

## PORTRAIT DE MON PÈRE EN IDIOT. LES ÉCHOLALIES LITTÉRAIRES DE JEROME CHARYN

MICHAËLA COGAN

*Université de Bourgogne Franche-Comté*

1. Jerome Charyn revient souvent dans ses entretiens sur la personne de Sam Charyn, son père biologique. Il garde de cet immigrant d'origine polonaise quelques traces tangibles sous la forme de rares photographies et de nombreux souvenirs hérités d'une enfance passée en sa présence dans le Bronx des années quarante et cinquante, un temps qui lui a laissé l'empreinte douloureuse d'un père violent, certes physiquement présent mais affectivement inaccessible. Interrogé lors d'un entretien en 2017 sur ce motif qui revient avec une certaine régularité dans sa fiction, Charyn établit une relation claire entre l'absence de père et le tempérament instable et immature de certains personnages qu'il qualifie lui-même d'« idiots » : « The father is absent, so that's why you have idiots, without a father, you can't grow up ». Charyn emploie la notion d'« idiotie » selon des acceptions qui lui sont propres et singulières, autant dans certains paratextes que dans ses récits où il l'illustre par une grande hétérogénéité de protagonistes. Cette notion semble cristalliser chez lui une tension dynamique, celle qui oppose par exemple mutisme et langage, impossibilité et potentialité multiple, individualité radicale et sentiment d'appartenance à la communauté. Aux racines de cette tension se trouve le conflit originel qui se joue entre le père immigrant et le fils écrivain, parvenu à faire de l'idiotie paternelle un langage idiosyncrasique et littéraire<sup>1</sup>.
2. La figure du père dysfonctionnel imprègne donc toute l'œuvre au point de devenir un principe structurant que Charyn, dans une préface à l'ouvrage de Sophie Vallas, *Jerome Charyn et les siens. Autofictions* (2013), consacré à la réinvention littéraire des parents Sam et Fannie et du frère aîné Harvey, caractérise de « totémique »<sup>2</sup>. Dans cette perspective, Sam Charyn devient un « prototype » ou une « imago », au sens que Freud donne à ces termes dans son premier exposé consacré au transfert en 1912, et que Jean Laplanche et J-B. Pontalis définissent dans leur *Vocabulaire de la psychanalyse* comme étant le « prototype inconscient de personnages [...] élaboré à partir des premières relations intersubjectives réelles et fantasmatiques avec l'entourage familial » (196).
3. Si, avec le temps et la maturité, Charyn parvient en effet à mettre des mots sur le

1 Voir à ce sujet la thèse non publiée de Michaëla Cogan (dir. Michèle Bonnet et Sophie Vallas), *Portrait de l'artiste en idiot. L'idiotie dans l'œuvre de Jerome Charyn* (2020).

2 « And that white helmet of his must have served as a totemic dream behind every tale » (Sophie Vallas, *Autofictions. Jerome Charyn et les siens*, Presses Universitaires de Provence, 2013, 7, ici en traduction française).

comportement pathologique de son père, qu'il diagnostique tardivement comme un dépressif chronique traumatisé par son expérience de l'immigration, l'héritage émotionnel reçu de ce père n'en est pas moins sensible, notamment en raison de la difficulté langagière que Sam, resté quasi-muet toute sa vie, semble dans un premier temps avoir transmise à Jerome<sup>3</sup>. La parole interrompue du père, son incapacité à exprimer sa propre histoire et ses émotions a fait de Jerome un fils sans passé, privé à son tour d'un récit personnel, familial ou collectif qui puisse donner une direction à son existence. Les non-dits reçus en héritage engendrent ainsi chez lui la répétition de schémas émotionnels et mémoriels destructeurs, parfois somatisés comme dans le cas de sa dyspraxie tenace qui, selon lui, est encore aujourd'hui le symptôme de sa difficulté à exister dans le monde.

4. Seule sa rencontre avec l'écriture permet à Charyn de renouer avec sa mémoire traumatique et d'en rejouer certaines scènes jusqu'à s'en libérer, dans un processus qui s'apparente au transfert psychanalytique, défini par Laplanche et Pontalis comme « une répétition de prototypes infantiles vécue avec un sentiment d'actualité marqué » (492). Revivre sa vie en l'écrivant, comme le fait le narrateur de *The Catfish Man* (1980), premier roman ouvertement autofictionnel sous-titré *A Conjured Life*, serait un moyen de la faire (ré)apparaître pour « conjurer » ce faisant (le terme anglais « conjure » a ce double sens) l'influence néfaste du vécu d'origine : la répétition a alors l'effet salutaire de réactualiser au présent de l'écriture un passé dont la charge émotionnelle négative est devenue, dans une certaine mesure, obsolète.
5. Cette « cure » littéraire, qui se joue non pas entre analysant et analysé mais entre l'écrivain et sa propre *persona*, serait possible grâce à la double mise à distance de l'écriture, qui sépare le passé du présent, le récit oral de sa transcription. Elle permettrait de réactiver le discours de l'écrivain sur son propre vécu, de faire ainsi circuler une parole tout à la fois rétrospective (tournée vers le passé), introspective (occasionnant un retour à soi) et prospective (reformulée dans un récit fictif différent de la réalité vécue) et de parvenir enfin à sortir du blocage atavique qui relie le père au fils. La répétition pathologique, celle d'un trauma qui se reproduit à l'identique à la manière d'un engrenage vicieux, se mue au fil des réécritures en un cycle de réimpressions successives qui transposent, sans pour autant l'effacer parfaitement, la blessure originelle occasionnée par le père.
6. Il est clair pour le lecteur régulier de Charyn que ce dernier travaille son substrat personnel de manière cyclique, pour ne pas dire obsessionnelle, et que ce ressassement littéraire n'a néanmoins

<sup>3</sup> « I'd inherited my father's muteness: the very act of writing is only a mute's revenge on a talkative world » (*Metropolis* 31).

rien de redondant : l'aller-retour permanent entre vécu et réécriture, entre les faits et leur fictionnalisation installe des itérations salutaires qui autorisent la voix à se réinventer tout en restant auto-référentielle, c'est-à-dire au plus proche d'un « je » sensible et authentique. L'écriture apparaît donc comme le lieu privilégié d'un transfert qui concerne en premier lieu Sam, le père biologique et référentiel que Charyn ressuscite sous la forme d'un personnage littéraire détestable, quoique à certains égards savoureusement polysémique. Ce transfert s'étend aussi indirectement à tout un contexte spatio-temporel, celui du quartier d'enfance, le Bronx, que Charyn reconfigure inlassablement dans la grande majorité de ses textes<sup>4</sup> et qui, comme Sam, a longtemps provoqué chez l'écrivain une amnésie défensive<sup>5</sup>.

7. À mesure que Charyn trouve dans la littérature un espace où explorer d'autres filiations, où s'attacher à d'autres pères littéraires (écrivains ou personnages), il renoue avec la voix qui s'était arrêtée avec Sam. Lui qui reconnaît immédiatement dans Benjy Compson, l'idiot faulknérien, la « grammaire » bégayante et inarticulée de son propre père<sup>6</sup>, son discours avorté qui se limitait à quelques borborygmes indéchiffrables<sup>7</sup>, se met à ruminer cette langue paternelle non existante afin d'en extraire quelques écholalies – cette « répétition de syllabes ou de mots [que] l'enfant répète pour le plaisir de parler »<sup>8</sup>, sorte de babil infantile résiduel tel qu'on le trouve dans l'incipit joycien de *Portrait of the Artist as a Young Man* (1916).

8. Le discours de Sam Charyn se développe en effet progressivement dans les épisodes où il apparaît selon des phases que l'on distinguera pour plus de clarté mais qui ne sont pas nécessairement successives : d'abord sous la forme de l'oubli, qui permet à Charyn de passer sous un silence protecteur les souvenirs les plus blessants de son enfance, et qui se manifeste dans les textes par une omission, ou une mise à l'écart notable, du personnage de Sam ; puis, sous celle de la constitution d'un lexique primitif et obsessionnel sur le père, lequel vient à être caractérisé comme un grotesque au moyen de quelques traits insistants quasi caricaturaux ; enfin sous celle de la

4 Voir Sophie Vallas, « La possibilité d'une île : la mythologie du Bronx, archipel enchanté, dans trois textes autobiographiques de Jerome Charyn », *Caliban* 25 (2009) : 75-85, et Michaëla Cogan, « Les imbéciles de Jerome Avenue. Hétérotopie et récit de soi chez Jerome Charyn », *Cross Cultural Studies Review*, à paraître.

5 Dans sa préface au recueil de nouvelles *Bitter Bronx* (2015) : « For a long time I couldn't go back to the Bronx. It felt like a shriek inside my skull, or a wound that had been stitched over by some insane surgeon, and I didn't dare undo any of the stitches » (11).

6 Dans une notice pseudo-autobiographique, il établit une filiation immédiate entre sa découverte de *The Sound and the Fury* et la réécriture de Sam Charyn en personnage, le parallèle avec Benjy Compson permettant une mise à distance salutaire autant qu'un rapprochement subjectif placé sous le signe de l'émotion humaine : « The first part of *The Sound and the Fury* [...] was a boy's random song, with its own powerful logic and syntax. [...] It was as if I'd been waiting twenty years for that song to come. Benjy had my father's grammar. It was the same thick wail that had less to do with English than the accordionlike construction of the human heart » (Dryfonski 179).

7 « My father did grunt and groan » (*In the Shadow of King Saul* 14).

8 Selon la définition du CNRTL, <https://www.cnrtl.fr/definition/écholalie>, consulté le 14 août 2022.

démultiplication des portraits de Sam, par le biais d'emprunts et de transferts fictifs et sériels, ce personnage étant alors principalement inventé ou « mythologisé », pour reprendre le terme même de Charyn.

### **Origines mal dites. Discontinuités de la mémoire et de la voix**

---

9. Composée de Samuel et Fannie Charyn et leur fils Jerome, la famille nucléaire qui sert de modèle à la plupart des variations autour du thème parental chez Charyn figure déjà à l'état embryonnaire dans les tout premiers textes. « Mitka the Thief » (1963), une nouvelle jamais publiée, dont le manuscrit a été déposé par Charyn aux archives de la Fales Library de New York, inaugure par exemple la figure du père dysfonctionnel et défaillant. Mitka, enfant indiscipliné, vit entre une mère tyrannique et son père aveugle et dépressif, un immigrant polonais tourmenté par le mal de son pays d'origine. À la fin du récit, Mitka et son géniteur prennent la fuite pour échapper à la violence de la mère qui les bat et les insulte quotidiennement, ayant pour projet de rentrer en Pologne. Au lieu de cela cependant, ils finissent tous deux enfermés dans la *shul* du quartier, confinés dans une obscurité qui les protège à peine de la menace grandissante (celle du gardien de la synagogue, de la mère vociférant, et du nazisme tout proche) qui les guette derrière la porte. La filiation et la transmission sont donc d'emblée maudites, associées chez Charyn à l'impasse et au point mort. Dès ce texte et dans tous ceux qui suivent, à quelques rares exceptions près, Sam et ses avatars fictifs incarnent le blocage émotionnel et langagier, l'impuissance physique et spirituelle (le père de Mitka ne cesse de prédire des catastrophes imminentes qui ne se réalisent jamais), l'incapacité à vivre, et même à survivre, dans le monde.
10. Sam Charyn est un personnage littéraire explicitement nommé dans plusieurs textes autofictionnels de Charyn, à savoir *The Catfish Man* (1980) et les trois volumes qui composent une trilogie consacrée à son enfance dans le Bronx<sup>9</sup>. Il se trouve aussi au cœur d'une drôle de notice pseudo-autobiographique, sobrement intitulée « Jerome Charyn » et composée en 1984 pour une revue consacrée à des écrivains américains contemporains<sup>10</sup>. Il est en outre l'objet de plusieurs paratextes, dont la préface au recueil d'essais *In the Shadow of King Saül. Essays on Silence and Song* (2018), et il est fréquemment évoqué dans les nombreux entretiens que Charyn a donnés<sup>11</sup> au

---

9 *The Dark Lady From Belorusse. A Memoir* (1997), *The Black Swan. A Memoir* (2000), *Bronx Boy. A Memoir* (2002).

10 « Jerome Charyn », *Contemporary Authors Autobiography Series*, vol. I, ed. Dedria Dryfonski, Detroit: Gale Research Company, 1984, 177-184.

11 Une sélection de ces entretiens a été publiée sous la direction de Sophie Vallas dans *Conversations With Jerome*

fil des années. Sam figure aussi comme personnage principal d'un ouvrage pourtant non fictionnel sur la ville de New York, *Metropolis. New York as Myth, Marketplace, and Magical Land* (1986), ce qui permet à Charyn d'étayer cet essai documentaire sur l'histoire de l'immigration new-yorkaise de son propre vécu, acquis rétroactivement : ses recherches, notamment dans les archives d'Ellis Island, lui ont permis de revivre *a posteriori* la traversée de ses parents au début du vingtième siècle (depuis la Pologne pour Sam et la Biélorussie pour Fannie) et d'en tirer quelques conclusions socio-historiques sur le trauma causé par leur immigration.

11. Le traumatisme spécifique de Sam Charyn, celui de l'immigré, est en outre l'objet d'une réécriture dans le roman *Panna Maria* (1982), magnifiquement adapté pour la bande-dessinée en 1999, en collaboration avec l'illustrateur José Muñoz. Dans le Lower West Side du début du vingtième siècle, Stefan Wilde cueille de jeunes immigrées polonaises débarquant tout juste d'Ellis Island pour les escorter au Panna Maria, la maison close où elles trouvent immédiatement un emploi. Wilde, comme Sam, est un rescapé, un *greenhorn* que le voyage outre-Atlantique a frappé d'une hébétude irrémédiable : « His existence was like the English language he'd struggled to learn, chatter with the thickness of froth. He couldn't get off the ocean. He was the greenhorn who'd never landed, the boy with his own steerage deck » (446). Le terme de *steerage*, qui fait référence à l'éprouvante traversée<sup>12</sup>, encode chez lui une instabilité plus profonde encore, quasi ontologique, qui le condamne à vivre dans une liquidité permanente : « [A]ll he did was trade one steerage for another—from his cattle stall in the underdecks to the coal room of Panna Maria. The bricks traveled along the stove like barges on a flat sea. Always the ocean, Stefan pondered. Always the wet » (18). Cette liquidité métaphorise chez Charyn l'identité paternelle, l'état d'indistinction et d'insécurité dans lequel Sam a toujours vécu et en conséquence maintenu ses proches. Son incapacité à assumer le rôle structurant du père découle de son incapacité à s'ancrer dans le territoire américain, sur le plan financier, culturel, langagier.
12. La trajectoire qui mène Charyn de son père Sam au personnage de Stefan Wilde met en évidence la similitude entre ces deux hommes, tous deux chétifs et sombres. Pourtant, Charyn n'avait pas pour projet d'écriture un récit sur sa famille, comme il le dit expressément dans un entretien en 1992 : « I really wanted to tell the story of immigrant Americans. I didn't want to write about a Jewish family, which would have been logical and autobiographical. I had to do it in a

---

*Charyn* (2014).

12 Selon Georges Perec, dans *Ellis Island* (1995), les immigrants peu fortunés « voyageaient en troisième classe, c'est-à-dire dans l'entrepont, en fait à fond de cale, au-dessous de la ligne de flottaison, dans de grands dortoirs non seulement sans fenêtres mais pratiquement sans aération et sans lumière, où deux mille passagers s'entassaient sur des paillasses superposées » (18).

perverse way, so I focused on Poles, whom I hated, even though my father is Polish » (19). Désamorcer l'injonction biographique est en effet un moyen pour lui de se départir d'une « logique » historique et factuelle sans doute dépourvue à ses yeux de la force affective recherchée. Son choix de transférer l'histoire de Sam à une communauté différente, à vrai dire ennemie, de la sienne, de recontextualiser certains traits de son histoire familiale, aboutit néanmoins, après ce détour fictionnalisant, à un retour à ses origines, comme il le précise quelques années plus tard dans un autre entretien : « In a way, while I was writing *Panna Maria*, I discovered my own father, my grandfather, their stories. I reinvented them, I rediscovered them, I awakened them deep inside of me » (101). Cette « redécouverte » permise par la « réinvention » de leurs histoires, que Charyn a déclinées au pluriel et donc multipliées, semble donc constituer le processus nécessaire pour faire surgir en lui une voix véritablement post-mémorielle, c'est-à-dire capable de combler le silence laissé par une génération de non-dits et commencer ainsi à déjouer le trauma transmis en héritage.

13. La défaillance généralisée de Sam, que Charyn ausculte avec la précision d'un chirurgien, ses accès dépressifs, ses gestes colériques, son hypocondrie, constituent en effet un patrimoine mortifère quasi génétique. Contre son gré, le fils observe en lui-même la résurgence de certains atavismes, qu'il attribue à son contexte familial défavorisé. Ce sont d'abord d'incessants tics nerveux (« twitch »<sup>13</sup>) qui le secouent enfant et qu'adulte, il interprète comme la pulsation résiduelle de ses origines muettes. Il est aussi longtemps atteint d'une dyspraxie qui s'exprime chez lui par une difficulté réelle à manier les objets du quotidien et à naviguer dans un environnement inconnu, ce qui l'encourage à reproduire toujours la même routine ou le même itinéraire. Son système auditif semble enfin fragilisé par des acouphènes, que le narrateur de *The Catfish Man* interprète comme étant la réminiscence de voix ancestrales venues le déranger la nuit dans son sommeil : dans ses rêves, les grincements cacophoniques du *fiddle* (un violon folklorique d'Europe de l'Est) paternel font ainsi peu à peu émerger un chœur de voix étouffées et muettes, celles qu'il lui appartient désormais de retranscrire à sa manière. Cet ensemble de symptômes que Charyn a somatisés, ou « intériorisés », il le perçoit en effet comme une traduction de la voix, ou plutôt de l'absence de voix, de Sam. « I've internalized his silent song », écrit-il dans *Metropolis*, où il explore sa propre progression du corps pathologique à une voix salutaire :

I've developed amnesia about my dad. Had to or I couldn't have survived. But I never really rubbed away that relentless look of anger in his eye, as if my existence were an affront to him, an outrage he

13 « I twitched a lot, like some casualty of some long-forgotten war » (*Metropolis* 12) ; « I suffered from nervous tics, known as "habits." I'd cough and have to keep clearing my throat, and if I got excited, my nose would twitch like a weasel or a rabbit » (*The Black Swan* 35).

had to endure. That's how my twitch began. It was an electrical storm running through my body, my own musical clock, filled with fury. I've buried that twitch somewhere, but how do you find the right cost accounting to compensate for the anger of your own dad? (13)

14. La colère de Sam est manifeste mais jamais exprimée verbalement. Elle se répercute donc directement dans les cellules du fils qui vit, malgré lui, au rythme de cette pulsation primitive. Toutefois, comme Oskar Matzerath et son tambour (Charyn cite Günther Grass comme une source particulière d'inspiration), comme Benjy Compson et sa grammaire défaillante qui ressemble tellement, selon Charyn, à la mélodie déchirante car dépourvue de langage de son propre père (le mot « fury » permet un clin d'œil intertextuel à Faulkner, géant littéraire qui impose sa paternité symbolique à de multiples textes charyniens), Charyn finit par apprivoiser cette musique intérieure et voir en elle un début de syntaxe. D'abord aussi chaotique et inarticulée que son propre corps désarticulé, cette voix tremblotante se fait l'écho de celle de toute une communauté traumatisée, celle de ces immigrants qui, au lieu de voir se réaliser le rêve américain, ont développé une « blessure culturelle » (« crazy cultural wound », 36), une aphasie qui a tout d'une hébétude post-traumatique (le terme médical en anglais est « shellshocked », 18) acquise des années plus tôt sur Ellis Island, ce lieu que Charyn identifie comme son véritable lieu de naissance, un lieu vertigineux lui aussi agité de frissons : « Shivering is what Ellis Island is all about » (35).
15. Si, à elles seules, les transmissions intermittentes et spectrales passées du père au fils sont indéchiffrables et inutilisables en l'état, car elles enferment celui qui les reçoit dans un engrenage répétitif, elles forment néanmoins les rudiments de ce qui deviendra, une fois les signaux interprétés et reformulés verbalement, un nouveau langage. Dans son introduction à *In the Shadow of King Saül. Essays on Silence and Song*, ouvrage précisément dédié à Saül, roi biblique maudit en qui Charyn voit un prédécesseur de son père Samuel, il cristallise enfin la raison d'être de son écriture, dont la fonction essentielle est selon lui de transférer, ou traduire, une musique intérieure ineffable en une articulation verbale : « [I was] lost in the belief that I could crack my own language code, create melodies from strings of sentences » (30). Pour cela, mélodie et syntaxe doivent se trouver en correspondance : impossible d'entrer en contact avec cette voix intrinsèque sans passer par celle du père, sans renouer avec les bouts effilochés de son histoire suspendue. Charyn procède donc à un retour en arrière, ou plutôt en retour en avant, ce détour par Sam lui permettant d'établir une nouvelle circulation dans ses propres émotions.

### Sam l'idiot. De la répétition à la remémoration

---

16. Charyn introduit dans ses textes le personnage fictif de Sam au même moment que les avatars littéraires de Fannie, Jerome et Harvey, le frère aîné, mais lui donne une place un peu particulière. La relation conflictuelle entre le père et le second de ses fils est en effet d'emblée mise en avant (il y a bien un cadet, Marvin, mais il est pour ainsi dire oublié), pour deux raisons apparentes : d'abord, parce que la colère sourde du père pousse Jerome à acquérir un langage qui lui permet de dépasser Sam intellectuellement et socialement, et de mettre des mots sur son histoire ; ensuite parce que Sam lui sert d'anti-modèle, que Jerome remplace vite par d'autres figures paternelles plus inspirantes et qui demeure en marge, telle une ombre hantant d'autant plus Jerome qu'il cherche à s'en débarrasser.

17. La relation conflictuelle entre Sam et Jerome est maintes fois évoquée par Charyn dans ses entretiens, par exemple en 2017<sup>14</sup> :

My father was very jealous. His absence was that he was present, but not as a father; he was present as someone who felt that his own son was a kind of intruder. What does it mean for a child to look at his father's face and not see any love at all, just menace? It's a very disturbing thing. How do you stay sane under those circumstances? It's not so easy.

18. Au début de son recueil sur le roi Saül, Charyn file la métaphore de la guerre pour décrire l'atmosphère familiale lors de son adolescence. Dans ce texte, comme dans d'autres, il semble reprendre point par point la « Lettre au père »<sup>15</sup> écrite par Franz Kafka en 1919 et jamais envoyée : on y retrouve la peur et la culpabilité exacerbées face à un père faible mais gigantesque qui représente une Loi aussi absolue que tyrannique, et par lequel l'enfant craint d'être annihilé ; la perte de l'usage de la parole du fils qui se retranche dans le mutisme face aux cris paternels perçus comme omnipotents quoiqu'injustes ; le rôle apaisant de la mère qui protège secrètement les enfants du « système » instauré par le père ; une occasionnelle tendresse admirative pour la gestuelle du père artisan (celui de Kafka tenait un magasin) ; et surtout la revanche du fils par l'écriture qui, tout en créant une « série » à partir d'un prototype paternel soumis à de constantes variations, permet au fils d'affirmer sa voix individuelle et de s'affranchir progressivement d'une relation frontale et destructrice avec le père.

19. Les variations littéraires autour du père s'installent en effet chez Charyn peu à peu autour des

---

14 Michaëla Cogan, « “The artist himself is a kind of idiot”. Entretien avec Jerome Charyn », *Transatlantica* 2 (2021), <https://doi.org/10.4000/transatlantica.16171>

15 Franz Kafka, « Lettre au père », *Préparatifs de noces à la campagne*, « L'imaginaire », Paris : Gallimard, 1957, 199-265.

dyades suivantes : l'opposition grand/petit, dont découle tout un réseau d'images autour du géant ; le contraste silence/parole, qui donne lieu à des résurgences folkloriques ashkénazes autour du *golem*, cette créature d'argile privée de parole par son créateur ; la tension entre la main de l'artisan et celle de l'artiste, nourrie notamment par l'intertexte mythologique et aussi joycien de Dédale et Icare. En ce qui concerne l'intrigue, le potentiel dramatique de la rivalité père-fils est exploité à plein dans la série policière Isaac Sidel. Charyn y construit le personnage de Jerónimo, cet « idiot » en qui il voit un autoportrait et qui meurt sacrifié sous la main de son propre père, lequel préfère le punir lui-même pour son comportement excessif et aberrant. Ce texte présente en outre Manfred Coen, flic mélancolique modelé sur Harvey Charyn et qui succombe lui aussi prématurément dans le récit, victime des machinations de son supérieur et père de substitution Isaac Sidel. Ces deux sacrifices matérialisent ce que certains psychanalystes ont nommé le « complexe d'Isaac »<sup>16</sup>, c'est-à-dire la peur d'être littéralement annihilé par le père – Charyn fait souvent référence à un tableau de Goya découvert au Prado, celui de Saturne dévorant son enfant, et cette thématique est hyperbolisée de façon récurrente dans ses textes.

20. Il faut donc à tout prix mettre à distance ce père qui constitue tout d'abord une menace physique réelle. Le texte lui-même procède par une série de stratégies stylistiques, dont deux qui reviennent avec insistance : d'une part, la réécriture de Sam en grotesque, c'est-à-dire réduit à quelques traits saillants et obsessionnels ; d'autre part, la réduction de sa personnalité à des motifs métonymiques répétitifs, comme les cheveux noirs ou la voiture Plymouth. La réécriture de Sam en grotesque est plus manifeste dans les textes ouvertement autofictionnels comme la trilogie du Bronx, où il figure comme un homme minable, à la fois coureur et cocu, rapetissé aux yeux de « Baby » Jerome par les prétendants de Faigele qui sont, eux, élégants, éloquents, séduisants, et qui, surtout, sont prêts à passer du temps avec Jerome. Tantôt veilleur de nuit pendant la guerre, emploi au cours duquel il se fait passer à tabac dans son drôle de casque blanc, tantôt vendeur d'ours en peluche qui finissent par croupir dans le salon familial comme le rappel insistant de sa faillite, Sam est pour son fils l'incarnation du ridicule. Le portrait de ce père qui tient à se faire appeler « Sergeant Sam » mais ne maîtrise aucun des codes de la virilité américaine de l'époque fait de lui un personnage « idiot » : non seulement il ne parle pas l'anglais, mais il ne sait pas conduire son automobile, il n'a pas de compte bancaire, il a un physique malingre qui se prête peu à l'eugénisme américain (Charyn, à l'adolescence, encouragé par Harvey, sera, lui, fasciné par la musculation). Toutes ces faiblesses participant de sa non-américanité (il demeure « un-American ») semblent

16 Voir par exemple Marie Balmay, *Le Sacrifice interdit. Freud et la Bible*, Paris : Grasset, 1986. Ou encore Jean-Pierre Fresco, « Kafka et le complexe d'Isaac », *Le Coq-Héron* 173 (2003/2), Paris : Érés, 108-120.

s'additionner dans l'esprit de Jerome comme étant les symptômes incurables de l'inadaptation familiale. Lorsque Sam figure dans d'autres textes, notamment des paratextes, ce sera donc au prisme de la mémoire déformante de son fils, qui ne retient de lui que quelques images persistantes. Ici la chevelure éternellement foncée de son père, alors que lui a blanchi prématurément, là sa voiture inutilisée qui reste symbolique de sa faillite généralisée dans le nouveau monde.

21. La réécriture de Sam semble donc permettre de donner une forme au ressenti négatif (Freud parlerait de « transfert négatif »<sup>17</sup>) qui demeure associé au père. Certains épisodes particulièrement marquants sont ainsi recyclés à plusieurs endroits de l'œuvre, comme si Charyn revenait inévitablement à ces points nodaux pour mieux désamorcer leur charge émotionnelle traumatique. Parfois, l'épisode en question n'est pas en lui-même violent, comme celui de la première voiture dont Sam a fait l'acquisition dans le Bronx. Contrairement à d'autres scènes, notamment celle où Sam frappe brutalement Harvey au visage en présence de Jerome (Sophie Vallas en analyse la « déclinaison traumatique » dans son ouvrage *Jerome Charyn et les siens* [36-40]), ce souvenir est relativement indolore. Il contient néanmoins, par déplacement, la réalisation soudaine et définitive que Jerome ne peut pas compter sur son père pour le guider et le protéger dans le monde : la charge affective de cette prise de conscience semble avoir été reportée, sous une forme cristallisée et concentrée, sur l'objet même de l'automobile. La première occurrence de la voiture se trouve dans *The Catfish Man* (1980), où le personnage de Jerome est arrêté par les autorités alors qu'il vagabonde, à pied, sans permis de conduire :

“Show me your driver’s license.” “I don’t have one. Your Honor, when I was nine and a half my father bought a car. A Plymouth. It had that emblem of a sailing ship on its hood. I sat in the back while a cousin tried to teach my father how to drive... it was like being on a river. My father never learned to steer”. (191)

22. L'incapacité à conduire (et donc à se conduire, si on se souvient de l'instabilité associée au terme « steering ») du père qui déteint sur le fils sert ici d'élément déclencheur à l'anamnèse. La description de l'automobile, avec ses détails qui connotent les premiers colons (le navire du Mayflower, Plymouth Rock, la conquête de l'ouest), est bien plus détaillée dans une seconde occurrence ultérieure, cette fois dans *Metropolis* (1986) :

A recession hit the country, my father went into business for himself, bought a car. It almost seemed as if he'd solved the riddle of the United States, becoming the owner of a Plymouth and an entrepreneur.

---

17 Selon Laplanche et Pontalis, la relation du sujet aux figures parentales est revécue dans le transfert avec une certaine ambivalence pulsionnelle, c'est-à-dire soit un transfert positif (dans le cas de sentiments tendres par exemple investis avec un complexe d'Édipe) soit un transfert négatif (des sentiments hostiles).

The car was my security blanket. I can still recall the emblem on its hood, that silver reproduction of a ship, the Mayflower's little shining masts. My father had produced his own Plymouth Rock. [...] I dreamt of my father's Plymouth, green and silver, with wood paneling and straw upholstery, my dad and me both at the wheel, sailing over Crotona Park into the outlands of Riverdale, like a long creamy ride to the moon. But that Plymouth never got us out of the East Bronx. It sat in its garage most of the time. My father never learned to drive. His business failed. He sold the car and sank into debt. His Pilgrim days were over. We landed in poverty and were anchored there. It terrified me. From the day I entered high school I was never sure we'd have enough to eat. (14)

23. Le fantasme d'une idylle au clair de lune entre Jerome et Sam, qui semble un temps capable de subvenir aux besoins élémentaires de sa famille et même de la porter au-delà de l'horizon étroit du Bronx, est vite écourté par un retour brutal à la réalité. Le passage de longues phrases à une syntaxe quasi paratactique est mimétique de cette réalisation sordide : très tôt, Jerome prend conscience de son milieu socio-économique et de sa propre nécessité de survivre pour pouvoir au bout du compte, une fois hors de portée de ce père défaillant, parvenir à vivre. La dernière occurrence, bien plus tardive car elle date de 2018, apporte une résolution à l'événement de la Plymouth. On y retrouve à la fois le contexte historique de l'immédiat après-guerre en pleine crise économique et des inconsistances factuelles (le cousin est devenu un collègue fourreur). Le discours objectif de l'historien, traversé par les brouillages d'une mémoire sélective et déformante, a laissé la place à une subjectivité toute littéraire : la métaphore liquide, qui signalait déjà, dans *Panna Maria* et *Metropolis*, le traumatisme de l'immigrant en proie au « frisson » (« shiver ») existentiel d'Ellis Island, est ici poussée jusqu'au comique :

[My] father purchased a car—a green Plymouth—right after the war and never learned to drive. He was in mortal terror as he sat behind the wheel, with me, his little hostage, in the backseat, watching him shiver as he approached the George Washington Bridge. A friend from the fur market served as his instructor. “Sam, Sam, it's not a gondola. You have to stick to one lane.” (17-18)

24. La scène prend en effet des allures policières avec la prise d'otage de Jerome par son propre père – un clin d'œil au pan *noir* de l'œuvre charynienne – et intègre l'humour *slapstick* hérité du vaudeville yiddish : la « gondole » vénitienne, totalement sortie de son contexte, fait de Sam un *shlemiel*, un de ces hommes malchanceux et ridicules qui finissent toujours par tomber de tout leur long sur la scène.
25. Cette réécriture en trois temps, sur une période de plus de quarante ans, procède par « réimpressions » successives, pour reprendre la formule freudienne citée par Laplanche et Pontalis : « Que sont les *transferts* ? Ce sont des réimpressions, des copies des motions et des

fantasmes qui doivent être éveillés et rendus conscients à mesure des progrès de l'analyse » (494). La voix narrative semble en effet avoir gagné en distance à mesure des répétitions et elle parvient, à la faveur de ce nouveau regard, à renouveler le contenu affectif de ce souvenir lié au père. À mesure que le récit-palimpseste de la Plymouth gagne en strates et en profondeur, l'état émotionnel de l'écrivain se modifie lui aussi. Alors qu'en 2018, Sam est décédé depuis plus de vingt ans, il gagne *in absentia* une nouvelle place dans l'écriture de son fils. Sous le regard tendre et même rieur de ce dernier, il cesse de devenir une brute menaçante et acquiert une présence textuelle bien plus polysémique que dans l'émotion originelle retenue de l'enfance.

26. La puissance transformatrice de l'écriture agit donc par la répétition (littéraire) sur la répétition (traumatique). Dans ce ré-agencement tout à la fois syntaxique et affectif, l'écrivain modèle de nouveaux prototypes paternels : comme Icare frôlant l'astre solaire au point de s'y brûler, c'est paradoxalement en approchant le vide vertigineux laissé par le père dans sa mémoire que Charyn trouve sa propre voix.

### **Se « mésouvenir »<sup>18</sup>. Le récit du père, entre amnésie et hypermnésie**

---

27. « I've developed amnesia about my dad. Had to or I couldn't have survived » (13) écrit Charyn au début de *Metropolis*. Si le lecteur peut a posteriori tirer les fils reliant, d'un ouvrage à l'autre, le long portrait de Sam qui se tisse sur plusieurs décennies, il lui est plus difficile de mesurer l'ampleur des recherches (dans les archives officielles, car les archives familiales sont inexistantes) préliminaires à l'écriture, de concevoir les angles morts de ce laborieux processus de remémoration. Dans un contexte psychanalytique, la remémoration correspond à la verbalisation du souvenir dans le but de ramener à la surface, et donc à la prise de conscience progressive, les éléments refoulés et non-dits. Quoique Charyn ne suggère à aucun moment qu'il ait entrepris une analyse, il aborde néanmoins le problème du père dans une démarche qui s'y apparente : à mesure qu'il se fabrique un père littéraire, ce dernier devient un peu à son insu un personnage rémanent, insistant, omniprésent. Pourtant, le père fictif n'a pas l'effet aliénant qu'avait le père biologique, comme si parler du père, c'était déjà proposer une lecture, une relecture, voire une interprétation de son histoire, et ainsi reprendre la main sur le récit familial en lui donnant une autre direction, d'autres infléchissements. Ce travail exégétique sur le père ne va pourtant pas de soi, étant donnée l'absence criante de matériau : Sam Charyn n'a pour ainsi dire jamais eu de conversation approfondie avec son fils, il ne

---

18 C'est le néologisme que je propose pour traduire le terme anglais « misremember » utilisé par Charyn.

lui laisse en souvenir rien d'autre que quelques photographies, et à aucun moment il n'a manifesté d'enthousiasme envers ses velléités d'écrivain.

28. On comprend pourquoi, d'emblée, c'est Fannie, dite Faigele, qui a la préférence dans le cœur, et dans l'œuvre, de son fils. Dans une des scènes les plus cruelles de *The Dark Lady From Belorusse*, Sam demande à Jerome lequel de ses parents il préfère : Jerome choisit sans hésitation sa mère, évinçant ainsi définitivement Sam de son cercle affectif. Ce dernier sera d'ailleurs notablement exclu de l'intrigue dans ce texte qui met en scène le duo quasi amoureux et œdipien entre Faigele et son fils Baby. Alors qu'au décès de sa mère, Charyn s'attelle à magnifier Faigele en lui offrant une métamorphose littéraire, sous la forme du personnage de la « Dark Lady », il n'écrit pas de texte équivalent en l'honneur de son père. Pas de *Patrimony* (1991) à la Philip Roth, retraçant, dès la photographie de couverture, une lignée verticale et toute masculine entre un père et ses fils, en conformité avec le stéréotype voulant que la question du patrimoine et de la filiation soit un des tropes de la littérature juive-américaine.

29. Dans son article « Understanding Fathers in Jewish American Fiction »<sup>19</sup> (1974), Rita Gollin prend en effet le contrepoint de la thèse assez répandue selon laquelle les figures du père dans la littérature juive-américaine du vingtième siècle sont pour la plupart faibles et effacées, quand elles ne sont pas ridicules, et que ce sont les mères qui se retrouvent avec les pleins pouvoirs, notamment en ce qui concerne la transmission d'un héritage et de valeurs à leurs enfants. Gollin argumente au contraire, en s'appuyant sur des exemples tirés de Singer, Malamud, Bellow, Roth et d'autres, que les pères présentés comme défaillants, qu'il s'agisse de fragilité physique ou de faiblesse morale, ne sont pas les moins aptes à transmettre, malgré tout, un message d'humanité à leurs fils, même au sein d'une relation filiale vouée presque par définition à être conflictuelle. Tout dépend selon elle de la façon dont chacun endosse sa responsabilité individuelle de père et de fils pour évoluer vers plus de compassion : dans son titre anglais, le terme « understanding » est tout à la fois participe et adjectif, et renvoie donc autant à la réceptivité du père face à son fils qu'à la compréhension du fils envers son père. Il est intéressant d'observer cette dynamique à l'œuvre chez Charyn qui, malgré sa préférence affirmée pour Faigele, développe finalement un discours suffisamment polysémique sur Sam pour que l'on puisse y voir une forme de réconciliation. À sa manière, Charyn fait ainsi un détour par ce que certains considèrent comme un passage obligé dans la littérature juive-américaine : le récit du père.

---

19 Rita K. Gollin, « Understanding Fathers in American Jewish Fiction », *The Centennial Review* 18.3 (1974) : 273-287.

30. Certes, les entretiens, même récents, abondent en références à cet homme que Charyn dit ouvertement détester et envers lequel il ressent toujours une colère à peine atténuée par les années. Il est évident qu'il ne peut approcher le sujet de la même manière qu'avec Faigele, avec qui il a pu partager tant de moments affectueux du quotidien et qui lui a transmis, à sa manière, un bagage familial et langagier sous la forme d'anecdotes et d'histoires drôles imprégnées de sa culture natale. Dans une préface<sup>20</sup> à l'étude de Sophie Vallas intitulée *Autofictions. Jerome Charyn et les siens*, un ouvrage qui consacre pourtant équitablement un chapitre à chacun des trois membres prédominants de la famille Charyn (respectivement Sam, Fannie et Harvey), Charyn se focalise ainsi curieusement sur son père, remarquant combien Sophie Vallas lui a permis de voir à quel point ce dernier envahissait son œuvre<sup>21</sup>, comme si le regard extérieur de l'universitaire, qu'il qualifie de « détective de l'âme », avait permis une relation intersubjective s'apparentant à la relation thérapeutique tissée lors d'une analyse. Malgré l'absence de texte qui lui soit exclusivement consacré, il se met à considérer Sam comme une superstructure ou une infrastructure, véritable sous-texte à l'ensemble de son œuvre :

I never saw my father in my own fiction, and suddenly he was everywhere, a sad sorcerer who must have lived in that blinding white space between every line. I had mocked him while he was still alive, wanted him to unravel in front of my eyes. I had no father, I would say, as Emily Dickinson would say about her own mother—but her mother, also known as Emily, haunts every poem and was her secret muse. And where does my father fit? He looked like Clark Gable when he was young, with that razor-thin mustache—Sam the furrier, who was an air-raid warden during the Second World War. And that white helmet of his must have served as a totemic dream behind every tale.

31. On retrouve dans cet aveu les étapes successives de l'écriture du père : d'abord la négation, une *via negativa* qui passe par le fantasme de l'orphelin (« I had no father, I would say ») et la recherche d'un père mythifié (l'acteur américain, le héros de guerre) ; puis la revanche de l'écriture, qui permet de prendre le pouvoir sur le père par le langage, et notamment la critique (l'hyperbolisation de Sam en grotesque relèverait de ce stade) ; enfin la reconnaissance du père comme « muse » ou origine du langage.

20 Cette préface, écrite originellement en anglais, a été traduite en français par Sophie Vallas à l'occasion de la publication de l'ouvrage. C'est le texte original, non publié, qui est présenté ici.

21 « I was both startled and dismayed when I read Sophie Vallas' deep meditation on my own *autofictions*. I had dreamt my way from book to book, trying to run as far as I could from my own bewilderment—the brutal memories of a childhood without books and of a family at war with itself. Every novel of mine was like a mask where I could *misremember* and cover up family secrets with the chaos of myriad landscapes and words. But it's Sophie Vallas who helped me realize that all my tintinnabulations were a great subterfuge. While I traveled from text to text, I was only drawing the outline of my own face, as Borges once remarked about a writer's woes. And it's this very outline that Sophie Vallas unmasks, like some detective of the soul ».

32. Il serait erroné d'aborder l'œuvre charynienne uniquement à l'aune du père, car cela oblitére tout un pan non négligeable de sa fiction. Charyn relie lui-même son élan romanesque à sa propre histoire personnelle, dans la préface à l'ouvrage *Autofictions* : « I had dreamt my way from book to book, trying to run as far as I could from my own bewilderment—the brutal memories of a childhood without books and of a family at war with itself. Every novel of mine was like a mask where I could *misremember* and cover up family secrets with the chaos of myriad landscapes and words ». Dans sa perspective, la fiction n'est pas tant une invention qu'un moyen de se « mésouvenir », une réminiscence déformée par la subjectivité. La fabrication du père se situe donc dans cette démarche de mémoire reformulée qui participe dans le même temps à la prise d'autonomie du fils. Car si pouvoir reformuler le père revient à maîtriser un peu plus, un peu mieux, sa propre histoire, cette répétition s'avère nécessaire à l'avènement de l'individu et de son langage idiosyncrasique : « [I]t's a kind of echolalia, it's the child hearing words and repeating them in an obsessive way. And it's my hysterical desire to repeat: in order to own the words, you have to magically repeat them » (82), explique Charyn dans un entretien, soulignant la puissance que le langage réserve à celui qui parvient à l'acquérir, comme le suggère ici le verbe « own ».
33. Cette maîtrise du langage permet par exemple à Charyn de moduler les représentations familiales à coups de portraits et d'autoportraits. Alors qu'il se décrit lui-même, dans sa notice autobiographique, comme une version vieillie de son père (« I was a slightly worn replica of him », 182), il renverse ce faisant les rôles établis pour devenir le père de son père : plusieurs textes mettent en scène Sam apprenant l'anglais avec l'aide de son fils par exemple. Ainsi, il n'est plus le fils de Sam qui a écopé de son idiotie atavique (« I'd inherited my father's muteness ») mais le père de Sam, celui qui est capable de (se) bâtir un nouveau père, ce qui lui permet, finalement, de devenir son propre père, un individu enfin mature et responsable, ne serait-ce que de ses mots.
34. En 1984, Charyn laisse de côté Fannie Charyn pour faire de Sam le drôle de centre magnétique d'une notice autobiographique complètement loufoque (le père et le fils sont présentés au premier paragraphe comme des autruches). À la fin de ce texte de quelques pages retraçant l'entrée en écriture de Charyn, il se prend à composer une improbable, pour ne pas dire impossible, conversation qui aurait eu lieu entre Sam et Jerome. Dans ce fantasme, Sam a appris l'anglais en lisant l'œuvre de son fils (« He'd learned the English language swimming in my blood »<sup>22</sup>) et il s'y est suffisamment intéressé pour se plaindre d'y être un peu trop présent : « I've read your works, the

---

22 « That sly father of mine was Christopher Columbus. He'd discovered his America in my books. He'd learned the English language swimming in my blood. But he wouldn't credit me as his teacher » (182).

whole goddamn œuvre, from start to finish. It's one long slap at your dad. [...] I'm the only theme you've ever had » (182). Le texte laisse alors libre cours à une rêverie filiale qui imagine leurs retrouvailles :

Or perhaps my dad will ride the subway in his slippers, come to Abington Square, and make a little time for me. He'll clutch my hand, take me out of my graveyard of books, and we'll go have wine together, father and son, drinking at the White Horse. I'll have to say, "I've misjudged you, dad. You've been decent to your son." And after he's gone back to Rockaway, I'll seize upon his visit and work it into my novel. We're heartless bastards, we novel-writers. (183-184)

35. Le temps que le fils soit tiré de sa tombe par Sam-Magwitch, leur relation conflictuelle se recolor, le texte laissant entrevoir la possibilité d'un autre regard sur Sam, devenu soudain un père « comme il faut » (« decent »). Bien sûr, cette rencontre n'a jamais eu lieu et appartient à tous les « mésouvenirs » qui composent la part autofictionnelle de l'écriture charynienne, mais elle permet tout de même un « méjugement », une inflexion du regard jusqu'alors intraitable et critique sur le père perçu comme fautif. Devenu sujet principal, à vrai dire obsessionnel, de l'écriture, Sam cesse d'être objet de la colère filiale : si sa métamorphose en personnage littéraire libère Jerome de son emprise, elle autorise aussi Sam à exister autrement sous le regard de son fils.

36. Le désamour est ainsi adouci par une fiction rédemptrice, sensible à certains détails qui pointent vers d'autres facettes de Sam, notamment son affinité pour la musique, protolangage par excellence pour Charyn. La trilogie du Bronx insiste ainsi sur l'attachement de Sam au chantre de la synagogue qui sait officier en yiddish, tandis que le roman *The Catfish Man* le présente comme un violoniste passionné quoique mélancolique, un musicien finissant malgré lui par transmettre la fougue de son *fiddle* à Jerome, qui entreprend de la transcrire en « scribble », sa propre écriture balbutiante. La voix maudite de Sam, celle qui rappelle à Charyn la voix maudite de Saul, n'en est pas moins une mélodie qui trouve, comme tous ces airs traditionnels transmis uniquement par voie orale, d'autres chemins pour être passée à la génération suivante. C'est sans partition et sans maître que Charyn improvise sur des thèmes ancestraux, la mélodie de son écriture continuant à son insu le chant non logocentré reçu indirectement de son père. La concordance établie par Charyn, dans sa notice autobiographique, entre Sam et le personnage de Benjy Compson, tous deux dépourvus d'un langage construit, prend alors tout son sens : « It was the same thick wail that had less to do with English than the accordionlike construction of the human heart » (179). Lorsque Charyn s'attarde sur l'échec de ce père qui n'a jamais su maîtriser les codes socio-linguistiques américains, il rend hommage dans le même geste à la sensibilité européenne et musicale d'un homme qui incarne,

malgré tout, un modèle d'humanité, toute fragile soit-elle, pour son fils.

## Conclusion

---

37. La faille qui a auparavant causé la dysfonction de la parole chez les Charyn est finalement la seule béance d'où peut sourdre une voix inouïe, garante d'une filiation renouée d'une génération l'autre. L'écriture sert de trame nécessaire au tissage de deux voix entremêlées, celles du père et du fils, dans une étoffe (le terme « faille » a aussi ce sens) qui compose aussi avec des espaces laissés vides et avec des nœuds où la tension est encore palpable, voire indispensable : la haine de Charyn envers son père est encore explicite dans les textes les plus récents, mais cette colère qui l'a forcé à prendre ses distances (physiquement, émotionnellement et métaphoriquement) semble servir d'impulsion au récit.
38. D'un geste proto-langagier, l'écholalie est transférée par Charyn à son propre discours sur le père, cette répétition littéraire lui permettant de reprendre la main sur le récit dont Sam est le sujet. Au fil des textes, la présence obsédante de Sam dessine en creux un portrait de lui bien plus nuancé qu'il n'y paraît à la première lecture. Le récit palimpseste qui résulte de cette écriture stratifiée fait de la répétition un mode opératoire, l'onomatopée infantile et symptomatique du blocage langagier et émotionnel étant devenue le moyen par excellence d'une autogenèse rédemptrice.
39. « Welcome, O life! I go to encounter for the millionth time the reality of experience and to forge in the smithy of my soul the uncreated conscience of my race » : le parcours initiatique de Stephen Dedalus dans *Portrait de l'artiste en jeune homme* de Joyce est avant tout un itinéraire vers le langage, la comptine onomatopéique sur laquelle s'ouvre le roman résonnant comme la genèse de sa vocation littéraire. Avec cette phrase quasi conclusive, Stephen sacre le langage comme outil d'élection d'un artiste qui reconnaît sa dette à son père artisan (le patronyme Dedalus, celui du « vieux père, vieil artificier », fait aussi écho à Dédale, père d'Icare), puisque le texte se termine bien sur les mots : « Old father, old artificer, stand me now and ever in good stead ».
40. Chez Joyce comme chez Charyn, répéter à l'infini le geste de l'écrivain, celui qui tisse un récit encore « incréé », revient bien à transférer le sens – d'une génération à l'autre, de l'inconscient vers la conscience, du préverbal jusqu'au verbal – et à s'inscrire ce faisant, quoique de façon involontaire, voire accidentelle, dans une continuité entre générations. Le risque de la répétition stérile, celui d'un modèle paternel que le fils ne ferait que recopier, disparaît avec l'émergence

d'une nouvelle voix, voire d'un langage, idiosyncrasique. Le récit de Jerome et le récit du père sont en cela inséparables, dans la mesure où lorsque Jerome traduit l'altérité radicale de son père immigrant en une nouvelle américanité singulière, car forgée de toutes pièces, il réinvente la « conscience de sa race » à l'aune de sa propre originalité.

### Œuvres citées

---

- BALMARY, MARIE. *Le Sacrifice interdit. Freud et la Bible*. Paris : Grasset, 1986.
- CHARYN, JEROME. *The Man Who Grew Younger and Other Stories*. New York: Harper and Row, 1967.
- CHARYN, JEROME. *Bitter Bronx: Thirteen Stories*. New York: Liveright Publishing Corporation, 2015.
- CHARYN, JEROME. *On the Darkening Green*. New York: McGraw-Hill, 1965.
- CHARYN, JEROME. *The Catfish Man. A Conjured Life*. New York: Arbor House, 1980.
- CHARYN, JEROME. *Panna Maria. A Novel*. New York: Arbor House, 1982.
- CHARYN, JEROME. *Pinocchio's Nose*. New York: Arbor House, 1983.
- CHARYN, JEROME. *The Isaac Quartet (Blue Eyes, Marilyn the Wild, The Education of Patrick Silver, Secret Isaac)*. London: Zomba Books, 1984 [republished New York: Four Walls Eight Windows, 2002].
- CHARYN, JEROME. *In the Shadow of King Saul. Essays on Silence and Song*. New York: Bellevue Literary Press, 2018.
- CHARYN, JEROME. "Jerome Charyn". *Contemporary Authors Autobiography Series*, vol. I. Ed. Dedria Dryfonski. Detroit: Gale Research Company, 1984, 177-184.
- CHARYN, JEROME. *The Dark Lady from Belorusse. A Memoir*. New York: St Martin's Press, 1997.
- CHARYN, JEROME. *The Black Swan. A Memoir of the Bronx*. New York: St Martin's Press, 2000.
- CHARYN, JEROME. *Bronx Boy. A Memoir*. New York: St Martin's Press, 2002.
- CHARYN, JEROME. *Metropolis. New York as Myth, Marketplace, and Magical Land*. New York: Putnam, 1986.
- CHARYN, JEROME. *Panna Maria*. Ill. José Muñoz. Trad. Frank Reichert. Paris : Casterman, 1999.
- COGAN, MICHAËLA. *Portrait de l'artiste en idiot. L'Idiotie dans l'œuvre de Jerome Charyn*. Thèse de

doctorat non publiée. Sous la direction de Michèle Bonnet et de Sophie Vallas. Besançon, 2020.

COGAN, MICHAËLA. « “The artist himself is a kind of idiot”. Entretien avec Jerome Charyn ». *Transatlantica* 2 (2021) : <https://doi.org/10.4000/transatlantica.16171>

FRESCO, JEAN-PIERRE. « Kafka et le complexe d’Isaac ». *Le Coq-Héron* 173 (2003/2). Paris : Érès, 108-120.

GOLLIN, RITA K. “Understanding Fathers in American Jewish Fiction”. *The Centennial Review* 18.3 (1974), Michigan State University, 273-287.

JOYCE, JAMES. *Portrait of the Artist as a Young Man* [1916]. *The Portable James Joyce*. New York: The Viking Press, 1958.

LAPLANCHE, JEAN ET J-B. PONTALIS. 1967. *Vocabulaire de la psychanalyse*. Paris : PUF, 1994.

KAFKA, FRANZ. « Lettre au père ». *Préparatifs de noces à la campagne*. « L’imaginaire ». Paris : Gallimard, 1957, 199-265.

PEREC, GEORGES. *Ellis Island*. Paris : P.O.L., 1995.

ROTH, PHILIP. *Patrimony. A True Story*. New York: Simon & Schuster, 1991.

VALLAS, SOPHIE. *Autofictions. Jerome Charyn et les siens*. Aix-en-Provence : Presses Universitaires de Provence, 2013.

VALLAS SOPHIE. « La Possibilité d’une île : la mythologie du Bronx, archipel enchanté, dans trois textes autobiographiques de Jerome Charyn ». *Caliban* 25 (2009) : <https://journals.openedition.org/caliban/1463>

VALLAS SOPHIE. *Conversations with Jerome Charyn*. Ed. Sophie Vallas. Jackson: University Press of Mississippi, 2014.