



Cercles 23 (2012)

LA FIGURE DU PASSEUR DANS L'ŒUVRE DE JONATHAN SAFRAN FOER

FREDERIQUE SPILL

Université de Picardie Jules-Verne, Amiens

Premier roman de Jonathan Safran Foer, âgé de vingt-cinq ans au moment de sa publication, *Everything is Illuminated* parut en 2002 et remporta plusieurs prix littéraires, dont le *National Jewish Book Award* et *The Guardian First Book Award*. La publication de ce premier roman fit couler beaucoup d'encre, mais qu'il suscitât l'admiration ou l'agacement des critiques, *Everything is Illuminated* fut presque unanimement considéré comme le fait d'un écrivain prodige. C'est ainsi qu'un article du *New York Times* d'avril 2002 rend compte de l'effervescence qui suivit sa parution, dans une prose qui imite le style hypothétique caractéristique de l'un de ses narrateurs :

In mid-April 2002, the ecstatic reviews of 25-years old Jonathan Safran Foer's first novel, *Everything is Illuminated*, began appearing in the shtetl of Manhattan, and hundreds of writers may or may not have thrown themselves on the tracks of incoming subway cars, thinking as one, 'Why him?' [Wadler]

Fait rare pour un roman dont la lecture est aussi ardue, *Everything is Illuminated* fut un best-seller. Paru en 2005, *Extremely Loud & Incredibly Close* connut, pour sa part, un accueil plus tiède :

There is something precious and forced about such scenarios [...]. Similar difficulties attend Mr. Foer's other attempts to employ razzle-dazzle narrative techniques: playful typography, blank pages [...] and photographs Oskar has pasted into his scrapbook: images of everything from doorknobs to mating turtles to a man falling to his death from one of the World Trade Center towers. [Kakutani]

La liste des documents iconographiques hétéroclites qui ponctuent le récit s'achève sur la reconstitution sur une quinzaine de pages, au terme du roman, de la scène désormais familière de la chute d'un homme du haut de l'une des tours du *World Trade Center*. Mais loin de constituer un choix gratuit et injustifié, cette appropriation par Foer d'une image

appartenant à la mémoire collective se révèle être caractéristique de sa démarche : en effet, sous la forme d'un *flip-book* (ou folioscope) qui, lorsqu'on fait défiler ses pages, crée l'illusion du mouvement, Foer inverse le sens de la chute pour défaire ce que l'histoire a fait. Tandis que la silhouette défie les lois de la pesanteur pour s'élancer dans le ciel, le roman s'achève sur l'image nue et austère de la façade intacte de la tour. Cette trajectoire à rebours du temps et de l'événement, au cours de laquelle l'épaisseur du présent ne peut se construire qu'à la condition d'un retour dans les cercles concentriques du passé, peut s'interpréter comme la direction, le sens, emprunté par l'écriture de Foer.

Les deux premiers romans de Jonathan Safran Foer se caractérisent en effet par la juxtaposition, puis l'entrelacement, de temps disparates, de telle manière que présent et passés (au pluriel) finissent par coexister dans un même continuum. Cette coexistence n'est cependant pas acquise dès l'entrée dans le texte : elle apparaît, au contraire, comme l'aboutissement d'une quête au cours de laquelle la conquête du passé par le présent devient rien moins qu'une condition d'existence. Il apparaît en effet que la possibilité même du présent dépend de l'exhumation par les jeunes générations d'un passé délibérément enseveli par ceux qui sont pourtant seuls susceptibles d'en être les derniers passeurs. Cette figure du passeur volontairement oublieux du passé et précisément soucieux de ne rien en laisser transparaître prend corps à travers la figure du grand-père. Face à la réticence des passeurs légitimes, la fonction de passation d'événements passés et de transmission d'une mémoire familiale qui se révèle être un fragment d'une mémoire collective, est finalement déléguée à l'instance narrative, qui met diverses stratégies en œuvre pour faire passer l'*impassable*, l'impossible, l'impensable. Ainsi la juxtaposition des temps passe par l'assemblage de récits hétérogènes et le tissage de voix singulières. Et parmi ces voix, dans chacun des deux romans de Foer, il en est systématiquement une qui domine, insolite, inédite et bigarrée : la continuité entre passé et présent passe, en dernière analyse, par l'invention d'une langue étrange, sinon étrangère, qui participe à un radical sentiment d'étrangeté.

La figure emblématique du grand-père, ou le passeur traumatisé

Les deux romans présentent de nombreuses ressemblances formelles et thématiques parmi lesquelles l'importance dévolue à la figure du grand-père paternel est essentielle. Les grands-pères d'Alex et de Jonathan dans *Everything is Illuminated* et celui d'Oskar dans *Extremely Loud & Incredibly Close* se révèlent être les ultimes chaînons entre le présent où, dans une

relative insouciance, évoluent leurs petits-fils et un passé dont le souvenir fut délibérément enseveli. Il apparaît que c'est peu ou prou le même contexte historique qui sous-tend les deux romans, à savoir celui de la seconde guerre mondiale. Le grand-père d'Oskar, Thomas, est un survivant ahuri des bombardements de la ville de Dresde qui, entre le 13 et le 15 février 1945, réduisirent en cendres la ville allemande. À cette occasion, Thomas perdit tout ce qui lui était cher, et notamment Anna, la jeune fille dont il était épris. Le grand-père d'Alex, qui passa sa jeunesse dans un village ukrainien dont la majeure partie des habitants étaient juifs (ce qui n'est pas son cas), ne survécut à l'arrivée des Nazis que parce qu'il accepta, sous la menace d'une arme pointée sur lui, de trahir son meilleur ami, un juif nommé Herschel¹.

Les grands-pères d'Alex et d'Oskar survécurent tous deux à l'histoire qui aurait pu, qui aurait dû, les emporter quelque cinquante années plus tôt. Et face à la nécessité de composer avec l'avenir, tous deux ont adopté une posture similaire : à la fois témoins et rescapés d'événements traumatiques, ils ont fait le choix du silence, du refoulement et de la discontinuité entre les temps, soucieux de protéger leurs descendants contre l'horreur à laquelle ils ont survécu. La posture du grand-père d'Oskar dans *Extremely Loud & Incredibly Close* est particulièrement emblématique : il renonce littéralement à la parole. Il s'interdit de dire en s'en rendant incapable :

I haven't always been silent, I used to talk and talk and talk and talk, I couldn't keep my mouth shut, the silence overtook me like a cancer, it was one of my first meals in America, I tried to tell the waiter, "The way you just handed me that knife, that reminds me of—" but I couldn't finish the sentence, her name wouldn't come, I tried again, it wouldn't come, she was locked inside me, how strange, I thought, how frustrating, how pathetic, how sad, I took a pen from my pocket and wrote "Anna" on my napkin. [EL&IC, 16]

¹ Quant au grand-père juif de Jonathan dans *Everything is Illuminated*, il survécut miraculeusement à l'exécution systématique des Juifs en Ukraine entre 1941 et 1944 ; mais il y perdit sa première épouse enceinte ; puis il fut interné dans un camp de déplacés en Pologne, où il rencontra sa deuxième épouse, la grand-mère de Jonathan, avec laquelle il émigra en Amérique, où il mourut d'un cancer peu de temps après son arrivée : "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]. Cette mort à la fois précoce et absurde à la lumière des circonstances extrêmes auxquelles il échappa, fait du grand-père de Jonathan—Safran—un cas à part : mort trop tôt, il n'eut, en effet, pas le temps d'entrevoir la seule possibilité de la passation de son histoire. Aussi est-ce pour remédier aux irréversibles lacunes d'un grand-père qui n'eut pas l'occasion d'être grand-père que Jonathan entreprend de lui inventer un personnage, un passé, et une vie.

Le mutisme s'ancre dans l'impossibilité de prononcer le prénom d'Anna qui, signifiant « la grâce » en hébreu, est devenu l'emblème d'une perte intolérable. Dans ce choix délibéré d'un silence absolu, c'est l'écriture qui vient occuper la place laissée vacante par la parole : phrases anodines et pragmatiques jetées dans des carnets au fil des jours et des rencontres, comme en témoignent les pages presque blanches qui rythment son récit, sur lesquelles n'apparaissent que quelques mots centrés : "I want two rolls" [EL&IC, 19], "Do you know what time it is?" [EL&IC, 125, 129] ; mais surtout lettres par centaines adressées à un destinataire (le père d'Oskar) qui jamais ne les lira. En-dehors de ses carnets qui lui permettent de préserver un semblant de continuité avec le quotidien, Thomas pallie son mutisme d'une manière aussi radicale que rudimentaire en réduisant, à peu de choses près, ses échanges avec le monde aux deux mots tatoués dans ses paumes de façon indélébile, à savoir « oui » et « non » :

I went to a tattoo parlor and had YES written unto the palm of my left hand, and NO onto my right palm, what can I say, it hasn't made life wonderful, it's made life possible, when I rub my hands against each other in the middle of the winter I am warming myself with the friction of YES and NO. [EL&IC, 17]

Ces deux mots sont l'expression d'un désengagement absolu : dans leur alternance se joue la préservation d'un lien minimaliste avec le monde. La même logique de désengagement délibéré est à l'œuvre dans la caractérisation du grand-père d'Alex, qui est pris de constantes crises de somnolence : "When we arrived at the car, Grandfather was loitering with patience as Father ordered him to. He was very patient. He was snoring" [EII, 33]. Cette narcolepsie chronique peut se lire comme une manière de tenter d'échapper aux relents d'une conscience coupable et à la menace d'un affleurement de la mémoire. Il est d'ailleurs remarquable que le grand-père d'Alex se réveille systématiquement de ces phases d'endormissement en prononçant le prénom de sa défunte épouse, qui elle aussi s'appelait Anna, avant de céder presque immanquablement à un accès de mauvaise humeur :

I was able to move Grandfather from his repose. If you want to know how, I fastened his nose with my fingers so that he could not breathe. He did not know where he was. 'Anna?' he asked. That was the name of my grandmother who died two years yore. 'No, Grandfather,' I said, 'it is me. Sasha.' He was very shamed. [EII, 34]

Mais cette narcolepsie chronique qu'Alex (ici appelé Sasha, mais il s'agit bien du même personnage) interprète volontiers comme l'expression d'une douleur qui résiste au travail du deuil devient bientôt la manifestation évidente d'un refoulement : "My grandmother died two years yore of a cancer in her brain, and Grandfather became very melancholy, and also, he says, blind" [EII, 5]. L'aveuglement feint du grand-père d'Alex fait directement écho au mutisme délibéré du grand-père d'Oskar : tous deux s'inventent en quelque sorte un dysfonctionnement sensoriel afin d'oblitérer la cause de leur traumatisme respectif, afin d'étouffer la seule possibilité de voir et de dire ce qui demande à être révélé. Les deux syllabes d'Anna, prénom en forme de palindrome qui se referme sur lui-même et sur sa vérité cachée, peuvent ainsi s'interpréter comme le seuil infranchissable d'une révélation habilement refoulée. Si les réveils du grand-père d'Alex se jouent à travers l'affleurement de ce prénom entre inconscience ensommeillée et retour réticent à la réalité, c'est donc moins en souvenir de sa défunte épouse qu'en référence à la jeune femme qui, à sa droite en ce jour fatidique où il dut faire un impossible choix, se rappela à lui en glissant sa main dans la sienne : "who is a Jew the General asked me again and I felt on my other hand the hand of Grandmother and I knew that she was holding your father and that he was holding you and that you were holding your children" [EII, 250]. Ainsi, entre sommeil et veille, léger et gracieux, le prénom d'Anna s'échappe de la pesanteur d'un passé refoulé : ce faisant, il opère comme un rappel obsédant du choix dramatique que le grand-père d'Alex fut contraint de faire. Dans le même mouvement, ce prénom inscrit ce choix dans la lignée familiale, dont il fut la condition terrifiante et indispensable : car la possibilité même de l'existence d'Alex, ainsi que celle de ses enfants à venir (ici fantasmés par son grand-père), dépend du sacrifice d'Herschel.

Il est remarquable que ce soit invariablement Alex qui se retrouve obligé de réveiller son grand-père des rêves où il n'a de cesse de s'échapper :

I first had to move him from his sleep. 'Grandfather,' I said, touching his arm. 'Grandfather. It is me, Sasha.' 'I was dreaming,' he said, and this surprised me very much. It is so weird to imagine one of your parents or grandparents dreaming. If they dream, then they think of things when you are not there, and they think of things that are not you. [EII, 114]

Alex agit en quelque sorte comme une incarnation du principe de réalité : en l'arrachant à sa torpeur, il rappelle indirectement son grand-

père à la scène originelle que ce dernier fait tout pour oblitérer. Mais le comique de répétition qui résulte des stratégies successives (et plus ou moins bouffonnes) qu'Alex met en œuvre pour réveiller son grand-père se solde par une conclusion tragique, le dernier épisode de somnolence coïncidant avec la scène d'un suicide :

I found Grandfather in the bath, which was full of blood. I told him to stop sleeping, because I did not yet understand what was going on. 'Wake up!' Then I shook him violently, and then I punched him on the face. It hurt my hand, I punched him so hard [...]. 'You sleep too much!' [EII, 242]

Refusant de croire ce qu'il voit, Alex tente une ultime fois de rappeler son grand-père à la réalité en le frappant violemment et en lui assénant un reproche qu'il n'avait jamais clairement formulé auparavant ("*You sleep too much!*")—un geste et une parole qui décuplent l'intensité des efforts déployés jusqu'alors en de pareilles circonstances. Mais son grand-père ne se réveillera plus : d'une certaine manière, il trépassa pour permettre à son petit-fils d'endosser son passé et d'en devenir le passeur, pour lui permettre en définitive de transmettre le terrible héritage qu'il passa sa vie à étouffer et qui n'est susceptible d'accéder à la lumière qu'à la condition de sa propre disparition.

Si la génération des grands-pères, témoins et survivants du passé, choisit en définitive de passer son tour, déléguant à d'autres, les petits-fils, plus d'un demi siècle plus tard, la fonction de passeur, il est singulier que rien ne passe par la génération intermédiaire, si ce n'est l'héritage du nom qui se répète, génération après génération². Les parents sont comme frappés d'inanité dans les romans de Foer. La figure du père est particulièrement défaillante dans *Everything is Illuminated*. La caractérisation du père d'Alex se réduit à ses devises tyranniques : "I do not care what you want" [EII, 28], répète-t-il inlassablement, avant de dispenser des coups en cas de résistance—"Also, he is a first-rate puncher" [EII, 6]. Sous le joug d'un tel époux, la mère d'Alex est quasiment inexistante. D'une manière analogue, dans sa réécriture de l'histoire de sa famille, génération après génération, Jonathan n'accorde aucune place à ses propres parents, qui sont les grands absents de son récit. Enfin, les parents d'Oskar dans *Extremely Loud and Incredibly Close*

² "Grandfather's name is also Alexander. Supplementally is Father's. We are all the primogenitory children in our families, which brings us tremendous honor, on the scale of the sport of baseball, which was invented in Ukraine. I will dub my first child Alexander. If you want to know what will occur if my first child is a girl, I will tell you. He will not be a girl" (EII, 5). À défaut de signaler l'héritage d'une histoire commune, la répétition du nom répercute les mêmes valeurs patriarcales et misogynes.

cèdent semblablement la place aux grands-parents, le père étant mort et la mère entièrement consacrée à son deuil³. Mais avant qu'il ne rencontre celui dont il ne comprendra peut-être jamais qu'il est son grand-père disparu, il est remarquable qu'Oskar parte à la recherche d'un grand-père substitutif, qu'il trouve d'ailleurs en la personne du très vieux Mr. Black. Mr. Black, qui vit seul dans une relative surdité, habite le même immeuble qu'Oskar. Au terme de leur première rencontre, il devient son associé et son bras droit, assurant ce faisant une transition improbable entre la disparition du père et l'apparition du véritable grand-père : "And then, all of a sudden, I thought of something. Something wonderful. 'Do you want to help me?' 'Excuse me!' 'With the key.' 'Help you!' 'You could go around with me.' 'You want my help!' 'Yes.'" [EL&IC, 164]. Clopin-cloquant, Mr. Black accompagne Oskar dans ses pérégrinations new-yorkaises pendant une grande partie du roman, puis il tire élégamment sa révérence au moment où réapparaît Thomas. C'est ainsi que, reconnaissant, il fait ses adieux à Oskar : I've loved being with you. I've loved every second of it. You got me back into the world. That's the greatest thing anyone could have done for me. But now I think I'm finished. I hope you understand" [EL&IC, 254].

Quêtes

Le poids d'un passé insoupçonné qui pourtant détermine leurs conditions d'existence engage les personnages principaux de chacun des deux romans dans une quête qui constitue le point d'impulsion du récit. Cette quête, qu'Alex évoque à la manière d'une « recherche » (la quatrième division de son récit s'intitule en effet "The very rigid search") et qu'Oskar, inspiré par le jargon des agents secrets, conçoit comme une « mission »⁴, prend la forme de pérégrinations géographiques (d'une part en Ukraine, d'autre part à travers les cinq faubourgs new-yorkais), qui opèrent comme la métaphore privilégiée d'un voyage dans le temps. Finalement détourné de son objet premier, le voyage dans l'espace qu'engage la quête finit par être la condition essentielle du rétablissement d'un lien entre présent et passé. "Everything is the way it is because

³ Aussi Oskar entretient-il une relation très privilégiée avec sa grand-mère, avec laquelle il communique, d'un immeuble à l'autre, par l'intermédiaire d'un talkie-walkie. Leurs conversations décousues, à toute heure de la nuit, leur permettent, à l'un comme à l'autre, d'évoquer la source commune de leur désarroi et de ne pas complètement perdre pied dans un monde étrange où ils ont chacun perdu ce qu'ils avaient de plus cher : " 'Oskar? Over.' 'I'm OK. Over.' 'What's wrong, darling? Over.' 'What do you mean what's wrong? Over.' 'What's wrong? Over.' 'I miss Dad. Over.' 'I miss him, too. Over.' 'I miss him a lot. Over.' 'So do I. Over.' 'All the time. Over.' 'All the time. Over.' " (EL&IC, 71)

⁴ "Another thing that I decided was that I would be as secretive about my mission as I could at home" (EL&IC, 87).

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" [EII, 145]. Ces propos d'Alex rendent compte de la gravité croissante qu'acquiert à la fois son récit et le commentaire qu'il en propose, à mesure qu'il prend conscience du fait que son propre destin n'échappe pas à une forme de déterminisme, sinon de fatalité, et que sa marge de manœuvre dans la conduite de ses choix est, en quelque sorte, conditionnée par les choix que d'autres, et en l'occurrence son grand-père, ont faits avant lui. Le voyage devient nécessaire, et même vital, au moment où Alex prend conscience de l'abîme qui sépare le présent d'un passé qui, en raison de son intolérable lourdeur, fut volontairement exclu des mécanismes traditionnels de la passation de la mémoire et du souvenir, garants d'une certaine continuité entre les générations. C'est par ce retour géographique sur les lieux d'une mémoire refoulée qu'Alex parviendra à réconcilier les temps de son histoire familiale et à rétablir une forme de continuité là où il n'y avait que rupture, dissimulation et mensonge. Mais cette épiphanie se fait dans le fracas d'une grande violence entraînant le sacrifice de ses rêves adolescents : elle passe par la démission du père et par la mort du grand-père.

Au départ de sa quête, Alex se retrouve au service d'un Américain, un écrivain en herbe qui effectue en quelque sorte un pèlerinage en Ukraine pour tenter de retrouver la femme, une certaine Augustine, qui aurait sauvé son grand-père maternel des rafles nazies. Cet Américain que, dans son récit, Alex se plaît à appeler « le héros » (car il en est, en effet, le prétexte et le centre d'attention) est clairement présenté comme un double de l'auteur, dont il porte d'ailleurs le nom : Jonathan Safran Foer. Dans le même mouvement, Alex se définit comme son traducteur, c'est-à-dire à la fois sa voix d'emprunt et la condition même de son existence en Ukraine : "I was so effervescent to go to Lutsk and translate for Jonathan Safran Foer" [EII, 2]⁵. Parce qu'il parle anglais et pour répondre à

⁵ En 1996, Foer, qui n'était alors pas encore romancier, effectua d'ailleurs un pareil voyage sur la trace de ses ancêtres, secondé par un guide qui portait le même nom que son traducteur fictionnel, Alex. Cet Alex est ainsi évoqué dans un article du *Guardian* du 21 mai 2005 : "In fact, the three-day trip bore no relation to the book he would later write, though there was a translator and he was called Alex. Foer and Alex spent their time in a 'crummy hotel', drinking tea in strangers' home, and they never found the woman. 'I knew it wouldn't work when we went to look. I had no expectation of that' " [Mackenzie"]. Foer répète à l'envi que le caractère précipité et improvisé de sa démarche en fit un échec : "Mr. Foer knew that his grandfather [...] had been saved by a woman in his hometown, Trochimbrod, in Ukraine, but the Holocaust was not a subject his family discussed. It was not until his sophomore year at Princeton, prompted by he knows not what, that Mr. Foer asked his mother about the story. She could provide only a photograph of his grandfather and the woman. Mr. Foer spent three days in the area of his grandfather's town, which no longer existed. An idiotic trip, he says. He had done no research, he found no one" [Wadler]. *Everything is Illuminated* peut donc s'interpréter comme une manière différée de combler le vide que la quête de Foer—l'homme, par opposition au personnage—n'est pas parvenue à combler.

l'injonction d'un père autoritaire qui dirige une agence de voyage spécialisée dans la prise en charge d'Américains désireux de visiter l'Ukraine et la Pologne, Alex se met donc au service d'une quête qui non seulement n'est pas la sienne, mais qui lui semble surtout aberrante :

OK, I had never met a Jewish person until the voyage. But this was their fault, not mine [...]. I will be truthful again and mention that before the voyage I had the opinion that Jewish people were having shit between their brains. This is because all I knew of Jewish people was they paid Father very much currency in order to make vacations *from America to Ukraine*. [EII, 3]

À travers ses accents à la fois provocateurs et humoristiques, cet aveu est très révélateur du ton du roman ; il annonce en outre indirectement le contexte du dénouement de la quête. Mais il est évident qu'au moment où il écrit ces mots, Alex encore très ignorant de l'histoire de son pays⁶, ne mesure aucunement les répercussions de ce qu'il dit. Or l'apparente frivolité de ses propos dissimule en même temps qu'elle révèle un état de fait funeste. Ce qu'Alex comprend peu à peu, à mesure qu'il avance dans sa quête, c'est que si, comme il le dit, il n'a jamais eu l'occasion de rencontrer de juifs en Ukraine, c'est précisément parce qu'il ne reste pour ainsi dire plus de juifs en Ukraine. Et que s'il ne reste presque plus de juifs en Ukraine, c'est parce que des individus comme son grand-père ont été contraints de participer à l'organisation systématique de leur disparition. Entre 1941 et 1944, près d'un million et demi de juifs d'Ukraine ont été assassinés suite à l'invasion de l'Union soviétique par l'Allemagne nazie. Seule une minorité d'entre eux l'a été après déportation dans les camps d'extermination. L'extermination des juifs au sein des *shtetls* ukrainiens où ils vivaient avec leurs familles correspond à ce que les historiens appellent « la Shoah par balles »⁷. C'est, en filigrane, cette histoire-là que raconte *Everything is Illuminated*. Cette découverte se double *a posteriori* d'une autre révélation sordide : si l'agence du père d'Alex, "Heritage Touring" [EII, 3], rencontre un certain succès, c'est moins en raison de l'attrait de la région qu'en vertu de l'exploitation organisée de son passé.

⁶ L'un de ses premiers échanges avec Jonathan, peu après leur rencontre, témoigne de l'extrême résistance d'Alex quand Jonathan évoque le rôle des Ukrainiens dans l'extermination des Juifs : "The Ukrainians, back then, were terrible to the Jews. They were almost as bad as the Nazis. It was a different world. At the beginning of the war, a lot of Jews wanted to go to the Nazis to be protected from the Ukrainians." "This is not true." "It is." "I cannot believe what you are saying" [EII, 62].

⁷ Cette histoire, encore largement méconnue, fut au centre d'une exposition au Mémorial de la Shoah à Paris, du 20 juin 2007 au 6 janvier 2008. L'exposition donna lieu à un catalogue intitulé *Les fusillades massives en Ukraine (1941-1944)*. *La Shoah par balles*, Paris, Éditions du Mémorial de la Shoah, 2007.

It is for Jewish people, like the hero, who have cravings to leave that ennobled country America and visit humble towns in Poland and Ukraine. Father's agency scores a translator, guide, and driver for the Jews, who try to unearth places where their families once existed. [EII, 3]

Le fait que le grand-père paternel d'Alex, aussi aveugle qu'il prétend l'être, remplisse les fonctions de chauffeur et de guide n'est pas la dernière des ironies. Ce qui se dessine dès cette esquisse et qui se confirme peu à peu, c'est que le père d'Alex, qui se désintéresse foncièrement de son histoire familiale, convertit l'histoire récente de son pays en affaire familiale lucrative : l'organisation d'excursions « touristiques » sur les lieux d'événements effroyables, sur des lieux d'une mémoire particulièrement douloureuse, se situe ainsi au cœur des services qu'il propose. Le verbe "unearth" se revêt ici de consonances funèbres : il désigne d'une part la quête des survivants et de leurs descendants soucieux d'« exhumer » une histoire familiale terrifiante ; il fait, d'autre part, indirectement référence aux macabres découvertes faites à l'occasion de la localisation récente des fosses communes ukrainiennes.

De l'autre côté de l'Atlantique, dans une Amérique meurtrie par les attaques terroristes du 11 septembre 2001, la quête d'Oskar consiste à essayer de trouver quelle peut bien être l'utilité d'une clé trouvée par hasard au fond d'un vase dans les affaires de son père ; l'unique indice dont il dispose pour mener son enquête est le mot BLACK inscrit sur l'enveloppe contenant la clé en question. Oskar entreprend donc de rendre visite à tous les Black résidant dans les cinq faubourgs new-yorkais, afin de les interroger sur la clé et sur son père : "I decided that I would go through the names alphabetically, from Aaron to Zyna, even though it would have been a more efficient method to do it by geographical zones" [EL&IC, 87]. Cette mission impossible—son échec s'inscrit d'emblée dans l'absence d'une méthode d'investigation « efficace »—est la seule réponse qu'ait trouvée Oskar à ses interrogations obsessionnelles au sujet de la mort de son père, dont le cercueil a été enseveli vide, son corps n'ayant pas été retrouvé dans les décombres de *Ground Zero*.

Dans les deux romans, la quête conduit les personnages-narrateurs à des découvertes tantôt inattendues, tantôt décevantes, mais invariablement aux antipodes de ce qu'ils croyaient trouver. Dans les deux cas, la quête initiale se voit détournée de sa motivation première. Mais au terme de la quête, à rebours de leurs attentes, la découverte à laquelle les personnages aboutissent se révèle paradoxalement être l'objet premier, le seul objet qui vaille. Ainsi, à l'issue de longs méandres dans le passé, le dénouement inattendu auquel mène la quête permet à Alex, à Jonathan et

à Oskar d'accéder à une forme de paix avec le présent (celui du deuil pour Oskar, celui d'un contexte familial chaotique pour Alex) et d'embrasser l'avenir. Oskar révèle enfin le secret trop lourd pour lui des enregistrements sur répondeur des dernières paroles de son père qu'il dissimule depuis le 11 septembre et peut renouer le dialogue avec sa mère autour d'un plat de spaghetti, qui dans la dernière section du roman signifie le retour à une quotidienneté normale. Quant à Alex, au terme du voyage, il renonce à ses rêves américains, rejette un père despotique et défaillant, et prend sa place :

This is what happened. He told his father that he could care for Mother and Little Igor. It took his saying to make it true. Finally, he was ready. His father could not believe this thing. What? he asked. What? And Sasha told him again that he would take care of the family, that he would understand if his father had to leave and never return, and that it would not even make him less of a father. [EII, 274]

Enfin, Jonathan répond à l'échec de sa mission historique en devenant écrivain, en prenant le parti de remplacer les faits qui lui échappent (il ne retrouvera jamais la véritable Augustine) par la fiction. Pour les trois petits-fils que sont Oskar, Alex et Jonathan, la possibilité même de l'avenir se dessine donc à travers un long détour par l'Histoire, qui se révèle aussi être leur histoire. *Everything is Illuminated* et *Extremely Loud and Incredibly Close* peuvent ainsi se lire comme deux romans sur les discontinuités et sur les ruptures qui caractérisent la temporalité familiale sous l'effet du traumatisme ou de la culpabilité. Cette discontinuité est à l'œuvre dans l'organisation interne des deux romans, où cohabitent, sous la forme de récits distincts, différents discours et différentes strates temporelles qui situent l'histoire personnelle des personnages au confluent de l'histoire universelle.

Collage post-moderniste : l'Histoire en histoires

D'un point de vue structurel, *Everything is Illuminated* et *Extremely Loud & Incredibly Close* se ressemblent beaucoup. Les deux romans sont, en effet, chacun constitués de trois textes distincts qui se succèdent et s'alternent pour donner corps à un texte unique. Le second roman est essentiellement narré par Oskar, qui prend en charge neuf des dix-sept récits qui composent le roman : dans les silences de sa propre voix émergent la voix de son grand-père disparu, Thomas, à l'occasion de lettres rédigées à l'attention du fils qu'il n'a jamais connu, et celle de sa grand-mère qui, bien qu'elle occupe une place primordiale dans

l'existence de son petit-fils, décide de lui révéler qui elle est et d'où elle vient, à l'occasion d'une longue lettre morcelée en quatre parties :

Dear Oskar,
I am writing this to you from the airport.
I have so much to say to you.
I want to begin at the beginning, because that is what you deserve. I want to tell you everything, without leaving out a single detail. But where is the beginning? And what is everything? [EL&IC, 75]

Il est notable qu'à rebours de la stratégie adoptée par les grands-pères dans chacun des deux romans, la grand-mère d'Oskar considère la transmission de son histoire comme un devoir : sa lettre à Oskar n'est d'ailleurs pas sa première tentative de passation du passé. En témoignent les pages blanches qui, au cœur du roman, figurent le manuscrit intitulé "My Life" [EL&IC, 120) que, jeune femme et jeune mariée, elle consacra tant de temps et d'énergie à composer sur une machine à écrire sans ruban. À travers son souci de mémoire contrarié par les circonstances, la grand-mère d'Oskar rappelle le personnage de Lista dans *Everything is Illuminated*, la très vieille dame qui, seule survivante de Trachimbrod, se substitue à la figure d'Augustine si ardemment recherchée pour raconter à Alex, à son grand-père et à Jonathan la plus terrifiante des histoires : "I have been waiting for you for so long" [EL&IC, 118]. Cet aveu témoigne de la manière dont, pendant plus d'un demi siècle, Lista attendit un auditoire afin de pouvoir enfin, l'une après l'autre, ouvrir les boîtes dans lesquelles elle consigne avec un zèle morbide des objets ayant appartenu aux Juifs de Trachimbrod—sa famille, ses amis, ses voisins—qui périrent aux mains des Nazis :

There were many boxes, which were overflowing with items. These had writing on their sides. A white cloth was overwhelming from the box marked WEDDINGS AND OTHER CELEBRATIONS. The box marked PRIVATES: JOURNALS/DIARIES/SKETCHBOOKS/UNDERWEAR was so overfilled that it appeared prepared to rupture. [EII, 147]

Mieux que le mémorial érigé au milieu d'un champ désert [EII, 189], ces boîtes contiennent littéralement la mémoire des disparus : elles recèlent confessions et reliques—tout ce qu'il reste d'eux. Le geste de Lista qui confie l'une de ces boîtes à Jonathan est lourd de conséquences : d'une part, ce geste témoigne du fait qu'elle considère Jonathan comme étant digne de recevoir puis de transmettre les fragments de son histoire ; et par ce geste, il devient passeur. D'autre part, dans le même mouvement, elle

donne indirectement à Alex la clé qui lui permettra de répondre aux interrogations qui l'assaillent concernant le passé de son grand-père— "what did he do during the war? " [EII, 74]— et, en dernière analyse, de comprendre d'où il vient. En effet, cette boîte, qui a pour nom « IN CASE » [EII, 192], contient une photo d'Herschel en compagnie du grand-père d'Alex, preuve irréfutable d'un passé inavouable qui met en branle l'impossible processus de la révélation.

Datée du 12 septembre 2003, la lettre de sa grand-mère à Oskar ouvre à son tour les boîtes scellées de sa mémoire pour en livrer le contenu à son petit-fils, car toute sa vie reposa sur l'obstruction d'un passé qui enfin se libère : « Your mother and I, écrit Thomas à son fils, never talk about the past, that's a rule » [EL&IC, 108]. Cette lettre s'achève près de deux cent cinquante pages plus tard sur une signature précédée d'une déclaration d'amour. Entre les lettres de son grand-père à son propre père et celle de sa grand-père à son attention se tisse l'histoire familiale d'Oskar : Dresde, l'amour de Thomas pour Anna, la sœur aînée défunte de celle qui sera finalement sa grand-mère, les bombardements, l'exil en Amérique, les retrouvailles de Thomas et de celle qu'il épousera à défaut d'avoir pu épouser sa sœur, leur mariage insolite dans un profond silence, la fuite de Thomas lorsqu'il apprend qu'il va être père, et enfin son retour, quarante ans plus tard, alors que disparaît son fils qu'il n'a jamais rencontré dans les attaques terroristes sur les deux tours. Tandis qu'Oskar cherche en vain à donner un sens à sa vie en se construisant une existence autour d'une clé mystérieuse dans laquelle il aimerait voir *la* clé de toutes ses incompréhensions, son histoire familiale se révèle ainsi à son insu : d'une certaine manière, sa quête de sens aboutit en marge de ses recherches et dans les marges de son récit.

Les deux séries de lettres, qui racontent fondamentalement la même histoire, se distinguent clairement par leurs caractéristiques typographiques et syntaxiques. Rédigées entre 1963 et 2003, les lettres du grand-père d'Oskar sont toutes rassemblées sous un même titre, "Why I'm not where you are" [EL&IC, 16, 108, 208, 262], qui en éclaire la visée essentiellement justificatrice. Ces lettres reposent sur une syntaxe à la fois simple et extrêmement dense constituée de phrases longues qui procèdent par accumulation de propositions simplement liées par des virgules. C'est notamment ainsi que Thomas retrace sa fascination pour les aéroports, à travers laquelle, du fantasme initial à son embarquement à bord d'un vol transatlantique, son désir de fuite se matérialise peu à peu :

...I found myself sticking around, spending more time than was necessary, watching the planes bring people and take people away, I started coming

twice a week and staying for several hours, when it was time to go home I didn't want to leave, and when I wasn't here, I wanted to be here... [EL&IC, 109]

Ce particularisme syntaxique donne l'impression que le récit se déroule dans une unique respiration : les éléments les plus hétérogènes se trouvent ainsi placés sur un plan unique, en l'absence de hiérarchisation du réel. Ces lettres laissent penser que Thomas cherche à tout dire, les petites et les grandes choses, toutes les choses qu'il n'a jamais partagées. La lettre vient en quelque sorte remédier aux impossibilités de la vie. La syntaxe de la grand-mère contraste singulièrement avec celle de son mari : les lettres (en fait : la lettre) de Grandma à son petit-fils se li(sen)t à la manière d'un long poème en prose avec de réguliers passages à la ligne qui interrompent le flot des phrases. Chaque phrase semble égrener l'un de ses nombreux « sentiments » (la lettre s'intitule très simplement "My Feelings") trop longtemps enfouis dans l'épaisseur du silence. C'est ainsi qu'elle évoque ses premières retrouvailles avec Thomas après la guerre :

I walked into a bakery seven years later and there he was. [...] The seven years were not seven years. They were not seven hundred years. Their length could not be measured in years, just as an ocean could not explain the distance we had travelled, just as the dead can never be counted. I wanted to run away from him, and I wanted to go right up next to him. I went right up next to him. [EL&IC, 81]

Le récit de la grand-mère est ainsi ponctué d'innombrables respirations matérialisées par des blancs typographiques ou des espaces volontairement allongés, qui donnent corps à ses hésitations quant au choix des mots et à ses doutes sur la manière de dire ce qu'il y a à dire. Ainsi, les trous dans le texte figurent l'incroyable difficulté que constitue la transmission d'un tel passé.

Constitué de trente-quatre « divisions », dirait son narrateur principal, *Everything is Illuminated* prend la forme d'un long dialogue entre Alex (qui partage toutes ses interventions avec le lecteur) et Jonathan (qui n'en partage qu'une partie) : ce dialogue s'effectue par lettres et textes interposés. Le roman est, en effet, constitué de trois textes distincts, qui ne tardent pas à fonctionner en écho. Le premier de ces textes correspond au récit d'Alex relatant les deux jours passés en compagnie de Jonathan, de leur rencontre à la gare de Lvov en Ukraine jusqu'au moment où ils s'apprêtent à se séparer sur le quai de la même gare. Ce récit se subdivise en huit chapitres dont les titres rendent compte de l'avancement de la quête. Le second récit, qui se caractérise par ses accents à la fois mythiques

et poétiques, est l'œuvre de Jonathan qui, s'inspirant rétrospectivement de son voyage en Ukraine, évoque l'histoire de sa famille sur plusieurs générations entre 1791 et 1942, deux dates entre lesquelles la narration fait des allers-retours constants, nouant les destins et dressant des ponts entre les vies de ses aïeux plus ou moins lointains. Ce récit, qui se poursuit sur dix-huit chapitres, semble de prime abord narré d'un point de vue extérieur et distant. Mais, au détour d'une phrase, le narrateur à la première personne rappelle discrètement sa présence au lecteur, à travers l'apparition chronique de pronoms personnels ou d'adjectifs possessifs qui font converger l'histoire de Trachimbrod avec la sienne propre⁸. Enfin, le troisième texte est constitué de la correspondance entre Alex et Jonathan ou, plus précisément, des lettres d'Alex à Jonathan, celles du « héros » étant recluses dans un extérieur du texte inaccessible. Les lettres d'Alex jouent une fonction multiple : elles révèlent certains aspects de sa personnalité que la version fictive de son personnage dissimule sous l'effet de la transfiguration. En témoigne son souci caractéristique de se dépeindre comme plus imposant qu'il ne l'est en vérité. Ainsi, dans son esquisse initiale, l'autoportrait flatteur (parce que fictif) qui émerge dans un premier temps—"But first I am burdened to recite my good appearance. I am unequivocally tall—[EII, 3]—se trouve, pour ainsi dire, corrigé dans sa première lettre à Jonathan, à travers l'expression de sa gratitude : « *And thank you, I feel indebted to utter, for not mentioning the not-truth about how I am tall. I thought it might appear superior if I was tall* » [EII, 24]. Dans son appréciation de la prose d'Alex, Jonathan n'a, en effet, apparemment pas jugé utile de rendre à son guide et traducteur sa modeste taille humaine. En revanche, une remarque d'Alex laisse percer le mécontentement probable de Jonathan face au premier portrait qui est fait de lui : « *When we found each other, écrit Alex, I was flabbergasted by his appearance. This is an American? I thought. And also, This is a Jew? He was severely short* » [EII, 31]. Aussi ce portrait du « héros » fera-t-il plus tard l'objet d'une retouche, sous l'injonction indignée de Jonathan : "*As you commanded, I removed the sentence 'He was severely short,' and inserted in its place, 'Like me he was not tall' "* [EII, 53]. Cette insistance sur la petite taille des deux jeunes hommes révèle leur commune frustration ; mais ils retrouvent tous deux des proportions plus vraisemblables dans le texte fantasmagique de la seconde version du récit d'Alex, éditée à la lumière des suggestions et requêtes de Jonathan⁹. Ainsi, sous la forme de

⁸ C'est, par exemple, ainsi que se conclut le troisième chapitre de sa fresque : "He had been given a baby, and I a great-great-great-great-great-great-grandfather" [EII, 42].

⁹ Ces lettres sont, en effet, le lieu d'un véritable travail éditorial : Alex s'y interroge sur la manière et sur la nécessité de dire. Dans ces lettres, il répond aux suggestions de Jonathan afin d'améliorer son propre récit et parfois de lisser son anglais, de même qu'il réagit (et parfois s'emporte) suite à sa lecture des fragments de texte que Jonathan a soumis à sa lecture,

continuels allers-retours entre le récit fictif d'une expérience vécue et les confidences de l'écrivain en devenant commentant ce qu'il fait, ces lettres permettent au lecteur de mesurer l'écart entre la réalité (dans la fiction) et la fiction (dans la fiction). À mesure qu'il écrit et prend goût à l'écriture, Alex prend aussi progressivement conscience de la marge de manœuvre dont il jouit en tant que transcripteur d'une expérience partagée, en tant que passeur d'une expérience passée. Le pouvoir que lui confère l'écriture constitue pour lui une source de jubilation croissante. Dans un premier temps, il comprend combien la vie a à gagner dans ces retouches ; et au passage, il offre au lecteur une définition naïve et émerveillée des pouvoirs de la fiction, portée ici par la répétition du modal *could* :

We are being very nomadic with the truth, yes? The both of us? Do you think that this is acceptable when we are writing about things that occurred? If your answer is no, then why do you write about Trachimbrod and your grandfather in that manner that you do, and why do you command me to be untruthful? If your answer is yes, then this creates another question, which is if we are to be such nomads with the truth, why do we not make the story more premium than life? It seems to me that we are making the story even inferior. We often make ourselves appear as though we are foolish people, and we make our voyage, which was an ennobled voyage, appear very normal and second rate. We could give your grandfather two arms, and could make him high-fidelity. We could give Brod what she deserves in the stead of what she gets. [...] I do not think that there are limits to how excellent we could make life seem. [EII, 179-180]

Sous l'effet de l'écriture, le personnage d'Alex s'épaissit d'une nouvelle dimension : ce qui, au départ, n'était qu'un jeu devient en quelque sorte un devoir qu'il endosse au moment même où il renonce à ses fantasmes pré-pubères d'exil en Amérique. Il devient écrivain et puise dans cette reconnaissance une force nouvelle :

...I manufacture not-truths for Little Igor. I desire him to feel as if he has a cool brother, and a brother whose life he would desire to impersonate one day. [...] I think that this is why I relish writing for you so much. It makes it possible for me to be not like I am, but as I desire for Little Igor to see me. [...] With writing, we have second chances. [EII, 144]

désapprouvant les choix effectués par ce dernier. Ainsi, Alex s'indigne-t-il de l'irrévérence dont fait preuve Jonathan lorsqu'il décrit son grand-père comme un érotomane peu scrupuleux : "*I could not believe that your grandfather was such an inferior person, to be carnal with the sister of his wife, and on the day of his wedding, and to be carnal while standing, which is a very inferior arrangement*" [EII, 179].

Ces trois textes distincts¹⁰—le récit d’Alex, le récit de Jonathan et les lettres d’Alex à Jonathan—se succèdent à un rythme régulier et finissent par constituer un même texte, tissé d’un même fil :

I understand very much what you are saying. Do you remember the division that I wrote about how Grandfather said I looked like a combination of Father, Mother, Breshnev, and myself? I made to remember that when I read what you wrote. (With our writing, we are reminding each other of things. We are making one story, yes?) [EII, 144]

On notera au passage le principe d’inversion qui préside à cette citation, où l’essentiel est relégué dans la parenthèse. Cette configuration faite de passages virtuels outre-Atlantique (envois supposés, attente de lettres, impatiences de lecteurs), qui sont à leur tour livrés au lecteur sous la forme d’un improbable passeur, est le dispositif qui permet à l’auteur d’exhumer un passé (son passé?) par l’intermédiaire d’une voix singulière, à travers la création d’une voix qui, pour faire passer les révélations les plus terrifiantes, crée la surprise et invente une légèreté paradoxale.

Le parti pris de l’étrangeté, ou l’écart comme condition de possibilité d’un récit

L’extrême originalité de *Everything is Illuminated* réside dans le choix de son narrateur principal : la voix inédite qui s’élève dans les premières pages du roman dans un langage si inédit qu’il engage d’emblée une réflexion sur le statut de la langue, ne peut manquer d’en rappeler d’autres¹¹. À l’aube du XXI^e siècle, Jonathan Safran Foer ne se réclame d’aucune tradition littéraire, mais dans la lignée de ses illustres prédécesseurs, son premier roman fait date et son second roman, *Extremely Loud and Incredibly Close*, prolonge le miracle, même si c’est sur

¹⁰ Pour être tout à fait précis, le roman s’achève avec l’émergence d’une troisième voix et d’un quatrième texte, à savoir la lettre posthume du grand-père d’Alex à Jonathan (non signée, sans ponctuation finale).

¹¹ On pense notamment aux expérimentations en matière de narration qui caractérisent l’extrême fin du XIX^e siècle et le début du XX^e, et notamment le parti pris singulier adopté par Henry James dans *What Maisie Knew* (1897) ou la création d’un narrateur félin dans *Je suis un chat* (1905) de Natsume Sôsêki. On pense plus encore à l’une des figures de proue du modernisme américain, à savoir Benjy Compson, narrateur idiot sur la voix duquel s’ouvre la première section de *The Sound and the Fury* (1929) de William Faulkner, dans un climat de radicale étrangeté.

un mode mineur, en vertu de la singularité des voix qui prennent en charge le récit à la première personne¹².

Everything is Illuminated prend forme dans l’alternance de plusieurs voix narratives, mais c’est la voix d’Alex qui prédomine. Alex est un jeune Ukrainien qui apprend l’anglais à l’université, avec un talent dont il ne se lasse pas de se vanter : “I had performed recklessly well in my second year of English at university” [EII, 2]. Malgré les efforts qu’il déploie dans son apprentissage de l’anglais, Alex constitue un narrateur insolite dans la mesure où sa maîtrise de la langue dans laquelle il fait œuvre de narrateur est approximative et chancelante : « Like you know, admit-il dans sa première lettre, I am not first rate with English. In Russian my ideas are asserted abnormally well, but my second tongue is not so premium » [EII, 23]. Il est toutefois assez familier avec les schémas syntaxiques de l’anglais pour être compris par son interlocuteur américain à l’intérieur du roman, et par le lecteur. Mais la spécificité de son anglais et les innombrables trouvailles, aussi involontaires soient-elles, qui émaillent son vocabulaire résultent d’une pratique presque systématique de l’écart par rapport à la norme linguistique. Cet écart par rapport aux attentes d’un lecteur exercé aux logiques de l’anglais traditionnel est source de surprise et parfois d’hilarité. Mais un de ses effets plus inattendus réside dans l’étrange poésie qui émane des associations bizarres que le narrateur produit spontanément.

Au début du roman, c’est en ces termes qu’Alex élabore son autoportrait : “I dig to disseminate very much currency at famous nightclubs in Odessa. Lamborghini Countaches are excellent, and so are cappuccinos. Many girls want to be carnal with me in many good arrangements” [EII, 2]. Le rire et la poésie ont une seule et même origine : ils résultent ici du choix de synonymes impropres (*dig = like, disseminate = spend, currency = money, be carnal = to have sex, etc.*) et de maladresses syntaxiques—Alex énumère ses préférences par l’entremise d’un même adjectif, *excellent*, sous la forme d’un zeugma qui associe, sur le même plan, voitures de luxe et cappuccino. La singularité de l’anglais d’Alex

¹² La similarité formelle entre les deux romans est contenue dans leurs titres en forme d’arcane, qui sont empruntés aux idiotismes syntaxiques de chacun des deux narrateurs principaux. *Everything is Illuminated* fait référence au dénouement de la quête d’Alex, au terme de laquelle tout, en effet, finit par « s’illuminer », où une signification et un sentiment de continuité finissent par se substituer à l’incohérence chaotique du présent. L’avant-dernier et le dernier récits d’Alex, respectivement intitulés “An Overture to Illumination” et “Illumination”, signalent un dénouement qui débouche en effet sur une forme d’illumination du sens. Quant à *Extremely Loud and Incredibly Close*, son titre dépourvu d’objet clairement défini semble évoquer dans la conjugaison d’effets intensifiés par les deux adverbes hyperboliques la proximité et les répercussions d’un événement traumatique—il est évidemment tentant d’y entreprendre le fracas de la chute des deux tours, ainsi désigné de manière métonymique.

provient en définitive des "many good arrangements", combinaisons curieuses et associations peu orthodoxes de mots et d'idées, qui caractérisent son appropriation accréitive de la langue étrangère dans laquelle il transmet son histoire. À mesure qu'il avance dans sa lecture du roman, le lecteur—qui devient à son tour traducteur—s'acclimate avec cette langue incongrue et identifie peu à peu les idiomatismes qui la sous-tendent. Il prend également la mesure de l'enrichissement progressif du lexique d'Alex, qui se nourrit de ses nombreuses incursions dans le thésaurus qui constitue sa bible de chevet. Le mimétisme et l'emprunt à Jonathan d'un certain nombre d'expressions d'argot américain jouent également un rôle prépondérant dans son acquisition de l'anglais, qui tout en fourmillant d'impropriétés ponctuelles, n'est finalement jamais incompréhensible.

Les particularismes de l'idiolecte d'Alex se prolongent dans la langue d'Oskar Schell, le jeune new-yorkais de neuf ans qui se voit confier la majeure partie de la narration dans *Extremely Loud and Incredibly Close*. Dans l'anglais d'Oskar, l'innocence d'un regard enfantin se conjugue aux idiotismes propres à l'enfance. Mais ces idiotismes se complexifient du fait qu'Oskar n'est pas un enfant ordinaire. D'une intelligence redoutable, il jouit d'un vocabulaire singulièrement riche et varié pour son jeune âge. La perte qu'il vient de subir lui confère en outre une certaine gravité : ainsi ses remarques, propres à un enfant de son âge, sur son quotidien dans la cour de récréation ou l'accumulation de ses collections et trésors, se doublent de considérations beaucoup plus solennelles sur le deuil, la possibilité d'un au-delà du deuil ou la nécessité du mensonge. C'est en ces termes qu'il égrène ses nombreuses obsessions sur les cartes de visite qu'il distribue volontiers au fil de ses rencontres :

Oskar Schell. Inventor, Jewelry Designer, Jewelry Fabricator, Amateur Entomologist, Francophile, Vegan, Origamist, Pacifist, Percussionist, Amateur Astronomer, Computer Consultant, Amateur Archeologist, Collector of: *rare coins, butterflies that died natural deaths, miniature cacti, Beatles memorabilia, semiprecious stones, and other things.* [EL&IC, 99]

Cet inventaire qui, dans une version beaucoup plus élaborée, fait directement écho à celui d'Alex évoqué précédemment, confirme la manière dont des occupations propres à l'enfance cohabitent dans son personnage avec des préoccupations directement liées à la disparition de son père. En effet, si le principe même de la collection, le fantasme de l'inventeur génial, l'attrait suscité par le voyageur dans l'espace (l'astronome) et le voyageur dans le temps (l'archéologue), la passion des

insectes, celle du pliage et des instruments sonores, ou encore l'importance de la culture informatique s'inscrivent dans l'ère du temps et peuvent sans conteste être considérés comme des centres d'intérêt assez fréquents chez un petit garçon de neuf ans (encore faut-il peut-être préciser qu'il est issu d'un milieu privilégié), d'autres éléments de sa liste détonnent singulièrement. Son goût pour les bijoux s'explique par le métier qu'exerçait son père défunt, qui avait repris à son compte l'entreprise familiale ; il peut également s'interpréter comme une manière pour Oskar d'endosser à son tour cette tradition et cet héritage familiaux. La francophilie d'Oskar constitue un clin d'œil amical à l'endroit des pays qui, telle la France, refusèrent de s'engager dans une guerre vengeresse en Irak. Son végétarisme s'inscrit dans un même souci de non-violence en réaction à l'excès de violence¹³. Enfin, les innombrables collections d'Oskar se concentrent autour d'objets beaucoup moins anodins qu'il n'y paraît à première vue : « les papillons morts d'une mort naturelle », « les objets à la mémoire des Beatles » témoignent d'une même obsession— voire une fascination—pour la mort, tandis que la passion d'Oskar pour les « pierres semi-précieuses » est encore une manière déguisée de rendre hommage à son père.

D'une certaine manière, l'étrangeté d'Alex, narrateur non anglophone qui fait de l'anglais un usage à la fois décalé et réjouissant, fait donc écho à la singularité d'Oskar, narrateur enfant qui, contraint à grandir trop vite, s'exprime dans une langue où les enfantillages se mêlent à des considérations d'une grande gravité et où des préoccupations métaphysiques s'expriment dans une syntaxe et un vocabulaire marqués par l'enfance. Tous deux opèrent comme des miroirs déformants du monde qui les entoure, tous deux sont des prétextes au déploiement d'une écriture qui tord la langue, ses acceptions et ses usages courants. C'est véritablement une forme d'anglais alternatif qui émerge d'un roman à l'autre, une forme de poésie accidentelle qui trouve dans l'impropriété, l'écart et l'à peu près ses formules les plus jubilatoires et qui, dans sa paradoxale légèreté, permet en définitive la passation d'une mémoire impossible parce qu'impensable.

¹³ Ce particularisme alimentaire fait, en outre, allusion au végétarisme de l'auteur et de son double dans *Everything is Illuminated*, constituant une thématique décidément chère à Foer dans la mesure où elle est aussi au centre de son dernier opus, *Eating Animals*, essai paru en 2009.

Éléments bibliographiques

- FOER, Jonathan Safran. *Everything is Illuminated* [EII]. 2002, New York, HarperCollins, 2003.
- _____, *Extremely Loud and Incredibly Close*, [EL&IC]. 2005, New York, Penguin Books, 2006.
- _____, *Eating Animals*. London, Little, Brown & Company, 2009.
- KAKUTANI, Michiko. "A Boy's Epic Quest, Borough by Borough". *The New York Times*, March 22, 2005.
- MACKENZIE, Suzie. "Something happened." *The Guardian*, May 21, 2005.
- WADLER, Joyce. "Public Lives; Seeking Grandfather's Savior, and Life's Purpose." *The New York Times*, April 24, 2002.