique du folklore ashkénaze et Belz en est venu à représenter le *shtetl* et la vie juive en Europe de l'est en général.

information, arguant que celle-ci lui permet de compléter l'histoire de ces vies qu'il essaie de retracer, et il fait ainsi bénéficier le lecteur réel de ce supplément d'information :

She placed one hand high in the air and I realized that she meant *taller*. I let her keep talking. To me, all of this was much more than charming: as much as we'd learnt thus far, still every scrap, every detail was precious. Ester had pretty legs. Frydka was taller than Lorka. We hadn't known it before; now it was part of their story. (L 320)

Il peut également s'agir de traits de personnalité comme la vanité de Shmiel ou l'attitude hautaine de Lorka ; ou encore, l'utilisation du yiddish à l'intérieur des textes. Parfois, des phrases entières sont reproduites, qui sont celles que l'auteur a comprises et a su retranscrire ; elles authentifient les circonstances de l'entretien et ont le pouvoir d'immerger le lecteur dans cette ambiance créée par l'auteur. Le lecteur peut être tenté lui-même de lire à haute voix ces phrases en yiddish, s'essayer à la prononciation de cette langue et réaliser dans le même temps qu'elle n'est plus utilisée comme langue vernaculaire que par quelques rares personnes très âgées, et que le yiddish disparaîtra vraisemblablement avec elles :

Ikh verd den Detzember dray und achzig yuhr, she told me. In December I'll be eighty-three years old. She added, Lorka was a few months older than I. [...] I wanted to know how she remembered that so vividly.

Anna smiled. *Vayss farvuss ikh vayss?* You know why I know? Because in the first grade I was the smallest and the youngest! With Lorka I went to school until the seventh grade. From six years old until thirteen. Understand? *Fershteyss?*

I nodded back. *Ikh fershteyeh*, I said. (L 295-296)

L'auteur répète une partie des mots employés par Anna en utilisant les quelques rudiments de yiddish qui sont à sa disposition. Il entre ainsi dans le dialogue et signifie « qu'il comprend », créant ainsi une intimité avec le témoin dont le lecteur, cette fois, est exclu. La notion de répétition est importante car elle permet de mettre l'accent sur certains aspects : à des moments bien précis, le récepteur du témoignage fait répéter certains faits au témoin interrogé, et l'impact du récit sur le lecteur s'en trouve amplifié.

Ce procédé de la répétition est utilisé par Claude Lanzmann dans *Shoah*, bien que de façon beaucoup plus stratégique et grinçante que ne le fait Mendelsohn : lorsque le cinéaste fait répéter certaines paroles aux témoins qu'il interroge, afin de lever la moindre ambiguïté, ces paroles marquent le spectateur et restent imprimées dans sa mémoire. Par exemple, dans la séquence où Lanzmann se trouve en compagnie d'un groupe d'habitants d'un petit village de Pologne qui comptait avant la guerre une large population juive, il fait répéter, par ses questions

rhétoriques, aux habitants contemporains que les ornements sur les volets de la maison qui est filmée (et sur lesquels la caméra s'attarde) indiquent que les anciens habitants étaient juifs, que ceux-ci ne vivent plus là depuis la guerre et qu'ils ont été remplacés par des personnes non-juives. Il fait également s'exprimer quelques femmes sur les Juifs de l'époque, d'où il ressort que les préjugés sont tenaces car les propos véhiculent un antisémitisme intact et encore virulent, des décennies après la Shoah. L'effet sur le spectateur en est glaçant : il a l'impression d'être lui-même présent dans la scène du film et prend la pleine mesure de l'hostilité qui subsiste, tout comme le lecteur, lors de certains passages, s'approprie certaines émotions et « entre » alors totalement dans le récit.

c) L'empathie et ses limites

De la même façon, Foer a recours à ce procédé de l'insistance dans *Everything Is Illuminated* car l'appropriation des récits se fait à travers la répétition, notamment en situation de traduction : « I translated for the hero as Augustine spoke. [...] You cannot know how it felt to have to hear these things and then repeat them, because when I repeated them, I felt like I was making them new again » (EI 185). Alex, en tant qu'Ukrainien ressent une forme de culpabilité transgénérationnelle et éprouve un certain malaise lors de la traduction du récit d'Augustine parce qu'il fait « renaître » les faits en les répétant, en quelque sorte. En effet, le simple fait d'oraliser un récit peut faire ressurgir les faits (comme c'est le cas en psychanalyse) et être à la fois libérateur et source de souffrance. Le lecteur prend ici conscience (en même temps qu'Alex et Jonathan, les représentants de la génération actuelle) d'une certaine réalité passée et il s'identifie avec les personnages (même si, bien évidemment, il n'a pas de raison de ressentir la gêne coupable d'Alex).

Avec les photographies, le lecteur est projeté au cœur de la tourmente. Elles sont très « efficaces » pour créer de l'émotion et, de surcroît, elles bénéficient parfois d'une mise en scène qui intensifie leur effet sur le lecteur. Les photographies ont un impact puissant car elles contiennent, dans leur principe même, le pouvoir de provoquer des émotions. Le « *punctum* » tel qu'il est défini par Barthes est précisément cet élément contenu dans une photo, qui nous pique et nous interpelle en engendrant de l'émotion :

Un mot existe en latin pour désigner cette blessure, cette piqûre, cette marque faite par un instrument pointu. [...] Ce second élément qui vient déranger le studium, je l'appellerai donc *punctum* ; car *punctum* c'est aussi : piqûre, petit trou, petite tache, petite coupure – et aussi coup

de dés. Le punctum d'une photo, c'est ce qui me point (mais aussi me meurtrit, me poigne).⁴⁰⁶
[...] qu'il soit cerné ou non, c'est un supplément : c'est ce que j'ajoute à la photo et qui
cependant y est déjà.⁴⁰⁷

L'association texte-image dans *The Lost* produit chez le lecteur une émotion intense. Le cas de Bronia en est un exemple particulièrement bouleversant car le passage qui décrit la photographie où elle sourit, alors que ses parents, eux, ne sourient pas, est chargé d'implicite. L'auteur incite le lecteur à « voyager » dans le texte pour retrouver le cliché qui apparaît page 184, soit une cinquantaine de pages avant sa description, et il guide le lecteur en lui faisant remarquer certains détails qu'il met en relation. La photographie date de 1939 : Shmiel et Ester devaient déjà être très inquiets de la situation, alors que Bronia, âgée seulement d'une dizaine d'années, baignait encore dans l'innocence bienheureuse de l'enfance : « In that one clear picture I have of her, from 1939, when she was most likely ten years old, she is wearing a dark-colored pinafore, low white socks, and Mary Janes. She is smiling. Her parents, who unlike her would have been reading the newspapers, aren't » (L 234). La petite fille sans défense qui sourit sur cette photographie où, sans le savoir, elle se dirige pourtant vers une mort certaine, n'a pas été mise au courant de ce qui se trame à l'époque car elle ne pourrait le comprendre. Elle semble ici totalement insouciante et son expression confiante contraste avec le visage sérieux et inquiet de ses parents ; elle présente l'image d'une fillette heureuse, vivant dans une famille stable. La photographie est d'autant plus émouvante qu'elle est empreinte d'ironie tragique : encadrée par son père et sa mère, ces figures parentales qu'elle estime certainement invincibles, il semblerait que rien ni personne ne puisse lui faire de mal. Mais le lecteur, lui, sait qu'ils sont aussi impuissants qu'elle l'est et qu'ils ne parviendront pas à la sauver. Bronia est ici à la fois fragile et pleine de promesses aux yeux de celui qui contemple cette image, alors même qu'il sait que son existence ne sera qu'éphémère, et cette fragilité suscite la compassion du lecteur. Les détails vestimentaires (la robe sombre, les socquettes blanches et les chaussures à boucle *Mary Janes*) ajoutent à son émotion par leur banalité même : Bronia représente toutes les petites filles d'une dizaine d'années que l'on a connues ou que l'on connaîtra. Ici encore, en faisant remarquer ces petits détails insignifiants ainsi que les différentes expressions sur le visage des sujets, l'auteur guide le lecteur et l'incite à éprouver les mêmes sentiments que lui.

Par ailleurs, les photographies créent le trouble car leurs sujets semblent nous regarder depuis leur effroyable au-delà, une caractéristique que Barthes décrit comme « l'entêtement du

⁴⁰⁶ Roland Barthes, *La chambre claire*, op. cit., p. 49.

⁴⁰⁷ Ibid, p. 89.

sujet à être toujours là »⁴⁰⁸. Elles sont perturbantes et génératrices de toutes sortes d'émotions car la photographie, en soi, a un caractère double dans la mesure où elle fige et néantise le sujet tout en affirmant son existence passée. Ainsi, les photographies de Frydka et de Ruchele, qui ponctuent certains passages ou en initient d'autres dans *The Lost*, rappellent au lecteur que les deux jeunes filles ont réellement vécu, conformément aux récits des survivants, et elles lui permettent de connaître leurs visages et de se forger un souvenir de leurs traits et de leur sourire, alors même que les sujets restent fondamentalement et à tout jamais mystérieux, lointains et inatteignables.

Ainsi, les photographies sont un moyen efficace pour des auteurs comme Mendelsohn de favoriser l'appropriation du récit par le lecteur et de susciter son empathie. En tant que témoin et héritier, le lecteur se trouve au cœur de la tourmente émotionnelle résultant de la Shoah, tout comme les auteurs avant lui du fait de leurs histoires familiales respectives : une expérience indirecte mais très prégnante à cause du non-dit dans lequel ils ont grandi et qu'ils se sont promis de briser. De la même façon que les *memory workers* que sont les écrivains-archéologues ressortiront transformés de leur voyage en s'étant construit un récit linéaire de leur histoire familiale (en quelque sorte leur propre « récit des origines »), le lecteur réel émergera de son expérience de lecture changé par l'effet que certains passages peuvent produire sur lui.

En littérature post-moderne contemporaine, on se soucie davantage de l'effet produit par une œuvre que de sa signification, car il n'existe pas de signification pré-existante à la lecture : au contraire, celle-ci se construit *par* la lecture. C'est la théorie de *l'effet*, censé être ancré dans le texte même. De même, selon l'approche « empathique » de la lecture, il ne s'agit pas tant de comprendre que d'éprouver. Le lecteur éprouve une multitude de sentiments et d'émotions à la lecture des textes et, paradoxalement, l'une des choses les plus marquantes de ces récits qui favorisent une lecture empathique est précisément de faire sentir au lecteur qu'il existe des limites à la possibilité même d'empathie. Car (comme nous l'avons vu lors de la définition du terme), dans la mesure où il est communément admis que l'on ne peut éprouver que des sensations ou des sentiments que l'on a déjà connus, l'horreur de certains récits est tellement singulière qu'elle rejette le lecteur hors du champ de ses émotions connues. Beverley C. Southgate souligne ce paradoxe auquel le lecteur est soumis : « In the end, we can never come to understand or fully empathise with people who lived through a past the nature of which is infinitely remote from our own experience »⁴⁰⁹.

⁴⁰⁸ Roland Barthes, *La chambre claire*, op. cit., p. 89.

⁴⁰⁹ Beverley C. Southgate, *History Meets Fiction*, op. cit., p. 187.

Ainsi, en lisant les quatre écrits du corpus, le lecteur prend conscience du lien émotionnel qui le relie aux victimes et, dans le même temps, de la distance infranchissable qui le sépare de ces mêmes victimes. Car, à l'instar de la connaissance, l'empathie a elle aussi ses limites, comme le reconnaît Mendelsohn vers la fin de sa recherche : « Shmiel and Frydka experienced things, physical and emotional things I will never begin to understand, precisely because their experience was specific to them and not me » (L 502). Paradoxalement, la description des sensations, supposée aider le lecteur à imaginer certaines situations, notamment à les visualiser, peut également servir à donner une idée de l'inimaginable. Lorsque Mendelsohn essaie de se représenter ce que Ruchele, la deuxième fille de Shmiel, a vu alors qu'elle se dirigeait vers la cathédrale de Bolechow, le Dom Katolicki où les Juifs de la ville furent rassemblés le 28 octobre 1941, il avoue son impuissance et transmet ce sentiment à son lecteur : « So there is the problem of visualization » (L 204). Il est impossible de visualiser l'horreur de cette journée, tout comme il est impossible d'imaginer l'odeur ou le son de l'horreur, et c'est pourquoi l'auteur poursuit :

And what about the other senses? Bolechow, we know, had a particular smell, because of the chemicals used at the many tanneries [...] So as Ruchele walked to her death that day, did she smell the tangy smell of Bolechow? What is the smell of a thousand terrified people being herded to their deaths? What is the smell of a room in which a thousand terrified people have been kept for a day and a half, deprived of toilets, a room in which the stove has been lighted, a room in which perhaps a few dozen people have been shot to death, a woman has gone into labor? I will never know. And what is the noise they make? (L 204-205)

L'auteur a atteint la limite de ce qu'il est possible de se représenter, même mentalement, et il avoue son impuissance. C'est ce même sentiment qui est également éprouvé par le lecteur, à la lecture de certains passages qui relatent une horreur dépassant ce qui peut être imaginé, comme nous allons le voir. En effet, l'empathie suppose de reconnaître des choses déjà connues ; mais les trois auteurs insistent sur le fait que la Shoah est constituée d'événements inimaginables et inédits que personne ne pourra jamais appréhender dans leur entièreté. L'existence même de limites à l'empathie fait donc partie de cette « déstabilisation empathique » définie par LaCapra et évoquée au début de cette sous-partie ; celle-ci définit la manière oblique (indirecte) qu'ont les membres des générations ultérieures d'affronter le trauma puisque la déstabilisation les empêche de s'approprier l'expérience des victimes : « At the very least, empathic unsettlement poses a barrier to closure in discourse and jeopardizes harmonious or spiritually uplifting

accounts of extreme events from which we attempt to derive reassurance or benefit »⁴¹⁰. En effet, les témoins secondaires que sont les lecteurs (les « témoins de témoins ») deviennent des « victimes par procuration » (« vicarious victimhood »⁴¹¹) ou bien, pour utiliser l'expression de Friedländer, ils sont l'objet d'une « désorientation troublante » et la lecture devient alors une véritable épreuve.

3) L'effet des textes : le lecteur traumatisé

L'expérience de lecture s'apparente à un voyage métaphorique dans l'espace et dans le temps qui va déstabiliser et changer celui qui l'accomplit. La lecture emporte le lecteur et elle le change et, dans le cas des écrits sur la Shoah, celui-ci doit accepter d'être transformé par l'expérience de lecture et par la souffrance que provoque la connaissance de certains faits. La « déstabilisation empathique » suggère en effet que le lecteur est perturbé par la prise de conscience de la distance qui le sépare des victimes avec lesquelles il se sent pourtant prêt à partager (mentalement) la souffrance. De même que « celui qui se souvient n'est plus tout à fait le même »⁴¹², celui qui lit n'est plus tout à fait le même que celui qui n'a pas encore lu car sa lecture peut être accompagnée d'instantanés d'épiphanie (du grec ancien *epiphaneia*, « manifestation, apparition soudaine »⁴¹³). Le mot désigne la compréhension soudaine de l'essence ou de la signification de quelque chose qui change un sujet à jamais, et Susan Sontag décrit notamment la réaction de celui qui découvre des photographies de camps de concentration nazis comme une « épiphanie négative » :

Les photographies provoquent un choc dans la mesure où elles montrent du jamais vu. [...] La première rencontre que l'on fait de l'inventaire photographique de l'horreur absolue est comme une révélation, le prototype moderne de la révélation : une épiphanie négative. Ce furent, pour moi, les photographies de Bergen-Belsen et de Dachau que je découvris par hasard chez un libraire de Santa Monica en juillet 1945.⁴¹⁴

L'expérience décrite peut être rapprochée de celle du lecteur qui, à la lecture des œuvres étudiées ici, éprouve toutes sortes d'émotions allant de la sidération à l'effroi jusqu'au chagrin et à la tristesse infinie. Au bout de la chaîne de transmission, il reste marqué par les scènes

⁴¹⁰ Dominick LaCapra, *Writing History, Writing Trauma*, op. cit., pp. 41-42.

⁴¹¹ Ibid p. 47.

⁴¹² Jean-Claude Ameisen, cité par Delphine Horvilleur dans *Tenoua*, op. cit., p. 6.

⁴¹³ Dictionnaire de français Larousse.

⁴¹⁴ Susan Sontag, *On Photography*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 1973-1977, *Sur la photographie*, traduit de l'américain par Philippe Blanchard, Christian Bourgois éditeur, [1983], 2008, p. 37.

traumatisantes décrites dans les récits ou imaginées à partir de fragments. La lecture est devenue traumatisante car le lecteur se trouve, à plusieurs reprises, confronté à l'horreur sans médiation, et cette absence de médiation a pour effet d'en accentuer l'impact sur lui. Parfois, Mendelsohn se fait néanmoins l'intermédiaire entre les faits et le lecteur car il expérimente avant lui, analyse ses propres réactions et réfléchit aux situations, préparant ainsi le terrain au lecteur. Par un effet de miroir, la connaissance de certains faits peut être source de souffrance et, lors d'un brillant développement sur la connaissance en général, à partir de l'Arbre de la Connaissance de « Bereishit », Mendelsohn en arrive à la conclusion que le fait de savoir peut apporter un mélange de plaisir et de douleur car la connaissance est irréversible et ne peut être défaire :

And it is time, in the end, that gives meaning to and makes sense of both the pleasure to be had from knowledge, and the pain. The pleasure lies, to some extent, in the pride in accumulation: before, there was void and chaos, and now there is plenty and order. The pain on the other hand, is associated with time in a slightly different way. For instance, (because time moves in one direction only) once you know a thing you cannot unknow it, and as we know certain things, certain facts, certain kinds of knowledge are painful. And also: while other kinds of knowledge bring pleasure [...] it is possible to learn certain things, certain facts, too late for them to do you any good. (L 58)

La douleur dérivée de la connaissance s'applique, bien sûr, à certains faits seulement. Le lecteur peut ainsi comprendre, dès le début de *The Lost*, que les récits et témoignages qu'il s'apprête à lire lui apporteront une connaissance qu'il ne lui sera pas forcément facile d'assumer : en mentionnant ces faits qui « ne lui feront pas du bien », l'auteur a ainsi préparé son lecteur au moment où il devra endurer certains récits d'*Aktionen*, les massacres (constituant la Shoah par balles) perpétrés sans relâche par les *Einsatzgruppen* dans les villes et villages de Pologne et d'Ukraine occupées, souvent avec l'aide et le soutien des populations locales, entre 1941 et 1943.

a) L'illisible, miroir de l'indicible : les « Ghastly Tales »⁴¹⁵

Dans les œuvres étudiées ici, les récits « épouvantables » ne sont pas ceux de l'univers concentrationnaire ni de la mise à mort industrielle dans les chambres à gaz, mais ceux, plus méconnus, de la Shoah par balles : des massacres organisés par les commandos nazis dans les villes et villages d'Ukraine et de Pologne, et auxquels les populations locales venaient souvent

⁴¹⁵ Voir note 165, p. 69.

prêter main forte. Ces massacres concernaient l'ensemble de la population juive – hommes, femmes, vieillards, enfants – et leurs auteurs y faisaient preuve d'une cruauté incompréhensible, avant l'assassinat qui avait lieu au bord de fosses communes creusées par les victimes elles-mêmes, à l'extérieur des villages, dans des clairières au milieu de forêts.

Recueillir des témoignages en les lisant peut devenir une source de souffrance car le lecteur devient « co-proprétaire » de l'expérience traumatique que les témoins-personnages communiquent par leurs récits, à la manière dont l'est devenu l'auditeur de témoignages de survivants. Ce qui est troublant et dérangeant à raconter pour un témoin ou une victime de traumatisme l'est également, en miroir, pour l'auditeur ou le lecteur qui doit écouter ou lire. Comme on vient de le voir, le narrateur sebaldien donne voix aux témoignages, établit les liens, fournit les détails ou les éléments manquants et retrouve les objets matériels qui authentifient les récits. C'est lui, en fait, qui constitue le véritable témoin : à sa suite, le lecteur des œuvres du corpus devient lui aussi « copropriétaire » des faits (historiques ou fictionnels) narrés par les auteurs et leurs narrateurs, de la même manière que tout témoin, selon Dori Laub, en vient à partager l'événement traumatique avec celui qui en fait le récit :

The testimony to the trauma thus includes its hearer, who is, so to speak, the blank screen on which the event comes to be inscribed for the first time. By extension, the listener to trauma comes to be a participant and a co-owner of the traumatic event: through his very listening, he comes to partially experience trauma in himself.⁴¹⁶

Mendelsohn, dans *The Lost*, décrit parfaitement ce processus d'appropriation des récits par celui qui écoute, en évoquant notamment la réticence de Meg Grossbard (l'une des rescapées de Bolechow, interrogée en Australie) à l'autoriser à raconter certaines des histoires qu'elle lui confie : « She knew that the minute she allowed me to start telling her stories, they would become my stories » (L 252). En effet, à partir de cet instant, l'auteur prend le pouvoir et il choisit de transmettre son émotion au lecteur en fonction de ce qu'il a lui-même ressenti : il s'est approprié les histoires de Meg Grossbard qui sont devenues un matériau d'écriture (il n'est plus seulement témoin mais il est surtout écrivain qui sait fabriquer des histoires) et il entend que le lecteur agisse de même, c'est-à-dire qu'il fasse siennes ces histoires en les lisant de manière singulière et en intégrant non seulement les faits mais l'émotion qui les accompagne. En d'autres termes, il entend que le lecteur (comme l'auditeur des témoignages chez Felman et Laub) en vienne à « faire partiellement l'expérience du traumatisme » des survivants.

⁴¹⁶ Shoshana Felman, Dori Laub, *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History*, op. cit., p. 57.

Un certain nombre de passages, notamment dans *Everything Is Illuminated*, *The Lost* et *Great House*, sont extrêmement difficiles à lire au sens où leur contenu peut sembler insupportable au lecteur parce qu'il provoque chez lui des émotions très puissantes et dérangeantes. Lire peut ainsi devenir une souffrance du fait de la violence de certains épisodes relatés, et c'est pourquoi l'on peut introduire ici la notion d'*illisible*, non pas au sens où un texte serait indéchiffrable ou incompréhensible mais au sens où le lecteur trouverait sa lecture insurmontable. En effet, l'indicible, la difficulté à *dire*, évoquée plus haut dans cette étude à propos des témoins, se retrouve symétriquement, en miroir, dans la difficulté des récepteurs / lecteurs à entendre ou à lire.

Dans *The Lost*, les récits des *Aktionen* menées par les *Einsatzgruppen* (qui rappellent certains passages de *Vie et destin*⁴¹⁷ de Vassili Grossman) sont si détaillés, précis et réalistes qu'on est parfois fortement tenté de poser le livre. Cette difficulté à lire est exactement du même ordre que la difficulté à entendre le récit d'un traumatisme. Car une fois que ce récit a été entendu (ou lu), le récipiendaire/récepteur/destinataire le porte en lui et ne peut plus revenir en arrière : « Once you hear something, you can never return to the time before you heard it » (EI 156).

Dans *Great House*, c'est la mort atroce et solitaire de l'officier dans le désert que Dovik, le fils d'Aaron, se voit forcé d'abandonner pour sauver sa propre vie, ou encore la description des corps déchiquetés dans un attentat qui font office de « *Ghastly Tales* ». Dans le passage qui suit, Aaron s'adresse à son fils, Dovik, mais le lecteur peut avoir oublié depuis longtemps, à ce stade de la narration, qu'il existe un destinataire autre que lui à ce récit car cette existence n'est que discrètement rappelée par le diminutif affectueux (Dovi) que le père emploie ici en s'adressant à son fils pour le prendre à témoin :

The second time they bombed the number 18 bus I was two blocks away. Blood, so much blood, Dovi. The remains were everywhere. I watched the special Orthodox arrive to collect the splattered dead, to scrape the bits from the sidewalk with tweezers, to go up a ladder to peel a shred of ear from a high branch, to retrieve a child's thumb from a balcony. (GH 197-198)

Aaron était « aux premières loges » puisque l'explosion de l'autobus s'est produite à seulement deux pâtés de maisons de l'endroit où il se trouvait à ce moment-là. Le ton est las et presque résigné : « The second time they bombed the number 18 bus » – et il est notable que le sujet de l'action – « they » – reste indéfini : peu importe qui sont les auteurs de l'attentat, le résultat est tout simplement effroyable : « Blood, so much blood, Dovi » et, avec cette phrase sans verbe,

⁴¹⁷ Vassili Grossman, *Vie et destin*, traduit par Alexis Berelowitch, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1980.

l'on perçoit ici l'état de choc dans lequel se trouve Aaron face à l'horreur absolue qu'il découvre en approchant. Le lecteur a ici littéralement le sentiment d'être lui-même en train d'approcher de la scène, sur les talons du narrateur. Seuls les faits essentiels sont mentionnés mais aucun affect n'est exprimé, comme si Aaron était « anesthésié » émotionnellement. Le lecteur n'est pas épargné : il apprend que les corps ont été déchiquetés et ont « éclaboussé » les alentours et il fait la connaissance des membres de l'association « True Kindness » (« Véritable Bonté »)⁴¹⁸ – laquelle donne son titre aux chapitres israéliens de *Great House* – qui entendent récolter la moindre parcelle de lambeau de corps humain avec des pinces à épiler, récupérer des morceaux d'oreille accrochés dans un arbre ou un pouce d'enfant qui a atterri sur un balcon. Les termes techniques et les détails macabres semblent tout droit sortis d'un cauchemar, dans lequel l'horreur est souvent amplifiée et intensifiée, et pourtant le lecteur avisé sait pertinemment qu'il s'agit ici d'une description plausible et réaliste d'un des attentats qui ont ensanglanté Israël durant les deux dernières décennies du XXe siècle. Si aucune image n'est actuellement disponible sur les canaux d'information réguliers, la « visualisation » est rendue possible par les mots et elle permet au lecteur de percevoir la dimension véritablement épouvantable de la réalité.

Implicitement, un lien est établi entre les victimes de la Shoah et les victimes de ces attentats : tuées dans les deux cas de manière aveugle et barbare, elles ne sont pas victimes d'un acte de guerre mais d'attaques délibérées menées contre des civils innocents et destinées à les faire disparaître totalement. À l'absence de traces laissées par les victimes de la Shoah, du fait de l'effacement délibéré des meurtres par les auteurs des massacres, fait écho le démembrement et la dislocation des corps dans les violentes explosions en Israël. De même, la volonté de l'association « True Kindness » de rendre aux victimes leur entièreté afin de pouvoir leur assurer une sépulture rappelle ce qui a manqué aux victimes de la Shoah et aux membres de leurs familles qui ont survécu. Le lecteur est ici amené à mesurer le degré de violence effective et symbolique de tels actes.

La difficulté du récepteur à entendre, ou plus exactement, son ambivalence – faite de curiosité et du désir de savoir en même temps que de la peur d'entendre ou lire certains récits – se manifeste dans *Everything Is Illuminated* lors de la rencontre avec Augustine. Jonathan, Alex

⁴¹⁸ ZAKA (Identification, Extraction and Rescue—True Kindness) regroupe une série d'associations reconnues par le gouvernement israélien. Cette organisation est née en 1989 à l'initiative d'un groupe de citoyens bénévoles qui se rassemblèrent afin de procéder à la récupération des restes humains après l'attentat terroriste de la ligne de bus 405. La plupart de ses membres sont des Juifs orthodoxes et leur travail consiste à rassembler les corps démembrés après une catastrophe afin que les victimes juives puissent être enterrées selon la Halakha (la loi juive) ; cependant, ils rassemblent également les parties de corps des auteurs des attentats pour les rendre à leurs familles. Faire acte de bonté envers les morts est considéré comme la « véritable bonté » puisque les bénéficiaires défunts de cette bonté ne pourront jamais rendre celle-ci.

et son grand-père ont enfin atteint la maison de la femme qu'ils recherchent depuis le début de leur voyage à travers l'Ukraine et ils se préparent à entendre son récit, primordial puisqu'elle est la seule personne capable de témoigner des faits qui se sont déroulés à Trachimbrod : Jonathan veut apprendre comment son grand-père a échappé aux nazis, alors qu'Alex, de son côté, désire savoir (tout en redoutant cette connaissance) quels ont été la position et le rôle de son propre grand-père durant la guerre. Cependant, dans un premier temps, les deux personnes âgées souhaitent s'entretenir hors de la présence de la jeune génération : « 'Could you please leave us to be in solitude,' Augustine said to me, 'for a few moments' »(EI 155). Alex, en tant que traducteur et témoin de témoignage, est alors partagé entre soulagement et frustration :

We walked out and closed the door behind us. I yearned to be on the other side of the door, the side on which such momentous truths were being uttered. Or I yearned to press my ear to the door so that I could at minimum hear. But I knew that my side was on the outside with the hero. Part of me hated this, and part of me was grateful [...]. (EI 156)

En effet, le témoignage peut être une épreuve aussi pour celui qui écoute ou qui lit. C'est ainsi qu'un peu plus loin dans *Everything Is Illuminated*, Jonathan implore Alex de cesser de traduire le récit de la destruction de Trachimbrod : « 'I don't want to hear anymore', the hero said, so it was at this point that I ceased translating » (EI 186). Certains passages sont « intraduisibles » et « illisibles », et cependant, les auteurs semblent vouloir contraindre le lecteur à lire tout de même, bien décidés à ne pas l'épargner : car l'une des vérités de la Shoah, c'est que le récit des événements qui la composent est insoutenable à dire comme à lire.

Les récits d'*Aktionen* relatés dans *The Lost* et dans *Everything Is Illuminated* sont ainsi véritablement des « Ghastly Tales », ces histoires épouvantables que le Vieux Marin de Coleridge ne peut raconter, faute d'une oreille attentive, et dont le souvenir le torturera tant qu'il n'aura pu s'épancher. Et ce sont ces mêmes histoires (de déportation) que Primo Levi tente de communiquer, comme tous les survivants, dans une sorte de cri désespéré, des histoires qui le hantent et dont il ne parvient pas à se débarrasser, à l'image du Vieux Marin qu'il cite en exergue de son dernier livre, *Les naufragés et les rescapés*⁴¹⁹, (citation déjà utilisée dans ce travail pour illustrer la notion d'indicible) : « Since then, at an uncertain hour, That agony returns; And till my ghastly tale is told, This heart within me burns ». L'angoisse qui le torture ne s'apaisera jamais tout à fait et son cœur continuera de brûler en lui tant que son récit n'aura pu être achevé.

⁴¹⁹ Primo Levi, *Les naufragés et les rescapés*, op. cit.

b) Sidération, effroi et tristesse infinie

Les deux premiers termes désignent des états faisant suite à un violent choc émotionnel. La sidération indique, dans le langage médical, « l'anéantissement subit des forces vitales, se traduisant par un arrêt de la respiration et un état de mort apparente »⁴²⁰. Le terme est fort mais concernant la réaction aux récits de la Shoah, il correspond presque à l'état de stupéfaction extrême que peut ressentir le lecteur confronté à certaines scènes qui sont, à proprement parler, incroyables et inimaginables et face auxquelles il reste sans voix, parfois le souffle coupé. Face à ces actes de sauvagerie et de cruauté extrêmes, racontés par des témoins officiellement reconnus (dans *The Lost*) ou imaginés (par Foer et Krauss dans leurs romans) mais s'inspirant vraisemblablement de témoignages officiels dont les auteurs ont eu connaissance grâce aux archives, le lecteur réel ne peut qu'être glacé et paralysé par l'effroi et il est souvent amené à ressentir un sentiment d'épouvante et de terreur pour parvenir finalement à un état de tristesse infinie.

Dans *The Lost* en particulier, certains récits sont extrêmes et peuvent être insoutenables pour le lecteur qui a parfois l'impression que l'auteur le « force » à lire l'illisible. Ce dernier semble bien décidé à ne pas épargner son lecteur et il lui donne à lire encore et toujours plus de détails atroces jusqu'à en arriver aux limites du supportable. En effet, son but est de ne rien passer sous silence qui pourrait dénaturer, édulcorer ou adoucir le récit de l'expérience qu'ont vécue les victimes. En retour, étrangement, le lecteur en viendrait presque à être, à certains moments, comme subjugué par l'horreur décrite, dans une sorte d'état de soumission, comme dominé par le pouvoir évocateur des scènes décrites.

Car, à la manière du narrateur sebaldien, Mendelsohn, dans les passages consacrés aux témoignages, place le lecteur dans cette même position d'auditeur en s'effaçant durant de longs moments. En effet, arrivé à la moitié de son récit et ayant admis l'impossibilité d'imaginer et de se représenter la réalité des massacres, il refuse de « reconstruire et extrapoler » à partir d'expériences qui auraient pu être similaires mais auraient donné une vision « approximative » : « images and sounds acquired from films or television [...], produced by people who have been paid to reconstruct, [...] extrapolated from what experiences they may have had [...] just an approximation, ultimately » (L 205). Il éprouve alors le besoin d'avoir recours à des témoignages « officiels », directs et complets, comme celui de Matylda Gelertner, témoin inconnu dont il sélectionne la déposition effectuée en 1946. Ce choix d'un document officiel

⁴²⁰ Dictionnaire Larousse.

résulte peut-être de la volonté de l'auteur de préserver les témoins qu'il interroge au cours de ses voyages ou encore de présenter au lecteur un témoignage dont la précision et la véracité ne pourront être contestées. Ici, par ailleurs, il s'éloigne de tout investissement personnel et émotionnel dans le récit, et il livre simplement au lecteur une déposition officielle qui souligne le caractère criminel reconnu et avéré des exactions commises en s'abstenant soigneusement de tout commentaire. Il se contente de relayer ce témoignage et laisse au lecteur le soin de l'apprécier par lui-même, sans chercher à induire quoi que ce soit et, pour une fois, sans faire part de sa réaction personnelle : « I will not paraphrase these sources, will not 'describe' what it was like, but instead will let the survivor's account speak for itself » (L 236).

Matylda Gelertner fait partie des quarante-huit rescapés de l'occupation nazie à Bolechow et son récit est effectivement insoutenable ; certains passages sont encore plus glaçants que l'ensemble, notamment ceux qui concernent les enfants :

The Germans and the Ukrainians preyed especially on children. They took the children by their legs and bashed their heads on the the edge of the sidewalks, whilst they laughed and tried to kill them with one blow. Others threw children from the height of the first floor, so a child fell on the brick pavement until it was just pulp. (L 227)

Comme dans le passage de l'attentat dans *Great House*, analysé précédemment, le ton est froid et neutre et le récit est uniquement factuel. La description est claire, nette et précise, tout comme les images qui se forment au fil des lignes dans l'esprit du lecteur. Nulle émotion ne transparaît chez Matylda Gelertner car aucun terme ordinaire ne parviendrait à exprimer ce qu'elle a pu ressentir alors et ce qu'elle ressent toujours en racontant ; les mots seraient insuffisants et, pour parvenir à raconter, la survivante doit bloquer tout affect. Le fait que les agissements décrits concernent avant tout des enfants donne paradoxalement une idée de l'inconcevable : encore une fois, la scène est cauchemardesque (au sens où elle semble irréaliste tant les actes décrits sont incroyables ; les victimes n'ont aucune échappatoire, elles sont prises au piège, comme souvent dans un cauchemar). L'emploi du mot *pulp* (pulpe, pâte, bouillie), notamment, produit une image très nette et parlante et la violence des actes est rendue encore plus insupportable par l'idée qu'il s'agit là d'une sorte de jeu cruel auquel se livrent les Allemands et les Ukrainiens : les enfants sont décrits comme des marionnettes, de petits animaux sans défense que les hommes prennent plaisir à traquer puis à massacrer, comme en témoigne leur rire. La déshumanisation atteint un degré paroxystique, aussi bien en ce qui concerne les victimes que les bourreaux : l'extrême souffrance des uns provoque l'extrême jouissance des autres et il est proprement insoutenable, d'un point de vue moral, de constater ce jeu de miroir. Le lecteur est

littéralement abasourdi à la lecture de ce passage et il en arrive parfois à ressentir de la répulsion et la tentation de refermer le livre.

Un peu plus loin dans la déclaration de Matylda Gelertner, c'est avec l'épisode de l'accouchement d'une des habitantes de la ville que la violence du récit redouble d'intensité et devient pratiquement « illisible » :

A terrible episode happened with Mrs Grynberg. The Ukrainians and Germans, who had broken into her house, found her giving birth. The weeping and entreaties of bystanders didn't help and she was taken from her home in a night-shirt and dragged into the square in front of the town hall. There, when the birth pangs started, she was dragged onto a dumpster in the yard of the town hall with a crowd of Ukrainians present, who cracked jokes and jeered and watched the pain of childbirth and she gave birth to a child. The child was immediately torn from her arms along with its umbilical cord and thrown—It was trampled by the crowd and she was stood on her feet as blood poured out of her with bleeding bits hanging and she stood that way for a few hours by the wall of the town hall, afterwards she went with all the others to the train station where they loaded her into a carriage in a train to Belzec. (L 228)

Là encore, les détails permettent au lecteur de visualiser des hommes se livrant à des actes inhumains sur une femme en train d'accoucher. Ici, ce sont les bourreaux qui sont dépeints comme des animaux sauvages, refusant d'épargner cette femme malgré les prières des personnes présentes, agissant ainsi au-delà des limites de ce que la morale permet d'imaginer. Encore une fois, c'est la notion de plaisir pris par des hommes à se livrer à des actes cruels qui est mise en avant (« who cracked jokes and jeered ») et qui paraît incompréhensible au lecteur. Les détails du nouveau-né piétiné *par la foule* et de la femme contrainte de rester debout pendant qu'elle se vide de son sang, après avoir été traînée sur une benne à ordures pour accoucher, sont autant d'indications de la barbarie collective dont ont été capables certains êtres humains envers d'autres.

La déposition de Matylda Gelertner, provenant d'archives conservées au Mémorial de Yad Vashem à Jérusalem, n'était pas destinée originellement à être lue par le lecteur d'une œuvre littéraire. Et cependant, en l'incluant dans son récit, Mendelsohn fait le choix de projeter son lecteur, avec une certaine brutalité, au cœur de la réalité de la Shoah par balles, refusant ainsi de passer sous silence quoi que ce soit de cette réalité ou de céder à la moindre exigence de convenance : à l'absence de limites des bourreaux fait écho l'absence de limites du récit. Le lecteur est sciemment malmené par l'auteur, tout comme il l'est lors de certains passages de *Everything Is Illuminated*.

Dans un passage du roman de Foer, le personnage d'Augustine raconte l'*Aktion* qui a eu lieu à Trachimbrod. Les deux représentants de la jeune génération – Jonathan et Alex – ont

atteint la limite de ce qu'ils peuvent entendre et pourraient se contenter de la phrase définitive d'Augustine qui les assure qu'il n'y a plus rien à voir (« [...] this is all you would see. It is always like this, always dark » [EI 184]) et que tout s'est passé très rapidement : « 'It was rapid,' she said, and that would have been enough for me. I would not have made another question or said another thing, and I do not think that the hero would have » (EI 184). Les deux auditeurs du témoignage d'Augustine sont dans la même situation de réception que le lecteur réel du roman et, comme lui, ils éprouvent une grande appréhension à l'idée d'écouter / lire la suite. Cependant, de la même façon que Mendelsohn tient à aller « au bout » du récit en franchissant les limites de ce qu'il est supportable de lire ou d'entendre avec le témoignage de Matylida Gelertner, Foer, à travers le personnage énigmatique d'Augustine, « force » également son lecteur à faire face à cette histoire épouvantable, ce « *Ghastly Tale* » qu'il tient à porter à sa connaissance bien que Jonathan se soit effacé, implorant Alex de cesser de traduire, tout comme le lecteur aimerait pouvoir le faire également. Il s'agit d'un épisode où tous les Juifs de Trachimbrod ont été rassemblés et alignés sur la place publique et ont pour ordre de cracher sur les rouleaux de la Torah qui ont été déroulés sur le sol devant eux. Lorsqu'ils arrivent au père de la narratrice, les officiers nazis réitèrent leur demande, prenant la sœur aînée d'Augustine en otage :

'They tore the dress of my older sister. She was pregnant and had a big belly. Her husband stood at the end of the line. [...] She was very cold, I remember, even though it was the summer. They pulled down her panties, and one of the men put the end of the gun in her place, and the others laughed so hard, I remember the laughing always. Spit, the general said to my father, spit or no more baby'. 'Did he?' Grandfather asked. 'No,' she said. 'He turned his head, and they shot my sister in her place.' [...] 'But my sister did not die. So they held the gun in her mouth while she was on the ground crying and screaming, and with her hands on her place, which was making so much blood. Spit, the General said, or we will not shoot her. [...] My sister, I told you, was not dead. They left her there on the ground after they shot her in her place. She started to crawl away. She could not use her legs, but she pulled herself with her hands and arms. She left a line of blood behind her, and was afraid that they would find her with this'. 'Did they kill her?' Grandfather asked. 'No. They stood and laughed while she crawled away. I remember exactly what the laughing sounded like. It was like'— she laughed into the darkness —'HA HA HA HA HA HA HA HA HA HA'. All of the Gentiles were watching from their windows, and she called to each, Help me, please help me, I am dying.' 'Did they?' Grandfather asked. 'No. They all turned away their faces and hid. I cannot blame them.' (EI 186-187)

Les points communs avec le récit de Matylida Gelertner sont troublants : une femme enceinte que l'on torture en lui tirant une balle entre les jambes sans qu'elle en meure ; le sang qui coule parce que le bébé à naître a été tué ; la désacralisation de la vie et de la femme donnant la vie fait ici écho à la désacralisation des textes saints sur lesquels on demande aux Juifs de cracher ;

la cruauté poussée jusqu'à l'extrême avec le rire insensé, quasiment démoniaque, des bourreaux qui prennent plaisir à voir leurs victimes souffrir et l'impuissance des témoins ukrainiens qui se détournent de la scène sont autant d'éléments qui semblent avoir été récurrents durant les massacres. La phrase qui s'applique ici aux témoins de la scène – « They all turned away their faces and hid » – rappelle la mystérieuse figure de la fourmi préhistorique du roman de Foer qui, à plusieurs reprises, cache sa tête au milieu de ses pattes, honteuse de son comportement passif. (« The prehistoric ant in Yankel's ring [...] hid its head between its many legs, in shame » [EI 13] ; « The prehistoric ant on Yankel's thumb [...] turned away from the sky and hid its head between its many legs, in shame » [EI 270]).

À l'issue de cette scène, comme de celle décrivant le sort de Mrs Grynberg dans *The Lost*, le lecteur est en état de choc, hébété et sidéré par la violence à laquelle il vient d'être confronté. À la lecture de ces passages, l'on peut imaginer que Foer s'est lui-même plongé dans des récits authentiques tels que celui de Matylda Gelertner que Mendelsohn a choisi de retranscrire, tant les deux épisodes comportent d'éléments communs. Le lecteur fait ici l'expérience de l'effroi qui provient de l'horreur dont il vient d'être témoin : les auteurs de ces actes barbares inspirent une peur viscérale, un sentiment d'épouvante qui donne envie de fuir (ou de cesser la lecture), même si le lecteur sait qu'ils appartiennent à une réalité éloignée de la sienne. En revanche, s'il peut parvenir à se débarrasser des sentiments de frayeur et de répulsion, l'immense tristesse occasionnée par les conséquences des actes décrits dans les passages violents des livres de Foer et Mendelsohn demeure en lui pour longtemps.

Il a largement été question du sentiment de tristesse dans la première partie : nombre de personnages en sont la proie, comme le personnage mythique de Brod dans *Everything Is Illuminated*, qui est devenue une sorte de « spécialiste » de la tristesse et qui est capable d'en décliner les multiples facettes dans ce que Foer nomme, avec un humour teinté de mélancolie, « Les 613 tristesses de Brod », en référence aux six cent treize commandements de la loi juive. L'explication est donnée par l'auteur lui-même : « The following encyclopedia of sadness was found on the body of Brod D. The original 613 sadnesses, written in her diary, corresponded to the 613 commandments of our (not their) Torah » (EI 211).

Le mot « tristesse » revient fréquemment dans les œuvres de mon corpus ; c'est un sentiment qui est souvent éprouvé, par de nombreux personnages, en de nombreuses circonstances et, pour les trois auteurs, la tristesse apparaît comme un sentiment inévitable, à cultiver si l'on choisit de ne pas oublier. La tristesse semble être conçue comme un « commandement », une obligation morale, ou bien un sentiment inéluctable qui atteint toute personne ayant été en contact avec des récits de la Shoah. Cette tristesse est souvent causée par

l'absence, le manque, la mort, la disparition, la perte, et la prise de conscience du côté irrémédiable et définitif de cette perte. Dans *Great House*, Lotte lutte ainsi contre sa tristesse qui ne la quitte pratiquement jamais et dont elle doit s'accomoder : « she struggled with her sadness » (GH 80) ; dans *Everything Is Illuminated*, c'est la tristesse d'Augustine qui est fréquemment évoquée et Alex s'étonne même qu'elle parvienne à ne pas pleurer en évoquant ses souvenirs de l'*Aktion* de Trachimbrod : « I understand now that she had found places for her melancholy that were behind more masks than only her eyes » (EI 185). La tristesse teinte ainsi tous les autres états, y compris ceux qui donnent lieu à un sourire : « she presented with a sad smile » (EI 117). L'immense tristesse qui submerge soudain certains personnages de *The Lost*, comme Meg Grossbard notamment, semble impossible à « comprendre » ou à partager et cependant, la façon qu'a le narrateur de la décrire rend cette tristesse communicative : « I only wish you could see her face, how expressive it is, [...] how a world-weary irony can give way suddenly and devastatingly to a sadness I can't begin to understand » (L 260).

Certains lieux même peuvent être porteurs de cette tristesse infinie, comme le fait remarquer le narrateur de *The Lost* : « [...] cemeteries, too, can be bereft » (L 292). Le terme *bereft* suggère la notion de deuil et désigne ce qui a été perdu à tout jamais ; il contient la notion de privation (d'un objet cher) et celle d'arrachement et de déchirement. À cet égard, l'extension du cimetière juif de Prague est, en effet, un lieu démuni et endeuillé puisque l'espace dédié est resté pratiquement vide : « an enormous expanse of empty land stretched out » (L 291). Avec la photographie reproduite à la page suivante, l'auteur réussit, une fois de plus, à créer une émotion – ici, un sentiment de déchirement – d'autant plus puissante chez le lecteur que la photographie est indirectement légendée. Toujours selon le procédé utilisé de façon récurrente par Mendelsohn et décrit au chapitre I de cette étude, il existe un décalage entre la page où apparaît la photo et la portion de texte, intervenue un peu plus tôt, qui explique pourquoi une partie du cimetière est resté vide ; la raison en est que tous les Juifs susceptibles d'y être enterrés ont été déportés : « [...] all of the Jews who, in the normal course of things, would have been buried there had, in fact, died in ways they hadn't foreseen, and if they'd been buried at all, had been buried in other, less attractive graves not of their choosing » (L 291-292). L'association texte-image a pour effet de provoquer une tristesse infinie chez le lecteur qui ne peut que constater alors l'étendue de l'anéantissement et en vérifier le caractère irrémédiable. À l'issue de la lecture, c'est un sentiment de chagrin immense qui domine, laissant le lecteur inconsolable et hanté par les images mentales que les auteurs ont créées dans son esprit.

c) La « hantise » du lecteur

La hantise désigne communément le caractère obsédant d'une idée, d'une pensée ou d'un souvenir. Elle se manifeste par « une préoccupation constante, une crainte dont on ne parvient pas à se libérer »⁴²¹. Ce terme est exploré par Anne Martine Parent dans sa thèse portant sur le témoignage concentrationnaire⁴²² et voici ce qu'elle explique à propos des sentiments ressentis par les survivants des camps, la façon dont ils leur ont été transmis et celle dont ils vont les transmettre à leur tour au lecteur de leurs récits :

Le témoin est hanté par la souffrance et l'expérience de la mort, par la mort des autres, par les morts qu'il a laissés derrière lui mais qui continuent de l'accompagner ; il porte en lui cette hantise qui habite son langage et sa parole, produisant ainsi un témoignage hanté/hantant. [...] La hantise est donc à la fois un contenu (ce par quoi on est hanté : la mort, les morts) et un processus. En tant que processus, la hantise consiste en une transmission [de] contenu, mais une transmission involontaire [...] d'un sujet à un autre, par le biais du témoignage. [...] Ceux qui « possèdent » le secret, les musulmans⁴²³, sont ceux qui ne peuvent parler, alors que ceux qui peuvent parler, eux, ne peuvent rien en dire. C'est ainsi que s'instaure la hantise, dans cette intimité entre les naufragés et les rescapés, dont le secret, le savoir, est inaccessible à ceux qui sont hantés : les témoins, et les témoins des témoins. [...] Ce qui hante le témoignage, son langage même, se transmet au lecteur par la lecture. Outre le contenu que le témoin désire transmettre au lecteur, il y a une hantise qui transcende le sujet du témoignage, que lui-même ne *sait* pas vraiment mais qui hante sa parole. [...] Lorsque le lecteur s'imprègne de cette parole par la lecture, les fantômes qui la hantent se transmettent à lui. Parce que les témoignages sont des paroles spectrales, leur lecture se fait sous le signe de la hantise ; en d'autres termes, la spectralisation de l'écriture affecte la lecture qui sera, dès lors, hantée. Le lecteur ne sort pas indemne d'une telle expérience ; il est hanté par les mots du témoin, revenant qui est lui-même hanté.⁴²⁴

Il s'agit donc d'une « imprégnation » de la parole « spectrale » qui affecte le lecteur et d'une transmission des « fantômes » qui habitent le texte et que le lecteur s'approprie, presque malgré lui, selon le processus d'empathie, plus ou moins direct ou intense, qui a été décrit précédemment. De la même façon, le lecteur des quatre œuvres du corpus ne sort pas « indemne » de son expérience de lecture et, à l'instar des témoins ou survivants présents dans les œuvres, il peut avoir le sentiment, durant et après sa lecture, d'être « hanté » par certaines

⁴²¹ Dictionnaire culturel en langue française, p. 1547.

⁴²² Anne Martine Parent, *Paroles Spectrales, Lectures Hantées : médiation et transmission dans le témoignage concentrationnaire*, Thèse de Doctorat en Études Littéraires, Université du Québec à Montréal, 2006.

⁴²³ Dans le jargon des camps de concentration nazis, le « musulman » désigne le détenu qui a abandonné toute espérance, victime de la destruction psychique et mentale que la vie dans le camp instille progressivement et insidieusement. Le « musulman » est le symbole de cette extermination par mort lente due à la famine, à la solitude totale, à la négation de l'humanité.

⁴²⁴ Anne Martine Parent, *Paroles Spectrales, Lectures Hantées : médiation et transmission dans le témoignage concentrationnaire*, op.cit. pp. 6-9.

images ou certaines portions de récit qui l'auront particulièrement frappé et dont nous venons de présenter quelques exemples. Il s'agit bien, comme l'explique Anne Martine Parent, d'un processus de transmission qui a lieu des auteurs au lecteur par l'intermédiaire de leurs textes. Et ce sont ces legs qu'il est difficile pour le lecteur d'appréhender ; leur souvenir en est douloureux car ces héritages proviennent souvent d'actes violents et ils continuent de hanter la mémoire (des auteurs-narrateurs et du lecteur) tout en étant difficiles à verbaliser.

Il apparaît désormais banal et évident, à propos d'épisodes particulièrement marquants et perturbants, de noter que tout ce qui avait été refoulé ou enfoui dans des recoins psychiques inatteignables hante les victimes et se trouve silencieusement transmis aux générations suivantes. Les romans de Krauss abondent en illustrations de ce processus de post-mémoire qui a été décrit dans la première partie de cette étude : le personnage de Daniel Varsky, que le lecteur ne rencontre jamais directement, « hante » littéralement *Great House* par sa présence fantomatique et mystérieuse ; Charlotte, dans *The History of Love*, a transmis à ses enfants, Alma et Bird, le traumatisme qu'a représenté pour elle la perte de son mari, David ; George Weisz, dans *Great House*, a fait de ses deux enfants, Leah et Yoav, deux êtres profondément isolés et singuliers, du fait de leur situation familiale – orphelins de mère – mais aussi par la soumission qu'ils manifestent à l'égard de ce père tyrannique qui les entraîne dans sa folle entreprise de restitution de biens confisqués durant la Shoah, les enfermant ainsi dans un passé qui ne devrait pas régir leur vie puisqu'il n'est pas le leur. Ce processus de transmission, non pas décrit mais montré comme « involontaire » ou existant indépendamment de la volonté des personnes concernées, s'applique certainement aussi au lecteur qui a reçu des auteurs cette « hantise » – au sens propre du terme – de certains événements traumatiques relatés dans les œuvres. D'une génération à l'autre, comme c'est le cas entre certains personnages et leur descendance ou entre les auteurs et leurs grands-parents, l'impact affectif et émotionnel des événements, leur après-coup, ressurgit dans la volonté de mettre en récit des faits restés à l'état brut. Le lecteur, en tant que relais de la transmission, est placé dans la même position inconfortable que l'écrivain dont la tâche est rendue difficile par la distance entre lui et les témoins qu'il auditionne, comme en témoigne Mendelsohn : « [...] the strangeness of having to process, all at once, impossible distances of time and language and memory, together with the immediacy and vividness of the small but moving fragments I was hearing, just then, about my long-dead relations » (L 302).

Témoigner des atrocités de la Shoah ne se résume pas à raconter une histoire à un interlocuteur : comme on l'a vu précédemment, il s'agit de trouver un *tu* (« *Thou* ») auquel s'adresser ; le « bon » interlocuteur est celui qui est en mesure de recevoir ces récits *et* de les

interpréter de façon adéquate. Car, comme on l'a déjà vu, celui qui écoute (ou lit) le récit d'un traumatisme en vient à porter en lui cette expérience à son tour. Le lecteur est porteur du message transmis par les auteurs et « hanté » par le contenu de ce message. Il se trouve alors, en quelque sorte, livré à lui-même ; l'auteur semble abandonner son lecteur, à la manière dont Aaron menace d'abandonner son fils dans *Great House* : « All that I am, all that I was, will harden over into ancient geology. And you will be left alone with it. Alone [...] with your pain that will no longer stand any chance of being allayed » (GH 173).

À l'heure actuelle, pour la troisième génération d'écrivains, la Shoah et son après-coup relèvent d'une expérience impossible à transmettre si ce n'est par les émotions et *l'effet* que peuvent avoir certains récits sur le lecteur. C'est le choix qui a manifestement été fait par les trois auteurs étudiés ici : privilégier l'émotion et la réaction singulière du lecteur – mais, ce faisant, ils placent ce dernier dans la délicate position de « dernier maillon » de la chaîne de transmission. À propos de transmission d'un traumatisme et de position adoptée par le récepteur et de répercussion transgénérationnelle, il me paraît pertinent ici de mentionner le travail de Gabriele Schwab, une universitaire américaine d'origine allemande (non-juive), auteure d'un article d'abord publié en 2003, après l'invasion de l'Irak qui avait transformé Schwab (et les Européens de sa génération) en « *bystander* » (témoin-spectateur), position qu'elle avait toujours jugée inacceptable car elle avait concerné ses parents et grands-parents durant la guerre. Son article, plus tard transformé en publication incluant un chapitre sur l'héritage mémoriel des enfants de bourreaux, est intitulé « *Haunting Legacies: Trauma in Children of Perpetrators* ». Dans cet article, elle explique que les dégâts causés par la violence de l'histoire peuvent parfois « hiberner » dans l'inconscient et réapparaître dans la génération suivante comme une « maladie » subrepticement transmise, donnant ainsi sa propre définition de la « post-mémoire », concept à l'origine forgé par Marianne Hirsch et déjà largement mentionné dans cette étude : « The damages of violent history can hibernate in the unconscious, only to be transmitted to the next generation like an undetected disease »⁴²⁵. Ce qui nous intéresse ici, c'est ce que Schwab raconte de l'Allemagne de l'après-guerre où les faits historiques concernant la Shoah n'étaient ni tus ni cachés ; ils étaient enseignés mais aucune implication émotionnelle n'intervenait dans les récits, comme si ces faits eux-mêmes n'avaient jamais été racontés :

⁴²⁵ Gabriele Schwab, « *Haunting Legacies. Violent History and Transgenerational Trauma* », Columbia University Press, 2010, p. 3.

One can acknowledge the historical facts of the Holocaust and yet continue to disavow its existential and experiential impact. In post-war Germany, the facts were not hidden. Most Germans of my generation learned about the Holocaust in their early teens in high school. My classmates and I saw *Night and Fog*. We received factual knowledge of the historical events. And yet, I would later realize, the silence had not been broken. Silencing in Germany at that time was not a withholding of facts; it was caused by the absence of any kind of emotional engagement at both the personal and collective levels.⁴²⁶

Le fait de raconter, et d'ainsi prendre en compte la dimension émotionnelle contenue dans tout récit, rend les choses plus réelles. D'après Schwab, dans l'Allemagne de l'après-guerre, les faits simplement décrits et exposés n'avaient jamais été *relatés* de façon singulière et subjective et ils ne pouvaient donc s'incarner dans des personnes les ayant effectivement vécus. C'est pourquoi ils paraissaient presque irréels, manquaient de substance et résistaient à toute visualisation par l'imagination. Schwab entend souligner la façon très particulière dont la Shoah était ainsi tue à l'époque de son adolescence et qui consistait non pas à pratiquer une rétention d'information mais à abstraire cette information de toute implication émotionnelle, ce qui avait pour conséquence de rendre les événements lointains, immatériels et désincarnés.

À l'inverse, l'entreprise de Foer, Krauss et Mendelsohn consiste à construire des récits à partir de bribes et de fragments de récits brisés par le trauma qui, en l'état, empêchaient jusque-là auditeurs, spectateurs et lecteurs contemporains de prendre clairement conscience de la réalité de certains faits passés, de leur contenu émotionnel, de leur implication et de leurs répercussions. L'effet inévitable des récits sur le lecteur est le même que pour l'auditeur de témoignages, ainsi que l'affirme Dori Laub : « No observer could remain untainted, that is, maintain an integrity – a wholeness and a separateness – that could keep itself uncompromised, unharmed, by his or her very witnessing »⁴²⁷. Le terme « tainted » comporte l'idée de corruption, de contamination, et la formulation négative – au moyen de « no » et du préfixe de contraire « un- » – indique que les observateurs ou auditeurs des témoignages ont *forcément* été « corrompus » et « contaminés » – de différentes manières et à des degrés divers – par cette folie meurtrière décrite dans les récits d'événements de la Shoah. Ainsi, l'auditeur (ou le lecteur) ne peut ressortir indemne de son écoute (ou sa lecture) : il sera forcément, d'après Laub, contaminé, infecté, souillé lui-même, et donc atteint, c'est-à-dire traumatisé à son tour.

Foer, Krauss et Mendelsohn ne cherchent donc pas tant à se débarrasser du fardeau de la mémoire et du traumatisme qu'ils portent en eux qu'à le partager et le transmettre au lecteur. Leur but est de faire en sorte qu'après sa lecture, tout lecteur soit lui-même hanté par certaines

⁴²⁶ Gabriele Schwab, "Haunting Legacies. Violent History and Transgenerational Trauma", op. cit., p. 11.

⁴²⁷ Shoshana Felman, Dori Laub, *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History*, op. cit., p. 81.

images : de solitude profonde due à l'incommunicabilité ; de trous, de blancs, de vides, d'absence ; de scènes témoignant des atrocités commises ; de tristesse infinie due à la perte. Les textes du corpus s'adressent prioritairement à la sensibilité du lecteur, à sa réceptivité aux images créées, aux questionnements et aux doutes des narrateurs-personnages. Leur puissance sensorielle et évocatrice provient de leur capacité à créer des images dans l'esprit du lecteur.

Finalement, le lecteur, devenu partie prenante de la « fable », doit transmettre à son tour car « personne ne témoigne pour le témoin »⁴²⁸, comme l'affirme Paul Celan. Les témoignages font partie d'un héritage mémoriel et, comme tout héritage, ils impliquent l'action conjointe de recevoir et de transmettre. La réception des textes peut devenir à la fois une richesse et un fardeau pour les lecteurs, comme l'a été l'héritage mémoriel familial des auteurs. La place accordée à l'émotion représente un atout et un progrès dans le processus de transmission entre texte et lecteur car il ne s'agit pas de récits froids et désincarnés mais de reconstructions de faits destinées à produire de l'émotion. Cependant, la réception des textes peut être malaisée dans la mesure où le lecteur peut, à juste titre, être désemparé par la responsabilité qui lui incombe du fait de cette transmission.

L'héritage est un fardeau pour le lecteur parce qu'il est confronté à la souffrance psychique causée par les secrets douloureux détenus par les témoins, et cette souffrance se répercute sur lui. Il ne sera peut-être pas hanté par ces mêmes souvenirs mais il risque de porter en lui, longtemps après la lecture des œuvres, certains épisodes traumatiques tels que l'abandon de son enfant par Lotte ou la mort du supérieur de Dovik au milieu du désert israélien dans *Great House*, ou encore les scènes d'*Aktionen* dans *The Lost* et dans *Everything Is Illuminated*. Par tous les détails fournis tout au long des récits, ces *punctums* qui crèvent le cœur et peuvent varier d'un lecteur à l'autre (et qui pourraient sembler triviaux ou non-significatifs aux yeux d'historiens), il est permis au lecteur d'approcher au plus près, y compris de façon oblique comme c'est souvent le cas chez Krauss, la réalité insoutenable de la Shoah. Accompagnant les auteurs, le lecteur accomplit un voyage dans l'espace et dans le temps, et cette expérience est déstabilisante. La lecture l'emporte et fait de lui un autre : il est à présent traumatisé et endeuillé.

⁴²⁸ Paul Celan, *Gloire de cendres*, 1998, dans *Choix de poèmes : textes réunis par Paul Celan*, trad. Jean-Pierre Lefebvre, Paris, Gallimard, (Poésie), 1998, p. 265.

TROISIÈME PARTIE

LIRE

« CE PASSÉ QUI
NE PASSE PAS »

Le problème d'Auschwitz n'est pas de savoir s'il faut tirer un trait dessus ou non, si nous devons en garder la mémoire ou plutôt le jeter dans le tiroir approprié de l'histoire, s'il faut ériger des monuments aux millions de victimes et quel doit être ce monument. Le véritable problème d'Auschwitz est qu'il *a eu lieu*, et avec la meilleure ou la plus méchante volonté du monde, nous ne pouvons rien y changer.⁴²⁹

Le titre de cette dernière partie est inspiré de l'ouvrage d'Éric Conan et Henry Rousso intitulé *Vichy : un passé qui ne passe pas*⁴³⁰ et dans l'introduction duquel les auteurs déclarent : « L'important aujourd'hui n'est plus de dénoncer ni de dévoiler des secrets. Il est de comprendre et plus encore d'accepter. Non pas se résigner, mais accepter que ce passé, et peut-être plus encore la manière dont il a été géré après la guerre par la génération qui l'a subi, est révolu ».

Si le passé ne passe pas, c'est peut-être qu'il est toujours là, et que le lecteur doit s'habituer à cette présence-absence encombrante. Et s'il est toujours là, c'est peut-être, pour paraphraser le personnage de Stevens dans le texte de Faulkner, qu'il n'est pas mort, qu'il n'est même pas vraiment *passé* : « The past is never dead ; it's not even past »⁴³¹. Si le présent est largement fait du passé, de l'interprétation que chacun en a et des émotions qu'il produit, alors il faut tenir compte du passé pour se projeter dans le futur. La mémoire véhiculée par les récits est un fardeau et une richesse tout à la fois : un fardeau car, en l'occurrence, le souvenir de ce qui a irrémédiablement disparu continuera à véhiculer une douleur intense ; une richesse, cependant, parce que seule l'acceptation de la mémoire et du passé peut conduire à une forme de réparation. Le lecteur, comme les auteurs, doit apprendre à vivre avec ce qui s'est passé : il n'est pas question de nier, ni d'occulter ou d'oublier et, en même temps, se fait sentir la nécessité vitale de ne pas rester tourné vers le passé. La connaissance des faits historiques, même parcellaire, imparfaite et frustrante, a néanmoins le mérite d'exister ; ce que le lecteur gagne à la lecture des textes étudiés ici, c'est une vision *contemporaine* de la Shoah. Celle-ci n'est en effet pas seulement un ensemble d'événements appartenant au passé mais un moment-charnière de l'Histoire qui continue d'exister, dans son après-coup, au sein des générations contemporaines. La Shoah a redessiné la carte de la diaspora juive, mené à la création de l'État d'Israël et remodelé l'identité juive, mais elle a aussi largement entamé la foi dans le progrès moral de l'humanité.

⁴²⁹ Imre Kertész, « Euréka », Stockholm, 2002.

⁴³⁰ Eric Conan et Henry Rousso, *Vichy : un passé qui ne passe pas*, Paris, Fayard, 1994.

⁴³¹ William Faulkner, *Requiem for a Nun*, [Random House, 1951] Novels 1942-1954, Literary Classics of the United States, The Library of America, Joseph Blotner and Noel Polk, editors, 1994, p. 535.

Pour « vivre avec » les récits – jusque-là partiellement méconnus – de la Shoah par balles, et avec la connaissance-inconnaissance qu’il a acquise des événements qui ont composé cette période, le lecteur doit relever le défi qui consiste à accepter d’hériter d’un deuil inachevé. Il doit trouver sa propre façon de « regarder le soleil en face », pour reprendre la métaphore d’Appelfeld qui, pour expliquer et justifier sa technique du récit oblique, compare la Shoah à un soleil aveuglant impossible à fixer des yeux. Le lecteur n’a finalement pas d’autre choix que d’affronter la tragédie de la Shoah et ses répercussions, et c’est bien ce que Mendelsohn rend parfaitement clair à la fin de *The Lost* : il n’y a pas eu et il n’y aura pas de *kaddish*⁴³² pour Shmiel et sa famille ; le *Yiddishland* a irrémédiablement disparu ; la Shoah a donc été un succès. En effet, son livre, comme il le rappelle souvent, s’intitule *The Lost* et non *The Found*, et ce malgré l’aboutissement de la quête de l’auteur et la résolution finale de l’énigme du *Kestl*. De même, dans *Great House*, les quêtes sont souvent non abouties et les intrigues s’effilochent, et *Everything Is Illuminated* se termine par une phrase inachevée, sans ponctuation, dont les derniers mots, bien que tournés vers l’avenir – « I will » – appartiennent à la lettre que le grand-père d’Alex lui écrit avant de se suicider, lettre traduite à l’intention de Jonathan et, en dernière instance, du lecteur qui reçoit ainsi cette incertitude teintée de pessimisme.

Cependant, le lecteur se doit de réagir et de tirer un enseignement de ces récits. À l’instar de Daniel Mendelsohn à la fin de *The Lost*, il doit savoir sortir du *Kestl*, ne pas rester enfermé dans la « boîte » de la mémoire et ne pas rester tourné vers le passé : il doit prendre garde à ne pas être changé en statue de sel comme la femme de Lot dans la Bible, il doit s’efforcer d’agir comme le narrateur de *The Lost* qui oublie de se retourner (alors qu’il s’était promis de le faire) lorsque la voiture qui l’emporte s’éloigne de Bolechow à l’issue de son deuxième et dernier voyage en Ukraine. En tant que passager, le lecteur doit prendre conscience de la responsabilité qui est devenue la sienne et qui consiste à faire vivre ces histoires – comme si le sang de l’oncle Shmiel coulait à présent dans ses veines – afin que le souvenir des victimes survive au passage du temps et que les survivants voient perpétuée leur mémoire : c’est ainsi qu’on examinera, dans cette dernière partie, comment le thème de la survie parcourt les quatre œuvres du corpus.

Enfin, le lecteur doit avoir à cœur, par sa lecture active, participative et créative – comme certains personnages des œuvres du corpus – de contribuer à réparer et à restituer et, pour cela, de reconstituer et d’universaliser la Shoah. Il doit choisir la lecture *et* la vie (contrairement à Jorge Semprun qui, dans *L’écriture ou la vie*⁴³³, explique avoir dû choisir, immédiatement après

⁴³² Le *kaddish* est la prière des morts dans le judaïsme.

⁴³³ Jorge Semprun, *L’écriture ou la vie*, Paris, Gallimard, 1994.

son retour de Buchenwald, de ne pas raconter son expérience des camps afin de pouvoir survivre⁴³⁴).

Pour cela, le lecteur, emboîtant le pas à Ivan Jablonka, doit lire ces récits de troisième génération comme des points de rencontre entre histoire et littérature et prendre en compte le fait que les auteurs du corpus refusent l'étiquette d'écrivains de la Shoah : ils ne veulent pas être réduits à cette spécificité et, au contraire, ont tous eu soin de replacer la Shoah et sa post-mémoire dans un contexte plus large. Ils écrivent dans la perspective où la fiction, et la littérature d'une façon générale, peuvent servir à consolider le souvenir : « Fiction may serve the purpose of consolidating remembrance of past individuals and events that may be in danger of otherwise being forgotten or deliberately erased from memory »⁴³⁵.

Les œuvres de mon corpus fournissent ainsi au lecteur l'occasion d'approfondir sa réflexion sur des thèmes universels qu'il a l'habitude de rencontrer dans des œuvres littéraires mais qui, situés dans le contexte spécifique du milieu du XXe siècle européen et de la Seconde Guerre mondiale, se déclinent d'une nouvelle manière car ils bénéficient d'un éclairage bien particulier. La Shoah est dépeinte comme une véritable tragédie dans le contexte de laquelle des sentiments humains tels que la rivalité et la jalousie, la vengeance/revanche ou encore la haine et la cruauté sont exacerbés par des situations extrêmes et produisent des conséquences toujours plus tragiques. Ainsi, le motif des frères (élargi aux « voisins ») est largement examiné dans *The Lost* et dans *Everything Is Illuminated* ; la question du bien et du mal et la prise de conscience que le mal absolu existe traversent les quatre œuvres ; et enfin, le problème de la conclusion à en tirer et de l'appréciation que chacun est en mesure de porter sur certains actes reste en suspens. En effet, dans le monde perturbé où ont eu lieu les pires exactions humaines, certains critères moraux qui semblaient fermement établis en viennent à vaciller, et le lecteur apprend des auteurs à suspendre parfois son jugement et à éviter des généralisations par trop hâtives. La question du pardon est esquissée par Foer mais reste sans réponse clairement définie tandis que l'amour, sous toutes ses formes, semble être une voie que Foer et Krauss encouragent tous deux.

⁴³⁴ « Quand je suis rentré de Buchenwald, à la fin d'avril 1945, j'avais un peu plus de vingt ans. Depuis l'âge de sept ans, j'avais décidé d'être écrivain. Dès mon retour, j'ai donc voulu écrire sur l'expérience que je venais de vivre. Quelques mois plus tard, après avoir écrit, réécrit et détruit des centaines de pages, je me suis rendu compte qu'à la différence d'autres expériences, notamment celles de Robert Antelme et surtout de Primo Levi, qui se sont dégagés de l'horreur de la mémoire par l'écriture, il m'arrivait précisément l'inverse. Rester dans cette mémoire, c'était à coup sûr ne pas aboutir à écrire un livre, et peut-être aboutir au suicide. J'ai donc décidé d'abandonner l'écriture pour choisir la vie, d'où ce titre. Et ce 'ou' ». Rencontre avec Jorge Semprun, à l'occasion de la parution de *L'Écriture ou la vie*.

⁴³⁵ Beverley C. Southgate, *History Meets Fiction*, op. cit., p. 191.

Chapitre I

« Regarder le soleil en face »

Nous sommes faits de l’empreinte de ce qui a disparu, de celles et de ceux qui ne sont plus. Nous sommes faits de la présence de l’absence, de ce qui demeure en nous de tous ceux qui nous ont précédés : nous sommes des héritiers.⁴³⁶

Le sentiment de mélancolie engendré par les événements violents et traumatiques de la Shoah par balles « ne passe pas » car le lecteur est confronté à une perte irréparable. Comme les auteurs et les personnages qu’ils ont créés, il doit donc apprivoiser le traumatisme que représente cette prise de conscience, accepter l’idée que le passé restera à jamais un fardeau et apprendre à vivre avec ce fardeau qui repose désormais sur ses épaules. L’histoire de la Shoah est faite d’événements qui demeurent incompréhensibles, tels que la haine antisémite, le projet d’extermination, la sauvagerie et la cruauté gratuites, l’assassinat délibéré et méthodique d’innocents, si bien que la question, toute simple, posée par Primo Levi dans son dernier ouvrage, pourrait servir à résumer cette incompréhension : « Pourquoi les petits enfants dans les chambres à gaz ? »⁴³⁷. Le lecteur est donc bien « mis à l’épreuve » par les auteurs de troisième génération car les lire, comme on l’a vu précédemment, peut parfois devenir insoutenable. Que lui reste-t-il de cet héritage qu’il a accepté par son acte de lecture ? La fin de chacun des écrits de mon corpus est trop ouverte pour être confortable pour le lecteur qui est laissé à ses questionnements et à ses doutes ; à l’issue de sa lecture, il est même confronté à de nouvelles questions qu’il lui sera souvent impossible de résoudre. Les quatre œuvres étudiées ici sont toutes des écrits de perturbation et de malaise dans lesquels le confort du lecteur est délibérément et ostensiblement bousculé.

Le lecteur hérite des témoignages livrés par des survivants ou des témoins ainsi que de la mémoire lacunaire, fragile et néanmoins « hantante », incarnée dans des objets ou des personnages. En effet, la lecture des témoignages de *The Lost* ou des bribes de récits fictionnels relatifs à la Shoah et à son après-coup, dans les romans de Foer et Krauss, constitue bel et bien une sorte d’héritage qui, comme tout héritage, représente un enrichissement mais aussi un

⁴³⁶ Jean-Claude Ameisen, cité par Delphine Horvilleur, éditorial de *Tenoua*, Hors série, 2016, p. 6.

⁴³⁷ Primo Levi, *Les naufragés et les rescapés. Quarante ans après Auschwitz*, op. cit., p. 142.

fardeau. Car on ne choisit pas un héritage et, dans un recueil d'entretiens avec Élisabeth Roudinesco, Jacques Derrida insiste sur cette qualité propre à la procédure : « [...] ce qui caractérise l'héritage, c'est d'abord qu'on ne le choisit pas, c'est lui qui nous élit violemment »⁴³⁸. L'héritage nous élit « violemment » parce qu'il succède à une disparition et parce que la mort, en soi, est toujours perçue comme un événement violent. Quel qu'il soit, il est lourd à porter car l'héritier se donne souvent pour mission de « poursuivre la tâche engagée par un(e) autre que lui ou qu'elle, de la mener plus loin »⁴³⁹, écrit encore Pierre Pachet. Le lecteur s'inscrit donc dans la voie tracée par les auteurs des œuvres du corpus et il lui incombe de poursuivre la tâche de transmission que ces derniers se sont assignée. Tout comme les éléments analysés précédemment ont le pouvoir de changer la vie des narrateurs ou des auteurs, l'héritage que représente la lecture de ces récits a donc le pouvoir de changer le lecteur car elle en a fait le « copropriétaire » de cette mémoire. Dans quel état se trouve le lecteur à l'issue de sa lecture ? Qu'a-t-il à affronter ? Quelle attitude doit-il adopter ?

1) *Co-owner* et *bystander* à la fois : la solitude du lecteur-héritier

À la lecture des œuvres de troisième génération, et à l'instar des narrateurs et de certains personnages créés par les auteurs, le lecteur se sent parfois seul, voire abandonné, en particulier dans les passages où le narrateur cesse de « médier » les récits en les commentant ou en les analysant. La difficulté, pour le lecteur, est alors double : d'abord, supporter et achever le récit précis, glaçant, de faits insupportables (par exemple, celui de Matylda Gelertner, reproduit tel quel et cité dans *The Lost*, commenté dans la partie précédente) puis, paradoxalement, accepter que la connaissance de ces faits demeure néanmoins limitée et parcellaire. Le lecteur hérite donc d'une connaissance lourde à porter mais, en même temps, d'une absence d'explication qui le laisse frustré et désemparé. De même, l'héritage est un fardeau pour Alma dans *The History of Love* comme pour Arthur Bender dans *Great House*, et le lecteur réel lui-même devient, comme ces personnages qui reçoivent des récits « encombrants », à la fois « co-propiétaire » des faits (selon l'expression de Felman et Laub, *co-owner*) et « témoin-spectateur » (*bystander*).

⁴³⁸ Jacques Derrida et Elisabeth Roudinesco, *De quoi demain sera fait*, Paris, Champs/Flammarion, 2001, p. 15-17.

⁴³⁹ Pierre Pachet, « Deux générations pour faire un individu », *Revue des sciences humaines*, 2011, n°301, p. 47, cité par Delphine Horvilleur dans *Comment les rabbins font les enfants*, Paris, Grasset, 2015, p. 34.

Il porte en lui ces récits et se trouve livré à lui-même, conscient d'avoir hérité d'un monde en noir et blanc dans lequel le deuil ne peut que rester inachevé.

a) Le fardeau du passé : l'éléphant imaginaire

Par sa lecture, le lecteur est donc devenu porteur de ces histoires douloureuses. Il s'est « approprié » la souffrance des victimes (en tant que lecteur empathique) en même temps qu'il est « entré dans la fable » (sollicité et mis à contribution par les auteurs), devenant presque partie prenante des récits, et c'est une lourde responsabilité pour lui que d'être désormais dépositaire de cette mémoire. Une fois de plus, il est possible d'établir un parallèle entre le lecteur réel et certains personnages des œuvres qui sont placés en position de récepteurs et se trouvent confrontés à la nécessité d'assumer la connaissance de faits perturbants.

L'illustration de cette difficulté à porter une mémoire douloureuse peut notamment être trouvée dans *The History of Love*, dans le chapitre où le narrateur omniscient relate l'exil de Litvinoff de Pologne au Chili, au début de la guerre. Comme tous les réfugiés, il fait l'expérience du désespoir et de la solitude pendant une longue période après son arrivée. Puis, la guerre se termine et, petit à petit, Litvinoff apprend ce qu'il est advenu de sa famille, sans qu'aucun détail ne soit donné par le narrateur. Le lecteur perçoit néanmoins que le personnage parvient à grand peine à survivre malgré sa douleur, en « apprenant à vivre avec la vérité » : « He learned to live with the truth. Not to accept it, but to live with it. It was like living with an elephant » (HL 156). Litvinoff n'a pas d'autre choix que de composer avec cette connaissance qu'il a acquise des atrocités dont ont été victimes la plupart des membres de sa famille, et il n'a pas d'autre choix non plus que d'apprendre à vivre avec sa solitude. La « vérité » des événements de la Shoah devient cet éléphant imaginaire dont il ne parle jamais mais qui prend toute la place dans son espace mental :

His room was tiny, and every morning he had to squeeze around the truth just to get to the bathroom. To reach the armoire to get a pair of underpants he had to crawl under the truth, praying it wouldn't choose that moment to sit on his face. At night when he closed his eyes, he felt it looming above him. (HL 156)

La scène contient une dimension burlesque produite par l'association de l'éléphant imaginaire avec ces éléments triviaux de la vie ordinaire que sont les sous-vêtements rangés dans l'armoire ou les toilettes, difficiles à atteindre du fait de la présence de l'énorme animal dans la chambre

minuscule de Litvinoff. L'image grotesque de l'éléphant (« la vérité ») qui choisirait ce moment pour « s'asseoir sur son visage » permet de donner une idée du désespoir qui envahit le personnage lorsque ses souvenirs menacent de l'étouffer. De façon un peu plus oblique, dans *Great House*, le personnage d'Arthur Bender, le mari de Lotte Berg, illustre également cette idée que le passé est un fardeau lorsqu'il se sent « libéré » par le récit qu'il fait à son ami Gottlieb des secrets traumatiques dont était faite la vie de son épouse, et qu'il découvre au fur et à mesure de son « enquête » sur le passé de celle-ci, après sa disparition :

As I told Gottlieb what had taken place between Lotte and the magistrate, then described the hospital certificate and lock of hair I found among her papers, I felt a sense of relief, of a tremendous unburdening, knowing that I would no longer be the only one responsible for her secret. (GH 250-251)

Le simple fait de savoir qu'il n'est plus le seul détenteur de ce secret (la naissance clandestine de l'enfant de Lotte et l'abandon subséquent de cet enfant) procure à Arthur un intense soulagement comme s'il avait très concrètement déposé ce fardeau (« unburdening ») qui l'alourdissait. Comme les auteurs qui confient leur fardeau au lecteur, il peut enfin partager avec quelqu'un la souffrance de Lotte que celle-ci lui avait transmise par-delà les mots et, ainsi, la connaissance qu'il a acquise de certains détails de la vie passée de son épouse lui paraît moins pesante. Arthur était devenu l'unique récipiendaire de la souffrance de Lotte quand son secret lui avait été (involontairement) transmis, et il en avait été désemparé. Il en va de même pour le lecteur qui découvre les événements épouvantables mentionnés dans la partie précédente et dont il ne sait que faire : en effet, ceux-ci remettent en cause la foi qu'il avait dans la philosophie des Lumières et les progrès de l'humanité, ainsi que certains présupposés sur l'être humain censés être inébranlables. Quelle appréciation peut-il former ? Quel jugement peut-il porter ? A-t-il tous les éléments pour juger, est-il habilité à le faire ? Le lecteur réel des œuvres du corpus est amené à se poser ces questions durant sa lecture ou à l'issue de celle-ci, car les textes sont tout aussi féconds en questionnements qu'en opportunités d'identification.

Le fardeau de la mémoire pèse également sur les jumeaux Weisz de *Great House* : dans sa lettre à Isabel (que cette dernière reproduit dans sa narration), Leah Weisz fait part de son sentiment de désespoir à l'idée de ne pouvoir se libérer de l'emprise que son père exerce sur son frère et elle-même par l'intermédiaire de sa quête obsessionnelle du bureau de son propre père à laquelle il les a associés depuis leur plus jeune âge : « I can't go on like this or we really will stop living. [...] It's as if my father is luring us closer to him every day. It gets harder to resist » (GH 116). Le passé dans lequel son père cherche à les maintenir, elle et son frère, les

étouffe et elle est parvenue à un point de rupture où elle ne supporte plus de vivre ainsi. Le lecteur les comprend d'autant plus que, dans les autres sections, il voit les dégâts causés par ce bureau énorme sur d'autres personnages : la haine de Bender, la peur, puis la fascination de Nadia, les récits terribles que Lotte a écrits sur ce bureau. George Weisz use de son pouvoir sur ses enfants, il les attire et les entraîne dans une recherche devenue mortifère qui pourrait les pousser à commettre l'irréparable. C'est pourquoi Leah envisage de quitter la cellule familiale avant qu'il ne soit trop tard et qu'elle ne soit de nouveau « aspirée » dans un piège dont elle craint de ne pouvoir s'échapper si elle attend trop longtemps : « [...] Otherwise we'll get sucked back in, and I don't think I'll be able to escape again » (GH 116). Ainsi, elle choisit la fuite et disparaît d'ailleurs brutalement tant de la vie que de la narration d'Isabel.

Il existe ainsi toujours une dualité entre la nécessité de connaître le passé (afin d'être capable d'appréhender le présent et l'avenir) et le besoin vital de tout personnage (ou auteur) de la troisième génération de se maintenir à une certaine distance de ce même passé en raison de la souffrance qu'il contient et que sa mémoire engendre, au présent, chez quiconque entre en contact avec récits, souvenirs et témoignages de la Shoah par balles.

Dans *Everything Is Illuminated*, c'est Alex qui exprime, dans une lettre à Jonathan, cette pesanteur qu'il ressent à l'égard du passé et de son influence sur le présent. Le présent et certainement aussi l'avenir sont, en quelque sorte, conditionnés à ses yeux par des événements qui se sont effectivement produits et que l'on ne peut modifier : « Everything is the way it is because everything was the way it was. Sometimes I feel ensnared in this, as if no matter what I do, what will come has already been fixed » (EI 145). Les mots sont forts et le lecteur ressent la frustration d'Alex face à son impuissance : comme le personnage de Leah dans *Great House*, Alex se sent « pris au piège » (« ensnared ») d'un présent sur lequel il ne peut exercer aucun contrôle et qui semble prédéterminé (« fixed »), quoi qu'il fasse pour tenter d'agir sur lui. Le personnage d'Augustine, qui représente le passé, est donné pour responsable de la situation dans laquelle Alex Perchov et Jonathan se trouvent : « We watched [Augustine] as if the whole world and its future were because of her » (EI 148). C'est « à cause d'elle » (ou grâce à elle) qu'ils sont là ensemble : ce simple mot (« because ») révèle en fait toute la chaîne de causalité qui part du survivant-témoin – qui relie le passé au présent grâce à ses récits – pour aboutir à la quête actuelle des deux jeunes gens, qui n'aurait pas de sens et ne pourrait s'effectuer sans son existence. Augustine symbolise le passé qui a déterminé le présent et conditionne également l'avenir. Les jeunes générations, dans les romans et récits du corpus, ne peuvent que constater leur impuissance à effacer les conséquences des faits passés et, de même, le lecteur est forcé de s'incliner devant la réalité qui lui est présentée, une réalité faite des répercussions et des effets

à long terme, sur le présent, des traumatismes examinés précédemment. Pour les personnages des quatre œuvres, qu'ils soient lecteurs, auditeurs, enquêteurs, survivants ou témoins, la mémoire est donc le plus souvent un fardeau.

Le mécanisme d'appropriation de la souffrance se fait sans que le récepteur ou le lecteur s'en rende compte, par une sorte de télépathie, comme si certains personnages devenaient des réincarnations ou des personnes désignées ou frappées de malédiction, des *dibbouks*⁴⁴⁰ : dans *Le ciel de Bay City*⁴⁴¹, par exemple, Amy Duchesnay, la narratrice et personnage principal du roman non-autobiographique de Catherine Mavrikakis, est une adolescente hantée par le passé tragique de sa famille, dont les membres ont été exterminés par les nazis. Amy est née dans le Michigan en 1961 ; elle devrait s'appeler Amy Rosenberg mais sa mère, Denise, a changé de nom car elle a été adoptée en France dans les années 1940 par des paysans normands, les Duchesnay. Toute la famille de Denise a été exterminée dans les camps de concentration nazis. Seules Denise et Babette, sa sœur, ont survécu puis émigré aux États-Unis dans les années 1950. À la maison, personne ne parle jamais de la Shoah mais, toutes les nuits, Amy revit ces moments que personne ne lui a racontés, et elle « rencontre » ses grands-parents décédés à Auschwitz :

Je ne fais pas exprès de vivre avec les morts. C'est simplement ainsi. Je ne décide pas de ce qui me hante. [...] Je ne décide pas de mes nuits où je les vois tous à Bay City ou à Auschwitz hurler de terreur. C'est leur peur qui me réveille dans l'obscurité, ce sont leurs cris qui me tirent de mon sommeil. Si les morts sont silencieux, si après plus rien n'existe, pourquoi continuent-ils à me rendre visite, à me regarder dans les yeux en me suppliant de faire quelque chose, de ne pas les laisser mourir ainsi ?⁴⁴²

Dans le roman, Amy semble « possédée » par les morts, et elle a toutes les peines du monde à se débarrasser de cette post-mémoire qui l'encombre et la perturbe car, comme l'écrit un jour sa tante à sa mère, « elle sait tout [...]. Elle sait ce que des membres de la famille ont vécu. [...] Ta fille porte tout cela en elle. On ne lui a rien dit, mais elle sait »⁴⁴³. Il semblerait que ses ancêtres assassinés soient entrés dans l'esprit de la jeune fille pour réclamer réparation par le souvenir. Le lecteur peut avoir cette impression similaire d'avoir été désigné, par sa lecture et donc par sa participation à l'élaboration de l'œuvre, comme réceptacle d'une mémoire qu'il lui appartiendra de perpétuer. Peut-il jouer un rôle actif dans ce processus ? Que faire de la

⁴⁴⁰ Dans le judaïsme, la figure du *dibbouk* émane de la Kabbale (tradition ésotérique du judaïsme donnant une interprétation mystique et allégorique de la Bible) et désigne, initialement, la possession par un esprit malin. Puis, progressivement, le mot commence à fonctionner de façon autonome, renvoyant à l'esprit lui-même. Il peut s'agir soit d'une âme damnée qui s'insinue dans le corps d'un vivant pour expier ses péchés, soit de l'âme d'une victime d'injustice qui entre dans le corps d'un proche pour réclamer la réparation de l'offense.

⁴⁴¹ Catherine Mavrikakis, *Le ciel de Bay City*, HélioTropé, 2008, Sabine Wespieser éditeur, 2009.

⁴⁴² Ibid, p. 44.

⁴⁴³ Catherine Mavrikakis, *Le ciel de Bay City*, op. cit. p. 99.

mémoire des scènes atroces qui ont été décrites ? Se pose ainsi la question de savoir comment appréhender cette souffrance héritée.

Dans les œuvres du corpus, le lecteur peut trouver plusieurs illustrations de cette figure du *dibbouk* qui évoque l'idée de réincarnation aussi bien que l'idée de malédiction liée au poids d'un héritage difficile à porter. Ainsi, il peut voir en Daniel Mendelsohn un être véritablement habité par la mémoire de la Shoah en raison de son lien privilégié avec son grand-père et de sa ressemblance physique avec son grand-oncle Shmiel. Cette ressemblance fait pleurer les personnes âgées de la famille qui voient en lui une apparition de l'ancêtre disparu (« those old men and women who would sometimes cry at the mere sight of me » [L 5]), tandis que dans *Everything Is Illuminated*, Jonathan apparaît lui aussi, d'une certaine manière, comme une réincarnation de son grand-père puisque la ressemblance physique frappe immédiatement Alex lorsqu'il rencontre son client (« First he exhibited me a photograph. [...] 'This here is my grandfather Safran.' He pointed to a young man who I will say appeared very much like the hero, and could have been the hero » [EI 59]). Dans *The History of Love*, l'Alma du passé, l'amour de jeunesse de Leo Gursky, peut être lue comme réincarnée dans la jeune Alma new-yorkaise du présent. Tous ces personnages contemporains ont un poids qui pèse sur leurs épaules car ils se sentent investis d'un rôle ou d'une mission qui les passionne et les tourmente à la fois : Daniel Mendelsohn et Jonathan mènent des quêtes sur l'histoire de leurs familles respectives et Alma, dans sa recherche du mystérieux commanditaire de la traduction du manuscrit *The History of Love*, finit par remonter à l'origine de l'histoire en découvrant l'explication du prénom qu'elle porte. Leur présent est déterminé par un passé parfois accablant lorsqu'ils découvrent de quoi il est fait.

De même, dans un processus de va-et-vient entre le passé et le présent, les correspondances entre la partie « historique » de *Everything Is Illuminated* et sa partie contemporaine sont un moyen pour l'auteur de permettre au lecteur de réunir ces deux parties du roman, au début très distinctes, et qui représentent les différentes temporalités : les deux récits se rejoignent en 1941, lors de la destruction de Trachimbrod, date qui apparaît alors fondatrice, l'instant à partir duquel plus rien ne sera jamais comme avant : « From that moment on — 9:28 in the evening, June 18, 1941— everything was different » (EI 258). À partir de ce moment, c'est la mémoire qui prend le relais des faits narrés afin de compenser l'anéantissement, mais les personnages – réels et fictionnels – ainsi que le lecteur se perdent dans les méandres de souvenirs de plus en plus incertains, comme dans cette description de la situation qui, par ailleurs, rappelle curieusement la démarche de Mendelsohn :

Activity was replaced with thought. Memory. [...] Memory begat memory begat memory. [...] Men set up flow charts (which were themselves memories of family trees) in an attempt to make sense of their memories. They tried to follow the line back, like Theseus out of the labyrinth, but only went in deeper, farther. (EI 258-259).

De même qu'après la Destruction, ces hommes tentent, en vain, de comprendre et d'organiser les souvenirs de la vie à Trachimbrod, le lecteur peine lui aussi, au fil des pages et même à l'issue de sa lecture, à donner un sens aux récits qu'il lit. Comme le passé l'a été pour les auteurs de troisième génération, les récits sont un fardeau pour le lecteur car il est impossible de les appréhender selon une approche ordinaire, tant il est vrai que les faits et les émotions auxquels il a été confronté sont précisément extra-ordinaires. L'un des enseignements qu'il en tire alors est d'accepter la situation telle qu'elle lui a été présentée, sans forcément attendre de résolution ni d'explications, sans nécessairement chercher à *comprendre*.

En effet, le lecteur se pose peut-être plus de questions après sa lecture qu'avant, ou en tout cas, il se pose des questions différentes. Ce qu'il a appris ressemble davantage à une prise de conscience du traumatisme, de la rupture ou de la césure qu'a représenté la Shoah, qu'en termes de connaissances factuelles. Le lecteur découvre, au fil des pages écrites par Foer, Krauss et Mendelsohn, à quel point la Shoah a façonné le présent de leurs personnages. Et cette connaissance, bien que « trouée », a fini par façonner sa propre vision du monde : comme les trois auteurs du corpus avant lui, il n'a finalement d'autre choix que d'accepter une connaissance partielle en lisant des histoires inachevées ou laissées en suspens, notamment dans les romans de Nicole Krauss.

b) Accepter l'incomplétude

Dans la seconde section de *Great House* intitulée « True Kindness », le lecteur réel peut se reconnaître dans le lecteur fictionnel qu'est Aaron : lecteur clandestin des écrits de jeunesse de son fils Dovik, Aaron se pose de nombreuses questions et se demande notamment si son fils s'est inspiré de lui pour bâtir le personnage du père dans le récit qu'il lit : « [...] tell me, Dovik, was it me you modeled him after? Did you really see me like that? [...] Or am I being as egotistical as he to think I had any place in your work? » (GH 181-182). Dans cette narration adressée à son fils (et au lecteur réel qui accède ainsi à une autre histoire par cette mise en abyme), il exprime son appréciation des personnages – « I developed a soft spot for little feverish Benny and his still-undying belief in magic, and I took a special interest in the dreams

of Noa, the young writer, who [...] reminded me the most of you » (GH 182) – à la manière dont tout lecteur réel peut s’impliquer émotionnellement dans une fiction : « I even felt, God knows how, a strange compassion for that great suffering shark » (GH 182). Mais le récit qui est présenté au lecteur réel à travers la lecture commentée d’Aaron reste inachevé et celui-ci exprime d’ailleurs sa frustration et son besoin d’en savoir plus : « When the bundle of pages came to an end I was always a little saddened. What would happen next? [...] I would be left in the dark, not knowing what would happen next » (GH 182). Le lecteur réel est lui aussi désespéré : il n’existe pas de fin à l’histoire écrite par Dovik et il doit se contenter de la rupture soudaine et abrupte de ce fil narratif qu’Aaron a pourtant développé avec soin, pendant des pages et des pages, suscitant l’intérêt du lecteur. Tout comme Aaron qui, ironiquement, se sent abandonné par son fils, le lecteur réel ne sait quel sens donner à ce récit tronqué. Il n’y a pas de résolution et l’on est forcé de s’en contenter : « I never found out. The last section you sent home was three weeks before you were sent to Sinai. Afterwards, there was no more » (GH 182). Cette fin de récit, abrupte, provoquée par le début de cette guerre traumatisante qu’a été la Guerre des Six Jours pour les Israéliens, rappelle la fin du récit de Boris Goldsmith, l’un des survivants interrogés en Australie dans *The Lost*. Il raconte qu’à la fin de la guerre, un soldat en uniforme de l’armée française lui a conseillé de ne pas retourner dans son village car il n’y restait plus rien ni personne : « Boris said, *He told me forget it, there’s nobody left* » (L 247). Il n’y a plus de récit (« no more ») parce qu’il n’y a plus personne (« nobody »). Le lecteur retrouve le même type de brutalité dans la chute de ces deux récits (pourtant très différents) de faits traumatiques. Et cette brutalité, que l’on retrouve à la fois dans les paroles d’Aaron et dans celles de Boris, fait écho à la violence des événements de la guerre, d’une part, et de la Shoah, d’autre part. Le lecteur n’apprendra rien de plus sur la suite et il approche ainsi l’une des caractéristiques de la Shoah par balles : la manière arbitraire dont il avait été décidé de liquider systématiquement et méthodiquement toute présence juive ainsi que la façon dont les gens disparaissaient ; personne ne pouvait avoir aucune preuve ni certitude qu’ils avaient été tués mais les habitants de la ville procédaient par déduction. Ainsi, dans *The Lost*, Jack explique à Mendelsohn comment il *sait* que Ruchele, la troisième fille de Shmiel, a péri dans la première *Aktion* : « Had he seen her being taken? I stupidly questioned. He laughed grimly. [...] So how did he know? Because *afterwards*, he said, a little impatiently, she was *missing* » (L 207). Le statut d’être disparu vaut disparition comme si l’absence était performative ; l’absence éclaire l’action qu’on n’a pas vue. Ainsi, l’absence soudaine d’une personne révélait forcément sa disparition et les gens, à l’époque, devaient se contenter de ce mode de connaissance indirect et non entièrement fiable, alors que le manque de certitude est devenu, pour le lecteur

contemporain, difficile à admettre. Aucun survivant ne peut effectivement témoigner du massacre et le narrateur se perd alors en conjectures, hésitant entre la tentation de reconstituer les faits manquants du récit et la détermination à laisser ces blancs intacts, par souci éthique. Et c'est cette fluctuation dont le lecteur hérite à son tour : sa « curiosité » est satisfaite mais en même temps, il sait qu'il s'agit seulement de suppositions et il sait aussi – parce que le narrateur le fait observer avec une ironie grinçante à la fin du passage par des détails littéralement épouvantables – que le récit qu'il lit est bien en-deçà de la réalité qui fut vécue par les victimes :

It is possible today, for instance, to walk around inside a vintage cattle car in a museum, but it is perhaps important to recall, in the age of “reality” entertainments, that simply being in that enclosed, boxlike space—an unpleasant enough experience, as I well know, for some people—is not the same as being in that space after you’ve had to smother your toddler to death and to drink your own urine in desperation, experiences that visitors to such exhibits are unlikely to have recently undergone. (L 237)

C'est, bien sûr, toute la question de la mémorialisation et de la représentation de la Shoah qui est abordée ici et Mendelsohn se refuse en premier lieu à « reconstruire » certains événements. Par exemple, il s'abstient d'abord d'imaginer ce que Ruchele a subi après avoir été arrêtée et emprisonnée dans le Dom Katolicki : « the mind halts again, for it is useless to pretend that I can imagine the suffering of Ruchele Jäger during the next day and a half. [...] there is no way to reconstruct what she herself went through [...] no one who survived saw her » (L 206). Et pourtant, plus loin, il tente tout de même de visualiser le moment où la jeune fille s'est avancée, nue, vers la fosse, avant d'être fusillée, et il s'essaie à un moment de licence créative :

At some point it was her turn, she walked with the others onto the plank. Likely this plank had some give, perhaps it bounced a little as they lined up: an incongruously playful motion. Then another burst of fire. Did she hear it? ... We cannot know. We know only that her soft, sixteen-year-old body—which with any luck was lifeless at this point, although we know that some were still alive when they fell with a wet thud onto the warm and bleeding, excrement-smearred bodies of their fellow townsfolk—fell into the grave, and that is the last we see of her; although we have, of course, not really seen her at all. (L 262)

Le lecteur est ici conduit à « voir » la jeune fille marcher sur la planche qui l'amène à la fosse où son existence se termine. Tous les sens sont convoqués dans cette description imaginaire du mouvement de la planche qui rebondit un peu, du bruit des tirs de mitraillettes, de la souplesse du corps de la jeune fille, et la vision des corps souillés, amoncelés dans la fosse, n'épargne pas le lecteur par son réalisme cru. Ce passage a été critiqué par Antonia Strakosch pour des raisons d'éthique car Mendelsohn est ici soupçonné d'avoir délibérément « embelli » la scène en

utilisant des détails fictifs pour capter l'attention du lecteur et augmenter l'impact émotionnel de ce passage, ce qui, d'après elle, revient à une forme de manipulation indécente :

His description goes beyond merely fleshing out the facts that he learns [...] and into a realm of vivid description that is clearly intended to scintillate the reader. He embellishes the scene with imagined sensory detail as a way of bringing her death 'to life'. Ruchele's body falls with a 'wet thud'; her fellow townsfolk are 'warm and bleeding'. [...] In utilizing rich imagined details [...], he risks undermining the gravity and specificity of her death. This speculation calls into question the ethics of writing from life.⁴⁴⁴

Ainsi, l'écriture « à partir de la vie », donc à propos de faits réels, soulève des questions éthiques qui ont souvent été débattues et qui rejoignent le débat sur la possibilité de fictionnaliser les faits survenus durant la Shoah. Antonia Starkosch évoque le risque que court ici Mendelsohn de voir la mort de Ruchele trivialisée, affaiblissant ainsi la possibilité de transmettre la gravité et la spécificité de la situation. Si cette critique me paraît pertinente et justifiée (et c'est l'un des très rares passages de *The Lost* dans lequel l'auteur s'autorise à utiliser son imagination en allant au-delà de la simple « incarnation » des faits dans un personnage, et obtient un résultat qui, effectivement, peut paraître discutable, de la même façon que certains passages d'œuvres fictionnelles ont été décriés parce que trop mélodramatiques), un tel passage s'explique aussi par l'inconfort de l'auteur face au manque de connaissance des faits. De plus, Mendelsohn rappelle qu'il a aidé le lecteur à créer ce « film intérieur » (« that is the last we see of her »), mais que ce « film » reste purement imaginaire : « although we have, of course, not really seen her at all ». Par ailleurs, cette scène imaginée, pour indécente qu'elle puisse paraître, fait néanmoins partie de *l'expérience* de l'auteur, qui est l'un des sujets de son *memoir*. Car, lorsqu'on passe des années à enquêter comme il l'a fait, de telles scènes sont inévitablement imaginées, à un moment où à un autre, et c'est d'ailleurs aussi ce que fait le lecteur. Ce passage est tout de même intéressant car il a très certainement une fonction : s'il a été écrit et inclus dans le récit, c'est bien pour montrer que tout le monde, lecteur compris, est tenté de reconstituer la scène par l'imagination. Mendelsohn, en tant que cousin de Ruchele, a succombé à cette tentation d'écrire sa propre représentation intérieure.

Il en va de même pour le passage où Mendelsohn prolonge la scène de déportation rapportée par un survivant et relayée par le chroniqueur Itzhak Arad (L 236), lorsqu'il décrit,

⁴⁴⁴ Antonia Strakosch, "Into the unknown: Daniel Mendelsohn's *The Lost* and the writing of third-generation Holocaust literature", *TEXT* Special Issue 42: Writing and Trauma, eds Bridget Haylock & Suzanne Hermanoczki, October 2017.

grâce à l'imagination, l'arrivée de Shmiel, Ester et Bronia à Belzec : « Gasping, dazed, smeared with their own and others' filth, Shmiel, Ester and Bronia would have stumbled out of the car into the "reception area". Here, they may well have heard a German officer [...] give his usual speech [...] » (L 237). La prudence avec laquelle il avance ses suppositions (par l'emploi des modaux *would* et *may*) s'explique par la mise en garde qu'il semble s'être adressée à lui-même quelques lignes plus haut : « [...] we must be careful when we try to envision what it was like » (L 237). Sa circonspection est de mise puisque, plus tard, il s'avèrera que ces trois membres de sa famille n'ont finalement pas été tués à Belzec. Cependant, de la même façon qu'il renonce à imaginer les pensées de Ruchele lors de son trajet jusqu'au site du massacre, il s'arrête prudemment et pudiquement à la porte de la chambre à gaz (« we cannot go there with them » [L 240]), et l'auteur explique ainsi sa démarche générale et ce qu'il attend de son lecteur :

J'ai réprimé le recours à l'imagination, à cette culture du simulacre, du *reenactment*, c'est-à-dire du parc à thème stupide, qui bousille la perception de l'Histoire par les Américains. Je ne me suis permis qu'en deux occasions de recourir à une reconstruction, par suppositions, de ce qu'avaient pu être la fin de Ruchele, et celle de Shmiel. Je récuse la tendance, superficielle et répugnante, que nous avons, aux États-Unis, à enfermer l'indicible dans des récits nets et rassurants, à faire visiter des wagons plombés à des gens dans les musées, juste avant le sandwich au poulet de la cafétéria, et à leur laisser croire qu'ils ont fait le tour de la question. La vérité est que nous ne saurons jamais ce qui s'est exactement passé. Cette information a pour toujours disparu. Voilà pourquoi le livre s'appelle en anglais *The Lost* (« ce qui est perdu ») et non *The Found* (« ce que nous avons trouvé »). Le lecteur ne s'en tire pas à peu de frais, comme le voudrait notre culture qui exige une « clôture », une cicatrisation définitive.⁴⁴⁵

Le lecteur ne saura donc jamais tout « ce qui s'est exactement passé » et il doit accepter la disparition définitive de certaines informations qui, si elles lui étaient données dans un récit bien formaté et clos, sécurisant dans sa construction, pourraient lui permettre de « s'en tirer » à bon compte.

Cette absence d'une résolution rassurante, permettant de fermer le livre en ayant l'impression que le récit est complet et que la page peut être résolument tournée, est également une constante dans les histoires racontées par Krauss : l'exemple le plus évident concerne le mystère Daniel Varsky, qui n'est jamais résolu. Qui est cet homme qui joue un rôle si important pour plusieurs personnages de *Great House* sans jamais être réellement présent dans le roman ? Comment Lotte l'a-t-elle rencontré ? Qui était-il pour elle exactement ? La curiosité du lecteur n'est jamais satisfaite et ses questions ne trouvent d'autre réponse que des hypothèses et des supputations plus ou moins plausibles, qui sont autant de suites possibles.

⁴⁴⁵ Philippe Coste interviewe Daniel Mendelsohn, *L'Express*, 1/09/2007.

Il en va de même avec la digression enchâssée dans la narration d'Arthur Bender (GH 242-243) dans laquelle est décrit l'incendie de l'hôtel où il séjourne au Pays de Galles et qui cause la mort d'une femme qui s'est jetée par la fenêtre ; une autre femme, accompagnée de son enfant (qui évoque inévitablement au lecteur la paire que Lotte aurait pu former avec son fils si elle ne l'avait pas abandonné), fait l'objet d'une rêverie de la part d'Arthur qui s'imagine lui porter assistance en agissant comme s'ils faisaient partie des « siens » (« care for them as my own »), comme s'ils lui offraient une représentation de cette famille qu'il n'a jamais eue avec Lotte :

I imagined placing a hand on the woman's shoulder and guiding her and the child away from the burning building. I pictured the grateful look on her face as she turned to me, and the placid, accepting expression of the child, both of them aware that my pockets were full of crumbs and from then on, from forest to forest, I would guide them, protect them, and care for them as my own. (GH 242)

L'image du brasier produit par « le bâtiment en flammes » évoque la destruction caractéristique des scènes de guerre (ou peut-être même les camps d'extermination) mais cette affabulation, digne d'un conte pour enfants, où Arthur prend plaisir à se voir en sauveur ou en Petit Poucet qui sème ses miettes, est coupée net – « But this heroic fantasy was interrupted by a murmur of excitement that shot through the group » (GH 242) – et le lecteur doit se détacher de ce début d'histoire (dans laquelle la fuite « de forêt en forêt » pouvait lui rappeler la situation de Juifs qui ont survécu à la Shoah en vivant cachés dans les bois) et accepter que le récit du fantasme d'Arthur sur cette femme et son enfant s'arrête là, le laissant libre de le prolonger, ou pas, par l'imagination.

Chez Krauss, ces intrigues qui s'effilochent ou qui s'interrompent brusquement, qu'elles relatent des faits fictionnels ou des rêveries, ne cessent de suggérer à quel point il est difficile de réaliser le récit entier d'une histoire, que celle-ci soit réelle ou fantasmée. C'est pourquoi le passé est aussi difficile à connaître dans sa totalité : les récits ne peuvent jamais être complets. Le lecteur doit se contenter de fragments de récits mais, en ce qui concerne le passé réel, cette incomplétude pose également la question de la responsabilité de celui qui découvre puis révèle des histoires qui étaient tues jusqu'alors. Toujours dans *Great House*, Arthur avoue ainsi avoir participé au maintien du silence imposé par son épouse parce que ce silence, en un sens, lui convenait autant qu'à elle : « I was a complicit if not equal partner in her silences » (GH 246). Le sentiment de culpabilité ressenti par Arthur à l'idée de ne pas avoir su partager la souffrance secrète de Lotte, son incapacité à apaiser ce désespoir qui la fait ressembler à un navire qui a

fait naufrage – « [...] sink deeply into herself like a wrecked ship » (GH 245) – se transmet au lecteur qui peut, à son tour, se demander si la compassion et l'empathie qu'il a ressenties à l'égard des victimes sont suffisantes ou même appropriées : « [...] despite the tender understanding and sympathy I aspired always to show her, and my guilt for having lived a life sheltered from such torment and suffering, I was not always above suspicion » (GH 246). Arthur aurait-il dû questionner Lotte pour en savoir davantage ou a-t-il bien fait de respecter sa volonté de silence ? De même, le lecteur se demande quelle limite il doit se fixer dans sa connaissance des faits qui constituent la Shoah : tout le passé doit-il forcément être révélé au grand jour ? Ou bien existe-t-il une limite fixée par la décence ? Arthur Bender est à présent assailli de questions, une fois qu'il est trop tard pour tenter d'y répondre. Ces questionnements trouvent un écho dans le malaise du lecteur qui se demande parfois s'il a rempli son « devoir de savoir ».

Et, de même que Mendelsohn se pose la question à propos de « ses » disparus (« How much do you know someone? »), Arthur se demande jusqu'à quel point il peut prétendre avoir connu son épouse. Le lecteur prend conscience de ces limites en même temps qu'Arthur se rend compte qu'il a lui-même été partie prenante du secret de Lotte par son renoncement à poser certaines questions : « [...] the woman I lived with for nearly fifty years was capable of hiding from me something of this scale, a secret that I have no doubt remained a vivid and haunting part of her inner life for all those years » (GH 245). En même temps, Arthur en veut à Lotte car elle a été « capable » de dissimuler des pans entiers de sa vie passée. Et c'est bien cette inconnissance partielle qui taraude Arthur au sujet de Lotte, après la mort de celle-ci, davantage que ce qu'il a connu d'elle. Il ne s'agit pas, dans ce cas, de transmission transgénérationnelle mais le phénomène est le même : la disparition d'un être cher révèle d'autant plus douloureusement ce qu'on ne saura jamais de cette personne puisqu'elle n'est plus là pour raconter ce qu'elle n'a pas raconté. Les questions restent définitivement ouvertes et l'acceptation du mystère qui subsiste fait partie du travail de deuil à accomplir.

Selon le psychologue israélien Dan Bar-On, la transmission intergénérationnelle est d'autant plus puissante qu'elle véhicule des histoires qui n'ont pas été racontées explicitement, des faits qui demeurent mystérieux ou méconnus : « Untold stories often pass more powerfully from generation to generation than stories that are discussed »⁴⁴⁶. En d'autres termes, le non-dit est plus puissant que la certitude et, de façon similaire, les histoires non racontées – délibérément omises ou tues parce qu'inconnues – par les narrateurs auront d'autant plus

⁴⁴⁶ Dan Bar-On, "Transgenerational Aftereffects of the Holocaust in Israel", in Efraim Sicher, ed., *Breaking Crystal: Writing and Memory after Auschwitz*, Urbana: University of Illinois Press, 1998, p. 99.

d'impact sur le lecteur : c'est la partie laissée à l'imagination et aux fantasmes qui a toujours le plus de force. Cette connaissance est fragmentaire, comme on l'a vu à maintes reprises, et livrée dans son incomplétude ; c'est pourquoi elle demeure source d'angoisse et de questionnements : il est impossible de clôturer la question de la Shoah. Mendelsohn a acquis cette certitude et il entend la communiquer à son lecteur en l'élargissant à la question de la connaissance en général, impossible à « embrasser » dans sa totalité, et dont il fait le sujet principal de ses écrits :

That's really my subject: how much you can know. That was the theme of my first book, *The Elusive Embrace*: how much you can know about yourself. The theme of *The Lost* was how much you can know about the past. And *An Odyssey* is about how much you actually know another person, with whom you're very intimate. The traces that we leave behind and the evidence that we present are not, of course, equal to a person. It's always partial, because you can never be in somebody else's head. And that's really my subject.⁴⁴⁷

Ainsi, toute connaissance, selon Mendelsohn, est forcément parcellaire et subjective, jamais totale ni exhaustive, et il transforme ce manque en matériau pour écrire. Si limitée soit-elle, la connaissance à propos d'événements tragiques comme la Shoah par balles demeure un vecteur de souffrance – celle qui existe chez le témoin comme celle provoquée chez celui qui reçoit le témoignage – mais elle fournit aussi à l'auteur l'occasion de mener son enquête journalistique, faite de choix narratifs et de procédés d'écriture.

Les générations post-mémorielles sont des témoins de la mémoire, et la post-mémoire est façonnée par un sens du retard et de la déconnexion : le sentiment de perte intervient vis-à-vis d'événements éloignés dans le temps mais il s'agit d'une mémoire tout aussi importante car elle nécessite un investissement imaginatif et créatif. Au lieu d'essayer d'effacer, de neutraliser, de surmonter l'histoire, le processus post-mémoriel survient dans un autre moment historique qui comporte ses propres défis : en l'occurrence, pour Foer, Krauss et Mendelsohn, il s'agit d'écrire les répercussions présentes du traumatisme intergénérationnel causé par la Shoah. Comme le fait remarquer l'un des frères de l'auteur dans *The Lost*, la Shoah est un événement qui continue d'avoir lieu (« [...] the Holocaust wasn't something that simply happened, but is an event that's still happening » [L 231]), au sens où le lecteur (comme les auteurs-héritiers) n'en finit pas de constater la destruction qu'elle a causée dans son après-coup, telles les répliques d'un tremblement de terre ou les cercles concentriques qui s'étalent dans l'eau après le jet d'une pierre.

⁴⁴⁷ Rajat Singh interviews Daniel Mendelsohn, *Los Angeles Times Review of Books*, September 14, 2017.

C'est pourquoi Mendelsohn – tout comme Foer et Krauss – refuse l'idée de succomber à la tentation de la résolution, de céder au besoin d'obtenir une fin rassurante qui aboutirait à une sacralisation de la mémoire. C'est également ce qu'explique Jill Petersen Adams à propos des écrits de troisième génération en général : « le travail post-mémoriel tente de réactiver et réincarner des structures mémorielles en les réinvestissant au moyen d'histoires familiales extraordinaires, traduites de façon esthétique »⁴⁴⁸. Ces histoires peuvent être déclinées à l'envi sans jamais parvenir à une représentation définitive. Mendelsohn, comme Spiegelman avec *Maus*, n'écrit pas une fiction mais son récit se conforme à l'idée, chère à Elie Wiesel, de « raconter des histoires », des *ficciones*, au sens où Borges l'entend : ces récits transforment une absence en présence, construisant ainsi un monde qui, certes, n'existe pas ou plus, mais qui rend compte à la fois de la perception qu'ont eue les témoins des événements et de l'impact que ces événements ont eu sur leurs vies. Comme le narrateur de *The Lost* qui fait part à plusieurs reprises, lors de ses entretiens avec des survivants, de son incapacité à ressentir certains sentiments, à éprouver certaines sensations ou à imaginer certaines scènes, le personnage d'Artie, dans *Maus*, exprime ses scrupules à essayer de rendre compte d'une réalité dont l'horreur le dépasse : « I feel so inadequate trying to reconstruct a reality that was worse than my darkest dreams »⁴⁴⁹. C'est ainsi que le lecteur se trouve face à un aveu d'impuissance de la part d'auteurs dont la démarche initiale est pourtant un projet de transmission : avec la Shoah, la limite de ce qu'il est possible de transmettre a été atteinte, ce qui constitue, en soi, un matériau fécond pour l'écriture, et les auteurs de troisième génération ont à cœur de faire comprendre cette idée à leur lecteur.

Ainsi, le lecteur de *The Lost* éprouve parfois un certain désarroi ou un sentiment d'intense frustration : par exemple, il ne saura jamais ce qu'a raconté Shlomo à propos de la police juive du ghetto (*Judenrat*), lors du second voyage en Israël, puisque Mendelsohn, à la demande du témoin, a éteint son magnétophone, s'engageant à ne rien révéler du témoignage : « Then Shlomo said, I have for you a story, a private story, but this cannot be in your book, you have to turn off the tape recorder. I turned off the tape recorder. He started talking » (L 393). De nouveau, Mendelsohn fait de ce matériau non diffusable une scène de son livre. De même, à l'issue de son entretien avec Klara Freilich, en Suède (en présence de Marek, son fils, et de son petit-fils Jonathan), l'auteur abandonne le lecteur en stoppant son récit sans rien lui révéler de ce qui le fait s'exclamer :

⁴⁴⁸ Jill Petersen Adams, "Acts of Irreconcilable Mourning: Post-Holocaust Witness and Testimony", *Culture, Theory and Critique*, Vol. 56, Issue 2, November 2015, (published online, 10 June 2014), pp. 228-244.

⁴⁴⁹ Art Spiegelman, *Maus*, vol. II, op. cit., p. 14.

Jonathan nodded. I knew some things, he said, but I didn't know just how horrible it was. I said, Well, I'm sure we haven't even heard the most horrible. Whatever she tells us, I'm sure there's a lot that's much worse.

At that moment, Marek leaned over and said something in a low, confiding voice to me and Matt. We listened as he spoke and then I said, Oh, my God. (L 378)

Le récit écrit de l'anecdote confiée par Marek est remplacé par l'exclamation du narrateur (« Oh, my God ») et cette zone blanche, volontairement placée ici par l'auteur, intervient pour causer délibérément la frustration du lecteur. Comme à de multiples reprises, celui-ci doit accepter les zones d'ombre et les blancs qui figurent comme tels et deviennent ainsi des éléments du récit – tout comme l'auteur et les narrateurs ont appris à les accepter dans leurs vies – notamment par exemple, les restrictions que Meg Grossbard impose à Mendelsohn en tant qu'interviewer lorsque, ayant fini par se laisser convaincre de répondre aux questions de l'auteur à propos de Frydka en tête-à-tête, elle pose ainsi ses conditions :

First: she wouldn't discuss anything about the war, because it was too painful. You know, she said, I never speak about the Holocaust. [...] She would be happy to share what memories she had about the Jäger family, but about her own family she preferred not to speak. If she did, for whatever reason, mention anything about certain experiences she herself had undergone during the war, they were to be considered off the record and I was not to make reference to them in the book she knew I would be writing someday. (L 251)

Si l'auteur prend la peine de faire savoir à son lecteur que toutes les histoires qu'il a entendues ne sont pas retranscrites et ne parviendront donc pas à sa connaissance, c'est qu'elles font partie de cet indicible souvent mentionné à propos de la Shoah, et elles sont destinées à sombrer dans l'oubli par respect du contrat moral qu'il a passé avec son témoin, contrairement à d'autres récits qui ont fait l'objet d'une transmission :

Which is why, although Matt and I spent [...] nearly four hours with Meg, hours during which, apparently having forgotten her own strictures, she talked at length not only about what she remembered about my family but also about the war, about other people she remembered, terrible stories, often, I can't write any of them. (L 252)

Il en va donc de la responsabilité de l'écrivain de respecter la volonté du témoin (Meg Grossbard en l'occurrence) mais également de faire part au lecteur, avec honnêteté, de ce qu'il ne saura jamais car tout ne peut être raconté (et, peut-être aussi, ne *doit* pas être raconté). L'ambivalence de Meg Grossbard est remarquable car, bien qu'ayant d'abord fixé des limites strictes aux souvenirs qu'elle acceptait de livrer, elle semble ensuite, pendant l'entretien, « oublier ses

propres consignes », et se laisser aller à des récits qu'elle avait dit ne pas vouloir faire. Fait intéressant, c'est Mendelsohn lui-même qui finit par respecter l'entente préalable qu'il avait conclue avec elle : en dernier lieu, il lui tient à cœur de conserver un comportement éthique même s'il utilise aussi cette entente à des fins narratives. Ainsi, un difficile équilibre doit être maintenu entre la volonté de porter les faits à la connaissance des auditeurs de témoignages et du lecteur, et le besoin de respecter les limites que les survivants eux-mêmes entendent apporter à cette connaissance. Les personnes interrogées ne peuvent ou ne veulent pas révéler certains faits car témoigner implique que ceux qui reçoivent les témoignages se les approprient, et la suite (à savoir la « lecture » ou l'interprétation des faits) échappe ainsi aux survivants. Afin d'éviter les écueils du sensationnalisme et du *pathos* excessif, et par souci de maintenir une forme de dignité, les auteurs forcent donc le lecteur à accepter l'incomplétude, le soumettant ainsi également au pouvoir qu'ils exercent sur lui.

L'incomplétude se vérifie avec la fin ouverte des œuvres. Le roman de Foer se termine sur la lettre que laisse le grand-père d'Alex lorsqu'il se suicide : « I will walk without noise, and I will open the door in darkness, and I will » (EI 276). Cette lettre inachevée conclut le livre, lui-même inachevé, se terminant sur un « blanc », une forme de question : comment conclure un écrit sur l'après-coup de la Shoah dans la mesure où aucune véritable résolution n'est possible ? Que va t-il, que *peut*-il se passer ensuite ? De quel projet, de quelle volonté ce modal « will » pourrait-il être suivi ? Cette absence de ponctuation finale semble ouvrir toutes sortes de possibilités même si tout suspens concernant le sort du grand-père a déjà été éliminé puisque le lecteur sait que son suicide a été fatal. On ne sait, en revanche, ce qu'il adviendra de la famille d'Alex mais on peut penser qu'elle ne sera pas condamnée à la répétition du passé et que ce « will » final est une promesse de progrès et de mouvement vers davantage de liberté.

Great House s'achève de façon sibylline sur la double idée de la transmission et du mystère : guidé par la voix narrative de George Weisz, le lecteur passe ses derniers instants de lecture du roman en compagnie du bureau si longtemps recherché, échoué dans un garde-meuble à New-York. Ce bureau, et tout ce qu'il véhicule, pourrait être transmis à l'enfant que Yoav aura peut-être un jour, si Leah (qui possède la clé de la pièce) décide de déposer cette clé dans le berceau de l'héritier, selon la description digne d'une scène de conte de fée qui naît dans l'imagination de George Weisz. Cependant, là encore, aucune résolution claire n'est accordée au lecteur puisque le bureau reste chargé de mystère : « But the tremendous desk stood alone, mute and uncomprehending » (GH 289). Weisz s'identifie, dans ces dernières lignes, à ses clients lorsqu'ils se trouvaient face à l'objet retrouvé : « I knew the moment well. How often I had witnessed it in others, and yet now it almost surprised me: the disappointment, then the

relief of something at last sinking away » (GH 289). Weisz a passé sa vie à chercher ce bureau et maintenant qu'il se trouve face à l'objet de sa quête, il ressent de la déception au lieu du contentement auquel il aurait pu s'attendre, mêlé à un sentiment de soulagement à l'idée de sentir « quelque chose » (le passé ?) « sombrer » et s'éloigner de lui, le libérant ainsi de son poids. Le lecteur s'identifie sans peine au personnage : à la fin de sa lecture, « quelque chose » lui a incontestablement été transmis mais son contenu est indéfinissable et il ne peut avoir une claire idée de ce qu'il convient d'en faire, hésitant lui aussi entre déception et soulagement.

Mendelsohn, quant à lui, semble ne jamais parvenir à terminer son livre, comme s'il ne pouvait se résoudre à abandonner ses disparus : son départ de Bolechow, à la fin de son second voyage en Ukraine, marque effectivement la fin de son récit (« [...] Bolechow had slipped out of sight » [L 503]), et cependant, plusieurs annexes prolongent la lecture du volume : une page consacrée à l'hommage rendu aux témoins décédés depuis que l'auteur les a interviewés ; une note de l'auteur suivie de remerciements adressés de façon détaillée à toutes les personnes qui ont permis à son projet d'être réalisé ; enfin, une dernière annexe concernant Bronia est ajoutée à la deuxième édition de *The Lost* et complète la recherche. Malgré tous ces ajouts, le lecteur reste avec un sentiment d'inachèvement, qui reflète probablement celui de l'auteur, car il n'a eu de cesse de pointer ses échecs durant sa quête et de souligner à quel point celle-ci ne pourrait que rester incomplète.

En somme, accepter l'idée de l'inconnaissance ou de la connaissance partielle ou tronquée revient à faire l'expérience du deuil inachevé. L'absence de complétude des témoignages et des récits perturbe les personnages de lecteurs ou d'auditeurs, tout comme les récits laissés en suspens perturbent le lecteur réel. Le passé « ne passe pas » car le deuil, peut-être impossible à faire, reste inachevé pour le lecteur comme pour les personnages et narrateurs : à l'image de Zvi Litvinoff, dans *The History of Love*, forcé « d'apprendre à vivre avec la vérité » (HL 156), il ne leur reste plus qu'à apprendre à vivre avec le manque.

c) Hériter d'un monde en noir et blanc

Where there is no grave, we are condemned to go on mourning. Or we become like animals and don't mourn at all.⁴⁵⁰

⁴⁵⁰ Ruth Kluger, *Still Alive: A Holocaust Girlhood Remembered*, The Feminist Press at the City University of New York, 2001, p. 80.

Les photographies en noir et blanc de *The Lost* teintent le récit de Mendelsohn d'une sourde mélancolie ; l'univers sépia de Leo Gursky, dans *The History of Love*, paraît au lecteur bien plus terne que l'univers coloré d'Alma Singer ; et dans *Everything Is Illuminated*, la grisaille des chapitres contemporains contraste avec les couleurs du récit de réalisme magique qui dépeint le passé, comme si le monde du présent était en deuil du monde du passé. Les ouvrages du corpus semblent tous comporter, sous une forme ou une autre, des manifestations de ce deuil « pathologique » à l'égard de la Shoah. Auteurs de troisième génération, Foer, Krauss et Mendelsohn sont concernés par cet intérêt continu pour des morts éloignées, un intérêt qui se manifeste tant dans leurs recherches de témoignages que dans les actes de transmission qu'ils mettent en œuvre au travers de leurs écrits. Comme l'a fait remarquer Ruth Kluger, afin de clôturer un deuil, il faut généralement un enterrement, une sépulture, des obsèques. Dans *An Odyssey*, Mendelsohn observe que, chez les Grecs de l'Antiquité, ne pas pouvoir enterrer ses morts représentait l'horreur absolue, et il en va de même pour cet autre peuple antique que sont les Juifs. Ne pas savoir exactement ce qu'il est advenu d'êtres chers constitue un traumatisme en soi mais là n'est pas la seule cause du deuil inachevé. D'un point de vue médical, le deuil fait toujours suite à un choc psychologique dû à une perte, et la douleur causée par cette perte peut parfois s'accompagner de colère ou de ressentiment :

Le deuil implique toujours, évidemment, une perte traumatique. Lorsque le trauma est chargé de violence, comme dans le cas où l'être aimé était une des victimes de l'Holocauste, par exemple, ou victime d'actes criminels ou terroristes, ou d'un système répressif dans un pays totalitaire, une hostilité intense s'entremêle à la douleur du deuil.⁴⁵¹

Pour Freud, dans *Deuil et mélancolie*, publié en 1915, deux états sont possibles après la perte d'une personne, d'un objet ou d'un idéal. Le premier de ces états possibles est le deuil, une réponse saine à la perte qui se termine en une résolution des sentiments envers l'objet perdu, revenant à une acceptation de cette perte. Le deuil a pour but de surmonter la disparition et de retourner vers la société « normale ». L'alternative est la mélancolie :

[Celle-ci] se caractérise du point de vue psychique par une dépression profondément douloureuse, une suspension de l'intérêt pour le monde extérieur, la perte de la capacité d'aimer, l'inhibition de toute activité et la diminution du sentiment d'estime de soi qui se manifeste par des auto-reproches et des auto-injures et va jusqu'à l'attente délirante du châtement.⁴⁵²

⁴⁵¹ Otto F. Kernberg, « Quelques observations sur le processus de deuil », *L'Année psychanalytique internationale*, vol. 1, 2011, pp. 153-175.

⁴⁵² Sigmund Freud, « Deuil et mélancolie. Extrait de *Métapsychologie* », *Sociétés*, vol. n° 86, no. 4, 2004, pp. 7-19.

Ainsi, tandis que le deuil est considéré comme une phase normale – limitée dans le temps – succédant à la perte d’un être cher, l’état de mélancolie (dont les circonstances déclenchantes, dues à l’action d’événements de la vie, peuvent être similaires à celles du deuil) suppose l’existence d’une prédisposition morbide. Entre ces deux états, selon Freud, il existe une troisième voie intermédiaire, le « deuil non résolu » ou « deuil inachevé » dans lequel il n’y a pas de résolution ni de rédemption, sans pour autant qu’intervienne une pathologie handicapante comme dans le cadre de la mélancolie : « Le travail de deuil est un travail de mémoire, Freud utilise d’ailleurs l’expression de *trace mnésique à désinvestir* et non pas le terme de *représentation* ». ⁴⁵³ Or, dans le cas de la Shoah, se pose précisément, comme on l’a déjà vu, le problème de la représentation. Pour Didi-Huberman, l’image pourrait alors précisément servir à inverser le processus de déshumanisation introduit par la politique d’extermination mise en place par les nazis. Le deuil, dans ce contexte, consiste à déterminer ce que la victime a été pour le survivant et ce que le survivant a perdu. Le problème, insoluble lorsqu’on traite de la Shoah, concerne l’absence de représentants de la disparition qui devient donc impossible à symboliser :

Le deuil partage avec le traumatisme le fait de ne pas avoir de signifiant qui le représente. Dans le cas du deuil, Lacan parle, dans son séminaire sur Hamlet, de « forclusion à l’envers » ⁴⁵⁴. Il avait évoqué la forclusion pour parler de psychose. Le signifiant forclos est plus que refoulé, il est indisponible. Dans le deuil, c’est l’objet qui disparaît. ⁴⁵⁵

C’est pourquoi l’utilisation d’images peut fournir un support à ce qui a été refoulé ou à ce qui reste inconnu ou méconnu, et ainsi permettre aux générations d’après la Shoah (et au lecteur) de s’identifier et/ou d’imaginer : « L’usage des photographies des disparus en Argentine, pendant la dictature militaire des années 1970, s’inscrit dans le double processus de prouver leur existence et de pouvoir par ailleurs, grâce à ce support, inscrire le début d’un processus de deuil autrement impossible » ⁴⁵⁶. De même, Paule Lévy explique la révélation qu’a constituée, pour Susan Sontag, le spectacle des photographies des camps de concentration : « alors même qu’elle connaissait leur existence, [...] un deuil se déclencha, un deuil ‘inéluçtable’ et ‘interminable’ ⁴⁵⁷ » ⁴⁵⁸. C’est la rencontre avec une image – avec ce que Freud nomme le

⁴⁵³ Diana Kamienny-Bockzkowski, « Le deuil, le corps, représentation », *Savoirs et clinique*, vol. 10, no. 1, 2009, pp. 84-90.

⁴⁵⁴ Jacques Lacan, *Le séminaire*, Livre VI, *Le désir et son interprétation*, Paris, Le Seuil, 2007.

⁴⁵⁵ Diana Kamienny-Bockzkowski, « Le deuil, le corps, représentation », op. cit. , pp. 84-90.

⁴⁵⁶ Id.

⁴⁵⁷ Susan Sontag, *Sur la photographie*, Paris, Christian Bourgois, 2003.

⁴⁵⁸ Paule Lévy, “Storytelling, Photography and Mourning in Daniel Mendelsohn’s *The Lost*”, edited by Victoria Aarons, *Third-Generation Narratives: Memory in Memoir and Fiction*, Lexington Books, 2016, p. 63-64.

« verdict de la réalité »⁴⁵⁹ – qui dévoile la perte et qui initie le deuil. Et ce verdict s’appuie parfois sur « l’effet de réel que la photographie peut induire »⁴⁶⁰. Par ailleurs, le deuil implique nécessairement la notion de temps et le deuil pathologique peut être décrit, précisément, comme un trouble de la notion de temps, particulièrement aigu à la fois chez les survivants et chez leurs descendants directs, et qui les a poussés (inconsciemment) à ne pas accomplir ce processus afin de préserver leur intégrité psychique :

Le processus du deuil, comme il apparaît chez les survivants de l'Holocauste, a été différé pour protéger le moi contre l'attaque d'une réaction mobilisant toute la personnalité ou contre un sentiment envahissant de perte d'identité. Ce retard de la réaction attendue s'est chargé de sentiments de culpabilité, de reproches diffus, et recouvre une dépression latente, pour ainsi dire intraversable.⁴⁶¹

Si l’on en revient au concept de post-mémoire forgé par Marianne Hirsch et largement examiné dans la première partie, on peut dire que les générations post-mémorielles sont des témoins de la mémoire et que les représentants de ces générations manifestent, par leurs préoccupations et par leurs écrits, le deuil inachevé ou non résolu dont ont souffert leurs aînés.

Il semble, par exemple, assez évident que le grand-père de Mendelsohn souffrait d’un deuil non résolu à propos de son frère Shmiel, une souffrance faite de culpabilité et de déni : sa réticence à évoquer ce frère et, en même temps, son attachement extrême aux lettres de Shmiel dont il ne se séparait jamais et que l’auteur découvre après sa mort dans la poche intérieure de son costume, comme un secret honteux inavoué, attestent de cette souffrance qui ne s’était jamais effacée et qu’il n’avait cessé de porter presque à même la peau. De même, l’utilisation des photographies dans *The Lost* correspond à ce qui a été décrit par Didi-Huberman – en tant que traces, elles permettent de lutter contre l’extermination totale et de restaurer l’existence des disparus comme êtres humains – mais en même temps, paradoxalement, elles ne permettent pas tout à fait d’accomplir le travail de deuil car, d’après Paule Lévy, elles font naître plus de questions qu’elles n’en résolvent :

Because they are fetish objects, pure simulacrum, photographs merely deepen the sense of loss. Despite their deceptive transparency, they remain impenetrable, yielding no disclosure of the subjects’ essence: “I could scrutinize Shmiel’s face and maybe as I looked at it [...] it would occur to me how easy it is for someone to become lost, forever unknown” (L 71). [...] Open windows into the past, photographs do have a powerful capacity to move the viewer. They are

⁴⁵⁹ Sigmund Freud, *Deuil et mélancolie* (1917), Paris, Folio essais, 1968.

⁴⁶⁰ Diana Kamienny-Bockzkowski, « Le deuil, le corps, représentation », op. cit., pp. 84-90.

⁴⁶¹ Stern, J. « Psychothérapie de la perte et du deuil », *Santé mentale au Québec*, Vol. 15, Issue 2, 1990, p. 221–232.

also irresistible invitations to reverie. Yet they show nothing, heal nothing. In *The Lost* there is nothing to expect from their “sealed lips” (L 17) and “vacant eyes” (L 7).⁴⁶²

Dans cette perspective, les photographies n’aideraient pas à dépasser le sentiment de perte et de manque mais contribueraient au contraire à le renforcer. En effet, les photographies de Shmiel et des siens sont l’un des rares moyens d’approcher les sujets : c’est à travers elles (ainsi qu’à travers les récits et témoignages des survivants) que Daniel Mendelsohn (et le lecteur réel) « font connaissance » avec ces personnages mais les « simulacres » qu’elles constituent ne permettent pas de révéler à la personne qui les observe le mystère de « l’essence des sujets ». Le lecteur (comme le narrateur de *The Lost* avant lui) a beau scruter les clichés qui lui sont présentés, il n’en devient que davantage convaincu du côté irrémédiable de la perte que constitue la disparition des sujets. Si les photographies ont le pouvoir de susciter l’émotion et d’inciter à la rêverie, elles ne peuvent en aucun cas permettre de « guérir » ou d’alléger la souffrance de ceux qui restent, car les yeux des disparus sont « vides » et leurs lèvres sont « scellées » à tout jamais. Et cette idée de l’inconnue comme génératrice de malaise peut être étendue à des questions qui ont torturé le narrateur de *The Lost* et qui resteront également sans réponse pour son lecteur : quelle fut la réponse/réaction de son grand-père aux lettres de Shmiel ? est-ce que Shmiel a seulement reçu ces réponses ? quelles étaient les relations intra-familiales, au sein de la famille de Shmiel, alors qu’ils étaient confrontés à leur fin annoncée ?

De même, nombre de personnages dans les romans de Krauss souffrent manifestement de ce « deuil inachevé ». Le deuil est censé être un processus de résolution et de fin alors que le « deuil non résolu » se traduit par un intérêt constamment renouvelé pour les morts, pour les cataclysmes, pour la souffrance résultant d’événements catastrophiques comme l’illustre le personnage de Bird dans *The History of Love*. Le jeune frère d’Alma est en effet un enfant perturbé qui ne parvient pas à se remettre de la mort de son père et il affirme, à l’âge de sept ans, lors d’un jeu avec sa sœur, qu’il « a été malheureux toute sa vie » (HL 36). Il se comporte bizarrement et n’a pas vraiment d’amis de son âge (« he sometimes made strange noises like a video game, [...] and the couple of friends he’d had stopped coming by to play » [HL 37]) ; il refuse son identité et le prénom qui lui a été donné – Emmanuel – « my brother refused to answer to it » (HL 35), et son surnom provient de sa tentative de voler depuis une fenêtre d’un deuxième étage : « On his sixth birthday he took a running leap out of a second-floor window and tried to fly. He broke his arm and got a permanent scar on his forehead, but from then on

⁴⁶² Paule Lévy, “Storytelling, Photography and Mourning in Daniel Mendelsohn’s *The Lost*”, edited by Victoria Aarons, *Third-Generation Narratives: Memory in Memoir and Fiction*, Lexington Books, 2016, p. 63-64.

nobody ever called him anything but Bird » (HL 35). Il renouvelle l'expérience quelques années plus tard et s'en tire avec un poignet foulé : « Not long after that, during the first week of April, he climbed up onto the roof at Hebrew School, fell and sprained his wrist » (HL 59) – accident dont il donne plus tard sa propre version dans son journal intime (HL 150). Sa souffrance peut être partiellement attribuée à l'inconnaissance car il n'a presque pas de souvenir de son père et questionne souvent Alma à son sujet : « [...] 'tell me something about Dad,' he whispered. [...] 'Please ?' he begged. I tried to think, and because I couldn't remember anything I hadn't already told him a hundred times, I made up something » (HL 53). En mal de faits réels à raconter à son frère, Alma prend le parti d'en inventer, convaincue que si ces faits sont cohérents avec le reste de son récit, ils auront le même effet apaisant que s'ils étaient véridiques. Souffrant de l'absence tant de son père que de souvenirs de lui, Bird se réfugie alors dans la religion comme source de réconfort (« Every morning he wakes early to *daven*⁴⁶³ outside, facing Jerusalem » [HL 37]), et se persuade progressivement d'être un *Lamed Vovnik*, l'un des trente-six Justes destinés à sauver le peuple juif dans la tradition juive : « I think I might be a *lamed vovnik*.' 'A what?' 'One of the *lamed vovniks*,' he whispered. 'The thirty-six holy people.' 'What thirty-six holy people ?' 'The ones that the existence of the world depends on' » (HL 52). Les deux enfants n'ont pas été élevés dans la religion et Alma trouve incongrue la référence que fait son jeune frère à un élément de la mystique juive. Charlotte, leur mère ne s'en inquiète que modérément et elle tente de rassurer Alma : « My mother thought it was his way of dealing with losing Dad, and that one day he would grow out of it » (HL 194). Son deuil inachevé se manifeste aussi par son angoisse sourde concernant le monde qui les entoure et sa peur de l'avenir : il redoute qu'un Déluge ne s'abatte et qu'un malheur n'arrive à sa mère et à sa sœur ; il sent peser sur eux la menace d'une catastrophe imminente et se sent investi de la mission de les sauver, et c'est pourquoi il construit une arche dans le jardin de leur maison. Le psychiatre de Bird essaie de l'aider à verbaliser son chagrin mais Bird s'y refuse :

Then Dr Vishnubakat said Can I ask you a question and I said Depends and he said Do you miss your father and I said I don't really remember him, and he said I think it would be very hard to lose your father, and I didn't say anything. If you want to know why I didn't say anything it's because I don't like it when anyone talks about Dad unless they knew him. (HL 206)

Face au désordre émotionnel de son jeune patient, ici souligné par l'absence de toute ponctuation matérialisant le dialogue, le psychiatre lui conseille d'essayer de nommer les

⁴⁶³ Le verbe « daven » signifie prier, dans le judaïsme, et n'a pas de traduction en français (« to recite the prescribed prayers in a Jewish liturgy », *Merriam-Webster's Dictionary*).

sentiments qu'il éprouve dans son journal intime, de les répertorier afin de pouvoir les affronter et, peut-être, de dépasser ceux d'entre eux qui l'empêchent de mener une vie ordinaire – « Dr Vishnubakat said one nice thing to write in my journal is my thoughts and feelings » (HL 202) – mais Bird applique à la lettre sa suggestion ce qui donne lieu à des phrases comiquement naïves et attendrissantes reflétant l'inaptitude du jeune personnage à exprimer ses émotions : « The way this made me feel was sad » (HL 204).

La perte de son père est donc un traumatisme dont Bird ne parvient pas réellement à se remettre puisqu'il reste tourné vers un univers de mort et de destruction (même s'il envisage une possible rédemption dont il serait le vecteur). Krauss, dans une interview, souligne qu'elle s'est intéressée dans son roman à « la réaction à la perte catastrophique » et, à travers les personnages et les narrateurs, le lecteur réel des écrits se trouve en effet, lui aussi, confronté à toutes sortes de pertes possibles (celle d'un amour de jeunesse, d'un manuscrit, d'un bureau ou encore, de la pulsion de vie), déclinées à partir de la perte causée par la Shoah.

Le lecteur réel doit, en définitive, faire face à la perte irrémédiable d'une partie de la culture européenne, celle du *Yiddishland*, sur laquelle les trois auteurs insistent, ce qui revient à prendre conscience que la Shoah, dans une large mesure, a été un succès. À l'issue de sa lecture, le lecteur, comme le personnage de Bird, porte ce deuil en lui, cette trace confuse d'un monde qui a disparu et dont il sait pertinemment qu'il ne reviendra plus. Dans les récits qu'il lit, il cherche à comprendre ce qui est arrivé et par quel moyen il pourrait parvenir à une forme de résolution. Mais il ne trouve de réponse satisfaisante nulle part et les textes restent pour lui des bribes de récits qui forment difficilement un tout.

Le personnage de Lotte, dans *Great House*, illustre également cette problématique du deuil non résolu. Dans son cas, le lecteur peine à établir avec certitude lequel des multiples traumatismes dont elle souffre pourrait être à l'origine de sa « pathologie » : la perte de sa famille dans la Shoah, son exil, ou encore l'abandon de son enfant quelques semaines après sa naissance. Tous ces événements sont autant de raisons pour elle de ne jamais parvenir à une résolution qui marquerait la fin de son deuil. Sa manière de « résoudre » cette problématique est symbolisée par son effacement progressif de la vie, sa disparition à ses propres yeux, qui se manifestent dans l'évolution de sa maladie d'Alzheimer. Lotte cesse d'écrire et *disparaît* littéralement du champ visuel de ses lecteurs (fictionnels) ainsi que du lecteur réel.

À l'inverse de ce que fait Lotte (même si elle écrit des textes métaphoriques sur la Shoah dans une tentative de résolution), témoigner peut être considéré comme un acte de deuil qui repose sur deux points : il s'agit d'abord de parler et de communiquer pour représenter, puis de réagir. Cependant, cette réaction ne peut en aucun cas résoudre totalement la perte puisqu'elle

ne peut ramener les morts et, comme on vient de le voir, dans les œuvres du corpus, cette absence de résolution se traduit souvent par des récits inachevés et peu connectés entre eux ou, dans le cas de *The Lost*, par une absence de dénouement, comme le note Paule Lévy : « The book proposes [...] no Aristotelian denouement or totalizing picture. The archive cannot be closed; the list of the dead will never be complete as shown by the abundant “paratext” proposed at the end of the volume »⁴⁶⁴. Mendelsohn exprime cette volonté explicitement et justifie ainsi sa référence à Virgile à travers la citation « There are tears in things » :

And I would say the Virgil — as you know that quote plays an important thematic note in the book. For all the reasons I explain. But I'm also advertising that this is a tragic book. It's not called *The Found*. And that was important to me, because we now have a cultural narrative which is about cheap closure. Whatever traumas you've suffered, you'll go on Oprah, and you'll get hugged and it will be fine. And this is not one of those stories. It's not one of those stories in the way it happened to the people it happened to, who didn't have closure, and whose story will never be over. It will never be over because most of these people's stories will never be known. But also my story of my search is not one of happy closure. I didn't want people to read this and say, "Oh, at the end he gets redemption and it's all great, and he has a feel-good moment".⁴⁶⁵

Le chagrin provoqué par la perte ne peut être atténué par les récits parce que ces derniers demeurent à jamais incomplets et la question restera toujours ouverte ; les larmes persisteront et on n'aura jamais fini de raconter la Shoah et ses répercussions, tout simplement parce que les histoires de vie de la plupart des gens qui ont péri ne seront jamais connues. Ainsi, parmi les leçons proposées implicitement par les auteurs (et dont le lecteur « hérite »), figure celle qui consiste, paradoxalement, à ne surtout pas faire son deuil, comme le préconise Mendelsohn :

En Californie – ce ne pouvait être que là-bas – lors d'une conférence, un brave gars à cheveux longs et sandalettes m'a demandé : « Comment pouvons-nous commencer à nous en remettre, à cicatriser tout cela ? » Je lui suis tombé dessus : « Pourquoi voudriez-vous vous en remettre, vous sentir mieux ? Il y a eu des millions de morts, et cela fait mal. Un point c'est tout! ». ⁴⁶⁶

La réponse de Mendelsohn revient à affirmer la nécessité d'accepter une douleur qui reste, qu'on garde, une plaie non cicatrisée avec laquelle on vit. Ne pas faire son deuil signifie ne pas accepter la disparition et ne pas « passer à autre chose », à l'image de Claude Lanzmann qui affirme que « ne pas comprendre a été [sa] loi d'airain pendant les onze années de production de *Shoah* »⁴⁶⁷. Le témoignage n'efface pas la Shoah, il ne la nie pas, il ne ramène pas les morts et ne défait pas l'horreur, et ne rétablit pas non plus un sentiment de sécurité ; c'est un processus

⁴⁶⁴ Paule Lévy, “Storytelling, Photography and Mourning in Daniel Mendelsohn’s *The Lost*”, op. cit., p. 68.

⁴⁶⁵ Elaine Kalman Naves, *Queens Quarterly*, 2008.

⁴⁶⁶ Philippe Coste interviewe Daniel Mendelsohn, *L'Express*, 1/09/2007.

⁴⁶⁷ Adam Benzine, “Lanzmann – Spectres of the Shoah”, op. cit.

qui consiste à affronter la perte, à faire l'expérience de la douleur causée par la séparation et la disparition, à « regarder le soleil en face ». Témoigner des événements, comme l'ont fait les survivants de Bolechow pour Mendelsohn, et témoigner de la mémoire, comme le font les auteurs de troisième génération pour leur lectorat, permet de prendre conscience que, certes, les disparus ne reviendront pas mais que l'on n'est plus seul face à la perte.

Le lecteur, comme Foer, Krauss et Mendelsohn avant lui, n'a décidément d'autre choix que d'accepter une connaissance partielle des faits, ainsi que des histoires inachevées dont il est devenu, de fait, le co-propriétaire, après qu'il a été placé par les auteurs « au milieu de la fable ». Il est d'abord forcé à une attitude passive d'observateur extérieur et impuissant, puis il prend conscience que les récits qu'il lit émanent des derniers témoignages directs de la part de témoins, rescapés ou survivants. Comme on l'a vu à maintes reprises, la forme donnée aux histoires et aux intrigues reflète cet « inachèvement » dont le lecteur est contraint de se contenter. Et cette incomplétude des récits et de la connaissance, alliée à la brutalité et au caractère irrémédiable de la destruction, provoque une grande souffrance qui se lit comme une véritable tragédie.

2) La tragédie de la Shoah

[...] real tragedy is never a straightforward confrontation between Good and Evil, but is, rather, much more exquisitely and much more agonizingly, a conflict between two irreconcilable views of the world. (L 456)

Le terme tragédie désigne communément un événement tel qu'un accident, un crime ou une catastrophe naturelle qui provoque destruction et détresse. La Shoah est effectivement une tragédie, d'une part à cause de ce qui est arrivé aux victimes et, d'autre part, du fait des conséquences ultimes, notamment la perte de confiance dans le progrès des valeurs humaines qui en a résulté : « All of tragedy is about actions having consequences »⁴⁶⁸. Dans le domaine du théâtre et de la littérature, si l'on en revient à la définition d'Aristote, la tragédie devrait créer chez le spectateur des émotions telles que la pitié et l'effroi : « The Greeks invented a whole genre that does nothing but hold up a magnifying glass to great suffering, which is tragedy »⁴⁶⁹. Ainsi, les tragédies grecques examinaient « à la loupe » des épisodes de grande souffrance qui

⁴⁶⁸ Rajat Singh interviews Daniel Mendelsohn, *Los Angeles Times Review of Books*, September 14, 2017.

⁴⁶⁹ Rajat Singh interviews Mendelsohn, op. cit.

s'en trouvaient amplifiés, et elles devaient aboutir à la « purification des passions », appelée *catharsis* : la libération des tensions émotionnelles était censée survenir après une expérience insoutenable et ainsi restaurer la sérénité chez le spectateur qui venait de s'identifier au héros. Il va de soi qu'en ce qui concerne la Shoah, seule la première partie de la définition s'applique : en effet, si la Shoah a provoqué destruction, souffrance et détresse et continue de susciter la pitié et l'effroi chez ceux qui témoignent, aussi bien que chez ceux qui reçoivent ces témoignages, et si la lecture des récits de la Shoah et de ses conséquences constitue bel et bien une expérience insoutenable, le lecteur n'a cependant aucune chance de parvenir à un état de *catharsis* qui le conduirait à la sérénité.

Au contraire, la plupart des récits effectués par des auteurs de troisième génération, qu'ils soient fictionnels ou non, tendent à perturber le lecteur en le plaçant délibérément dans une position de doute et de questionnement. Selon Mendelsohn, expert sur la tragédie grecque, en particulier Euripide, la tragédie se caractérise aussi par le fait de ne pouvoir édulcorer les faits qui se produisent ni leur apporter une « clôture » ou une cicatrisation définitive, et elle participe obligatoirement d'une forme de brutalité : « Pour ma part, je suis adepte de la tragédie grecque. La tragédie, c'est que des choses horribles arrivent. Et que l'on n'y coupe pas »⁴⁷⁰. Il qualifie lui-même son récit de « livre tragique » en raison de l'idée de douleur impossible à apaiser qu'il véhicule : « [*The Lost*] is a deeply tragic book. [...] It's tragic in the sense that it acknowledges the irreparability of pain in the world »⁴⁷¹. Pour lui, participe également de la tragédie le souci de faire disparaître les traces des victimes : « not just to kill them. But that nothing was to be left. No memories. No stories... That's the tragedy of those people. That's the essential tragedy of life and history that most everything gets lost »⁴⁷². Ainsi, la tragédie est faite de souffrance et d'oubli, et la Shoah et son après-coup constituent une source inépuisable de souffrance. Les œuvres de mon corpus sont imprégnées de cette dimension, et tout particulièrement le récit de Mendelsohn : ses disparus – notamment Shmiel, Bronia et Frydka – sont représentés comme des personnages de tragédie et, par ailleurs, dans son récit comme dans ses paratextes, l'auteur insiste sur la « réussite » tragique qu'a représentée la Shoah. À cet égard, la destruction de Trachimbrod, décrite à la fin de *Everything Is Illuminated*, peut être rapprochée de la destruction de Sodome et Gomorrhe dans la Bible, relatée par le narrateur de *The Lost* ; enfin, le sentiment de culpabilité des survivants (largement exploré par chacun des

⁴⁷⁰ Philippe Coste interviewe Daniel Mendelsohn, *L'Express*, 1/09/2007.

⁴⁷¹ Elaine Kalman Naves, "Six from Six Million: Daniel Mendelsohn Interviewed", op. cit.

⁴⁷² Ibid.

trois auteurs), qui se répand dans l'après-coup de toute catastrophe, fait également partie du monde de la tragédie.

a) Shmiel, Bronia et Frydka

Il n'y a pas eu et il n'y aura pas de *kaddish* pour Shmiel ni pour aucun membre de sa famille : cette absence de célébration lors de la mort est grave dans le judaïsme parce qu'elle entraîne, de fait, l'impossibilité de se retourner vers la vie. En effet, si le *kaddish* est la prière des morts, il est aussi, de façon paradoxale, une célébration de la vie : c'est une prière qui se fait en référence au présent, donc une prière qui ramène vers la vie. Or, par la césure qu'elle a causée, par cette absence de lien entre la mort et la continuation de la vie, la Shoah a engendré une douleur dont il est impossible de se défaire tout à fait et qui pèse sur la troisième génération. La démarche des trois auteurs du corpus serait alors de restaurer ce lien par l'écriture, avec le concours du lecteur qui les accompagne par sa lecture. En effet, pour Paule Lévy, le récit de Daniel Mendelsohn s'apparente à « un magnifique kaddish » (« a magnificent kaddish »⁴⁷³) tandis qu'Antoine Perraud y voit « un tombeau de mots »⁴⁷⁴.

Le « personnage » de Shmiel comporte bien des traits du héros tragique. En effet, selon la définition aristotélicienne, le héros tragique est un personnage littéraire qui commet une erreur de jugement laquelle mène inévitablement à sa chute. Parmi ses caractéristiques, la faute ou l'erreur fatale (*hamartia*) qui cause le sort tragique de Shmiel se situe dans sa décision de retourner en Europe après un bref séjour aux États-Unis en 1914, alors que plusieurs membres de sa famille s'y étaient établis afin de reconstruire leurs vies. Ensuite, l'on peut voir dans l'arrivée au pouvoir des nazis en Allemagne et leur invasion de l'Europe de l'est, quelques années plus tard, un revirement de situation (*peripeteia*) qui sera fatal à Shmiel et à sa famille. La prise de conscience (*anagnorisis*) que ce retournement de circonstances est partiellement causé par l'erreur de jugement de Shmiel correspond à la conviction, acquise rétrospectivement, que la décision contraire (qui aurait consisté à rester en Amérique), aurait pu assurer son salut et sauver sa famille de la destruction. Le lecteur ne peut manquer de noter que Shmiel s'est, en quelque sorte, « jeté dans la gueule du loup » en préférant Bolechow au « Nouveau Monde ». Il est amené à voir dans la cause de cette décision un « défaut tragique », cette « fierté excessive » (*hubris*) dont Mendelsohn nous répète qu'elle était un trait de personnalité de son

⁴⁷³ Paule Lévy, « Storytelling, Photography and Mourning in Daniel Mendelsohn's *The Lost* », op. cit., p. 68.

⁴⁷⁴ Antoine Perraud, « Au nom de six des siens », *La Croix*, 26/09/2007.

oncle Shmiel puisque plusieurs témoignages convergent pour former le portrait d'un homme vaniteux :

I can see him. [...] There he is, tall [...], prosperous, a tiny bit self-important, perhaps, moving in no great hurry since he wants to stop and greet everyone with that slightly lordly manner so many in his family have, [...]. His vanity is secretly flattered: after all, he is the one who chose to stay in this town, when he could easily have gone elsewhere, precisely because he wanted to be a *macher*, a big fish in a small pond. And so why not enjoy being called the *krol*, [the king], whatever the tones of voice [half-affectionate and half-mocking] of those who were calling you that? (L 230)

Ainsi, c'est sa vanité qui constituerait son « défaut tragique » : Shmiel préférerait devenir une personnalité importante et reconnue dans une petite ville au fin fond de l'Ukraine plutôt que de rester en Amérique, et l'ironie tragique de l'histoire fait que, vraisemblablement, jusque vers la fin des années 1930, il resta persuadé d'avoir pris la bonne décision : « a person who likely thought, until the very end, that returning to Bolechow from New York was the best decision he'd ever made » (L 231). Finalement, dans une tragédie, le sort du héros doit être bien plus douloureux qu'il ne le mérite et, en effet, qui mériterait de voir sa famille sauvagement détruite et de finir sa vie terré comme un animal dans la cave minuscule d'une maison inconnue, avant d'être finalement dénoncé, arrêté et exécuté sur place, sans autre forme de procès, comme ce fut le cas de Shmiel ?

Bronia, comme ses trois sœurs et sa mère, est une « victime collatérale » de la tragédie qui s'abat sur Shmiel : avec son retour à Bolechow, ce dernier se trouve pris à son propre piège, et, plus tard, ses appels à l'aide ne seront pas entendus, partiellement en raison d'une probable querelle avec les membres de la famille installés aux États-Unis. La courte histoire de sa plus jeune fille, Bronia, illustre tous ces aspects tragiques : la situation dans laquelle son père s'est trouvé, l'absence de secours et d'assistance (qui provoqueront une forte culpabilité chez ceux qui resteront) et, d'une manière générale, l'horreur habituellement associée aux événements liés à la Shoah. Avec elle, c'est toute la barbarie nazie qui est exposée puisque Bronia, âgée seulement de treize ans au moment de sa disparition, symbolise l'innocence de l'enfance assassinée. À l'image de la plupart des victimes (et, plus encore, des très jeunes victimes), elle a pratiquement été oubliée et cet oubli participe de cette « inconnance » douloureuse, caractéristique des génocides car délibérément causée par les coupables. La disparition de Bronia représente un traumatisme pour la branche américaine de sa famille, à laquelle Mendelsohn appartient, et la transmission de ce traumatisme diffus et non-verbalisé suscite,

chez l'ultime récepteur qu'est le lecteur, un sentiment de pitié mêlé d'effroi qui tarde à se dissiper après la lecture du récit.

Par ailleurs, au plan littéraire, le cas de Bronia concentre maints aspects caractéristiques du récit de Mendelsohn : il permet à l'auteur de nourrir sa réflexion sur la connaissance en général ; son portrait est marqué par la discontinuité puisque Mendelsohn le forme par petites touches au fil des pages, à l'aide de bribes de récits émanant de différents témoins, répétées plusieurs fois parce que rares, et associées à une seule et unique photographie, elle aussi utilisée à trois reprises sous des formes différentes, et commentée par l'auteur qui guide ainsi le lecteur dans son interprétation de l'image. Le lecteur se forge alors progressivement une image, faite de correspondances et d'échos, en même temps que lui apparaît la ténacité de l'auteur, toujours à la recherche de la moindre information au sujet de cette petite victime quasiment oubliée. Bien que « personnage mineur », à première vue, Bronia est en fait présente tout au long du récit et elle apparaît au lecteur avant même que l'auteur ne se soit embarqué dans sa quête qui commence après la mort de son grand-père :

Shmiel, then ; and *Ester* and *Schneelicht*. But of the four beautiful daughters, my grandfather, in all the years I knew him, all the years I interviewed him and wrote him letters filled with numbered questions about the *mishpuchah*, the family, never uttered a single name. Until my grandfather died, we knew the name of only one of the girls, and that was because Shmiel himself had written it on the back of one of those photos [...]. On the back of a snapshot of himself and his stout wife and a little girl in a dark dress, my grandfather's brother had written a short inscription in German, *Zur Erinnerung* ; then the date, 25/7 1939 ; and then the names *Sam*, *Ester*, *Bronia*, and so we knew that this daughter's name was Bronia. (L 23)

Son prénom est le premier à être connu, avant celui de ses sœurs aînées et, pour le lecteur, elle est d'abord cette « petite fille vêtue d'une robe de couleur sombre » sur une photographie au dos de laquelle sont écrits son prénom et celui de ses parents, de la main de Shmiel.

L'histoire de Bronia, sur laquelle l'auteur s'attarde, mérite d'être isolée et mise en relief car son sort est incertain pendant la majeure partie du récit. Après avoir pensé qu'elle a été gazée à Belzec comme le furent de nombreux Juifs de Bolechow (« Bronia, who had disappeared into the Bath and Inhalation Rooms sixty years before » [L 297]), Mendelsohn (et le lecteur à sa suite) apprend qu'en fait, elle n'a pas péri dans une chambre à gaz, puis il acquiert définitivement la certitude qu'elle a été assassinée durant l'*Aktion* de 1942 à Bolechow puisque des documents (tardivement parvenus à l'auteur et figurant à la fin du volume) en attestent officiellement :

And so, as the result of yet another fortuitous reaching out, another improbable contact made against all reasonable expectations, I now have this concrete fact to add to the small mound of facts I assembled: that Bronia, about whom all that anyone remembered was that she was still a child, still busy with her toys, was rounded up and shot to death during the dreadful first days of the Second Aktion in Bolechow; and that when she died in this fashion, she was either thirteen years old, or just about to be thirteen years old. (We still do not know her birth date.) And so her very brief story now has, at least, a concrete enough beginning (« 1929 ») and a very precise ending (« 3/IX/1942 »). [...] we know that Bronia was killed during the roundup; a roundup famous for its brutal killing of children, as we also know. (L 509-510)

Le lecteur apprend donc qu'elle a bien été l'une des victimes de l'*Aktion* – précisément datée le 3 septembre 1942 – et que toute sa classe d'âge a été tuée, ce qui explique en grande partie que personne n'est plus susceptible de se souvenir d'elle et de témoigner de son existence : « Bronia who had had the bad luck to be so young when she was taken, and because nobody that young was a useful worker, almost nobody that young—her friends, her schoolmates—had survived, which is why so little of her is left today to know about » (L 297). C'est le hasard et la « malchance » de son jeune âge qui lui ont valu d'être assassinée ce jour-là, aveuglément et peut-être sauvagement, comme le suggère la fin du paragraphe. Une fois de plus, ne restent que les photographies, traces ultimes de vies balayées.

Chaque fois que Mendelsohn rencontre de nouveaux témoins ayant connu la famille de Shmiel à Bolechow, il s'empresse de les questionner au sujet de Bronia car, avec Ester, ce sont les deux membres de la famille à propos desquels il est parvenu à recueillir le moins de souvenirs. En Australie, Meg Grossbard déclare à son sujet : « The little one I didn't know so much because she was small [...] » (L 190). Or, pour l'auteur, ce sont ces témoignages et ces souvenirs mettant en scène les « personnages » du passé qui vont pouvoir les « réanimer » mentalement, le temps de la remémoration évoquée par le témoin, et le temps de la lecture de cette remémoration par le lecteur. Le chagrin que Meg éprouve, lorsqu'elle se rend compte qu'elle ne garde qu'un vague souvenir de Bronia, est également, en soi, un élément tragique :

The youngest one I can't recall, Meg said slowly, as she sat in her brother-in-law's living room. Bronia. I was digging in my memory, trying, but I can't ... Lorka I saw, because I saw her growing up together, and Ruchele was around the house. But Bronia I just can't—there are no recollections, I can't tell you why. She was just a baby. She paused for a second. When you went to the house she'd be there, when you showed me the photo I knew it was her. But I just can't ... Her voice trailed off. (L 233-234)

Ici, le sentiment de perte communiqué au lecteur est poignant car, dans les propos de Meg, on sent poindre également un certain degré de culpabilité : en effet, il est communément et tacitement admis que le rôle des survivants est d'évoquer les disparus et Meg se trouve ici

dans l'incapacité de le faire. Par ailleurs, Mendelsohn ne cesse de répéter la cause de cette absence d'anecdotes : il n'y a pas de rescapés appartenant à sa classe d'âge car les enfants jugés trop jeunes pour travailler étaient directement gazés à leur arrivée au camp s'ils n'avaient pas été massacrés dans leur village auparavant. C'est une connaissance historique qu'a tout lecteur européen moyen, mais le fait d'approcher cette réalité par le biais de l'exemple précis de la petite Bronia est, à nouveau, beaucoup plus éloquent que des données historiques, et il fait ainsi percevoir au lecteur l'ampleur de la destruction et la volonté d'extermination totale. Et lorsque, plus tard, Mendelsohn espère, en interviewant Anna Heller Stern en Israël, pouvoir glaner quelques indications tant attendues sur Bronia, ses attentes sont une fois de plus déçues :

Bronia, I prodded. I was excited at the thought that finally someone might be able to tell us something about Bronia. [...] Bronia? I said again. But Anna shook her head and said, *Ruchelevar di kleynste*. [...] Which is why, when she went on to tell me that *di kleynste*, the smallest one, was a very solid girl, very sensitive, very delicate [...]—a description, I knew, that fit well with Jack's description of Ruchelevar—I couldn't be sure if I'd ever learn anything about Bronia. (L 297)

Bronia a donc été « oubliée » au point que même cette amie d'adolescence de Lorca, la fille aînée de Shmiel, se trompe et affirme que Ruchelevar était la plus jeune des filles. Le lecteur sent alors le découragement poindre chez le narrateur qui lui fait part de ses espoirs puis de sa déception, et lui-même évolue au gré de ces incertitudes. Auparavant, Mendelsohn avait à nouveau insisté sur cette absence d'information et sur les conséquences de cette « règle », appliquée par les nazis durant la Shoah, selon laquelle les jeunes enfants devaient être éliminés d'emblée puisqu'ils n'étaient pas aptes au travail forcé :

And about Bronia? Precious little of the youngest of Shmiel's daughters, the youngest of my mother's cousins, remains in the world now, either. The problem, in a way, was that she was too young: only ten when the war broke out, not quite thirteen when the second Aktion ended her life, she was too young to be a candidate for forced labor, which had the effect of prolonging some people's lives, in some cases long enough to die in subsequent actions, in other cases long enough to make the decision to flee to the Babij camp, which was also eventually destroyed, and in still other cases long enough to make the decision to go into hiding, as Jack and Bob and the others had done, which is how they survived. For all this, Bronia was simply too young, and it is simply as an ordinary young girl that the few people who could remember anything about her in 2003 recalled her, and hence it is as an ordinary girl I must now describe her, too. (L 233)

Mendelsohn met ici en relief ce paradoxe qui renforce l'aspect tragique du destin de Bronia, trop jeune pour être épargnée, ce qui semble d'abord totalement incompréhensible : d'ordinaire, dans le cadre de conflits ou de guerres, la priorité va à la protection des enfants alors que durant

la Shoah, c'est l'inverse qui s'est produit. Bronia fut parmi les premières victimes précisément *parce qu'elle* était une enfant lorsqu'elle fut capturée. L'assassinat des enfants était donc l'une des priorités des nazis et c'est une spécificité de la Shoah que l'auteur entend rappeler à son lecteur. Afin de montrer à quel point le système était déshumanisé et afin de révéler encore davantage toute la tragédie inhérente à cette disparition, l'auteur choisit de montrer Bronia sous un jour parfaitement ordinaire, mignonne petite fille dont les amies de ses sœurs, adolescentes, remarquaient à peine la présence lorsqu'elles venaient leur rendre visite, et à propos de laquelle on ne peut que raconter de petits détails anodins :

I remember Bronia, Jack told me, at the end of his much longer narrative about Ruchele. She was a little kid, I would see her in the street and I would say, 'Hallo Bronia!'

The way he says *hallo* instead of *hello* moved me; there was something so cheerful and everyday about it, something a little bit dated. The word itself—although it is, of course, just an English translation of whatever Jack had once said to Bronia in Polish, decades ago—was like an emissary from a lost moment in history. I smiled.

Jack smiled, too. She was four years younger, she was Bob's age. She was ten when the war broke out. Ruchele was born in 'twenty five, I think it was September 'twenty five, and Bronia, as far as I remember, was born in 'twenty nine. She would be playing in the backyard, I'd stay by the fence and say 'Hallo Bronia.' She was a sweet girl, still very childlike. You could see her mind was still on playing, on games.

Perhaps it was this childish sweetness that had made Meg, on the day all the Bolechowers had met, smile at the mere mention of Bronia's name, when I had handed around the picture of her, a pretty girl standing between her parents, that day. And Bronia! she had said, her face brightening for a moment. And yet when I talked to her in private, a few days later, she was frustrated that she couldn't really remember anything about Bronia—not even having stopped to say hello to her in the streets. (L 233)

Tout ce qui reste de Bronia, au moment où l'auteur mène sa quête, c'est donc cette petite fille qui ne pensait qu'à jouer et dont le souvenir fait s'illuminer les visages de ceux qui l'évoquent, même lorsqu'ils ne se souviennent d'aucun épisode précis qui pourrait se rapporter à elle. La seule remémoration valable revient donc à l'observation de l'unique photographie qui subsiste d'elle. Mendelsohn s'efforce d'en capturer le moindre détail et il enjoint tacitement le lecteur à s'attarder sur ces détails, comme en signe de recueillement. Car c'est avec tristesse et amertume que le narrateur doit se rendre à l'évidence – « voilà tout le portrait qu'on peut faire de Bronia » – lorsqu'il décrit cet unique cliché qu'il a montré au lecteur une cinquantaine de pages plus tôt :

So that was Bronia. In that one clear picture I have of her, from 1939, when she was most likely ten years old, she is wearing a dark-colored pinafore, low white socks, and Mary Janes. She is smiling. Her parents, who unlike her would have been reading the newspapers, aren't. (L 234)

Mendelsohn guide le lecteur dans sa lecture de l'image en lui faisant remarquer que Bronia est la seule à sourire sur la photographie, et que son expression de bonheur innocent contraste avec les visages sérieux et inquiets de ses parents. Contrairement à eux, elle n'a probablement aucune idée de ce qui se trame au moment où la photographie a été prise, et le lecteur peut ainsi apprécier l'ironie tragique de cette situation où elle semble être si efficacement protégée par les solides figures parentales qui l'encadrent alors que celles-ci s'avèreront évidemment impuissantes face à la machine nazie.

Finalement, une forme d'hommage est néanmoins rendu à la fillette par un paratexte émanant de la sœur de l'auteur, Jennifer Mendelsohn, qui fournit un dernier aperçu de Bronia au moyen d'une page postée sur son site web en 2007, et qui montre que la mémoire de cette petite fille qui a bien failli être oubliée est néanmoins perpétuée dans la branche américaine de la famille :

Bronia was the youngest of Shmiel's four daughters and was only 12 or 13 when she died during a roundup at the Bolechow town hall on September 3, 1942. We know, sadly, that she died alone, without her sisters or parents.

Bronia's older sisters' stories are told quite vividly in the book, and there are survivors still living who actually knew them well and remember them. We chose to honor Bronia precisely because so little was known about her. Her older sisters' friends remembered only that she was a sweet, dreamy, polite little girl still young enough to be preoccupied with her toys.

Bronia would have been a woman of 78 this year [2007], and should have had a multitude of family—children, grandchildren, even great grandchildren—to honor her in this way.⁴⁷⁵

C'est Bronia que Jennifer Mendelsohn a choisi d'honorer, « précisément parce que l'on sait si peu de choses d'elle », et la sœur de l'auteur insiste également sur la rupture dans la filiation qu'a représentée l'absence de descendance causée par cette disparition. Les autres sœurs, Frydka en particulier, font l'objet de récits circonstanciés bien que fragmentaires de la part de plusieurs témoins. La seconde fille de Shmiel tient ainsi une place proéminente dans le récit de Mendelsohn, personnage romanesque dont l'histoire est d'autant plus tragique que c'est d'elle dont le lecteur conserve l'image la plus nette et précise ; c'est elle qu'il se représente le mieux et c'est aussi elle qui permet de mettre en lumière les oppositions et les dissensions qui existaient au sein même de la communauté de Bolechow – au-delà des questions de persécution et d'élimination – et qui attestent d'une certaine réalité de la vie quotidienne en Pologne/Ukraine avant-guerre. Frydka est la plus « vivante » des sœurs dans l'esprit du lecteur à l'issue de la lecture.

⁴⁷⁵ Jennifer Mendelsohn, "No one left to remember her", *Medium*, published online, Jan, 28 2015.

C'est tout d'abord une jeune fille vive et gaie qui apparaît au lecteur, évoquée par plusieurs survivants, notamment Meg Grossbard, sa meilleure amie de l'époque, qui montre à l'auteur une photographie qui lui reste d'elle, reproduite page 194, après que l'auteur l'a décrite pour le lecteur : « a posed studio shot of Frydka in which the pretty, long-dead girl is wearing a babushka and very barely smiling, an image I had never seen before and which looks strikingly like my mother » (L 180). Ici, l'impression de proximité avec le sujet est transmise grâce au détail de la ressemblance physique avec la mère de l'auteur. Ce dernier décrit également pour le lecteur plusieurs clichés provenant de l'album d'une autre amie commune, Pepci Diamant, et Mendelsohn insiste alors sur la vie sous toutes ses formes qui émane de ces instantanés : « the snapshots of the girls on skis, the girls lined up in front of someone's house, the girls in their swimming-suits, peering comically out from behind the bushes at the water's edge, staring into the camera as they snacked, their hair tied up in kerchiefs » (L195). Des jeunes filles en groupe qui rient, mangent, plaisantent, font du ski ou nagent, et l'une d'elle était particulièrement dynamique et pleine de vie comme l'atteste la description de Jack, l'un des survivants réfugiés en Australie :

Frydka used to go to the high school in Stryj on the train, Jack was saying. And she was a tall girl, I remember, [...]. He put a hand out and said, Wait, I'll bring a bag.

As I looked on, bemused, he hurried out of his living room and returned a few seconds later with a battered old briefcase, so that he could do a proper impersonation of the long-dead Frydka hurrying off the train with her schoolbag.

You see, he now continued, Everyone carried their bags like that—he walked a few steps, holding the briefcase low at his side, as if it were loaded heavily—because they were loaded with books. But Frydka was a tall girl, an *energetic* girl, and she used to walk like *that*. Thrusting the bookbag to his chest and bracing it with one arm, he strode purposefully forward, imitating Frydka.

He said, She was always one of the first to come down from the train each day, and she used to carry it like that. (L 202)

Frydka est donc cette jeune fille de haute taille, déterminée et certainement audacieuse, dont le survivant qui l'a bien connue garde un souvenir si net qu'il entend l'imiter pour mieux l'incarner aux yeux du narrateur, des décennies plus tard. Elle devient ainsi tellement réelle pour le lecteur que sa disparition peut créer un manque douloureux : lui aussi a « perdu » ce personnage qu'il aurait aimé connaître, et à propos duquel il aurait voulu en savoir davantage. En effet, les détails glanés au fil des pages sur la vie de Frydka la rendent toujours plus intéressante parce que hors du commun : pour commencer, elle fréquentait un garçon non-juif, Ciszko Szymanski, qui est mort « à cause d'elle » (« The boy lost his life because of Frydka »

[L 193]) – une information qui revient sans cesse au fil des entretiens – et cette relation était susceptible, à l'époque, de causer un véritable scandale : « It would have been a big deal, no? I said. [...] It would have been a very big deal, [Bob] said. This drew a sour smile from Meg. That's an understatement. The understatement of the year, she murmured » (L 193). Cette histoire d'amour, sorte de *Roméo et Juliette* local, inenvisageable à l'époque dans une petite ville comme Bolechow où les communautés n'avaient pas coutume de se mélanger et où les mariages mixtes n'existaient pas, fait de Frydka une héroïne intrépide qui avait commencé à transgresser des règles établies de longue date : « the way she was living in that time, in a small shtetl, she was criticized ! She was, you know, *free!* » (L 298). Elle est ainsi décrite, avec un mélange d'admiration et de tendresse, par Anna et Shlomo, lors du premier voyage de Mendelsohn en Israël, comme un « oiseau-mouche », un « papillon qui allait de fleur en fleur », une jeune femme moderne en avance sur son temps (« she should have lived fifty years later » [L 298]). Le narrateur n'est donc pas surpris de la voir détrôner sa sœur aînée, Lorka, comme sujet de conversation, lorsque les survivants se mettent à commenter les photographies de l'époque :

We had come to talk about Lorka, whom no one else had known well, but it didn't surprise me that we had gotten onto the subject of Frydka, a girl who was so beautiful, a girl for whom a boy had given his life, the kind of girl, I had already sensed, to whom stories and myths naturally clung. (L 298)

Frydka apparaît donc comme un personnage de roman et Mendelsohn utilise son histoire et sa personnalité comme matériau littéraire : de la même façon qu'il pointe à plusieurs reprises le défaut majeur de Shmiel, la vanité, il n'idéalise pas Frydka non plus, et la dépeint dans toute sa complexité, n'hésitant pas à rapporter certains témoignages moins flatteurs. Mais dans l'ensemble, la fascination qu'elle exerce sur le narrateur, qui décrit une jeune femme pleine de vie sur les photographies tirées de l'album de Pepci Diamant, finit par rejaillir sur le lecteur, séduit à son tour, des décennies après sa disparition :

Frydka the moody teenager, mooning at her open photo album; Frydka on a brilliantly sunny day in a white dress and those open-toe shoes, squinting into the camera, tall and leggy; Frydka clowning in the bushes by the Sukiel River. [...] You could, I thought, get a crush on this girl. (L 299)

L'auteur choisit de répéter le prénom de la jeune fille en le faisant suivre de la description d'une photographie, communiquant ainsi au lecteur l'impression d'être, lui aussi, en train d'observer

chacun de ces clichés montrant une des facettes du personnage, pour conclure qu'il y avait effectivement de quoi avoir le béguin pour une fille comme elle. Dès lors, sa fin, rapide descente aux enfers, est d'autant plus tragique qu'on imagine le sort qu'elle partagea avec son père : Frydka et Shmiel furent en effet les deux derniers survivants de cette famille de six personnes, déjà presque décimée en 1944, qui, bien qu'ayant bénéficié de l'aide de citoyens non-juifs qui les cachèrent dans leur cave, furent néanmoins dénoncés quelques mois avant la fin de l'occupation nazie, dans un revers de fortune digne, lui aussi, d'une tragédie antique.

En cela, la vie de Frydka, comme celle des cinq autres membres de la famille, correspond à cet autre aspect de la tragédie que Mendelsohn dépeint comme le point de rencontre entre la volonté humaine et des forces implacables et insondables qui dépassent cette volonté :

Greek tragedy, a genre that [...] has never been surpassed for the concision and elegance with which it ponders and portrays the disastrous collisions of accident and fate, of the individual will and the larger, seemingly random forces of History: those luminous and scalding points in time when men confront the inscrutable will of the Divine and must decide who is responsible for the enormities visited upon them. (L 282)

Car dans l'histoire de Shmiel et des siens – comme dans toute histoire singulière liée à la Shoah – on retrouve effectivement cette idée d'un désastre de grande ampleur et d'une magnitude sans précédent, causé par le destin, lui-même mêlé à une certaine dose de hasard. Et les auteurs du corpus ont tous trois à cœur de faire comprendre à leur lecteur, au-delà de ces histoires de vies détruites, que c'est bien toute une civilisation qui a été anéantie. C'est le hasard (la rencontre fortuite et improbable avec un dernier témoin, Prokopiv), allié à sa propre opiniâtreté, qui amène Mendelsohn à découvrir le lieu où Shmiel et Frydka ont terminé leur vie, apportant ainsi une forme de résolution à une partie de sa quête – le mystère du *Kestl* : « They had been there, hiding for weeks, months, nobody knew. But it had been *here*. I had always wanted specifics. Now I had found them » (L 483). Cependant, concernant la plupart des victimes, toutes celles qui ont été oubliées faute d'information, c'est plutôt le succès de la Shoah qui apparaît nettement aux yeux du lecteur.

b) La Shoah, « une entreprise réussie »

À la lecture des œuvres du corpus, le lecteur prend conscience du poids du passé, impossible à connaître totalement et donc difficile à assumer, largement composé d'histoires tragiques jamais résolues. De plus, il est également invité à revisiter la Seconde Guerre mondiale et la vision qui en est généralement donnée : la victoire du « bien » sur le « mal » (des Alliés sur le nazisme, de la démocratie sur la dictature) est censée avoir eu lieu avec la défaite allemande de 1944-45 et cependant, force est de constater que l'un des projets du régime d'Hitler a bel et bien été accompli, qui consistait à faire de l'ensemble de cette partie de l'Europe une région « *judenrein* », c'est à dire « nettoyée » de toute présence juive, comme le rappelle Daniel Mendelsohn dans un entretien récent :

I think one has to admit that, to a large extent, the German plan to exterminate Jewish civilization in Europe was largely successful. [...] This was a successful operation. Just because the Germans lost the war doesn't mean their war aims weren't all realized.[...] You could say there were survivors here, there were survivors there, but there are no Jews left in Poland essentially and the culture that went with that is gone. A culture is not just the people, it's everything the people do, how they talk, what they cook, how they interact with other people. You can't make that come back.⁴⁷⁶

La défaite militaire de l'Allemagne nazie n'a pas signifié l'échec total de sa politique : elle n'a pas empêché ni « défait » les actes commis durant le nazisme et, si l'un des objectifs du régime était d'éliminer toute présence juive – d'en « débarrasser » (*judenfrei*) ou « nettoyer » (*judenrein*) le plus largement possible les territoires sous contrôle nazi – alors, il est indéniable que cet objectif a effectivement été atteint. Dans cette perspective, le lecteur sent ses certitudes vaciller car « les forces du mal » (au sens du mot anglais, « evil »), représentées par le régime nazi, auraient finalement triomphé. En effet, le *Yiddishland* a disparu : lorsqu'on se promène aujourd'hui en Pologne, en Autriche ou en Allemagne, dans les villes et villages où la présence juive enrichissait autrefois la culture locale au plan culturel bien plus encore que religieux, l'essentiel de la vie juive passée a été anéanti, comme en témoigne encore Mendelsohn :

When I went to Cracow, they did have this thing which I thought was so chilling: it was a Friday and I heard Jewish prayers and we started following the sound of these prayers because I thought this is great, they've got this little service going on for Friday night, and then we realized it was a recording and they had these lifestyle papers cut out of people standing in the synagogue because there were no people. They had figures of Jews. And I thought, this is really depressing.⁴⁷⁷

⁴⁷⁶ Sophie Vallas et Laurence Benarroche, interviewent Daniel Mendelsohn, op. cit.

⁴⁷⁷ Ibid.

Il serait presque touchant de constater cette volonté qui existe actuellement en Pologne (de la part d'une toute petite minorité d'habitants) de faire revivre des coutumes ancestrales ; mais le fait que les Juifs de Cracovie ne sont plus présents que sous la forme de figures de papier pour célébrer le Shabbat le vendredi soir, rend la cérémonie « glaçante » et véritablement « déprimante » : le lecteur acquiert là une claire idée de l'anéantissement et réalise en même temps son aspect irréversible. Car, encore une fois, il importe de rappeler que les Juifs représentaient plus d'un quart de la population totale de Cracovie en 1940, avant que ne commencent les massacres. Et la disparition de cette civilisation – puisque c'est bien de cela qu'il s'agit, comme l'expriment à plusieurs reprises des survivants dans le récit de Mendelsohn (« There were the Egyptians with their pyramids. There were the Incas of Peru. And there was the Jews of Bolechow » [L 429]) – est d'autant plus remarquable qu'elle a été brutale et soudaine, survenant dans un temps très court à l'échelle de l'Histoire, si on la compare à la chute d'autres civilisations :

When you study Greek and Roman civilizations, you are studying the question of how civilizations eventually fall. But those civilizations fall and disappear for organic reasons over many centuries or decades. This is a unique case, or nearly unique case in which an entire civilization is wiped off the face of the earth in six years—because certain kinds of technology were available—and that you can't replace.⁴⁷⁸

La chute d'une civilisation n'a, en soi, rien d'exceptionnel et c'est un destin inéluctable : encore une fois, ce sont les circonstances et les raisons de cette chute qui sont notables. Comme le souligne Mendelsohn, non seulement elle a été soudaine et rapidement effective mais, de plus, elle ne peut être attribuée à des causes naturelles comme c'est le cas la plupart du temps : au contraire, la rapidité du processus s'explique par une technologie qui avait été développée à la seule fin de rendre ce processus plus efficace. En l'occurrence, les dernières avancées technologiques ont été mises au service, non pas du progrès matériel et de l'amélioration des conditions de vie de l'humanité, mais de la *destruction* d'une partie de cette même humanité. Et l'auteur de conclure que le projet nazi de changer la face du monde a réussi, dans cette partie d'Europe tout au moins :

So one has to admit that the Holocaust was largely successful and the further east you go the more successful it was. You go to Lvov (or Lviv) and it's nice blonde Ukrainians, and it's not what it was. The city is irreparably altered. I'm sure the Ukrainians are happy that they have it but it's not the Lviv my grandfather knew in 1910 which was filled with different cultures and inter-mingling.⁴⁷⁹

⁴⁷⁸ Sophie Vallas et Laurence Benarroche, interviewent Daniel Mendelsohn, op. cit.

⁴⁷⁹ Ibid.

La composition de la population de Lviv a été modifiée de façon irréparable en l'espace de quelques années et le grand-père de Mendelsohn ne reconnaîtrait pas la ville dans laquelle il a grandi. Ainsi, le mélange culturel et la richesse intellectuelle qui prévalaient en Europe de l'est n'existent plus, et la *Mittleuropa*⁴⁸⁰ a été transformée en un immense cimetière :

I think of [Eastern Europe] as a giant cemetery. Every town you go to, if they know you're Jewish or you're doing family history, they say 'oh do you want to see the mass grave?'— EVERY town you go to, little towns, big towns, cities. They're like 'oh we can show you the mass grave'. And every town has one, at least one.⁴⁸¹

Mendelsohn insiste ici sur l'énormité de l'entreprise de destruction : pas une petite ville, une bourgade, un village qui aient été épargnés par la liquidation méthodiquement organisée des populations juives par les autorités nazies auxquelles les populations locales prêtaient souvent main forte. Avec ces populations, c'est également leur langue et leur culture qui ont été anéanties : d'après un rapport du Parlement européen établi en 1996, la langue yiddish est devenue la langue d'une minorité dispersée « en voie de disparition »⁴⁸², alors qu'elle était parlée par huit à onze millions de personnes (les chiffres varient selon les sources) avant la Seconde Guerre mondiale.

Ainsi, *The Lost* retrace la quête que Mendelsohn a entreprise pour tenter de déjouer l'annihilation en recherchant tous les indices, vestiges ou empreintes qui attestent de la présence juive en Ukraine, au-delà des témoignages que les survivants qu'il rencontre lui livrent au sujet de son grand-oncle et, de même, les textes du corpus sont tous marqués par cette double thématique de la disparition et des traces, dont George Perec a traité dans son roman lipogrammatique intitulé *La Disparition*⁴⁸³, remarquable par l'absence silencieuse de la lettre *e* tout au long de ses trois cents pages. La question de l'absence de traces et du point de non retour, cruciale en ce qui concerne la Shoah, est souvent illustrée dans les écrits par la destruction irrémédiable et définitive que causent des éléments tels que le feu ou l'eau.

⁴⁸⁰« La notion géographique d'Europe centrale n'est pas une traduction suffisante du mot allemand [Mittleuropa]. Celui-ci désigne, en dehors du contexte de la géopolitique, une représentation « géoculturelle » du rôle de la langue et des créations littéraires et intellectuelles allemandes dans cette région située au milieu de l'Europe. L'identité culturelle de cette autre Europe aura d'abord été définie par la littérature. Il est vrai que l'existence même d'une Mittleuropa littéraire et intellectuelle a été parfois considérée comme le « mythe habsbourgeois » de l'unité des nationalités rattachées à la monarchie austro-hongroise jusqu'à la Première Guerre mondiale. [...] L'identité culturelle de la Mittleuropa est aussi caractérisée par un style de pensée qui, depuis le xix^e siècle, rapproche plusieurs systèmes philosophiques et théoriques. En Mittleuropa, modernité rime avec pluralité des langues et des cultures ». Encyclopædia Universalis.

⁴⁸¹ Sophie Vallas et Laurence Benarroche interviewent Daniel Mendelsohn, op. cit.

⁴⁸² Assemblée parlementaire européenne, recommandation 1291, rapport de la commission de la culture et de l'éducation à propos de la culture yiddish, point n° 7, 20 mars 1996.

⁴⁸³ George Perec, *La Disparition*, Paris, Gallimard, 1969.

Dans *The History of Love*, Zvi Litvinoff décide un jour de brûler l'enveloppe qui contenait le manuscrit de son ami Leo et que celui-ci lui avait confiée au moment où ils s'étaient quittés, à Slonim, car cette enveloppe portait une phrase écrite par Leo qui garantissait, en quelque sorte, le sort de son écrit : « *To be held for Leopold Gursky until you see him again* » (HL 159). Zvi était donc censé conserver le manuscrit jusqu'au moment où il reverrait son ami, et celui-ci le lui avait confié dans l'espoir de le sauver de la dévastation qui était en train de s'abattre sur la Pologne. Ce passage arrive à la fin du chapitre dans lequel Litvinoff a progressivement appris la disparition de l'ensemble de sa famille et où il croit son ami mort également. Pauvre et désespéré, Litvinoff décide de faire disparaître la phrase et le nom de Leo Gursky pour s'approprier son manuscrit, et seules les flammes lui permettent de mener à bien son forfait :

Later, no matter how many times he tried to bury that sentence in the trash under orange peels and coffee filters, it always seemed to rise again to the surface. So one morning Litvinoff fished out the empty envelope, whose contents now sat safely on his desk. Then, choking back tears, he lit a match and watched his friend's handwriting burn. (HL 159)

Enterrer (« bury ») la phrase en jetant l'enveloppe à la poubelle ne suffit pas car elle semble toujours vouloir « remonter à la surface », et c'est seulement lorsque « l'écriture de son ami brûle », que la disparition de Leo est achevée, par un effet de métonymie, du moins aux yeux de Litvinoff. Plus tard, après que Rosa, son épouse, l'a aidé à traduire le manuscrit du yiddish en espagnol afin qu'il soit publié, c'est elle-même qui complète la destruction pour éliminer toute trace de la trahison et de l'imposture de Litvinoff. En interceptant un jour une lettre en provenance des États-Unis, écrite par Leo Gursky qui réclame son manuscrit à son ami. Elle se souvient alors des feuillets portant une écriture inconnue qu'elle avait découverts dans un tiroir du bureau de son mari, quelques jours après la publication du livre *The History of Love*. Ironiquement, et par loyauté envers son mari, elle avait alors décidé de s'associer à son forfait et de détruire le manuscrit, par l'eau cette fois, dans une inondation provoquée délibérément :

[...] she took out a sheaf of warped, dirty pages that smelled of mold. She placed them on the floor. [...] On her way out, she turned on the tap of the sink and plugged the drain. She paused to watch the water fill the basin until it began to overflow. Then she closed the door to her husband's study behind her, [...] and hurried out to the car. (HL 191)

Ainsi, la disparition de Leo et de son manuscrit original est totale : le feu, comme l'eau, ne laissent aucune trace et la destruction est alors achevée. À eux deux, Leo et son manuscrit

figurent, en quelque sorte, le *Yiddishland* et la culture juive de la Pologne d'avant la Shoah. Ce motif de l'effacement ou de la disparition revient fréquemment dans les deux romans de Krauss étudiés dans ce travail, et il cause toujours la même souffrance chez ceux qui restent après la destruction, ou le même sentiment de culpabilité chez ceux qui détruisent, comme on le verra plus loin.

Dans l'un des chapitres « israéliens » de *Great House*, c'est le fils des voisins d'Aaron, Itzhak Biletski, qui est tué dans le Golan pendant la Guerre des Six Jours, disparaissant dans l'incendie du tank à bord duquel il se trouvait. Quelques jours plus tard, Dovik se voit contraint d'abandonner son supérieur qui, blessé à la jambe, s'est jeté hors du tank. Dovik l'a suivi mais, dans la confusion causée par les bombardements, le conducteur est parti en les abandonnant au milieu du désert : « You and the wounded commander were left alone in the dunes » (GH 187). Dovik est alors pris dans un cruel dilemme : il n'est pas censé abandonner un autre soldat blessé sur le champ de bataille, mais s'il reste auprès de lui, il est sûr de mourir aussi, alors que s'il quitte son supérieur le temps de trouver des secours, tous deux pourraient être sauvés (« If you stayed there, you both would die. If you left to find help, he might » [GH 187]). Tragiquement, ce choix n'en est pas vraiment un, et c'est dans un état second que Dovik opte pour la deuxième solution (« There was no one left in you, and so like the walking dead you abandoned the commander » [GH 187]) et sauve seulement sa propre vie, tandis que le commandant disparaît corps et âme dans le désert : « Either they returned and couldn't find him or they never returned. He was not heard from again, and was listed among the missing. Even after the war they never found his body » (GH 187-188). Ce corps qui disparaît sans jamais être retrouvé ne peut manquer de rappeler au lecteur toutes les victimes de la Shoah, englouties dans la destruction totale qu'elle a causée. Autre figure de disparition, toujours dans *Great House*, Lotte est atteinte de la maladie d'Alzheimer et finit par devenir l'ombre d'elle-même, figure évanescence que le lecteur a doublement du mal à distinguer parce que son mari lui-même ne parvient jamais réellement à la cerner dans sa narration.

La disparition et la destruction apparaissent, dans tous les récits, beaucoup plus effectifs et durables que ne l'est la survie qui nécessite toujours une lutte ou un effort. Ainsi, sans l'aide de l'auteur, le lecteur de *The Lost* ne réussirait pas à détecter cette trace de vie juive presque effacée (mais qui survit et résiste obstinément à la disparition), qu'est par exemple l'encoche dans la pierre, destinée à recevoir la *mezzouzah* que l'on aperçoit encore dans la photographie (prise par Matt Mendelsohn) de la vieille dame sur le pas de la porte d'un immeuble de Lviv.

À propos de l'effacement de la mémoire, on a déjà évoqué la destruction de Trachimbrod dans *Everything Is Illuminated*, si totale qu'avant de trouver Augustine, aucun des

paysans ukrainiens rencontrés par Alex, son grand-père et Jonathan ne semble se souvenir de l'existence passée du *shtetl* : « There is no place called Trachimbrod » (EI 114). Augustine elle-même nie ses souvenirs au début, avant de finir par admettre qu'ils se trouvent au bon endroit et qu'à elle seule, elle incarne à présent ce bourg qui a été rayé de la carte : « You are here. I am it » (EI 118). Enfin, lorsqu'elle emmène les voyageurs sur le site du *shtetl*, le trajet semble ne jamais devoir se terminer et avoir lieu dans un monde parallèle où les distances s'étirent (« 'We are near,' she said many times. 'Soon. Soon' » [EI 183]) et le paysage est dévasté et abandonné : « 'Nothing grows here anymore,' she said. 'It does not even belong to anyone. It is only land. Who would want it?' » (EI 183). Et en effet, qui voudrait de ce terrain que le lecteur réel devine être une fosse commune, comme il en existe près de tous les villages de la région ? Dans ce passage qui finit par se lire comme un conte fées à l'ambiance onirique, Trachimbrod semble de plus en plus irréel et symboliquement inatteignable :

We pursued her through many fields and into many forests, which were difficult for the car. We pursued her over roads made of rock, and also over dirt, and also over grass. I could hear the insects were beginning to announce, and this is how I knew that we would not see Trachimbrod before night. We pursued her past three stairs, which were very broken and appeared to have once introduced houses. (EI 183)

Les premiers indices apparaissent qui révèlent des vestiges de maisons, comme des traces archéologiques, et la présence d'Augustine se fait de plus en plus difficile à distinguer dans l'obscurité grandissante : « [...] I must confess that it was becoming almost impossible to witness her. It was so dark that sometimes I had to skew my eyes to view her white dress. It was like she was a ghost, moving in and out of our eyes » (EI 183). Le lecteur réel touche au but mais le mystère s'épaissit avec la nuit qui tombe : « It was now too dark to witness almost anything » (EI 184). Cependant, aux dires d'Augustine qui s'est soudainement immobilisée au beau milieu d'un champ, c'est moins la nuit tombante qui les empêche de *voir* que le fait qu'il n'y a plus *rien* à voir, tant l'anéantissement a été complet :

'What do you mean we're here?' the hero asked. 'Tell him it is because it is so dark,' Grandfather said to me, 'and that we could see more if it was not dark.' 'It is so dark,' I told him. 'No,' she said, 'this is all you would see. It is always like this, always dark.' I implore myself to paint Trachimbrod, so you will know why we were overawed. There was nothing. When I utter 'nothing' I do not mean there was nothing except for two houses, and some wood on the ground, and pieces of glass, and children's toys, and photographs. When I utter that there was nothing, what I intend is that there was not any of these things. 'How?' the hero asked. 'How?' I asked Augustine. 'How could anything have ever existed here?' (EI 184)

Le lieu reste à tout jamais dans l'obscurité, inconnaissable, et aucun vestige, aucun objet, aucune trace ni ruine ne peut attester de l'existence passée de Trachimbrod. Les voyageurs, dans un état de « super stupeur » mêlée d'effroi (« overawed ») mesurent ainsi pleinement, en même temps que le lecteur, le sens du mot annihiler : rien ne semble avoir jamais existé à cet endroit. S'ensuit la description hachée que fait Augustine de l'*Aktion* perpétrée à Trachimbrod et, à la fin du roman, dans le dernier chapitre « historique », lorsque les deux récits se sont finalement rejoints, l'auteur donne à lire à son lecteur un condensé du processus de destruction qui s'est répété à l'identique dans tous les villages de la région :

After the bombing was over, the Nazis moved through the shtetl. They lined up everyone who didn't drown in the river. They unrolled a Torah in front of them. "Spit," they said. "Spit, or else." Then they put all the Jews in the synagogue. (It was the same in every shtetl. It happened hundreds of times. It happened in Kovel only a few hours before, and would happen in Kolki in only a few hours). A young soldier tossed the nine volumes of the *Book of Recurrent Dreams* onto the bonfire of Jews, not noticing, in his haste to grab and destroy more, that one of the pages fell out of one of the books and descended, coming to rest like a veil on a child's burnt face. (EI 272)

La terrifiante beauté de cette image tragique du voile qui recouvre l'enfant au visage brûlé parachève la description réaliste et sans concession qu'effectue cette fois le narrateur, Jonathan, des soldats des unités *Einsatzgruppen* accomplissant leur tâche méthodiquement : personne ne doit réchapper à l'attaque, la destruction doit être totale et, si certains citoyens se sont déjà noyés, les survivants seront exécutés jusqu'au dernier. Leurs écrits devront également être détruits, par le feu, cette fois encore. Le lecteur est ainsi confronté à la dernière phase de la destruction durant laquelle les SS brûlent les traces de la vie juive passée, contenue dans le « *Livre des Rêves Récurrents* », dont on a déjà vu qu'il évoquait les *Yizkor Books* qui ont réellement existé. L'auteur en reproduit un extrait imaginaire, dans lequel la disparition de la ponctuation et des majuscules, ainsi que de toute structure syntaxique, préfigure la disparition de la culture et de la langue qui avaient présidé à la rédaction de ce récit :

9:613 – *The dream of the end of the world*. Bombs poured down from the sky exploding across trachimbrod in bursts of light and heat those watching the festivities hollered ran frantically they jumped into the bubbling splashing frantically dynamic water not after the sack of gold but to save themselves they stayed under as long as they could they surfaced to seize air and look for loved ones [...] this is what we've done we've killed our own babies to save them. (EI 272-273)

Cette page sauvée par hasard de la destruction programmée se termine par des mots glaçants, laissés en suspens à la fin du chapitre : « tuer ses propres enfants afin de les sauver » marque

en effet le comble de l'horreur et pourrait figurer parmi les « ghastly tales » qui ont été décrits dans la deuxième partie. Ainsi, dans cette « entreprise réussie » qu'a été la Shoah, se lisent la tragédie mais aussi l'absence de résolution du fait de l'absence d'espoir. L'assassinat des « petits enfants », pour reprendre l'expression de Primo Levi, fait partie de « ce passé qui ne passe pas ». Et avec lui, surgissent les sentiments d'incompréhension, d'injustice et aussi de culpabilité qui accompagnent toutes les grandes tragédies humaines et que les auteurs du corpus, notamment Mendelsohn, ne manquent pas d'examiner. Lorsque ce dernier remarque, par exemple, que la destruction des villes de Sodome et Gomorrhe est survenue dans la Bible sans cause clairement établie – « If only because of the magnitude of the punishment that they suffer, it is curious that the sin for which the inhabitants of the luxurious cities of Sodom and Gomorrah are exterminated is never actually named, much less described in detail in *parashat Vayeira* » (L 468) – il introduit du même coup la notion d'arbitraire dans le fait d'être « choisi », épargné ou victime d'une catastrophe.

c) « It should have been you » (GH 188)

Cette phrase accusatrice conclut la lettre que le père du commandant mort dans le désert adresse à Dovik après que celui-ci lui a rapporté la montre de son supérieur. Dovik a agi par loyauté, afin de respecter la demande que le commandant avait tacitement formulée au moment où Dovik était parti chercher des secours : « [...] he removed his watch and held it out: This is my father's » (GH 187). Dovik a tenu parole, comme le raconte Aaron qui assiste, impuissant, aux conséquences de la restitution : « All I know is that the commander was an only child, and that you returned the watch to his parents » (GH 188). Quelque temps après, Dovik reçoit une lettre dévastatrice (« The letter destroyed you » [GH 188]) dans laquelle le père du soldat mort accuse Dovik d'être responsable de la disparition de son fils, du fait de sa lâcheté, et il termine par cette phrase par laquelle il s'érige en juge suprême selon lequel c'est lui, Dovik, qui aurait dû mourir : « It should have been you ». Le lecteur sent ici toute la rage de ce père que la perte de son fils a rendu fou de douleur, une douleur décuplée par les réminiscences de la Shoah – jamais très éloignée des récits contemporains dans les romans de Krauss – que cette disparition provoque :

He blamed you for the death of his son. You took his watch, he wrote in spindly handwriting, and let my son die. How do you live with yourself? He had survived Birkenau, and brought this

into it. He summoned the courage of the Jewish inmates at the hands of the SS, and called you a coward. In the last line of the letter, scratched so hard that the pen had broken through the paper, he wrote: *It should have been you.* (GH 188)

La violence des propos est à la mesure de la tragédie qui s'est de nouveau abattue sur cette famille dont le père avait miraculeusement survécu à la Shoah : la mort de leur enfant unique constitue une confirmation de la destruction totale et de l'impossibilité d'un avenir permis par la descendance. Le père est bien sûr éminemment injuste lorsqu'il établit une comparaison entre les détenus du camp de Birkenau et Dovik, soulignant le courage des uns et la prétendue lâcheté de l'autre, mais le lecteur ne parvient pas à lui en vouloir car il se trouve face à une situation moralement inextricable. En effet, la question des valeurs morales est récurrente lorsqu'il s'agit de décrire l'attitude des victimes et des témoins, sans qu'aucune réponse satisfaisante ne puisse être apportée. La question que le père du commandant pose à Dovik – « How do you live with yourself? » – a néanmoins été intériorisée par de nombreux survivants et rescapés – « Pourquoi eux et pas moi ? » – alors même que cette question du « pourquoi » (qui fait écho à la phrase d'un SS que Primo Levi relaye dans *Si c'est un homme*, « Ici, il n'y a pas de pourquoi »⁴⁸⁴), reste sans réponse, confirmant ainsi l'absence de signification à donner à la Shoah. À l'image de toute tragédie, elle expose la fragilité de l'être humain face à des forces qui le dépassent. Certains survivants ont eu la vie sauve par une série de hasards : la solidité de la fausse cloison qu'un charpentier juif a construite au fond d'une étable après la première *Aktion* de Bolechow (L 225), ou la pique de la fourche du paysan ukrainien qui évite de peu le visage de l'un des frères Grünschlag caché au milieu du foin d'un grenier (« [...] the searchers' pitchfork came within inches of Bob's face » [L 207]), et c'est précisément la conscience de ce hasard qui fut leur seul allié qui pousse certains survivants à se sentir redevables vis-à-vis des victimes. Les trois frères Grünschlag étaient cachés dans le grenier à foin ce jour-là et l'un d'eux fut découvert alors que Jack et Bob eurent la vie sauve : et pourtant, qui aurait pu leur reprocher leur chance et leur lancer cette phrase accusatrice « It should have been you » ?

En Israël, Shlomo explique à Mendelsohn qu'Anna a fait don à Yad Vashem de tous les documents authentiques en sa possession, et qu'il a fait de même, quelques années auparavant, avec le Musée de l'Holocauste de Washington car il estime avoir une dette envers les victimes, et le fait de contribuer à des archives du souvenir en leur honneur est une manière de s'acquitter, au moins partiellement, de cette dette : « I think, what was the reason for my survival. What was it ? Why people elder than I, smarter than I, more educated than I didn't survive, but I

⁴⁸⁴ Primo Levi, *Si c'est un homme*, op. cit. p. 38.

survived? » (L 390). Là encore, Shlomo exprime cette idée d'avoir été « choisi » sans l'avoir vraiment « mérité » et un sentiment confus de culpabilité semble le hanter, de ne devoir sa survie qu'au hasard, d'avoir eu la « chance » de survivre à des forces de destruction qui le dépassaient. Il « prend sa revanche » en luttant contre l'oubli, par ses témoignages et ses écrits, à l'image du narrateur qui, plus loin, commente ainsi sa détermination à faire revivre « ses » disparus : « The dead need no stories: that is the fantasy of the living, who unlike the dead feel guilt » (L 414). Mendelsohn insiste sur le fait qu'il effectue cette recherche pour son propre compte, pour les vivants, et non pour les morts qui n'existent plus et ne peuvent donc formuler aucun besoin ni requête. L'auteur de *The Lost*, comme le lecteur à ce stade du récit, est lui aussi un « survivant » qui trompe sa culpabilité en évoquant inlassablement les disparus.

Tous les récits évoquent cette question de la culpabilité des survivants, sous des formes plus ou moins directes et évidentes, ou obliques. Par exemple, dans l'un des chapitres « israéliens » de *Great House*, Aaron se demande si le fait de rester après la mort de la mère, en tête-à-tête avec son fils Dovik, est un signe de chance ou au contraire de malédiction : « [...] the two of us, closed up together in this house—are we the saved or the condemned? » (GH 73). Le malaise père/fils qui augmente ici la difficulté à rester, à survivre au décès d'un proche, rappelle encore une fois le Vieux Marin de Coleridge, condamné à ressasser ses souvenirs épouvantables. De même, dans *Everything Is Illuminated*, lorsqu'Alex et son grand-père questionnent Augustine et traduisent ses réponses à Jonathan, la conversation est quelque peu confuse pour le lecteur réel mais celui-ci parvient néanmoins à distinguer l'essentiel du message délivré par Augustine qui est la seule survivante : « 'They were all killed,' she said [...] 'except for the one or two who were able to escape' » [EI 153]. Lorsqu'Alex suggère qu'elle a eu de la chance de ne pas être tuée (« 'You were the lucky ones', I told her » [EI 153]), elle lui répond qu'au contraire, elle fait partie des « pas-chanceux » parce qu'en de pareilles circonstances, le plus difficile consiste à rester et à continuer de vivre (« 'We were the not-lucky ones,' she said. [...] 'You should never have to be the one remaining.' » [EI 153]), inversant ainsi le point de vue communément admis, la valeur habituelle de la vie par rapport à la mort.

En effet, rester implique que le fardeau du passé pèse sur leurs épaules à bien des égards : ils ont vu et vécu des choses atroces qu'ils gardent en mémoire malgré leurs tentatives pour oublier, alors qu'ils ne doivent souvent leur survie qu'au hasard et à la chance. De ce fait, ils ont le sentiment d'avoir été arbitrairement « choisis » pour échapper à un anéantissement qui était censé frapper tout le monde sans distinction aucune – le hasard de se trouver « au bon endroit au bon moment » – et ils se sentent coupables d'être encore en vie. Lista a choisi une maison proche du site où se trouvait Trachimbrod avant sa destruction, et elle s'est juré d'y

vivre jusqu'à sa mort, en guise de punition pour avoir survécu : « 'It was her punishment.' 'For what?' 'For surviving,' she said » (EI 189). Les survivants perçoivent ainsi souvent la « chance » dont ils ont bénéficié comme une culpabilité paradoxale et ils ont l'impression d'être injustement privilégiés par rapport aux membres de leur communauté qui ont été engloutis. C'est pourquoi leur devoir de faire acte de mémoire et d'évoquer les disparus leur apparaît souvent comme un fardeau qui les empêche d'accomplir un travail de deuil par ailleurs souvent décrit comme impossible. Ainsi, dans *The Lost*, Adam Kulberg tente d'apaiser sa douleur et d'atténuer son sentiment de culpabilité à être toujours là, alors que sa sœur a disparu depuis des décennies, en conservant ses photographies de famille, rescapées par miracle, comme de précieux trésors, et en s'adressant à elles comme à des substituts des êtres chers disparus. Il en va de sa responsabilité de continuer à les faire vivre dans son souvenir par une sorte de dialogue imaginaire qu'il mène quotidiennement avec eux.

Dans *The History of Love*, la culpabilité de Zvi Litvinoff, lorsqu'il est sur le point de faire publier le manuscrit de Leo sous son propre nom, naît de son imposture et de la trahison de son ami Leo :

Sometimes, [Litvinoff] could even almost convince himself that what he was doing wasn't terrible: Gursky was dead, at least the book would finally be published and read, wasn't that something? To this rhetorical question, his conscience answered with a cold shoulder. (HL 188).

Le premier chapitre qui concerne Litvinoff est intitulé « Forgive me » (HL 65) et il annonce d'emblée sa culpabilité réelle : Litvinoff a bien quelque chose à se faire pardonner, que le lecteur va découvrir au fil du récit du narrateur omniscient. Dans le passage cité ci-dessus, Litvinoff essaie de se disculper en tentant de se persuader qu'il accomplit au contraire une action en faveur de son ami : au moins, s'il s'appropriait son livre, celui-ci serait enfin publié, donc lu, et cette existence en tant qu'auteur pourrait prolonger la vie de Leo Gursky. Bien entendu, le lecteur réel ne peut souscrire à cette idée fallacieuse mais, là encore, comme avec l'histoire de la lettre vengeresse du père du commandant de l'armée israélienne à Dovik, il est « programmé » par les auteurs pour se trouver dans l'incapacité de trancher en faveur de tel ou tel personnage. De la même façon qu'il lui est difficile de condamner le père du commandant même si celui-ci détruit Dovik par sa lettre, il ne parvient pas forcément à mépriser Litvinoff pour son forfait. Dans des circonstances telles que la Shoah et son après-coup, les certitudes ont été ébranlées et les auteurs du corpus font en sorte qu'il soit difficile pour le lecteur de se déterminer sur les valeurs morales de tel ou tel personnage.

La culpabilité des survivants est également présente dans *Everything Is Illuminated* à travers le cas du grand-père d'Alex Perchov. Même si leurs actes étaient souvent guidés par la menace des représailles que les nazis faisaient peser sur l'ensemble des habitants d'un village, comme le grand-père l'explique à son petit-fils, ils se sentent à présent coupables de leur passivité. Ainsi, lorsqu'Augustine raconte le massacre d'enfants juifs, le grand-père justifie la non-assistance aux victimes dont ils se rendirent coupables par la peur qu'ils ressentent vis-à-vis des autorités : « You would not help somebody if it signified that you would be murdered and your family would be murdered » (EI 187). Plus loin, il cherche finalement à se disculper lui aussi en arguant que ce sont les circonstances qui l'ont conduit à commettre un acte immoral : « I am not a bad person. I am a good person who has lived in a bad time » (EI 227).

Ces répliques posent ainsi clairement la question de la responsabilité collective d'une population face à des crimes et des injustices de grande ampleur, et soulèvent également la question cruciale de l'engagement dans certaines circonstances, certaines périodes historiques plus troubles que d'autres. Par ailleurs, dans le roman de Foer, se pose également la question de la transmission intergénérationnelle de la culpabilité qui revient à tenter de déterminer si (et comment) les générations actuelles peuvent se libérer de la culpabilité d'actes commis par leurs ancêtres, question corollaire de celle du pardon, accordé ou pas par les descendants de victimes (et qui sera examinée plus tard).

En miroir, le sentiment de culpabilité exprimé par de nombreux survivants dans *The Lost* peut rejaillir sur le lecteur sous la forme d'un sens aigu de la responsabilité qui est devenue la sienne depuis qu'il est entré, par la lecture, dans l'univers perturbé de l'après-Shoah. Afin de prendre part à l'entreprise de transmission qui tente de contrecarrer l'annihilation, le lecteur se doit de réagir et d'entreprendre une démarche active. De « témoin », témoin ébahi et sidéré des témoignages et de la post-mémoire de la Shoah par balles, il doit devenir acteur dynamique qui reprend à son compte les enseignements des textes du corpus : ne plus subir le passé comme un fardeau mais, au contraire, tenter de se réconcilier avec ces histoires douloureuses ; privilégier les actes positifs tournés vers la vie pour consolider sa confiance dans l'avenir.

Chapitre II

Sortir du *kestl*

The hole was just that: a hole. I had descended maybe eight or nine feet and was at the bottom. Down here, there was no light, and even though the trapdoor above my head was open, the space itself was steeped into a profound, inky black: I had to stretch out my hands to locate the walls, which turned out to be very close. I figured the space measured three feet on a side. Because I was deep underground, it was very cold, surprisingly cold. I fought back the panic and thought, This is horrible, it's like being in a —
Oh my God I am so *stupid*, I said to myself at that moment. A *kestl*, a *kestl*, not a *castle*. (L 482)

Au moment où Daniel Mendelsohn va se laisser symboliquement enfermer dans le cercueil qu'évoque pour lui la cachette de Shmiel et Frydka, il désamorce la tension en faisant part au lecteur de la révélation soudaine qui le rappelle vers la vie en fournissant une explication à son contresens initial : il comprend soudainement sa confusion entre deux mots yiddish – *kessle* (château) et *kestl* (boîte) – qui l'avait induit en erreur au début de sa quête.

Les auteurs du corpus « montrent le chemin » au lecteur et, à l'image de Mendelsohn qui ressort hébété mais édifié du « *kestl* » (la « boîte » dans laquelle Shmiel et Frydka ont passé leurs derniers moments), le lecteur doit lui aussi sortir de l'enfermement que peuvent représenter les récits du passé et la mémoire qui lui ont été transmis. Il lui faut d'abord se réconcilier avec ce passé et l'apprivoiser, accepter de l'appréhender tel qu'il est, puisqu'il en a acquis une certaine connaissance, même imparfaite, et comprendre que le propre du passé est d'être immuable. Faire acte de lecture revient pour lui à accepter toute la souffrance tragique contenue dans les récits mais aussi à la mettre à distance – sans pour autant l'oublier ni l'oblitérer – pour ne pas s'en trouver paralysé. Pour se réconcilier avec un passé aussi douloureux, il faut faire la démarche de le connaître (« I would wonder what kind of present you could possibly have without knowing the stories of your past » [L 162]), mais ensuite, prendre en compte la nécessité de s'en préserver. C'est ce que font les auteurs au moyen de différents procédés : l'humour et le réalisme magique chez Foer ; les parallèles bibliques chez Mendelsohn, ou encore, les intrigues obliques qui éclairent indirectement la Shoah dans les romans de Krauss. Car si l'on veut espérer un avenir meilleur, il est nécessaire d'être « réconcilié » avec le passé comme l'indique Foer à deux reprises dans son roman, par la voix de personnages appartenant au récit « historique » de Jonathan et qui prononcent cette phrase,

toujours libellée en lettres capitales comme si elle était hurlée : « AND IF WE ARE TO STRIVE FOR A BETTER FUTURE, MUSTN'T WE BE FAMILIAR AND RECONCILED WITH OUR PAST? » (EI 196 et 210). De plus, la mémoire est là pour « travailler » activement les membres de la troisième génération, comme le rappelle Esther Jilovsky – « [...] memory is not a passive inheritance but rather an active faculty doing both conscious and unconscious work »⁴⁸⁵ – et pour le lecteur, il n'est pas question non plus d' « hériter » passivement de la mémoire transmise par les textes ; il lui faudra au contraire adopter une attitude active face aux récits du passé.

1) Se réconcilier avec le passé ?

Pour Efraïm Sicher, l'écriture du trauma de la Shoah (ou de la guerre) implique d'y retourner, puis de s'en détourner, après s'être « réconcilié » avec le passé, et c'est ainsi qu'il décrit la démarche de David Grossman et d'Art Spiegelman (respectivement auteurs de *Voir ci-dessous : Amour* et de *Maus*): « For both Grossman and Spiegelman, in a paradoxical double bind, writing out the trauma is to return to it, but it is also a prerequisite of working through immeasurable loss and coming to terms with the past »⁴⁸⁶. Il pourrait sembler paradoxal de devoir revisiter le passé afin de parvenir à s'en défaire, mais c'est pourtant là tout le processus du deuil qui consiste précisément à s'affranchir du manque et du sentiment de perte grâce à une confrontation maîtrisée avec la disparition. Le lecteur des écrits du corpus, qui accompagne les auteurs dans cette démarche, doit parvenir à composer avec cette double contrainte d'affronter sans se laisser envahir, à la manière dont les auteurs eux-mêmes ont dû adopter cette attitude dans leur écriture afin de ne pas tomber dans l'écueil du sentimentalisme facile. Les intermèdes bibliques dans *The Lost* ont déjà été mentionnés précédemment comme des procédés qui permettent au lecteur de prendre des moments de « respiration » et de réflexion dans sa lecture, de ne pas se laisser engoutir dans une mémoire obsédante. De même, le passage d'une intrigue à l'autre dans les romans de Krauss ou les chapitres de réalisme magique dans *Everything Is Illuminated* représentent, pour le lecteur, des instants de pause qui occupent le même type de fonction.

⁴⁸⁵ Esther Jilovsky and Jordana Silverstein, "The Holocaust and the third generation", Guest lecture, The Jewish Holocaust Centre, Melbourne, 19 May 2016.

⁴⁸⁶ Efraïm Sicher, "Postmemory, Backshadowing, Separation", *Teaching Second-Generation Holocaust Fiction*, Marianne Hirsch and Irene Kacandes, eds., New York: Modern Language Association, 2004, p. 271.

a) Mettre le tragique à distance

Chez Foer, l'humour (principalement dans les chapitres contemporains) apparaît clairement comme un moyen de se détacher momentanément du tragique pour ne pas se laisser envahir par ses effets néfastes : il s'agit de « vivre avec » la tragédie du passé, (aussi bien pour l'auteur que pour ses personnages) et de désamorcer ainsi le *pathos* excessif qui pourrait découler de son récit. De nombreux commentateurs ont noté l'utilisation de l'humour et de l'ironie dans *Everything Is Illuminated*, procédés qui sont inhabituels et pourraient sembler inappropriés dans un roman traitant de la Shoah. Et cependant, l'auteur explique lui-même d'emblée cette présence de l'humour dans son roman, utilisant pour cela la voix de son personnage, Alex Perchov qui, dans une lettre à Jonathan, justifie le mode humoristique, donc comique, pour raconter des événements tragiques, donc intrinsèquement tristes, afin de leur rester « fidèle », c'est-à-dire de ne pas en trahir le sens et d'en faire percevoir toute la dimension : « [...] humorous is the only truthful way to tell a sad story » (EI 53). Et en effet, si l'on considère que la tristesse et la souffrance des personnages ne pourront jamais être correctement traduites et restituées par des mots usuels, alors il convient de se décaler par rapport aux événements pour adopter une certaine distance qui leur permettra de conserver leur singularité. Pourtant, à la fin du roman, Foer semble revenir sur cette idée et laisse entendre, à travers un dialogue entre Jonathan et Alex, que l'humour ne doit pas devenir un moyen d'éviter la réalité :

“I used to think that humor was the only way to appreciate how wonderful and terrible the world is, to celebrate how big life is. You know what I mean?” “Yes, of course.” “But now I think it's the opposite. Humor is a way of shrinking from that wonderful and terrible world”. (EI 158)

L'humour est-il donc une manière de célébrer tous les aspects de la vie ou, au contraire, une manière d'esquiver le monde et ses réalités contradictoires ?

Dans le roman, l'aspect comique provient essentiellement du passage d'une langue à l'autre et de l'utilisation, par un traducteur maladroit, de mots inadéquats ou traduits littéralement ainsi que d'incompréhensions culturelles. Le décalage entre le niveau de langue de Jonathan – personnage américain, juif new-yorkais – et celui d'Alex – personnage ukrainien, traducteur qui essaie naïvement de mettre à profit la richesse lexicale de la langue anglaise – donne souvent un résultat hilarant et/ou poétique, qui fait parfois oublier au lecteur qu'il est en train de lire un récit sur le monde post-Shoah.

Alex Perchov a en effet appris l'anglais tout seul et il se perd dans l'utilisation du *Thesaurus* que Jonathan lui a recommandé afin d'éviter les répétitions : il traduit ainsi avec un soin méticuleux certains mots qui ne mériteraient pas qu'on s'y arrête, comme s'il utilisait un mauvais dictionnaire démodé. Dans sa langue, le verbe « to sleep » devient par exemple « manufacture Z's » ; « to have sex » devient « be carnal » ; l'adjectif « good » se dit « premium » ; « nearby » se dit « proximal » ; ou encore « difficult » est devenu « rigid ». La liste pourrait encore s'allonger et le lecteur s'amuse littéralement de ce « jeu » qu'il se met rapidement à jouer avec l'auteur et qui consiste à décrypter les inadéquations lexicales, étant bien entendu que toutes les bizarreries linguistiques et autres fautes sur les formes irrégulières des verbes ont été volontairement conservées (par Alex dans sa narration) car elles procurent au lecteur des moments de détente ou de répit auxquels tient Jonathan : « [...] you asked me not to alter the mistakes because they sound humorous [...] » (EI 53). Quant au lecteur réel, il ne peut que saluer l'inventivité et la verve de l'auteur et savourer ses trouvailles, y compris pour décrire des situations aussi banales que le narrateur ukrainien sortant de la voiture (« [...] I amputated myself from the car » [EI 116]) ou bien sa tête heurtant le pare-brise après un coup de frein inopiné du conducteur (« Grandfather kicked the stop pedal, and my face gave a high-five to the front window » [EI 30]). Dès la première lettre d'Alex à Jonathan, le ton est donné :

I hanker for this letter to be good. Like you know, I am not first rate with English. In Russian my ideas are asserted abnormally well, but my second tongue is not so premium. I undertaked to input the things you counseled me to, and I fatigued the thesaurus you presented me, as you counseled me to, when my words appeared too petite or not befitting. (EI 23)

Dans ce passage figurent toutes les questions à propos de l'écriture que Mendelsohn pose, lui aussi, bien que de façon plus académique, dans *The Lost* : extrait d'une lettre, le passage illustre l'aspect roman épistolaire de *Everything Is Illuminated* ; la traduction – le passage d'une langue à une autre, du texte original au texte second et les différences d'attente du lecteur de chaque type de texte – soulève des questions quant au sens et à l'interprétation ; l'inadéquation du langage face à la Shoah et la transformation des faits en texte littéraire sont autant de préoccupations sérieuses dont Alex fait part à Jonathan, résumant ainsi les enjeux d'écriture auxquels l'auteur doit faire face. Foer semble également se moquer des « ficelles » utilisées par les apprentis-écrivains et des conseils d'écriture grossiers, traditionnellement donnés à des élèves besogneux. Appliqués à la lettre, ces conseils peuvent rapidement donner lieu à une écriture boursouflée et ridicule, comme c'est le cas de celle d'Alex, par ailleurs présenté comme

un personnage présomptueux et naïvement suffisant qui se vante de pouvoir parfaitement (« anormalement ») bien exprimer ses idées dans sa langue maternelle.

Foer, qui n'hésite pas à évoquer explicitement les larmes de ses personnages à certains moments, en particulier celles d'Augustine-Lista, choisit à d'autres moments du récit, de désamorcer le sentimentalisme qu'elles pourraient causer en les décrivant à travers les yeux d'Alex qui emploie, ici encore, un terme incongru : « [...] and again disbursed her eyes to me » (EI 153). À d'autres moments, le comique de certains dialogues repose sur l'incompréhension entre Alex, l'Ukrainien, et Jonathan, l'Américain, une incompréhension qui peut parfois mener à une non-communication absurde, comme lorsque Jonathan essaie de faire comprendre qu'il est végétarien et ne souhaite pas autre chose pour dîner que quelques pommes de terre :

“What do you mean he does not eat meat?” the waitress asked, and Grandfather put his head in his hands. “What is wrong with him?” she asked. [...] “We can make concessions to give him two potatoes, but they are served with a piece of meat on the plate. The chef says that this cannot be negotiated. He will have to eat it.” “Two potatoes is fine?” I asked the hero. “Oh, that would be great.” [...] When the food arrived, the hero asked for me to remove the meat off of his plate. “I’d prefer not to touch it,” he said. This was on my nerves to the maximum. If you want to know why, it is because I perceived that the hero perceived he was too good for our food. (EI 65-66)

La distance culturelle dépeinte par l'auteur entre deux univers mentaux est source d'amusement mais elle est aussi chargée de sens, destinée à souligner le décalage culturel et les différences de mentalité entre les États-Unis et les pays de l'ex-Union Soviétique. Le jeune Américain végétarien apparaît comme un enfant gâté, capricieux et suffisant, dans un pays où les difficultés d'approvisionnement ont été résolues depuis peu. Par ailleurs, le traitement de l'histoire de la Shoah en Ukraine est également abordé dans un passage qui frôle l'humour noir, lorsqu'Alex décrit sa première impression de Jonathan :

He did not appear like either the Americans I had witnessed in magazines, with yellow hairs and muscles, or the Jews from history books, with no hairs and prominent bones. He was wearing nor blue jeans nor the uniform. In truth, he did not look like anything special at all. I was underwhelmed to the maximum. (EI 32)

La déception d'Alex s'explique par l'image totalement stéréotypée qu'il a des Américains et des Juifs : pour lui, la seule représentation du Juif provient des livres d'histoire de son enfance, censés (selon la caricature grinçante de Foer) se contenter de reproduire des photographies de survivants des camps sans les avoir légendées ni expliquées. L'auteur tourne ici en dérision

l'historiographie de la Shoah dans les pays d'Europe de l'est où la question n'est abordée que de façon très superficielle et de manière à laisser croire que le crâne rasé et les tenues rayées seraient des particularités culturelles juives. Car l'humour n'a pas pour seul objectif de faire rire ; il vise également (et peut-être principalement) à faire réfléchir. En effet, certains termes imagés ou pourvus d'un contenu allusif fonctionnent comme des messages subliminaux pour le lecteur, comme par exemple avec le mot « famine » dans la phrase suivante : « [...] after that there was a famine of words for a long time » (EI 156). La réaction première est de sourire à la lecture de cette phrase mais, de façon plus approfondie, le mot « famine » est censé signifier ici « absence de mots », donc « silence », et renvoie donc en même temps à la réalité passée de la guerre et aux restrictions imposées par l'occupation nazie : pénurie de nourriture, donc famine, qui renvoie également à la situation des ghettos qui étaient fermés et coupés du reste de la ville, décimés par les maladies et la malnutrition. L'humour permet donc bien ici de « faire un pas de côté » pour saisir d'autres implications implicites qu'il serait mélodramatique d'expliciter.

On trouve également, dans *Everything Is Illuminated*, des passages de « low comedy », qui permettent de créer des moments de soulagement comique (« comic relief »), comme par exemple la scène du restaurant (sur laquelle le narrateur s'attarde [EI 66-67]), où l'une des pommes de terre de Jonathan tombe sur le sol et où le lecteur est conduit à imaginer les pensées du personnage qui aimerait bien la ramasser mais n'ose pas le faire : « If you want to know what he did, he did not do anything. We remained silent, witnessing the potato » (EI 67). Le grand-père finit par ramasser la pomme de terre et la partage entre les différents personnages, y compris la chienne qui accompagne les voyageurs, ponctuant son geste d'une parole que chacun interprète différemment : « Welcome to Ukraine » (EI 67). La scène se termine par un éclat de rire général, nerveux et grinçant, à l'issue duquel le narrateur précise que chacun a ri pour une raison différente :

We laughed with much violence for a long time.[...] I witnessed that each of us was manufacturing tears at his eyes. It was not until very much in the posterior that I understood that each of us was laughing for a different reason, for our own reason, and that not one of those reasons had a thing to do with the potato. (EI 67)

Ce passage, dans lequel les personnages rient « avec violence » et finissent même par pleurer de rire, mêle deux types d'émotion opposés, résume l'atmosphère de la scène et donne le ton des relations entre les voyageurs : ils sont embarqués ensemble dans ce voyage, condamnés à partager cette pomme de terre qui symbolise l'Ukraine et son passé complexe, alors que tant de choses les sépare. Chacun mène en fait une quête personnelle singulière et leur état d'esprit ne

peut que diverger car ils représentent des groupes d'individus *a priori* irréconciliables. Cet éclat de rire, qui vient mettre fin momentanément à la tension qui régnait entre eux du fait de leurs différences, signale qu'ils ont à la fois beaucoup et peu en commun – la capacité à rire (même si ce rire est en l'occurrence plus nerveux que joyeux) mais des raisons de rire différentes – et qu'ils n'ont pas d'autre choix que de s'entendre ou, du moins, de partager le présent. Par ailleurs, ce brusque accès d'émotion et l'idée que chacun rit pour une raison spécifique (qui n'a en fait rien à voir avec la raison apparente) pourrait rappeler la phrase de *L'Odyssee*, citée par Mendelsohn (« We all cry for different reasons »), suggérant ainsi que chacun peut avoir une réaction émotionnelle singulière face au même événement, ce qui est effectivement le cas de chaque lecteur réel qui lit le roman de Foer.

De plus, dans les chapitres de réalisme magique de *Everything Is Illuminated*, certains épisodes peuvent être apparentés aux « sous-intrigues » des tragédies shakespeariennes et procurent ces mêmes moments de relâchement accompagné de réflexion. Par exemple, les passages truculents qui relatent les disputes entre les « Slouchers » et les « Uprighters » (écho de la bataille entre Juifs réformistes et Juifs orthodoxes dans la réalité contemporaine américaine) offrent des moments de détente grâce à l'aspect comique des personnages et des situations mais constituent en même temps une critique à peine déguisée des excès – ridicules selon l'auteur – auxquels se livrent les Juifs qui s'accrochent à leurs livres de prières et pratiquent leur religion de façon obtuse sans même chercher à comprendre le sens de leurs traditions. Au début du roman, les « Uprighters » passent leur temps à hurler, comme l'indique l'auteur au moyen de majuscules lorsqu'il retranscrit leurs paroles : « *AND IF WE ASPIRE TO BE CLOSER TO GOD, the Venerable Rabbi had enlightened, SHOULD WE NOT ACT LIKE IT? AND SHOULD WE NOT MAKE OURSELVES CLOSER?* » (EI 17). Plus loin, la mouche qui vient perturber la cérémonie de Yom Kippour donne lieu à un comique de situation digne d'un film burlesque :

It was on the eve of Yom Kippur, the holiest of holy days, that a fly flew under the door of the synagogue and began to pester the hanging congregants. It flew from face to face, buzzing, landing on long noses, going in and out of hairy ears. *AND IF THIS IS A TEST*, the Venerable Rabbi enlightened, trying to keep his congregation together, *SHOULD WE NOT RISE TO ITS CHALLENGE? AND I URGE YOU: CRASH TO THE GROUND BEFORE YOU RELEASE THE GREAT BOOK!*

La mouche qui vient empoisonner les hommes réunis dans la synagogue est interprétée comme un test qui met à l'épreuve leur fidélité à la Loi et qui déterminera la séparation entre les deux tendances : les « Slouchers », eux, décident de laisser tomber le livre de prières (« Those who

dropped the prayer book rather than fall were the ancestors of the Slouching Synagogue's congregants—so named by the Uprighters » [EI 18]) et se mettent même à questionner les traditions – « *Excuse me, but does anyone know what that thing about the Holy Word means?* » (EI 18) – tandis que les « Uprighters » choisissent de ne rien remettre en cause : « The others shrugged and went back to their argument about how best to divide thirteen knishes among forty-three people » (EI 18). Le comique est ici basé sur les anachronismes, l'exagération et la caricature dans la description des discussions entre les fidèles d'une synagogue orthodoxe et, plus loin, l'auteur a également recours au décalage entre le registre de langue et la situation pour produire un effet humoristique, après une synthèse très personnelle (mais extrêmement pertinente) de ce que représentent les deux courants principaux du judaïsme :

The Upright congregants looked down on the Slouchers, who seemed willing to sacrifice any Jewish law for the sake of what they feebly termed *the great and necessary reconciliation of religion with life*. The Uprighters called them names and promised them an eternity of agony in the next world for their eagerness to be comfortable in this one. But like Shmul S, the intestine-tied milkman, the Slouchers couldn't give a shit. Save for those rare occasions when Uprighters and Slouchers pushed at the synagogue from opposite sides, trying to make the shtetl more sacred or secular, they learned to ignore each other. (EI 18)

Ainsi, l'auteur, à travers la voix de son personnage-écrivain Jonathan, résume-t-il les démêlés entre les différentes tendances à l'intérieur de la communauté juive : il s'agit davantage de disputes folkloriques qui ne prêtent guère à conséquence que de véritables oppositions. Dans ce contexte, la Shoah interviendra comme une grande vague dévastatrice, détruisant tout et tout le monde, sans le moindre discernement, c'est pourquoi Foer choisit de montrer ces différends sur un ton gentiment amusé.

Dans le contexte post-moderne qui est celui des œuvres du corpus, le lecteur n'est pas surpris de trouver une dimension humoristique dans certains récits, voire un détachement parfois, permis par la distance spatiale et temporelle qui sépare les auteurs des histoires sur lesquelles leurs personnages ou narrateurs enquêtent. Jessica Lang, tout en reconnaissant la nécessité d'aborder la Shoah avec gravité et solennité, défend néanmoins l'utilisation de l'humour qui permet une réaction plus souple et diversifiée de la part du lecteur : « The paradox of the comic approach is that by setting things at a distance it permits us a tougher, more active response »⁴⁸⁷. En effet, l'humour est un *medium* fort utile pour convoquer la réponse émotionnelle et l'implication du lecteur. Krauss, bien décidée à provoquer toutes sortes

⁴⁸⁷ Jessica Lang, "The History of Love, the Contemporary Reader and the Transmission of Holocaust Memory." *Journal of Modern Literature*, vol. 33, no. 1, 2009, pp. 43–56.

d'émotions chez son lecteur, a donc également recours à ces « pauses », cette distance produite par l'humour, principalement dans *The History of Love*, grâce au ton naïf et à la fraîcheur adolescente qui dominent l'univers d'Alma et qui provoquent souvent un sourire attendri chez le lecteur, comme dans l'exemple ci-dessous :

I crumpled my mother's letter and threw it in the trash. I ran home, and went up to my bedroom to draft a new letter to the one man I believed could make my mother change. I worked on it for hours. Late that night, after she and Bird had already gone to sleep, I got out of bed, tiptoed down the hall, and carried my mother's typewriter into my room, the one she still likes to use for letters that are more than fifteen words. I had to type it a lot of times before I managed to do one without any mistakes. I read it over a last time. Then I signed my mother's name and went to sleep. (HL 64)

Le passage évoque un univers typiquement enfantin où les actions semblent faire partie d'un livre d'aventures : Alma écrit ici une lettre à un amoureux potentiel de sa mère, en se faisant passer pour elle ; elle est absorbée dans sa tâche, comme dans une sorte de mission secrète qu'elle s'est assignée et ne pense nullement aux conséquences, comme si la vie elle-même était une sorte de jeu. Plus loin, lorsqu'elle évoque son père, on retrouve les mêmes phrases courtes et simples qui reproduisent la pensée directe et l'imagination d'un monde coloré et merveilleux, typiques de l'enfance : « I remember him sitting in chairs or lying in beds. Except for when I was very little and thought that being an 'engineer' meant he drove a train. Then I imagined him in the seat of an engine car the color of coal, a string of shiny passenger cars trailing behind » (HL 93). La narration de Leo Gursky est également marquée par un humour acide, souvent fait d'auto-dérision, qui reflète bien l'état d'esprit désabusé de ce vieux Juif rescapé qui n'attend plus grand chose de la vie :

I often wonder who will be the last person to see me alive. If I had to bet, I'd bet on the delivery boy from the Chinese take-out. I order in four nights out of seven. Whenever he comes I make a big production of finding my wallet. He stands in the door holding the greasy bag while I wonder if this is the night I'll finish off my spring roll, climb into bed, and have a heart attack in my sleep. (HL 3)

Dès les premières phrases du roman, et sur un mode humoristique, ce passage contribue à broser le portrait du personnage esseulé et un peu roublard qu'est Leo Gursky, et à donner le ton de sa narration.

Mais les deux principaux narrateurs de *The History of Love* ne se contentent pas de provoquer le sourire ou l'amusement du lecteur par leur ironie ou leurs traits d'esprit : l'humour est aussi ce qui rapproche Leo et Alma à la fin, alors même que l'évolution de leurs vies et leurs

histoires personnelles tendraient à les séparer puisque leur rencontre mêle une perspective de troisième génération (incarnée par Alma) dans un contexte de première génération (incarné par Leo). Dans ce dialogue qui clôture le roman, l'humour est l'une des caractéristiques principales dont l'auteur qu'est Leo Gursky espère qu'elle fait partie de ce livre qu'il avait écrit pour sa bien-aimée : « *Tell me which parts you liked [...] I wanted to make you laugh. [...] Also to cry* » (HL 248). Le lecteur fait l'expérience de toutes les émotions possibles, et le rire est la première réaction attendue, qui mène ensuite aux pleurs.

Certains récits peuvent néanmoins provoquer une réaction mitigée, un rire plus grinçant chez le lecteur. Par exemple, juste avant sa rencontre avec Alma sur le banc de Central Park, Leo se remémore un épisode survenu durant la Shoah lorsqu'il avait failli être découvert, terré dans une cave :

Once I was hiding in a potato cellar when the SS came. The entrance was hidden by a thin layer of hay. Their footsteps approached, I could hear them speaking as if they were inside my ears. There were two of them. One said, My wife is sleeping with another man, and the other said, How do you know? and the first said, I don't, I only suspect it, to which the second said, Why do you suspect it? while my heart went into cardiac arrest, It's just a feeling, the first said and I imagined the bullet that would enter my brain, I can't think straight, he said, I've lost my appetite completely [...]. (HL 238)

Ironiquement, dans ce passage, les deux soldats sont trop occupés par le sujet (trivial) de leur conversation pour procéder à une fouille sérieuse qui pourrait mener à la découverte de Leo et à son arrestation. Leo est donc sauvé indirectement par une situation vaudevillesque. Et le parallèle établi implicitement entre les deux hommes – le soldat cocu et Leo le Juif – tous deux victimes, apparaît incongru au lecteur du fait du décalage évident entre les deux situations : l'un des personnages « en a perdu l'appétit » (et serait peut-être à plaindre dans des circonstances normales) alors que l'autre craint pour sa vie et que « son cœur s'arrête de battre » tant sa peur d'être découvert est grande. Le lecteur est ici tenté de rire et de se moquer du soldat tant les plaintes de celui-ci lui paraissent dérisoires comparées à la situation de Leo. À moins qu'il considère, selon une autre interprétation de la scène, que le soldat cocu se fait rouler par sa femme *et* par Leo : dans les deux cas, il ne voit rien et ne sait rien.

Pour se réconcilier avec un passé terrifiant comme celui de la Shoah, il faut cesser d'en avoir peur, il faut l'apprivoiser comme on dompte un animal sauvage et incontrôlable qui serait susceptible de nous dominer. Il s'agit de domestiquer les émotions qu'il suscite et de parvenir à contenir ces émotions. Les auteurs « aident » donc le lecteur à mettre le tragique à distance au moyen de l'humour (dans *Everything Is Illuminated* et *The History of Love* principalement)

et des ruptures de ton présentes dans les quatre œuvres du corpus. Par ailleurs, ils lui « recommandent » implicitement d'éviter de rester figé et passif dans une célébration mortifère du passé, notamment à travers deux figures que nous allons maintenant étudier (l'une utilisée par Mendelsohn dans *The Lost* et l'autre, présente dans *Everything Is Illuminated*) porteuses d'une signification à décrypter qui pousse le lecteur à s'enhardir dans son entreprise d'interprétation.

b) La statue de sel et la fourmi préhistorique

L'un des enseignements que le lecteur tire de sa lecture des œuvres du corpus est la nécessité de ne pas s'appesantir, ne pas rester tourné vers le passé : après la phase de sidération, il doit s'efforcer au contraire d'amorcer un virage vers l'avenir et recouvrer un statut actif grâce à l'interprétation et à l'imagination. Mendelsohn, notamment, s'efforce de combattre la nostalgie, suggérant que l'obsession du passé peut conduire à être métaphoriquement changé en statue de sel, comme l'est la femme de Lot dans la Bible, pour avoir désobéi à l'injonction divine de ne pas se retourner sur la ville de Sodome après en avoir été sauvée par les anges :

[...] even as she and her husband and two daughters are being rescued from the doomed city by the intervention of God's angel,[...] the wife of Lot violates the angel's express command not to turn back and look at the city during their flight, and for that transgression is turned into a pillar of salt. (L 447)

Lot et sa famille ont la chance que n'ont pas eue Shmiel, sa femme et leurs filles et, dans un parallèle explicite de plus entre un épisode biblique et sa propre quête, Mendelsohn s'appuie sur l'histoire de la femme de Lot pour expliquer sa détermination à adopter l'attitude inverse :

For if you see Sodom as beautiful—which it will seem to be all the more so, no doubt, for having to be abandoned and lost forever, precisely the way in which, say, relatives who are dead are always somehow more beautiful and good than those who still live—then it seems clear that Lot and his family are commanded not to look back at it not as a punishment, but for practical reason: because regret for what we have lost, for the pasts we have to abandon, often poisons any attempts to make a new life, which is what Lot and his family now must do,[...] as indeed all those who survive awful annihilations must somehow do. (L 448)

Pour les habitants qui en sont chassés, la ville de Sodome a d'autant plus d'attrait qu'ils sont sur le point de la perdre définitivement. Elle représente le passé – révolu, inaccessible et idéalisé

– vers lequel tendent tous ceux qui sont sujets à la nostalgie et au regret, comme par exemple Malcia Reinharz, rencontrée à Beer Sheva, qui s'exclame soudain, pour conclure l'évocation de ses souvenirs de la vie quotidienne à Bolechow : « Oh, it was nice, it was nice. It was a life. It was, and it will never be again » (L 381). L'origine même du mot nostalgie, magnifiquement expliquée sur le mode de la circonvolution par Mendelsohn dans son ouvrage le plus récent, est éclairante :

Nostos is the Greek word for “homecoming”; the plural form of this word, *nostoi*, was, in fact, the title of a lost epic devoted to the homecomings of the Greek kings [...] who fought in the Trojan War. The *Odyssey* itself is a *nostos* narrative, one that often digresses from its tale of Odysseus’ twisty voyage back to Ithaca in order to relate [...] the *nostoi* of other characters. [...] In time, this wistful word *nostos*, rooted so deeply in the *Odyssey*’s themes, was eventually combined with another word in Greek’s vast vocabulary of pain, *algos*, to give us an elegantly simple way to talk about the bittersweet feeling we sometimes have for a special kind of troubling longing. Literally, the word means “the pain associated with longing for home,” but as we know, “home,” particularly as we get older, can be a time as well as a place. The word is “nostalgia.”⁴⁸⁸

Dans la notion même de nostalgie réside donc l'idée de retour « chez soi » après un long voyage, réel ou métaphorique, ou après des épreuves difficiles, afin de retrouver des lieux, des personnes ou des points de repère qui mettront fin au sentiment d'être perdu ou désorienté. Comme Mendelsohn le fait remarquer, « chez soi » n'est pas forcément un lieu physique mais peut s'apparenter à une période du passé que l'on considère avoir été heureuse et que l'on aimerait retrouver, ce qui est bien sûr totalement illusoire dans la mesure où le temps ne progresse que dans un sens. La conscience de cette impossibilité donne alors lieu à une sensation de douleur, une « algie » (en médecine, une douleur le plus souvent diffuse, sans relation définie avec une cause organique) due à l'impossibilité de satisfaire cette aspiration, ce profond désir (« longing »). Il s'agit d'un sentiment doux-amer, fait de la douceur du souvenir heureux allié à l'amertume de la certitude que l'on ne peut retourner en arrière, et c'est exactement ce que ressent Malcia, des décennies après la Shoah, alors qu'elle évoque pour Mendelsohn ce monde et ce passé perdus vers lesquels elle admet dans le même souffle qu'il est impossible de revenir (« It was and it will never be again »). À son tour, le narrateur de *The Lost* ressent cette nostalgie, cette douleur causée par la qualité inatteignable de sa quête, et il la transmet au lecteur qui constate également cette distance infranchissable le séparant du passé pré-Shoah et la rupture radicale empêchant une connaissance approfondie d'un temps pourtant

⁴⁸⁸ Daniel Mendelsohn, *An Odyssey: A Father, A Son, and An Epic*, op. cit., p. 93.

encore proche. Le lecteur, en l'occurrence, est non seulement gagné par la même souffrance mélancolique que celle de l'auteur et de ses personnages, mais il doit aussi tenter de vivre avec cette connaissance de la Shoah qui a forcément changé quelque chose en lui, comme nous le verrons plus tard.

Ainsi, la femme de Lot, tout comme Malcia, Mendelsohn ou encore le lecteur, ne peut se permettre de trop s'attarder sur le regret de ce qui a été perdu : cette fois, à propos de l'expulsion des habitants de Sodome, Mendelsohn ne se satisfait pas des commentaires de Rashi et Friedman, et il préfère s'attacher à la valeur émotionnelle du passage qui incite à combattre cette tendance humaine consistant à toujours se retourner vers le passé pour des raisons sentimentales : « [...] the text [evokes] certain difficult feelings that most ordinary people [...] are all too familiar with: searing regret for the pasts we must abandon, tragic longing for what must be left behind » (L 447). Parce qu'elle s'est retournée, la femme de Lot a été changée en statue de sel, une immobilité qui lui interdit symboliquement toute possibilité d'aller plus loin et de reconstruire sa vie.

Cette histoire (après avoir interpellé l'auteur lui-même qui a passé cinq années de sa vie les yeux rivés sur le sort de Shmiel et sa famille) fait réfléchir le lecteur qui se demande quelle attitude adopter vis-à-vis de la Shoah : dans quelle mesure doit-on tenir compte du passé ? À quel moment doit-on décider de s'en détacher ? Cette question difficile à résoudre est, une fois de plus, illustrée par les hésitations et les contradictions de Mendelsohn. Ce dernier, vers la fin de son récit, est partagé entre le besoin de retourner à Bolechow pour « vérifier » que le lieu n'a plus rien à lui livrer et pour tenter de clôturer sa quête qui lui semble ne jamais devoir se terminer (« I wanted to go back, in part, because I thought that more than anything else, a return to Bolechiv would give me a sense of an ending » [L 450]) et, en même temps, il est sensible à la remarque inquiète que lui fait sa mère lorsqu'il l'informe de son intention d'entreprendre un second voyage, puisqu'il reproduit sa mise en garde dans son récit, invitant ainsi le lecteur à se questionner : « She said, My family ruined their *lives* by always looking at the past, and I don't want you to *be* like that » (L 452). Ainsi, l'on peut « gâcher sa vie » à rester tourné vers le passé, ce qui revient à « avancer à reculons », le dos tourné à l'avenir, le regard fixé sur ce qui est derrière soi. Plus tard, à la fin du second voyage à Bolechow, durant lequel une forme de résolution a eu lieu malgré tout, avec la découverte des circonstances exactes de la mort de Shmiel et Frydka, l'auteur *oublie* de se retourner sur la ville, comme il s'était promis de le faire, afin d'accomplir le même geste que celui qu'il avait prêté à son grand-père :

It was while we were driving away that I made the last of my many mistakes. I had promised myself that this time, when we left Bolekhiv, I would do something I had meant to do years earlier, on our first trip to the town, because back then I'd thought that it would also be our last trip to this place, this little town, this bustling *shtetl*, this *happy* place, a place that *was and will never be again*: I had promised myself that as we drove out of the town and back up the little town toward L'viv, I would turn around, as I somehow knew my grandfather had done on an October day eighty years before, turn around for the reason we always turn around to stare at what lies behind us, which is to make an impossible wish, a wish that nothing will be left behind, that we will carry the imprint of what is over and done with into the present and the future. I told myself that I'd look through the back window and stare at the little town as it receded, because I wanted to be able to remember not only what the place looked like when you were arriving there, but what it looked like when you were leaving it forever.

But as Alex maneuvered the blue Passat out of the complicated little streets [...], we all started talking at once, [...] and by the time I remembered to turn around and take that one last look, we had traveled too far, and Bolechow had slipped out of sight.

Ainsi, Mendelsohn souhaitait garder de la ville de Bolechow la même dernière vision que son grand-père en avait eu des décennies plus tôt, afin de fixer dans sa mémoire cette image qu'il aurait emportée avec lui et qui aurait contribué à façonner son avenir. Mais cet « oubli » (freudien ?), que l'auteur considère comme une erreur, a de toute évidence une signification symbolique qui indique qu'à ce stade final de son récit, il a accompli un chemin qui lui permet de commencer à se détacher du passé, ou du moins, d'un passé qui n'est pas le sien (mais, en l'occurrence, celui de son grand-père). Comme Mendelsohn le fait remarquer (par l'intermédiaire d'une de ses amies qu'il cite), il est ironique et paradoxal qu'un spécialiste de lettres classiques et d'histoire antique comme lui, par ailleurs désigné très tôt comme « l'historien de la famille », donne ce type de recommandation qui peut sembler contradictoire par rapport à l'ensemble de sa démarche : « It's weird because you're a classicist, you're a family historian. You've spent your whole *life* looking back » (L 489). Cependant, appliqué aux récits de la Shoah, il s'agit de « vivre avec » un passé terrible et Mendelsohn suggère au lecteur de suivre le chemin qu'il emprunte (de même que Foer et Krauss) et qui consiste à se détacher progressivement du passé. En effet, on retrouve cette « leçon » enseignée par les récits de post-mémoire, dans les autres écrits du corpus, et le lecteur est censé adopter cette même attitude face au passé qui ressurgit par sa lecture et qui, par extension, concerne les souvenirs et le souvenir des morts. Encore une fois, se réconcilier avec le passé suppose la capacité à l'affronter sans peur, en avoir une pleine conscience sans pour autant céder à son pouvoir de fascination morbide.

Par exemple, dans *Great House*, Aaron, le père israélien, met en garde son fils (et le lecteur réel ?) contre le danger qu'il peut y avoir à trop s'attarder sur le souvenir des morts et

du passé qui les accompagne : « The dead are dead, if I want to visit them I have my memories [...]. But even the memories I kept at bay » (GH 194). Tenir à distance les souvenirs, tenir à distance le souvenir des morts, se méfier de l'attraction que ces derniers peuvent avoir car la mort est ce qui illustre le mieux l'idée du passé qui ne reviendra pas :

[...] the dead lie in their graves, in the cemeteries or the forests or roadside ditches, and all this is of no interest to them, since they have, now, no interests of any kind at all. It is we, the living, who need the details, the stories, because what the dead no longer care about, mere fragments, a picture that will never be whole, will drive the living mad. Literally mad. (L 414)

De nouveau, Mendelsohn contredit ici l'idée reçue, pourtant exprimée au début de *The Lost*, selon laquelle les morts qui ont été massacrés seraient dans l'attente d'un récit comme sépulture : ce sont en fait les vivants qui tiennent à élaborer ce récit en guise de réparation, et cette volonté obsessionnelle et illusoire de reconstruire le passé en totalité peut « rendre fou ». Le lecteur doit donc éviter le « piège » que représente la statue de sel (immobile et fragile, facilement destructible parce que friable), à la manière dont les auteurs, par leurs écrits, se sont efforcés d'éviter cet écueil. Et, dans un même souci de préservation, l'autre « figure » à laquelle le lecteur est censé éviter de s'identifier est celle de la fourmi préhistorique qui appartient aux chapitres de réalisme magique de *Everything Is Illuminated* et qui serait une double référence intertextuelle à Bruno Schulz (l'auteur de *The Street of Crocodiles*) et à Franz Kafka, d'après Kirstin Gwyer :

The “prehistoric insects” are another borrowing from Schulz, recalling his description of the cockroaches that haunt the narrator’s father in *The Street of Crocodiles* until, finally, he is himself transformed into one, in a metamorphosis that in turn harks back to Kafka.⁴⁸⁹

La fourmi apparaît trois fois dans le roman de Foer et laisse d'abord le lecteur perplexe. Elle entre en scène à la création de Trachimbrod, au tout début du roman, et force le lecteur à se questionner sur cette présence mystérieuse :

The twins hid their bodies under their father’s tallis, like ghosts. The horse at the bottom of the river, shrouded by the sunken night sky, closed its heavy eyes. The prehistoric ant in Yankel’s ring, which had lain motionless in the honey-coloured amber since long before Noah hammered the first plank, hid its head between its many legs, in shame. (EI 13)

⁴⁸⁹ Kirstin Gwyer, « ‘You think your writing belongs to you?’: Intertextuality in Contemporary Jewish Post-Holocaust Literature », *Humanities, Modern Languages and Literature*, Jesus College, Oxford, 1 March 2018, p. 11.

Cette fourmi préhistorique, à proprement parler antédiluvienne puisqu'elle « existait bien avant le personnage biblique de Noé » et décrite dans un univers onirique aux accents poétiques, est prise dans l'ambre de la bague de Yankel (le père adoptif de Brod) ; elle cache son visage honteusement entre ses pattes à chaque fois qu'elle assiste à un événement marquant et/ou violent. Plus tard, dans un chapitre contemporain narré par Alex, celui-ci y fait référence en comparant l'expression d'Augustine à celle de cette fourmi dont il n'arrive pas à percer la signification, en tant que lecteur des chapitres de réalisme magique : « She presented me with a sad smile, which was like when the ant in Yankel's ring made to conceal its face — I knew it was a symbol, but I did not know what it was a symbol for » (EI 117). Le lecteur réel est alors explicitement invité à prêter attention à cette figure (rare élément commun aux deux récits) qui est censée avoir une signification (qu'Alex, à la fois narrateur et lecteur, ignore), comprenant qu'il lui appartient d'en donner une interprétation possible. Être préhistorique, intemporel et universel, à la fois banal et spécifique, cet insecte existe depuis la nuit des temps et affiche donc ici un comportement humain habituel et récurrent : elle se détourne d'une réalité dérangeante et cache son visage comme si elle refusait d'affronter ce qu'elle voit ; et cependant, elle peut aussi sembler avoir honte – de sa lâcheté et de sa passivité (?) – et se recroqueville timidement sur elle-même. Dans le contexte de l'écriture de la Shoah, cette fourmi pourrait représenter les témoins (comme Augustine ?) qui voyaient ce qui se passait mais fermaient les yeux, les contemporains de la Shoah qui n'étaient pas concernés directement par les persécutions et les massacres et qui ont fait comme si de rien n'était. L'insecte, aussi étrange que l'a été la naissance de Brod, réapparaît une dernière fois à la fin du roman, après la description finale de la destruction de Trachimbrod, comme une sorte d'animal mythique :

The prehistoric ant on Yankel's thumb, which had lain motionless in the honey-coloured stone since Brod's curious birth, turned away from the sky and hid its head between its many legs, in shame. (EI 270)

Ici, la fourmi s'anime après des siècles d'immobilité (depuis la « curieuse » naissance de Brod qui avait coïncidé avec la naissance du *shtetl* de Trachimbrod), signe qu'elle réagit à un événement majeur, en l'occurrence la destruction de Trachimbrod. Cette catastrophe d'une magnitude sans précédent a le pouvoir de la faire s'animer, mais le mouvement qu'elle effectue est à nouveau un geste de repli et d'inaction, comme si elle se sentait impuissante et honteuse de ce dont les humains étaient capables.

Ainsi, la fourmi du roman de Foer et la statue de sel mentionnée dans le récit de Mendelsohn sont des éléments qui incitent le lecteur à se questionner. En l'occurrence, il s'agit

de méditer sur des comportements humains ordinaires qui peuvent avoir des conséquences tragiques, face à des événements de destruction violente. La première leçon consiste à ne pas éviter le passé, apprendre à le connaître et à l'accepter tel qu'il a été (et donc, tel qu'il est) sans se laisser happer par son pouvoir, afin de pouvoir s'en détourner et parvenir à construire un avenir assez solide pour perdurer ; la seconde est la nécessité d'affronter la réalité avec courage, peut-être parfois dans le but de s'y opposer, avec l'idée que certains événements provoqués par des êtres humains sont déshonorants et humiliants. Il appartient alors aux générations ultérieures de se réconcilier avec ce qui s'est produit et, à défaut de le réparer, d'en avoir conscience et de parvenir à regarder le passé en face.

À la fin de son récit, Mendelsohn synthétise la relation complexe que l'on a parfois avec le passé et revient sur l'idée que, même si l'homme est pris au milieu de l'immensité du temps qui passe et que tout finit par se perdre, il est bon, néanmoins, que des parcelles du passé soient parfois revivifiées par le souvenir, grâce à quelqu'un qui, à un moment, se retourne vers ce passé pour jeter un dernier coup d'œil et ramène ainsi à la connaissance d'un lecteur des faits qui ne doivent pas être oubliés :

For everything, in time gets lost: the lives of people now remote, [...] the smiles and frustrations and laughter and terror of the six million Jews killed in the Holocaust are now lost, or will soon be lost, because no number of books, however great, could ever document them all, even if they were to be written, which they won't and can't be [...]. But for a little while some of that can be rescued, if only, faced with the vastness of all that there is and all that there ever was, somebody makes the decision to look back, to have one last look, to search for a while in the debris of the past and to see not only what was lost but what there is still to be found. (L 486-487)

Mendelsohn oppose les livres d'histoire qui traitent d'un événement dans son ensemble – ici, la totalité des Juifs assassinés – et l'œuvre personnelle d'un individu qui éclaire des destins microscopiques pour souligner ce qu'a été leur vie. Ainsi, si tout est inévitablement destiné à se perdre et à se fondre dans l'infinitude du temps, et s'il est néfaste de n'entretenir qu'une relation nostalgique avec le passé, un auteur-historien, un archéologue, ou un lecteur empathique peuvent occasionnellement « repêcher » du néant certains « biographèmes », le temps d'une « enquête » ou d'une lecture. La nécessaire association auteur-lecteur est comparable au lien entre les générations qui permet une continuité de l'existence. Et, en effet, dans les œuvres de mon corpus, la relation intergénérationnelle est invariablement un élément important des récits et le lien de filiation apparaît souvent comme une ébauche de réponse à la question du rapport complexe et difficile avec le passé.

c) De générations en générations⁴⁹⁰

« Leur mort coule dans mes veines, non comme un poison mais comme ma vie même »⁴⁹¹.

Ivan Jablonka insiste, à la fin de son récit, sur l'importance de la transmission (de la connaissance) et de la filiation, soulignant que son travail sur l'histoire de ses grands-parents, sa quête, il les a menés aussi, en grande partie, pour la génération qui vient après lui : « Pour mes filles, je rêve d'autre chose [que de la mort ou d'un poison qui coulerait dans leurs veines] : proclamer la dignité d'un homme et d'une femme dont la mort est une borne, pas un destin. Pour moi, c'est trop tard. Vivre dans le passé, tout particulièrement dans ce passé, rend fou »⁴⁹². Jablonka reconnaît la nécessité qu'il y a eu pour lui d'accomplir ce chemin, et le bénéfice qu'il a tiré de sa connaissance nouvelle et de la « dignité » qu'il a rendue à ses disparus : il s'agit non pas d'une complaisance mortifère envers un passé épouvantable qui le figerait dans l'idée de mort mais, au contraire, d'un savoir qui représente une simple « borne », qui le nourrit et le rend plus déterminé que jamais à être tourné vers la vie et l'avenir. Pour lui « il est trop tard », au sens où il restera à jamais hanté par ce passé aliénant (comme Mendelsohn l'a lui aussi fait remarquer), mais sa descendance, elle, ne doit pas s'immobiliser à l'instant du traumatisme et la jeune génération doit cesser de pâtir de ses effets.

D'une façon générale, les œuvres de troisième génération étudiées dans ce travail, sont également marquées par la conscience, chez les personnages et chez les narrateurs, de l'importance de la filiation et de la transmission de l'héritage, qu'il soit positif ou négatif : dans la plupart des écrits du corpus, les grands-pères et les grands-mères sont des figures importantes de transmission, l'incarnant souvent plus efficacement et substantiellement pour la troisième génération que pour la génération intermédiaire. On a déjà mentionné l'importance des grands-pères dans *The Lost* et dans *Everything Is Illuminated*, figures inspirantes dans le cas de Mendelsohn et du Jonathan fictionnel du roman de Foer, incarnation d'un passé honteux pour Alex Perchov. Se réconcilier avec le passé implique de reconnaître et de prendre en compte les liens de filiation qui permettent d'assurer une continuité entre les trois temporalités.

Dans les œuvres du corpus, les générations actuelles ont souvent conscience d'être redevables à leurs ancêtres de leur existence même car, avant de parler de communication et de transmission de la connaissance, il s'agit tout d'abord du simple fait d'être en vie : les grands-

⁴⁹⁰ Le pluriel est ici volontaire : c'est ainsi qu'est traduite de l'hébreu l'expression « *L'Dor VaDor* » qui désigne la continuité, la responsabilité de transmettre la connaissance spirituelle et les traditions culturelles de génération en génération avec l'objectif de maintenir les coutumes, l'héritage et la mémoire collective du peuple juif.

⁴⁹¹ Ivan Jablonka, *Histoire des grands-parents que je n'ai pas eus*, op. cit., p. 368.

⁴⁹² Id.

parents de Krauss, par exemple, en (sur)vivant, lui ont permis d'exister (comme elle l'affirme en préambule de son roman *The History of Love*). De même, les personnages de la jeune génération sont reconnaissants aux personnes qui ont sauvé leurs ancêtres de la mort pendant la Shoah, comme l'est Jonathan vis-à-vis d'Augustine, dans *Everything Is Illuminated*, ce qu'exprime Alex de façon très claire : « By saving his grandfather, you allowed him to be born » (EI 150). La recherche d'Augustine-Lista est ainsi un élément primordial de la quête et du récit de Jonathan car Augustine est à la fois celle qui permet à l'auteur fictionnel (donc au texte) d'exister *et* l'incarnation même du passé : « We watched her as if the whole world and its future were because of her » (EI 148). Elle représente ce lien nécessaire entre passé et présent qui permet au monde d'avoir un avenir, et elle est ainsi l'un des piliers du roman de Foer. Plus tard, elle en vient plus largement à incarner la quête d'identité de tous les personnages : « “But it is his search,” I said. “Why?” “Because it is his grandfather.” “We are not looking for his grandfather. We are looking for Augustine. She is not any more his than ours.” I had not thought it in this way but it was true (EI 220) ». À elle seule, Augustine représente donc le passé, celui qui importe à Jonathan comme il importe également à Alex : Augustine n'« appartient » pas plus à Jonathan qu'à eux, les Ukrainiens, rappelle son grand-père. Cela signifie que la quête identitaire et la connaissance du passé importent tout autant aux descendants de victimes qu'aux descendants de « perpetrators »⁴⁹³. Et la remarque d'Alex, en tant que narrateur, qui ponctue la réponse de son grand-père, fait réfléchir le lecteur réel qui n'avait peut-être pas, lui non plus, songé à la question en ces termes.

En effet, les deux pèlerinages en miroir (celui de Jonathan et celui d'Alex) s'entremêlent mais celui d'Alex finit par éclipser celui de Jonathan. Le roman est en effet davantage focalisé sur l'évolution du personnage d'Alex qui est amené à développer, au fil de sa quête identitaire, un respect envers lui-même (qu'il doit regagner après la maltraitance qu'il a subie) et la connaissance et le respect pour la tradition juive (qu'il ignorait et avait tendance à mépriser) : on suit ainsi une véritable maturation psychologique et émotionnelle du personnage. Malgré le fait qu'il est ukrainien, Alex apparaît, durant son voyage, comme un étranger en pays étranger, et c'est en guidant Jonathan qu'il découvre sa propre identité, à travers l'histoire de son pays et les révélations livrées progressivement par différents personnages. À la fin du roman, le lecteur apprend que le grand-père d'Alex pourrait bien être partiellement juif (son ami Herschel s'adresse à lui sous le nom d'Eli, [EI 250-251]) et qu'il est torturé par la culpabilité d'avoir révélé aux nazis que cet ami était juif (« I pointed at Herschel and said he is a Jew » [EI 251]).

⁴⁹³ Il n'existe pas de traduction satisfaisante en français du terme anglais « perpetrator » qui désigne à la fois les coupables, responsables et bourreaux, et c'est pourquoi j'emploie directement le terme anglais.

La rencontre avec Augustine provoque manifestement chez le grand-père un « retour du refoulé »⁴⁹⁴ (tous ses souvenirs enfouis vont réapparaître soudainement et envahir sa conscience) et sa mélancolie chronique est alors expliquée rétrospectivement à Alex, à Jonathan ainsi qu'au lecteur réel. Son suicide, à la fin, est très certainement motivé par cette culpabilité insurmontable.

Ainsi, la filiation est primordiale et la connaissance du passé est susceptible de restaurer un lien brisé ou de briser un lien jugé néfaste, comme dans le cas d'Alex et de son père, ainsi que nous allons le voir. Dans les écrits de mon corpus, les exemples de références à cette question abondent sous diverses formes et de façon plus ou moins anodine. J'ai déjà mentionné la photo de Safran, le grand-père de Jonathan, que ce dernier montre à Alex au début de *Everything Is Illuminated* : « a young man who I will say appeared very much like the hero and could have been the hero » (EI 59). Les grands-pères et leurs petits-fils respectifs sont donc d'emblée marqués par ce lien de ressemblance physique : c'est le cas de Daniel Mendelsohn qui ressemble tant à son grand-oncle Shmiel, et d'Alex que Jonathan semble voir sur la photographie où le grand-père jeune est en compagnie d'Augustine, avant la guerre : « "It's you," he said. [...] He put his finger beneath the face of the man, and I must confess, there could be nothing truthful to do but admit, he looked like me. It was as if a mirror » (EI 225). De même, dans le roman de Foer, le narrateur des chapitres historiques (Jonathan) prend la peine de préciser son lien avec l'aïeule mythique, Brod (sorte de Moïse au féminin), qui est à l'origine à la fois de la création du shtetl et de celle du récit : « Brod my great-great-great-great-great grandmother » (EI 132). De plus, dans la partie contemporaine de *Everything Is Illuminated*, un lien positif se développe progressivement entre la première et la troisième génération à travers les personnages d'Alex et de son grand-père. Au fil des pages, ce sont effectivement les représentants de ces générations qui apparaissent primordiaux alors que la deuxième génération est presque effacée : pratiquement aucune mention n'est faite, côté juif américain, des parents de Jonathan, et seul le père d'Alex apparaît à quelques reprises, sinistre personnage qui reproduit, sans pouvoir s'en affranchir, la maltraitance dont il a lui-même été victime, et sur lequel l'auteur ne juge pas utile de voir son lecteur s'attarder (même s'il mentionne les coups que le père inflige à ses deux fils au moins à deux reprises, en insistant à chaque fois sur la soumission des victimes et sur l'impunité dont bénéficie le père : « 'Hello Clumsy One,' Father

⁴⁹⁴ Le retour du refoulé est un terme psychanalytique forgé par Freud. Il désigne le retour hors de l'inconscient de contenus psychiques refoulés précédemment car inavouables ou inconciliables. « Le retour du refoulé est le processus par lequel les éléments refoulés, conservés dans l'inconscient, tendent à réapparaître dans la conscience ou dans le comportement par l'intermédiaire de formations dérivées plus ou moins méconnaissables : les « rejets de l'inconscient » [formule de Freud]. Lapsus, actes manqués et symptômes en sont des exemples. » J.-F. Rabain, dans *Dictionnaire international de la psychanalyse*.

said, because Little Igor had fallen again, and made his eye blue again, this time his left eye. ‘I would also like to eat black bread,’ Little Igor said, not looking at Father » [EI 26] ; et lorsque Jonathan arrive à la gare de Lutsk, il s’étonne de voir Alex avec un oeil au beurre noir : « ‘Did someone hit you? He inquired, witnessing my right eye. ‘It was nice for Father to beat me,’ I said » [EI 32]). Cette génération intermédiaire, née pendant la guerre, a été en quelque sorte sacrifiée et perdue pour le sens moral. Le grand-père avoue lui-même à son petit-fils qu’en ayant maintenu son fils dans l’ignorance des faits, il n’a fait que lui transmettre un mal-être diffus qui s’est traduit par la reproduction de comportements violents et destructeurs :

‘[I left] because I did not want your father to grow up so close to death. I did not want him to know of it and to live with it. This is why I never informed him of what occurred. I wanted so much for him to live a good life, without death and without choices and without shame. But I was not a good father, I must inform you. I was the worst father. I desired to remove him from everything that was bad, but instead I gave him badness upon badness. A father is always responsible for how his son is. (EI 247)

De son propre aveu, le grand-père n’a donc pas été un bon père car il a commis l’erreur (de jugement) et la faute (morale) de ne pas transmettre la connaissance du passé (en l’occurrence sa culpabilité vis-à-vis de son ami Herschel) à son fils. En cherchant à l’épargner et à l’éloigner du mal dont il a été l’auteur dans le passé, il n’a fait au contraire que favoriser son attirance pour ce mal et c’est lui, le grand-père, qui en assume à présent toute la responsabilité. Ainsi s’affirme la question cruciale de la responsabilité des générations antérieures vis-à-vis de leur descendance en matière de legs, de contenu de ce que l’on transmet en tant que parents, une question également jugée primordiale par Nicole Krauss qui évoque ici la transmission et le poids du passé à propos de *Great House* : « I thought about what we pass on to our children »⁴⁹⁵.

Du point de vue de la jeune génération, dans certaines circonstances, il peut donc être nécessaire de rompre avec la partie de son héritage que l’on réprouve, de refuser d’hériter de choses immorales (pensées, actes, attitudes, comportements) et c’est pourquoi l’utilisation du pluriel « de générations en générations » m’importait : en effet, la question de la filiation, en particulier dans *Everything Is Illuminated*, concerne les victimes et leurs descendants autant que la descendance des « perpetrators ». Par exemple, à la fin du roman, le lecteur apprend qu’Alex a rompu avec son père en le jetant hors de la maison (« You are not my father » [EI 274])), et son grand-père l’approuve et le félicite en conseillant à Jonathan ainsi qu’à tous les

⁴⁹⁵ Celeste Bartos Forum, “David Grossman and Nicole Krauss Live from New York Public Library”, p. 14.

membres de la jeune génération, toutes origines confondues, de construire leur propre vie en s'efforçant toujours de dire la vérité :

Make your own life. That is how you can best care for us. [...] Try to live so that you can always tell the truth, I said. [...] All is for Sasha and Iggy, Jonathan. Do you understand? I would give everything for them to live without violence. Peace. That is all that I would ever want for them. Not money and not even love. It is still possible. [...] They must begin again. They must cut all the strings, yes? (EI 275)

Dans ce passage, le grand-père d'Alex préconise donc de couper les liens avec les auteurs de maltraitance – miroir, ici, des exactions commises pendant la guerre et la Shoah – et de recommencer à zéro pour bâtir une vie guidée par le souci de la vérité et le refus de la violence. Sa préoccupation principale est l'avenir de la jeune génération, représentée par Iggy (Little Igor), Sasha (Alex) et Jonathan, tous nés bien après les événements traumatiques. Alors que Krauss et Mendelsohn n'examinent pas (ou peu) la question de l'héritage de la faute, Foer s'intéresse à l'opposition entre des communautés historiquement « ennemies » et à la question d'une éventuelle réconciliation entre elles : deux personnages de la troisième génération – l'un juif, l'autre chrétien – sont placés sur un pied d'égalité, tous deux narrateurs de récits qu'ils sont en train d'écrire ; ils ont le même âge et sont en quête de leur identité, bien qu'au début, seul Jonathan mène cette quête consciemment.

Dans toute quête identitaire, il convient de connaître les liens entre les personnes appartenant aux différentes générations, mais également d'établir (ou de rétablir) la communication qui a été coupée ou partiellement interrompue entre ces générations. Le dialogue qui se met progressivement en place entre Leo Gursky (en qui le lecteur peut voir une sorte de grand-père de substitution que l'adolescente new-yorkaise n'aurait pas eu) et Alma, à la fin de *The History of Love*, indique que la communication est désormais rétablie entre les générations et qu'avec elle, une forme de réconciliation entre passé et présent peut enfin avoir lieu.

Le dernier chapitre du roman est en effet intitulé « A + L » (pour Alma et Leo) et il est composé de courts paragraphes isolés sur des pages, chacune d'elle portant la voix narrative d'un des deux personnages : sur les pages de droite, c'est la narration d'Alma que lit le lecteur, tandis que les pages de gauche sont réservées aux pensées de Leo Gursky. Ce dernier a reçu un mystérieux mot d'Alma (qu'il n'a jusqu'alors jamais rencontrée et qu'il ne connaît pas) lui donnant rendez-vous sur un banc de Central Park (« *Dear Leopold Gursky, [...] Please meet me at 4:00 on Saturday on the benches in front of the entrance to the Central Park zoo. I think you*

know who I am. Sincerely yours, Alma » [HL 212]), et il lui a répondu par une lettre du même type, miroir de l'invitation initiale : « *Dear Alma, [...] Please meet me at 4:00 on Saturday on the benches in front of the entrance to the Central Park zoo. I think you know who I am. Sincerely yours, Leopold Gursky* » (HL 219). Pourtant, malgré cette double invitation, la communication ne se noue pas immédiatement. Leo Gursky est perdu dans ses pensées et incrédule lorsqu'il aperçoit Alma (« And that's when I saw her. [...] So this is how they send the angel. Stalled at the age when she loved you most. *What do you know*, I said. *My favorite name* » ([HL 242]), tandis que l'adolescente le prend d'abord pour un vieux fou dont il vaut mieux se méfier : « I was starting to feel nervous. Maybe he was crazy. Or just lonely. It was getting dark (HL 247). L'approche est donc timide et hésitante mais, de révélation en révélation – qui sont autant de récapitulations-confirmations-résolutions pour le lecteur réel (HL 247-249) – le dialogue finit par s'instaurer :

I said, 'Were you ever in love with a girl named Alma?'

He was silent. His lips trembled. I thought he hadn't understood so I asked him again. 'Were you ever in love with a girl named Alma Mereminski?'

He reached out his hand. He tapped me twice on the arm. I knew he was trying to tell me something but I didn't know what.

I said, 'Were you ever in love with a girl named Alma Mereminski who left for America?'

His eyes filled with tears, he tapped my arm twice, then twice again. (HL 251)

Le mode de communication auquel Leo semble réduit est touchant : il ne peut que tapoter deux fois le bras d'Alma, comme s'il communiquait par une sorte de code morse, et le roman s'achève dans une scène de tendresse retrouvée, Alma répondant désormais à chaque mouvement de la main de Leo par un rapprochement physique :

She reached for my hand. With my other I tapped her twice; she squeezed my fingers. I tapped her twice. She put her head on my shoulder. I tapped her twice. She put one arm around me. I tapped her twice. She put both arms around me and hugged me. I stopped tapping.

Alma, l'adolescente new-yorkaise, et Leo, le vieux Juif polonais, ont enfin réussi à établir un langage commun et leurs destins se rejoignent. Alma a retrouvé le véritable auteur du mystérieux manuscrit, écrit dans la Pologne d'avant la Shoah, qui a présidé à sa naissance (puisqu'elle a été prénommée d'après l'héroïne du livre que son père a offert à sa mère au début de leur mariage), et Leo Gursky rencontre la lectrice américaine de son œuvre, laquelle continue à vivre grâce à la traduction qu'en a faite Charlotte Singer. La génération intermédiaire, incarnée par la mère d'Alma, David Singer ou Isaac Moritz, est représentée comme une

génération en retrait, héritière d'un malaise indéfinissable, incapable de se situer clairement ou de transmettre une identité bien affirmée à ses enfants, et même frappée de mort précoce. Au contraire, la longévité de Leo Gursky, survivant infatigable qui rencontre la jeunesse d'Alma, annonce un avenir prometteur, tourné vers la reconstruction. Par la relation qui s'établit entre Alma et Leo Gursky se renoue la communication entre la génération contemporaine de la Shoah et la génération actuelle : ainsi, le lecteur, par sa lecture interprétative des dernières pages de *The History of Love*, participe au rétablissement du lien rompu entre l'Europe pré-Shoah et les États-Unis post-Shoah.

De générations en générations se produit donc une transmission positive dont il a déjà largement été question dans ce travail, mais surviennent également des luttes dont les personnages les plus jeunes ne sortent pas toujours indemnes. On a déjà évoqué la maltraitance infligée par le père d'Alex (reproduction de ce qu'il avait lui-même vraisemblablement subi) à ses deux fils, et il a aussi été question des relations complexes et difficiles, dans *Great House*, entre deux pères – Aaron et George Weisz – et leurs enfants respectifs. À la différence des personnages de *Everything Is Illuminated* ou de *The History of Love*, ces personnages de la génération intermédiaire que sont Aaron et George Weisz incarnent des figures fortes qui étouffent littéralement leurs enfants par leur emprise psychologique (« the unspoken threat, much more haunting, of the consequences of even the slightest discord » [GH 165]), et leur infligent le poids d'un passé qui n'est pas le leur et dont ils ont eux-mêmes toutes les peines du monde à s'affranchir. Ainsi, Isabel se demande si Leah et Yoav parviendront un jour à se libérer de l'autorité de leur père (« Does one ever get free of such a father? » [GH 166]) et Nadia, à cinquante ans passés, souffre de se sentir emprisonnée dans une identité fortement déterminée, à laquelle elle ne peut échapper : « I thought of my childhood, of my mother and father who are both dead now, but whose child I cannot escape being any more than I can escape the nauseatingly familiar dimensions of my mind » (GH 237). La difficulté à être soi-même et à déterminer de quoi son identité propre est réellement constituée est l'une des vastes questions auxquelles sont confrontés bien des personnages des œuvres de mon corpus, reflet des questionnements de leurs auteurs qui entendent amener le lecteur réel à se pencher à son tour sur ces questions, suscitées et déclinées sous un jour nouveau dans le monde post-Shoah.

Idéalement, la progression dans le temps devrait engendrer une amélioration et donner la possibilité de se défaire du passé comme on se débarrasse d'un vêtement empesé. Cependant, dans les œuvres du corpus qui sont, décidément, marquées par le judaïsme, il peut y avoir une inversion de la transmission générationnelle, et des parents perdus peuvent, par exemple, apprendre avidement de leurs enfants, comme l'avoue Aaron à son fils Dovik dans *Great*

House : « I believed I could learn something from you, from your example » (GH 198). Aaron envisage de suivre l'exemple de son fils et de tirer un enseignement de cet exemple, à la manière dont un fils le fait communément avec son père. Il en va de même de la relation (à sens unique, puisqu'Isaac ignore tout de son père biologique) entre Leo Gursky et Isaac Moritz dans *The History of Love*, dans la mesure où Leo apprend lui aussi beaucoup de son fils devenu écrivain, l'admire et voit en lui un miroir de lui-même ou, plus exactement, une projection (avortée, puisqu'Isaac meurt précocément) de ce qu'il aurait voulu être. Dans le même roman, le lecteur discerne rapidement l'inversion des rôles entre Alma et Charlotte : la jeune adolescente apparaît en effet beaucoup plus responsable et apte à faire face à la réalité qui l'entoure que sa mère, et elle prend soin, en secret, à la fois de son jeune frère et de cette mère fantasque qui est, aux yeux du lecteur, bien plus égarée que ne l'est sa fille. Ces exemples suggèrent que la transmission n'est pas forcément uni-directionnelle, peut-être en raison d'une influence culturelle.

En effet, d'après Delphine Horvilleur, le judaïsme, « [...] n'a pas une conception du temps purement linéaire et [...] certains événements du passé [...] ne sont pas perçus comme des moments appartenant seulement au passé mais comme des instants potentiellement revécus, réitérés par chaque génération qui les évoque. Ces épisodes établissent un lien entre les trois temps que sont le passé, le présent et l'avenir »⁴⁹⁶. Ainsi, comme on l'a vu à propos du parallèle entre l'enfant à *Pessah* (qui célèbre la sortie d'Égypte) et le lecteur des récits de troisième génération (qui, tous deux, questionnent le texte et le réactivent de façon différente selon leur lecture), il est possible de bouleverser l'ordre linéaire et chronologique pour établir un nouveau sens dans la filiation. De la même façon que les rôles intergénérationnels peuvent s'inverser et que les fils et filles peuvent parfois devenir, d'une certaine manière, les pères ou mères de leurs propres parents, le lien entre les trois temporalités – qui est relié à la question intergénérationnelle – n'est pas forcément inscrit dans la même direction (comme on en a vu l'illustration avec les chronologies perturbées des récits, dans la première partie de ce travail) et le lecteur des œuvres du corpus est constamment conduit à effectuer des allées et venues entre les différentes strates du temps.

Ainsi, Foer se plaît à décrire de manière fantaisiste les interactions entre passé, présent et futur : une première scène concerne un télescope qui regarde vers l'avenir : « [Brod] has become an expert at confusing what is with what was [...] ; She avoids mirrors, and lifts a powerful telescope to find herself » (EI 87). L'ancêtre du Jonathan fictionnel dirige son

⁴⁹⁶ Delphine Horvilleur, *Comment les rabbins font des enfants*, op. cit., p. 153.

télescope vers le ciel et, au-delà des étoiles, elle aperçoit une petite maison ; regardant par la fenêtre à l'intérieur de la maison et voit une femme en train de faire la vaisselle ; par une autre fenêtre, elle aperçoit un bureau encombré de livres, de papiers et de photographies et, sur l'une d'elles, elle distingue une petite fille qui donne la main à sa mère ; dans une autre pièce encore, elle voit, sur un bureau, un morceau de papier qui porte la même écriture que la phrase au dos de la photographie d'Augustine (celle qui est décrite dans le récit d'Alex, page 59, et que le lecteur réel reconnaît) : « This is me with Augustine, February 21, 1943 » (EI 88). Avant même d'en être arrivé au récit de la vie quotidienne à Trachimbrod avant la Shoah (récit d'Augustine, emboîté dans la narration d'Alex), le lecteur réel en a donc un aperçu, grâce à cette projection dans le futur (du point de vue passé et très ancien) de Brod. Le lecteur est ici confronté à deux temporalités qui se « télescopent ».

De même, à la fin du chapitre de réalisme magique dans lequel survient la mort de Yankel (le père adoptif de Brod) est ajouté un curieux appendice : un passage où l'auteur (réel, et non plus le narrateur Jonathan, double de Foer) imagine une scène entre sa mère et sa grand-mère à New-York, en 1969. Toutes deux sont en train de regarder la retransmission télévisée des premiers pas sur la lune de l'astronote américain, et ce dernier, depuis la lune, aperçoit (dans un autre espace-temps) les lueurs du village de Trachimbrod qui n'appartient plus qu'au passé puisqu'il a été rasé : « And neither of them hears the astronaut whisper, *I see something, while gazing over the lunar horizon at the tiny village of Trachimbrod. There's definitely something out there* » (EI 98). L'explication (fantaisiste) de ce phénomène a été donnée quelques pages plus tôt avec l'idée des couples qui émettent de la lumière lorsqu'ils font l'amour : « From space, astronauts can see people making love as a tiny speck of light. Not light, exactly, but a glow that could be taken for light — a coital radiance that takes generations to pour like honey through the darkness to the astronauts' eyes » (EI 95). Ainsi, des générations plus tard, les astronautes pourraient distinguer dans le ciel étoilé cet « éclat coïtal » résultant d'actes d'amour passés, de la même façon que l'éclat d'une étoile ne parvient à un observateur terrien que très longtemps après la mort de cette dernière. Le lecteur comprend alors que les temporalités sont toujours reliées mais que le lien qu'il établit entre elles peut être de nature différente ; le passé détermine le présent qui peut aussi déterminer le passé appartenant à un récit ou encore, comme le constate Delphine Horvilleur : « Le passé prend son sens grâce à l'avenir, grâce à ce que les générations futures feront du récit de ce passé. Ainsi s'opère un

étrange renversement de la linéarité temporelle. C'est la raison pour laquelle l'histoire, en hébreu, s'appelle engendrement »⁴⁹⁷.

Foer joue encore autrement, dans d'autres passages, avec les différentes temporalités, notamment lorsqu'il reproduit, quasiment à l'identique, des scènes qui se déroulent dans le *shtetl* de Trachimbrod, au début et à la fin du récit historique mené par Jonathan : par exemple, la parade des chars (pages 92-93) et les violonistes (page 94) réapparaissent (page 269) dans une scène semblable, signifiant peut-être ici plus simplement au lecteur réel que les traditions se sont perpétuées à Trachimbrod de générations en générations, durant des siècles, avant que n'intervienne la destruction irréversible de la ville, de ses habitants et de leur culture.

Si, comme on le verra de façon plus détaillée ultérieurement, l'une des originalités du roman de Foer est d'aborder explicitement et de manière assez approfondie la question des victimes non-juives du nazisme, la question du lien entre les trois temporalités ainsi que la question de la relation entre histoire de la Shoah et autorité de l'auteur sont, en revanche, tout aussi largement examinées dans le récit de Mendelsohn. À la manière dont Alma, dans *The History of Love*, renoue le lien rompu entre sa génération et la génération contemporaine de la Shoah, le lecteur de *The Lost*, pour renouer les fils narratifs qui appartiennent à des contextes et des temporalités différents, applique la méthode de l'analogie entre récit biblique et récit historique. Comme on l'a déjà vu, Daniel Mendelsohn est un érudit, professeur de lettres classiques, et il inclut dans son récit des passages de la Bible ainsi que des extraits de littérature classique en reliant sa quête de certitude à des *parashot*. Ainsi, la section qui concerne Noah⁴⁹⁸, dans *The Lost*, permet au lecteur d'effectuer un parallèle entre la Shoah et la première représentation de la destruction totale du monde de la création humaine et animale. De même, Mendelsohn utilise les *parashot* « Berechit » (Au commencement) et « Lech Lecha »⁴⁹⁹ (Va vers toi) pour relier symboliquement le monde pré-Shoah au monde post-Shoah.

L'importance d'« aller vers soi », de se révéler à soi-même en faisant fi de craintes et d'idées préconçues est l'une des leçons que retient le lecteur des écrits de mon corpus. S'il n'existe pas de véritable résolution des intrigues, comme on l'a déjà vu, la plupart des personnages (et narrateurs), quels que soient leur âge ou leur situation, font néanmoins l'objet

⁴⁹⁷ Delphine Horvilleur, *Comment les rabbins font des enfants*, op. cit., p. 154.

⁴⁹⁸ Noa'h (Noé) fut l'homme que Dieu choisit pour construire l'Arche grâce à laquelle la vie humaine et animale survivrait au Déluge qui allait effacer la race humaine qui avait atteint un point de non-retour dans l'iniquité, lui permettant ainsi de renaître.

⁴⁹⁹ *Lech Lecha* est la troisième *parasha* (section de lecture) du cycle annuel de lecture de la Torah. Elle retrace le voyage d'Abram au pays de Canaan, suite à l'injonction divine de quitter sa terre natale, qui implique, selon les interprétations, de partir « pour soi » (Sometimes we have to let go of our past in order to embrace the future ; make a journey from the familiar to the unfamiliar, a leap into the unknown ; believe in what you can become), « avec soi » (your beliefs, your way of life, your faith), ou encore « vers soi » (take a journey of self-discovery, leave behind all the things that make us someone else — for it is only by taking a long and lonely journey that we discover who we truly are. Go to yourself).

d'une maturation et d'une évolution qui leur permettent, dans une certaine mesure, de se révéler à eux-mêmes et de progresser. Les auteurs amènent ainsi leur lecteur à procéder de même en l'obligeant à se livrer à une activité d'interprétation et d'imagination qui lui impose d'être actif dans sa lecture. Il appartient donc au lecteur de se pencher sur les mêmes questions (d'ordre métaphysique, moral ou philosophique) qui préoccupent les personnages et les narrateurs. Lui aussi doit s'inscrire dans ce processus de transmission intergénérationnelle, en tant que dernier récepteur de témoignages directs, lecteur d'écrits livrés par des membres de la dernière génération qui aura été en contact direct avec des survivants de la Shoah. Comment le lecteur s'inscrit-il dans ces récits de troisième génération qui, finalement, concernent moins les faits eux-mêmes que leurs répercussions ? Comme on l'a déjà vu, la question primordiale posée au lecteur réel actuel est de savoir que faire de cet héritage et de quelle manière, en tant que lecteur, il est souhaitable de composer avec ce traumatisme qui lui a été transmis. Il lui appartient de s'affirmer et de prendre conscience de la responsabilité qui est désormais la sienne : le « devoir de savoir » est le miroir et le corrélat du devoir de mémoire qui était celui des survivants et qui est devenu celui des auteurs. La mémoire est la condition *sine qua non* de la survie et, au-delà même de cette survie, c'est la souveraineté du lecteur qui doit s'affirmer.

2) « Le contraire de disparaître »

Tel est l'enseignement que Krauss a retiré de sa relation avec ses quatre grands-parents à qui elle rend hommage en présentant leurs photographies au lecteur à l'ouverture de *The History of Love* : « To my grandparents who taught me the opposite of disappearing ». Elle leur est redevable de l'amour et des récits qu'ils lui ont transmis mais, avant tout, elle leur est reconnaissante d'avoir survécu à la Shoah, de ne pas avoir été engloutis et ainsi, de ne pas avoir involontairement « troué » la transmission. Dans son cas, leur survie a permis une continuité générationnelle alors que certains membres de sa génération n'ont pas eu la chance d'en bénéficier. Ne pas disparaître, se maintenir en vie permettent donc la capacité de transmettre. À l'origine donc, il s'agit toujours d'histoires de survie. Le message délivré au lecteur par les auteurs est le devoir de rester vivant pour pouvoir transmettre. Le lecteur lui aussi, loin de disparaître, doit au contraire affirmer sa présence par son activité d'interprétation qui permet aux textes de survivre. Tel un *lamed vovnik*, il est censé « sauver » les écrits de la troisième génération, les faire vivre grâce à sa lecture, à la manière dont les textes passés nourrissent et

ensemencent le présent des personnages, continuant à « vivre » par la lecture que les lecteurs en font.

a) Histoires de survie et de restitution

Dans *Everything Is Illuminated*, le personnage de Brod (l'aïeule supposée du Jonathan fictionnel) survit à l'accident de carriole au tout début du roman et permet ainsi au récit d'avoir lieu, si bien que le récit originel commence effectivement par une histoire de survie. Ce thème de la survie parcourt les textes, décliné sous de nombreuses formes, y compris de façon humoristique, surtout lorsqu'il s'agit d'Alma dans *The History of Love*, où les termes « survie » ou « survivre » apparaissent à plusieurs reprises et parfois de manière inattendue, notamment pour remplacer le simple mot « vivre ». Avec son argent de poche, Alma s'est par exemple acheté un livre intitulé *Edible Plants and Flowers* et elle s'entraîne à reconnaître les plantes du jardin botanique de Prospect Park, à toutes fins utiles (« [...] there was always the chance that I'd have to survive in some place other than North America » [HL 44]), et elle a rangé le livre, ainsi que divers objets dans un sac à dos « de survie » (« my survival backpack » [HL 106]) sous son lit. L'énumération des objets (« my father's Swiss Army knife, a flashlight, a plastic tarp, a compass, a box of granola bars, two bags of peanut M&Ms, three cans of tuna, a can opener, Band Aids, a snakebite kit, a change of underwear, and a New York City map » [HL 44]) est à la fois comique et révélatrice : la liste, hétéroclite, fait sourire le lecteur car elle a manifestement été dressée par une petite new-yorkaise nourrie de récits rocambolesques d'aventures ou d'exploration, dotée d'une imagination débordante mais qui, vivant dans un certain confort matériel, mélange divers types de situations incompatibles (en jugeant indispensables à la fois une boussole et un plan du métro de New-York, par exemple). Par ailleurs, sa conscience précoce que la vie est souvent affaire de survie, c'est-à-dire de lutte pour parvenir à rester en vie dans des conditions adverses, révèle un héritage marqué par un traumatisme diffus. Elle partage avec son frère Bird cette crainte d'une catastrophe qui menace leur vie, et le précieux couteau suisse hérité de son père est un élément personnel qui confirme la transmission d'une crainte presque atavique. Sur un mode comique et léger, l'adolescente va néanmoins jusqu'à tenir un carnet de notes personnelles qu'elle intitule « Comment Survivre dans la Nature » (« How to Survive in the Wild » [HL 45]), persuadée qu'elle est d'avoir prochainement à lutter pour survivre à « la sixième extinction de masse » qui est en train de se dérouler (et qui ne peut manquer de rappeler au lecteur l'expression « extermination de

masse »). Nombre d'enfants rêvent ainsi d'aventures et de situations extrêmes dans lesquelles ils jouent à être en danger et prennent plaisir à s'inventer des obligations d'ingéniosité pour parvenir à rester en vie, mais le cas d'Alma est différent car sa vie est déjà marquée par la perte de son père et par celle, à peine suggérée, de tout un univers qui fut celui de ses grands-parents israéliens, Bubbe et Zeyde, arrivés en Palestine en 1938. En effet, dans la description que fait Alma de leur appartement, le verbe « survive », appliqué aux possessions matérielles, apporte une fois de plus une teinte sombre, pleine de réminiscences : « It was filled with the old dark furniture and old dark photographs they'd brought from Europe. In the afternoon they lowered the metal blinds to protect it all from the blinding light, because nothing they owned was made to survive in that weather » (HL 97). À mots couverts, de façon oblique, l'après-coup de la Shoah est incarné par ces vieux meubles sombres et ces photographies anciennes qui ont littéralement survécu à l'anéantissement mais que rien ne prédisposait à vivre dans un pays où la lumière du soleil est si éblouissante, à l'instar de leurs propriétaires qui ont dû s'exiler et s'adapter à un environnement entièrement inconnu et peut-être ressenti comme hostile.

Lorsqu'il reçoit par la poste, de façon totalement inattendue, son propre manuscrit qu'il croyait disparu, Leo Gursky se demande comment celui-ci a réussi à « survivre » (« How did it survive ? » [HL 121]), ce qui est une manière de reformuler la question que le lecteur réel se pose à propos du personnage lui-même : comment Leo est-il parvenu à se maintenir en vie ? Seuls des fragments d'explication sont fournis au fil du roman et la seule certitude que le lecteur acquiert est que Leo est l'archétype même du survivant : il a survécu à la Shoah, à l'exil et à la solitude ainsi qu'à une crise cardiaque : « In the days after my heart attack [...] all I could think about was dying. I'd been spared again, and only after the danger had passed did I allow my thoughts to unravel to their inevitable end » (HL 124). La résilience du manuscrit fait écho à la résistance de Leo et elle en vient à illustrer toutes les formes possibles de survie et tous les éléments que celle-ci peut concerner. Il ne s'agit pas seulement de la survie des personnages réels ou fictionnels mais aussi de celle des récits eux-mêmes, des histoires à perpétuer et à transmettre. Le manuscrit de *The History of Love* est protéiforme (car il apparaît d'abord comme l'écrit de Leo, puis celui de Zvi, et enfin, comme un texte traduit par Charlotte) et il assure la survie des histoires racontées par les narrateurs : la perpétuation de la mémoire y fait écho à celle des personnages. Comme les personnages de Zvi Litvinoff ou Leo Gursky qui ont survécu à la Shoah, le manuscrit de *The History of Love* démontre lui aussi une grande capacité de résilience puisqu'il ressurgit toujours, y compris dans des endroits inattendus, notamment au fond d'une librairie de livres d'occasion de Buenos Aires où le hasard amène David, le père israélien d'Alma ou, bien plus tard, sur le bureau de Charlotte Singer qui est chargée de le

traduire. Car la traduction est, en soi, un moyen de survie culturelle et linguistique : elle permet de « sauver » certains écrits de l'oubli ou permet à d'autres de commencer une nouvelle existence dans une autre langue et dans un autre contexte culturel, car la réception en sera différente.

Survivre représente parfois une épreuve que certains personnages ne parviennent pas à surmonter malgré leurs efforts : le père d'Alma succombe à son cancer dans *The History of Love*, ainsi que le fils de Leo ; plus anecdotique à première vue, le ficus de Nadia, dans *Great House*, tombe malade et commence à perdre ses feuilles. Nadia se met alors à négliger tous les autres aspects de sa vie car elle ne pense plus qu'à sauver la plante (« I became obsessed with saving it » [GH 34]), mais elle n'y parvient pas et finit par la jeter. Le lecteur sent confusément que, dans le récit de Nadia, il s'agit plus que d'une simple plante : on a l'impression que le personnage a investi ce ficus d'un sens plus profond et, à la fin, elle se sent coupable de n'avoir pas réussi à le soigner et à le sauver, comme s'il s'agissait d'un être humain, un patient atteint d'une grave maladie ou un Juif menacé par le nazisme. Et en effet, comme elle le confesse elle-même, cet épisode ne met pas fin à son obsession, le ficus étant le révélateur d'autre chose : « That was the end of the ficus, but it was not the end of my agitation » (GH 34). À ce stade du récit, Nadia devient de plus en plus préoccupée par les meubles que Daniel Varsky a laissés chez elle et qui, eux aussi, acquièrent une dimension symbolique et l'entourent d'images de mort et de pourrissement : « I remember now that it was that spring that Daniel Varsky's couch began to rot » (GH 34). Lorsqu'elle se débarrasse du canapé, elle le décrit en le personnifiant, qui attend d'être emporté par les éboueurs : « [...] it too sat dejectedly on the street until the garbagemen came for it » (GH 35). Elle éprouve, à cette époque, une sorte d'abattement qu'elle associe à son activité d'écrivain, comme gagnée à distance par ce qui arrive à Varsky, et suggérant qu'elle a jusqu'ici fait fausse route dans le sens à donner à ses écrits : au lieu de rendre compte du sens caché des choses par l'écriture, comme elle avait pensé le faire jusqu'alors, peut-être se serait-elle en fait dissimulée derrière les sujets qu'elle aborde : « [...] perhaps I'd been hiding behind the things I wrote, using them to obscure a secret lack, a deficiency I'd hidden from others all my life, and, by writing, had kept, even from myself » (GH 36). Cette façon de se dissimuler à soi-même, cette apathie qui gagne progressivement Nadia et qui se développe à travers son activité d'écriture annoncent en fait ses difficultés conjugales. Son mari lui a fait remarquer quelque temps auparavant qu'elle s'était plus soucieuse de leur ficus que de lui (« You took more interest in that plant's health than you have taken in me for years [GH 38]) et cette négligence finit par avoir raison de leur mariage moribond :

(« [...] our marriage of a decade expired » [GH 40]). La survie n'est possible qu'à condition d'efforts et de soins constants et, même dans ce cas, la réussite de l'entreprise n'est pas garantie.

Ainsi, de manière plus ou moins confuse ou oblique, le lecteur est constamment confronté à des histoires de survie, réelle ou métaphorique, liées ou pas à la Shoah. Le grand-père de Jonathan, dans *Everything Is Illuminated*, n'a pas survécu à son arrivée aux États-Unis (« my grandfather who died only five weeks after coming to the States, just half a year after my mother was born » [EI 98]) après avoir pourtant survécu à la guerre. Plus tard, cette disparition soudaine est commentée par Alex qui se fait le porte-voix de l'étonnement du lecteur : « It is amazing, yes, how your grandfather survived so much only to die when he came to America? It is as if after surviving so much, there was no longer a reason to survive » (EI 143). La survie est toujours affaire de lutte et, pendant la Shoah, celle-ci était souvent hasardeuse, si bien que Leo Gursky s'étonne lui-même de son issue. C'est le pur hasard qui lui a permis de réchapper à la traque d'un SS préoccupé par l'infidélité de sa femme, alors qu'il était caché derrière une meule de foin : « Because of that wife who got tired of waiting for her soldier, I lived. All he had to do was poke the hay to discover that there was nothing beneath it; if he hadn't had so much on his mind I'd have been found » (HL 240).

L'histoire de Klara Freilich, dans *The Lost* (pages 376- 378), est également une histoire haletante de survie hasardeuse, liée à tous ses corrélats que sont la précarité, la peur viscérale et constante d'être découvert et la proximité avec la mort : « The hiding place that they'd had to abandon when the wife of the farmer who was concealing them expelled them, fearing—not unreasonably—for her own life, for the lives of her own family. The second hiding place, under the floor of the barn » (L 376). À la lecture de ces pages, le lecteur est en prise directe avec un récit typique de la Shoah : aucun parallèle, aucune allusion dérivée ne sont suggérés dans ce récit véridique de survie que le narrateur retranscrit sans détour. Le fils de Klara, Marek, sert de traducteur lorsque Klara explique le plan de la cachette qu'elle a dessiné sur la nappe en papier de la table du restaurant où ils déjeunent avec Mendelsohn : « [...] That's the basement. From the basement you could go under the floor. It was like a secret door. In the corner was a secret door that went to the cellar underneath. There were four people there. [...] When they wanted to sleep [...] one of them had to stand up because there was only room for three to lie down » (L 377). Le détail de la surface insuffisante pour que les quatre personnes cachées puissent s'allonger en même temps donne bien sûr une idée des conditions que Klara résume elle-même un peu plus loin :

[...] She said they were like animals, they lived like animals, *with* animals. She said she couldn't find the words to say how it feels to live in a hole in the ground with rats running around for all those months. She said it was a miracle they survived, because you could be killed at any second: if it wasn't the Germans, it was the Ukrainians. (L 378)

Ainsi, la survie tenait souvent du miracle et les conditions épouvantables participaient littéralement à la déshumanisation dont il est souvent question à propos de la Shoah. Les auteurs tiennent à insister sur ces qualités de nécessité et de fragilité tout à la fois qui caractérisent la survie : le jardin de la maison de Weisz dans Ha'Oren Street à Jerusalem, par exemple, est à l'abandon et seules les plantes les plus résistantes subsistent (« only the coarser plants had survived » [GH 141], de même que seuls les individus les plus robustes, physiquement et mentalement, ont survécu aux camps de concentration), tandis que Mendelsohn attire l'attention du lecteur sur la précarité la plus terrifiante de toutes que représentait le fait de se cacher sous une fausse identité :

Every Bolechower we had talked to until that night had survived by not moving: by staying perfectly still for days and weeks and months in attics, in haylofts, in cellars, in secret compartments, in holes dug into the forest floor, and in the strangest, most confining prison of all, the fragile prison of a false identity. (L 416)

Mendelsohn insiste ici sur un autre aspect de la Shoah qui concerne la menace permanente et inhumaine – parce que psychologiquement et physiquement insoutenable – à laquelle les survivants ont été soumis durant une période où, paradoxalement, il était plus prudent et efficace de rester sur place plutôt que de tenter de s'enfuir.

Réellement ou métaphoriquement, face à la volonté implacable de destruction, rien n'apparaît plus difficile que la survie des individus, des plantes, des photographies ou des livres dans l'adversité. Comme l'analyse son père, Dovik parvient à grand peine à résister après la réception de la lettre du père de son supérieur :

The letter destroyed you. Whatever fragile wholeness you had managed to preserve was shattered when you read it.[...] You refused to see anyone, numbing yourself with the opiate of silence. Or perhaps you were trying to starve the little surviving portion of yourself to death. (GH 188)

La lettre a une action directe sur Dovik (« destroyed ») tandis que le verbe à la forme passive « was shattered » concerne sa précaire intégrité mentale, et montre que Dovik subit la situation et ne trouve d'autre issue défensive que de se murer dans un silence qui l'éloigne de plus en plus de toute interaction avec le monde qui l'entoure, à la manière dont une drogue peut agir.

Les mots évoquent ici la violence de la situation et suggèrent que Dovik se laisse aller à une forme d'auto-destruction, lente et progressive, qui pourrait l'amener jusqu'à la mort.

La survie s'oppose à la destruction, elle peut concerner des êtres vivants ou des idées, mais les mêmes causes ne produisent pas toujours les mêmes effets. Comme Aaron le fait remarquer dans *Great House*, des catastrophes surviennent et toutes n'ont pas le même effet ; on peut être affecté par une violence morale à des degrés divers, selon les mystères de la psychologie de chacun : « Terrible things befall people, but not all are destroyed. Why is it that the same thing that destroys one does not destroy another? » (GH 190). Mais le point commun à toutes ces situations est que la survie n'est due qu'à la chance et au hasard, comme tous les survivants insistent à le faire remarquer dans le récit de Mendelsohn. Ce hasard qui permet, à certains moments, d'éviter la destruction totale en laissant soudainement un « survivant » émerger est également ce qui guide la mission que s'est assignée George Weisz dans *Great House*, qui œuvre pour restituer leurs meubles aux descendants des familles spoliées pendant le nazisme. La quête devient ici une traque sans relâche qui évoque la traque des anciens nazis réfugiés en Amérique du sud après la guerre, que les services secrets israéliens s'attachaient à poursuivre, arrêter et ramener dans l'État d'Israël nouvellement fondé, pour qu'ils y comparaissent devant une cour de justice.

La survie des objets et des personnes permet la continuation de leur existence, mais la restitution peut également être une manière de prolonger ou de faire revenir à la vie des objets qui avaient disparu, comme le bureau, par exemple. George Weisz tente de « réparer » l'Histoire de façon métaphorique en restituant aux familles juives spoliées des objets ou des meubles qui leur appartenaient et dont les survivants ou les descendants de victimes ont souvent perdu la trace. Il décrit ainsi son activité à Arthur Bender lorsqu'il lui rend visite en Angleterre : « Like a doctor, I listen without saying a word. But at the end I produce a solution » (GH 274-275). Il avoue lui-même les limites de son action – la Shoah reste irréparable – et, à défaut de ressusciter leurs morts (« I can't bring the dead back to life » [GH 275]), il aide néanmoins ses clients/patients en leur rapportant des éléments de mobilier qui, en filant la métaphore du médecin, ne sont pas toujours ceux qu'ils ont autrefois connus mais qui font néanmoins office de placebo : « But I can bring back the chair they once sat in, the bed where they slept » (GH 275). Comme des « objets transitionnels »⁵⁰⁰, les éléments de mobilier venus du passé pré-Shoah permettent aux survivants de renouer avec le monde forcément idéal d'avant la

⁵⁰⁰ Un objet transitionnel est un objet utilisé par le petit enfant pour représenter une présence rassurante : « comme transition entre l'indifférenciation mère-bébé, l'internalisation de l'objet et l'organisation de la relation d'objet s'établit et se déploie l'aire transitionnelle dont l'objet transitionnel est l'une des premières expressions ». Marie-Pierre Blondel, « Objet transitionnel et autres objets d'addiction », *Revue française de psychanalyse*, vol. 68, no. 2, 2004, pp. 459-467.

catastrophe, et ils contribuent à « réparer » non pas les disparitions mais les conséquences de la séparation radicale qui a eu lieu. Sous une autre forme encore, la transmission a été rompue par les actes de pillage, de destitution et de spoliation commis durant cette période, et Weisz tente de restaurer ce lien brisé, y compris parfois par une substitution ou un mensonge. Les objets sont ici des représentants des victimes qui ont disparu et qui n'ont pu assurer un lien intergénérationnel en transmettant leurs possessions. À défaut de parler à leur sujet de « présence rassurante » pour les personnes qui récupèrent ces objets, ils peuvent néanmoins faire office de substituts apportant une forme de consolation, à l'image d'Adam Kulberg, l'un des témoins interrogés par Mendelsohn, qui tient tout particulièrement aux photographies de sa famille disparue, et qui s'adresse fréquemment à elles. Ces photographies et ces objets aident les victimes à suivre l'exemple des grands-parents de Krauss en accomplissant « le contraire de disparaître », et les survivants (ainsi que le lecteur) leur en sont reconnaissants.

Ainsi, le thème de la survie parcourt l'ensemble des écrits, décliné sous de nombreuses formes : survie de la mémoire, survie d'objets tels que le manuscrit, le bureau ou encore les photographies, sans parler de la survie de certains personnages. Le lecteur, quant à lui, loin de disparaître, s'affirme au contraire par son activité d'interprétation qui permet aux textes eux-mêmes de vivre et de survivre. Ce faisant, il devient une sorte de « juste », un « *lamed vovnik* » qui « prend soin » des victimes en les imaginant, et qui « sauve » les écrits par sa lecture.

b) Le lecteur, un *lamed vovnik* ?

Loin de disparaître, tel un juste qui, (selon le Talmud) « en sauvant une vie, sauve le monde tout entier », le lecteur sauve de l'oubli, en les lisant, les récits de la Shoah, fictionnels ou véridiques, que les auteurs ont placés au cœur de leurs écrits. Le devoir de savoir par la lecture fait écho au devoir de mémoire par le récit. La lecture peut-elle être « rédemptrice », à l'instar de l'écriture ? Le lecteur serait un Juste, ou encore un magicien (comme le rappelle la référence à Houdini⁵⁰¹ dans *The History of Love*), capable de ressusciter le passé en le lisant, donc en l'interprétant. Car nombre de qualités qui ont été prêtées implicitement à l'écrivain par les auteurs, peuvent être, en miroir, également attribuées au lecteur. Celui-ci a dû passer de la sidération, et de la passivité qui accompagne inévitablement cette dernière, à l'activité de

⁵⁰¹ Harry Houdini, de son vrai nom Ehrich Weisz, est un illusionniste américain d'origine hongroise, né en 1874 à Budapest, alors en Autriche-Hongrie, et mort en 1926 à Detroit.

création ; il doit passer de l'expérience subie à l'acte volontaire, ou encore du chaos à la reconstruction. Car c'est bien du lecteur que dépend la survie des histoires racontées. Afin de pouvoir se tourner vers le futur, il doit réagir et ne pas se laisser enfermer dans le *kestitl* du passé, ne pas se transformer en statue de sel en concevant une relation mortifère aux événements tragiques qui ont eu lieu, ni oblitérer ce passé en faisant comme s'il n'avait pas existé. Il doit faire *acte* de lecture et utiliser son Encyclopédie personnelle (au sens où Eco l'entend, à savoir l'ensemble des connaissances dont il dispose) pour établir des liens : entre les récits bibliques et les récits réels de *The Lost*, entre différents épisodes de natures diverses et relatés dans un ordre non-chronologique dans *Everything Is Illuminated*, ou encore entre différentes intrigues chez Krauss. Le lecteur « sauve » les écrits en les lisant, à sa manière unique.

L'un des moyens de s'acquitter de cette tâche est de procéder par association libre, comme en psychanalyse. Cette règle fondamentale consiste, pour l'analysant, à exprimer toutes les pensées (idées ou images) sans discrimination aucune et de façon spontanée. Il s'agit alors pour le lecteur de se comporter comme l'analysant en situation de verbaliser ses pensées, suivant ainsi la prescription que Freud lui-même indiquait à ses patients lorsqu'il mit au point la technique de la cure psychanalytique : « Donc, dites tout ce qui vous passe par l'esprit. Comportez-vous à la manière d'un voyageur qui, assis près de la fenêtre de son compartiment, décrirait le paysage tel qu'il se déroule à une personne placée derrière lui »⁵⁰². Dans la lecture, le paysage serait le récit que lit le lecteur, et le « paysage intérieur » final serait celui que chaque lecteur se constituerait au fil des pages, au gré d'associations permises par son imagination et son inconscient. La liberté du lecteur-*lamed vovnik* consiste ainsi à enrichir le texte de sa compréhension singulière du contenu implicite et de toutes les références ou allusions suscitées en lui.

D'une certaine manière, Mendelsohn procède ainsi en écrivant *The Lost*, et les multiples digressions qu'il s'autorise à faire – en rapport plus ou moins étroit avec son fil narratif du moment – sont autant de pierres qu'il apporte à l'édifice que sera le récit de sa quête. Le « paysage » qu'il crée ainsi pour le lecteur peut varier en fonction de l'attention et/ou de l'intérêt que ce dernier porte aux différentes « poupées russes », aux histoires emboîtées les unes dans les autres, aux éclairages intertextuels, aux métaphores filées. Adeptes aussi de la narration sebalienne, Krauss pratique abondamment la digression (ou la mise en parallèle de plusieurs intrigues) et chacune éclaire de façon oblique le cœur de son sujet qui est « la réponse/réaction

⁵⁰² Sigmund Freud, « Le début du traitement » [1913], *La Technique psychanalytique*, traduction de Anne Berman, PUF, 1953, p. 94-95.

à la perte catastrophique »⁵⁰³ ou encore, l'après-coup d'un traumatisme, les conséquences d'une tragédie, puisque Krauss, elle aussi, choisit de replacer la Shoah dans le large univers des grandes tragédies humaines.

Parmi l'infinité d'« associations libres » possibles, et en fonction de son Encyclopédie propre, le lecteur peut ainsi établir un parallèle entre les peintures de Chagall et certaines pages de *Everything Is Illuminated*, comme on en a déjà développé l'idée précédemment ; ou bien, certaines portions de récit peuvent évoquer pour lui des œuvres cinématographiques postérieures au roman de Foer comme *Ida*⁵⁰⁴ ou *La Juste Route*⁵⁰⁵, deux films en noir et blanc dont le mode de narration, très elliptique, peut rappeler les « blancs » caractéristiques des récits effectués par les trois auteurs du corpus.

Ida, dans le film de Pawel Pawlikowski, est une jeune fille née en Pologne pendant la Seconde Guerre mondiale ; elle a été recueillie dans un couvent par des religieuses qui en ont fait l'une des leurs en la sauvant de la Shoah. En effet, sa tante, la seule survivante de la famille, vient la chercher à la sortie du couvent, le jour de ses dix-huit ans, et lui révèle rapidement ses origines par cette phrase lapidaire (et cinglante pour le spectateur qui voit ainsi résumées la vie de la jeune *Ida* et la tragédie qui l'entoure) : « Tu es une nonne juive ». S'ensuit une errance (plus qu'une quête) des deux femmes à travers la Pologne des années soixante, durant laquelle elles finissent par retrouver, enterrés dans une forêt, les ossements de membres de leur famille, qu'elles déposent dans une véritable tombe, dans un véritable cimetière, quelque part en Pologne, après quoi Wanda, la tante d'*Ida*, se suicide. Cette œuvre est typique des fictions contemporaines dans lesquelles il est question de la Shoah par balles : l'ambiance lugubre – accentuée par une image en noir et blanc, lisse, glaciale et glaçante – rappelle le périple de Jonathan et Alex à travers l'Ukraine du début des années 2000. Dans le film, le spectateur se trouve pourtant dans la Pologne de 1962, à la fois très « décalée » par rapport à l'Europe occidentale, par ses voitures, son architecture d'inspiration soviétique et le régime communiste perceptible à l'arrière-plan, jamais très éloigné, et néanmoins tout aussi avide de vivre à tout prix, entre autres choses à travers la musique de jazz, omniprésente dans le film, malgré les difficultés de reconstruction auxquelles le pays doit faire face. Les dialogues sont rares et succints, les images souvent silencieuses et fixes ; rien n'est raconté du sort des parents d'*Ida* et pourtant tout est deviné, avec une grande latitude laissée au spectateur quant au « film intérieur » qu'il est amené à se fabriquer. Comme dans toutes les œuvres de troisième

⁵⁰³ Jennie Rothenberg Gritz, "Nicole Krauss on Fame, Loss, and Writing About Holocaust Survivors", *The Atlantic*, Oct. 21, 2010.

⁵⁰⁴ Pawel Pawlikowski, *Ida*, Opus Film, Fandango Portobello, Phoenix Film Investments, Pologne, 2013.

⁵⁰⁵ Ferenc Török, *La Juste Route*, op. cit.

génération (le cinéaste est né en 1957), la Shoah n'est pas vraiment le sujet du film mais il s'agit, là encore, de son après-coup et de la vie de personnes ordinaires, juives et non-juives, dans une Pologne politiquement, économiquement *et* psychologiquement dévastée.

Ainsi, il appartient au lecteur des textes de mon corpus d'établir des liens, par association libre, entre certains passages et d'autres œuvres contemporaines, littéraires ou cinématographiques : un autre exemple en est l'écho « subjectif » qui peut, pour certains lecteurs, relier le passage de *Great House* où il est question de la confiscation des biens de la famille Weisz (pages 114-115) et le film *La Femme au tableau*⁵⁰⁶, car ces thématiques « annexes » ou périphériques à la Shoah n'ont commencé à être abordées qu'assez récemment et il a fallu attendre des décennies et la troisième génération pour voir traité le sujet de la spoliation-restitution (qui fait partie de l'après-coup de la Shoah). De même, il en va de la liberté du lecteur (ou du spectateur) de trouver dans une œuvre littéraire (ou cinématographique) des contenus ou des allusions que l'auteur n'a pas toujours consciemment inclus dans son récit. L'important est davantage *l'effet* des textes sur le lecteur que la recherche d'une intention précise et délibérée de la part de l'auteur. Comme on l'a déjà vu, selon Umberto Eco, il existe « une dialectique entre la stratégie de l'auteur et la réponse du Lecteur Modèle »⁵⁰⁷ et l'interprétation possible devient ainsi *mon* interprétation : par exemple, dans *The Lost*, la possibilité laissée au lecteur de voir – ou pas – une allusion à Anne Franck dans le personnage de Bronia et dans la manière dont la fillette est présentée et représentée dans le récit (sa photographie, notamment, évoque les portraits les plus connus d'Anne Frank) fait partie de cette relation qui prend forme entre le texte et son lecteur. Ainsi, le résultat final d'une œuvre est fonction du « sous-texte » connu du lecteur, ou encore de son bagage culturel. Chez Krauss, dont les récits sont chargés d'implicite, ce sous-texte se doit d'être particulièrement fourni afin que les romans prennent toute leur dimension. L'Histoire et de multiples récits antérieurs forment l'Encyclopédie dont dispose le lecteur contemporain qui acquiert à présent une connaissance sensible de l'après-coup de la Shoah et des répercussions qui continuent d'agir sur les générations contemporaines.

Ainsi, les textes sont semblables au discours d'un analysant : le lecteur-thérapeute doit établir des liens entre leur contenu manifeste et leur contenu latent (pour reprendre des termes

⁵⁰⁶ Simon Curtis, *La Femme au tableau*, scénario de Alexi Kaye Campbell, BBC Films, The Weinstein Company, Royaume Uni, États-Unis, 2015. Film historique avec Helen Mirren et Ryan Reynolds : le combat d'une rescapée juive et de son avocat pour récupérer la "Joconde autrichienne", œuvre majeure de Gustav Klimt expropriée par les nazis, remet sur le devant de la scène la restitution des biens culturels spoliés sous le Troisième Reich. La véritable Maria Altmann, rescapée juive exilée aux États-Unis, a entamé en 1999, à l'âge de 82 ans, un combat juridique pour se voir restitués six tableaux de Gustav Klimt exposés à la Galerie nationale d'Autriche, dont un représentant sa tante, Adèle Bloch-Bauer, la fameuse "Woman in Gold" (ou "portrait doré").

⁵⁰⁷ Umberto Eco, *Lector in fabula*, op. cit., p. 73.

utilisés à propos du rêve dans la théorie freudienne⁵⁰⁸), c'est-à-dire entre ce qui est explicitement énoncé par l'auteur et l'implicite qui se cache derrière ou en amont de ses propos. Par exemple, lors de la rencontre entre les deux jeunes personnages, au début de *Everything Is Illuminated*, lorsque Jonathan explique à Alex qu'il a peur des chiens parce qu'il a eu « de mauvaises expériences », le lecteur fait instinctivement le rapprochement entre cette phobie banale et répandue et le traumatisme causé par les chiens des SS, et transmis de génération en génération pour devenir, chez Jonathan, une peur atavique. De la même façon qu'il existe un dialogue psychanalytique (entre analysant et analyste), il existe un dialogue entre texte et lecteur. Le lecteur devient apprenti psychanalyste ou psychothérapeute : il peut choisir de pointer tel ou tel biographème ou élément de discours supposé pouvoir donner un certain éclairage à l'ensemble du récit. Ainsi, à la manière dont un palimpseste contient plusieurs textes ajoutés les uns aux autres sur un même parchemin après un effacement partiel du texte précédent, il existe des sous-textes parfois évidents aux écrits que lit le lecteur de troisième génération.

Dans le cadre de ce travail, le lecteur apparaît donc comme une sorte de *lamed-vovnik* protéiforme qui a acquis une certaine autorité : dans *Great House*, Krauss fait du destinataire des sections narrées par Nadia un magistrat sévère et intransigeant auquel l'écrivaine s'adresse avec déférence (« Your Honor »). Peut-être soumet-elle d'abord son texte à la lecture de Dovik et à son jugement (puisqu'il s'est exilé en Angleterre pour devenir juge) puis, par extension, à celui du lecteur réel. Le ton des adresses est extrêmement solennel et Nadia prie le juge de faire preuve de compréhension et de mansuétude à l'égard des événements de sa vie qu'elle relate et à l'égard de sa pratique de l'écriture lorsqu'elle se décrit comme littéralement absorbée dans son travail au détriment de sa vie personnelle. Car, aux dires de Krauss elle-même, c'est bien Nadia, en tant qu'écrivaine, qui est jugée et non l'activité d'écriture ou la littérature en général : « Nadia doesn't put writing on trial ; she puts herself on trial »⁵⁰⁹. Le lecteur est alors censé se muer en juge bienveillant, prêt à accepter des contradictions ou des incohérences dans ce récit qui lui est adressé. Dans *The Lost*, comme on l'a déjà vu, la figure du lecteur semble plus fluctuante et ce dernier devient un « juste » dans la mesure où il fait vivre les écrits grâce à sa capacité à constamment réajuster sa posture selon la portion de texte qu'il est en train de lire : il peut ainsi passer du rôle d'enquêteur qui s'identifie à l'auteur-narrateur à celle d'élève

⁵⁰⁸ Le contenu manifeste du rêve est le « scénario » du rêve tel qu'il apparaît dans le souvenir que le rêveur en garde. Le contenu latent est caché et il englobe l'ensemble des pensées refoulées qui sont à l'origine du rêve mais dont le rêveur n'a pas immédiatement conscience. Ce contenu latent est restitué à partir du contenu manifeste grâce à l'association libre des idées. Le contenu latent est le *sens* du contenu manifeste.

⁵⁰⁹ Amanda Shubert, "Nicole Krauss in conversation with Amanda Shubert", op. cit.

attentif, lisant diverses exégèses de la Torah, en position d'apprenant ou encore de compagnon de voyage pour l'enquêteur. Dans sa lecture de *Everything Is Illuminated*, le lecteur contemporain doit avoir la capacité de se partager entre les différents horizons d'attente correspondant aux deux récits en miroir. Sans doute se sent-il paradoxalement plus proche du récit d'Alex (lequel est perçu comme le narrateur principal du roman, puisque le personnage de Jonathan est un peu en retrait dans l'univers fictionnel mis en place par l'auteur) qui est pourtant éloigné du lecteur occidental réel : l'humour produit par la langue ampoulée d'Alex est, en effet, une puissante source de proximité et de complicité entre lui et le lecteur. Au contraire, le lecteur réel peut être décontenancé par les chapitres de réalisme magique dont Jonathan, l'auteur ironique, voudrait lui faire croire qu'ils sont des récits historiques : on pourrait s'attendre à ce que l'histoire de la création du *shtetl* de Trachimbrod soit relatée de façon réaliste et que les passages ouvertement fictionnels soient, eux, davantage empreints d'imagination. Ainsi, pour se conformer à son rôle de *lamed vovnik*, le lecteur doit déjouer les artifices mis en place par l'auteur et il doit se montrer adaptable afin d'être en mesure de « protéger » les écrits.

La notion de devoir de protection est primordiale dans les écrits de post-mémoire de la Shoah car les récits peuvent contenir une violence susceptible de produire des effets imprévisibles au plan émotionnel. On a déjà vu que le narrateur « protège » son lecteur (Alex vis-à-vis de Jonathan et, par ricochet, Foer vis-à-vis du lecteur réel) en atténuant la vérité (« I present not-truths in order to protect you » [EI 227]), après avoir fait part de la difficulté à écrire le traumatisme lorsqu'on commence à entrer dans le cœur du sujet (« I presented him the photograph, and to write the rest of the story is the most impossible thing » [EI 226] ; « Here it is almost too forbidding to continue » [EI 226]). Parce qu'il considère la suite de l'histoire comme effrayante et menaçante, Alex, lorsqu'il appelle métaphoriquement Jonathan à la rescousse en l'enjoignant de continuer l'histoire lui-même, semble se faire le porte-voix de Foer lui-même :

I have written to this point many times, and corrected the parts you would have me correct, and made more funnies, and more inventions, and written as if I were you writing this, but everytime I try to persevere, my hand shakes so that I can no longer hold my pen. Do it for me. Please. It is now yours. (EI 226)

Au lecteur de poursuivre, comme après un passage de relais : le récit lui appartient donc et il est chargé de prendre la suite à sa manière, comme il le pourra. Le lecteur-*lamed vovnik* se doit de devenir responsable et protecteur, à l'instar du jeune Bird qui, dans *The History of Love*, construit une arche pour y embarquer sa mère et sa sœur et les protéger du déluge dont il pense

que celui-ci va s'abattre prochainement sur la ville : l'action du lecteur sur les textes consiste parfois à protéger les victimes et à en donner une certaine vision.

Par exemple, dans *The Lost*, Mendelsohn respecte scrupuleusement la volonté de Meg Grossbard de ne pas voir certains de ses récits retranscrits, et il protège l'image de cette femme complexe en s'efforçant de donner d'elle une vision aussi complète que possible, en montrant que ses côtés brusques et autoritaires ne sont qu'une façade et que ces traits de personnalité s'expliquent par la très grande vulnérabilité dont elle fait parfois preuve. De même, le texte de Mendelsohn incite le lecteur à prendre soin de Bronia au sens où, la sauvant de l'oubli, il ne cesse d'en construire également un portrait à la fois tendre et délicat. L'auteur, son texte et, en dernière instance, le lecteur sont ainsi bienveillants envers l'enfant qui a sans doute été sauvagement massacré, comme une discrète allusion le laisse entendre dans le « Post Script » ajouté à la fin de *The Lost* : « we know that Bronia was killed during the roundup; a roundup famous for its brutal killings of children » (L 510). Bronia est donc épargnée d'une reconstitution imagée de ce qu'a été son sort car la brutalité de cette reconstitution abîmerait la belle image que le lecteur garde d'elle et elle aurait un impact excessif sur le lecteur qui s'est attaché à ce petit personnage autant que Daniel et Jennifer Mendelsohn semblent l'être.

Le lecteur-*lamed-vovnik* est aussi un sauveur « tout-puissant » car c'est lui qui, en dernière instance, « re-membre » tout récit, comme les auteurs lui ont appris à le faire. En effet, un récit élaboré à partir de souvenirs implique une reconstruction, le fait de remettre ensemble, remembrer (*re-member*) des fragments, comme le souligne Ilana Adler dans *The Lost* : « What is memory? Memory is what you remember. No, you change the story, you “re-member”. A story, not a fact. Where are the facts? There is the memory, there is the truth — you don't know, never » (L 388). Par exemple, l'histoire romanesque de Frydka prête à ce type d'exercice et, une fois « remembrée » par l'auteur à partir des fragments qu'il a glanés, voici la synthèse et le portrait qui émergent :

Hearing Shlomo report Dyzia's impressions to me, *she wasn't easy, she wanted them all for herself*, I realized that these two apparently contradictory details were, in fact, the bare bones of a certain story: a story of a willful and beautiful teenager, rather tall and perhaps a little bit spoiled, a girl whose flighty and egotistical personality, subjected to the tremendous and crushing pressures of war, to the unimaginable forces of hardship and suffering and grief under the Occupation, had metamorphosed into something heroic and brilliant, the way that a lump of ordinary carbon can, under the right pressure, be transformed into a diamond. But of course, we will never know. (L 356)

Ici, l'image de Frydka va à l'encontre de celle de Bronia, d'une certaine façon : ces traits sur lesquels Mendelsohn insiste – le côté égocentrique, gâté, volage – constituent l'inverse d'un portrait hagiographique. De même que la vanité de Shmiel a souvent été soulignée et pouvait expliquer sa chute, la construction du personnage de Frydka pose la question de la façon dont l'auteur peint les victimes (Frydka ne bénéficie pas d'une image idéalisée) et celle des attentes du lecteur en la matière : ce que l'auteur écrit dans ce paragraphe n'est pas de l'ordre de la connaissance et il tient à préciser que personne (ni lui ni le lecteur) ne saura jamais ce qu'il en était réellement de Frydka. Il s'agit d'un portrait *littéraire*, inventé par l'auteur, créé à partir des matériaux bruts que sont les fragments de récits qu'il a pu collecter, et le résultat est une « métamorphose » : c'est la Shoah qui fait d'elle un personnage romanesque, et sa personne, certes attachante et complexe, n'aurait pas donné lieu à un récit empreint d'héroïsme si les circonstances n'avaient pas été celles de l'occupation allemande.

Ainsi, de la même façon que les souvenirs ont été « re-membrés » par les auteurs dans des récits qu'ils ont choisi de construire selon leurs propres règles, les fragments de récit qu'ils offrent au lecteur sont associés par ce dernier lors de son acte de lecture qui est un acte de responsabilité : désigné par les auteurs comme témoignaire, co-proprétaire et dernier maillon de la chaîne de transmission, le lecteur prend en charge le récit. C'est à lui qu'incombe la tâche finale de reconstituer, reconstruire, parachever l'œuvre en établissant des liens, en reconstruisant la chronologie, en assemblant le puzzle constitué de fragments d'histoires, même s'il a pleinement conscience que cette reconstitution ne peut être que partielle et imparfaite, certaines intrigues restant disjointes ou conservant à jamais une dimension mystérieuse. C'est à lui, aussi, d'achever les histoires après les avoir réactualisées à sa manière.

Chaque lecteur construit donc sa propre maison, pour reprendre la métaphore qu'affectionne Krauss à propos du livre, et les différents niveaux de lecture s'emboîtent. Plusieurs écrits se superposent souvent à l'intérieur d'un même volume à l'image du palimpseste, notion particulièrement éclairante pour *The History of Love* dont le titre est à la fois celui du roman de Krauss, celui du récit fictionnel écrit en yiddish par Leo Gursky et celui qui a été publié en espagnol sous le nom d'auteur de Zvi Litvinoff. Ainsi, il existe plusieurs « histoires de l'amour », des histoires qui s'écrivent les unes après les autres, les unes sur les autres ou les unes à travers les autres, et qui finissent par se confondre et ne former qu'une seule. Le lecteur-*lamed vovnik* élit donc domicile dans le livre qu'est la Grande Maison. À l'issue de sa lecture, il n'est pas forcément serein car il n'a pas obtenu un tout, une résolution définitive ; la lecture demeure porteuse d'inconnu, de blancs, de dissonances, de mystères non-élucidés et de secrets qui n'ont jamais été révélés (la vie de Lotte avant sa rencontre avec Arthur,

la provenance du bureau, les passages où les témoins demandent à Daniel Mendelsohn de ne pas enregistrer leur récit). Et cependant, lors d'une lecture approfondie ou en deuxième lecture des œuvres, « tout s'illumine » parfois, et il arrive que le lecteur accède à un bref instant épiphanique de résolution ou de compréhension partielles.

c) « Tout est illuminé »

Le titre du roman de Foer, *Everything Is Illuminated*, incite forcément le lecteur à s'interroger sur le sens à donner à cette phrase et il peut alors, sur ce point, s'essayer à faire acte d'interprétation. Qu'est-ce qui, dans le roman, s'éclaire et devient compréhensible et visible, comme une lumière puissante et soudaine révélerait au grand jour des choses qui, jusque-là, restaient cachées dans l'obscurité ? La réponse de l'auteur lui-même est édifiante car elle renseigne d'abord le lecteur sur sa démarche et ses intentions conscientes et réfléchies. Tout d'abord, c'est l'amour qui illumine tout (« From space, astronauts can see people making love as a tiny speck of light » [EI 95]) comme l'explique Foer dans un entretien : « It refers to a passage in the book in which all of the citizens of Trachimbrod are making love at once. The narrator puts forth a pseudoscientific "theory," [of "coital radiance"] »⁵¹⁰. On reviendra plus loin sur la thématique de l'amour, ici rapidement et plutôt naïvement esquissée, qui est censé permettre à la mémoire de se diffuser et aux récits de perdurer pour éviter de sombrer dans l'oubli. L'amour serait une illumination en soi :

[and] of course, the title is also playing off the other notions of illumination, particularly revelation. The book traces an arc from ignorance to knowledge, from inexperience to wisdom. I've also always loved the idea of illuminated manuscripts — embellished, overstuffed books. And I love the idea of books being more than books, or being, rather, something other than books. I think the ideal experience of my book would be like listening to music.⁵¹¹

Ainsi, l'illumination évoquée par l'auteur peut concerner, comme on l'a déjà vu dans la sous-partie précédente, des éléments d'intrigues qui prennent soudain forme et sens, marquant une étape décisive du récit, ou qui prennent un sens en deuxième lecture parce que la connaissance de l'ensemble du roman permet cet éclairage. Ce sont des moments de lecture « épiphaniques » pour le lecteur qui, soudainement, *comprend* et « assemble » : certains éléments se mettent en

⁵¹⁰ Jeffrey Goldberg, "An interview with Jonathan Safran Foer", *Bookbrowse*, 11 December 2009.

⁵¹¹ Ibid.

place, une partie du puzzle prend forme, même si des pièces restent manquantes (ou même si le lecteur s'aperçoit qu'il existe plusieurs puzzles juxtaposés), et le lecteur a l'impression qu'une sorte de résolution a lieu, malgré tout. L'expression est d'abord utilisée par Alex dans l'une de ses lettres à Jonathan ; en tant que lecteur fictionnel du récit de Jonathan, le narrateur ukrainien semble ici exprimer la difficulté qu'éprouve le lecteur réel mais il concède qu'après une multitude de questions qui se posaient à lui et qui défiaient sa compréhension du récit, il a persévéré et a finalement été récompensé : « As for your story, I will tell you that I was at first a very perplexed person. [...] You will be happy to know that I proceeded, suspending my temptation to cast off your writing into the garbage, and it all became illuminated » (EI 142). Ainsi, si le lecteur a la patience de continuer sa lecture, à un moment ou à un autre, il aura une « illumination » au sens où il obtiendra des réponses à certaines questions qui entravaient sa lecture. Un peu plus loin, toujours dans le récit contemporain, Alex présente Augustine à Jonathan qui ne comprend d'abord pas qui elle est, et Alex confirme cette utilisation du terme « illuminate » au sens d'expliquer ou de comprendre : « “Let us roost,” I said, “and we will illuminate everything” » (EI 146).

En effet, certaines choses se clarifient et s'expliquent au fil des pages, et des résolutions partielles ont lieu. En deuxième lecture, le lecteur « reprend le dessus » après avoir été « manipulé » par les auteurs, et il se met à relier certains éléments à l'intérieur de chaque œuvre. Par exemple, au début de *Everything Is Illuminated*, la tristesse du grand-père d'Alex – souvent évoquée dans la première moitié du roman et tout aussi incompréhensible pour Alex et Jonathan que pour le lecteur réel en première lecture – se charge de sens lorsqu'elle a été expliquée par la véritable identité du personnage et son rôle pendant la guerre, dans la deuxième partie du roman, après la rencontre avec Augustine qui déclenche une série de révélations dans les récits :

I have the opinion that the melancholy is what makes Grandfather unhealthful, and it is what makes him blind, although he is not truly blind of course. It has become tremendously worse since we returned from Lutsk. As you know, he was very defeated about Augustine, more than even you or I were defeated. It is rigid not to talk about Grandfather's melancholy with Father, because we have both encountered him crying. (EI 25)

Si le lecteur n'avait pas compris pourquoi le grand-père ne cessait de pleurer depuis qu'ils étaient rentrés de voyage et de quoi sa cécité (qui n'en était pas une) relevait, il se trouve ainsi éclairé, lors de cette deuxième lecture qui lui permet d'associer certains détails ou aspects du récit : l'ensemble « s'illumine » et devient compréhensible lorsque différents éléments ont été assemblés. Le grand-père pleurait parce que sa culpabilité était revenue à sa conscience et le

torturait ; sa cécité relevait du refus de regarder le passé avec honnêteté ; il est beaucoup plus perturbé par le voyage que ne le sont Alex et Jonathan car, contrairement à eux, il a revisité un passé particulièrement douloureux. Pour établir des liens à l'intérieur des écrits (et d'un écrit à l'autre), le lecteur doit essayer d'en saisir le plus grand nombre d'aspects et découvrir des sens cachés qu'il n'appartiendra qu'à lui d'approfondir ou pas, à la manière dont on écoute de la musique, en portant son attention sur un instrument plutôt qu'un autre ou en privilégiant un mouvement par rapport à un autre. Ainsi, comme on l'a déjà vu de façon détaillée dans la deuxième partie, dans toutes les œuvres de corpus on attend beaucoup du lecteur : il est censé faire des rapprochements entre les différents niveaux de narration et comprendre le système d'échos mis en place par les auteurs ; il doit relier les éléments présentés de façon disparate par un acte de création imaginative afin de parvenir, occasionnellement, à des instants où les récits du passé « s'illuminent » sous ses yeux.

Toujours dans *Everything Is Illuminated*, les deux jeunes voyageurs (et le lecteur réel à leur suite) obtiennent soudain la révélation que la mystérieuse Augustine rencontrée aux abords de Trachimbrod est en fait Lista, la sœur d'Augustine, la mère du bébé qui a été tué pendant l'*Aktion* racontée précédemment : « “[...] Who are you?” She was silent for a moment. “Lista,” she said » (EI 193). Lista, que les personnages pensaient être Augustine, est celle qui accueille Alex et Jonathan à leur arrivée et qui dit alors incarner Trachimbrod à elle seule. Elle est la gardienne de la mémoire, des objets et des récits puisque c'est grâce à elle que Jonathan et Alex parviennent à accomplir leur quête. Elle est ce personnage mystérieux, hors du temps et de l'espace réels, qui ne sait pas si la guerre est terminée et qui continue (par l'imagination) à s'occuper de son bébé mort depuis des décennies : « “Is the war over?” [...] “I must go in and care for my baby,” she said. “It is missing me” » (EI 193). Le lecteur réel comprend alors, rétrospectivement, pourquoi Alex avait suggéré plus tôt qu'ils savaient qu'elle n'était pas Augustine mais continuaient d'agir comme si elle l'était.

Une autre révélation a lieu un peu plus loin qui « illumine » encore la compréhension des personnages et fait avancer le récit, lorsque le lecteur (à travers la confusion de Jonathan) se rend compte que le grand-père d'Alex figure sur l'une des photographies trouvées chez Augustine-Lista : « “Oh my God,” he said, and he held the photograph up to the light of the candle. [...] “It's you,” he said » (EI 225). Puis c'est le grand-père lui-même qui commence à les éclairer sur sa véritable identité, dévoilée grâce à cette photographie qui confirme la valeur testimoniale des images du passé : « “The woman in the photograph is your grandmother. She is holding your father. The man standing next to me was our best friend, Herschel.” [...] “Herschel is wearing a skullcap in the photograph because he was a Jew.” [...] “And he was

my best friend.” “And I murdered him.” » (EI 228). Ce nouveau personnage, Herschel, qui entre en scène de façon inattendue, introduit un nouveau mystère au moment même où le grand-père d’Alex révèle qu’il n’est pas un étranger à Trachimbrod et que sa vie a été mêlée à celle des habitants disparus du *shtetl* fantôme. Son aveu de culpabilité, verbalisé dans ces phrases courtes et hachées qui révèlent sa difficulté à dire l’indicible, ouvre d’autres questions et introduit un certain suspense pour le lecteur qui ne peut que se demander comment et pourquoi le grand-père d’Alex a pu « assassiner » son propre ami. La « faute » du grand-père est enfin révélée et (presque) « tout s’illumine » pour le lecteur qui comprend rétrospectivement beaucoup de choses, dans une forme de résolution partielle. Le récit du grand-père reprend, une vingtaine de pages plus loin, avec cette phrase : « “I murdered Herschel,” he said. “Or what I did was as good as murdering him.” [...] “Herschel would have been murdered with or without me, but it is still as if I murdered him” » (EI 247). Le récit de la dénonciation d’Herschel (sur laquelle je reviendrai plus loin) dure cinq pages, aborde le thème de la trahison et de la culpabilité et se termine par la conclusion du grand-père, épuisé par ses révélations : « “And now,” he said, “we must make sleep” » (EI 252). Le lecteur est, lui aussi, épuisé par ce qu’il vient de lire mais il est également édifié. Le personnage du grand-père gagne en épaisseur et la description des circonstances devient plus complexe. Les conséquences, deux générations plus tard, de l’acte du grand-père, se font sentir dans la conscience du lecteur.

À l’issue de la lecture du roman de Foer (comme des autres œuvres du corpus), il serait présomptueux d’affirmer que *tout* s’est illuminé et que les intrigues et les personnages sont devenus limpides et sans mystère. Cependant, certains secrets (comme celui du grand-père d’Alex), certains événements qui n’avaient pu être racontés (comme la destruction de Trachimbrod finalement relatée par Augustine) parviennent enfin à la connaissance du lecteur et cette connaissance est éclairante.

De même, à la fin de *The History of Love* (page 219 à 252), les deux voix de Leo et Alma s’entrelacent pour donner lieu à une forme de résolution finale où le lecteur trouve la réponse à des questions laissées en suspens concernant certains éléments des intrigues : par exemple, il y trouve la confirmation que la présence de Bruno, voisin et compagnon d’infortune de Leo à New York, dans la narration de ce dernier, n’est que le fruit de son imagination puisqu’il a été tué à Slonim au début de la guerre (« *He’s dead. [...] He died on a July day in 1941* » [HL 249]) et qu’il en a donc fait un personnage fictionnel (« *He’s the greater character I ever wrote* » [HL 249]). De temps à autre, chacun des auteurs offre ainsi à son lecteur un instant de résolution partielle dans lequel, comme Mendelsohn à propos de l’histoire de la

cachette de Shmiel et Frydka, le lecteur parvient, lui aussi, à reconstituer le puzzle des fragments de récits qui lui ont été livrés, pour parvenir à une image globale à peu près complète :

And that was the story. Now, all the pieces fit: Ciszko *and* Szedlak, the Szymanski house *and* the Polish schoolteacher's house. It all made sense, now, and it was finally possible to see how what had really happened had, corrupted by distances both geographical and temporal — they weren't right *there*, they'd heard it two or three or ten years *later* — metamorphosed into the stories, the many stories, that we had heard by now. (L 500)

L'auteur explique au lecteur pourquoi cette portion de récit a fait l'objet de tant de versions différentes, dues à des incompréhensions et des défauts dans la transmission, ainsi qu'au temps qui a passé et aux déformations inévitables des souvenirs. Les témoignages sont de seconde main et ils ont été « corrompus », modifiés par la distance temporelle et spatiale, et c'est ainsi que les pièces du puzzle finissent par former un tout, prendre forme et sens, comme après une métamorphose générée par l'action combinée de l'écrivain et du lecteur.

Par ailleurs, à un autre niveau de lecture, « tout s'illumine » pour le lecteur au sens où il lui apparaît clairement que raconter la Shoah revient à raconter l'expérience humaine en général, grâce aux auteurs qui ont eu à cœur de développer des thématiques universelles dans leurs intrigues et de placer leurs récits à l'intérieur d'un cadre plus large. En effet, comme Foer, Mendelsohn et Krauss l'ont explicitement déclaré dans des interviews, ils refusent d'être catalogués comme des « écrivains de la Shoah ». C'est pourquoi l'on peut notamment lire *Everything Is Illuminated* comme une réflexion sur la vengeance/revanche (« revenge ») ou sur la justice après que la culpabilité a finalement été révélée. Le suicide du grand-père d'Alex est véritablement tragique au sens où, avec cet acte, c'est la victime-survivante traumatisée qui accomplit elle-même le « travail » meurtrier que les nazis ont laissé inachevé. La question de la culpabilité est bien sûr largement exposée avec les histoires de Dovik dans *Great House*, de Litvinoff dans *The History of Love* ou encore du grand-père de Mendelsohn dans *The Lost*. Dans chacun des cas, le sentiment de culpabilité des sujets est exposé et la question de leur culpabilité est posée, mais à chaque fois, aucune réponse définitive n'est donnée et les auteurs laissent leur lecteur méditer sur ces questions. Ces dernières sont également examinées sous l'angle de la rivalité et de la trahison (dans *The Lost*, l'abandon de l'oncle Shmiel à son sort et dans *The History of Love*, le vol du manuscrit et l'imposture de Litvinoff). Le lecteur, dans *Everything Is Illuminated*, est clairement confronté à la question : aurais-je agi comme le grand-père d'Alex et obéi à l'ordre de pointer du doigt qui était juif autour de moi ? De même, dans *The Lost*, à de multiples reprises, le narrateur laisse entendre qu'il n'y avait, parfois, pas vraiment d'alternative aux comportements passifs, lâches ou « indifférents » de certains

témoins dans l'atmosphère de terreur qui régnait alors. Corollaire de la culpabilité, la question de la complicité découle également de la description des attitudes et comportements de certains personnages : par exemple, Rosa est-elle complice de Litvinoff dans son « vol » du manuscrit de Leo et son usurpation d'identité en tant qu'auteur ? J'ai déjà mentionné la question du sentiment de culpabilité des survivants, dont personne ne peut déterminer s'il est justifié ou pas : sauf à *expliquer* par quels mécanismes psychologiques un rescapé ou un survivant de la Shoah peut se sentir coupable de quoi que ce soit, il est littéralement impossible au lecteur de juger du bien-fondé de ce sentiment qui a très tôt été répertorié et a été largement abordé dans ce travail.

Ainsi, des éléments unificateurs se dégagent des textes et ces thèmes élargissent l'intérêt des écrits en tendant à universaliser leur portée. Par exemple, le lecteur est amené à méditer sur cette scène fictionnelle (mais très certainement inspirée de faits réels), relatée dans *Everything Is Illuminated*, où un père refuse de cracher sur la Torah et voit ainsi les membres de sa famille tués l'un après l'autre, jusqu'à ce qu'il accepte finalement de cracher, pour être lui aussi tué comme tous les autres : cette scène pose inévitablement la question du courage et de l'honneur dans une situation absurde où les codes habituels de la morale n'ont plus cours. Les thématiques universelles, telles celles de la trahison ou de la rivalité, s'ajoutent aux problématiques plus spécifiques à la Shoah que sont la spoliation et la restitution, la survie ou encore la réconciliation. Au-delà de ces questions susceptibles d'apparaître dans bien d'autres contextes, le lecteur perçoit ainsi la volonté des trois auteurs d'« universaliser » la Shoah et les problématiques qu'elle a induites : les allusions de Krauss aux dictatures sud-américaines, l'élévation du récit familial à un niveau mythique chez Mendelsohn ou encore la prise en compte, dans *Everything Is Illuminated*, du point de vue des descendants de « perpetrators », sont autant d'aspects novateurs dans l'écriture de la Shoah.

La tâche ultime incombe au lecteur : c'est lui qui est chargé de donner une signification et une raison d'être aux « tombeaux de mots » que les auteurs ont écrit pour les disparus et c'est par sa lecture que l'acte de mémoire accompli par les auteurs prend tout son sens. Le lecteur endosse la responsabilité de la transmission : à partir du moment où une connaissance sensible de la Shoah lui a été donnée, si imparfaite et incomplète soit-elle, il se trouve détenteur d'un savoir qu'il n'avait pas jusqu'alors et il peut, à juste titre, se demander ce qu'il lui appartient d'en faire. Au-delà du devoir de savoir, le lecteur a également le devoir de trouver la voie de l'apaisement et de la réparation, et de faire vivre les histoires qu'il a lues en les poursuivant par des réflexions morales et métaphysiques.

Chapitre III

*Tikkun Olam*⁵¹²

Si la Shoah a créé une culture – ce qui est incontestablement le cas – le but de celle-ci peut être seulement que la réalité irréparable enfante spirituellement la réparation.⁵¹³

En hébreu, le mot « *olam* » évoque un âge, un monde intemporel, et le mot « *tikkoun* » désigne l'idée de réparation, si bien que dans le judaïsme, la notion de *Tikkun Olam* renvoie à l'acte d'améliorer le monde pour lui faire approcher l'état d'harmonie dans lequel il est censé avoir été créé. Alex Leslie, en référence à l'essai de Gilbert S. Rosenthal⁵¹⁴, explique que le terme, avant d'acquiescer son acception moderne de justice sociale, provient d'un verbe aux multiples significations : « Rosenthal begins his historical review with the verb “t-k-n” which appears in the book Koholet (Ecclesiastes), a verb that means “to straighten, to repair, to fashion” and which in rabbinic Hebrew “assumes many meanings and, in fact, becomes *one of the most flexible verbs* in the language” »⁵¹⁵.

Ainsi, en laissant de côté la dimension religieuse et en ne conservant que l'aspect philosophique de cette notion, on peut considérer l'activité d'écriture – et de toute création artistique au sens large – comme un acte qui vise à améliorer le monde, qui contribue à réparer certaines brisures ou certains manques, et qui peut concourir à restaurer un semblant d'harmonie dans un monde dominé par la dissonance, particulièrement depuis la deuxième partie du XXe siècle. Dans cette perspective, les auteurs de troisième génération, par leurs écrits, (associés à leur lecteur et son acte de lecture), feraient acte de « réparation du monde », qui provoquerait non pas un vrai moment de *catharsis*, comme dans la tragédie grecque, mais un sentiment d'apaisement et de soulagement. Dans *The Lost*, par exemple, auteur et lecteur « font équipe » pour accomplir un acte de *Tikkun Olam* par l'enregistrement systématique et consciencieux de

⁵¹² Le *tikkoun olam*, ou *tikkun olam*, en hébreu : תיקון עולם, « réparation du monde », est un concept issu de la philosophie et de la littérature juives, recouvrant en grande partie la conception juive de la justice sociale.

⁵¹³ Imre Kertész, « Euréka », op. cit.

⁵¹⁴ Gilbert S. Rosenthal, “*Tikkun ha-Olam: The Metamorphosis of a Concept*”, *The Journal of Religion*, The University of Chicago Press, Vol. 85, No. 2, April 2005, p. 214.

⁵¹⁵ Alex Leslie, “Tikkun Olam: Collectivity, Responsibility, History”, *Revue canadienne de service social*, Vol. 33, n°2, 2016, p. 293.

la mémoire, sa mise en récit et la lecture active de ces récits. Le projet de Mendelsohn est ainsi exposé très tôt dans son livre :

This time, I told myself in the months when I was first getting to know Mrs Begley, at the onset of the new millennium, I would not let anything slip by, I would be conscious of every word, I would forget nothing. By knowing her, I thought, I would make a restitution for all those others whom, because of youth or stupidity or both, I had ignored. (L 139-140)

À l'orée du nouveau millénaire, lorsqu'il entame sa quête et met au point sa méthode, conscient du temps qui passe inexorablement et de sa position de dernier « témoins » qui l'obligent à davantage de rigueur que par le passé dans son devoir de mémoire, Mendelsohn forme donc la résolution de consigner autant de connaissances qu'il pourra et de ne *rien* oublier ou omettre de ce qui lui sera transmis, tandis que le lecteur, en miroir, reprend à son compte l'idée de *tout* enregistrer pour accomplir le devoir de savoir qui lui a été assigné. C'est une tâche sérieuse que celle de tenter de « faire acte de restitution » (« make a restitution ») et d'ainsi réparer la faute commise en négligeant ou en « ignorant », jusqu'à maintenant, certaines connaissances auxquelles il devient urgent de prêter attention. La problématique de la « réparation » est également très présente chez Krauss, sous de nombreuses formes, et l'écrivaine explique ainsi la notion de *tikkun olam* dans son dernier roman :

This process of repair, this most beautiful of processes which we call *tikkun*, is the operating system of this world. *Tikkun olam*, the transformation of the world, which cannot happen without *tikkun ha'nefesh*, our own internal transformation. The moment we enter into Jewish thought, Jewish questioning, we enter into this process.⁵¹⁶

L'idée que Krauss ajoute ici est celle de « transformation interne » qui intervient de façon concomitante avec la « transformation du monde » qui régit le monde dans la pensée juive, et elle pourrait être appliquée au lecteur, transformé lui aussi par sa lecture. Dans la partie « israélienne » de *Great House*, par exemple, la bonté des Orthodoxes, qui interviennent auprès des victimes des attentats, est à la fois gratuite et authentique (« true kindness ») ; leurs actes cherchent à réparer et n'attendent rien en retour : « True Kindness, that's what they call themselves, the ones who arrive in their kippot and their Day-Glo yellow vests, always the first there to hold the dying as they go in shocked silence, to gather up the child without limbs. True kindness, because the dead cannot repay the favor » (GH 198). On retrouve également chez Foer cette même préoccupation pour la réparation, notamment au travers de la thématique de la

⁵¹⁶ Nicole Krauss, *Forest Dark*, op. cit., p. 145.

réconciliation entre les générations actuelles issues des victimes et des « perpetrators », représentées par Jonathan et Alex.

La Shoah, et plus spécifiquement la Shoah par balles, comme on l'a déjà vu à maintes reprises, soulève des questions inédites auxquelles s'ajoute celle de l'avenir de la mémoire de la Shoah maintenant que les derniers survivants et les derniers témoins ont pratiquement tous disparu. Si la poursuite des recherches historiques se justifie amplement, il semblerait en revanche que la littérature de témoignage n'ait plus rien à livrer. La Shoah a-t-elle alors une place d'avenir dans l'écriture contemporaine ? Quel est l'intérêt de l'inclure dans un imaginaire plus large, à l'intérieur de thématiques universelles ? Est-il possible de réparer, restaurer, améliorer un monde dans lequel la Shoah a eu lieu ? La littérature aurait-elle la capacité d'accomplir, au moins en partie, cet acte de réparation qui consiste à « rendre justice » aux victimes de l'injustice ? Je tenterai dans ce dernier chapitre d'apporter des réponses à ces questions en présentant d'abord l'apport novateur et édifiant que représente la fiction (ou l'écriture littéraire au sens large, puisque le récit de Mendelsohn est non-fictionnel) dans la connaissance de la Shoah et de son après-coup, lorsqu'elle épouse l'Histoire pour en faire sa complice complémentaire. Puis je tenterai de montrer que l'écriture littéraire de la Shoah est non seulement un moyen d'augmenter la connaissance et de consolider le souvenir mais aussi le lieu privilégié, pour le lecteur, de réflexions morales et métaphysiques qui constituent la seule « leçon » à retenir de la Shoah. La littérature même est un acte de *Tikkun Olam* accompli par les auteurs et le lecteur, car la lecture est tournée vers la vie : c'est un voyage et une prise de risque qui peuvent révéler le lecteur à lui-même et changer sa vision du monde.

1) Pourquoi pas la fiction ?

Cette question est inspirée du titre de l'ouvrage de Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction* ?⁵¹⁷, dans lequel l'auteur rappelle que la fiction est indissociable de l'humain et qu'elle procède d'une compétence qui conditionne notre rapport au réel. Sa démarche consiste à repousser l'idée de sa prétendue infériorité intellectuelle en redéfinissant certains termes comme la représentation et en différenciant, d'une part, le mensonge du leurre, et d'autre part, l'imitation de la feintise (et en insistant également sur la dimension ludique qui existe dans la fiction). En d'autres termes, il s'agit de réunir l'approche anti-mimétique platonicienne et la

⁵¹⁷ Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Seuil 1999.

reconnaissance de la fiction chez Aristote : retenir de Platon la part de feintise dans la fiction et emprunter à Aristote la conception de la fiction comme modalité de la perception. Fort de ces précisions, Schaeffer entend lutter contre l'idée que l'univers fictionnel pourrait « contaminer » l'univers réel :

[...] la fiction procède certes à travers des leurres pré-attentionnels, mais son but n'est pas de nous leurrer, d'élaborer des semblants ou des illusions ; les leurres qu'elle élabore sont simplement le vecteur grâce auquel elle peut atteindre sa finalité véritable, qui est de nous engager dans une activité de modélisation ou pour le dire plus simplement : de nous amener à entrer dans la fiction.⁵¹⁸

Ainsi, la fiction nous aide à obtenir une certaine représentation du réel mais elle ne fausse pas notre perception : c'est le cas des romans de Foer et Krauss dans lesquels les descriptions de l'après-coup de la Shoah ne sont pas de l'ordre du vécu ou du ressenti personnels comme chez Mendelsohn, sans pour autant que soit dénaturée la vérité des conséquences décrites. En dehors de cette notion de « modélisation du réel » mise en avant par Schaeffer, son idée d'« immersion fictionnelle » est également pertinente lorsqu'on étudie les écrits de mon corpus, dans la mesure où ceux-ci requièrent du lecteur qu'il s'immerge dans un monde imaginaire et qu'il fasse fonctionner son empathie, comme on l'a vu précédemment.

Si les mondes imaginaires ne sont plus soupçonnés de véhiculer des perceptions erronées ou fantaisistes, on peut alors admettre que la fiction (et l'écriture littéraire au sens large, même si Schaeffer se cantonne au seul domaine de la fiction proprement dite) peut être un vecteur de connaissance en général, de connaissance historique en particulier, et qu'en l'occurrence, elle peut constituer une façon d'appréhender la Shoah susceptible d'édifier le lecteur au même titre qu'un livre d'histoire. Dans cette perspective, les deux disciplines ne seraient pas antithétiques mais complémentaires : la littérature est *aussi* un mode de connaissance et elle peut, par ailleurs, admettre en son sein des éléments scientifiquement historiques. Par ailleurs, appliquée spécifiquement à l'après-coup de la Shoah, la question concerne également la capacité de réparation (« *tikkun olam* ») qu'a l'écriture littéraire : en l'absence, désormais, de toute possibilité d'agrandir le champ de la littérature testimoniale et afin de continuer à enrichir la réflexion sur un sujet qui touche aussi fondamentalement à l'humain, pourquoi l'écriture littéraire ne pourrait-elle pas devenir un *medium* privilégié permettant de rendre compte de la Shoah ?

⁵¹⁸ Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*, op. cit., p. 199.

Dans *Everything Is Illuminated*, la lecture des chapitres de réalisme magique plonge le lecteur dans le monde merveilleux du Trachimbrod disparu. C'est alors la fiction poussée à l'extrême qui permet à l'auteur d'utiliser pleinement sa licence créative et de reconstituer par l'imagination un univers qui n'existe plus. Cependant, si cet univers du *Yiddishland* (et singulièrement, la ville de Trachimbrod) n'existe plus, il a bel et bien existé dans la réalité et il a été *détruit*, à la différence d'autres mondes fantastiques ou merveilleux créés par la littérature, et le lecteur le sait. C'est pourquoi le choc qu'il ressent face au néant, dans la scène de la forêt à côté de Trachimbrod, n'en est que plus intense et sidérant : la fiction et le réel se télescopent ici et leur association en accentue l'effet sur le lecteur. Pour Krauss, la valeur et le pouvoir d'un écrit littéraire se mesurent en fonction de l'engagement et de l'investissement de son auteur : « [...] the power of literature [...] lies in how willful the act of making it is » (GH 18) : la notion d'acte volontaire (« willful act ») implique la conscience qu'a l'écrivain de la responsabilité qui lui incombe à partir du moment où son écrit est publié. Il n'est bien sûr pas anodin d'écrire sur la Shoah et cet acte doit résulter d'un choix conscient auquel l'auteur a réfléchi. Krauss déclare accorder une grande importance à la liberté procurée à l'écrivain dans l'exercice de son activité, à laquelle il se doit d'être entièrement dédié : « I celebrated the writer's unparalleled freedom, freedom from responsibility to anything and anyone but her own instincts and vision. Perhaps I did not exactly say it but certainly implied that the writer served a higher calling, what one calls only in art and religion a vocation » (GH 28). Foer affirme cette même importance de la littérature lorsqu'il fait dire à son personnage ukrainien, Alex, qu'elle est nécessaire (« willfully creating and believing fictions necessary for life » [EI 83]) ou qu'elle procure l'opportunité de changer la réalité en imaginant ce qu'elle aurait pu être.

Les deux auteurs de fiction que sont Foer et Krauss se situent au-delà des questionnements imposés par « l'interdiction » prononcée jadis par Adorno, et leurs romans apparaissent au contraire comme des plaidoyers en faveur de la fiction et de la liberté qu'elle procure. En effet, la fiction, contrairement au récit historique, peut « séduire » le lecteur en l'amenant sur le terrain de l'émotion, de l'identification et de l'intimité. Dans *Great House*, Krauss exprime, à travers la voix du personnage de Nadia, un plaidoyer pour la liberté de l'écrivain et pour la licence poétique et créative qui doit lui être assurée, par exemple lorsque cette dernière explique ainsi sa réponse agacée aux commentaires que certains critiques ont faits à propos de son dernier roman inspiré de son père : « I emphasized that the book was fiction and professed my frustration with journalists and readers alike who insisted on reading novels as autobiographies of their authors, as if there were no such thing as the writer's imagination, as if the writer's work lay only in dutiful chronicling and not fierce invention » (GH 28).

L'œuvre d'un auteur lui appartient car elle résulte de son travail (et Krauss insiste souvent sur la notion du *travail* de l'écrivain) et de l'exercice de sa liberté d'artiste : « I championed the writer's freedom—to create, to alter and amend, to collapse and expand, to ascribe meaning, to design, to perform, to affect, to choose a life, to experiment [...] » (GH 28). Ainsi, les écrits non-fictionnels de la Shoah (tels que le récit de Mendelsohn) sont bien plus que des chroniques du passé, de même que les écrits fictionnels (comme les romans de Foer et Krauss) ne se limitent pas à des intrigues inspirées de faits réels. Cependant, d'après Sue Vice, il convient de garder à l'esprit, encore une fois, la spécificité de la Shoah lorsqu'on examine la question d'un point de vue littéraire et non plus historique :

The outcome of the Holocaust itself is well-known; though in the English-speaking world in particular we are used to thinking of the Second World War in terms of a victory over Hitler, he did succeed in murdering two-thirds of European Jewry and destroying forever a 1,000-year-old culture. [...] In historical terms, this is an irreparable tragedy; in fictional terms, it entails the loss of such novelistic staples as suspense, choosing one's ending, constructing characters with the power to alter their fate, allowing good to triumph over evil, or even the clear identification of such moral categories.⁵¹⁹

On a déjà souligné l'aspect tragiquement irréparable de la Shoah, d'un point de vue historique ; il est également important de rappeler la restriction qu'elle impose de fait à la liberté de l'auteur qui a du mal à créer des personnages capables d'agir sur leur destin ou qui ne peut mettre en scène des situations dans lesquelles le bien triompherait sur le mal. Sue Vice insiste bien sur l'idée que le lecteur connaît déjà la fin de l'histoire et qu'ainsi, l'imagination et l'inventivité des écrivains se situeront plutôt dans leur façon de raconter des histoires et dans leur capacité à impliquer le lecteur dans ces récits.

Comme on l'a déjà vu, la pire chose qui puisse arriver aux victimes, selon Mendelsohn, est d'être « sans histoire », c'est-à-dire qu'il ne reste aucune anecdote permettant de les évoquer. Car le fait de raconter des histoires atteste de l'existence passée d'une personne disparue, selon la conception de Mendelsohn chez qui les récits de son grand-père avaient le don de créer des mondes imaginaires. Dans le cas de la famille de Shmiel, avant d'entreprendre sa quête, l'auteur aurait presque pu douter de leur existence tant il est vrai qu'ils étaient absents du monde imaginaire de son grand-père : « his brother and sister-in-law and the four girls [...] seemed not so much dead as lost, vanished, not only from the world but—even more terrible to me—from my grandfathers' stories » (L 15). Dans cette perspective, la fiction et, plus

⁵¹⁹ Sue Vice, *Holocaust Fiction*, Routledge, 2000, p. 2-3.

largement, les récits littéraires non-fictionnels (tels que celui de Mendelsohn) sont un *medium* de « réparation du monde », et les auteurs accomplissent, par leurs écrits, un acte de « *tikkun olam* » en utilisant l'imagination du lecteur pour connaître et faire revivre des pans entiers de l'histoire et de ses acteurs. L'idée consiste à « défaire » la destruction qui s'est effectivement produite dans l'histoire en faisant des victimes de la Shoah (en passe d'être oubliées, donc « tuées une deuxième fois », pour reprendre l'expression d'Elie Wiesel) des personnages qui continuent d'exister dans l'imaginaire du lecteur.

Historiquement, il existe un désaccord entre Theodor Adorno et Claude Lanzmann d'un côté, qui proscrivent fermement l'utilisation de la fiction dans l'écriture de la Shoah, et d'autres spécialistes, notamment Sara Horowitz, Lawrence Langer, Alvin H. Rosenfeld ou encore Thomas Young d'autre part, qui estiment au contraire que la fiction est un véhicule approprié pour rendre compte de la Shoah. Au centre des textes de Foer et Krauss figure la question suivante : qu'est-ce que l'imagination peut enseigner au lecteur à propos de la Shoah ? Chez Mendelsohn, c'est l'art du récit qui fait de *The Lost* une œuvre littéraire, dans la mesure où, encore une fois, son écrit est délibérément non-fictionnel. Force est de constater que la connaissance de la Shoah ne se limite pas à un ensemble de dates, une chronologie, des faits ou des personnages historiques. Comme le démontrent Foer, Krauss et Mendelsohn, à l'heure actuelle, connaître la Shoah, pour les contemporains de la troisième génération et pour les générations ultérieures, consiste davantage en une appréhension sensible des événements, au travers de faits personnalisés et individualisés, d'histoires singulières. Elle consiste également à prendre conscience des questions soulevées par la Shoah et sa post-mémoire, c'est-à-dire des répercussions et des effets à long terme du traumatisme qu'elle a causé.

Après les multiples relations en miroir mises en lumière dans les écrits de mon corpus, un ultime exemple est celui de la relation entre histoire et littérature, obliquement présentée au lecteur des textes étudiés dans ce travail. Ces écrits se présentent tous comme le résultat d'une subtile composition entre données historiques et élaboration esthétique et artistique. Le lecteur fait dialoguer histoire et littérature car les écrits sont hybrides, redevables à l'historiographie de la Shoah comme aux récits qui les ont précédés. Bien que littéraires, les œuvres de mon corpus regorgent de références à des événements ou à des personnages historiques. Cet « effet de réel » suscite une attitude active dans la mesure où « [le] réel devient la référence essentielle dans le récit historique, qui est censé rapporter « ce qui s'est réellement passé »⁵²⁰.

⁵²⁰ Barthes Roland, « L'effet de réel », *Communications*, 11, 1968, *Recherches sémiologiques le vraisemblable*, p. 87.

a) Le lecteur contre-enquête

Afin d'actualiser les textes, le lecteur est donc invité à « contre-enquêter » sur les quêtes-enquêtes menées par les auteurs et leurs narrateurs car ces récits contiennent nombre d'éléments véridiques qui les authentifient et consolident le souvenir et la connaissance qui en émanent. Lors de sa « contre-enquête », le lecteur se penche sur les références historiques dont les textes sont parsemés : il peut les concevoir comme un enseignement qui suscitera sa curiosité et sa volonté d'approfondir ses connaissances en vérifiant ou en complétant les données par des recherches personnelles ; à moins que ces références ne soient déjà connues et qu'elles viennent alors confirmer, compléter ou authentifier la partie fictionnelle subjective du récit. Le lecteur est édifié par les faits et les vies des personnages historiques disséminés dans les récits et ces irrptions occasionnelles de l'Histoire concourent à forger son paysage intérieur, composé ainsi de la représentation (subjective) que chacun a des récits et des éléments historiques que les trois auteurs incluent dans leurs écrits, y compris Krauss et Foer. L'Histoire intervient en effet souvent dans les fictions de ces derniers, comme pour rappeler, de façon intermittente, que s'il s'agit de récits fictifs parce que fictionnels, ils n'en sont pas moins *vrais* car dérivés de faits réels véridiques : « [...] en posant le référent pour réel, [...] la description réaliste évite de se laisser entraîner dans une activité fantasmatique (précaution que l'on croyait nécessaire à l'objectivité de la relation) »⁵²¹. Si incroyables que paraissent certaines histoires, elles peuvent souvent être authentifiées par une référence à un nom de lieu réel ou à un personnage historique. Ainsi, j'ai déjà mentionné précédemment le passage où Isabel, l'une des narratrices de *Great House*, arrive avec Yoav Weisz chez M. Leclercq, dans son château en Belgique, et voit une ressemblance qui la terrorise entre leur hôte et Himmler :

Leclercq extended his hand to each of us, though for a second or fraction of a second I was paralyzed to respond, struggling as I was to recall who, exactly, our host reminded me of, and only once my hand was clenched tightly by his, and a chill began to spread down the back of my neck, did I realize it was Heinrich Himmler. (GH 147)

Le malaise d'Isabel est instantanément transmis au lecteur (attendu par Krauss) chez qui le simple nom d'Himmler évoque spontanément une dimension terrible du régime hitlérien : liquidation implacable des opposants politiques et mise en œuvre de la Shoah furent les deux « tâches » dont ce haut dignitaire nazi assumait la principale responsabilité. Son nom est peut-être encore plus terrorisant que celui d'Hitler et, comme par une sorte de réflexe conditionné,

⁵²¹ Barthes Roland, « L'effet de réel », op. cit., p. 87.

l'effet qu'il provoque est immédiat : le lecteur (auquel l'auteur prévoit de s'adresser) se passe de toute explication et il comprend pourquoi Isabel se trouve ainsi « paralysée » et sent « un frisson lui parcourir la nuque » lorsqu'elle serre la main de Leclercq ou, plus exactement, lorsqu'elle a l'impression qu'elle ne pourra pas retirer sa main de la poigne de ce dernier (« clenched tightly »). Le lecteur se trouve alors lui-même pris dans une scène cauchemardesque dont la « réalité » est accentuée par l'utilisation du prénom *et* du nom, « Heinrich Himmler », comme pour authentifier le personnage. Par cette soudaine et inattendue intrusion de l'Histoire réelle dans l'imaginaire du lecteur (et non dans le récit fictionnel lui-même puisqu'il ne s'agit que d'une ressemblance fantasmée par la narratrice), Krauss parvient à transmettre au lecteur, de façon à la fois fugace et très intense, une référence à la terreur de la Shoah, cachée en arrière-plan mais toujours susceptible de réapparaître, par petites touches, au détour d'un détail. Ainsi, même si le récit est fictionnel, l'idée d'un traumatisme qui continue à affecter la troisième génération (ici représentée par Isabel) est néanmoins transmise puisque le personnage est hanté par des réminiscences de la Shoah.

Les romans de Krauss abondent d'exemples du même type : comme on l'a déjà vu à propos d'écrivains ou d'artistes qui deviennent, chez elle, des personnages inclus dans les intrigues – Borges, assis au fond de la librairie de livres d'occasion de Buenos Aires où a atterri le livre de Leo Gursky, par exemple, ou encore Philip Roth qui signe une critique du dernier roman de Jacob Marcus-Isaac Moritz, toujours dans *The History of Love* – Krauss affectionne le mélange entre réalité et fiction ou Histoire et fiction. S'agissant de figures historiques, tels que Freud dans *Great House*, la référence lui permet à la fois d'exprimer son intérêt pour la psychanalyse, d'authentifier le reste de son récit et de frapper l'esprit du lecteur pour qui le récit de la fuite et de l'exil des Juifs à la fin des années 1930 devient moins abstrait et s'ancre ainsi plus facilement dans la réalité historique :

The house where I lived with them from November of 1998 to May of 1999 was a twelve-minute walk from 20 Maresfield Gardens, the home of Dr Sigmund Freud from September of 1938, after he fled the Gestapo, until the end of September 1939, when he died of three doses of morphine administered at his request. Often, heading out for a walk, I'd find myself there. When Freud fled Vienna almost all of his belongings were crated up and shipped to the new house in London, where his wife and daughter lovingly reassembled, down to the last possible detail, the study he'd been forced to abandon at 19 Bergasse. (GH 110)

Dans ce passage, Isabel, la petite amie de Yoav Weisz, fait part de ses flâneries dans Londres, qui l'amenaient souvent aux abords de la maison où Freud passa la dernière année de sa vie. Mais l'intérêt de la description ne réside pas dans ces promenades ni même dans la maison et

son environnement. Il s'agit au contraire d'une mise au point historique contenant des détails spécifiques véridiques (la Gestapo, l'adresse de Freud à Vienne), des dates précises, des faits avérés bien particuliers et enfin, l'allusion au bureau (*study*) reconstitué « avec amour » par la femme et la fille de Freud, lequel évoque inmanquablement, chez le lecteur, le mobilier du bureau du rabbin Weisz que le père de Yoav et Leah passe sa vie à essayer de retrouver (« he had searched for and repossessed every other piece of furniture in that room, the same pieces that had sat in his own father's study in Budapest until the night in 1944 when the Gestapo had arrested his parents » [GH 114]). Ainsi ancré dans l'Histoire, le récit fictionnel acquiert à la fois fiabilité et véridicité *et* un contenu instructif : le lecteur apprend, au détour de ce paragraphe, ce qu'il est advenu de Freud (ou trouve confirmation de son savoir) – forcé de fuir Vienne précipitamment – et des nombreux meubles et objets qui lui appartenaient, comme ce fut le cas des Juifs privilégiés qui eurent la « chance » de pouvoir s'exiler.

De façon spectaculaire, dans *Everything Is Illuminated*, la réalité historique intervient également au beau milieu de la fiction créée par Foer lorsque les personnages du récit contemporain se rendent sur le site du mémorial de Trachimbrod, qui existe réellement, et à l'inauguration duquel était présent le premier ministre israélien de l'époque :

Before we departed, Augustine guided us to the monument for Trachimbrod. It was a piece of stone, approximately of the size of the hero, placed in the middle of the field, so much in the middle that it was very impossible to find at night. The stone said in Russian, Ukrainian, Hebrew, Polish, Yiddish, English and German:

THIS MONUMENT STANDS IN MEMORY
OF THE 1,204 TRACHIMBRODERS
KILLED AT THE HANDS OF GERMAN FASCISM
ON MARCH 18, 1942.

Dedicated March 18, 1992.

Yitzhak Shamir, Prime Minister of the State of Israel (EI 189)

Ce mélange de véridicité historique et de fiction est d'abord quelque peu déroutant pour le lecteur qui remarque le nom véridique du Premier Ministre israélien – Yitzhak Shamir – et la date historique – 1992 – à laquelle le monument a été édifié. Dans son roman, Foer a très légèrement modifié le nom de la ville de Trochenbrod (Sofiyevka, en ukrainien et Трохимброд, Trokhymbrid, en russe) dont l'histoire est suffisamment remarquable pour qu'elle possède un article dans *Wikipédia* :

Trochenbrod was a bustling commercial center of more than 5,000 people, all Jews, that was hidden deep in the forest in northwest Ukraine. Its isolation allowed it to thrive as a tiny Jewish

kingdom unnoticed and unknown to most people, even though it was “the big city” for surrounding Ukrainian and Polish villages. The people of Trochenbrod were slaughtered in the Holocaust. Nothing remained of this vibrant 130-year-old town but a double row of trees and bushes in a clearing in the forest.

En effet, le lecteur curieux qui « contre-enquête » et décide d’approfondir ses recherches apprend ainsi l’histoire, à la fois banale et édifiante, de ce *shtetl* ordinaire du nord-ouest de l’Ukraine, autrefois prospère. Il se trouve face à des photographies qui montrent clairement l’absence de village là où il fut présent avant la guerre, dans une campagne où ne subsistent que des traces visibles seulement par des vues aériennes du site, où l’on distingue une rangée d’arbres et de buissons qui ont poussé le long de ce qui fut la rue principale du bourg. Les habitants ont été massacrés, les maisons systématiquement et méthodiquement détruites, puis la nature a repris ses droits après l’annihilation, et Foer lui-même a présenté son roman comme l’une des contributions à la mémoire du village disparu de son grand-père :

In 2002, I contributed my novel, *Everything Is Illuminated*, to the small and diverse library of books devoted to Trachenbrod. It is a highly fictionalized response to the trip I made, as a twenty-year-old student, in an effort to find the woman who saved my grandfather, Louis Safran, from the Nazis. The book was an experiential, rather than historical record of Trochenbrod. Or perhaps it’s more accurate to say it was a deeply personal expression of one young man’s experience in his destroyed ancestral homeland.⁵²²

Ainsi, comme on l’a déjà vu dans la première partie de ce travail, le roman de Foer s’appuie sur des éléments véridiques et/ou historiques – son voyage en Ukraine a eu lieu, son grand-père a été sauvé par une femme et la ville de Trachimbrod/Trochenbrod a été rasée par les nazis – mais ce roman est le récit d’une *expérience* (celle du jeune homme très peu préparé qu’il était, à l’époque où il a voulu se rendre sur les lieux détruits dont sa famille est originaire) et non un récit *historique*. Il oppose d’ailleurs son roman à l’ouvrage postérieur écrit par un Américain, Avrom Bendavid-Val, lui aussi d’origine ukrainienne, ouvrage qu’il a préfacé :

*The Heavens are Empty*⁵²³ is the definitive history of this definitive place. If this book feels more fantastical than my novel, or than any other novel you’ve ever read, it is because of Trochenbrod’s ingenuity, the Holocaust’s ferocity and Bendavid-Val’s heroic research and pitch-perfect storytelling. This rigorously journalistic book reads at times like science fiction, at times like magical realism, at times like a thriller, and always like a tragedy. You might find yourself crying most at the parts that aren’t sad.⁵²⁴

⁵²² Jonathan Safran Foer, “Next year in Trochenbrod”, preface to *The Heavens are Empty: Discovering the Lost Town of Trochenbrod*, Pegasus, 2010, by Avrom Bendavid-Val, p. XIII.

⁵²³ Avrom Bendavid-Val, *The Heavens are Empty: Discovering the Lost Town of Trochenbrod*, Pegasus, 2010.

⁵²⁴ Jonathan Safran Foer, “Next year in Trochenbrod”, op. cit., p. XIV.

En effet, le roman d'Avrom Bendavid-Val raconte la vie et la mort d'un *shtetl* d'Europe de l'est injustement méconnu, tandis que le roman de Foer (ainsi que le film adapté du roman) est une fiction totalement imaginée à l'intérieur du décor fantasmagorique recréé sous la plume de Foer dans ses chapitres « historiques ». Plus récemment – puisque décidément fiction et Histoire sont ici étroitement mêlées, et comme le lecteur-contre-enquêteur peut l'apprendre par ses recherches personnelles – un groupe de descendants américains d'habitants de Trochenbrod s'est rendu sur les lieux et, à la suite de leur visite, un mémorial a été édifié en 2012, au milieu de la forêt qui est aussi le site de la fosse commune du *shtetl*. Par ailleurs, il existe aussi un monument en mémoire des villages de Trochenbrod et de Lozisht, situé au cimetière de Holon, dans la banlieue de Tel-Aviv en Israël : le lecteur prend alors conscience que l'histoire fictionnelle qu'il lit dans le roman de Foer repose sur des faits marquants et emblématiques, et cette alliance entre réalité et imagination donne encore davantage de force au récit. Rétrospectivement, le lecteur comprend que l'annihilation décrite par Foer dans son roman sous la forme d'un « rêve de la fin du monde » (« The dream of the end of the world » [EI 272-273]) n'est pas simplement le fruit des fantasmes de l'auteur mais qu'elle a réellement eu lieu : seule la description est imaginaire et rendue de façon subjective. Ainsi, si Foer semblait s'être affranchi de l'injonction d'Adorno en assumant d'écrire une œuvre fictionnelle avec *Everything Is Illuminated*, il s'y soumet néanmoins partiellement, surtout lorsqu'il fait affirmer par Augustine qu'il n'y a pas moyen d'imaginer ce qui s'est réellement passé : « It is not a thing that you can imagine. It only is. After that, there can be no imagining » (EI 188). Cette dernière phrase rappelle immédiatement au lecteur la formulation du philosophe allemand, comme si (dans l'esprit de Foer) il continue d'être impensable – du moins lorsqu'il écrit son roman – que la Shoah soit intégralement traitée sur le mode fictionnel.

C'est pourquoi les fictions étudiées dans ce travail s'appuient toutes sur de nombreux éléments historiques véridiques. Par exemple, « The New Ancestry » (mentionné dans *Everything Is Illuminated* page 166) est un bateau qui, après avoir été refusé à Ellis Island par les autorités américaines, serait retourné en Europe, et dont la plupart des passagers auraient ensuite été déportés et assassinés à Treblinka : des faits similaires se sont produits avec le SS St Louis à destination de La Havane. Toujours dans le roman de Foer, l'allusion aux camps de réfugiés où le grand-père de Jonathan a rencontré sa grand-mère est un autre exemple qui mêle Histoire et fiction : « “He met my grandmother in a displaced-persons camp after the war” » (EI 169). Ces camps ont réellement existé et il est véridique que de nombreux couples s'y formèrent, souvent composés de survivants de familles décimées qui tentaient de reconstruire leur vie en fondant une seconde famille. Dans *Great House*, Krauss mentionne le « Train

d'Or », rempli d'objets que les nazis avaient confisqués aux familles juives aisées, et elle aussi mêle Histoire et fiction lorsque la narratrice, Isabel, explique que les possessions de la famille Weisz (fictionnelle) à Budapest furent confisquées puis chargées dans ce train spécial (véridique) :

The Gestapo confiscated the most valuable items in the apartment, which were many, since Weisz's family on his mother's side had been wealthy. These were loaded [...] onto the forty-two car "Gold Train" the SS used to evacuate Jewish possessions as the Soviet troops advanced toward Hungary. (GH 114)

Dans ce passage, Krauss, par l'intermédiaire d'Isabel, quitte clairement le domaine de la fiction et se transforme brièvement en professeur d'histoire qui énonce des faits datés et avérés (« The Gold Train was seized by the Allied troops near Werfen, in May of 1945 » [GH 114]) et instruit ainsi son lecteur à propos d'un autre aspect de la Shoah qu'il méconnaissait peut-être. Histoire et littérature sont ici complémentaires et les deux disciplines se nourrissent mutuellement, conférant pour l'occasion au texte de Krauss la dimension « roman historique » (« historical imagining »), mentionnée dans la première partie de ce travail, qui contribue à son hybridité générique mais qui pousse également le lecteur à approfondir sa réflexion sur le rapport entre les deux disciplines.

The Lost, qui contient de nombreux passages tirés ou inspirés d'archives historiques, se différencie peut-être ici des romans de Foer et Krauss qui semblent plutôt s'adresser à la connaissance sensible du lecteur. En effet, le récit de Mendelsohn contient de nombreux passages très didactiques où l'auteur entend éduquer ou édifier son lecteur, le faisant ainsi participer aux recherches qu'il a lui-même vraisemblablement entreprises pendant la rédaction de son récit. Ainsi, dès le début de *The Lost*, il instruit son lecteur sur l'histoire de la ville de Bolechow (L 49-50), résumant et synthétisant pour lui des pages de documentation sur ses principales figures historiques (Reb Birkenthal), lui expliquant ce qu'est la *Haskalah* (« the great Jewish Enlightenment movement » [L 49]) afin de lui faire prendre conscience de l'ancienneté de l'ancrage juif dans la Pologne/Ukraine de ses ancêtres et de l'apport que cette culture juive a représenté pour toute la région. Plus loin, il renseigne son lecteur sur l'antisémitisme d'État qui sévit en Pologne à partir de 1939 et il met en relation les difficultés économiques de son grand-oncle Shmiel avec des données historiques incontestables qui l'aident à reconstituer des faits difficilement vérifiables appartenant à la micro-histoire : « In this case, history lends a helping hand. For we know that, by January 1939, the anti-Semitic Polish government then in power had enacted restrictions on Jewish businesses » (L 92). Cette

précision intéresse le lecteur à double titre : encore une fois, elle authentifie le récit du sort de Shmiel, car l'histoire de sa mise à l'écart est ici confirmée par l'existence des lois anti-juives promulguées en Pologne et explique *a posteriori* le ton de ses lettres, de plus en plus pressant et alarmé ; de plus, elle fournit également une information sur l'antisémitisme polonais qui préexistait à l'invasion allemande et qui permet d'expliquer bien des attitudes, plus tard, de la part de nombreux Polonais non-juifs.

Un nouvel intermède historique intervient au milieu du récit de son second voyage en Israël, lorsque Mendelsohn visite le Musée de la Diaspora (*Bet Hatefutsoth*) de Tel Aviv et insiste sur l'ancienneté de la Grande Synagogue de Vilnius (L 337-339), puis « enquête » sur les Karaïtes, épargnés comme « non-juifs » (L 340). Il fait là acte d'érudition et revient une fois de plus sur la présence historique des Juifs en Europe de l'est et sur la complexité du judaïsme. Ces passages, quoique principalement informatifs sont toujours reliés à la quête de l'auteur et destinés à faire prendre conscience au lecteur de la multitude d'aspects que comporte la Shoah et des questions qu'elle soulève. L'exemple du Danemark, enfin, marque le lecteur, par la résistance d'une nation au nazisme et par les conséquences directes qui en découlèrent, en termes d'extermination et de survie :

Denmark stands alone among the nations of Europe as a country with a remarkable record of mostly quiet but stunningly effective resistance to the Nazi anti-Jewish policies [...]. Four hundred and sixty-four out of eight thousand means that six percent of Denmark's Jews perished in the Holocaust, which [...] in purely statistical terms pales in comparison to the figures to be calculated in a place like, say, Bolechow, of whose six thousand Jews — not terribly fewer than the Jewish population of the entire nation of Denmark — there were forty-eight survivors in 1944, which is to say that ninety-nine-point-two-percent of the place's Jews were killed. (L 403)

Ainsi, parmi les six mille Juifs que la ville de Bolechow comportait, seuls quarante-huit ont survécu, ce qui représente un pourcentage d'élimination de 99,2 % et un pourcentage de survie de 0,8%. Ce calcul effectué par le narrateur est destiné à rendre sa comparaison avec le Danemark édifiante (6 % seulement des Juifs danois ont péri dans la Shoah) : il s'agit de montrer au lecteur, d'une part, qu'il était possible de résister à l'envahisseur nazi et donc que la Shoah, dans une certaine mesure, n'était pas inéluctable, du moins pas dans toute sa magnitude, et d'autre part, la comparaison sert à confirmer la volonté d'annihilation qui était celle des nazis ainsi que l'efficacité de la mise en œuvre de leur projet. Le lecteur, bien que noyé sciemment par le narrateur dans cette avalanche de chiffres, pris dans une phrase interminable, encadre mentalement le pourcentage terrifiant que l'auteur entend qu'il retienne : 99,2 – soit la quasi-totalité des Juifs de Bolechow – furent assassinés. Auparavant, Mendelsohn

avait livré au lecteur les réflexions que suscita chez lui sa visite d'Auschwitz, qui représente, à bien des égards, l'inverse de ce qu'il recherche dans le cadre de sa quête :

Even if we accept Auschwitz as the symbol, I thought as I walked its strangely peaceful and manicured grounds, there are problems. It had been to rescue my relatives from generalities, symbols, abbreviations, to restore to them their particularity and distinctiveness, that I had come on this strange and arduous trip. *Killed by the Nazis* — yes, but by whom, exactly? [...]. But for me, who had come to learn about only six of six million, I couldn't help thinking that the vastness, the scope, the size, was an impediment to, rather than vehicle for, illumination of the very narrow scrap of the story in which I was interested. (L 112)

La tâche que Mendelsohn s'est fixée, comme il l'annonce dès le début de son récit, consiste précisément à sauver Shmiel et les siens de l'anonymat et à faire en sorte qu'ils deviennent des acteurs à l'intérieur de récits construits et vivants plutôt que d'appartenir à un ensemble de chiffres ou de statistiques, désincarné et, finalement, probablement voué à l'oubli : « to rescue my relatives from generalities, symbols, abbreviations, to restore to them their particularity and distinctiveness » (L 112). Il est donc en quête, comme on l'a déjà mentionné, de tous ces détails, ces « petites choses » qui font qu'un récit est « vivant » : « the small things [...] that make it like life » (L 413). C'est là l'une des caractéristiques de l'écriture de la Shoah par les auteurs de troisième génération : la présence de détails que Mendelsohn, comme Foer et Krauss, s'efforcent d'inclure dans leurs récits et qui permettent au lecteur de former dans son esprit un certain paysage intérieur.

b) Les premières fraises de Bolechow

Interrogé par Daniel Mendelsohn en Australie et incapable de se mettre d'accord sur une date avec un autre témoin, Jack Greene confesse volontiers sa méconnaissance scientifique des événements : « I don't know what the historians say » (L 223). Le témoin s'excuse d'une ignorance qu'il perçoit lui-même comme coupable mais, pour le lecteur, ce qui importe réellement, puisque les faits historiques sont maintenant à peu près tous avérés, datés et certifiés, c'est la connaissance sensible du quotidien d'avant-guerre que n'avaient pas prise en compte les historiens ou les « grands » témoins des camps comme Primo Levi ou Charlotte Delbø. L'innovation que représentent les écrits des auteurs de troisième génération réside dans leur capacité à inclure des anecdotes anodines et ordinaires dans leurs récits parce que ces anecdotes racontent ce qui avait jusqu'ici semblé trop trivial pour être digne d'intérêt : de quoi

était faite cette vie quotidienne d'avant la Shoah et quel est ce monde que le régime nazi s'est acharné à annihiler ?

L'anecdote des fraises, racontée par Anna Heller Stern dans *The Lost* et rappelée par le narrateur quelques pages plus loin, contribue à créer dans l'esprit du lecteur un certain « paysage intérieur », au même titre que d'autres récits de vie quotidienne à Bolechow, ou à Slonim dans *The History of Love*. À partir de cette anecdote des fraises, le lecteur peut, par exemple, reconstituer une scène entière et fabriquer à son tour un « film » personnel intérieur dans lequel Shmiel arrive chez lui, attendu par ses filles, et où de simples fraises procurent une joie immense. Telle était la vie dans le Bolechow d'avant-guerre :

I remember, [Anna] said, that when the first strawberries came out each year they would on sale first in Lemberg. So your uncle Shmiel Jäger used to bring them from Lemberg to Bolechow, because they weren't available in Bolechow yet. So Lorka would call me at home the day the strawberries came and say, *Come, take some of the new strawberries!* I caught, suddenly and powerfully a whiff of something, a trace, as unmistakable but elusive, of a certain rhythm of living, now invisible and unimaginable. (L 296)

Ce récit illustre l'idée d'une vie quotidienne simple et paisible et Mendelsohn est reconnaissant à Anna de lui avoir procuré une trace, un « parfum » (« a whiff ») du passé et de lui avoir ainsi permis d'approcher ce temps révolu, par l'imagination, comme il l'exprime quelques pages plus loin : « I was grateful for the story of the strawberries » (L 307). La remarque du narrateur permet au lecteur de prendre conscience, à son tour, de l'intérêt de cette histoire et d'en être, lui aussi, reconnaissant envers le « personnage » d'Anna. En effet, à la lecture de ce mini-récit, le lecteur se rend compte de ce qui a été détruit et qui était visé par l'entreprise nazie : la Shoah n'a pas été un affrontement entre des ennemis qui se battaient pour des idées, une lutte pour un territoire ou un épisode de vengeance résultant de querelles anciennes ; la Shoah n'a pas été un acte de guerre mais un acte de destruction, gratuit et prémédité, qui se suffisait à lui-même, et dont la motivation n'avait rien à voir avec la guerre qui se déroulait par ailleurs entre les Alliés et le régime de Hitler. Pour reprendre la phrase de Vladimir Jankélévitch, « Auschwitz n'est pas une 'atrocité de guerre', mais une œuvre de haine »⁵²⁵.

C'est bien cela dont le lecteur de *Everything Is Illuminated* est censé prendre conscience à la lecture des récits de la vie au *shtetl* : dans cet univers bâti sur le mode du réalisme magique, Foer insiste sur la paix, l'harmonie et la joie de vivre qui régnaient envers et contre tout, notamment malgré les querelles entre « Slouchers » et « Uprighters » dont le caractère

⁵²⁵ Vladimir Jankélévitch, *Pardonnez-moi ?*, Le Pavillon, Roger Maria Éditeur, Paris, 1971, p. 32.

superficiel et cocasse permet d'en diminuer l'importance. De même, dans *The History of Love*, les fragments de récits de la vie à Slonim avant la Shoah dépeignent un monde qui rappelle l'univers des nouvelles d'Isaac Bashevis Singer : le quotidien de jeunes écrivains en herbe qui traînent de café en café en écrivant des poèmes ou des articles qu'ils cherchent désespérément à faire publier, témoigne d'un passé culturel riche, foisonnant et fécond, qui n'existe plus depuis que la *Mitteleuropa*⁵²⁶ a disparu :

In those days, Litvinoff had been a journalist. He'd worked at a daily, writing obituaries. From time to time, in the evening after work, he went to a café populated by artists and philosophers.[...] Sometimes Litvinoff found himself disagreeing with someone's argument, and in his head he delivered a brilliant rebuttal. (HL 112)

Le lecteur visualise aisément cette scène à la fois banale et représentative qui appartient à une ère révolue et, de même, à la suite de son voyage en Suède, Mendelsohn fait vivre sous sa plume le récit de Klara Friedlich qui rapporte notamment le rythme de l'école où Frydka et elle-même étaient élèves ainsi que d'autres éléments de leur quotidien : elle raconte les journées de cours qui s'échelonnaient de huit heures à quatorze heures et les matières qu'elles étudiaient ; de quoi étaient faits les repas à Bolechow et la tradition du poisson le vendredi soir ; les films de Charlie Chaplin au cinéma du Dom Katolicki. La vie quotidienne se déroulait comme n'importe où ailleurs : « What do you expect? she said suddenly. People lived as *usual*, it was business as *usual*, we tried to get good marks in school because it was important to our parents, and that was all! Life as *usual*! » (L 369). Il est intéressant ici que Mendelsohn fasse part au lecteur de l'agacement de Klara. Comme il le note un peu plus loin, elle est affectée par l'évocation de ces souvenirs qui la replongent dans les souffrances causées par la destruction soudaine d'un monde paisible et banal. Mais elle s'agace aussi de l'attente qu'elle perçoit chez son interlocuteur qui semble considérer que la vie d'antan à Bolechow comportait des spécificités qu'il ignore ; et elle entend lui faire comprendre à quel point leur vie n'avait rien de remarquable, qu'elle aurait été parfaitement, merveilleusement inintéressante si elle n'avait pas été brusquement et violemment interrompue. Et c'est précisément dans ces pages très émouvantes, par la banalité des détails qu'il livre à son lecteur – notamment à propos du jour du mariage de Klara (« It was May, she said, a beautiful morning. She wore a light-blue dress with a dark-blue coat, and a little hat on her head. And suddenly, snow and rain ! » [L 369]) – que Mendelsohn lui fait comprendre que la Shoah par balles (et la Shoah dans son ensemble,

⁵²⁶ Voir la note 480, p. 368.

en fait) n'est pas survenue dans un monde en guerre, ou à *cause de* la guerre, mais qu'elle est venue détruire un monde où les Juifs vivaient « normalement ».

À l'instar de la Création du monde que Mendelsohn mentionne dans son récit – durant laquelle, selon le récit biblique, les formes deviennent progressivement de plus en plus nettes au fur et à mesure que se dessinent les océans, les cieux, la terre, les animaux et les plantes – au fil des témoignages, l'histoire singulière et banale de Shmiel et de sa famille émerge lentement dans l'esprit du lecteur : avec elle, prennent forme la ville de Bolechow, ses habitants, la vie quotidienne d'avant-guerre, les autres membres de la famille engloutis, les témoins, les voisins, la terreur et les atrocités commises, et finalement, l'impression de désolation qui prévaut face à ce champ de ruines.

Cependant, même si le paysage intérieur du lecteur est essentiellement constitué de « petites » scènes anecdotiques relevant de la micro-histoire, le lecteur gagne à prendre connaissance de faits historiques qu'il ignorait jusque-là dans la mesure où certains d'entre eux doivent nécessairement être connus si les auteurs veulent atteindre leur objectif, qui est de s'adresser à son imagination et à ses émotions. C'est pourquoi, depuis une trentaine d'années, il existe un brouillage des frontières entre écriture littéraire et écriture savante de l'histoire, singulièrement dans l'écriture de l'après-coup de la Shoah. Au XIXe siècle, une séparation étanche s'était établie entre restitution scientifique du passé et « pure imagination » qu'Ivan Jablonka, lorsqu'il retrace l'évolution de la relation entre les deux disciplines, décrit ainsi : « Que chacun désormais campe sur son territoire. Le possible, l'inconnu, l'indémontrable, l'irréel forment la matière de la littérature ; les objets de la science ne sauraient donner matière à invention poétique, romanesque ou oratoire »⁵²⁷. À l'heure actuelle cependant, comme il le constate plus loin, la littérature historique *mime* la scène historiographique et met en scène des enquêtes visant à accomplir une résurrection du passé à travers ces éléments authentiques que sont les témoignages et les archives : c'est ce que Mendelsohn entreprend avec *The Lost* et c'est également la démarche d'Ivan Jablonka lui-même dans son *Histoire des grands-parents que je n'ai pas eus*. Les auteurs s'appuient donc sur les éléments historiques contenus dans leurs écrits mais ils entendent *in fine* que le lecteur consolide le souvenir par la littérature. Ce dernier est donc édifié par des récits comme ceux de Foer, Krauss et Mendelsohn qui véhiculent de nombreuses connaissances historiques et font se rencontrer histoire et littérature en les désignant comme complémentaires. D'ailleurs, Raphaëlle Guidée (qui note au passage une certaine mélancolie commune à l'écrivain et à l'historien, liée à la prise de conscience partagée

⁵²⁷ Ivan Jablonka : *L'Histoire est une littérature contemporaine*, Paris, Seuil, 2014, p. 88.

de tout ce qui échappe sans cesse aux tentatives de saisie du passé) soutient l'idée que les grandes catastrophes du XXe siècle ne peuvent être représentées que dans des écrits littéraires : « le paradoxe [...] est que la violence extrême de l'événement appelle, au nom d'une même exigence éthique de vérité, la limitation du pouvoir de la fiction et le recours à la littérature »⁵²⁸. Elle s'appuie également sur les propos d'Aharon Appelfeld pour expliciter la spécificité de la littérature dans la transmission de la Shoah, qui définit « en creux » les lacunes du récit historique et explique la place grandissante qu'a pris le témoignage dans l'écriture de l'histoire : « [...] la littérature dit : regardons cette personne en particulier. Donnons-lui un nom. Donnons-lui une place. Offrons-lui une tasse de café... La force de la littérature réside dans sa capacité à créer de l'intimité. De cette sorte d'intimité qui vous touche personnellement »⁵²⁹. De même, Annette Wiewiorka (malgré sa tribune⁵³⁰ très critique à l'encontre du livre de Yannick Haenel sur Yan Karski⁵³¹, dans laquelle elle reproche à Haenel à la fois son manque d'attention à la vérité historique et des inexactitudes flagrantes) défend, dans *L'ère du témoin*, le recours à des sources littéraires dans l'historiographie de la Shoah, dans la mesure où elles seraient aptes à restituer et à transmettre *la façon* dont l'histoire fut *vécue* par les victimes :

[L'historien] peut lire, entendre ou regarder les témoignages en n'y cherchant jamais ce qu'il sait pertinemment ne pas y trouver : des éclairages sur les événements précis, des lieux, des dates, des chiffres [...]. Mais en sachant aussi qu'ils recèlent en eux [...] la rencontre avec une voix humaine qui a traversé l'histoire et, de façon oblique, la vérité non des faits, mais celle, plus subtile mais aussi indispensable d'une époque et d'une expérience.⁵³²

Ainsi, il n'est pas question pour l'historien de trouver dans la littérature de témoignage des informations quantitatives ou temporelles précises mais, plutôt, des indications, non moins précieuses, sur *l'expérience* vécue par des personnes ordinaires. Dans cette perspective, la littérature a donc sa place dans la vaste entreprise qui est celle de l'historien et qui consiste à comprendre et analyser des événements historiques ou encore à retracer une époque et son contexte social et culturel.

La littérature aurait donc cette capacité unique de donner un nom, une individualité, une histoire aux victimes et ainsi, de toucher personnellement ceux à qui elle s'adresse. C'est précisément ce que Mendelsohn affirme dans son récit : l'idée qu'à travers une histoire

⁵²⁸ Raphaëlle Guidée, « L'écriture contemporaine de la violence extrême : à propos d'un malentendu entre littérature et historiographie », *Fabula / Les colloques*, Littérature et histoire en débats, 28/09/2013, p. 3.

⁵²⁹ Aharon Appelfeld, cité dans Annette Wiewiorka, *L'ère du témoin*, Hachette Littérature, Collection Pluriel, 1998, p. 176.

⁵³⁰ Annette Wiewiorka, « Faux témoignage », *L'Histoire*, n° 349, 2010, p. 30.

⁵³¹ Yannick Haenel, *Jan Karski*, Paris, Gallimard, 2009.

⁵³² Annette Wiewiorka, *L'ère du témoin*, op. cit., p. 168.

singulière, il pourra faire percevoir au lecteur toutes les implications métaphysiques et universelles du large mouvement historique dans lequel ont été pris les survivants qu'il interroge ainsi que les victimes disparues. Car selon Mendelsohn, il est indispensable de connaître les « petites » histoires du passé, et c'est ce qui motive sa quête : « to learn whatever scraps of details about [my relatives] might still be knowable, what they looked like, what their personalities were like, and yes, how they died, if anyone could still tell me that » (L 205). De plus, d'après Mendelsohn, le lecteur est plus à même de saisir les implications et la signification d'un événement historique de grande ampleur au travers de l'histoire d'une famille : « to absorb the meaning of a vast historical event through the story of a single family » (L 18). Dans cette perspective, le concept de « tuerie de masse » lui semble par exemple trop abstrait et, afin de lutter contre l'anonymat qui pourrait concourir à dédouaner les acteurs des tueries en plongeant ces derniers dans l'oubli, il entend rappeler que chaque mort – durant la Shoah par balles notamment – a été causée par l'action isolée d'un seul individu :

Everything that happened, happened because someone, an individual, made a decision. [...] the Holocaust is so big, the scale of it so gigantic, so enormous, that it becomes easy to think of it as something mechanical. Anonymous. But everything that happened, happened because someone, an individual, made a decision. To pull a trigger, to flip a switch, to close a cattle car door, to hide, to betray. (L 478- 479)

Il est indispensable de briser l'anonymat et l'aspect mécanique que la Shoah tend à revêtir dans les récits d'historiens tels que Friedländer ou Hilberg, qui s'attachent, à juste titre, à mettre en évidence le gigantisme de l'entreprise. Ainsi, la littérature pourrait subvenir aux « insuffisances » du discours scientifique de l'histoire panoramique (par opposition à la micro-histoire) : en effet, des phrases exprimant des données brutes n'éveillent pas grand chose dans l'esprit du lecteur et indiquent souvent, au contraire, « l'insuffisance de l'écriture académique à donner l'histoire en partage »⁵³³. Les mots de l'historien ne suffiraient pas à restituer l'horreur des faits et il serait alors profitable de faire appel à la littérature en tant que mode possible d'expression de l'intime et de la subjectivité, comme le recommande notamment Sebald par la voix de son personnage Austerlitz, lorsque ce dernier conseille de « [...] donner à entendre les cris et les gémissements des blessés et des mourants »⁵³⁴. La littérature serait alors l'instrument privilégié de la « restitution » du passé, à défaut d'être capable de le *représenter*. En effet, on a vu précédemment que la représentation de la Shoah était problématique et qu'elle soulevait des

⁵³³ Patrick Boucheron, « 'Toute littérature est assaut contre la frontière'. Note sur les embarras d'une rentrée littéraire », dans *Annales. Savoirs de la littérature*, vol. 65, n°2, 2010, p. 452.

⁵³⁴ W.G. Sebald, *Austerlitz*, op. cit. p. 88.

questions d'ordre éthique telles que le bien-fondé de l'utilisation de la fiction. À présent, la littérature de troisième génération (qui utilise souvent des témoignages réels dans un contexte fictif) semble avoir trouvé le moyen de « restituer » la singularité des victimes dans une forme de réponse à cette problématique, un acte de « justice », de *tikkun olam*, comme le suggère encore Annette Wiewiorka : « Dans ce sens, on peut penser que recueillir des témoignages est aussi une façon de réparer l'irréparable »⁵³⁵. Il s'agit de témoigner d'une double disparition – celle d'une grande partie du peuple juif et celle de ses lieux de vie – et la littérature parviendrait, en donnant la parole à des gens ordinaires, à effectuer cette transmission de façon plus efficace que ne le font des données historiques brutes.

Dans cette perspective, littérature et histoire sont complémentaires. Les récits de troisième génération sont, en effet, souvent construits à partir d'archives et de témoignages et cependant, l'imagination y est privilégiée : dans *The Lost* comme dans *l'Histoire des grands-parents que je n'ai pas eus*, l'inventivité et la créativité des auteurs font de ces récits des œuvres littéraires, même si tous deux se réfèrent clairement au réel. Dans une moindre mesure, les romans de Foer et Krauss fonctionnent ainsi, avec une référence (avérée dans les paratextes) à la réalité historique de l'extermination d'une partie de leurs familles respectives, et à partir de laquelle ils construisent des fictions singulières. D'ailleurs, comme on l'a vu, aussi bien Foer que Krauss tiennent à ancrer leurs récits dans la réalité, présente et passée, en utilisant dans leurs textes des écrivains et des artistes qui ont réellement existé, malgré la licence créative à laquelle ils s'autorisent souvent. Ivan Jablonka exprime ainsi cette « mutation » de l'écrivain en historien et explique la conséquence, pour le lecteur, de cette hybridité lorsqu'il rend hommage au récit de Mendelsohn :

Les Disparus est l'œuvre d'un écrivain devenu historien, ou plutôt le lecteur ne sait plus s'il lit le roman d'une famille massacrée ou le compte-rendu d'un limier en quête de faits, s'il est emporté par le tourbillon d'une saga familiale ou par une déconstruction de la démarche historique. Cette ambiguïté fait toute la réussite du livre : cette recherche proustienne [...] est aussi une enquête, l'*historia* qu'Hérodote a inventée il y a vingt-cinq siècles. Le frottement entre l'histoire et la littérature, entre le témoignage, l'archive et le roman, fait jaillir comme une étincelle la part d'inventivité qu'il y a dans toute tentative historique et même dans toute recherche de vérité. L'histoire n'est certes pas un artifice littéraire, une fiction verbale ; il n'en reste pas moins que, sans le grain de folie qui la fait lever, la vérité reste invisible. On appréciera dans *Les Disparus* la dimension morale, l'hommage rendu aux morts ; mais le livre apporte aussi au domaine de la connaissance, avec une objectivité aussi pure, un savoir aussi précis et solide que les travaux de Hillberg.⁵³⁶

⁵³⁵ Annette Wiewiorka, *L'ère du témoin*, op. cit., p. 162.

⁵³⁶ Ivan Jablonka, « Comment raconter la Shoah ? À propos de *Les Disparus* de Daniel Mendelsohn », *La Vie des Idées*, 30 octobre 2007.

Le lecteur de *The Lost* bénéficie donc de recherches historiques de qualité alliées à la créativité et à l'inventivité dont Mendelsohn fait preuve, qui restaurent le plaisir esthétique de la lecture et qui lui permettent d'approcher une vérité qui, sans cet attrait, resterait impénétrable. Ainsi, *The Lost* n'est pas une œuvre de fiction mais le récit d'une investigation historique et, en tant que tel, le livre de Mendelsohn soulève aussi bien des questions d'ordre historiographique que d'ordre éthique, en rapport avec la mémoire, la technique narrative ou l'identité, tout en renouvelant également la question du rapport entre littérature et histoire.

L'histoire et ses événements tragiques appellent toujours une réflexion sur l'éthique et la morale et Beverley C. Southgate établit ainsi un parallèle entre *The Lost* et *Guerre et paix*, qui, en tant que larges fresques historiques, amènent le lecteur à revenir sur la question du bien et du mal (et, concernant *The Lost*, également sur celle du pardon et de la réconciliation). Elle explique à son tour l'aspect conflictuel de la relation entre deux disciplines proches mais opposées par cette prétendue supériorité que l'histoire aurait à présenter des faits vérifiables par rapport aux fictions proposées par la littérature. Aujourd'hui, cette idée de supériorité est largement battue en brèche :

The relationship between history and fiction has always been close but problematic: as in any relationship, it has sometimes proved difficult to strike a mutually acceptable balance between interdependence and autonomy. [...]

Historians have long prided themselves on producing works that specifically *contrast* with fiction, that are "historical works" precisely by virtue of *not* being fictional, that are verifiably "true" in a way that fiction does not aspire to.⁵³⁷

Là est toute la différence entre l'histoire et la littérature : cette dernière n'a pas de prétention de véridicité dans les faits qu'elle livre car ils ne sont pas vérifiables (« verifiably true ») mais elle peut en revanche produire des récits qui permettent au lecteur d'approcher la *vérité* des faits et des circonstances. C'est cet équilibre, « mutuellement acceptable » que le récit de Mendelsohn semble avoir accompli, entre un certain degré d'autonomie des deux disciplines et la reconnaissance, néanmoins, de la dette qu'elles portent l'une envers l'autre.

Ainsi, ancrés dans un contexte établi grâce à des références historiques qui authentifient les récits, certains mots, certaines phrases, de même que certaines photographies ont un pouvoir évocateur puissant et les textes du corpus parviennent à forger des images dans l'esprit du lecteur, qui finissent par s'assembler pour créer un certain paysage intérieur. L'histoire des fraises de Bolechow est un épisode parmi d'autres de cette vision d'ensemble que procure le récit de Mendelsohn, et le travail de reconstruction ultime, effectué *in fine* par le lecteur, produit

⁵³⁷ Beverley C. Southgate, *History Meets Fiction*, Routledge 2014, p. 1.

autant de paysages différents que de lecteurs, car celui-ci peut exercer sa liberté dans l'association même des différents éléments historiques et imaginaires, à l'image du processus, déjà évoqué précédemment, de l'association libre dans la cure psychanalytique. Le lecteur, qui assiste dans sa lecture à la libération des forces créatrices et imaginatives des écrivains est encouragé à procéder de même et à donner les pleins pouvoirs à sa propre imagination.

c) L'imagination au pouvoir

Pour reprendre les termes d'Umberto Eco, la particularité de la *fabula* « globale » est d'être « en devenir »⁵³⁸. Le lecteur parvient à se forger un certain paysage intérieur grâce aux procédés mis en place par les auteurs : c'est alors qu'« un monde possible [celui de la fiction] se superpose au monde réel du lecteur »⁵³⁹. Quelles histoires, quels fragments de récits le lecteur est-il amené à imaginer ou à inventer ? Dans *The Lost*, la scène de la chambre à gaz (qui concerne Bronia et ses parents) ou celle de l'exécution de Ruchele à Taniawa ont été créées de toutes pièces par Mendelsohn qui ressentait le besoin de combler les lacunes dans les récits en *écrivait* une version possible de ces lacunes. Si on laisse de côté les critiques mentionnées plus haut à propos de ces scènes, l'on peut considérer qu'elles interviennent aussi dans un but didactique et/ou incitatif, invitant le lecteur à effectuer le même acte de représentation mentale que l'auteur, et à s'autoriser à créer, lui aussi, par l'imagination, des scènes qui n'appartiendront qu'à lui-même. Pause et contemplation ouvrent ainsi un troisième espace, le « third pictorial », évoqué par Liliane Louvel :

The in-between image conjured by a “pictorial reading” that is, one in which word and image combine and intermediality fully plays its role. This in-between image floats in the reader's mind, [...] a phenomenological event, a visual movement produced in the viewer-reader's mind by the passage between the two media. It is a virtual image engineered by the text and reinvented by the reader.⁵⁴⁰

Il s'agit donc d'une image intermédiaire, plus ou moins définie, qui évolue dans l'esprit du lecteur lorsque celui-ci effectue un certain type de lecture qui suppose d'associer mots et image visuelle. Cette image virtuelle, ainsi produite et construite par le texte, serait réinventée par

⁵³⁸ Umberto Eco, *Lector in fabula*, op. cit., p. 142.

⁵³⁹ Ibid, p. 170.

⁵⁴⁰ Liliane Louvel, “Photography as Critical Idiom and Intermedial Criticism”, *Poetics Today*, 29 :1, Spring 2008, p. 45.

chaque lecteur, à l'infini. On a déjà évoqué la capacité des quatre œuvres à créer des images « visuelles » internes dans l'esprit du lecteur, exprimées en anglais par l'expression (difficilement traduisible) « to see in one's mind eye » : cette possibilité peut être élargie à des scènes entières, décrites par les auteurs (comme la scène des fraises dans *The Lost*), ou non-décrites explicitement mais simplement suggérées, amorcées par le texte, notamment lorsque les auteurs évoquent une éventualité autre que la réalité passée, à partir de laquelle une suite différente de l'histoire peut être inventée.

Ce procédé du « what if », régulièrement utilisé par Foer, Krauss et Mendelsohn, a déjà été largement employé dans la fiction : Philip Roth, dans *The Plot Against America*, imagine que c'est Charles Lindbergh, l'aviateur sympathisant nazi qui gagne l'élection présidentielle en 1941 contre Franklin Delano Roosevelt. Dans *The Ghost Writer*, le même auteur imagine qu'Anne Frank n'est pas morte et qu'elle a émigré aux États-Unis pour réapparaître sous les traits d'une jeune écrivaine, Amy Belette. Plus récemment, Michael Chabon a imaginé dans *The Yiddish Policemen's Union* que les autorités américaines avaient finalement décidé de créer un lieu de refuge pour les Juifs d'Europe de l'est, à Sitka, en Alaska, et que, par ailleurs, l'État d'Israël nouvellement créé ayant été immédiatement détruit, Sitka devenait alors une grande métropole yiddishophone... Le point commun de tous ces romans est d'appartenir à une branche de la fiction appelée « histoire alternative » ou « uchronie » dans laquelle un auteur réécrit l'histoire à partir de la modification d'un événement passé, remettant ainsi en question la chaîne de causalité qu'un événement a produite et exprimant d'une manière détournée des souhaits ou des regrets.

Mendelsohn et Foer font tous deux intervenir dans leurs écrits des passages où le procédé du « What if » est utilisé et amorce donc le début d'une nouvelle histoire : il s'agit d'imaginer une suite d'événements autre que l'enchaînement qui s'est effectivement produit, comme un passé alternatif à partir d'un point que l'on estime être une sorte d'aiguillage temporel et événementiel, et qui peut se résumer par la question : que se serait-il passé si... ? En l'occurrence, si la Shoah n'avait pas eu lieu, Daniel Mendelsohn aurait eu des cousins et des cousines ukrainiens, une branche de la famille à qui il aurait peut-être rendu visite avec ses frères et soeurs durant les années 1970 (« [...] the four girls, who will always be young, ought to have been the middle-aged 'Polish cousins' whom we'd have visited in, say, the mid-1970's, my siblings and I, some summer » [L231]) ; ou bien sa tante Ester serait peut-être morte d'un cancer du colon à l'âge de soixante-dix-sept ans dans un hôpital de Lwow... Ces hypothèses formulées par le narrateur restent en suspens car il prend soin de préciser qu'elles n'auraient pu se réaliser que si le cours normal des choses s'était poursuivi. Faisant ainsi partager au lecteur

son regret de ne pas avoir connu ses cousines ni sa tante Ester – dont il entend dire qu'elle était si chaleureuse et sympathique (« warm and friendly » [L 231]) – il souligne le constat irréparable que ces personnes ont été purement et simplement fauchées dans la fleur de l'âge par un projet monstrueux : les « ramifications » de la Shoah sont multiples et ses conséquences ne cessent de se faire sentir.

De même Foer, par l'intermédiaire de son personnage éponyme Jonathan, imagine qu'il aurait pu grandir et vivre à présent à Trachimbrod si la guerre et la Shoah n'avaient pas eu lieu : « “I want to see Trachimbrod,” the hero said. “To see what it's like, how my grandfather grew up, where I would be now if it weren't for the war” (EI 59) ». Les deux auteurs montrent ainsi le chemin de l'imagination au lecteur qui est encouragé à faire de même à partir des blancs dans le récit ou bien à partir de bifurcations imaginaires dans les chaînes événementielles. Parce qu'il participe activement à la création des récits, sur les traces des narrateurs qui ébauchent des récits alternatifs, le lecteur est donc invité à imaginer à son tour des « what-if situations » : si Shmiel n'était pas retourné en Ukraine, si au moins l'une de ses filles avait pu être envoyée aux États-Unis, si Shmiel avait décidé de partir en Palestine comme son frère Itzhak, si Ruchele n'était pas sortie de chez elle, le jour de la première *Aktion*, pour retrouver ses amies (« And all this happened most likely because she had left her house and gone for a walk to meet her little group, the three schoolfriends » [L 211]), si Shmiel et Frydka n'avaient pas été dénoncés... Par ailleurs, des séquences peuvent naître dans l'esprit du lecteur, qui s'appuient à la fois sur les informations livrées par les auteurs à propos des circonstances d'une situation, mais aussi sur des scènes de films réellement tournés, que le lecteur a pu voir et qui font partie de son bagage personnel.

De façon similaire, les images-fantômes, en bande dessinée, sont des images qui n'existent que dans la tête du lecteur, que ce dernier a fabriquées par son imagination et qui se situent entre deux cases et permettent la continuité du récit. Le même processus existe en littérature puisque le lecteur doit mentalement apporter un complément au récit lorsque celui-ci est interrompu, et ces possibilités varient à l'infini, d'un lecteur à l'autre. Dans *The History of Love*, par exemple, les ellipses sont nombreuses et très peu de souvenirs décrivent Leo et Alma jeunes à Slonim, alors que dans le film adapté du roman, le réalisateur a choisi d'insister sur ces scènes du *shtetl* – un peu mièvres – créées de toutes pièces.

À propos de *Everything Is Illuminated*, on a déjà mentionné, dans la deuxième partie, le rôle primordial du lecteur qui est chargé d'imaginer la teneur des lettres que Jonathan a envoyées à Alex puisqu'il ne lit que les réponses qu'Alex a faites à Jonathan, selon un procédé bien connu des romans épistolaires où l'on ne nous donne qu'une version. Un autre exemple de

cette latitude créative laissée au lecteur concerne les raisons qui ont poussé le grand-père de Mendelsohn à ne pas répondre à la demande d'aide financière de Shmiel : en effet, l'auteur laisse son lecteur dans le flou (qui est aussi le sien : « Who knows what went on between those siblings, seventy years ago? Impossible to say » [L 103]) et se demande s'il ne s'agissait que d'un manque de moyens. Mendelsohn suppose que la somme qu'il aurait fallu collecter pour faire venir aux États-Unis les six membres de la famille de Shmiel était trop importante pour être envisagée ; mais il suggère également qu'une querelle ancienne entre les deux frères aurait également pu causer (ou accroître) cette distance entre eux (« it must have started out as a story about poisonous feelings among brothers and sisters » [L 94]). Quelle était la cause ou le sujet de cette querelle ? Lequel des deux frères était à l'origine de cette brouille ? Les autres membres de la fratrie avaient-ils pris parti dans cette dispute ou, au contraire, avaient-ils tenté d'apaiser les choses ? Pourquoi les nombreuses lettres de Shmiel restaient-elles sans réponse ? (« Why, given the frequency and intensity of Shmiel's letters to his siblings in New York, is he always complaining that he doesn't hear from anyone? » [L 101]). Y avait-il eu des « conseils de famille » à New-York, à l'époque, pour décider de la réponse qu'il convenait de faire aux appels de plus en plus pressants et désespérés de Shmiel ? En n'apportant aucune réponse à ces questions (puisque, dans ce cas, il n'a pas de réponse, et personne ne la connaîtra jamais), Mendelsohn laisse le lecteur se débrouiller avec différents *scenarii* possibles mais aussi, plus largement, il l'encourage à réfléchir sur les relations à l'intérieur d'une fratrie ou sur la générosité et l'altruisme d'une manière générale. En cela, la Shoah apparaît comme un révélateur de ce que font (ou se font) des êtres humains placés dans des situations extrêmes.

Dans *The History of Love*, Krauss laisse également entrevoir des « fenêtres » à fiction alternatives comme autant d'espaces offerts à la rêverie du lecteur, libre d'imaginer ce qui serait advenu de Charlotte Singer, par exemple, si elle avait épousé un écrivain, à la manière dont Alma regrette parfois qu'elle ne l'ait pas fait (« If she had, none of this would have ever happened » [HL 146]) ; ce qu'aurait été la vie de Uncle Julian s'il n'avait pas épousé Frances (« I might have been a much happier man » [HL 178]) ; ou encore, qui était exactement le père d'Alma et quel message il aurait voulu lui transmettre s'il n'était pas mort (« [...] if I read it closely enough, I might find out something true about my father, and the things he would have wanted to tell me if he hadn't died » [HL 181]). Le dernier chapitre du roman perd à dessein le lecteur entre fiction et réalité car les deux personnages principaux sont eux-mêmes égarés dans un quiproquo : lorsque Leo Gursky et Alma se rencontrent sur un banc de Central Park, elle pense qu'il plaisante lorsqu'il déclare être l'auteur de *The History of Love* et, dans l'échange qui suit, chacun dit *sa* vérité – qui n'est pas celle de l'autre mais dont le lecteur est le seul à

savoir qu'elles sont toutes deux acceptables – jusqu'au moment où chaque personnage finit par élucider le mystère de l'autre. Alma est immergée dans sa réalité (« 'I'm serious. It's a real book' » [HL 245] ; « 'Maybe there are two books called *The History of Love*' » [HL 247] ; « 'The one I'm talking about was written by Zvi Litvinoff,' I said. 'He wrote it in Spanish. My father gave it to my mother when they first met'[HL 247]), tandis que Leo Gursky est plongé dans la sienne et retourne instinctivement dans le passé pour s'adresser à son amour de jeunesse : « 'What are you telling me, that you were in love with Zvi, too?' » (HL 247). Le malentendu se dissipe progressivement entre les deux personnages mais le lecteur, lui, a compris depuis longtemps qu'il existait différents niveaux de lecture du roman, comme si, à l'image du palimpseste, plusieurs livres s'y superposaient. En effet, plusieurs versions de *The History of Love* se sont sédimentées à l'intérieur du roman éponyme que l'on tient dans nos mains. À la fin, Leo finit par se demander si la réalité et l'illusion ne devraient pas finalement être inversées :

“What if the things I believed were possible were really impossible, and the things I believed were impossible were really not? [...] What if the girl sitting next to me on this bench was real? What if she was named Alma, after my Alma? What if my book hadn't been lost in a flood after all? What if—”. (HL 248)

Cette anaphore ouvre tout un univers de possibilités nouvelles pour le lecteur ; elle indique d'abord que les souhaits les plus chers de Leo pourraient bien être en train de se réaliser (que son amour de jeunesse, Alma, serait en quelque sorte réincarné dans la jeune fille bien réelle, assise à côté de lui sur le banc, et que son manuscrit n'aurait finalement pas été perdu), ce qui signifierait que la survie (de lui-même, de son amour pour Alma et de son manuscrit) serait rendue possible par l'imagination, un moyen de réparer le passé en défaisant partiellement l'annihilation causée par la Shoah.

Ainsi, la troisième génération prend décidément davantage de libertés que les écrivains précédents quant à la forme des écrits : contrairement à leurs aînés, les auteurs de mon corpus sont, certes, à la recherche du passé, mais ils donnent également libre cours à leur imagination (en ce qui concerne Foer et Krauss) ou s'adonnent sans restriction au plaisir et à l'art de conter des histoires (dans le cas de Mendelsohn qui revendique explicitement ses recours à de « petites manipulations » de la réalité par souci de créer une histoire bien construite) : « Certain kinds of manipulations of the truth are irresistible if what one wants to create is a story with a satisfying shape » [L 446]). Les textes sont tous des hommages rendus au pouvoir qu'ont la fiction et la littérature de créer des mondes que le lecteur se met à habiter le temps de sa lecture, à la manière

dont Krauss dit « habiter » les livres qu'elle écrit durant la phase de création. Ces mondes sont conçus pour se prolonger dans l'esprit du lecteur qui termine ce qui est resté inachevé – la fin de *Everything Is Illuminated* en est un exemple, ainsi que la fin de certains fils narratifs interrompus chez Krauss. Le lecteur recrée un monde perdu et, de même que les textes usent de procédés stylistiques ou esthétiques, il use de son imagination face aux blancs dans le récit. À la fin de sa lecture, la maison est construite : elle peut cependant avoir plusieurs formes possibles en fonction du lecteur. Certaines pièces resteront obscures ou bien au contraire s'éclaireront ; elles comporteront (ou pas) un toit , ou encore resteront fermées à tout jamais. Selon le lecteur, ses affects, ses connaissances préalables, sa capacité à saisir les allusions ou à supporter certains récits insoutenables, sa curiosité par rapport à certains personnages, le résultat final de la « construction » sera différent : le matériau est fait de bribes de récit ; la maison dépend de la façon de les associer. Achever le récit est donc le travail du lecteur : il lui appartient de donner une forme finale à ces récits tronqués, allusifs et enchevêtrés. Dans *Great House*, le lecteur est le juge ultime des écrits selon Krauss qui, à travers la voix de Nadia, enrichit ainsi le débat sur le rôle et la place de l'artiste dans la société, et sur les possibilités qui doivent être laissées à l'écrivain d'écrire la Shoah comme il/elle l'entend, en faisant fi des prescriptions d'Elie Wiesel ou des interdictions d'Adorno : « Yes, I [...] believe that the writer should not be cramped by the possible consequences of her work. She has no duty to earthly accuracy or verisimilitude. She is not an accountant; nor is she required to be something as ridiculous and misguided as a moral compass. In her work the writer is free of laws » (GH 28). L'écrivain(e) n'est soumis(e) à aucune loi et le lecteur est également libre de reconstruire ce qu'il peut des histoires grâce à son imagination et, avec l'aide du texte, il restitue aux disparus de Mendelsohn ainsi qu'aux personnages en souffrance de Krauss une vie, une continuité et une mort.

Ce faisant, le lecteur confère aux textes une complétude et une cohérence qui leur manquaient au début, et il les répare en mettant de l'ordre dans ce *balagan* auquel il avait été confronté de prime abord. L'un des buts des auteurs de troisième génération est de perpétuer la mémoire de la Shoah en la réactualisant, et cette démarche passe en grande partie par le fait d'en universaliser la mémoire à travers une réflexion générale sur le bien et le mal d'une part, et sur le pardon et la réconciliation d'autre part. L'écriture et la lecture sont deux facettes d'un même acte de réparation qui se complètent : accomplis en cascade, des auteurs au lecteur en passant par les personnages et les narrateurs, ces actes de *tikkun olam* visent à faire revivre par l'imagination un monde englouti en l'espace de six ans, pour combattre l'idée selon laquelle la Shoah aurait finalement été « une entreprise réussie ».

2) La lecture et la vie⁵⁴¹

« En littérature comme dans nos rêves, la mort n'existe pas »⁵⁴².

Si la littérature est un moyen d'abolir la mort, alors elle est effectivement un *medium* privilégié pour traiter de la Shoah et de ses répercussions, surtout lorsqu'elle se présente (à l'instar des œuvres étudiées dans ce travail) comme complémentaire plutôt qu'opposée à l'histoire. Dans cette perspective, auteur et lecteur font équipe pour accomplir un acte de *Tikkun Olam*, qui consiste à réparer notre monde dans lequel la Shoah a eu lieu. Il y a urgence à écrire et à lire le passé, car il s'agit en premier lieu de contrecarrer l'annihilation et de lutter contre toutes les sortes de distance énoncées par Mendelsohn dans son récit – physique, spatiale, psychologique et finalement, temporelle : « And now, [...] there has intervened that other kind of distance, the distance of the six decades between then and now, a crevice that has opened up between the happening and the telling, a void into which so much has fallen » L 435). Le constat de tous ces événements qui ont sombré dans l'oubli parce qu'ils n'ont pu être racontés, et l'image de la crevasse (à la fois déchirure violente et vide insondable) symbolisant le temps qui s'est écoulé entre les faits et le récit, soulignent une fois de plus la difficulté à relater l'événement et la perte immense qu'il représente. Par ailleurs, Mendelsohn précise qu'il faut également prendre en compte la disparition des derniers témoins directs tels que Dyzia Lew ou Mrs Begley (« *We are all going, one by one, she said tonelessly* » [L 441]), respectivement décédées durant la quête de Mendelsohn et l'écriture de son récit. Encore une fois, la troisième génération a cette particularité d'être la seule et unique à pouvoir (et devoir) établir un lien direct entre ceux qui ont vécu la Shoah et le lecteur, et ses auteurs encouragent une attitude active de la part du lecteur, comme l'explique par exemple, Antonia Strakosch :

By drawing attention to their remoteness from the Holocaust, third-generation authors have the opportunity to lead readers away from a passive or complacent reading of history towards a more active one, by enabling them to compare their own perhaps dormant knowledge of the atrocity against the version being presented in the texts.⁵⁴³

⁵⁴¹ Voir note 434 p. 327 sur Semprun.

⁵⁴² Isaac Bashevis Singer, note de l'auteur en préface de *Passions*, Farrar, Straus and Giroux, New York, 1975, traduit de l'anglais par Marie-Pierre Bay et Jacqueline Chnéour, *Le Beau Monsieur de Cracovie et autres nouvelles*, Paris, Stock, 2009.

⁵⁴³ Antonia Strakosch, "Into the unknown: Daniel Mendelsohn's *The Lost* and the writing of third-generation Holocaust literature", op. cit.

En effet, la stratégie des trois auteurs consiste à établir une dialectique qui s'opère entre les connaissances qu'a le lecteur de la période, et les faits présentés dans les écrits. Mendelsohn a conscience de cette responsabilité singulière qui est la sienne en tant qu'écrivain appartenant à cette troisième génération et, en expliquant avec une grande lucidité en quoi consiste le point d'équilibre unique où il se trouve, il transmet au lecteur le sens de sa propre responsabilité :

How to be a storyteller. Here [...] was the unique problem that faces my generation, the generation of those who had been, say, seven or eight during the mid-1960's, the generation of the grandchildren of those who'd been adults when it all happened; a problem that will face no other generation in history. We are just close enough to those who were there that we feel an obligation to the facts as we know them; but we are also just far enough away, at this point, to worry about our own role in the transmission of those facts, now that the people to whom those facts happened have mostly slipped away. (L 433)

Sans lecture, pas de vie des textes – et peut-être pas de vie tout court – si le lecteur adopte l'idée de Mendelsohn selon laquelle être en vie sous-entend qu'on est l'objet d'une histoire racontable : « To be alive is to have a story to tell. To be alive is precisely to be the hero, the center of a life story. When you can be nothing more than a minor character in somebody else's tale, it means that you are truly dead » (L 434). Afin de lutter contre cette mort-là qui poursuit les descendants des contemporains de la Shoah, Mendelsohn forme d'emblée la résolution de raconter et transmettre le plus d'histoires possibles au sujet de « ses » disparus, précisément parce qu'ils ne sont jamais évoqués dans les récits familiaux alors même que leur histoire mériterait d'être racontée avant toute autre :

My grandfather told me all these stories, all these things, but he never talked about his brother and sister-in-law and the four girls who, to me, seemed not so much dead as lost, vanished not only from the world but — even more terrifying to me — from my grandfather's stories. Which is why, out of all this history, all these people, the ones I knew the least about were the six who were murdered, who had, it seemed to me then, the most stunning story of all, the one most worthy to be told. (L 15)

Le moteur de l'écriture, pour Mendelsohn, réside dans ce paradoxe : on raconte ce qui est tu, même par le plus doué des conteurs, du fait de son sentiment de culpabilité. Car cette mort-là, évoquée par Appelfeld, est aussi faite de l'effacement des traces qui implique l'inconnance. Sans connaissance, pas de transmission ; sans transmission, pas d'humanité. Foer et Krauss donnent une autre forme à cette volonté de raconter le plus d'histoires possibles mais elle procède de la même idée qui consiste à relier la fiction à la survie ou, tout simplement, à la vie. Dans son récit, Mendelsohn rappelle à maintes reprises que les histoires maintiennent en vie et

que l'absence d'histoire est synonyme de mort : « My problem, I went on to Shlomo, is that I want to write the story of people who didn't survive. People who had no story, anymore » (L 315). La tâche immense de Mendelsohn relève donc de sa volonté de ressusciter des morts, en quelque sorte : de retrouver, à l'occasion de sa quête qui a maintes fois été comparée à une fouille archéologique, des histoires en passe d'être oubliées, et de construire librement une histoire à partir de la « matière première » que sont les témoignages : « freedom to organize and shape those bits into a pleasing and coherent whole » (L 437).

Parmi les aspects communs aux écrits de Foer, Krauss et Mendelsohn figure l'affirmation de la valeur suprême de la littérature : l'unique façon, à l'heure actuelle, de revisiter ce passé de façon novatrice semble être par le biais de l'imagination et de la rêverie, ou des réflexions engendrées par la lecture. Pour les auteurs de troisième génération, lutter contre l'oubli par l'écriture procure une forme de réparation qui pourrait relever d'un acte de *tikkun olam*, comme le suggère Krauss dans un entretien :

I think that the writer is at his or her best in the work, and I think the work is always in some ways political, because it's always about relationships between people. And it's also always championing the individual over the masses. Every novel which gets a reader to care about one person and his or her unique world, is doing something quite political in that, I think. Not meaning to, necessarily, that's not necessarily the main goal. But it is, inevitably a kind of political act. If you convince a reader with your novel, that a unique person is a world that didn't exist ever before and will never exist again, that that one life has infinite value, you're teaching them something political, I think.⁵⁴⁴

Ainsi, l'écriture littéraire, a un rôle politique à jouer d'après Krauss : dans la mesure où il traite des relations entre êtres humains tout roman aurait le pouvoir d'amener le lecteur à s'intéresser à des personnages et au monde dans lequel ils évoluent. Le lecteur, en tant que citoyen, percevrait alors différemment la réalité qui l'entoure.

Chaque roman (ou récit littéraire) crée un nouveau monde singulier que le lecteur ignorait avant sa lecture et, en s'immergeant dans cet univers, il est conduit à vivre une expérience nouvelle qui le changera forcément, comme le fait toute expérience. L'évocation du monde perdu du judaïsme d'Europe de l'est, l'étude de la Torah et la rencontre avec les disparus sont autant de sujets qui animent les trois auteurs et leur permettent peut-être, dans une certaine mesure, de se réconcilier avec leur héritage et d'appréhender plus sereinement leur présent. La lecture est toujours un voyage, une prise de risque pour le lecteur qui, en lisant ces récits, peut se révéler à lui-même et voir sa vision du monde modifiée.

⁵⁴⁴ Gaby Wood interviews Nicole Krauss, "Have a heart", *The Observer*, 15 May 2005.

a) La lecture est la vie : *Lech Lecha*⁵⁴⁵

En s'embarquant dans le voyage qu'est la lecture, le lecteur devient un nomade qui, à l'instar des narrateurs de *Everything Is Illuminated* censés se conduire en « nomades vis-à-vis de la vérité » (« we are being nomadic with the truth » [EI 179]), se promène de maison en maison et de livre en livre, particulièrement à l'intérieur de *The History of Love* qui contient tant de types d'écrits et de narrateurs différents. Car il existe une multiplicité de points de lecture, de même qu'il existe une multiplicité de points de vue à l'intérieur de chaque écrit. À chaque fois que l'auteur effectue un récit dans lequel il exerce sa liberté d'artiste, le lecteur, en miroir, est libre d'en imaginer sa propre version et de produire des variations personnelles sur le thème majeur défini par l'auteur. Ainsi, ces nomades que sont les lecteurs produisent une œuvre finale différente à chaque lecture car la liberté d'interprétation du lecteur fait partie de ce pouvoir de la littérature à propos duquel Henry James évoque « la maison-fiction » :

The House of Fiction has in short not one window, but a million [...], at each of them stands a figure with a pair of eyes, or at least with a field-glass [...] insuring to the person making use of it an impression distinct from every other. He and his neighbours are watching the same show, but one seeing black where the other sees white, one seeing big where the other sees small, one seeing coarse when the other sees fine.⁵⁴⁶

Chacun regarde le même spectacle que ses voisins, le lecteur lit le même livre, et pourtant, chacun voit et lit quelque chose de différent, de la même façon qu'au cours d'un voyage, chacun voit et perçoit différemment une réalité qui est pourtant objectivement la même.

Mendelsohn, qui établit des parallèles entre certaines *parashot* de la Torah et sa propre quête tout en associant constamment le lecteur à son entreprise, élargit encore son champ de réflexion en comparant explicitement le voyage biblique d'Abram (dont il explique qu'il s'est mis en route à la suite de l'injonction divine : « Go out from your land, your birthplace, your father's house » [L 265]) à celui qu'accomplit Ulysse dans le poème d'Homère : « I think about Homer's *Odyssey*. In that epic poem, the hero also endures dreadful adventures and confusing travels in order to reach home [...] » (L 267). Ainsi, le lecteur peut s'identifier à ces personnages à qui l'on a intimé de s'aventurer hors des sentiers battus : lui-même est troublé par ces récits faits d'« aventures terrifiantes » qui ne ressemblent pas aux histoires qu'il lit habituellement. Cependant, d'après Mendelsohn, la similitude entre le patriarche biblique et le personnage

⁵⁴⁵ Voir note 499 p. 404.

⁵⁴⁶ Henry James, préface à *The Portrait of a Lady*, Houghton, Mifflin and Company, 1881.

d'Homère s'arrête là car, à la différence d'Ulysse qui a été récompensé par les dieux pour sa hardiesse et qui rentre chez lui pourvu « de richesses matérielles, de pouvoir et d'une famille », Abram ne semble pas s'intéresser aux pays qu'il traverse ni aux cultures qu'il rencontre. Et l'auteur de *The Lost* attribue cette différence de vision à la nature même de leurs périples : « [...] it occurs to me that the difference between Abraham and Odysseus is the difference between a dangerous and terrifying emigration and a return to the home one already knows » (L 267). Le premier accomplit un voyage « terrifiant et dangereux » vers l'inconnu alors que le second effectue un *retour* vers un lieu connu, après avoir traversé des lieux étranges. De même, le lecteur des récits de la Shoah a accompli un voyage exigeant alors que le lecteur d'autres œuvres majeures n'est pas forcément mis à l'épreuve. C'est pourquoi, toujours d'après Mendelsohn, *L'Odyssée* met l'accent sur un aspect auquel la parasha *Lech Lecha* semble indifférente, qui est celui de la connaissance que l'on acquiert à l'occasion d'un voyage :

[...] there is another and greater reward to be gained from journeying all over the world and observing new lands, new cultures, new civilizations, from coming into contact for the first time with different kinds of people and customs: knowledge. Knowledge, then, is another blessing that increases the farther you go. (L 267)

La connaissance est un « bienfait » (« a blessing »), elle est le but ultime de toute quête et elle augmente au fur et à mesure que l'on s'éloigne de son point de départ, sauf que cette connaissance promise peut aussi révéler des surprises. Toute quête se voit fréquemment déviée de son cours si bien que le voyageur, comme le lecteur, peut se trouver confronté à des situations, des questions ou des faits auxquels il ne s'attendait pas : « [...] anyone who's traveled extensively knows that, although you may think you know what you're looking for and where you're going when you first set out, what you learn along the way is often quite surprising » (L 267). Ainsi, l'on est parfois étonné de ce que l'on apprend et, comme on l'a déjà vu, le lecteur ne revient pas indemne du « voyage » que constitue l'immersion dans l'univers post-Shoah créé par les auteurs de mon corpus.

Néanmoins, il en ressort édifié d'une connaissance nouvelle et celle-ci l'oblige à méditer sur des questions éminemment humaines qui le maintiennent dans la vie car la démarche réflexive des auteurs a déteint sur lui et il est amené à se poser des questions nouvelles, ou plutôt, à formuler d'une manière différente des questions universelles dans le contexte inédit que constitue la Shoah. Dans cette mesure, la lecture peut apparaître comme une prise de risque, le risque de se voir confronté à une réalité qui provoque des questions perturbantes. Ainsi, dans *Great House* (p. 281), Arthur Bender, le mari de Lotte, renonce à lire le nom de l'ancien amant

de sa femme qui l'a tant obsédé et que George Weisz a écrit à son attention sur un morceau de papier lors de sa visite : prendre connaissance du nom de cette personne aurait pu ouvrir à Arthur des horizons et des questionnements qui l'auraient emmené vers des espaces qu'il juge peut-être effrayants. En jetant le papier au feu, il s'interdit un savoir mais se protège en même temps ; il refuse de voyager au-delà de ce que sa vie conjugale avec Lotte lui avait imposé, et c'est précisément ce que le lecteur ne fait pas.

L'écriture littéraire permet non seulement de transformer la réalité lorsque celle-ci est difficile à représenter ou à supporter (« I do not think that there are limits to how excellent we could make life seem » [EI 180]), mais elle semble de plus offrir une nouvelle chance, une nouvelle vie. Cette idée représente une convergence, chez les auteurs de troisième génération, entre la seconde chance à l'américaine et l'aspiration juive au retour ou à un nouveau départ : « with writing we have second chances » (EI 144). En miroir, à travers l'acte de lecture, cette opportunité peut être saisie : dans la nouvelle de Henry James, *The Middle Years*, l'écrivain (et son œuvre) puisent leur raison d'être dans leur rencontre avec le lecteur averti. À Dencombe, l'écrivain mourant qui perd tout espoir de voir une « deuxième chance » (de vie) lui être accordée (« there would be no question whatever of a second chance »⁵⁴⁷), le jeune médecin qui le soigne, Hugh, rétorque qu'au contraire, celle-ci existe bel et bien et réside dans l'action du lecteur : « The second chance has been the public's »⁵⁴⁸ ; et un peu plus loin, l'écrivain admet lui-même que la gloire dont il a pu bénéficier n'est pas tant due à sa célébrité qu'au privilège d'avoir été reconnu en tant qu'écrivain et d'avoir su envoûter, ou du moins intéresser, des lecteurs : « It is glory—to have been tested, to have had our little quality and cast our little spell. The thing is to have made somebody to care »⁵⁴⁹. Ainsi, c'est le lecteur qui offre cette seconde chance au texte (et à son sujet ainsi qu'à son auteur) car, sans la lecture qui insuffle sa vie au texte, celui-ci reste lettre morte.

Le lecteur lui-même contribue donc à faire vivre les textes en trouvant dans les récits des thèmes récurrents – l'amour, la rivalité, la trahison et l'imposture, ou encore l'amitié – qu'il reconnaît comme universels. Par exemple, Krauss met en scène des personnages profondément humains qui, par leurs actes, révèlent leurs qualités positives ou négatives, comme dans n'importe quelle autre œuvre littéraire. J'ai déjà mentionné l'acte de trahison dont Zvi Litvinoff se rend coupable vis-à-vis de son ami Leo Gursky dans *The History of Love*, et son imposture en tant qu'écrivain. Ce thème de la trahison, thème tragique par excellence, est récurrent dans

⁵⁴⁷ Henry James, "The Middle Years", *Scribner's Magazine*, Charles Scribner's Sons, 1893, p. 153.

⁵⁴⁸ Id.

⁵⁴⁹ Ibid, p. 154.

les quatre œuvres étudiées ici parce que nombre de Juifs ont été tués pendant la Shoah à la suite de trahisons ou de dénonciations. Et cependant, les auteurs le traitent comme un thème universel qui n'a pas seulement concerné les acteurs de l'époque mais qui fait intervenir des notions de morale et qui a, pour cette raison, souvent été abordé dans l'écriture littéraire. En ce sens, les épisodes que l'on peut recenser dans les œuvres ne diffèrent pas tellement, dans leurs conséquences tragiques, d'autres cas de trahison tels qu'on peut les trouver dans certaines pièces de Shakespeare : dans *The Lost*, Shmiel et Frydka ont vraisemblablement été dénoncés (« Frydka had been hidden and betrayed » [L 329]) et Mendelsohn cherche d'abord à connaître le nom du dénonciateur si le témoin Prokopiv peut le lui livrer (« [...] ask him one more time if he could remember who the betrayer was » [L 489]), avant de se détourner de la question pour s'intéresser plutôt aux femmes qui ont caché Shmiel et Frydka ; en revanche, Klara Friedlich ainsi que les frères Greenberg ont survécu grâce à la générosité de voisins qui les ont cachés ; dans *Everything Is Illuminated*, Herschel a été trahi par son ami, mais ce dernier, le grand-père d'Alex, a été contraint de le dénoncer sous la menace ; le grand-père de Mendelsohn a peut-être trahi son frère en ignorant ses requêtes (mais que sait-on réellement de la brouille qui les avait éloignés ?) ; Dovik, dans *Great House*, est accusé d'avoir trahi son supérieur en l'abandonnant dans le désert (mais avait-il vraiment le choix ?). Les exemples abondent donc d'actes de sauvetage héroïque comme d'abandons coupables ou forcés aux conséquences tragiques, participant ainsi à faire des récits de Foer, Krauss et Mendelsohn des histoires véritablement littéraires car humaines et universelles, dans lesquelles tout lecteur peut trouver matière à réflexion. Il s'agit de faire en sorte que la Shoah devienne une histoire humaine et non pas seulement une histoire juive : dans *The Lost*, c'est ainsi que les histoires anciennes des Grecs et des Romains sont comparées aux histoires des Juifs austro-hongrois, ancêtres de Mendelsohn :

Indeed, it was because of my grandfather [...] that I would spend so much of my life researching the distant past, not just his ancient family history, *the same family living in the same house for four hundred years, a family of prosperous merchants and clever businessmen, a family who knew who they were in the world because they had lived for so long in the same place*, but other, even more ancient histories, the histories of the Greeks and the Romans, which, although seemingly so different from the history of these Austro-Hungarian Jews, also told their comic and, more often, their tragic tales, their stories of war and ruin, of young maidens sacrificed for the good of their families, of brothers locked in deadly struggles, of generations of a given family destined, it seemed, to repeat the same dreadful mistakes over and over again. (L 280-281)

L'histoire humaine est constituée de faits comiques et tragiques qui se déclinent et se répètent à l'infini et c'est pourquoi, d'une façon parfois paradoxale, les trois auteurs affirment tous, à un moment ou à un autre de leurs paratextes, que la Shoah n'est *pas* le sujet de leur livre, dans une

volonté et un souci communs de voir leurs récits embrasser l'expérience humaine au sens large. À propos de *Everything Is Illuminated*, Foer déclare fermement que son roman ne traite pas d'un sujet en particulier ; pour lui, même si la Shoah occupe de toute évidence une place importante dans le roman, il s'agit avant tout d'une quête des origines dans laquelle il est question de chagrin et d'amour, comme de toutes sortes de sentiments avant tout profondément *humains*, ainsi que du rôle de l'humour « dans la vie » :

It is NOT [...] a novel about the Holocaust: [...] I don't think there's a topic I address; and I certainly don't think it's the Holocaust. [...] One of my favourite reviews began something like 'Everything Is Illuminated pretends to be the story of a young man who goes back to his grandfather's village in search of his lost family history, but it's really about all these other things, like love or grief or the role of humour in life'. And that's how I feel about the book. Obviously the Holocaust is important, obviously it changes everything about the book and the way we have to look at it, but I'm more interested not in how humour pertains to the Holocaust but how humour pertains to life in general. And how things are sad, in general.⁵⁵⁰

L'auteur insiste donc sur sa volonté d'élargir le cadre spécifique de la Shoah à « la vie en général » et de montrer que la tristesse engendrée par la Shoah n'est que l'un des aspects ou l'une des facettes de ce sentiment humain qui peut apparaître en de multiples circonstances : sous la plume pleine d'humour et de tendresse de Foer, le personnage principal du récit de réalisme magique, Brod, décline ainsi sa tristesse de six-cent-treize manières possibles, à l'image des innombrables commandements du judaïsme. Cependant, même si Foer s'en défend, il n'en reste pas moins que la Shoah est centrale à son roman : mais à la différence de récits appartenant à la littérature de témoignage, le lecteur peut ici s'identifier à certains personnages fictionnels contemporains (parce qu'ils ressentent des sentiments universels et font des expériences universelles) et, de cette manière, entrer dans l'univers créé par l'auteur, contribuer même parfois à le créer, et approcher ainsi la vérité de l'expérience racontée.

Mendelsohn affirme lui aussi que son récit ne traite pas de la Shoah tout en concédant dans le même souffle qu'il ne peut en être autrement : « I never conceived of this as a book about the Holocaust, and I don't think of it as being about the Holocaust. (Except obviously that it has to be) ».⁵⁵¹ La distinction qu'il établit nous intéresse au premier chef car elle concerne l'attitude et la position du lecteur : « [...] There are people who want to read it as a Holocaust book. So they say, "There's this long part at the beginning, but then it gets good in Part Two." »

⁵⁵⁰ Erica Wagner, "The key to illuminating the next Real Thing – Books", *The Times*, 5 June 2002.

⁵⁵¹ Elaine Kalman Naves, "Six from Six Million", *Queen's Quarterly*, Spring 2008, Vol. 115.

But I would say they're reading the book wrongly »⁵⁵². Ainsi, comme il s'évertue à le faire tout au long de son récit, Mendelsohn programme un lecteur complexe, susceptible tout à la fois de s'émouvoir, de s'informer et de réfléchir à des questions métaphysiques, morales ou philosophiques, ainsi que de s'intéresser à des questions purement littéraires telles que comment commencer puis mener un récit :

This book is written by someone who is both a writer and a critic by profession and is also a scholar of literature. I'm interested in literary questions that have nothing to do with history or the Holocaust. And a big question is: how do you begin a book? And why do you begin a book?⁵⁵³

À sa suite, le lecteur peut également se poser des questions littéraires comme le fait de savoir qui est véritablement le héros ou le personnage principal de *The Lost* : Shmiel, le grand-père du narrateur... ou le narrateur lui-même ? Car la famille au sens large et les relations intrafamiliales sont l'un des multiples sujets du livre et l'un de ceux dans lesquels tout lecteur peut facilement s'impliquer : « It's a book about a family. It's about thinking about your family and what that means: family ties, brothers, uncles, cousins. And closeness. What it means to be close: Poles, Ukrainians, Jews, siblings »⁵⁵⁴. Dans une autre interview, Mendelsohn renforce encore ses propos visant à faire apparaître son récit comme une œuvre véritablement littéraire au lieu d'un simple et ultime ouvrage rassemblant des témoignages sur la Shoah :

I don't think *The Lost* is "about" the Holocaust. It's about family, and memory, and history, and what it means to "know" the past, and oneself, ultimately; the Holocaust, you might say, happens to be the narrative vehicle for an extended meditation on those themes — which, I should say, are the themes I always write about, although an Israeli audience has no way of knowing that because *The Lost* is the only one of my books to have been published in Hebrew. (It is no more "about" the Holocaust than my first book, which is about the same themes, although the narrative vehicle is quite different.) I'm not a Holocaust expert, nor even a student of the Holocaust; I wasn't particularly fascinated by it, as a historical event, prior to working on *The Lost* — certainly not as interested in it as I am interested in ancient Greek history, which is (one could say) my "real" subject. I necessarily had to think about it, and learn something about it, in order to write *The Lost*, but it's not my subject, really; which is why I won't write about it again. I have nothing left to say about it, apart from what I've already written.⁵⁵⁵

Mendelsohn affirme donc sa détermination à se détourner désormais de la Shoah car il n'est pas historien et, pour lui, la Shoah appartient à présent exclusivement à l'Histoire. Il déplore au passage que ses autres livres n'aient pas été traduits en hébreu, l'enfermant alors, de façon trop

⁵⁵² Elaine Kalman Naves, "Six from Six Million", *Queen's Quarterly*, Spring 2008, Vol. 115.

⁵⁵³ Ibid.

⁵⁵⁴ Ibid.

⁵⁵⁵ Mendelsohn interviewed at Yad Vashem, op. cit.

restrictive à son goût, dans la catégorie des écrivains de la Shoah, et ramenant cette dernière à un sujet qui, pour les Juifs d'Israël, serait plus intéressant que l'histoire ou la poésie de la Grèce antique dont Mendelsohn est pourtant spécialiste.

Selon Amy Hungerford, Foer adopte une démarche similaire lorsqu'il se penche, dans *Everything Is Illuminated*, sur la question de la souffrance comme faisant inéluctablement partie de la vie, et sur le sens métaphysique de la mort, lors de sa description des derniers instants des habitants de Trachimbrod, où elle remarque au passage l'emploi par le narrateur de la première personne du pluriel, qui inclut donc le lecteur :

We see this universalizing bent in a self-consciously heartbreaking passage describing the people of the shtetl in their last months of life. Here the third person gives way to the first-person plural: "They waited to die. And we cannot blame them, because we would do the same, and we do do the same" (EI 262). Here mortality and the fact that we are, all of us, in some sense, waiting to die — and in the meantime not thinking about that inevitable end, going about our daily life with joy and play and the whole range of experience and emotion — makes the pain of their destruction the pain of our destruction, even if their end looked so different from the one that Jonathan Safran Foer, the character in this novel, expects to have for himself, and different from the end we, the readers, expect to have for ourselves. The poignance of the lives lived out by the Jews of Trachimbrod in the days before their destruction becomes a quality of the human condition, the function of human mortality.⁵⁵⁶

Bien que pleinement conscient de la spécificité de la mort durant la Shoah, le lecteur s'identifie aux personnages, d'après Amy Hungerford, précisément parce que le narrateur l'inclut dans sa réflexion : *nous* agissons de la même manière que les habitants du *shtetl*, en tant que mortels voués à disparaître. La conscience aiguë de ce qui les attend, dans le roman, n'est qu'une façon exacerbée de ressentir ce que ressent tout un chacun, puisque la condition humaine se caractérise par la conscience et l'acceptation de sa propre mortalité. Il y a donc bien une dimension universelle dans *Everything Is Illuminated* : les Juifs étaient les premières victimes du nazisme mais d'autres vies ont été détruites par le mal nazi et d'autres groupes de personnes auraient été visés par la suite si le régime avait perduré. En ce sens, le roman de Foer peut être lu comme un avertissement à l'humanité toute entière car il pose la question des victimes non-juives du nazisme.

Ainsi, comme l'affirme Kirstin Gwyer, les auteurs de troisième génération n'écrivent pas vraiment des textes sur la Shoah mais utilisent plutôt la Shoah comme « sous-texte » : « Their subject matter is not always the Holocaust, but it, and the pressures of living and writing

⁵⁵⁶ Amy Hungerford, "How Jonathan Safran Foer Made Love", *American Literary History*, Vol. 25, No. 3 (Fall 2013), pp. 617-618.

as descendants of survivors or as post-Holocaust Jews more generally, are always there as a subtext »⁵⁵⁷. Comme Gwyer le fait par ailleurs remarquer en se référant à *Forest Dark*, Krauss fait partie des écrivains qui pensent que les écrits n'appartiennent plus aux auteurs une fois que ces derniers les ont donnés à lire et que le lecteur s'empare des textes :

The quotation, 'You think your writing belongs to you?'⁵⁵⁸, from Krauss's *Forest Dark*, has programmatic value here: though in the novel it is phrased as a (rhetorical) question from a member of the first generation to a post-Holocaust writer and authorial alter ego figure, it can also be read as a counter to the first generation, as well as posing a challenge to the reception of post-Holocaust fiction more generally — a challenge mounted both within and by the very form and existence of the text.⁵⁵⁹

« Vous pensez que votre écriture vous appartient ? » demande l'un des personnages (contemporain de la Shoah) de *Forest Dark* à un autre personnage (un écrivain appartenant à la troisième génération). La question est de toute évidence rhétorique et suggère ainsi que la réception de l'écriture post-Shoah constitue un défi pour le lecteur contemporain à qui il revient de s'approprier l'événement. Et en effet, le cas de Krauss est encore plus évident à plaider lorsqu'il s'agit de décrire ses romans comme *hantés* par la Shoah plutôt que participant d'une écriture *de* la Shoah. Dans cette perspective, le véritable sujet de *The History of Love* et de *Great House*, ne serait pas la Shoah :

I know this goes against the grain of what most critics might say about my work, but I would not say that I've written about the Holocaust. I am the grandchild of people who survived that historical event. I'm not writing their story — I couldn't write their story. There are characters in my novels who have either survived the Holocaust or been affected by it. But I've written very little about the Holocaust in terms of the actual events.⁵⁶⁰

Comme on l'a déjà mentionné, c'est plutôt la préoccupation de Krauss pour la « perte catastrophique » qui est déclinée de maintes façons dans ses romans : elle peut alternativement prendre la forme de la disparition d'une personne chère, d'un manuscrit emblématique ou encore d'un mystérieux bureau. Le lecteur se saisit de cette dimension universelle conférée aux récits de l'après-coup de la Shoah pour entamer ou nourrir une réflexion plus large et fondamentale sur la question du bien et du mal et ses corollaires que sont le pardon et la réparation, ou sur des conflits humains ordinaires tels que la haine, la rivalité ou la vengeance.

⁵⁵⁷ Kirstin Gwyer, "“You think your writing belongs to you?”: Intertextuality in Contemporary Jewish Post-Holocaust Literature", *Modern Languages and Literature*, Jesus College, Oxford, 1 March 2018.

⁵⁵⁸ Nicole Krauss, *Forest Dark*, op. cit., p. 125.

⁵⁵⁹ Kirstin Gwyer, "“You think your writing belongs to you?”: Intertextuality in Contemporary Jewish Post-Holocaust Literature", op. cit.

⁵⁶⁰ Jennie Rothenberg Gritz, "Nicole Krauss on Fame, Loss, and Writing About Holocaust Survivors", *The Atlantic*, Oct 21, 2010.

Les récits de la Shoah et des conséquences à long terme du traumatisme qu'elle a causé conduisent le lecteur à mener une réflexion sur les valeurs auxquelles l'humanité est parvenue, au bout de deux mille ans « de culture et de morale », pour reprendre l'expression d'Imre Kertész. La Shoah est à replacer dans un contexte historique et humain plus large que le laps de temps relativement court allant de 1939 à 1944 : il s'agit d'une période particulièrement sombre de l'histoire humaine durant laquelle la foi dans le progrès de l'humanité a été passablement ébranlée. En voyageant par sa lecture à travers cette période, le lecteur des œuvres du corpus est confronté à l'après-coup du mal absolu que représente la Shoah, et d'autres exemples de comportements humains moralement condamnables sont déclinés dans les romans de Foer et Krauss, ainsi que dans le récit de Mendelsohn, comme autant d'événements mineurs représentant des variations possibles de l'exercice du mal. Les actes décrits, leur inhumanité et leur cruauté, la haine qui s'est déversée sur les Juifs empêchent au premier abord de conserver une quelconque confiance dans le progrès de l'humanité.

b) « Le terminus d'une grande aventure »

Dans l'Holocauste, j'ai découvert la condition humaine, le terminus d'une grande aventure où les Européens sont arrivés au bout de deux mille ans de culture et de morale.⁵⁶¹

La « grande aventure » est donc celle du progrès humain qui, d'après Imre Kertész, arrive à son terme avec la Shoah : l'humanité est censée avoir gagné en sagesse et en grandeur morale au fil des siècles, et l'un des grands espoirs de l'Occident depuis l'époque des Lumières consistait à croire que l'humanité était naturellement en route vers le progrès moral. La Shoah, représente la borne au-delà de laquelle il n'est plus possible de souscrire à cette idée. La déshumanisation que l'événement a impliquée, du côté des victimes comme du côté des coupables, est ainsi affirmée dans divers passages du dernier roman d'Aharon Appelfeld : « Le prisonnier laissa échapper un gémissement gênant, telle une bête blessée »⁵⁶² ; « Les collabos ne sont pas des êtres humains, ils ont profané l'image de l'homme, répondit le garde en détournant le regard »⁵⁶³. La désacralisation de la personne humaine et de la vie elle-même a

⁵⁶¹ Imre Kertész, « Eurêka », Discours de remise du Prix Nobel de Littérature, Stockholm, 2002.

⁵⁶² Aharon Appelfeld, *Yamim shel behirout madhima*, traduit de l'hébreu par Valérie Zenatti, *Des jours d'une stupéfiante clarté*, Paris, éd. de l'Olivier, 2018, p. 238.

⁵⁶³ Ibid, p. 234.

causé une désillusion à laquelle tout lecteur des récits de troisième génération est confronté : la blessure tarde à se refermer et, avec elle, l'espoir de dépasser la tragédie que la Shoah continue d'évoquer. À la lecture des écrits de Foer, Krauss et Mendelsohn, le lecteur acquiert la conviction (ou trouve la confirmation) que le mal absolu existe.

Dans *Everything Is Illuminated*, Jonathan pense qu'« il n'y a pas de Dieu » et qu'après la Shoah, on ne peut plus croire ni en lui ni en l'homme ; le lecteur est ainsi confronté à une vision sombre de l'humanité dans laquelle ne subsiste guère d'espoir :

“This was the lesson we learned from everything that happened — there is no God. It took all of the hidden faces for Him to prove this to us.” “What if it was a challenge of your faith?” I said. “I could not believe in a God that would challenge faith like this.” “What if it was not in His power?” “I could not believe in a God that could not stop what happened.” “What if it was man and not God that did all of this?” “I do not believe in man either.” (EI 189)

Tout ce qui s'est passé, d'après Jonathan, a contribué à prouver que Dieu n'existait pas : les « visages cachés » qui sont apparus à l'homme durant cette période signalent la certitude acquise par Jonathan, et les objections d'Alex – qui semble ici se substituer au lecteur pour faire ses éventuelles remarques – n'auront aucun effet sur lui. Jonathan ne peut croire en un Dieu qui aurait mis la foi de l'homme à si rude épreuve et qui n'aurait pu stopper le processus de destruction, et il ne croit pas en l'homme non plus : où que se situe la responsabilité, une certaine désespérance ne peut que subsister après la Shoah, alors même que l'humanité semblait être lancée dans la voie du progrès moral.

Dans *The Lost*, Mendelsohn constate également une perte fondamentale de l'essence de l'humanité, durant le nazisme, comme si l'époque avait engendré un abandon des valeurs qui ont fondé toute civilisation humaine. Mendelsohn prend l'exemple des pyramides, illustration récurrente et universelle, dans l'histoire de l'humanité, de la volonté commune des hommes, quels qu'ils soient, de créer, de s'élever et de produire « quelque chose à partir de rien », le signe même de la civilisation :

[...] to build pyramids, whether in Egypt or Peru, can be seen as the earliest expression of the mysterious human instinct to create, to make something out of nothing, to be civilized. [...] the best of human instincts and the worst, the heights of civilization and the depths of bestiality, the making of something out of nothing and the making of nothing out of something. Pyramids of stone, pyramids of flesh. (L 406)

Le nazisme a produit l'inverse des habituelles « pyramides de pierre » : le « rien », l'annihilation totale, à partir d'une civilisation hautement développée et complexe comme

l'était celle de l'Europe de l'est. Au sommet de cette « pyramide de chair », symbolisant la négation de l'humanité, se trouve le rabbin torturé dans le Dom Katolicki de Bolechow en 1941.

Le lecteur se transforme ici en philosophe ou en moraliste car la lecture des écrits d'un tel corpus l'entraîne bien au-delà des sentiments de stupeur et de mélancolie qui sont sa première réaction lorsqu'il se trouve au cœur de la tourmente. Il est invité à contempler ces conflits humains universels qui sont représentés dans les intrigues des romans de Foer et Krauss ou dépeints par les témoins interrogés par Mendelsohn afin de réfléchir aux questions du bien et du mal : qu'est-ce qui peut amener des voisins, apparemment pacifiques et inoffensifs, à se transformer tout à coup en brutes sanguinaires ? Sur le plan historique, cette question peut rappeler au lecteur le livre de Jan Tomasz Gross, *Les voisins*⁵⁶⁴, dont l'objet est de remettre en cause une certaine vision édulcorée, voire idyllique, des relations entre Polonais juifs et non-juifs durant et après la Seconde Guerre mondiale. Le rétablissement de la vérité historique apparaît comme une étape décisive dans l'historiographie de la Shoah, faisant suite aux révélations apportées par l'accès aux archives des pays d'Europe de l'est dans les années 1990 :

Le massacre collectif des Juifs de Jedwabne dans le courant de l'été 1941 rouvre le dossier de l'historiographie des relations entre Polonais et Juifs au cours de la Seconde Guerre mondiale. [...] Il est tout simplement inexact que les Juifs massacrés en Pologne au cours de la guerre l'aient été uniquement par les Allemands, à l'occasion assistés dans l'exécution de leur besogne macabre par des formations d'auxiliaires de police essentiellement composées de Lettons, d'Ukrainiens et autres « Kalmouks », pour ne dire mot des légendaires « boucs émissaires » que chacun fustigeait parce qu'il n'était pas facile d'assumer la responsabilité de ce qu'il avait fait – les « *szmalcowniks* » – les extorqueurs qui se firent une spécialité de faire chanter les Juifs essayant de vivre dans la clandestinité.

Il ne s'agissait nullement, selon Gross, d'une poignée de marginaux appartenant à la lie de la société polonaise de l'époque mais bien d'un phénomène plus large, à traiter dans le cadre d'un antisémitisme d'État, avec une participation avérée des populations locales aux massacres, fait par ailleurs confirmé par plusieurs survivants interrogés par Mendelsohn qui ne cessent de répéter que les Ukrainiens étaient « pires que les nazis », refrain que l'auteur de *The Lost* entendait également, de façon récurrente, dans les paroles de son grand-père : « [...] the refrain I'd always heard from my grandfather—the Germans were bad, the Poles were worse, the Ukrainians were the worst of all » (L 454). Mendelsohn s'interroge d'ailleurs sur la capacité à haïr des proches à travers l'exemple des voisins polonais et ukrainiens qui massacrèrent des Juifs malgré la proximité entre les deux populations, alors qu'eux-mêmes parlaient parfaitement

⁵⁶⁴ Jan Tomasz Gross, *Les voisins. 10 juillet 1941, un massacre de Juifs en Pologne*, Paris Fayard, 2002.

yiddish : « many of Bolechow's Gentiles, Polish as well as Ukrainians, spoke perfect Yiddish: that's how close they all had been » (L 130). Dans ce contexte, l'antisémitisme est à rapprocher du conflit entre frères dont Mendelsohn fait explicitement l'un des motifs majeurs de son récit :

[...] that seething resentment of such a class of people will, under the right combination of circumstances, explode into bestial savagery against those whom they hold responsible for their suffering, however unjustly. And as I know, it is easiest to hold responsible those to whom you live in closest intimacy. (L 455)

Le ressentiment que Mendelsohn évoque à cette étape de son récit peut s'expliquer, selon lui, par les souffrances du peuple ukrainien placé sous le joug de l'emprise soviétique, souffrances qui poussèrent la population à trouver un bouc émissaire, en l'occurrence les Juifs. Le lecteur appréhende ainsi, par sa lecture de ces pages très documentées, la réalité historique du stalinisme comme l'un des facteurs de l'exacerbation du sentiment antisémite : « [...] those people have recently suffered unspeakable oppression — one example of which would be, say, Stalin's intentional starvation of between five and seven million Ukrainians in 1932 and 1933, which for Ukrainians is the galvanizing national tragedy just as the Holocaust is the galvanizing national tragedy for Jews — [...] » (L 455). Ce sentiment va cependant jusqu'à s'exprimer au-delà de l'imaginable pour exploser en actes de sauvagerie bestiale difficiles à expliquer : « [...] there were times when the Nazis themselves had to restrain the Ukrainians » (L 456). La cruauté des Ukrainiens fait partie de ce mal absolu que le lecteur se voit forcé de découvrir, comme les auteurs avant lui, et qui le laisse horrifié et perplexe.

Un autre exemple de ce que l'on pourrait donc appeler le mal absolu (fait d'actes entièrement irrationnels, motivés par aucune cause définissable, donc impossibles à expliquer ou à justifier) est donné par Mendelsohn à travers le récit de l'un des témoins d'Australie qui raconte la mesure de rétorsion aveugle et barbare qui fut appliquée par les nazis à la suite de la dénonciation d'une famille juive qui était cachée par des Ukrainiens : les gens avaient été transformés en machines à tuer et toutes les personnes du voisinage qui portaient le nom de Medvid devaient être éliminées, y compris ceux qui n'appartenaient pas à la même famille. Le témoin attribue cet acte à la culture allemande tandis que Mendelsohn ne laisse de s'étonner de l'absence totale de rationalité ou de morale contenue dans cette mesure : « *German logic*, I could hear Jack saying. That order, that surface formality with no rational or moral content » (L 466). C'est précisément cette irrationnalité sur laquelle le lecteur est invité à méditer parce que Mendelsohn attire son attention à plusieurs reprises sur cet aspect paradoxal du nazisme,

survenu dans la culture allemande qui passait pour être supérieurement développée dans les domaines de la philosophie et de la morale.

Mendelsohn semble adopter l'idée que ce mal absolu ne peut s'expliquer que par l'absence de rationalité, et il s'efforce donc de raisonner pour restaurer cette qualité humaine fondamentale. C'est ainsi que face à l'irrationnalité du sentiment antisémite – la haine d'une partie de la population envers une communauté qui vivait paisiblement à ses côtés depuis des siècles – Mendelsohn tente de trouver une explication rationnelle historique, comme nous venons de le voir, et il refuse de condamner les Ukrainiens dans leur ensemble en considérant que la haine antisémite (de l'époque) ferait irrémédiablement partie intégrante de leur identité :

[...] it is difficult for me to believe that Ukrainian atrocities against Jews in 1942 are any more a natural expression of the essential Ukrainian character than, say, Serbian atrocities against Bosnian Muslims in 1992 are a natural expression of some essential Serbian characteristic. (L 454)

La question de savoir ce qui pousse une population à commettre des atrocités, de façon collective et généralisée, est indéniablement complexe et Mendelsohn refuse de souscrire à la défiance exprimée par les survivants qu'il rencontre à l'égard du peuple ukrainien actuel (« some of my survivors had warned me that I should [be fearful while traveling in Ukraine] » [L 455]), peur qu'il perçoit comme également irrationnelle : « [...] this unwillingness to believe anything good of Ukrainians struck me as irrational, too, since every survivor I talked to had been saved by a Ukrainian » (L 456). Au contraire, il veut s'efforcer de croire que ce sentiment antisémite n'existe plus (« I wanted to believe that this was no longer the case » [L 455]), et tente de se persuader que toute généralisation en la matière est injustifiée (« [...] leery of generalizations » [L 456]).

Le lecteur se trouve alors ballotté par les sentiments contradictoires du narrateur, incapable à son tour de parvenir à une conclusion définitive malgré le regard réfléchi et distancié qu'il porte sur certains événements du passé, notamment lorsque Mendelsohn rappelle, en quelques mots pudiques, les atrocités décrites précédemment : « This is not, of course, a formula that can explain everything, the pitchforked babies or the umbilical cords » (L 456). Certains actes procèdent d'une sauvagerie proprement bestiale et constituent des événements qui restent à tout jamais inexplicables : c'est ici que s'arrête, selon Imre Kertesz, la « grande aventure » du progrès moral de l'humanité. C'est précisément ce sentiment d'avoir atteint une limite, en franchissant la borne de l'irrationnalité, que perçoit le lecteur de Mendelsohn lorsque ce dernier lui livre des détails méconnus et insoutenables ; et ces crimes

sont d'autant plus insupportables qu'ils sont survenus entre « frères humains »⁵⁶⁵, pour reprendre l'expression d'Albert Cohen.

Ainsi, face à ce qu'Hannah Arendt a appelé « la banalité du mal » – et grâce à l'élargissement de cette question qu'établit Krauss en se référant à la terreur des dictatures sud-américaines dans *Great House*, ou Foer en décrivant le processus de la maltraitance à travers l'exemple de la famille d'Alex – le lecteur est forcément amené à examiner la difficile question du jugement et de l'éventuel pardon.

c) « The sound of your brother's blood »

L'expression tirée de la Bible – « le son du sang de ton frère » – est le titre que Mendelsohn donne au second chapitre de la partie de son récit consacrée à Abel et Caïn (le premier chapitre étant intitulé « The sin between brothers ») et dans lequel il incite le lecteur à se pencher sur les conflits qui peuvent naître malgré (ou à cause de) l'intimité et la proximité entre des êtres humains. En effet, comme on l'a vu, le motif des frères-voisins amis/ennemis est décliné par Mendelsohn tout au long de *The Lost*, dans un souci d'universaliser son récit. Comme on vient de le voir, à travers sa propre expérience de rivalité avec son frère Matt (dont il raconte qu'il lui avait cassé le bras au cours d'une dispute lorsqu'ils étaient enfants), ou par les allusions à la possible inimitié entre son grand-père et Shmiel (« Closeness can lead to emotions other than love » [L 130]), Mendelsohn tente d'analyser ce qui a pu conduire certains Ukrainiens à haïr les Juifs au point de les dénoncer ou de les massacrer. La question du jugement et de l'éventuel pardon, induite par l'expression biblique citée en titre, est laissée à l'appréciation du lecteur que les auteurs ne guident jamais vers une conclusion définitive.

Au-delà de la reconnaissance, douloureuse pour le lecteur, de l'existence d'un mal d'autant plus indéniable, absolu et banal qu'il a été le fait de gens ordinaires, il s'agit à présent pour lui de porter un jugement moral sur les événements qui ont constitué la Shoah par balles. Dans *Great House*, le lecteur est chargé de former un jugement littéraire sur les écrits qu'il lit, comme on l'a vu à propos du juge auquel Nadia s'adresse respectueusement – « Your Honor » – et cette figure omniprésente qui flotte au-dessus du roman suggère obliquement au lecteur qu'il est là, aussi, pour écouter puis porter un jugement moral sur les personnages des écrits et les actes auxquels ils se livrent.

⁵⁶⁵ Albert Cohen, *Ô vous, frères humains*, Paris, Gallimard, 1972.

À la fin de son récit, Mendelsohn s'appuie sur la *parasha* Vayeira – cette portion de la Bible préoccupée par « les implications de choix moraux » – pour amener le lecteur à réfléchir sur les comportements humains dans leur ensemble – l'héroïsme et la lâcheté, la générosité et la mesquinerie égoïste – et sur les agissements de personnes placées dans des situations extrêmes : « whatever the validity of its larger moral investigation, it paints what I have come to see as an extremely accurate picture of the way that people behave in unimaginably extreme conditions » (L 493). Ces conditions extrêmes qui furent créées par la Shoah sont mises en parallèle avec l'épisode biblique de Sodome et Gomorrhe d'une part, et avec celui du sacrifice demandé par Dieu à Abraham d'autre part, qui produisirent les deux attitudes humaines possibles (l'attraction vers le bien ou la tentation du mal) : « the consequences of the decision to follow wickedness [...] and [...] the consequences of the other choice, the choice to follow the good » (L 491). Les raisons de faire le bien sont tout aussi mystérieuses, selon Mendelsohn, que celles qui poussent les gens vers la méchanceté (« wickedness ») lorsqu'il examine, notamment, les motivations de personnes comme Szymanski (le petit ami de Frydka) et Szedlakowa (l'institutrice qui a caché Shmiel et Frydka dans sa cave) : « [...] the purpose [of these public executions] was to discourage other people [...] from doing what they had done anyway, for whatever mysterious reasons they had had: love, goodness, religious conviction » (L 491). Malgré les exécutions publiques qui avaient pour but de dissuader les gens d'aider les Juifs, certaines personnes n'y avaient pas renoncé pour autant, quelles qu'aient été leurs raisons. Ainsi, Mendelsohn renvoie dos à dos, sans pouvoir les expliquer vraiment, les agissements opposés de ceux qui ont décidé d'aider Frydka et de ceux qui l'ont dénoncée (« Frydka had been hidden and betrayed » [L 329]), et il soulève également la question de l'obéissance aveugle qui conduit certains à suivre des ordres même lorsque ces derniers sont de toute évidence immoraux. Dans certaines circonstances dont la Shoah fait partie, les valeurs sont inversées et l'obéissance aveugle peut aboutir à des résultats moralement répréhensibles (tandis que la désobéissance peut procéder d'une action juste), alors même que le texte de la *parasha* Vayeira indique que le bien est du côté de l'obéissance : « goodness is obedience to God and wickedness disobedience » (L 493). Dans les conditions extrêmes qui régnaient à l'époque, les « voisins-frères » de la population juive de petites villes telles que Bolechow ou Trachenbrod se sont dirigés instinctivement vers l'une ou l'autre attitude.

Concernant les actes commis par les Ukrainiens, Mendelsohn veille à ne pas établir de généralisations par rapport à la population dans son ensemble – tout en étant sensible aux paroles de ses aînés – et, comme on l'a vu précédemment, il tente d'expliquer les déchaînements de haine et les déferlements de violence à l'encontre des Juifs par le ressentiment et les

frustrations accumulés contre le régime soviétique. La distance qui le sépare des événements – distance qu’il a lui-même évoquée et qui concerne aussi le lecteur – l’amène à être plus mesuré que les contemporains de la Shoah, et il refuse de céder à leurs appréciations expéditives : « So I am, perhaps naively, unwilling to condemn “Ukrainians” in general, although I know that many Ukrainians committed atrocities » (L 454). Et cependant, il ne peut s’empêcher de se demander si la méfiance qui subsiste chez les survivants et leur réticence à pardonner ne serait pas justifiée : « When certain of my survivors would shake their heads at me and tell me that I could know nothing of Ukrainians based on my experiences, it would occur to me that perhaps they were right (L 455) ». Ainsi, le lecteur suit les errements de l’auteur et, en l’absence d’une certitude préétablie sur cette question, il ne peut que partager l’hésitation de Mendelsohn qui repose sur l’humilité de celui qui ne sait pas, tout simplement parce qu’il n’a pas vécu l’expérience de cette époque. L’auteur de *The Lost* procède d’ailleurs de même lorsqu’il aborde la question de la police juive des ghettos, la *Judenrat*, qui était dirigée par des personnalités locales juives et à l’une desquelles – le rabbin Benjamin Murelstein – Claude Lanzmann a consacré son dernier film⁵⁶⁶.

En termes de considérations morales, la *Judenrat* pose en effet de façon aiguë la question des crimes commis par des hommes sur leurs frères humains. À ce propos, Mendelsohn finit par apprendre, lors de son second voyage en Israël, la raison pour laquelle Meg Grossbard refusait de raconter ses propres souvenirs de la guerre lorsqu’il l’avait interrogée en Australie, et pourquoi elle tenait tant à contrôler les récits faits par les autres témoins : « Her brother was a member of the Jewish police, and he had not such a good reputation for that » (L 385). Le lecteur suppose, comme le sous-entend l’auteur à demi-mot, que Meg Grossbard aurait eu la vie sauve grâce à ce frère qui faisait partie de la *Judenrat* et dont elle a honte à présent parce qu’il a peut-être commis des actes moralement répréhensibles. Les membres de la *Judenrat* étaient craints par la population des ghettos car ils pouvaient parfois se montrer encore plus implacables que les autorités nazies avec lesquelles on les a souvent accusé d’avoir collaboré :

At one point, I heard Shlomo ask Shumek something about *di Yiddishpolizianten*, the Jewish militia that was conscripted in each town and forced, often, to do the occupiers’ dirty work: rounding up a certain number of people, say, or locating this or that Jew and taking him or her somewhere from which there would be no return. I had read, and now heard, that the Jewish police were often feared and detested by the people with whom they’d once lived as neighbors and friends. Anna Heller Stern had visibly reacted, two days earlier, when the subject of the Jewish police had come up. *I was more afraid of them than anybody*, she had said. (L 326-327)

⁵⁶⁶ Claude Lanzmann, *Le Dernier des injustes*, prod. Synecdoche, distrib. Le Pacte, France, 2013.

Une fois de plus, le narrateur établit un rapprochement entre la *Judenrat* et le mythe d'Abel et Caïn: « [...] how much easier it is, often, to be cruel to those with whom we are truly intimate, the ones we know too well. Cain and Abel, I'd thought, as I listened to Anna. Siblings » (L 386). Les membres de la *Judenrat* étaient souvent chargés par les autorités nazies, dans un acte de perversité ultime, d'accomplir le « sale boulot de l'occupant » et Mendelsohn confirme qu'il est parfois plus aisé d'exercer sa cruauté sur ceux avec qui l'on partage une certaine intimité, parce qu'il a déjà observé ce paradoxe à propos des relations familiales. Cependant, l'ensemble du petit cercle des survivants de Bolechow que Mendelsohn interroge a pleinement conscience de la difficulté qu'a pu représenter le choix d'appartenir ou pas à la police juive, et ils protègent en quelque sorte Meg Grossbard, la laissant se débrouiller avec cet aspect de son histoire personnelle sans jamais condamner qui que ce soit nommément : « It's complicated, Josef said again. Anyway, after so many years, after all Meg is not responsible » (L 388). La situation qui régnait dans les ghettos était tellement inédite – l'essentiel revenait à une affaire primaire de survie et, dans ces moments extrêmes, les gens pouvaient se révéler bons ou mauvais, comme l'explique tranquillement un survivant – que personne ne se risquerait à un jugement définitif : « Look, some people were good, and some people were bad » (L 456). Ici, comme y souscrit Mendelsohn, on ne peut que retourner au cliché du langage et s'abstenir de toute conclusion définitive.

Une autre histoire à propos de la *Judenrat* concerne le mari de Klara Freilich (interviewée en Suède) qui faisait partie de la police juive : le fait est révélé à Mendelsohn par Shlomo et Anna, lors de son second voyage en Israël, et il comprend alors, rétrospectivement, pourquoi Klara n'avait pratiquement pas évoqué son mari, et pourquoi le couple avait pu passer dans la clandestinité bien plus tard que d'autres :

I thought of what Marek had said about his father, how generous and good he had been. I remembered what Josef Adler had said that night before: some were bad and some were good. It was complicated. At that moment I chose to believe that Yankel Freilich had been one of the good ones. (L 392)

Encore une fois, la distance et le caractère singulier des circonstances (inimaginables) force le narrateur – et le lecteur à sa suite – à « choisir de croire » ce qui est le moins inconfortable pour lui : parce que Mendelsohn a éprouvé de la sympathie pour Klara Freilich, il préfère penser que son mari faisait partie des bonnes personnes. Il adopte ainsi l'attitude de l'un des survivants qui déclare avec sagesse qu'il est très difficile, à l'heure actuelle, de juger ces choses-là : « Josef was philosophical. Well, you know, today it's very hard to judge such things » (L 386).

Mendelsohn s'aperçoit soudainement, à ce stade de son récit, que la somme de connaissances qu'il a acquise le force, d'une certaine manière à porter un jugement sur les acteurs de l'époque : « It had never occurred to me that the facts and dates and details I learned might [...] one day force me to judge people » (L 386). En miroir, le lecteur, lui aussi, ne peut s'empêcher de « juger les gens », de porter une appréciation sur leurs comportements et leurs actes, irrémédiablement forcé de se demander comment lui-même aurait agi s'il s'était trouvé dans des circonstances similaires, question à laquelle il est bien évidemment impossible de répondre : « If I thought I could save my family by joining the Jewish police, would I? I thought of my children and refused to make judgments » (L 327). Encore une fois, il s'agissait d'une lutte pour survivre, pour parvenir à une chance, parfois infinitésimale, de sauver sa vie ou celle de proches, et la situation impliquait une déshumanisation que le lecteur est, une fois de plus, amené à contempler et à prendre en compte.

La relativité des valeurs qui régnait à l'époque et l'impossibilité subséquente de porter un jugement sur les actes commis dans un contexte où tout était perturbé et où les repères n'existaient plus font également partie des préoccupations de Foer dans *Everything Is Illuminated*. Que s'est-il réellement passé pendant la guerre ? se demandent à plusieurs reprises les personnages de troisième génération, incitant le lecteur à faire de même : « We were both regarding the same question: what did he do during the war? » (EI 74). Cette question concerne le grand-père d'Alex et elle intervient au tout début de la quête, alors qu'Alex commence à découvrir chez le vieil homme des aspects qu'il ne soupçonnait pas, comme autant d'indices d'un passé trouble. Plus loin, cette question est reproduite presque à l'identique à propos des parents du grand-père d'Alex : « It was the first occasion that I had ever heard Grandfather speak of his parents, and I wanted to know very much more of them. What did they do during the war? Who did they save? » (EI 111). La question du rôle respectif des acteurs de l'époque taraude également le lecteur qui a besoin de savoir de quel côté il doit classer les différents personnages. Mais ici encore, aussi bien Foer que Krauss et Mendelsohn brouillent les pistes, et le lecteur ne peut acquérir aucune certitude définitive. Dans *Great House*, le lecteur souffre avec Lotte qui a abandonné son enfant mais il ne la condamne jamais, même si elle est un personnage difficile à cerner car elle ne se confie à personne, pas même au lecteur ; il éprouve de la compassion pour Dovik, lui aussi mystérieux et mutique, qui a dû endurer à la fois la culpabilité d'abandonner son supérieur dans le désert et la lettre accusatrice du père de ce dernier ; enfin, il ne parvient pas à en vouloir définitivement aux deux pères que sont Aaron et Weisz pour leur brutalité envers leurs enfants respectifs. On éprouve cependant plus facilement de l'empathie pour celui qui parle (Aaron), et se dévoile peu à peu, que pour le personnage de

Weisz – assez haïssable au début puis devenant brusquement moins antipathique quand il se met à parler à Bender – qui reste difficile à aimer.

Dans *Everything Is Illuminated*, Foer fait dire au grand-père d'Alex qu'il n'est pas lui-même une mauvaise personne (« 'I am not a bad person,' he said. 'I am a good person who has lived in a bad time' » [EI 227]) et que chacun de ses actes était censé être, dans son esprit, la chose « juste » à accomplir à ce moment-là (« Everything I did, I did because I thought it was the correct thing to do » [EI 228]). Auparavant, Alex avait utilisé le même argument pour plaider la cause de son grand-père auprès de Jonathan, en s'appuyant sur l'idée que les temps dans lesquels le grand-père avait vécu étaient « mauvais », mais que lui était foncièrement quelqu'un de bon : « He [grandfather] is not a bad person. He is a good person, alive in a bad time » (EI 145). Ainsi, ce qui semble être l'argument de l'auteur est exprimé par deux fois, à travers la voix d'Alex et celle de son grand-père : ce sont les circonstances qui forcent les gens ordinaires à commettre des actes immoraux (ici, la dénonciation de Herschel comme juif). C'est le repentir qui fait toute la différence : « A bad person is someone who does not lament his bad actions. Grandfather is now dying because of his » (EI 145). Le grand-père meurt à cause des mauvaises actions qu'il a commises pendant la guerre parce qu'il les regrette : il se suicide après avoir révélé la vérité aux deux membres de la jeune génération contemporaine que sont Alex et Jonathan, et dans lesquels le lecteur peut se voir en miroir. En effet, pour Foer, la question de la reconnaissance de la faute semble être un élément primordial. Le grand-père d'Alex se livre à ce repentir dans la deuxième partie du roman de Foer, après la rencontre avec Augustine qui provoque chez lui un retour du refoulé, et toutes les questions qu'il avait enfouies trouvent un écho chez le lecteur : que s'est-il réellement passé pendant la guerre, au niveau des individus ? La « faute » est finalement confessée lors du récit de la trahison de Herschel mais Alex, dans un premier temps, ne parvient pas à appréhender la situation dans son ensemble tant elle bouleverse l'image qu'il avait de son grand-père :

I am not understanding. I am not understanding any of this. I do not understand that you are from Kolki, and why I never knew. I do not understand why you came on this voyage if you knew how close we would be. I do not understand what are your ghosts. I do not understand how a picture of you was in Augustine's box. (EI 247)

Alex est totalement déstabilisé par ce qu'il est en train d'apprendre et son affolement se transmet au lecteur : la situation est tellement singulière que, sortie de son contexte, elle ne peut plus être comprise selon les critères actuels. On retrouve ici l'idée de « conditions extrêmes » dans lesquelles des gens ordinaires ont été confrontés à des situations extra-ordinaires

auxquelles rien ne les avait préparés. C'est pourquoi Alex avait déclaré précédemment que le récit qu'Augustine faisait de l'*Aktion* de Trachimbrod allait « trop vite » pour lui et qu'il n'avait pas le temps d'appréhender les implications de ce qui était raconté : « It was now happening too rapidly for me to understand. I wanted to understand completely, but it would have required a year for each word » (EI 188). La difficulté à comprendre pour l'auditeur qu'est Alex (et pour le lecteur à sa suite) fait place à la difficulté à porter un jugement : Alex s'y refuse et la voix de Jonathan est devenue pratiquement inaudible à ce stade du récit, laissant le lecteur dans l'incertitude. Pourquoi les gens ont-ils agi de la manière dont ils ont agi ? L'éloignement temporel et les conditions extrêmes entourent cette question d'un mystère qui empêche toute réponse définitive et c'est ce que le lecteur doit finalement accepter.

À l'opposé des actions immorales auxquelles se livrèrent certains Ukrainiens ou membres de la *Judenrat* contre leurs « frères et sœurs », Mendelsohn oppose certains actes de bravoure ou d'héroïsme qui ont été le fait de personnes anonymes et tout aussi ordinaires que les acteurs de la banalité du mal, dont la motivation reste également mystérieuse : « For some strange reason, people had, in fact, continued helping » (L 466). En effet, l'une des femmes que Mendelsohn interroge à Bolechow déclare qu'elle n'a fait qu'obéir à une sorte d'obligation morale incontrôlable qui l'a tout simplement empêchée d'agir autrement lorsqu'elle raconte qu'elle a aidé des Juifs malgré la menace qui pesait : aucun autre choix n'était envisageable et c'est par une sorte de pulsion qu'elle a agi, sans réfléchir aux conséquences. Ainsi, Mendelsohn oppose les femmes qui ont caché Shmiel et Frydka à la personne qui les a dénoncés ; l'héroïsme et la bassesse se côtoyaient et s'exprimaient, elles existaient pour des raisons véritablement mystérieuses, comme dans la vie ordinaire, sauf qu'à cette époque, les répercussions se situaient en termes de vie et de mort : « There were good people, and there were bad people. [...] There were Szymanski and Szedlak; and there were the pitchforks, there was the neighbor who betrayed them. When all is said and done, it was as simple, and as mysterious, as that » (L 467). Dans cette allusion répétée aux fourches employées par les paysans ukrainiens lors des massacres, Mendelsohn utilise le déictique « the » qui renvoie à du préconstruit qui n'a plus besoin d'être rappelé, car l'objet en est venu, au fil de son récit, à symboliser le mal absolu. Frydka a été cachée et trahie : dans son récit, Mendelsohn choisit de faire apparaître ces deux facettes de l'entourage dans une même phrase, suggérant ainsi (par le quasi-oxymore « simple/mystérieux ») la présence concomitante des deux attitudes possibles et, peut-être aussi, la dose de hasard qui mène à l'acte vil plutôt qu'à l'héroïsme.

Tous les « voisins » n'ont pas été des héros qui ont caché des Juifs : certains ont été pires que les nazis par leur sauvagerie et d'autres ont simplement été d'une passivité coupable.

Ce sont l'action et la responsabilité individuelles qui comptent (« [...] everything that happened, happened because someone made a decision. To pull a trigger, to flip a switch, to close a cattle door, to hide, to betray » [L 479]) : ajoutées les unes aux autres, les actions produisent une responsabilité et une culpabilité collectives. Car comment juger, qui juger, lorsqu'il s'agit d'une chaîne d'actions accomplies par des acteurs anonymes, lorsque la Shoah devient un processus mécanique et anonyme ? Même s'il était déjà connu à l'époque qu'une simple dénonciation conduisait inévitablement à la mort, est-il important de savoir qui est le traître dans la chaîne d'événements ? Mendelsohn, à la toute fin de son récit, lors de son second voyage à Bolechow, déclare s'intéresser finalement davantage à ceux qui ont aidé qu'à ceux qui ont trahi (« If anything, I was less interested in the identity of the betrayer than I was, now, in the personality of this Mrs. Szedlak » [L 490]). Cependant, quelqu'un, à un moment donné, doit bien accepter sa part de responsabilité, donc de culpabilité :

Il est important d'essayer de penser à ça, au moment précis du tir, parce qu'en dépit du fait que nous avons pris l'habitude de penser à la tuerie en termes d'« opération », d'Aktion et de chambre à gaz, il y avait toujours (et c'est plus facile à imaginer dans le cas d'un coup de feu, où le lien qui unit le doigt qui appuie sur la détente et les balles aux cibles, et aux morts qui en résultent paraît si évident, si direct) un individu qui était là pour le faire, et c'est aussi important à imaginer – j'ai failli écrire « à se remémorer » – je crois, que d'essayer de sauver quelque chose de la personnalité ou de l'apparence physique d'une seule victime, d'une fille de seize ans dont vous ne saviez absolument rien jusqu'à ce que vous vous mettiez à parcourir de vastes distances pour parler à des gens qui l'avaient connue.⁵⁶⁷

Il est donc important de penser aux individus au moment précis du tir : il s'agit ici de redonner chair tant au « perpetrator » (plutôt que de le considérer comme un rouage anonyme à l'intérieur d'un processus dont il était le prisonnier plus ou moins conscient) qu'à chacune des six personnes dont l'existence a été figée par les quelques mots inscrits au dos de la photographie : « Killed by the nazis ». Les membres des unités mobiles de tuerie, les *Einsatzgruppen*, étaient eux aussi des êtres humains qui, à un moment donné, ont appuyé sur la gâchette pour exécuter des innocents. C'est pourquoi Mendelsohn reproduit, dans son récit, un extrait du rapport effectué par un témoin oculaire de la visite de Himmler à Minsk, en 1941, durant laquelle ce dernier assista à une exécution de masse : « *As the firing started, Himmler became more and more nervous. At each volley, he looked down at the ground. The other witness [...] addressed Himmler: "Look at the eyes of the men in this commando, how deeply shaken they are. These men are finished."* » (L 221). Il est cruellement ironique ici, de la part de l'auteur, d'évoquer

⁵⁶⁷ Philippe Coste interviewe Mendelsohn, op. cit.

par cette citation le regard des hommes du commando, quand le lecteur se demande, en cet instant, à quoi pouvait ressembler le regard des hommes, des femmes et des enfants se préparant à être assassinés. Mendelsohn cite également Yitzhak Arad, auteur d'un volume de référence sur l'Opération Reinhardt, qui explique à quel point les tueries de masse étaient « traumatisantes » pour les membres des commandos : « the prolonged exposure of members of the *Einsatzgruppen* to the murder of women, children and the elderly produced a cumulative psychological effect upon some of them and even caused mental breakdowns » (L 221). Ainsi, Mendelsohn explique au lecteur, sur un ton sarcastique, l'origine de la « Solution Finale » : « Because the unfortunate SS men were *fertig*, finished, by the grueling demands of their tasks late in the summer of 1941, another method of solving the Jewish question had to be found. This turned out to be the gas chambers » (L 221). Ces passages sont primordiaux car ils montrent au lecteur que les « perpetrators » n'étaient pas des bourreaux insensibles ; ils avaient conscience de leurs actes et souffraient d'accomplir ce qu'ils estimaient être leur devoir, ce qui éclaire encore davantage l'horreur morale que représentent leurs actes. À ce sujet, la phrase de Vladimir Jankélévitch – qui renverse pour l'occasion les termes de la prière que Jésus adresse à Dieu dans l'Évangile selon Saint Luc – semble particulièrement pertinente : « Seigneur, ne leur pardonnez pas, car ils savent ce qu'ils font »⁵⁶⁸.

Le pardon ne peut être accordé que s'il a été demandé aux victimes par le(s) coupable(s) : or, collectivement, l'Allemagne ne l'a pas fait, comme le constate Jankélévitch en 1971 – « Il faudrait, pour prétendre au pardon, s'avouer coupable, sans réserves ni circonstances atténuantes »⁵⁶⁹ – malgré le geste du Chancelier Willy Brandt qui s'agenouilla devant le mémorial des morts du ghetto de Varsovie en 1970. Plus de trente ans plus tard, Eve Garrard fait le même constat à propos du processus de pardon rendu impossible par l'absence de repentir : « [...] forgiveness is impossible without repentance, and most of the Nazis never genuinely repented »⁵⁷⁰. Pour Jankélévitch, la Shoah est un crime « métaphysique », et « les criminels de ce crime [...] sont, au sens propre des mots, des 'monstres' »⁵⁷¹, c'est pourquoi il se refuse à envisager le pardon : « Lorsqu'un acte nie l'essence de l'homme en tant qu'homme, la prescription qui tendrait à l'absoudre au nom de la morale contredit elle-même la morale »⁵⁷². Car au-delà de l'incapacité à pardonner de tels crimes, Eve Garrard se demande, elle aussi, si le pardon est moralement permis et s'il n'y aurait pas une « interdiction » dans le cas de la

⁵⁶⁸ Wladimir Jankélévitch, *Pardonnez ?*, op. cit., p. 39.

⁵⁶⁹ Ibid, p. 47.

⁵⁷⁰ Eve Garrard, "Forgiveness and the Holocaust", *Ethical Theory and Moral Practice*, June 2002, Vol. 5, Issue 2, p. 150.

⁵⁷¹ Wladimir Jankélévitch, *Pardonnez ?*, op. cit., p. 21.

⁵⁷² Id.

Shoah : « We need to start by looking at the possibility that there is a moral *prohibition* on forgiveness in this kind of case »⁵⁷³. La Shoah est pour elle un « cas limite » (« a limit case of evil »⁵⁷⁴) et, de ce fait, ses auteurs sont au-delà de la culpabilité ordinaire. Elle considère non seulement que nous (en tant qu'êtres humains) ne *pouvons* pardonner pour des raisons métaphysiques, mais elle envisage également que, pour des raisons morales, nous ne *devons* pas pardonner. La difficulté provient, encore une fois, du fait que les auteurs des massacres sont eux aussi des êtres humains et, en tant que tels, leurs actes provoquent un sentiment de honte par personne interposée, comme l'explique Robert Nozick :

Like a relative shaming a family, the Germans, our human relatives, have shamed us all. They have ruined all our reputations, not as individuals — they have ruined the reputation of the human family. Although we are not all responsible for what those who acted and stood by did, we are all stained.⁵⁷⁵

Ainsi, l'humanité toute entière a été souillée par la Shoah et il ne s'agit pas seulement de savoir si les victimes ou leurs descendants pardonnent aux bourreaux : la question est également posée à l'ensemble des hommes, dont le lecteur fait partie. Ce dernier est à présent mis à l'épreuve d'une réflexion morale et métaphysique par les trois auteurs de mon corpus qui l'invitent à se pencher sur ces questions.

Dans *Everything Is Illuminated*, la question de savoir si la culpabilité du grand-père d'Alex est pardonnable est clairement posée – « Is it forgivable what he did? » (EI 252) – mais aucune réponse n'est apportée à cette question. Auparavant, Alex s'était adressé à Jonathan, le descendant de victimes, et avait sollicité son pardon de la part de son grand-père : « Grandfather interrogates me about you every day. He desires to know if you forgive him for the things he told you about the war, and about Herschel » (EI 145); mais aucune réponse de la part de Jonathan n'est rapportée au lecteur. Le suicide du grand-père apporte une forme de réponse mais confirme en même temps l'impossibilité de véritablement résoudre la question. Car le pardon implique la prescription des crimes, donc la rédemption des criminels et, à plus ou moins long terme, il conduit à l'oubli. Or, la Shoah fait partie de ces crimes déclarés imprescriptibles car classés dans la catégorie des crimes contre l'humanité.

Aussi bien Foer que Mendelsohn posent la question de savoir jusqu'où, jusqu'à quel individu se poursuit la chaîne de complicité, depuis les décideurs aux exécutants. Où s'arrête la culpabilité ? À l'inverse, à qui le pardon peut-il encore être accordé ? Cette difficulté à décider

⁵⁷³ Eve Garrard, "Forgiveness and the Holocaust", op. cit., p. 148.

⁵⁷⁴ Id.

⁵⁷⁵ Robert Nozick, *The Examined Life*, New York, Touchstone, 1990, p. 238.

qui mérite d'être pardonné, miroir de la difficulté à établir où s'arrête la culpabilité, est illustrée de façon oblique dans *Great House*, par l'exemple des parents du commandant israélien : Dovik est-il responsable-coupable de la mort de son supérieur ? Les parents, fous de douleur, auraient-ils dû pardonner à Dovik la prétendue lâcheté qui l'a conduit à abandonner son supérieur au milieu du désert ? Au bout de la chaîne de transmission, le lecteur immergé dans l'histoire doit-il en vouloir à ce père qui détruit un autre fils survivant par ses mots vengeurs et accusateurs ? Aaron, le père de Dovik, se sent lui-même coupable d'avoir été le messager de cette lettre : « [...] it was I who delivered it to you and I, in the end, who became wrapped up in its accusations. A father writing to a son, only he was not your father, and you were not his son, and yet all the same, through associations I was powerless against, I was dragged into it » (GH 188). Aaron est entraîné dans cette histoire et fait les frais des projections inévitables qui se produisent entre les différents protagonistes impliqués, et le lecteur comprend que Dovik a associé son père (avec lequel il entretient des rapports difficiles et douloureux) au père de son supérieur, et qu'il voit injustement ce dernier comme son complice. D'autre part, Aaron lui-même est-il justifié à continuer de haïr tout ce que représente l'Allemagne lorsqu'il fustige son fils qui a loué une BMW : « You have to specially pay extra for a car made by the sons of Nazis? » (GH 59).

À un degré moindre, et indirectement, la question de la complicité par la passivité est posée à maintes reprises dans *Everything Is Illuminated* : par exemple, à travers le récit d'Augustine et le dialogue avec ses interlocuteurs, l'auteur examine la non-assistance des citoyens non-juifs de Trachimbrod envers Lista lorsque celle-ci, blessée, se traîne de maison en maison en demandant de l'aide aux habitants non-juifs mais n'obtient aucune assistance de leur part :

“[...] All of the Gentiles were watching from their windows, and she called to each, Help me, please help me, I am dying.” “Did they?” Grandfather asked. “No. They all turned away their faces and hid. I cannot blame them.” “Why not?” I asked. “Because,” Grandfather said, answering for Augustine, “if they had helped, they would have been killed, and so would their families.” “I would still blame them,” I said. “Can you forgive them?” Grandfather asked Augustine. She closed her eyes to say, No, I cannot forgive them. “I would desire someone to help me,” I said. (EI 187)

Dans ce passage, Alex est le narrateur principal qui s'exprime en utilisant le pronom « je » et, une fois de plus, le lecteur s'identifie à lui : face à un récit épouvantable, il se trouve tenté de blâmer les voisins qui ne viennent pas en aide à la femme blessée à mort ; il entend la voix d'Augustine qui, après tant d'années écoulées, refuse d'accorder son pardon ; et en même

temps, il entend la voix du grand-père qui explique pourquoi les gens ont agi de la sorte. Le dialogue se conclut par l'appel au secours d'Alex (et du lecteur ?) qui « désire [à son tour] que quelqu'un l'aide » : il est désespéré, tiraillé entre des points de vue qui divergent mais qui peuvent pourtant tous se justifier et se comprendre, et qui révèlent une situation perverse et inextricable.

Par la voix de son narrateur principal qu'est Alex, Foer choisit de comparer cet épisode à la non-assistance envers Igor, le petit frère victime de maltraitance, selon le processus similaire qui conduit Alex, le témoin, à faire semblant de ne pas voir ce qui se passe : « I only had to think about Little Igor to be certain that I would also have turned away and hid my face » (EI 188). En effet, dans la première partie du roman, bien qu'il sache pertinemment qu'Igor est battu par leur père et subit en cela le même sort que lui-même (qui avait accueilli Jonathan à la gare avec un œil au beurre noir mais avait excusé son père et minimisé son acte : « “It was very nice for Father to beat me,” I said » [EI 32]), Alex tarde à dénoncer ce père qui est pourtant manifestement coupable, se rendant coupable lui-même de complicité. Néanmoins, il finit par rompre le lien avec son père et par le jeter hors de la maison, se débarrassant ainsi du poids de son héritage mortifère : Alex affirme alors également sa volonté de rompre avec son attitude passée qui consistait à imiter la fourmi préhistorique qui détourne le regard et cache son visage. Cette même honte est ressentie par le témoin passif qui n'a pas dénoncé les actes immoraux ou n'a pas tenté de les stopper, et qui en est ainsi devenu le complice involontaire ; une fois de plus, le lecteur ne peut éviter de se poser lui-même la question : qu'aurait-il fait en de pareilles circonstances ? La réponse est impossible à donner en toute honnêteté et les auteurs s'évertuent à montrer la complexité des mécanismes qui mènent à l'héroïsme généreux ou à la lâcheté frileuse.

C'est pourquoi le lecteur s'interdit de juger de façon définitive les témoins passifs comme Olga et Pyotr dans *The Lost*, ou même le grand-père d'Alex dans *Everything Is Illuminated*, qui a pourtant dénoncé son ami mais qui l'a fait pour sauver sa propre vie. L'écriture littéraire permet ici ce que ne permet pas le récit historique : faire percevoir au lecteur les affres auxquels certains individus ont été soumis et l'impossibilité pour toute personne placée à distance de ces événements d'émettre un jugement, comme le répète Mendelsohn à plusieurs reprises : « Who was I to judge? » (L 393). Le lecteur adopte la même attitude d'humilité que l'auteur de *The Lost* car les écrivains n'ont cessé de mettre en avant ces circonstances hors du commun qui peuvent conduire les gens à agir de manière incompréhensible. Dans *The History of Love*, c'est Alma qui prend conscience de la relativité

des valeurs et de la prudence nécessaire lorsqu'il s'agit d'apprécier les motivations et les actes des gens dans certaines circonstances bien particulières :

I was glad Misha didn't ask me why, if Litvinoff had been so in love with Alma, he hadn't followed her to America; why he'd gone to Chile instead and married someone named Rosa. The only reason I could think of was that he didn't have a choice. (HL 141)

Ainsi, parfois, les gens n'ont « pas le choix » : Litvinoff n'a pas pu suivre Alma aux États-Unis et il est parti au Chili ; Leo Gursky n'a émigré que plus tard, après avoir vécu caché ; certaines personnes ont été conduites à faire partie de la *Judenrat* ; d'autres personnes ont caché des Juifs ; d'autres encore en ont dénoncé, sans qu'il soit possible désormais de connaître leurs motivations exactes. Dans la mesure où les circonstances précises se sont perdues avec le temps et sont donc impossibles à retrouver, il est trop tard pour que justice soit rendue. Et cette impossibilité provoque le trouble du lecteur qui, à cette étape de son voyage, ne peut qu'éprouver le besoin de faire une pause et, dans le sillage de Mendelsohn, méditer sur tout ce qui est condamné à se perdre avec le temps qui passe : « [...] the subject I was interested in, which was how much gets lost as a result of the passage of time » (L 455). Le lecteur sait gré à Mendelsohn de mettre en perspective le désordre émotionnel qu'il ressent lui-même, et cette mise à distance s'établit ici encore au moyen du parallèle avec l'épisode d'Abel et Caïn. Dans la Bible, comme nous l'enseigne Mendelsohn, il est flagrant pour les exégètes qu'une phrase manque qui concerne l'origine du différend entre Abel et Caïn, et cette absence produit une incertitude que l'auteur reproduit, dans son récit, à propos du conflit entre Shmiel et son grand-père. Le lecteur se perd en conjectures mais, tout comme l'auteur, il ne peut acquérir aucune certitude : « Who knows what went on between those siblings, seventy years ago? Impossible to say » (L 103). Au-delà des raisons du conflit entre deux frères, c'est finalement l'aspect du temps qui passe et engloutit les actions des hommes qui retient toute l'attention de l'auteur, comme il le confirme dans une interview, enjoignant ainsi son lecteur à faire de même :

Vous relevez aussi cette chose étonnante : une phrase de la Bible expliquant l'inimitié entre Abel et Caïn aurait disparu à cause d'une erreur du copiste?

D.M. : Oui, il aura cligné des yeux et sauté une ligne. Nous ne saurons donc jamais, jamais, comme entre Shmiel et mon grand-père, ce qui se tramait réellement entre les deux frères. En tant que spécialiste des classiques, je suis habitué à travailler sur des fragments, à jouer de ces chaînons manquants. Mais là, il y a tout un symbole. Car mon livre traite avant tout de cette tragique ironie qui fait que des choses précieuses et fondamentales se perdent par accident. J'y tente, du début à la fin, de remplir ce passage à jamais manquant.⁵⁷⁶

⁵⁷⁶ Philippe Coste interviewe Daniel Mendelsohn, *l'Express*, 01/09/2007.

Le lecteur doit ainsi accepter que des choses précieuses et fondamentales, qui pourraient l'éclairer, le guider, l'aider à acquérir des certitudes rassurantes ou à former des opinions claires, se soient perdues avec le temps. Ainsi, les questions du jugement moral (vis-à-vis de la *Judenrat*) et du pardon (vis-à-vis des Ukrainiens), abordées principalement par Foer et Mendelsohn, sont des questions difficiles. Les auteurs mettent en garde le lecteur : ne pas juger hâtivement, ni les témoins passifs ni les membres de la police juive, et ne pas établir de généralisation à propos du peuple ukrainien actuel. Comprendre et pardonner sont deux choses distinctes, et le pardon est une question complexe qui ne peut relever que d'un choix personnel. La seule réparation qui puisse encore avoir lieu, tandis que « le bruit du sang de [son] frère » continue de résonner aux oreilles du lecteur, prendra la forme d'une réconciliation entre les générations actuelles, issues des victimes et des « perpetrators » : que le bruit s'estompe enfin et que la méfiance cesse de se transmettre de générations en générations. Les textes étudiés ici examinent tous, à travers leurs personnages, comment parvenir à une forme d'apaisement qui passe par une prise de conscience et une tentative de réconciliation avec soi-même.

d) « Make us good » (EI 145)

Cette prière naïve, prononcée par Alex, clôtüre un chapitre de *Everything Is Illuminated* situé dans la première partie du roman, lorsqu'Alex commence à prendre conscience du rôle qu'ont joué les Ukrainiens dans la Shoah. Il s'adresse à Jonathan et, à travers lui, à l'ensemble du peuple juif puis, par extension, à l'ensemble de l'humanité, représentée en l'occurrence par le lecteur : « I beseech you to forgive us, and to make us better than we are. Make us good » (EI 145). Ce pluriel désigne l'ensemble du peuple ukrainien, auquel Alex s'identifie, et plus particulièrement la génération ukrainienne contemporaine, miroir de l'autre génération contemporaine qui englobe le reste de l'humanité, des descendants de victimes aux personnes uniquement concernées en tant qu'êtres humains. Alex exprime donc ici sa volonté de voir sa génération accomplir un progrès et s'améliorer : la question qu'il pose est délicate car il s'agit de « racheter » la faute de ses ancêtres dont il porte le pénible fardeau.

Ainsi, parmi les questions épineuses que se pose forcément le lecteur à l'issue de son voyage figurent celles du rachat, de la réparation et de la possibilité d'une réconciliation. Le roman de Foer ouvre la voie à la possibilité, non pas de pardonner au grand-père d'Alex la dénonciation de son ami Herschel, car sa faute est présentée comme irréparable, mais d'envisager une réconciliation entre la jeune génération juive (issue des victimes), incarnée par

Jonathan, et la jeune génération ukrainienne (issue des responsables-coupables), incarnée par Alex. Cette réconciliation est-elle possible dans l'espace du roman ? Et si c'est le cas, quel chemin peut-elle prendre ? Alex et Jonathan peuvent-ils aller au-delà de cette forme d'amitié incessamment mentionnée de façon à la fois comique et attendrissante par Alex tout au long du roman : « We became like friends while you were in Ukraine, yes ? » (EI 26) ; « We were like friends » (EI 72). En d'autres termes, est-il possible de dépasser le traumatisme dont ont hérité les membres de la troisième génération, quelle que soit leur origine ?

L'amitié entre Jonathan et Alex semble tout d'abord possible lorsque l'auteur insiste sur la distance temporelle qui sépare ses deux personnages des événements tragiques et qu'il fait dire à Jonathan qu'Alex ne doit pas se sentir concerné personnellement : « It's got nothing to do with you. We're talking about fifty years ago » (EI 62). Dans cette conversation, Jonathan cherche à faire admettre à Alex la réalité des faits historiques – la participation active de nombreux Ukrainiens à la Shoah par balles et aux massacres organisés – sans pour autant qu'il doive se sentir coupable de quoi que ce soit. Mais ce qu'Alex découvre, au fil de la quête de Jonathan (qui mène progressivement les personnages à revisiter certains aspects méconnus du passé ukrainien), est si terrible qu'il ne parvient pas, à l'issue de leur voyage, à envisager davantage qu'une relation hypothétique. Dès sa première lettre à Jonathan, Alex évoque une amitié qui *aurait* pu naître entre eux : « In a different world, we could have been real friends » (EI 26). Cet « autre monde » est un monde dans lequel la Shoah, la Seconde Guerre mondiale et la guerre froide n'auraient pas eu lieu, dans lequel le voyage que les deux jeunes gens ont accompli ensemble n'aurait pas été une quête pour des lieux détruits et des personnes assassinées. Car chacun, sous la plume de Foer, a une claire conscience du monde auquel il appartient et des différences qui les séparent.

Ainsi, Alex semble soucieux de l'image que Jonathan gardera de son voyage en Ukraine, il l'implore d'être indulgent et bienveillant et de ne pas tirer de conclusions généralisantes à partir du vol dont il a été victime dans le train : « [...] please do not let your experience in Ukraine injure the way you perceive Ukraine, which must be as a totally awesome former Soviet republic » (EI 23). Le mot « injure » suggère la possibilité d'une blessure et son utilisation indique qu'Alex pourrait lui-même être blessé par la vision que Jonathan retient de son pays. Le lecteur comprend que les généralisations que Jonathan ne devrait pas faire, selon le souhait d'Alex, concernent en fait bien d'autres aspects de l'Ukraine : il s'agit de ne pas généraliser à partir des crimes commis par certains et de refuser l'idée que les descendants des criminels auraient à porter la faute de leurs ancêtres. Car, au-delà de l'éventualité du pardon, laissée en suspens par le texte, se pose la question de la transmission de la faute lorsqu'Alex s'interroge

Ce dialogue entre Jonathan et Alex montre bien le décalage qui existe entre eux : d'un côté, le déni d'Alex, partiellement dû à son ignorance (en raison de lacunes délibérément contenues dans les manuels d'histoire ukrainiens) mais également causé par une forme de culpabilité confuse et enfouie, qu'il refuse d'admettre ; de l'autre côté, Jonathan, terrorisé depuis son arrivée en Ukraine par une sorte de peur atavique notée à plusieurs reprises par Alex (« I observed distress in the smile of our hero » ([EI 33])), mais qui cherche néanmoins à se raisonner et à dépasser cet héritage transmis par le processus de post-mémoire, ainsi qu'à rassurer Alex sur son absence d'hostilité. Dans ces conditions, comment une réelle amitié pourrait-elle naître entre eux et comment Jonathan pourrait-il aider Alex à « s'améliorer » ? Un éloignement trop grand subsiste entre les deux jeunes gens – pas seulement dû aux kilomètres qui séparent les deux continents – qui existe aussi entre Mendelsohn et son propre guide et traducteur ukrainien, également prénommé Alex.

Malgré ses développements rationnels sur l'absurdité des généralisations à l'égard de tout un peuple, Mendelsohn ne peut en effet s'empêcher d'envisager que les mises en garde formulées par les survivants et les membres de sa famille avant ses voyages à Bolechow pourraient être justifiées (« it would occur to me that perhaps they were right » [L 455]). Il est du moins sensible à leurs arguments – puisqu'il les rapporte – lorsqu'ils expliquent l'attitude amicale et accueillante des habitants de Bolechow à l'égard de Mendelsohn et de ses compagnons de voyage, par le fait qu'ils étaient américains (« [...] the Ukrainians today had only been nice to us because we were Americans » [L 455]). Comme le Jonathan fictionnel de Foer, le narrateur de *The Lost* veut croire que le sentiment antisémite, largement répandu à l'époque de la Shoah (et frein objectif à toute idée de réconciliation), appartient au passé (« I wanted to believe that this was no longer the case » [L 455]) et, comme les personnages de *Everything Is Illuminated*, il voudrait croire en une réconciliation possible. Ainsi, lorsqu'il retrouve Alex Dunai, à l'occasion de son second voyage à Bolechow, il estime avoir noué une véritable relation d'amitié avec lui : « I considered him to be a friend, and as such I thought I could talk frankly with him about certain issues [...] not the least of these being the difficult issue of the nature of Jewish-Ukrainians relations » (L 454). Un certain degré de confiance s'est installé de part et d'autre qui leur permet de converser librement. Mais le lecteur perçoit, malgré les efforts de Mendelsohn pour ne surtout pas tenir la génération d'Alex responsable des horreurs commises par certains Ukrainiens pendant la Shoah, que leur relation est néanmoins faussée, condamnée à une gêne et à une distance que rien ne pourra effacer ni combler. Malgré l'accueil chaleureux d'Alex (il invite Mendelsohn dans sa famille et lui annonce fièrement, au détour d'une conversation, que son fils s'est lancé dans l'apprentissage de la langue yiddish),

malgré sa participation active à la recherche de certains éléments du passé qui manquent à Mendelsohn afin de parachever son récit, son dévouement procède d'une volonté de rachat qui représentera toujours un obstacle à une relation équilibrée entre eux. Aux yeux du lecteur, cette amitié, bien que recherchée des deux côtés, ne peut se développer et, comme le Jonathan et le Alex fictionnels de *Everything Is Illuminated*, Mendelsohn et son guide-traducteur semblent condamnés à une « presque-amitié ».

Ainsi, même si l'amitié entre Juifs et Ukrainiens – censée contribuer à une forme de réparation – est dépeinte comme une force de vie tournée vers l'avenir, dans les écrits de Foer comme de Mendelsohn, elle ne parvient pas à s'épanouir, précisément parce que les Ukrainiens se trouvent en position de requête vis-à-vis des Juifs. Krauss ne traite pas directement de cette question du rachat de la faute par les générations ultérieures, mais dans ses romans, l'amitié d'une façon générale n'est pas un lien heureux. Elle est souvent trahie, comme dans le cas de Leo Gursky et de Zvi Litvinoff, même si cette trahison est, au moins en partie, due aux vicissitudes de la vie en ces « temps mauvais », comme le répètent tous les témoins interrogés par Mendelsohn. La plupart des personnages kraussiens sont extrêmement solitaires, enfermés dans l'incommunicabilité de leurs sentiments et de leurs émotions : Nadia, Isabel, Lotte, Dovik, Isaac Moritz, Aaron, Weisz ne nouent que des relations passagères ou superficielles avec un entourage dénué de véritable capacité de soutien. L'amour d'Arthur Bender pour sa femme ne suffit pas à rendre Lotte heureuse ni même à lui permettre de se débarrasser des souvenirs traumatiques qui la hantent ; Nadia ne connaît ni mariage heureux ni relation amoureuse épanouissante ; Weisz et Aaron sont veufs et esseulés ; Isaac Moritz explique dans une lettre qu'il a brièvement été marié mais n'a jamais eu d'enfant et qu'il vit désormais seul. Encore une fois, seule la jeune génération représente une forme d'espoir, incarné principalement dans le personnage d'Alma.

Dans *The History of Love*, l'amour est présent sous toutes ses formes, à commencer par ce que sa présence promet dans le titre du roman. L'amour est un antidote à la mort, un « remède » à la souffrance, comme l'indique le titre symbolique du dernier livre écrit par Isaac Moritz (*The Remedy*). Dans le roman de Krauss, l'adolescente new-yorkaise en proie aux questionnements suscités par la disparition de son père, la dépression de sa mère, son identité juive et le mystère de ce manuscrit traduit par sa mère, trouve refuge et réconfort dans sa relation avec Misha, le jeune garçon récemment immigré de Russie qu'elle rencontre à New York. Les deux adolescents nouent une relation d'amitié amoureuse sans réserve mais celle-ci se forme sur le sol américain, loin des terres où la Shoah a eu lieu. Tous deux ont en commun des origines

européennes mais leur éloignement géographique du vieux continent leur permet d'être sur un pied d'égalité.

L'amour est une force vitale qui manque à Charlotte, la mère d'Alma, sans laquelle elle sombre dans la dépression et se replie sur elle-même depuis le décès de son mari. Son frère, Julian, essaie d'expliquer à Alma que Charlotte est une mère fantasque en réaction à l'autoritarisme de leur père (le grand-père d'Alma, décédé peu de temps après sa naissance) : « "Charlotte got the brunt of it since she was the eldest and a girl" » (HL 177). Cependant il insiste sur le fait que, malgré sa volonté de prendre le contre-pied de cette intransigeance dont elle a souffert, qui donne parfois l'impression à Alma et son frère d'être livrés à eux-mêmes, son amour maternel ne saurait être mis en doute : « "But you know how much she loves you, Al, don't you?" » (HL 177). Et il confirme à Alma que son père, David, aurait certainement souhaité que Charlotte retrouve l'amour : « "Do you think Dad would have wanted Mom to fall in love again?" [...] "I do," he said. "I think he would have wanted that very much" » (HL 179). L'amour est donc un vecteur d'élan ou de retour vers la vie après un malheur ou une période de deuil et, en effet, la première Alma, l'amour de jeunesse de Leo Gursky, a pu reconstruire sa vie en Amérique grâce à l'amour de l'homme qu'elle a rencontré après son arrivée et qui a accepté d'adopter ce fils qui n'était pas de lui, Isaac Moritz. Par ailleurs, l'amour maternel dont Leo a bénéficié et qu'il évoque dans ses souvenirs d'enfance au *shtetl* lui a donné la force et l'instinct de vie qui lui ont permis de continuer à espérer malgré tout : « [My mother] was the force around which our world turned. [...] Without her, our lives would dissolve into chaos » (HL 125). Dans sa jeunesse, c'est son amour pour Alma qui le guérit, comme un remède, de son obsession enfantine de la mort : « That, in a nutshell, was the end of my preoccupations with death. Not that I stopped fearing it. I just stopped thinking about it » (HL 129). La conscience de la mort hante forcément tout être humain mais l'amour, chez Krauss, est un moyen d'édifier un mur de protection mentale : « I learned to put a wall up against such thoughts » (HL 129). Eros d'un côté, Thanatos de l'autre : l'amour protège de la mort.

Les auteurs de troisième génération suggèrent ainsi que l'amour pourrait compenser la violence et la destruction qui ont eu lieu. La pulsion de vie est opposée à la pulsion de mort qui a régné pendant la Shoah ; l'amour succède à la haine antisémite qui a régné pendant la Shoah et tente de « réparer », dans la troisième génération d'écrivains, ce qu'aucun repentir ne pourra de toutes façons jamais restaurer. Ainsi, le Jonathan fictionnel de Foer invente un récit historique du *shtetl* de Trachimbrod dans lequel l'amour est primordial : Yankel élève Brod dans les anecdotes qu'il lui raconte sans cesse entre lui-même et son épouse défunte et qui prouvent qu'il s'agissait d'une belle histoire d'amour (« He [...] showed her love letters they

had sent each other [...] and put her to bed with stories of their romance » [EI 48]) ; plus tard, Brod tombe elle-même amoureuse et trouve alors une raison de vivre (« Brod was in love and had a reason to live » [EI 130]). Le « livre des rêves récurrents » se termine par une sorte d'ode à l'amour : « our love was the affliction for which only our love was the cure » (EI 41). Là encore, tout comme chez Krauss, l'amour doit mener à la guérison (« cure »). Dans le roman de Foer, certains chapitres sont intitulés « Tomber amoureux » (« Falling in love ») et toutes les sortes d'amour sont représentées dans le roman, notamment l'amour filial de Yankel pour Brod : « But each was the closest thing to a deserving recipient of love that the other would find. So they gave each other all of it » (EI 83). Chaque être tire bénéfice de la réciprocité du sentiment qu'il éprouve pour l'autre et une forme d'équilibre est ainsi atteinte. Une autre sorte d'amour est représentée par le sentiment de Jonathan pour Augustine, dont Alex écrit qu'il pourrait parvenir à l'évaluer, à le « sonder » (« I am certain that I can fathom it » [EI 24]) et qui est fait d'admiration mêlé de respect de la part de la jeune génération envers celle des grands-parents qui ont survécu à la Shoah : ils les aiment parce qu'ils leur ont permis d'exister et ils leur sont redevables de leur détermination à ne pas disparaître (comme le formule Krauss dans la phrase en exergue de *The History of Love*). Dans un autre registre encore, le sentiment du grand-père d'Alex pour Augustine est de l'ordre de l'amour fraternel envers une personne avec laquelle il a une grande complicité du fait de leur expérience commune : ils s'enferment dans la maison pour parler du passé et la jeune génération attend sur le pas de la porte, exclue de la conversation. Enfin, dans les chapitres de réalisme magique, l'auteur dépeint l'amour inconditionnel de Brod pour le Kolker, l'homme qu'elle épouse et qu'elle continue d'aimer envers et contre tout, ainsi que l'amour romantique, charnel et sensuel, de Safran pour la Gitane. Quelle que soit la forme qu'il prend, l'amour est donc toujours perçu comme positif car il peut mener à la guérison. C'est pourquoi Alex, dans l'une de ses lettres, reproche à Jonathan de ne pas faire une part plus importante à l'amour vrai, authentique et intense, en laissant la relation s'épanouir entre son grand-père, Safran, et la Gitane :

Why will you not permit your grandfather to be in love with the Gypsy girl, and show her his love? [...] If your grandfather loves the Gypsy girl, and I am certain that he does, why does he not leave with her? She could make him so happy. And yet he declines happiness. [...] If I were the writer, I would have Safran show his love to the Gypsy girl, and take her to Greenwich Shtetl in New York City. (EI 240)

Dans ce commentaire metafictionnel, le choix qu'a fait Jonathan en tant qu'écrivain et conteur semble être une faute morale pour Alex qui, en tant que lecteur, exprime naïvement et comiquement son regret de ne pas lire une issue heureuse à l'histoire entre Safran et la Gitane, une sorte de « happy ending » hollywoodien qui permettrait à toutes les tensions de s'évanouir dans une résolution semblable à la fin d'un conte de fées. En effet, dans le chapitre précédent, Jonathan, raconte l'histoire d'un jeune Juif (son grand-père Safran) qui s'est épris d'une femme non-juive, la Gitane, et qui vit avec elle un amour passionnel : « She was the only one who could rightly claim to know him, the only one he missed when she was not there, and missed even before she was absent » (EI 234). Cependant, cet amour ne peut aboutir car les parents de Safran le forcent à épouser une jeune fille juive, Zosha : « *My parents have arranged a marriage, he said. [...] With a girl named Zosha. From my shtetl* » (EI 234). L'amour qu'il éprouvera peut-être un jour pour Zosha reste hypothétique dans les paroles rassurantes que prononce Lista, l'une de ses nombreuses conquêtes dans le *shtetl* : « *Will I love her? It's possible. You should never make predictions with love, but it's definitely possible* » (EI 238). Le chapitre se termine par le bombardement de Trachimbrod, après une scène d'amour délicate entre Safran et la Gitane qui se rencontrent pour la dernière fois : « My grandfather and the Gypsy girl knew none of this as they made love for the last time, as he touched her face and fingered the soft underside of her chin, as he paid the attention received by a sculptor's wife » (EI 238). Ainsi, le lecteur qu'est Alex et le lecteur réel restent sur le sentiment – trop frustrant pour Alex qui envisage de haïr Jonathan (« I could hate you » [EI 240]) – que l'amour est un mystère dont il est impossible de prédire s'il va naître, grandir et perdurer. Alex reproche à Jonathan son incertitude qu'il attribue à sa lâcheté (« You are a coward, Jonathan, and you have disappointed me » [EI 240]) ; il aimerait au contraire que l'amour soit résolument affirmé comme une force sur laquelle on peut compter, une chance à saisir en priorité, sans se soucier des conséquences, dans une attitude qui contrasterait avec la distance prudente que Jonathan, selon Alex, conserve avec les histoires qu'il écrit : « You are all cowards because you live in a world that is 'once-removed,' [...] because you are all in the proximity of love, and all disavow love » (EI 240).

Ainsi, l'amour, dans le roman de Foer, comme dans *The History of Love* de Krauss, tient une place prépondérante et en serait, d'après l'auteur lui-même, le sujet principal : « *Everything Is Illuminated* is, above all things, about love — between parent and child, between lovers, friends, and generations, between what happened and what will happen »⁵⁷⁸. La réconciliation

⁵⁷⁸ « A Conversation with Jonathan Safran Foer », Houghton Mifflin Company, 2003.

– avec le passé, avec ses ennemis, avec soi-même – ne peut passer que par l’amour qui procure une forme d’apaisement. Dans le même ordre d’idée, à la fin de son récit, lors de son second voyage en Ukraine, Mendelsohn rencontre une vieille dame native de Bolechow, dont le frère avait travaillé pour Shmiel (L 469), et il se réjouit de l’entendre évoquer ses souvenirs de l’amitié d’avant-guerre entre Juifs, Polonais et Ukrainiens car ils lui rappellent les récits de son grand-père :

Mrs. Latik reminisced warmly about the years before the war, the years of a girlhood spent with Jewish and Ukrainians and Polish friends, years when there were, as far as she could say, no tensions, no hatreds, no animosities. It was a busy happy town, she said, smiling faintly. I sat quietly and listened, partly because I was moved to hear a Polish woman born in 1928 utter the same words my grandfather, a Jewish man born in 1902, had repeated over and over to me ages ago, and partly because it was the least I could do for this kindly-faced woman [...] who had, finally, told me the story I had wanted to hear, from the beginning to the end, for a long time now. (L 500)

Non seulement Mendelsohn est ému d’entendre la vieille dame confirmer les dires de son grand-père à propos de l’ambiance paisible qui régnait à Bolechow avant-guerre, mais il parvient enfin à entendre toute l’histoire de façon linéaire, telle qu’il l’a lui-même péniblement reconstituée au cours de sa quête, et ce récit vient « réparer » ses propres errements et apporter une conclusion apaisante à sa quête : « a story that accounted for all the bits and pieces that, until that day in July 2005, hadn’t been quite able to gel into a coherent narrative, a story with a beginning and a middle and an end » (L 499). Les fragments, ainsi cimentés, soudés les uns aux autres, prennent enfin la forme de l’histoire complète qui lui avait manqué pendant toutes ces années. C’est donc l’écriture littéraire qui fournit la réparation ultime, car elle est un moyen d’avancer et de se projeter dans le futur, comme l’affirme Antonia Starkosch, à la fois critique et auteure de récits personnels :

It is our writing itself [...] that offers a way forward. In the face of the unknown, our memoirs and novels, plays and poems, console us that we are at least staking our own small claim on the past, while also allowing us to transmit knowledge of the Holocaust into the future. Writing about our grandparents’ arduous journeys enables us to preserve their experiences for the future generations.⁵⁷⁹

⁵⁷⁹ Antonia Strakosch, “Into the unknown: Daniel Mendelsohn’s *The Lost* and the writing of third-generation Holocaust literature”, op. cit.

Les écrits, quels qu'ils soient, *nous* consolent, écrivains et lecteurs, en nous permettant tout à la fois d'approcher le passé à notre manière et de nous projeter dans l'avenir en transmettant nos connaissances sur la Shoah. Car l'écriture littéraire permet tout de même une forme de résolution, comme le soutient Paule Lévy à propos de *The Lost* :

In all probability the experience has also been cathartic for his informers to whom Mendelsohn has offered the salutary relief of words, the possibility to work through their trauma. [...] In any case, he has endowed their story of dispossession and victimization with epic dignity. To the dead, to those left unburied ("nothing more than the earth and weather in some Ukrainian pasture" [L 25]) Mendelsohn has offered a grave, made of words and pictures, a magnificent *Kaddish*. The grip of obsession and melancholia has been released. A work of mourning has taken place at last. What had been lost in translation, lost in transcription, will not be forever lost in transmission.⁵⁸⁰

Le maître-mot, qui peut bien sûr également s'appliquer aux autres textes de mon corpus, est celui de « transmission » : celle-ci a pu être réalisée grâce à la transcription et à la traduction des témoignages, et c'est grâce à elle que peut avoir lieu une forme de réparation, de *tikkun olam*, ou encore de « guérison » (au sens où l'emploient les Amérindiens, en y incluant les notions de réappropriation, de revitalisation et de restauration), à la fois pour les auteurs et pour le lecteur. Car par-delà l'effroi et la souffrance causés par cette disparition phénoménale qui caractérise tout génocide, il s'agit de parvenir à une célébration de la vie que le lecteur perçoit dans chacun des écrits, notamment dans les romans de Krauss :

Great House, like *The History of Love*, is a novel of hope and not solely despair. Their author has at once achieved [an exquisite literary accomplishment and] a way of moving forward after the Holocaust. Krauss's literary encounter with trauma is a refutation of the argument that enough has been said and written about the Holocaust. Against those who urge forgetting, her novels posit the importance of remembering. Krauss's insightful novels reveal to her readers how writing becomes a way of coping with the past while investing the future with a measure of hope. *Great House* and *The History of Love* are both makers of memory transmission as well as memory transformation. In addition, they signify the complexities of a postmodern Jewish identity and the ineluctable role played by books and writing in articulating the contours of this identity. Krauss provides her readers with a map of the future outlines of Holocaust memory.⁵⁸¹

⁵⁸⁰ Paule Lévy, "Storytelling, Photography and Mourning in Daniel Mendelsohn's *The Lost*", op. cit., p. 68-69.

⁵⁸¹ Alan L. Berger et Asher Z. Milbauer, "The Burden of Inheritance", *Shofar: An Interdisciplinary Journal of Jewish Studies*, Volume 31, Number 3, Spring 2013, p. 83.

La mémoire de la Shoah a décidément trouvé de nouvelles voies et de nouvelles voix dans son écriture par les auteurs de troisième génération qui se tournent tous du côté de l'avenir et de la vie, même si *The Lost* et *Great House* restent sombres, même si la fin de *Everything Is Illuminated* laisse le lecteur incertain et dubitatif quant à une réconciliation possible. Au départ, il s'est agi d'écrire la Shoah sur les bases d'un *Yiddishland* détruit, accompagné du sentiment que ce monde était forcément privé d'avenir. À la fin de son voyage, le lecteur est parvenu à se réapproprier une partie du passé par l'imagination et il a accompli, avec les auteurs, un acte de résistance à l'annihilation qui a eu lieu : « We find such an impulse in the literature — fiction as well as memoirs — of third-generation Holocaust writers who approach the subject of the Holocaust from a position of looking to the past as a means of constructing a future that is not bound to that defining history »⁵⁸². Il s'agit donc bien de construire un avenir qui n'est pas entravé par un passé douloureux et traumatique, mais qui peut, au contraire, s'élaborer d'autant plus librement que ce passé a été retracé et résolument placé derrière soi.

⁵⁸² Victoria Aarons, "Memory's Afterimage. Post-Holocaust Writing and the Third-Generation", *Third-Generation Holocaust Narratives: Memory in Memoir and Fiction*, Lexington Books, 2016, p. 18.

CONCLUSION

« Que l'âme des disparus soit tissée dans le fil des vivants »⁵⁸³

Dans la première partie de ce travail, « Bienvenue dans notre *balagan* intérieur », j'ai décrit et analysé ce qui est présenté au lecteur – un ensemble de récits désordonnés, enchevêtrés, morcelés et fragmentaires – et j'ai expliqué que ces récits apparaissaient comme tels du fait du traumatisme familial dont les auteurs ont hérité et qu'ils tentent de mettre en mots. Les récits de la troisième génération racontent surtout l'après-coup de la Shoah et non pas la Shoah proprement dite. En se livrant à cet exercice d'écriture qui vise à appréhender des événements partiellement inconnus, les auteurs de mon corpus « programment » un certain type de lecteur car ils le placent dans une position similaire à celle dans laquelle ils se sont trouvés du fait du décalage générationnel (à la fois temporel et spatial), forcés de remplir les blancs des récits soit par l'imagination, soit par une quête.

Dans la deuxième partie, « Le lecteur est dans la fable », j'ai montré comment la transmission s'opérait vers le lecteur qui se trouve pris à témoin, « témoins » (témoin de témoins) des récits qu'il lit et dont il s'imprègne. Le lecteur en vient donc à faire partie de l'entreprise de transmission engagée par les auteurs. L'émotion (sur laquelle chacun des auteurs insiste, au moyen du « showing », plus que du « telling », grâce aux détails qui aident le lecteur à visualiser les scènes et grâce aux personnages avec lesquels il s'identifie) est un vecteur puissant pour la littérature, qui se distingue alors nettement de l'Histoire, telle qu'elle est conçue depuis le XIXe siècle, à savoir comme une discipline scientifique. Le lecteur, par sa lecture empathique – mise en place sciemment par les auteurs qui placent ainsi leur lecteur *dans* la fable – en vient à être désemparé, tourmenté, hanté par ce même traumatisme et la souffrance qui en découle, et dont les auteurs avaient hérité. Appropriation, contamination... quel que soit le mode de transmission, le lecteur se trouve placé devant la nécessité de faire face à cette connaissance et cette inconnue que les auteurs lui ont transmises.

⁵⁸³ Delphine Horvilleur, éditorial de *Tenoua*, Hors série 2016, « De génération en génération », p. 6.

Le lecteur a donc dû « lire ce passé qui ne passe pas ». Si le présent est largement fait du passé, alors il faut en tenir compte pour se projeter dans le futur. La troisième partie est consacrée à l'obligation qu'a le lecteur, comme les auteurs et leurs personnages avant lui, d'accepter le fardeau du passé et de « regarder en face le soleil aveuglant de la Shoah », d'affronter l'absence de résolution et le deuil inachevé, d'accepter que la mort des victimes n'a aucun sens et ne peut être attribuée à rien d'habituel : ni accident, ni combat, ni hasard, ni malchance. Cependant, le lecteur doit lui aussi sortir de la « boîte » de la mémoire, sortir du *kestl* des récits et ne pas rester tourné vers le passé. Il doit réagir et prendre conscience de sa responsabilité de passeur. Sa lecture active sera un acte ultime de réparation : en restituant une existence imaginaire aux victimes, l'acte de lecture joue le même rôle que l'écriture qui a été nécessaire aux auteurs – à la fois source de malaise et de réconfort. En lisant ces histoires, à la fois récits de la Shoah et récits réflexifs sur l'écriture de l'après-coup, le lecteur parvient à distinguer des thématiques universelles, autant de pistes de réflexion qui contribuent à faire de la Shoah un épisode douloureux et tragique de l'histoire humaine mais aussi un défi : le lecteur doit à présent assumer sa mission de relais de la transmission et faire en sorte que l'âme des disparus soit tissée dans le fil des vivants, ou encore que le souvenir des victimes de la Shoah reste présent dans les consciences.

Pourquoi ce corpus ?

Mon idée initiale était de travailler sur le récit de Mendelsohn, si riche et foisonnant qu'il permet au lecteur à la fois d'obtenir une connaissance sensible et précise de la Shoah par balles et de satisfaire son plaisir esthétique par sa confrontation à une œuvre littéraire très élaborée, dotée d'une voix puissante et destinée à susciter une réflexion approfondie sur des questions universelles. Il m'a semblé ensuite nécessaire de me tourner vers d'autres écrits récents qui partageaient avec *The Lost* la caractéristique d'appartenir à des textes dits de « troisième génération » et qui procèdent de l'écriture de soi, même si Foer et Krauss ont écrit des œuvres de fiction et les revendiquent comme telles. A priori, seule la mémoire de la Shoah semblait réunir ces œuvres fondamentalement différentes dans leur aspect premier, et le lien entre elles paraissait ténu. Et pourtant, le seul fait d'appartenir à cette même génération, celle des « petits-enfants de Job »⁵⁸⁴, implique de nombreux points communs, y compris dans les processus d'écriture mis en œuvre ainsi que dans la réception de ces écrits.

⁵⁸⁴ Alan L. Berger, *Children of Job: American Second Generation Witnesses to the Holocaust*, Syracuse: Syracuse University Press, 1997.

La génération « passerelle »⁵⁸⁵

Les trois auteurs de mon corpus ont en effet en commun d'appartenir à la dernière génération qui aura été en contact avec des survivants de la Shoah. Nous sommes actuellement à un moment charnière de l'écriture de la Shoah et de sa mémoire : « As the last generation to have known survivors personally, third-generation authors are the last living link to the Holocaust and a 'bridge to future Holocaust memory'⁵⁸⁶. They are thus vitally responsible for carrying the Holocaust's lessons for humanity into the future »⁵⁸⁷. Foer, Krauss et Mendelsohn se situent au-delà de la post-mémoire définie par Marianne Hirsch (qui concernait initialement les membres de la seconde génération et dont le représentant le plus illustre est Spiegelman, l'auteur de *Maus*) : leur mémoire est « trouée » et leurs écrits, encore redevables à la littérature testimoniale qui avait prévalu jusqu'à eux, amorcent la future thématique que sera « ce qui reste après la mémoire ». Il existe d'ailleurs encore relativement peu d'ouvrages de référence spécifiques à cette troisième génération, même si deux textes majeurs sont parus durant l'écriture de ce travail : *In the Shadows of Memory: The Holocaust and the Third Generation*, de Ester Jilovsky, Jordana Siverstein et David Slucki (2016) est le premier recueil rassemblant travaux critiques et écrits créatifs de petits-enfants de survivants ; par ailleurs, Victoria Aarons et Alan L. Berger ont publié, en 2017, un ouvrage intitulé *Third-Generation Holocaust Representation: Trauma, History and Memory*.

L'écriture de la Shoah nécessite une réflexion, surtout à l'heure actuelle, alors qu'il ne peut plus s'agir de pure littérature de témoignage. La troisième génération d'écrivains, très prolifique, semble avoir trouvé des voix aussi diverses que pertinentes pour rendre compte de l'après-coup, de la « continuation » de la Shoah dans le monde contemporain. Le défi qui concerne ces auteurs consiste à articuler le lien émotionnel puissant qui les unit à la Shoah avec la distance objective qui existe entre eux et l'événement. Leur position est malaisée et le lecteur recevra l'impact de ce malaise par la forme hybride et insaisissable que les auteurs donnent à leurs écrits : « [...] third-generation postmemory functions the way dreams do — as a mechanism of the unconscious whose potency can haunt one's waking hours, yet whose precise shape it is difficult to grasp. Through its very belatedness, it threatens to vanish the more one

⁵⁸⁵ L'expression « the bridging generation » est d'Ester Jilovsky, *Remembering the Holocaust. Generations, Witnessing and Place*, Bloomsbury Academic, 2015, p. 94.

⁵⁸⁶ Ester Jilovsky and Jordana Silverstein, "The Holocaust and the third generation", The Jewish Holocaust Centre, Melbourne, Guest lecture, 19 May 2016.

⁵⁸⁷ Antonia Strakosch, "Into the unknown: Daniel Mendelsohn's *The Lost* and the writing of third-generation Holocaust literature", op. cit.

probes at it, only to rear up unbidden haunting and unexpected ways »⁵⁸⁸. En effet, les quêtes présentées dans *The Lost* et dans *Everything Is Illuminated* donnent l'impression frustrante que plus on cherche, plus l'objet de la recherche se dérobe, tandis que chez Krauss, l'inconscient est souvent à l'œuvre à travers les pensées et les réminiscences qui hantent les personnages sans relâche et leur échappent en même temps.

Les écrivains contemporains prennent plus de libertés que leurs prédécesseurs : ils sont, bien entendu, en quête de mémoire mais donnent aussi libre cours à leur imagination et à leur créativité artistique en recourant à différentes techniques narratives. Les lieux où le yiddish a prospéré en tant que langue et littérature ont été rayés de la carte à tout jamais, si bien que l'écriture littéraire est le seul lien que le lecteur contemporain peut encore entretenir avec cette culture. Par ailleurs, la notion de dématérialisation des liens de transmission ainsi que l'obligation de perpétuation de la mémoire sont très liées à la culture juive à laquelle les trois auteurs restent attachés malgré leur réticence à être classés dans la catégorie, trop restrictive à leur sens, des auteurs juifs américains. L'identité des « petits-enfants de Job » est marquée par les ombres de la Shoah : tous laïcs et se revendiquant comme tels, Foer, Krauss et Mendelsohn ont cependant écrit des ouvrages profondément juifs sur l'impact qu'a eue la Shoah sur leurs vies personnelles. Les traces du traumatisme font à présent partie de l'identité juive et elles sont transmises par les écrits de troisième génération qui s'inscrivent désormais dans une tradition : il s'agit de la représentation de la mémoire de la Shoah (et non plus, à proprement parler, des événements qui ont constitué la Shoah) qui existe à présent pour elle-même et qui est tournée vers l'avenir. Les auteurs contemporains ont entrepris de transformer l'héritage du traumatisme en histoire et de revitaliser la mémoire des événements qui constituent la Shoah et son après-coup. Dans leurs écrits, le lecteur accède indirectement à l'événement par une forme de « réalisme traumatique »⁵⁸⁹ : « the very forms of trauma and its symptoms come to be inscribed into the text itself »⁵⁹⁰. En effet, comme on l'a vu à maintes reprises, les textes portent tous, physiquement, la marque du trauma qui est à l'origine de leur création.

La position spécifique de ces écrivains implique des choix narratifs spécifiques : comment les auteurs parviennent-ils à articuler leur héritage traumatique avec une écriture créative, non-testimoniale ?

⁵⁸⁸ Antonia Strakosch, "Into the unknown: Daniel Mendelsohn's *The Lost* and the writing of third-generation Holocaust literature", op. cit.

⁵⁸⁹ Michael Rothberg, *Traumatic Realism*, University of Minnesota Press, 2000, p. 103.

⁵⁹⁰ Audrey Bardizbanian, 'From Silence to Testimony', op. cit., p. 44.

Écriture de soi et post-modernisme

Il importe d'abord de rappeler la notion primordiale d'*intention* des auteurs, qui se situe pour Foer, Krauss comme Mendelsohn à la croisée des chemins entre la volonté de transmettre un savoir, des connaissances, la mémoire de faits historiques d'une part, et la tentation d'utiliser ces mêmes faits historiques comme matériau d'écriture d'autre part.

Les écrits de mon corpus sont tous nés, d'après les auteurs eux-mêmes, d'une urgence à sonder des histoires familiales tenues secrètes ou restées méconnues, voire inconnues : se connaître soi-même passe par comprendre de quoi l'on est fait, expliquer comment l'on est devenu ce que l'on est et, à propos de l'identité problématique de cette génération, Efraïm Sicher a écrit : « history has maimed [them] before their birth »⁵⁹¹. À la fois dans leurs textes et dans leurs paratextes, les auteurs insistent tous sur la nécessité de connaître ce passé douloureux qu'ils portent en eux afin d'être capables d'affronter le présent et de se projeter le plus sereinement possible dans l'avenir. Pour eux, il n'est pas question de « dépasser » le traumatisme qui leur a été transmis mais de cesser avant tout de le transmettre. L'écriture a donc d'abord la fonction de mettre à jour et d'explicitier la souffrance passée afin d'en stopper la transmission. Car le but des auteurs est de transformer le trauma en récit afin de faire le deuil de la perte et, en même temps, de se défaire de cet héritage pour transmettre non pas la « crise » qui a donné lieu à l'écriture, mais la survie qui a succédé à cette crise.

En effet, il leur importe de perpétuer la transmission de la mémoire, et un autre des points communs entre les œuvres de mon corpus est l'obligation de sincérité de la part des auteurs : l'important est la *vérité* des faits davantage que leur véracité ; les personnages et narrateurs peuvent se tromper ou mal se souvenir mais ils se doivent de transmettre l'émotion « juste » à leur lecteur.

Les écrits étudiés dans ce travail ont tous été publiés dans les années 2000 et leurs choix narratifs relèvent souvent d'une écriture marquée par la post-modernité : éclatement des voix narratives et des points de vue, reflétant l'instabilité et l'inconnaissance auxquelles les auteurs ont été confrontés ; multiplicité des matériaux⁵⁹² et des modes d'expression, hybridité générique et distanciation du sujet par l'humour, la dimension ludique ou l'aspect enquête policière, sont autant de caractéristiques qui unissent les œuvres de mon corpus. Elles induisent un engagement fort de la part du lecteur et c'est précisément ce point commun qui a donné naissance à mon sujet, qui concerne la réception des textes et les questions qu'elle soulève.

⁵⁹¹ Efraïm Sicher, *Holocaust Novelists*, Farmington Hills, MI: Gale Group, 2004, p. 263.

⁵⁹² Chez Mendelsohn, l'utilisation des photographies est d'autant plus marquante qu'elles symbolisent à elles seules ce mélange de proximité et de distance qui caractérise la relation des auteurs à leur passé traumatique.

De la transmission à la réception

L'histoire de la lecture est fondée sur une polarité : d'un côté, le texte – trace écrite, fixe, durable et transmissible – et de l'autre, la lecture – éphémère, inventive et plurielle. L'École de Constance a construit sa théorie de la réception et de la lecture sur cette tension entre la permanence du texte et l'impermanence de la lecture. Dans cette perspective, comme on l'a vu, « l'horizon d'attente » est un système de références résultant de l'expérience préalable qu'a le lecteur du genre de texte en question, combinée à son expérience de la vie quotidienne. Concernant les écrits de troisième génération, cet horizon d'attente est d'autant plus susceptible de varier en fonction du lecteur que les connaissances historiques préalables à la lecture sont extrêmement diverses et qu'elles sont, vraisemblablement, destinées à le devenir de plus en plus.

Chez Foer, Krauss et Mendelsohn, comme chez la plupart des auteurs juifs américains, le livre fonctionne de façon dialogique et ouverte : le sens existe bel et bien mais il est toujours instable et relatif car il ne vaut que par l'émotion et les questionnements qu'il suscite chez le lecteur et, pour ces auteurs, l'intensité de la recherche importe souvent davantage que son aboutissement proprement dit. La mémoire de la Shoah (même si les trois auteurs ont tous affirmé que tel n'était pas le sujet de leurs livres respectifs) semble être un « sujet » idéal pour mettre en œuvre ce fonctionnement dialogique, en raison des incertitudes qu'il véhicule, en dehors, bien sûr, de la reconnaissance unanime du caractère catastrophique et inédit de l'événement en soi.

La transmission se fait du texte au lecteur : c'est donc ce dernier qui « hérite » du passé, à la suite des auteurs. Par un processus similaire à celui de la post-mémoire, les événements qu'il n'a pourtant pas réellement vécus restent imprimés en lui et il va devoir se les approprier en un récit intérieur personnel et singulier, en utilisant son imagination et sa créativité. L'œuvre est ainsi créée conjointement par l'auteur et le lecteur qui « jouent » une sorte de jeu dont les règles sont fixées plus ou moins précisément par le texte lui-même. Car s'il est une constante à tous les écrits qui composent le corpus de ce travail, c'est l'engagement du lecteur qu'ils requièrent explicitement. Les textes ont plus que jamais besoin d'un lecteur pour les faire vivre. Ainsi, une fois le voyage du lecteur achevé, il doit à présent en faire le bilan.

Le lecteur soumis à rude épreuve

Les écrits de mon corpus sont difficiles à lire parce que fragmentaires et déconstruits, marqués par la discontinuité parce qu'émanant d'une mémoire et d'une connaissance

lacunaires. Le défi de la reconstruction par l'écriture, relevé par les auteurs, attend le lecteur au tournant : « it urges the reader to dig into the text, to uncover meaning, and to foster dialogue between themselves and the text itself »⁵⁹³. Le lecteur doit « travailler » pour percer le sens qu'il souhaite donner aux écrits. Il est constamment sollicité, de façon plus ou moins ludique, par les auteurs. C'est ainsi qu'il doit renoncer à la fluidité de la lecture et accepter la nécessité d'une énergie attentionnelle soutenue. Son empathie, souvent programmée par les textes, repose sur l'identification avec les personnages (procédé classique) mais aussi sur l'intervention de sensations physiques suscitées par des descriptions détaillées. Par exemple, la visualisation est l'un des aspects de la lecture, même si le lecteur ne voit pas forcément ce que l'auteur voyait au moment de l'écriture. Il faut qu'il y ait une proximité subjective avec les événements et les personnages, une forme d'identification possible. L'utilisation de photographies, on l'a vu, permet notamment à Mendelsohn de susciter très efficacement l'immersion de son lecteur dans les histoires qu'il raconte : elles procèdent d'une richesse et d'une difficulté de lecture singulière car les photographies happent le lecteur en même temps qu'elles le rejettent hors de cette réalité qui n'existe plus. D'ailleurs, si l'immersion dans le texte est favorisée par les trois auteurs au moyen de différents procédés, le lecteur doit également faire l'effort de pratiquer lui-même l'« émergence »⁵⁹⁴ qui consiste à s'identifier, s'immerger, et en même temps, sortir de sa lecture, remonter à la surface dans la vie réelle, et garder à l'esprit que ce qu'il est en train de lire a bel et bien été vécu : le récit qu'il est en train de lire est l'expérience de quelqu'un d'autre, même si ce quelqu'un d'autre est à deviner derrière le voile de la fiction. Cette prise de conscience, d'autant plus nécessaire dans le cas de récits de soi, et plus particulièrement de récits de soi portant sur la Shoah, fait partie des raisons pour lesquelles le lecteur a souvent l'impression d'être malmené.

Ainsi, les écrivains actuels, marqués par le post-modernisme, ont produit des écrits qui contiennent toujours une réflexion sur le travail d'écriture et sur le rôle du lecteur, et qui sont complétés par leurs paratextes. Ils se distinguent par l'élargissement de leur univers littéraire, dans lequel la Shoah occupe une place importante sans en être forcément le principal sujet. En effet, si Foer et Mendelsohn témoignent de leur propre quête visant à découvrir des faits inconnus, et si Krauss analyse la réaction de ses personnages au trauma, tous trois parviennent à donner une portée universelle à leurs récits parce qu'ils fournissent à leur lecteur maintes occasions de s'identifier ou de forger une relation d'empathie avec des personnages pourtant éloignés d'eux.

⁵⁹³ Megan Reynolds, "Constructing the Imaginative Bridge: Third Generation Holocaust Narratives", 2015, p. 18.

⁵⁹⁴ Arnaud Schmitt, Conférence donnée à Aix-en-Provence, Séminaire « Nouvelles frontières du récit de soi », 10/12/18.

À la lecture des écrits de Foer, Krauss et Mendelsohn, le lecteur est pris dans la tourmente de l'après-coup de la Shoah car les auteurs l'ont « invité » dans leur *maelstrom*, dans les méandres de leur psyché, et l'ont incité à s'impliquer personnellement dans les récits. À l'issue de cette lecture, il a accompli un voyage qui l'a emmené bien au-delà de la quête personnelle menée par les auteurs eux-mêmes, contraint de remettre en question certains présupposés qui fondaient sa pensée et d'entamer des réflexions philosophiques, morales et métaphysiques. Par sa lecture, il a été édifié : la Shoah n'est pas simplement un ensemble d'événements passés dont la mémoire est douloureuse ; il s'agit d'une césure dans l'histoire de l'humanité à partir de laquelle il devient inenvisageable de croire à la linéarité ou à la continuité du progrès moral. La Shoah s'est produite, elle est irréparable, ses effets continuent de se faire sentir, et le monde en est affecté. L'écriture littéraire participe largement à une prise de conscience de ce que représente la Shoah, au sens où les écrits de troisième génération engagent le lecteur à saisir l'aspect universel des questions qu'elle soulève. Leur portée est alors comparable à celle du Mémorial de l'Holocauste de Washington, dont Noemi Paiss, la directrice de la communication, explique l'objectif en ces termes : « le but ultime du musée, c'est une compréhension massive et générale. Nous ne parlons pas de ce que les Allemands ont fait aux Juifs, mais de ce que l'homme a fait à l'homme »⁵⁹⁵.

Quel avenir pour l'écriture de la mémoire de la Shoah ?

Le lecteur a tiré plusieurs leçons de sa lecture : le souci de ne pas oublier ce dont on a pris conscience ou ce que l'on a appris ; la nécessité d'accepter que l'inconnaissable existe et subsiste, et que toute connaissance est inévitablement frappée d'incomplétude ; enfin, l'idée qu'aller vers la réparation et la réconciliation peut se substituer à la résolution impossible. Foer, Krauss et Mendelsohn redonnent forme à l'histoire traumatique de la Shoah et refusent de la laisser mourir dans l'oubli : chacun l'illumine d'un éclairage nouveau et offre une nouvelle approche de la façon dont la mémoire de la Shoah peut être transmise. Seule l'écriture post-moderne, distanciée par essence de son sujet, présente de nombreux avantages, même si la liberté qui la caractérise peut présenter des dangers contre lesquels il sera nécessaire de se prémunir en gardant à l'esprit les garde-fous éthiques autrefois dressés par les questionnements d'Adorno, Elie Wiesel et Primo Levi.

⁵⁹⁵ Alvin H. Rosenfeld, *Thinking about the Holocaust: After Half a Century*, Indiana University Press, 1997, p. 130.

Que reste-t-il après la mémoire ? La mémoire de la mémoire de la Shoah ne pourra s'écrire que sous la forme de fictions lorsque l'événement se sera définitivement dissous dans les mémoires familiales pour faire partie d'une seule et unique mémoire collective.

[La littérature] servira l'avenir. Car j'ai l'impression qu'en pensant à l'effet traumatisant d'Auschwitz, je touche les questions fondamentales de la vitalité et de la créativité humaines ; et en pensant ainsi à Auschwitz, d'une manière peut-être paradoxale, je pense plutôt à l'avenir qu'au passé.⁵⁹⁶

⁵⁹⁶ Imre Kertész, « Eurêka », op. cit.

Glossaire

Aktion : Mot allemand désignant l'opération de mise à mort systématique des Juifs présents sur le territoire du Gouvernement général, d'abord dans les centres de Belzec, Sobibor et Treblinka, puis sous forme de massacres à grande échelle, menés dans les villes et villages.

Balagan : Pagaille, chaos, désordre (yiddish, russe, ukrainien, polonais et hébreu moderne).

Bund : Mouvement socialiste juif né en Pologne au début du XXe siècle.

Chuppah : (en français, *Houppah*) désigne le dais nuptial traditionnellement utilisé lors de la cérémonie juive du mariage.

Chutzpah : Audace (en yiddish).

Dibbouk : Figure de la Kabbale qui désigne, initialement, la possession par un esprit malin. Il peut s'agir soit d'une âme damnée qui s'insinue dans le corps d'un vivant pour expier ses péchés, soit de l'âme d'une victime d'injustice qui entre dans le corps d'un proche pour réclamer la réparation de l'offense.

Einsatzgruppen : Unités mobiles de tueries, composées de soldats allemands, qui se livraient aux massacres de masse lors des *Aktionen*.

Haggadah : Récit de l'histoire des Hébreux et de leur exil d'Égypte, inclus dans la Torah, utilisé lors du Seder de Pessah et construit sous forme de questions / réponses.

Hurban : Destruction (en hébreu).

Judenrats : Corps administratifs formés dans les ghettos juifs, sur ordre des autorités nazies. Cette organisation concerna d'abord les ghettos de Pologne puis ceux des pays d'Europe centrale et d'Europe de l'est.

Kabbale : Tradition ésotérique du judaïsme donnant une interprétation mystique et allégorique de la Bible.

Kaddish : Prière des morts dans le judaïsme.

Kindertransport : Opération humanitaire menée par la Grande-Bretagne qui a concerné des enfants juifs allemands, autrichiens et tchèques dont les parents étaient menacés de déportation entre novembre 1938 et septembre 1939.

Lamed Vovnik : Référence à la tradition juive des trente-six hommes « justes » qui sont censés exister dans chaque génération et qui, par leur mérite personnel, permettent au monde entier d'être épargnés par la destruction.

Mezzouzah : Boîtier contenant deux passages bibliques rédigés selon les règles de l'art sur un parchemin, fixé au chambranle des portes des lieux d'habitation permanente.

Midrash : Commentaire rabbinique de la Bible qui vise à expliciter certains points juridiques ou à prodiguer un enseignement moral en recourant à divers genres littéraires : récits, légendes, paraboles.

Mittleuropa : Mot allemand qui désigne une représentation « géoculturelle » du rôle de la langue et des créations littéraires et intellectuelles allemandes dans cette région située au milieu de l'Europe. L'identité culturelle de cette autre Europe aura d'abord été définie par la littérature.

Musulmans : Dans le jargon des camps de concentration nazis, c'est le détenu qui a abandonné toute espérance en tant que victime de la destruction psychique et mentale que la vie dans le camp instille progressivement et insidieusement, le symbole de cette extermination par mort lente due à la famine, à la solitude totale, à la négation de l'humanité. L'origine de cette appellation est inconnue.

Parasha : Section hebdomadaire de lecture de la Torah.

Pessah : Fête solennelle du judaïsme commémorant l'Exode hors d'Égypte et le début de l'année agricole.

Pogrom : Mot russe signifiant « dévaster, démolir violemment ». Historiquement, le terme désigne des attaques violentes commises sur des Juifs par des populations locales non-juives dans l'Empire russe et dans d'autres pays.

Shoah par balles : L'expression est liée aux *Einsatzgruppen* et désigne les tueries organisées de façon systématique, en Ukraine notamment. Elle fit entrer le génocide dans sa phase industrielle.

Shtetl : Bourgade juive d'Europe orientale ou quartier juif avant la Seconde Guerre mondiale où l'on parlait yiddish.

Tikkun Olam: en hébreu « réparation du monde », le concept, issu de la philosophie et de la littérature juive, recouvre en grande partie la conception juive de la justice sociale.

Torah / Talmud: La Torah est composée des cinq premiers livres de la Bible Hébraïque (Genèse, Exode, Lévitique, Nombres, Deutéronome). Le Talmud est composé de dialogues et commentaires de textes ultérieurs, et il n'y a pas d'ordre chronologique dans les récits.

Yad Vashem : Mémorial israélien, ouvert en 1953 et situé à Jérusalem, construit en mémoire des victimes de la Shoah.

Yiddishland : Espace de langue et de culture yiddish en Europe centrale et orientale où résidait la majorité de la population juive européenne, depuis le Moyen Âge jusqu'à la Seconde Guerre mondiale.

Yizkor Books: Livres du souvenir commémorant la destruction de la communauté juive d'Europe de l'est durant la Shoah ; souvent écrits par des survivants à propos de leur propre ville ou village d'origine.

Yom Ha Shoah: Journée du souvenir pour la Shoah.

Zakhor !: L'injonction biblique « souviens-toi ! », en hébreu, est liée à l'exil et concerne le devoir de mémoire – se souvenir et transmettre.

Bibliographie

SOURCES PRIMAIRES

- FOER, Jonathan Safran. *Everything is Illuminated*. Houghton Mifflin, 2002.
- KRAUSS, Nicole. *The History of Love*. W.W. Norton & Company, 2005.
- KRAUSS, Nicole. *Great House*. W.W. Norton & Company, 2010.
- MENDELSON, Daniel. *The Lost: A Search for Six of Six Million*. Harper Collins Publishers, 2006.

SOURCES SECONDAIRES

Corpus critique sur les auteurs et interviews

Jonathan Safran Foer

ARDOIN, Paul. "A Very Unrigid Cosmopolitanism: Shame, Laughter, and Flexibility in Jonathan Safran Foer's *Everything Is Illuminated*." *Lit: Literature Interpretation Theory*, Vol. 24, Issue 3, 2013, pp. 185-201.

AUTHOR UNMENTIONED. "A Conversation with Jonathan Safran Foer." www.houghtonmifflinbooks.com. May 10, 2009.

AUTHOR UNMENTIONED. "An Interview with J.S.Foer." www.houghtonmifflinbooks.com. 2003.

BARDIZBANIAN, Audrey. « Suppléer l'absence : *MetaMaus* d'Art Spiegelman, ou la fin des modèles ? », *Revue Française d'Études Américaines*, vol. 142, no. 1, 2015, pp. 87-106.

---. "From silence to testimony: performing trauma and postmemory in Jonathan Safran Foer's *Everything Is Illuminated*". *Holocaust Studies*, Vol. 25, Issue 1-2, June 2018, pp. 43-58.

BIRNBAUM, Robert. "What We Leave Behind." Interview de Jonathan Safran Foer, *Identity Theory*, May 26, 2003. Np.

COLLADO-RODRIGUEZ, Francisco. "Ethics in the Second Degree: Trauma and Dual Narratives in Jonathan Safran Foer's 'Everything Is Illuminated.'" *Journal of Modern Literature*, vol. 32, no. 1, 2008, pp. 54–68. JSTOR, www.jstor.org/stable/25511790.

DOISE, Eric. "Active Postmemory: Testimony Fiction, Multiple Perspectives, and Translation in *Everything Is Illuminated*." *South Central Review*, vol. 32 no. 2, 2015, pp. 93-108.

FARIS, Wendy. "Scheherazade's Children: Magical Realism and Postmodern Fiction". *Magical Realism: Theory, History, Community*. Ed. Louis Parkinson Zamora and Wendy Faris. Durham: Duke University Press, 1995, pp. 163-190.

FOER, Jonathan Safran. "Against Meat." *The New York Times*. Oct. 7, 2009. Np.

GOLDBERG, Jeffrey. "An Interview with Jonathan Safran Foer." *Bookbrowse*. Dec. 11, 2009. Np

HUNGERFORD, Amy. "How Jonathan Safran Foer Made Love." *American Literary History*. Vol. 25, no. 3, Oxford University Press, 2013, pp. 607–624.

KATCHANOVSKI, Ivan. "NOT Everything is Illuminated". *Prague Post*, October 07, 2004. Np

KERN-STÄLER, Annette and Axel STÄLER. "The Translation of Testimony and the Transmission of Trauma: Jonathan Safran Foer's *Everything Is Illuminated* and Liev Shreiber's film adaptation", *Voices and Silence in the Contemporary Novel in English*, edited by Vanessa Guignery, Cambridge Scholars Publishing, 2009, pp. 160-184.

MULLAN, John. "An Interview with J.S.Foer." *The Guardian*. March 2010. Np.

---. "Jonathan Safran Foer on the fruitless trip to Ukraine that preceded *Everything is Illuminated*". *The Guardian*. 20 March 2010. Np.

---. "Everything Is Illuminated: Fatiguing the Thesaurus". *The Guardian*, 27 March 2010. Np

PROSE, Francine. "Back in The Totally Awesome U.S.S.R.", *The New York Times*, April 14, 2002. Np.

VARVOGLI, Aiki. "Underwhelmed to the maximum", *Atlantic Studies*, Vol.3, Issue 1, 2006, pp. 83-95.

WAGNER, Erica. "The Key to Illuminating the Next Real Thing." JSF Interview. *The Times*. June 2002. Np.

WIESE, Doro. "Evoking a Memory of the Future in Foer's *Everything is Illuminated*." *CLCWeb: Comparative Literature and Culture*. Vol.14, Issue 4, 2012.

ZWART, Jane. "Those Things Tumbling Around Inside, A conversation with Jonathan Safran Foer", *Books and Culture*, January/February 2013. Np.

Nicole Krauss

AUTHOR UNMENTIONED. "An Interview with Nicole Krauss." *BookBrowse*. 2010. https://brookbrowse.com/author_interviews/full/index.cfm/author_number/1161/nicole-krauss.

BERGER, Alan L. et Asher Z. MILBAUER. "The Burden of Inheritance". *Shofar*. Vol. 3, Issue 3, 2013, pp. 64–85.

BOLLEN, Christopher. "Nicole Krauss' Plot Thickens." *Interview Magazine*. Nov. 2, 2010. Np.

CLARK, Anna E. "This Is Not a Novel: Reality and Realism in Nicole Krauss's *Forest Dark*", *Los Angeles Review of Books*, September 19, 2017. Np.

CODDE, Philippe. "Keeping History at Bay: Absent Presences in Three Recent Jewish American Novels". *MFS Modern Fiction Studies*. Vol. 57, no. 4, 2011, pp. 673-693.

---. "On the Problematic Omniscient Narrator in Nicole Krauss's *The History Of Love*". *EXPLICATOR*. Vol. 69, Issue 1, 2011, pp. 48–50.

GOTTLIEB, Stacey. "All we need is Love". *American Book Review*. Vol. 27, number 3, March-April 2006, page 30.

JOHNSTON, Bret Anthony. "What We Leave Behind." *BookPage*. Octobre 2010. Np.

KAPRIELIAN, Nelly. "Nicole Krauss : 'Le seul lieu auquel j'appartiens, c'est l'espace du livre que j'écris' ", *Les Inrockuptibles*. 10 mai 2011. Np.

KRAUSS, Nicole. "On Writing *Great House*." *Huffpost*. 10/18/2010. <https://huffingtonpost.com/.../nicole-krauss-on-writing- b 7>.

LANG, Jessica. "The History of Love, the Contemporary Reader, and the Transmission of Holocaust Memory". *Journal of Modern Literature*. Bloomington: Indiana University Press, Vol. 33, Issue 1, Fall 2009, p. 43-56.

LINDERMAN, Juliet. "An Interview with Nicole Krauss." *Jewcy Magazine*. October 2010. <http://jewcy.com/jewish-arts-and-culture/jewcy-interviews-nicole-krauss>.

MUDGE, Alden. "The Strength to Survive." Interview with Nicole Krauss. *Bookpage*. May 2005. https://bookpage.com/interviews/8300-nicole-krauss-fiction#.XWF441Dgo_U.

ROTHENBERG GRITZ, Jenny. "Nicole Krauss on Fame, Loss and Writing about Holocaust Survivors." *The Atlantic*. Oct. 21, 2010. Np.

SALVIDAR, Toni. "Nicole Krauss, *The History of Love*." *Cercles : Revue Pluridisciplinaire du Monde Anglophone* (2006). Web. 24 Nov. 2010.

SELEJAN, Corina. “‘The Opposite of Disappearing’: Jewishness and Globality in Nicole Krauss’s Novels *The History of Love* and *Great House*”. *East-West Cultural Passage*. Vol. 1, pp. 87- 96, <https://www.ceeol.com/search/article-detail?id=189536>.

SHUBERT, Amanda. “Nicole Krauss in Conversation with Amanda Shubert.” *Full Stop Magazine*. 11 Octobre 2011. <http://www.full-stop.net/2011/10/11/interviews/amanda/nicole-krauss/>.

VOGEL, Saskia. “Three Questions for Nicole Krauss.” *Granta*. Février 2011. <https://granta.com/three-questions-for-nicole-krauss>.

WAGNER, Marc-Christoph. “We Create Who We Are.” Interview with Nicole Krauss. *Louisiana Channel*. Louisiana Museum of Modern Art: 2012. <https://channel.louisiana.dk/video/nicole-krauss-we-create-who-we-are>.

WEISEL-BARTH, Joye. “The Fetish in Nicole Krauss' *Great House* and in Clinical Practice.” *Psychoanalytic Dialogues*. Vol. 23, Issue 2. 2013, pp. 180-196.

WOOD, Gaby. “Have a Heart.” An Interview with Nicole Krauss, *The Observer*, Sun 15 May 2005.

Daniel Mendelsohn

AMFREVILLE, Marc. “Family Archive Fever: Daniel Mendelsohn’s *The Lost*” *Contemporary Trauma Narratives*. New York: Ed. Jean-Michel Ganteau et Susana Ortega, Routledge, 2014. Chap. 9

COSTE, Philippe. Interview de Daniel Mendelsohn. *L’Express*. 1/09/2007. Np.

GRANDJEAT, Yves-Charles. “Translation, Heteroglossia and Othering in Daniel Mendelsohn’s *The Lost*.” Francoise Bonnet-Falandry, Stephanie Durrans et Moya Jones, *(Se) construire dans l’interlangue : perspectives transatlantiques sur le multilinguisme*. Presses Universitaires du Septentrion, 2015, pp. 165-175.

HERMAN, David. “New World Reorder: David Herman Hails the Younger Generation of Jewish-American Writers”. *New Statesman*, April 20, 2011. Np.

JABLONKA, Ivan. « Comment raconter la Shoah. À propos des *Disparus* de Daniel Mendelsohn », *Recension Histoire*. 30 octobre 2007. Np.

KALMAN NAVES, Elaine. “Six from Six Million: Daniel Mendelsohn Interviewed.” *Queens Quarterly*. Spring 2008. Np.

KARASIK Olga Borisovna, Nizamieva Liliya RAFHATOVNA and Vassilieva Valentina NIKOLAEVNA. “Holocaust in Works of Modern American Writers. Post-Modernist Look”, *Journal of Language and Literature*, ISSN: 2078-0303, Vol. 5. No. 3. 2014, pp. 9-16.

LÉVY, Paule. "Storytelling, Photography and Mourning in Daniel Mendelsohn's *The Lost*." *Third-Generation Narratives: Memory in Memoir and Fiction*. Lexington Books, Ed. Victoria Aarons. 2016, pp. 63-64.

PHILLIPS, Julie. "Jewish Detective Stories: A Talk with Michael Chabon and Daniel Mendelsohn." Amsterdam, September 19, 2007. <https://www.julie-phillips.com/wp/?p=515>

SINGH, Rajat. "Daniel Mendelsohn's interview about *An Odyssey*". *Los Angeles Times Review of Books*, 14 September 2017. Np.

STRAKOSCH, Antonia. "Into the Unknown: Daniel Mendelsohn's *The Lost and the Writing of Third-Generation Holocaust Literature*." *TEXT* special issue 42: Writing and Trauma 10 eds Bridget Haylock & Suzanne Hermanoczki, October 2017.

TAL, Asaf, Bilhah SHILO et Yechiel WEIZMANN. "This Journey is the Most Significant Experience in my Life." Interview with Daniel Mendelsohn, author of *The Lost: A Search for Six of Six Million*. Yad Vashem. <http://www.yadvashem.org/articles/interviews/daniel-mendelsohn.html>.

VALLAS, Sophie et Laurence BENARROCHE. « An Interview with Daniel Mendelsohn », 14 mars 2019, non publiée.

Écriture de la Shoah

AARONS, Victoria. "The Task of Memory: American Jewish Writers and the Complexities of Transmission." *Contemporary Literature*. Vol. 49, n° 2. Wisconsin: University of Wisconsin Press, 2008. Np.

---. "Memory's Afterimage. Post-Holocaust Writing and the Third-Generation". *Third-Generation Holocaust Narratives: Memory in Memoir and Fiction*. Minneapolis: Lexington Books, 2016. Np.

AARONS, Victoria, and Alan L. BERGER. *Third-Generation Holocaust Representation: Trauma, History and Memory*. Northwestern University Press, 2017.

ADORNO, Theodor W. "Cultural Criticism and Society". *Prisms*. Trans. Samuel Weber and Shierry Weber. Cambridge: MIT Press, 1967, pp. 17 à 34.

BERGER, Alan L. *Children of Job: American Second-Generation Witnesses to the Holocaust*. New York: State University of New York Press, 1997.

BERGER, Alan L., and Gloria L. CRONIN. *Jewish American and Holocaust Literature: Representation in the Postmodern World*. New York: State University of New York Press, 2004.

BERGER, Alan L., and Asher Z. MILBAUER. "The Burden of Inheritance". *Shofar: An Interdisciplinary Journal of Jewish Studies*. Vol. 31, Number 3, Spring 2013, pp. 64-85.

BERNARD-DONALS, Michael, and Richard GLEJZER. *Witnessing the Disaster: Essays on representation and the Holocaust*. The University of Wisconsin Press, 2003.

BRAHAM, Randolph L. *Reflections of the Holocaust in Art and Literature (HOLOCAUST STUDIES SERIES)*. East European Monographs, 1990.

CARUTH, Cathy. *Literature in the Ashes of History*. John Hopkins University Press, 2014.

CLENDINNEN, Ingra. *Reading the Holocaust*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

COQUIO, Catherine. *La littérature en suspens. Écritures de la Shoah : le témoignage et les œuvres*, L'Arachnéen, 2015.

EAGLESTONE, Robert. *The Holocaust and the Postmodern*. Oxford University Press, 2005.

EPELBOIN, Annie et Assia KOVRIGUINA. *La littérature des ravins : écrire sur la Shoah en URSS*, Paris, Laffont, 2013.

ERTEL, Rachel. *Brasier de mots*. Paris : Liliana Levy, 2003.

ESKIN, Michael. "On literature and ethics." *Poetics Today*. Vol. 25, Issue 4, 2004, pp. 573-594.

FINE, Ellen S. « L'écriture comme mémoire absente », *Les Nouveaux Cahiers*, n°101, été 1990, pp. 50-56.

FRANKLIN, Ruth. *A Thousand Darkneses: Lies and Truth in Holocaust Fiction*. Oxford University Press, 2006.

FRIEDLÄNDER, Saül. *Probing the Limits of Representation: Nazism and the Final Solution*. Cambridge-London: Harvard University Press, 1992.

GWYER, Kirstin. "'You think your writing belongs to you?': Intertextuality in Contemporary Jewish Post-Holocaust Literature". *Modern Languages and Literature*. Oxford: Jesus College, 1 March 2018. Np.

HARTMAN, Geoffrey. *Holocaust Remembrance. The Shape of Memory*. Wiley-Blackwell Publishers, 1993.

HIRSCH, Marianne and Irene KACANDES. *Teaching the Representation of the Holocaust*. The Modern Language Association of America, January 2004.

HIRSCH Marianne, *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust*. New York: Columbia University Press, 2012.

---. *Family Frames. Photography, Narrative and Post-Memory*. Cambridge: Harvard University Press, 1997.

HORN, Dara. *The World to Come*. New York: W. W. Norton Company, 2006.

HOROWITZ, Sara R., *Voicing the Void: Muteness and Memory in Holocaust Fiction*. State University of New York Press, 1997.

HOWE, Irving. *Le monde de nos pères. L'extraordinaire odyssée des Juifs d'Europe de l'Est en Amérique*. Paris : éd. Michalon, 1997.

JILOVSKY, Ester. *Remembering the Holocaust. Generations, Witnessing and Place*. Bloomsbury Academic, 2015.

KLUGE, Aukje and Benn E. WILLIAMS. *Re-examining the Holocaust through Literature*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2009.

KLUGER, Ruth. *Still Alive. A Holocaust Girlhood Remembered*. New York: The Feminist Press at the City University of New York, 2001.

KREMER, S. Lilian. *Witness through the Imagination*. Detroit: Wayne State University Press, 1989.

LACAPRA, Dominick. *Representing the Holocaust*. Ithaca: Cornell University Press, 1996.

---. *Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History*. New York and London: Routledge, 1992.

---. *Writing History, Writing Trauma*. Baltimore: The John Hopkins University Press, 2001.

---. "Lanzmann's 'Shoah': 'Here There Is No Why.'" *Critical Inquiry*, vol. 23, no. 2, 1997, pp. 231–269. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/1343983.

---. "Trauma, Absence, Loss." *Critical Inquiry*, vol. 25, no. 4, 1999, pp. 696–727. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/1344100.

LANG, Berel, "Holocaust Memory and Revenge. The Presence of the Past". *Jewish Social Studies*. Indiana University Press, 1996, pp 1-20.

LANGER, Lawrence. *The Holocaust and the Literary Imagination*. New Haven: Yale University Press, 1975.

---. *Preempting the Holocaust*. New Haven: Yale University Press, 1988.

---. *Admitting the Holocaust: Collected Essays*. Oxford: Oxford University Press, 1995.

LEAK Andrew and George PAIZIS, *The Holocaust and the Text. Speaking the Unspeakable*, New York: St. Martin's Press, 2000.

LEVY, Paule. *Figure de l'artiste, identité et écriture dans la littérature juive américaine de la deuxième moitié du XXe siècle*. Pessac : Presses universitaires de Bordeaux, 2006.

PETERSEN ADAMS, Jill. "Acts of Irreconcilable Mourning: Post-Holocaust Witness and Testimony." *Culture, Theory, and Critique*, Volume 56, Issue 2 , November 2015, 228-244.

PRSTOJEVIC, Alexandre. « Faux en miroir : fiction du témoignage et sa réception ». *Témoigner entre histoire et mémoire. Revue pluridisciplinaire de la fondation Auschwitz*, Bruxelles, n° 106, janvier-mars 2010, pp. 23-38.

---. « L'indicible et la fiction configuratrice ». *Protée*. Volume 37, n° 2, automne 2009, pp. 33-44.

---. « Le sens de la forme. La Shoah, le roman et le "partage du sensible" ». *Revue de littérature comparée*. Paris : Didier Érudition, n° 329, janvier-mars 2009, pp. 85-100.

---. « L'appel des cendres : la Shoah et le témoignage littéraire », in Christiane Kègle (éd.) *Les Récits de survivance. Modalités génériques et structures d'adaptation au réel*. Québec : Presses universitaires de Laval, 2007, pp. 87-113.

---. *Le témoin et la bibliothèque. Comment la Shoah est devenue un sujet romanesque*. Nantes : Cécile Défaut, 2012.

PRSTOJEVIC, Alexandre, et Jurgenson, LURBA. *Des témoins aux héritiers. L'écriture de la Shoah et la culture européenne*. Paris : Petra, collection "Usages de la mémoire", 2012.

REYNOLDS, Megan. "Constructing the Imaginative Bridge: Third-Generation Holocaust Narratives." *Undergraduate Student Research Awards*. 28. 2015.
https://digitalcommons.trinity.edu/infolit_usra/28

ROBIN, Régine. *Le deuil de l'origine. Une langue en trop, une langue en moins*. Cahiers de l'Université de Vincennes, 1993.

ROSEN, Alan. *Literature of the Holocaust*. Cambridge University Press, 2013.

ROSENFELD, Alvin H. *A Double Dying. Reflections on Holocaust Literature*. Bloomington: Indiana University Press, 1980.

---. *Thinking about the Holocaust: After Half a Century*, Indiana University Press, 1997.

ROSKIES, David G., and Naomi DIAMANT. *Holocaust Literature. A History and Guide*, Brandeis University Press, 2012.

ROTH, Philip. "Walking the Way of the Survivor: A Talk with Aharon Appelfeld." *The New York Times Archives*, 28 February 1988.

ROTHBERG, Michael. *Traumatic Realism: The Demands of Holocaust Representation*. Minneapolis and London: University of Minnesota Press, 2000.

SICHER, Efraïm. "Postmemory, Backshadowing, Separation: Teaching Second Generation Holocaust Fiction." *Teaching the Representation of the Holocaust* Marianne Hirsh et Irene Kacandes (ed), Modern Language Association of America, 2004, pp. 268-271.

---. *Holocaust Novelists*, Farmington Hills, MI: Gale Group, 2004.

---. *The Holocaust Novel*, New York and London: Routledge, 2005.

TOREN, Orly. « Aharon Appelfeld et Philip Roth : le réel, l'imaginaire, le double et le fantastique », *Yod* [En ligne], 19 | 2014, mis en ligne le 16 avril 2014, consulté le 15 novembre 2019. <http://journals.openedition.org/yod/2028>

VICE, Sue. *Holocaust Fiction*. New York and London: Routledge, 2000.

WARDI, Charlotte. *Le génocide dans la fiction romanesque. Histoire et représentation*. Paris : Presses Universitaires de France, 1986.

WIESEL, Elie. "The Holocaust as Literary Inspiration." In *Dimensions of the Holocaust: Lectures at Northwestern University*. Evanston, Ill.: Northwestern University, 1977, pp. 5-19.

YOUNG, James E. *Writing and Rewriting the Holocaust. Narrative and the Consequences of Interpretation*. Bloomington: Indiana University Press, 1988.

Histoire et mémoire de la Shoah

AGAMBEN, Giorgio. *Remnants of Auschwitz. The Witness and the Archive*. Traduction de D. Heller-Roazen. New York: Zone, 1999.

ANTELME, Robert. *L'espèce humaine*. Paris : Gallimard, 1947.

APPELFELD, Aaron. *Beyond Despair*. New York: Fromm International, 1994. Traduction de Michel Gribinski, *L'Héritage nu*. Paris : Éditions de l'Olivier, 2006.

ARENDDT, Hannah. *Eichmann in Jerusalem: A Report on the Banality of Evil*. New York: Viking Press, 1963. Traduction de l'anglais par Anne Guérin, *Eichmann à Jérusalem. Rapport sur la banalité du mal*. Paris : Gallimard, coll. "Folio Histoire" (n° 32), 1991.

BENSOUSSAN, Georges. *Auschwitz en héritage ? D'un bon usage de la mémoire*. Paris : Éditions Mille et une nuits, 2003.

---. *L'histoire confisquée de la destruction des Juifs d'Europe : Usages d'une tragédie*. Paris : Presses Universitaires de France, 2016.

CONAN, Eric, et Henry ROUSSO. *Vichy : un passé qui ne passe pas*. Paris : Fayard, 1994.

DEGUY, Michel. *Au sujet de Shoah, le film de Claude Lanzmann*. Paris : Belin, coll. « L'Extrême contemporain », 1990.

DIDI HUBERMAN, Georges. *Images malgré tout*. Paris : Minuit, 2003.

DINER, Hassia. *American Jews and the myth of silence after the Holocaust: 1945-62*. New York: New York University Press, 2009.

DREYFUS, Jean-Marc, and Marcel STOETZLER. "Holocaust memory in the twenty-first century: between national reshaping and globalisation." *European Review of History: Revue européenne d'histoire*. Vol. 18, Issue 01. 2011, pp. 69-78. <http://dx.doi.org/10.1080/13507486.2011.543579>

EPSTEIN, Helen. *Children of the Holocaust: Conversation with Sons and Daughters of Survivors*. New York: GP Putnam's Sons, 1979.

ERTEL, Rachel. *Le shtetl : la bourgade juive de Pologne*. Paris : Payot, 1982.

FELMAN, Shoshana. « À l'âge du témoignage. Shoah, de Claude Lanzman ». *Au sujet de Shoah. Le film de Claude Lanzmann*. Paris : Belin, 1990.

FELMAN, Shoshana, and Dori LAUB. *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*. New York: Routledge, 1992.

GARRARD, Eve. "Forgiveness and the Holocaust." *Ethical Theory and Moral Practice*. Vol. 5, Issue 2. 2002, pp. 147-165. <https://philpapers.org/rec/GARFAT>

GROSS, Jan Tomasz. *Les voisins. 10 juillet 1941, un massacre de Juifs en Pologne*. Paris : Fayard, 2002.

FRIEDLANDER, Henry. *The Origins of Nazi Genocide from Euthanasia to the Final Solution*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1995.

FRIEDLÄNDER, Saul. *Les Années D'extermination. L'Allemagne Nazie et les Juifs, Vol. 2, 1939-1945*. Traduction de l'anglais (États-Unis) par Pierre-Emmanuel Dauzat. Paris : Seuil, 2007.

HALBWACHS, Maurice. *Les cadres sociaux de la mémoire*. Paris : Felix Alcan, coll. « Bibliothèque de philosophie contemporaine. », 1925.

---. *La mémoire collective*. Paris : Presses Universitaires de France, 1950.

HALTER, Marek, *Histoire du peuple juif*. Paris : Flammarion, 2010.

HARTMAN, Geoffrey. *Holocaust Remembrance: The Shapes of Memory*. Blackwell Publishers, 1993.

HILBERG, Raul. *The Destruction of European Jews*. New Haven and London: Yale University Press, 1961.

---. *Perpetrators Victims Bystanders: The Jewish Catastrophe 1933-1945*. New York: Harper and Collins, 1992.

---. *La Politique de la Mémoire*. Paris : Gallimard, 1996.

JANKELEVITCH, Vladimir. *Pardonner ?*. Paris : Le Pavillon, Roger Maria Éditeur, 1971.

LACAPRA, Dominick. *History and Memory after Auschwitz*. Ithaca: Cornell University Press, 1988.

LANZMANN, Claude. « Hier ist kein Warum ». *Au sujet de Shoah. Le Film de Claude Lanzmann*. Paris : Belin, 1990.

LAPIERRE, Nicole. *Le silence de la mémoire. A la recherche des Juifs de Plock*. Paris : Plon, 1989.

LEMKIN, Raphael. *Axis Rule in Occupied Europe*. Washington, D.C.: Carnegie Endowment for International Peace, 1944.

LEVI, Primo, *Se questo è un uomo*. Turin : éd. Francesco de Silva, 1947. *Si c'est un homme*. Traduction de l'italien par Martine Schruoffeneger. Paris : Julliard, 1987.

---. *I sommersi e i salvati*. Turin : éd. Giulio Einaudi, 1986. Traduction de l'italien par André Mauge. *Les naufragés et les rescapés*. Paris : Gallimard, 1989.

LEVY, Daniel, and Natan SZNAIDER. *The Holocaust and Memory in the Global Age*. Philadelphia: Temple University Press, 2006.

MESNARD, Philippe. *Des voix sous la cendre. Manuscrits des Sonderkommandos d'Auschwitz-Birkenau*. Paris : Calmann Levy, 2005.

NORA, Pierre. *Les lieux de mémoire*. Paris : Gallimard, 1992.

NOVICK, Peter. *The Holocaust in American Life*. Boston and New York: Houghton Mifflin Harcourt, 1999.

PARENT, Anne Martine. *Paroles spectacles, lectures hantées : médiation et transmission dans le témoignage concentrationnaire*. Montréal : Thèse de Doctorat en Études Littéraires, Université du Québec à Montréal, 2006.

ROBINSON, Alan. *Narrating the Past: Historiography, Memory and the Contemporary Novel*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2011.

ROTA, Olivier. “ La Shoah entre mémoires et récit “, dans Béatrice Jongy et Annette Keilhauer. *Transmission/héritage dans l'écriture contemporaine de soi*. Clermont-Ferrand : Presses universitaires Blaise Pascal, 2009.

ROUSSET, David. *L'univers concentrationnaire*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1965.

SALOMONI, Antonella. « Effacement des lieux, commémorations, imagination compatissante ». *Fabula / Les colloques*, Témoigner sur la Shoah en URSS. <http://www.fabula.org/colloques/document/2806.php>, 2015.

VEIL, Simone. *Une vie*. Paris : Stock, 2007.

WIESEL, Elie, and Irving ABRAHAMSON. *Against silence: the voice and vision of Elie Wiesel*. New York Holocaust Library, 1985.

WIESEL, Elie. *Le Chant des morts*. Paris : Seuil, 1966.

---. « Pourquoi le monde n'a-t-il rien appris ? ». *Le Nouvel Observateur*, 23.10.2018.

WIEVIORKA, Annette, et Itzhok NIBORSKI. *Les Livres du souvenir. Mémoires juifs de Pologne*. Paris : Gallimard, 1983.

WIEVIORKA, Annette. *L'ère du témoin*. Paris : Plon, 1998.

YOUNG, James E. *The Texture of Memory. Holocaust Memorials and Meaning*. New Haven and London: Yale University Press, 1993.

---. “At Memory’s Edge: After-images of the Holocaust in Contemporary Art and Architecture.” New Haven and London: Yale University Press, 2000.

Trauma & post-mémoire

ABERBACH, David. *Surviving Trauma: Loss, Literature and Psychoanalysis*. New Haven: Yale University Press, 1989.

ANTZE, Paul, and Michael LAMBEK. *Tense Past: Cultural Essays in Trauma and Memory*. New York: Routledge, 1996.

BAR-ON, Dan. "Transgenerational Aftereffects of the Holocaust in Israel." *Breaking Crystal: Writing and Memory after Auschwitz*. Edited by Efraim Sicher. Urbana: University of Illinois Press, 1998, pp. 91-118.

BERGSON, Henri. *Matière et mémoire : Essai sur la relation du corps à l'esprit*. Paris : Félix Alcan, 1896.

---. *L'énergie spirituelle*. Paris : Félix Alcan, 1919.

CARUTH, Cathy. *Trauma: Exploration in Memory*. Baltimore: The John Hopkins University Press, 1995.

---. *Unclaimed experience: Trauma, Narrative and History*. Baltimore: The John Hopkins University Press, 1996.

CLARK, Ian A., and Clare E. MACKAY. "Mental imagery and post-traumatic stress disorder: a neuroimaging and experimental psychopathology approach to intrusive memories of trauma." *Frontiers in Psychiatry*. Vol. 6, Article 104. July 2015. <https://www.frontiersin.org/articles/10.3389/fpsyt.2015.00104/full>

CONNOLLY, Angela. "Healing the Wounds of our Fathers: Intergenerational Trauma, Memory, Symbolization and Narrative." *Journal of Analytical Psychology*. Wiley Online Library. Vol. 56, Issue 5, November 2011, pp. 607-626.

FELDMAN, Yael S. "'Not as Sheep Led to Slaughter'? On Trauma, Selective Memory, and the Making of Historical Consciousness." *Jewish Social Studies*. Vol. 19, No. 3. Indiana University Press. Spring/Summer 2013, pp. 139-169. <http://www.jstor.org/stable/10.2979/jewisocistud.19.3.139> Accessed: 20-07-2016.

FELMAN, Shoshana. *Literature and Psychoanalysis. The Question of Reading: Otherwise*. Baltimore: John Hopkins University Press, 1982.

FELMAN, Shoshana, and Dori LAUB. *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History*. London and New York: Routledge, 1992.

FREUD, Sigmund. "Le début du traitement." *La technique psychanalytique*. [1913] Traduction de l'allemand par Anne Berman. Paris : PUF, 1953.

---. *Civilization and its Discontents*. New York: Jonathan Cape & Harrison Smith, 1930.

---. « Deuil et mélancolie. Extrait de *Métapsychologie* ». *Sociétés*, vol. n° 86, no. 4, 2004, pp. 7-19.

---. *Beyond the Pleasure Principle*. [1915]. W. W. Norton & Company; The Standard edition, 1990.

---. *Three Essays on the Theory of Sexuality*. New York: Basic Books, 2000.

HARTMANN, Geoffrey. "Trauma, Transference and 'Working through' in Writing the History of the 'Shoah' in History and Memory". vol. 4, n°1, Spring-Summer 1992, pp. 39-59.

HIRSCH, Marianne. "Family Pictures: Maus, Mourning, and Post-Memory." *Discourse*. vol. 15, no. 2, 1992, pp. 3–29. JSTOR, www.jstor.org/stable/41389264

HIRSCH, Marianne. "The Generation of Postmemory". *Poetics Today*. Duke University Press, Spring 2008.

---. *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture after the Holocaust*. New York: Columbia University Press, 2012.

KAMIENNY-BOCKZKOWSKI, Diana. « Le deuil, le corps, représentation ». *Savoirs et clinique*. vol. 10, no. 1, 2009, pp. 84-90.

KING, Nicola. *Memory, Narrative, Identity: Remembering the Self*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2000.

LACAN, Jacques. *Le désir et son interprétation*. Paris : Seuil, 2007.

LAPUGEAN, Mirela. "Speaking about the Unspeakable: Trauma and Representation." Timisoara: University of the West, 2015. <https://www.questia.com/library/journal/1P3-3783159521/speaking-about-the-unspeakable-trauma-and-representation>

LAUB, Dori. *Truth and Testimony: The Process and the Struggle*. Baltimore: The John Hopkins University Press, 1995.

MAC NALLY, Richard. *Remembering Trauma*. Cambridge: Belknap Press of Harvard University Press, 2005.

SCHACTER, Daniel L. *Memory, Brain, and Belief*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1999.

---. *The Cognitive Neuropsychology of False Memories*. Hove, East Sussex, UK: Psychology Press Ltd, 1999.

---. *How the Mind Forgets and Remembers: The Seven Sins of Memory*. London: Souvenir, 2003.

SCHWAB, Gabriele. *Haunting Legacies: Violent Histories and Transgenerational Trauma*. New York, Columbia University Press, 2010.

TOREMANS, Tom. "Trauma: Theory – Reading (and) Literary Theory in the Wake of Trauma". *European Journal of English Studies*. Vol. 7, No. 3, 2003, pp. 333–351.

VICKEROY, Laurie. *Trauma and Survival in Contemporary Fiction*. Charlottesville: University of Virginia Press, 2002.

WHITEHEAD, Anne. *Trauma Fiction*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2004.

Cadrage Théorique Littérature

AARON, Paul, Denis SAINT-JACQUES, et Alain VIALA. *Le dictionnaire du littéraire*. Paris : Presses Universitaires de France, 2002.

BARTHES, Roland. « Sade, Fourier, Loyola. ». *Œuvre complètes*. Vol. III [1967] Paris : Seuil, 2002.

---. *La chambre claire*. Paris : Gallimard, 1980.

---. *Le bruissement de la langue*. Paris : Seuil, 1984.

---. « La mort de l'auteur » *Œuvre complètes*. Vol. III. [1967] Paris : Seuil, 2002.

---. « L'Effet de Réel ». *Communications*, n° 11, Mars 1968, pp. 84-89.

BONNEFOY, Yves. « Lever les yeux de son livre. » *Nouvelle revue de psychanalyse*. n°37. Collectif. *La Lecture*. Paris : Gallimard, printemps 1988. Np.

BUBER, Martin. *The I and the Thou*. Edinburgh: T. and T. Clark, 1953.

BURGELIN, Claude. « Comment la littérature réinvente la mémoire », dans dossier « Spécial : La mémoire et l'oubli. Comment naissent et s'effacent les souvenirs ». *La Recherche*. Mensuel n° 344, juillet-août 2001. Np.

CHENETIER, Marc. *Au-delà du soupçon : La Nouvelle fiction de 1960 à nos jours*. Paris : Seuil, 1989.

COLERIDGE, Samuel Taylor. *Biographia Literaria*. London: Rest Fenner, 1817, pp. 95-96.

DETUE, Frédéric. « Fiction vs témoignage ». *Acta fabula*, vol. 14, n° 5, « L'aire du témoin ». Juin-Juillet 2013, <http://www.fabula.org/revue/document7984.php>, page consultée le 15 novembre 2019.

EAKIN, Paul John. *How Our Lives Become Stories: Making Selves*. Ithaca: Cornell University Press, 1999.

---. *Living Autobiographically: How We Create Identity in Narrative*. Ithaca: Cornell University Press, 2008.

ECO, Umberto. *L'œuvre ouverte*. [1965] Traduction de l'italien par Chantal Roux de Bézieux. Paris : Seuil, 1975.

---. *Lector in fabula*. [1979] Traduction de l'italien par Myriem Bouzher. Paris : Grasset et Fasquelle, 1985.

FARIS, Wendy B. "Scheherazade's Children: Magical Realism and Postmodern Fiction." *Magical Realism: Theory, History, Community*. Durham: Duke University Press, 1995, pp. 163-186.

FISH, Stanley. *Quand lire c'est faire. L'autorité des communautés interprétatives*. Paris : Les Prairies ordinaires, 2007.

GASPARINI, Philippe. *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*. Paris : Seuil, 2004.

GIL, Marie. *Roland Barthes. Au lieu de la vie*. Paris : Flammarion, 2012.

GLASS, William H. *Fiction and the Figures of Life*. New York: Knopf, 1970.

GUIDÉE, Raphaëlle. « L'écriture contemporaine de la violence extrême : à propos d'un malentendu entre littérature et historiographie ». *Fabula / Les colloques*. Littérature et histoire en débats, 28/09/2013. <https://www.fabula.org/colloques/document2086.php>, page consultée le 6 mai 2019.

HUTCHEON, Linda. *A Poetics of Postmodernism*. London and New York: Routledge, 1988.

ISER, Wolfgang. *L'acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*. [1972] Traduit de l'allemand par Evelyne Sznycer. Bruxelles : Mardaga, 1995.

JABLONKA, Ivan. *L'Histoire est une littérature contemporaine*. Paris : Seuil, 2012.

JAUSS, Hans Robert. *Pour une esthétique de la réception*. [1978] Traduit de l'allemand par Claude Maillard. Paris : Gallimard, 1990.

JORDAN, Margaret. *African American Servitude and Historical Imaginings. Retrospective Fiction and Representation*. London: Palgrave, 2004.

JOUVE, Vincent. *L'Expérience de lecture*, Paris : L'improviste, 2005.

KOOPMAN, Emy, and Tom KINDT. "Reading the Suffering of Others. The Ethical Possibilities of 'Empathic Unsettling'." *Journal of Literary Theory*, Vol. 4, 2011, pp. 235-251.

KRISTEVA, Julia. « Le mot, le dialogue, le roman ». *Semiotike. Recherches pour une sémanalyse*. Paris : Seuil, 1969.

KRISTEVA, Julia, et Umberto ECO. « L'expérience de la traduction ». *Le Plaisir des formes*. Centre Roland Barthes. Paris : Seuil, 2003.

LEJEUNE, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Paris : Seuil, 1975.

LEVY, Paule. *Figures de l'artiste, Identité et écriture dans la littérature juive américaine de la deuxième moitié du XXe siècle*. Pessac : Presses universitaires de Bordeaux, 2006.

LEVY, Paule, et Ada SAVIN, *Mémoires d'Amérique : correspondances, journaux intimes, récits autobiographiques*. Michel Houdiard Éditeur, 2008.

LOUVEL, Liliane. "Photography as Critical Idiom and Intermedial Criticism". *Poetics Today*. Vol. 29, Issue 1, Spring 2008, pp. 31-48.

MIALL, David S., and Don KUIKEN. "A Feeling for Fiction: Becoming What We Behold." *Poetics*. Vol. 30, Issue 4, 2002, pp. 221-241.

PATOINE, Pierre-Louis. *Corps/texte. Pour une théorie de la lecture empathique*. Lyon : Éditions de l'ENS, 2015.

PIEGAY-GROS, Nathalie. « La théorie de la lecture et l'expérience du lecteur ». *L'esprit créateur*. University of Minnesota/Johns Hopkins University Press, Vol. 49, Issue 1, 2009, pp. 98-110.

PROUST, Marcel. *Contre Sainte Beuve*. Paris : Gallimard, 1954.

RICOEUR, Paul. *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique II*. Paris : Seuil, 1986.

SARRAUTE, Nathalie. *L'ère du soupçon*. Paris : Gallimard, 1956.

SARTRE, Jean-Paul. *Qu'est-ce que la littérature ?*. Paris : Gallimard, 1948.

SAVIN, Ada. *L'Amérique par elle-même*. Paris : Michel Houdiard Éditeur, 2010.

SCHAEFFER, Jean-Marie. *Pourquoi la fiction ?*. Paris : Seuil, 1999.

SCHMITT, Michel P., et Alain VIALA. *Savoir lire : précis de lecture critique*. Paris : Didier, 1992.

SONTAG, Susan. *On Photography*. New York: Farrar, Strauss and Giroux, 1973-1977. *Sur la photographie*. Traduction de l'américain par Philippe Blanchard. Ed. Christian Bourgois [1983], 2008.

SOUTHGATE, Beverley C. *History Meets Fiction*. London and New York: Routledge, 2017.

TOYNTON, Evelyn. "The Other Side of Silence: W. G. Sebald's melancholy art". *Harper's Magazine*, April 2008. Np.

TSETI, Angeliki. "(Auto)pathography, Photography, Trauma in Aleksandar Hemon's *The Lazarus Project*." *E-rea*. Internet: <http://journals.openedition.org/erea/6070>, 2017.

VALLAS, Sophie. *Jerome Charyn et les siens*. Aix-en-Provence : Presses universitaires de Provence, 2013.

WAUGH, Patricia. *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. New York: Routledge, 1984.

WOOD, James. "W. G. Sebald, Humorist." *The New Yorker*, 29 May 2017. Np.

Judaïsme et identité juive

BANON, David. « La lecture juive – une approche patiente ». *Pardès*, vol. 32-33, no. 1, 2002, pp. 45-53.

ERTEL, Rachel. *Le Shtetl, la bourgade juive de Pologne. De la tradition à la modernité*. Paris : Payot, 1982.

FINKIELKRAUT, Alain. *Le Juif imaginaire*. Paris: Seuil, 1980.

FRIEDMAN, Richard Elliot. *Who Wrote the Bible?*. New York: Harper Collins, 1997.

GARY Romain. *Le judaïsme n'est pas une question de sang*. Paris : L'Herne, 2007.

HORVILLEUR, Delphine. *Comment les rabbins font des enfants*. Paris : Grasset, 2016.

JANKÉLÉVITCH, Vladimir. "Un état comme un autre". Éliane Amado Lévy-Valensi et Jean Halpérin. *Israël dans la conscience juive : données et débat*. Paris : Presses Universitaires de France, 1971.

KERBEL, Paul David. "The Tikkun Olam Generation." *Conservative Judaism*. Volume 61, Number 3, Spring 2010, pages 88-91.

LESLIE, Alex. "Tikkun Olam: Collectivity, Responsibility, History: A Qualitative Study of *Tikkun Olam* Among Jewish Community Workers in Greater Vancouver". *Canadian Social Work Review/Revue canadienne de service social*, Vol. 33, n°2, 2016, pp. 291–307.

MEMMI, Albert. *Portrait d'un juif*. Paris : Gallimard, 1962.

---. *La Libération du juif*. Paris : Payot, 1966.

---. *Le Juif et l'Autre*. Paris : éd. Christian de Bartillat, 1996.

OZ, Amos, and Fania OZ-SALZBERGER. *Jews and Words*. Connecticut: Yale University Press, 2012. Traduction de l'anglais (Israël) par Marie-France de Palomera. *Juifs par les mots*. Paris : Gallimard, 2014.

ROSENTHAL, Gilbert S. "Tikkun Ha-Olam: The Metamorphosis of a Concept." *The Journal of Religion*, vol. 85, no. 2, 2005, pp. 214–240. JSTOR, www.jstor.org/stable/10.1086/427314

WIESEL, Elie. *Un Juif aujourd'hui*. Paris : Seuil, 1977.

Œuvres littéraires en anglais

AMIS, Martin. *Time's Arrow*. UK: Jonathan Cape, 1991.

BEGLEY, Louis. *Wartime Lies*. New York: Knopf, 1991.

BELLOW, Saul. *The Adventures of Augie March*. New York: Penguin Books, 1953.

---. *Mr Sammler's Planet*. New York: Viking Press, 1959.

BENDAVID-VAL, Avrom. *The Heavens are Empty: Discovering the Lost Town of Trochenbrod*. Pegasus, 2010.

BOROWSKI, Tadeusz. *This Way for the Gas, Ladies and Gentlemen*. Traduction du polonais par B. Vedder. New York: Viking Penguin, 1959.

CHABON, Michael. *The Amazing Adventures of Kavalier and Clay*. New York: Random House, 2000.

---. *The Yiddish Policemen's Union*. New York: Harper Collins, 2007.

COLERIDGE, Samuel Taylor. "The Rime of the Ancient Mariner." *Lyrical Ballads with a Few Other Poems*. London: A. & J. Arch, 1798.

EPSTEIN, Leslie. *King of the Jews*. New York: Coward-Mc Cann and Geoghegan, 1979.

FAULKNER, William. *Requiem for a Nun*. Random House, 1951.

FINK, Ida. *A scrap of time*. Translated from Polish by Levine Madeline and Prose Francine, Pantheon Books, 1987.

FINKELSTEIN, Barbara. *Summer Long-A-Coming*. Disc US Books Incorporated, 1987.

- FOER, Jonathan Safran. *Here I Am*. New York: Farrar, Straus et Giroux, 2016.
- HERSEY, John. *The Wall*. Knopf, 1950.
- JAMES, Henry. "The Middle Years". *Scribner's Magazine*. New York: Charles Scribner's Sons, 1893.
- KRAUSS, Nicole. *Forest Dark*. London: Bloomsbury, 2017.
- KRESSMAN TAYLOR, Kathrine. *Address Unknown*. [1938] New York: Washington Square Press, 2001.
- MENDELSON, Daniel. *An Odyssey: A Father, A Son, and an Epic*. New York: Knopf, 2017.
- OZICK, Cynthia. *The Shawl*. New York: Vintage International, 1980.
- REICH, Tova. *My Holocaust*. New York: Harper Collins, 2008.
- ROSENBAUM, Thane. *Cattle Car Complex* in *Nothing Makes You Free: Writings by Descendants of Jewish Holocaust Survivors*. Ed. Melvin Jules Bukiet, 2002.
- ROTH, Henry. *Call in Sleep*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1934.
- ROTH, Philip. *Goodbye Columbus*. Boston : Houghton Mifflin, 1959.
- . *The Ghost Writer*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1979.
- . *Operation Shylock*. New York: Simon et Schuster, 1993.
- . *The Plot Against America*. New York: Vintage, 2005.
- SKIBELL, Joseph. *A Blessing on the Moon*. Chapel Hill: Algonquin Books, 1997.
- SPIEGELMAN, Art. *Maus*. New York: Pantheon Books, 1980-91.
- WALLANT, Edward Lewis. *The Pawnbroker*. Fig Tree Books, 1961.

Œuvres littéraires en français

- BERR, Hélène. *Journal*. Paris : Tallandier, 2008.
- COHEN, Albert. *Ô vous, frères humains*. Paris : Gallimard, 1972.
- JABÈS, Edmond. *Le Livre des questions*. Paris : Gallimard, 1963.

JABLONKA, Ivan. *Histoire des grands-parents que je n'ai pas eus*. Paris : Seuil, 2012.

HAENEL, Yannick. *Jan Karski*. Paris : Gallimard 2009.

MAVRIKAKIS, Catherine. *Le Ciel de Bay City*. Hélio trope [2008], Paris : Sabine Wespieser éditeur, 2009.

PACHET, Pierre. *Autobiographie de mon père*. Paris : Belin [1987], rééd. Éditions Autrement, 1994.

PEREC, George. *W ou le souvenir d'enfance*. [1975] Paris : Gallimard, « L'Imaginaire » 1993.

---. *La Disparition*. Paris : Gallimard, 1969.

RACZYMOW, Henri. *Un cri sans voix*. Paris : Gallimard, 1985.

RAWICZ, Piotr. *Le Sang du ciel*. [1961] Paris : Gallimard, L'Imaginaire, 2014.

ROUSSET, David. *Les Jours de notre mort*. Paris : Éditions du Pavois, 1947.

SCHWARTZ BART, André. *Le Dernier des justes*. Paris : Seuil, 1959.

SEMPRUN, Jorge. *L'Écriture ou la vie*. Paris : Gallimard, 1994.

WIESEL, Elie. *La Nuit*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1958.

Œuvres traduites en français : autres langues

APPELFELD, Aharon. *Badenheim 1939*. [1978] Traduction de l'hébreu par Arlette Pierrot, éd. de l'Olivier, 2007.

---. *Les Partisans*. [2014] Traduction de l'hébreu par Valérie Zenatti, éd. de l'Olivier, 2015.

---. *Sippur hayim*. [éd. Keter, 1999] *Histoire d'une vie*. Traduction de l'hébreu par Valérie Zenatti, éd. de l'Olivier, 2015.

---. *Yamim shel behirout madhima*, traduction de l'hébreu par Valérie Zenatti, *Des jours d'une stupéfiante clarté*, Paris, éd. de l'Olivier, 2018.

BABEL, Isaac. *Cavalerie rouge, suivi de « Journal de 1920 »*. Traduction du russe par Maurice Parijanine. Arles : Actes Sud, 1997.

---. *Contes d'Odessa*. Arles: Actes Sud, 1999.

BORGES, Jorge Luis. *Funes el memorioso, Ficciones*. [Editorial Sur, 1944] *Funes ou la mémoire, Fictions*. Traduction de l'espagnol de Paul Verdevoye et Nestor Ibarra. Paris, Gallimard, 1951.

CELAN, Paul. « Gloire de cendres ». *Choix de poèmes : textes réunis par Paul Celan*, traduction de l'allemand par Jean-Pierre Lefebvre. Paris : Gallimard, Poésie, 1998.

GROSSMAN, Vassili. *Vie et destin*. Traduction du russe par Alexis Berelowitch. Lausanne : L'Âge d'Homme, 1980.

GROSSMAN, David. *Voir ci-dessous : Amour*. [1986] Traduction de l'hébreu par Judith Misrahi et Ami Barak. Paris : Seuil, Cadre vert, 1991.

HILSENATH, Edgar. *Nuit*. [1964] Traduction de l'allemand par Jörg Stickan. Paris : Le Tripode, 2014.

---. *Fuck America*. [1980] Traduction de l'allemand par Jörg Stickan. Paris : Le Tripode, 2009.

---. *Le Nazi et le Barbier*. [1977] Traduction de l'allemand de Jörg Stickan et Sacha Zilberfarb. Paris : Attila, 2010.

KERTESZ, Imre. *Être sans destin*. [1975] Traduction du hongrois par Charles Zaremba et Natalia Zaremba-Huzsvai. Arles : Actes Sud, 1997.

KIS, Danilo. *Sablier*. [1972] Traduction du serbo-croate par Pascale Delpech. Paris : Gallimard, 1982.

LEVI, Primo. *La Tregua*. [Giulio Einaudi, 1963] Traduction de l'italien par Emmanuele Joly. *La Trêve*. Paris : Grasset, 1966.

---. *Se questo è un uomo*. [Turin : De Silva, 1947] Traduction de l'italien par Martine Schruoffeneger. *Si c'est un homme*. Paris : Julliard, 1987.

ROTHENBERG, Jerome. *Khurbn and other poems*. New York: New Directions Publishing, 1989.

SCHULTZ, Bruno. *Skylepy Cinamonowe*. [1934] Traduction du polonais par Celina Wieniewska. *The Street of Crocodiles*. Walker & Company, 1963.

SEBALD, W. G. *Die Ausgewanderten*. Traduction de l'allemand par Patrick Charbonneau. *Les émigrants : quatre récits illustrés*. Actes Sud, 1999.

---. *Austerlitz*. [2001] Traduction de l'allemand par Patrick Charbonneau. Arles : Actes Sud, 2002.

SINGER, Isaac B. « La Destruction de Kreshev », in *Der Spinozist*. [1944] Traduction du yiddish en anglais par Saul Bellow. *The Spinoza of Market Street*. [1961] Traduit de l'anglais par Marie-Pierre Bay. *Le Spinoza de la rue du marché*. Paris : Gallimard, 2003.

---. *Passion*. New York : Farrar, Straus et Giroux, 1975. Traduction de l'anglais par Marie-Pierre Bay et Jacqueline Chnéour. *Le Beau Monsieur de Cracovie et autres nouvelles*. Paris : Stock, 2009.

TUSZYNSKA, Agata. *Une histoire familiale de la peur*. Traduction de Jean-Yves Erhel. Paris : Grasset, 2006.

Filmographie

Holocaust. (miniséries) Dir. Marvin CHOMSKY et Gerald GREEN. États-Unis, 1978.

Welcome in Vienna. Dir. Axel CORTI. Prod. Schweizresch Radio, Femsehgesellschaft, Teamfilm Production et Zweites Deusches Femsehen. Autriche, Suisse et Allemagne, 1982-1986.

Shoah. Dir. Claude Lanzmann. France, 1985.

La vita è bella. Dir. Roberto BENIGNI. Prod. Gianluigi Braschi, John M. Davis et Elda Ferri. Italie, 1997.

Ida. Dir. Pawel PAWLIKOVSKI. Prod. Opus Film, Fandango Portobello et Phoenix Film Investments. Pologne, 2013.

Le Dernier des injustes. Dir. Claude LANZMANN. Prod. Synecdoche, distrib. Le Pacte, France, 2013.

Le fils de Saül. Dir. Laszlo NEMES. Prod. Laokoon Fimgroup. Hongrie, 2015.

Woman in Gold. Dir. Simon CURTIS. Prod. David M. Thomson and Thykier, distrib. BBC Films, 2015.

La juste route. Dir. Ferenc TÖRÖK. Prod. Iván Angelusz, Péter Reich, F. Török - Katapult Film. Hongrie, 2017.

Lune de miel. Dir. Élise OTZENBERGER. Prod. Rectangle Productions. France, 2018.

Index des auteurs

A

AARONS, Victoria. 127, 140, 141, 365, 367, 510.
ADORNO Theodor W. 26, 27, 167, 447, 449, 454, 470, 518.
AMFREVILLE, Marc. 81.
ANTELME, Robert. 23, 343, 530.
APPELFELD, Aharon. 19, 29, 52, 53, 59, 60, 62, 97, 125, 126, 139, 198, 342, 461, 472, 482.
ARENDR, Hannah. 23, 282, 487.

B

BABEL, Isaac. 116, 156, 157, 198.
BARDIZBANIAN, Audrey. 58, 502, 514.
BAR-ON, Dan. 358.
BARTHES, Roland. 44, 45, 48, 143, 144, 150, 163, 171, 178, 197, 239, 240, 255, 296, 297, 317, 318, 319, 449, 450.
BELLOW, Saul. 25, 26, 36, 37, 140, 201.
BENSOUSSAN, Georges. 17, 18, 122.
BERGER Alan. 25, 39, 127, 509, 512, 513.
BERGSON, Henri. 101, 162.
BERR, Hélène. 31.
BORGES, Jorge Luis. 106, 157, 196, 294, 360, 451.
BUBER, Martin. 194.
BURGELIN, Claude. 43, 44.

C

CARUTH, Cathy. 83, 275.
CELAN, Paul. 7, 184, 188, 194, 337.
CHABON, Michael. 466.
CLENDINNEN, Ingra. 50.
COLERIDGE, Samuel Taylor. 83, 222, 306, 326, 392.
CONAN, Éric. 341.

D

DIDI HUBERMAN, Georges. 279, 288.

E

EAKIN, Paul John. 267.

ECO, Umberto. 46, 47, 69, 171, 177, 178, 183, 197, 437, 465.
EPSTEIN, Helen. 42, 43.
ERTEL, Rachel. 20, 80, 140.

F

FARIS, Wendy B. 79, 80.
FAULKNER, William. 341.
FELMAN, Shoshana. 32, 248, 250, 251, 257, 258, 263, 265, 273, 275, 323, 336, 346.
FINK, Ida. 255.
FINKELSTEIN, Barbara. 25, 27.
FISH, Stanley. 245, 246.
FREUD, Sigmund. 42, 57, 81, 82, 105, 154, 364, 365, 366, 408, 414, 430, 433, 451, 452.
FRIEDLÄNDER, Saul. 17, 462.
FRIEDMAN, Richard Elliot. 73, 157, 170, 171, 182, 234, 236, 285, 407.

G

GARRARD, Eve. 495, 496.
GASPARINI, Philippe. 60, 69, 70, 71.
GRANDJEAT, Yves-Charles. 169, 170.
GROSS, Thomas. 484.
GROSSMAN, David. 90, 102, 396, 415.
GROSSMAN, Vassili. 324.
GUIDÉE, Raphaëlle. 460, 461.
GWYER, Kirstin. 409, 480, 481.

H

HAENEL, Yannick. 461.
HALBWACHS, Maurice. 134.
HALTER, Marek. 132.
HARTMANN, Geoffrey. 27.
HILBERG, Raul. 17, 462.
HIRSCH, Marianne. 43, 88, 89, 90, 116, 117, 143, 335, 366, 396, 513.
HOROWITZ Sara R. 449.
HORVILLEUR, Delphine. 39, 57, 88, 120, 121, 123, 215, 229, 235, 265, 321, 345, 346, 419, 420, 421, 511.
HOWE, Irving. 36.

I

ISER, Wolfgang. 46, 69, 183, 184, 203, 214.

J

JABLONKA Ivan. 254, 267, 343, 412, 460, 463.
JAMES, Henry. 158, 167, 301, 474, 476.
JANKELEVITCH, Vladimir. 37, 458, 495.
JAUSS, Hans Robert. 46, 47, 214, 238.
JILOVSKY, Ester. 396, 513.

K

KALMAN NAVES. 196, 262, 302, 303, 370, 372, 478, 479.
KERTESZ, Imre. 28, 482, 486, 519.
KLUGER, Ruth. 363, 364.
KREMER, S. Lilian. 25.
KRISTEVA, Julia. 171, 196.

L

LACAN, Jacques. 365.
LACAPRA, Dominick. 249, 308, 320, 321.
LANGER, Lawrence. 449.
LAUB, Dori. 42, 248, 250, 251, 257, 258, 260, 261, 263, 265, 273-276, 282, 310, 323, 336, 346.
LEJEUNE, Philippe. 69, 73.
LEMKIN, Raphaël. 15.
LEVI, Primo. 23, 24, 27, 28, 51, 83, 84, 253, 259, 260, 275, 276, 326, 327, 343, 345, 390, 391, 457, 518.
LEVY Paule. 35, 134, 140, 159.
LOUVEL, Liliane. 465.

M

MAVRIKAKIS, Catherine. 350.
MIALL, David S. 293, 313.

N

NORA, Pierre. 133, 134, 142.
NOVICK, Peter. 133.

O

OZ, Amos. 39, 127.
OZICK, Cynthia. 26, 38, 140, 259.

P

PACHET, Pierre. 31, 346.
PARENT, Anne-Martine. 266, 333, 334.
PATOINE, Pierre-Louis. 297, 306, 307, 309.

PEREC, George. 28, 151, 385.
PIÉGAY-GROS, Nathalie. 195, 204, 208, 222.
PRSTOJEVIC, Alexandre. 33.

R

RACZYMOW, Henri. 42, 91.
REYNOLDS, Megan. 432, 517.
ROSENFELD, Alvin. 449, 518.
ROTH, Philip. 19, 25, 26, 29, 36-40, 156, 157, 159, 198, 451, 466.
ROTHBERG, Michael. 514.
ROTHENBERG, Jenny. 100, 431, 481.

S

SARRAUTE, Nathalie. 49.
SARTRE, Jean-Paul. 177, 183.
SAVIN, Ada. 68, 128, 158.
SCHAEFFER, Jean-Marie. 445, 446.
SCHULTZ, Bruno. 157, 198.
SCHWAB, Gabriele. 335, 336.
SEBALD, W. G. 29, 73-75, 157, 160, 192, 196, 199, 200, 201, 229, 231, 261, 271, 282, 309, 310, 311, 312, 323, 327, 430, 462.
SEMPRUN, Jorge. 23, 51, 342, 343, 471.
SICHER, Efraïm. 102, 358, 396, 515.
SINGER, Isaac B. 112, 113, 139, 140, 160, 172, 188, 201, 459, 471.
SONTAG, Susan. 321, 365.
SOUTHGATE, Berverley C. 319, 343, 464.
SPIEGELMAN, Art. 25, 32, 360, 396, 513.
STRAKOSCH, Antonia. 355, 471, 508, 513.

T

TSETI, Angeliki. 74.

V

VALLAS, Sophie. 68, 73, 112, 211, 242, 383, 384.
VICE, Sue. 448.

W

WAUGH, Patricia. 49.
WHITEHEAD, Anne. 91.
WIESEL, Elie. 17, 23, 27, 28, 140, 199, 249, 250, 257, 360, 449, 470, 518.
WIEVIORKA, Annette. 125, 251, 281, 282, 461, 463.

