

CENTRE DE RECHERCHES ANGLOPHONES

TROPISMES

N° 14

LA HANTISE

Publié avec le Concours du Conseil Scientifique
de l'Université Paris X - Nanterre

UNIVERSITE PARIS X - NANTERRE

2007

La Hantise de l'absence

Avant *Fugitive Pieces*¹, son premier roman, Anne Michaels avait fait paraître deux recueils de poèmes : *The Weight of Oranges* et *Miner's Pond*. Comme on s'en rendra compte au cours du présent article qui souhaite laisser une place importante aux citations, cette expérience d'écriture antérieure inscrit sa prose dans une démarche réflexive qui se double d'une attention toute musicale au choix de chaque mot. Un des seuls détails biographiques (mis à part son année de naissance, 1958, et sa nationalité canadienne) qu'elle accepte de livrer² est qu'elle a mis dix ans à écrire ce roman, et cette information décisive permet de deviner combien ont dû jouer contre le désir d'expression toutes les forces d'une réticence affective et éthique. Elle laisse entendre, au détour d'une phrase, qu'une partie de sa famille a été victime de la Shoah, mais refuse manifestement tout appesantissement

¹ Toutes les citations seront lues dans l'édition Vintage (New York, 1998), parue deux ans après l'originale de 1996. (On note également qu'un volume rassemblant des poèmes de Byron de 1806, "The Hebrew Melodies" et des réflexions diverses du jeune poète sur son art, l'écriture, la mémoire... paraît en 1829 sous le titre *Fugitive Pieces*. Tout porte à croire, à cause de son érudition en général et d'une référence à Byron dans le corps du roman, qu'Ann Michaels faisait là une discrète allusion au poète romantique et à la thématique de la mémoire.)

² Ces informations sont extraites d'un site Internet consacré à divers écrivains qui fait une large place aux interviews.
<http://www.geocities.com/annemichaels/>

La hantise de l'absence

autobiographique, moins peut-être par discrétion que dans un souci de laisser grandes ouvertes les voies de l'identification.

Au sujet de la configuration esthétique adoptée, Anne Michaels a déclaré :

In terms of form, I wanted to have what's between the lines not said so precise that the readers have to bring themselves to the book in a certain way.

Commentaire apparenté à un programme, exigence de composition qui appelle la figure d'un certain type de lecteurs escomptés, l'injonction fait d'entrée de jeu sa part à l'ellipse, et nous assigne un rôle actif non seulement de déchiffrement mais d'écriture : combler les lacunes du texte comme une convocation au sens propre, un dénuement peut-être qui permettra de prendre place, une certaine place.

Même si l'on sait combien les quatrièmes de couverture anglo-saxonnes ont tendance à être légèrement emphatiques, on est tenté de se reconnaître dans la critique du journaliste anonyme du *Glasgow Herald* reproduite sur celle-ci :

I read it at one sitting and immediately wanted to read it again. Days later I find parts have stayed like fragments of my own life. Other bits surface at odd moments, in much the same way as I imagine ghosts are supposed to do.

L'allusion transparente à l'article de E.A. Poe intitulé « On the Prose Tale »³ vient annoncer le calcul d'effet qui informe chaque mot, le jeu encodé des sonorités, la prise en compte de toutes les flexions et des glissements de la langue. Parce qu'on pourrait craindre dans ces lignes une trop facile appropriation, l'intertexte nous écarte paradoxalement du processus d'identification qu'elles décrivent : « *fragments of my own life* », sauf à saisir par avance que toute émotion à venir ne sera nôtre que par contiguïté, de même qu'éthiquement, elle sera rendue possible seulement parce qu'elle s'écrit dans le décalage. A

³ E.A. Poe, « On the Prose Tale » (1842), reproduit dans *The Portable Edgar Allan Poe*, Sabon, USA, Penguin Classics, 2006, 532. Cet article est souvent confondu avec « The Philosophy of Composition ».

Marc Amfreville

aucun moment, le roman ne peut se confondre avec la fiction d'un témoignage sur la Shoah dans ce qu'une telle entreprise aurait d'humainement obscène. A aucun moment, il n'encourt le reproche de banaliser la spécificité de l'Histoire, précisément parce que les « témoins » qu'il invente n'en sont pas. Ils couchent sur le papier l'activité douloureuse d'imagination d'un événement qui les a traversés, hantés, modelés sans qu'on puisse les compter parmi les victimes, du moins les victimes directes. C'est parce qu'ils savent et disent leur disqualification que le lecteur peut accepter le produit de leur « fantasme », et ici, le mot résonne bien sûr avec « *ghosts* », employé par le critique. On s'approche du sens si particulier qu'on donne Abraham et Torok au mot fantôme :

*Un dire enterré d'un parent devient chez l'enfant un mort sans sépulture. Ce fantôme inconnu revient alors depuis l'inconscient et exerce sa hantise, en induisant phobies, folies, obsessions*⁴.

Le premier narrateur, nous y reviendrons, est le frère d'une déportée polonaise disparue, le second, le fils de deux rescapés des camps d'extermination nazis. Cette distance est à la fois le garant éthique de l'entreprise et le facteur déclenchant d'une émotion que le lecteur se voit autorisé à ressentir, puisque par définition et par avance, la procuration est inscrite dans le protocole de lecture. C'est de la douleur de cette distance même qu'est née l'écriture, c'est la seule qu'il soit possible d'envisager de partager, dans la fracture même qui fonde le roman.

Nous sommes bien là effectivement dans un texte de la brisure, du déchirement, du morcellement même, comme nous invite à le penser le sens premier de « *pieces* », mais aussi, à cause de son acception musicale, un texte de la reconstitution, au sens où un fragment n'est jamais sans évoquer le tout fantomatique qui continue d'entourer le tessou résiduel⁵.

⁴ Abraham Nicolas et Maria Torok, *L'Écorce et le noyau*, Paris : Champs Flammarion, 1997, 297.

⁵ On songe ici, bien sûr, au travail sur l'utilisation toute littéraire que fait Harold Bloom de l'objet « tessou », « fragment », sous sa plume « tessera », dont il expose la valeur de synecdoque dans *The Anxiety of Influence*.

La hantise de l'absence

Se profile aussi dans ce titre, comme une ombre par avance portée, le sens allemand de « Stück », que l'exterminateur utilisait pour désigner sa victime et la déshumaniser. Ce n'étaient pas des hommes que l'on tuait mais des « morceaux » que l'on réduisait à néant (*Vernichtung*), oubliant sans doute qu'il subsisterait des restes de ces restes et que les cendres pourraient un jour renaître sous forme de mots. Fugitifs certes, en fuite à l'instar de Jakob Beer, un des deux protagonistes, mais néanmoins tangibles, présents, vivants comme les notes de musique que l'interprète réanime inlassablement de son propre souffle.

C'est donc, et à plus d'un titre, un texte qui fonctionne sur le mode paradoxal de la hantise, une des modalités formelles de l'expression littéraire du traumatisme. Le cœur de l'expérience ne fait pas ou plus partie de l'expérience du sujet, et le récit entier se donne pour tâche paradoxale de faire affleurer les signes du trauma, la preuve textuelle qu'il y a eu trama dans la vie fictionnelle, et l'écrit se fait donc lui-même fantôme. Il y revient ce qui n'est jamais advenu dans la « vraie » vie du personnage, et la fiction se fait le sujet du livre⁶.

A l'évidence, cette réflexion sur le fantôme entretient des rapports privilégiés avec la mémoire, et par voie de conséquence, au temps que l'un comme l'autre viennent bouleverser. La mémoire est une passerelle entre passé et présent, elle abolit la distance temporelle, et en cela semble dissoudre l'instant ; parallèlement, elle prolonge la durée de vie d'un événement ou d'une personne, et à cet égard, elle étire le moment, le prolonge ou le ressuscite. Dans l'ouvrage qu'ils ont consacré à cette question au carrefour de l'analyse littéraire dont l'un est spécialiste, et des neurosciences qui sont le domaine de l'autre, Jean-Yves et Marc Tadié démontrent patiemment l'importance de ce qu'ils nomment indifféremment : « *la plasticité neuronale* » et « *le caractère dynamique et affectif de la mémoire* ». C'est ce qu'ils expriment dans les termes suivants :

*Loin d'être un réservoir de souvenirs intacts dans lequel nous irions
puiser de temps en temps comme dans une malle déposée dans un grenier,
nous reconstituons et nous transformons, insensiblement mais sans cesse,*

⁶ On consultera pour prolonger cette discussion les très belles pages que consacre Derrida au fantôme de *Hamlet* dans les *Spectres de Marx*.

Marc Amfreville

notre passé en fonction de notre personnalité présente et de notre projection vers l'avenir. (15)⁷.

C'est entre réminiscence (l'activité de mémoire volontaire) et traumatisme (c'est-à-dire la mémoire effacée par la violence d'un choc affectif) que s'écrit *Fugitive Pieces*. Contrairement à ce que pourrait laisser croire la belle mais trompeuse traduction française du titre, *La mémoire en fuite*, la mémoire précisément ne fuit pas, elle s'écrit. Et si le personnage ne peut pas se souvenir, c'est tout sauf une fuite que décrit le roman. Au contraire, le vertige même de la réminiscence impossible donne la mesure de la violence d'une confrontation, fût-elle silencieuse, suggérée dans le texte par des blancs, des non-dits, des ellipses. Comme l'écrit Primo Levi à propos des camps d'extermination :

Ceux qui n'ont pas vécu l'expérience ne sauront jamais ; ceux qui l'ont connue ne parleront jamais ; pas vraiment, pas complètement. Le passé appartient aux morts⁸.

C'est précisément cette lacune, ce témoignage impossible (mais qu'il ne faut pas confondre avec un « indicible », un « innommable », euphémismes bëlants qui, comme l'observe Agamben « contribue[nt] à la gloire [d'Auschwitz] »⁹ que *Fugitive Pieces* prend à bras le corps et entend exprimer : dire l'impossibilité même du témoignage alors que le fragment d'une histoire collective est constituée par celle-ci en rescapé, en *fugitive piece*.

Pour finir cette trop longue introduction et annoncer le résumé du roman que je vais tenter de faire, je voudrais rappeler la définition de la fugue : « composition musicale écrite dans le style du contrepoint et dans laquelle un thème et ses imitations successives forment plusieurs parties qui semblent se fuir et se poursuivre l'une l'autre » (Rousseau)¹⁰.

⁷ Jean-Yves et Marc Tadié, *Le Sens de la mémoire*. Paris : Gallimard 1999.

⁸ Primo Levi, cité par Giorgio Agamben, *Ce qui reste d'Auschwitz*. Paris : Rivages, 1999, p. 40.

⁹ Agamben, p. 40

¹⁰ Cette citation de Rousseau est donnée sans sources dans *Le Grand Robert* pour définir le mot « fugue ».

La hantise de l'absence

Placé sous le signe de la fugue, c'est-à-dire de l'inlassable reprise d'un thème central qui se décline sur le mode du ressassement tout en autorisant, en invitant même, la variation et l'écart, ce roman ne cesse de se dérober à la saisie. Plus techniquement même, on est tenté de rappeler que le thème principal, identique, n'est pas reconnu tout en l'étant, parce qu'il apparaît suivant la stratégie du contrepoint, dans des contextes différents. On l'aura compris, la métaphore fonctionne parfaitement pour un roman qui traverse Pologne, Grèce et Canada dans sa première partie, et voyage à nouveau entre Méditerranée et Nouveau Monde dans la deuxième, et où lacune et ellipse se disputent le rôle de traces.

En manière de transition et d'autodéfense pour l'impuissance du synopsis à rendre compte d'une expérience unique de lecture, il faut dire tout d'abord que ce roman est impossible à résumer, parce qu'on ne résume pas un morceau de musique, on ne résume pas un poème, ou du moins on doit savoir qu'en tentant de le faire, on passe par définition à côté de ce qui en fait le charme et la force : la séduction de l'oreille.

On peut néanmoins dire que ce roman se divise (*pieces*) en deux parties inégales (deux tiers, un tiers). La première écrite à la première personne est l'effort de mémoire accompli alors qu'il a soixante ans par Jakob Beer, juif polonais, arraché à la tourmente de la Seconde Guerre mondiale à l'âge de sept ans par un géologue grec, Athos. Ce dernier lui a fait fuir la Pologne envahie et l'a ramené chez lui à Zakynthos avant de le conduire, après la guerre, au Canada, où il achève ses études et devient traducteur (du grec et du polonais vers l'anglais). Le livre s'ouvre sur la fuite de l'enfant (*Stück* ?) dans la forêt jusqu'à ce qu'il y soit découvert par Athos. Après la mort de son *koumbaros* (parrain), Jakob qui s'est donné pour tâche d'éditer les œuvres de son sauveur (« Ground Work » et « Bearing False Witness », aux titres suffisamment parlants) rencontre une femme, Alexandra, qu'il épouse, mais qui, malgré leur passion mutuelle, ne parvient pas à arracher le protagoniste à ses cauchemars (ses parents ont été arrêtés et tués sous ses yeux, sa sœur Bella, emportée vers un destin qui le hante et que l'absence de certitude lui interdit de décrire). Après leur divorce, de

Marc Amfreville

nombreuses années plus tard, il en rencontre une seconde Michaela¹¹, qui au contraire de la précédente ne tente pas de faire taire la souffrance, mais de l'accueillir. Elle écoute le traumatisme au sens le plus fort de ce verbe. On assiste à une véritable rédemption par l'amour, un « partage des âmes » (sic), après un voyage de retour sur les traces de son enfance grecque, au lieu même (Hydra) où Athos a rédigé ses mémoires. La seconde partie, également écrite en première personne, introduit un narrateur inconnu. Le lecteur, légèrement désorienté, finit par comprendre que Ben est un jeune Canadien, né après la guerre de parents juifs polonais déportés et rescapés. Ben avait rencontré Jakob à une soirée, et fasciné par cette personnalité exceptionnelle, il a accepté, après la mort accidentelle de Jakob dans un accident de circulation, de partir en Grèce à la recherche du manuscrit rédigé par ce dernier et qui constitue la première partie. Il faut ajouter qu'il profite également de cette occasion pour fuir sa femme, à laquelle ses parents avaient confié avant de mourir un secret ignoré de Ben : il avait un frère et une sœur, nés avant la guerre et tragiquement disparus. Le livre se termine par le retour de Ben, en possession des manuscrits, vers sa femme, désormais prêt à pardonner ce qui n'était pas vraiment une trahison : l'involontaire partage de ce secret dont il avait été exclu.

Bien que rien ne soit réellement dissociable dans ce roman, pour en faciliter l'exploration, j'ai regroupé mes remarques autour de trois modalités de la hantise, trois axes de lecture : le double, le temps, le trauma.

Le Double

Comme vient de le mettre au jour le résumé, les deux parties du roman se réfléchissent, à la manière d'un miroir imparfait dont les deux images ne seraient pas complètement identiques, ou comme il a été suggéré plus haut, à la manière d'une fugue, dont le thème central ferait l'objet de deux variations. Ce thème commun n'est pas vraiment

¹¹ Sans s'autoriser à l'interpréter, on note ici la parenté de ce prénom et du nom de l'auteur et le rôle si fort et si particulier dévolu à ce personnage.

La hantise de l'absence

la Shoah¹². Plutôt, il s'agit des effets de la Shoah sur deux personnes qui n'ont pas personnellement vécu concentration et extermination :

I did not witness the most important events of my life. My deepest story must be told by a blind man, a prisoner of sound. From behind a wall, from underground. From the corner of a small house on a small island that juts like a bone from the skin of the sea. (17)

Jakob, parce qu'assez petit pour être caché derrière le mur, a échappé au massacre, Ben, parce qu'il n'était pas encore né. Cette position comparable, même si les modalités en sont différentes puisque Jakob a tout de même frôlé la mort, connu des semaines d'errance solitaire avant d'être recueilli par Athos – errance qui en soi constitue une expérience de première main de la douleur – produit des traits communs, au premier rang desquels se situe le cauchemar.

They waited until I was asleep, then roused themselves, exhausted as swimmers, grey between the empty trees. Their hair in tufts, open sores where ears used to be, grubs twisting from their chests. The grotesque remains of incomplete lives, the embodied complexity of desires eternally denied. They floated until they grew heavier, and began to walk, heaving into humanness; until they grew more human than phantom and through their effort began to sweat. Their strains poured from my skin, until I woke dripping with their death. (24).

Les deux hommes ont perdu une partie de leur famille : Jakob le sait, l'a presque vu ; Ben, à qui ses parents ont caché la vérité jusqu'à leur mort, ne l'apprend que très tard, mais cette absence a néanmoins marqué sa vie à son insu : *The memories we elude catch us up, overtake us like a shadow. (213)* Les correspondances sont de différents ordres :

– spatial : Ben va refaire le voyage initiatique de Jakob vers la Grèce, et en sera à son tour illuminé, sauvé (alors que ce voyage avait

¹² Je rappelle ici brièvement combien le terme « holocauste » a des connotations regrettables soulignées par Primo Levi, G. Agamben, et même son « inventeur », Elie Wiesel, qui le regrette aujourd'hui. « Holocauste » désigne en effet un sacrifice religieux.

Marc Amfreville

déjà été effectué deux fois par Jakob, une fois enfant, une fois adulte au temps où il rédige son manuscrit) ;

- psychologique : des douleurs comparables, des effets similaires au sens où elles interdisent, dans un premier temps, la possibilité de l'abandon et du don de soi ; un emboîtement aussi des relations père/fils puisque Jakob, presque fils d'Athos va se donner pour but de transcrire et d'éditer les œuvres de son sauveur, tandis que Ben, dont le nom signifie « fils », aura pour mission de retrouver et d'éditer le manuscrit de Jakob. Pour compléter ce tableau, on pourrait ajouter l'interchangeabilité d'Athos et de Jakob. Chacun des deux a sauvé l'autre, à plus d'un titre. Et celle de son père et de Ben, chacun muré dans son silence, celui de la douleur de la mort d'enfant pour le premier, du deuil impossible pour le second ;

- poétique : j'entends par là les réseaux d'images qui traversent le livre par delà la frontière des parties et affleurent des deux côtés pour les réunir : la mer, le citron, le sel, la tourbe, la partition musicale, la mort bien sûr, mais aussi l'amour, le pouvoir des mots, l'écriture contre l'oubli.

Sans prétendre épuiser la question, on relève ici combien le roman parvient à mêler inextricablement la poétique du double et celle du fantôme. Certes une distinction s'impose : la première installe un jeu de reflets horizontaux, contemporains, tandis que la seconde insiste sur l'héritage, la transmission, l'irruption du passé dans le présent. C'est néanmoins précisément à ce brouillage achronique que nous entraîne le mouvement du texte. Passé et présent, Jakob et Ben se côtoient et se superposent à la fois, se réfléchissent et se répètent l'un l'autre dans une zone d'indistinction qui excède la différence des expériences et des générations. En d'autres termes, le temps, malgré l'expérience archéologique qui figure le mouvement du texte, est dissous dans la stase du traumatisme. Le roman est le produit sur l'aplat de la page de tous les affleurements. Comme le fantôme du père d'Hamlet est visible de tous, le passé n'est plus passé dès lors qu'il nous hante. Il devient le double du présent, c'est dans ses interstices qu'il se glisse, à la manière de signifiés qui se bousculeraient non pas sous le linceul du signifiant mais *dans* sa trame même.

Le Temps.

Parce que ce roman est un travail de mémoire, les notations concernant le temps y abondent. Comme le dit l'auteur dans l'interview déjà citée : *"it is the story of a child coming out of an archeological site"*, et on ne saurait trop insister sur la force symbolique de cette "trouvaille": l'enfant juif s'est caché dans un humus qui représente le passé et il en renaît entre les mains paternelles de celui qui fouille l'histoire et sauve ainsi l'avenir. Il convient de revenir ici sur ce qu'Athos, le géologue grec, faisait en Pologne. Il s'agissait d'exhumer (au sens propre) un site archéologique témoignant d'une civilisation florissante et pré-aryenne. Conservés intacts dans la tourbe, les habitants engloutis sont bien sûr une représentation cataphorique *mais inversée* de ceux que la guerre va bientôt engloutir :

Athos and I would come to share our secrets of the earth. He described the bog bodies. They had steeped for centuries, their skin tanning to dark leather, umber juices deep in the lines of palm and soles. In autumn, with the smell of snow in the dark clouds, men had been led out into the moor as sacrificial offerings. There, they were anchored with birch and stones to drown in the acidic ground. Time stopped. And that is why, Athos explained, the bog men are so serene. (49)

A l'inverse d'une réduction aux cendres, et même à l'immatériel de la fumée qui s'est imposée comme le symbole même de l'annihilation, s'affirme ici la lente puissance sédimentaire de ce qui fut, au vrai sens du terme, un sacrifice religieux mais sans destruction par la feu comme l'étymologie de « holocauste », mot présent en creux, pourrait le laisser croire. Par ce jeu non ludique entre la disparition et la présence intacte, le roman arrête le temps : *Time stopped*. Le texte creuse ainsi un tunnel entre passé, présent et futur, et Jakob, l'enfant de la tourbe, dans sa fuite, crève le voile de l'avenir auquel il échappe en s'enfonçant dans un passé de mémoire : *"Time is a blind guide"*, sont les premiers mots du roman. L'excavation est en effet métonymiquement liée au creusement des futurs charniers, de même que l'accumulation sédimentaire de la tourbe installe la dimension

Marc Amfreville

historique et temporelle. Il ne s'agit ici, comme aux confins du double et du fantôme, ni de verticalité ni d'horizontalité, mais de rabats et de retours que le Deleuze du *Pli baroque* n'aurait pas reniés : « *I was transfixed by the way time buckled, met itself in pleats and folds.* » (30) Ces répétitions dans leur variation même prolongent le travail du double. Le temps sinue d'un pli à l'autre et dans ses détours, superpose des moments comparables, voire identiques. Fondé sur la théorie inspirée d'Einstein de la simultanéité qui préside à toute inscription temporelle (« every moment is two moments » 140), le texte juxtapose le réseau sémantique de l'enterrement, l'enfoui, l'oubli et sa menace, et les images d'exhumation, d'affleurement, de remontée. Même le moment historique figé dans sa spécificité – il sera toujours 3 heures à la fausse horloge de Treblinka – entre en communication avec son propre avenir, notre présent, notre avenir :

The painted clock in Treblinka station will always read three o'clock. Just as on the platform the ghostly advice still floats: "To the right, go to the right" in the eerie breeze. The bond of memory and history when they share space and time. Every moment is two moments. (161)

Ainsi l'activité de mémoire n'est qu'une acceptation du parcours du temps. Les nazis, voulant établir la primauté de ce qu'ils appelaient leur race, nient l'histoire et replongent la cité engloutie dans l'oubli. Ils tentent même de tuer les archéologues qui pourraient témoigner de son existence et Athos ne leur échappe que parce qu'il a déjà fui pour sauver dans les « plis de son manteau » l'enfant juif poursuivi. Ainsi, à plus d'un titre, on le comprend maintenant, ils se sont sauvés l'un l'autre, confirmant leur statut de doubles par delà la différence de générations, de couple indissoluble formé par l'homme et l'enfant, le second étant à l'évidence à la fois le passé et l'avenir du premier. Dès lors, dans ce livre où deux chapitres appartenant chacun à une partie différente ont pour titre « Vertical Time », on voit le temps se brouiller, les époques se confondre à l'instar des individualités. Il faut une attention soutenue pour comprendre ce qui se passe par exemple dans la tête de Jakob alors qu'Athos l'a déjà sauvé et ramené à Athènes :

La hantise de l'absence

"We closed the drapes to the sun and Kostas and I sat at the table in the dark. We heard sirens, anti-aircraft guns, yet the church bells kept ringing for early Mass."

... When they pushed my father, he was still sitting in his chair, I could tell afterwards, by the way he fell.

"Our neighbour Aleko came to the back door to tell Kostas and me that someone saw swastikas hanging on Amalias. It wasn't until evening when we saw the flags ourselves, and the flag over the Acropolis, that we wept.' ... I could tell by the way he fell.

"At the beginning, we continued to go to the taverna [...]" (70)

Allongé dans le silence d'une chambre attenante au salon où ses amis racontent à Athos, de retour de Pologne, l'arrivée des Allemands à Athènes, l'enfant mêle ces bribes de conversations au souvenir du moment où, caché derrière le mur, il a entendu les nazis défenestrer son père. Par le truchement de la cloison à la fois hermétique et poreuse, dont la présence se répète dans les deux épisodes, Jakob convoque le passé innommable dans le présent d'une sécurité illusoire. C'est le même mouvement de fusion temporelle opérée par la grâce du lieu qui fait *re-sentir* à Ben, à la recherche du manuscrit de Jakob à Hydra tant d'années plus tard, la plongée qu'a opérée l'archéologue dans ses souvenirs pour en ramener son témoignage de l'abjection :

I felt the power of your place speaking to my body. My legs grew stronger from the daily climb to your house, from the pure food I carried each day – fruit, cheese, bread, olives – to eat in the shade of your garden. One morning my bad dreams of the night before paused halfway up the hill and hesitantly turned around to float back down, as if they'd reached an invisible border. I began to understand how here, alone, in the red and yellow of poppies and broom, you had felt safe enough to begin Groundwork. How you descended into horror slowly, as divers descend, with will and method. How, as you dropped deeper, the silence pounded. (266)

En fait, tout était présent mais on ne s'en rend compte qu'à la deuxième lecture, dès les toutes premières pages. Ce n'est qu'en revenant au début, fantôme produit par le texte lui-même, que le lecteur remarque comment l'île grecque d'Hydra affleurerait dès

Marc Amfreville

l'évocation de la Pologne, et comment la description anthropomorphe du rocher méditerranéen dénudé n'est pas sans imprimer par avance les images de maigreur extrême que l'on associe à la Shoah et qui surgissent à la manière du souvenir traumatique, c'est à dire sur le mode du déplacement :

I did not witness the most important events of my life. My deepest story must be told by a blind man, a prisoner of sound. From behind a wall, from underground. From the corner of a small house on a small island that juts like a bone from the skin of the sea. (17) (je souligne.)

Le traumatisme.

Les murs du temps ainsi minés par la travail de la fugue, ce qu'esquisse ce roman au travail poétique digne d'un haïku de trois cents pages, ce sont les contours d'une hantise, un fantôme au sens ici encore que Abraham et Torok ont donné à ce mot ; c'est-à-dire pour résumer rapidement ce qui ne peut pas l'être, la mise en crypte, au cœur du sujet, d'une douleur qui n'est pas la sienne. Si Jakob ne saurait échapper à son souvenir, c'est que la mémoire de l'œil du cyclone ne lui appartient pas. Le fantôme qui le hante le laisse sans identité propre, alors même que c'est son identité qui est la source de la tourmente :

What is the colour of a ghost? To survive was to escape fate. But if you escape your fate, whose life do you step into? (48).

Il aurait pu être à la place de sa sœur, et donc *il s'y met*. L'enfouissement des images est impossible parce que c'est l'imagination qui les a suscitées, et pourtant ce fantasme de mort, celle imaginée de ses parents, et surtout de sa sœur, est perçu comme un blasphème par le survivant :

I want to remain close to Bella. To do so I blaspheme by imagining. At night the wooden bunk wears through her skin. Icy feet push into the back of Bella's head. (167)

La hantise de l'absence

Entre mémoire impossible et oubli interdit, Jakob erre, et ses cauchemars le poursuivent malgré les efforts d'Athos, de ses amis grecs, de sa première femme. Le travail du double et le minage des barrières temporelles prennent ici tout leur sens : l'identité fluctue, elle est à la fois spécifiquement celle de Jacob (celui dont le nom va devenir Israël) et le dépasse tout à la fois, brouillant les identités du Juif, du Juste, du survivant et de l'héritier. On retrouve ici obliquement la tradition hébraïque du « nous » :

It's Hebrew tradition that forefathers are referred to as « we », not « they ». When we were delivered from Egypt...» This encourages empathy and a responsibility to the past but, more important, it collapses time. The Jew is forever leaving Egypt. A good way to teach ethics. (159)

Il est tout particulièrement important de souligner qu'au-delà d'une construction psychologique parfaitement vraisemblable, ce que l'auteur a mis en place, c'est une représentation *formelle* du traumatisme. La citation qui associe l'os saillant à un rocher émergeant en est un premier exemple, mais le texte entier est parsemé de ces affleurements du signifiant qui viennent, sur un mode spécifiquement textuel, en dire la violence, c'est-à-dire concurremment la force de répression et la puissance d'expression. La même force est à l'œuvre dans la présence spectrale des ossements calcinés qui se lisent en filigrane dans la description que fait Ben d'arbres familiers :

Slowly the trees began to emerge from the differentiated dark, as if embossed, black on black, and the dark itself was a pale skin stretched across charred ribs. Above, the far surf of leaves, a dark skirt of sky rustling against skeletal legs. Strange filaments from nowhere, the hair of ghosts, brushed my neck and cheeks and would not be rubbed away. (220).

Paroxysme de cette poétique de la hantise, il arrive que l'évocation soit le produit même du manque. Ainsi, on ne compte pas les occurrences du terme « *bury* » qui viennent signifier au lecteur que Jakob est hanté par la disparition de sa sœur, probablement *sans sépulture*. Le sujet de la hantise est ainsi, là encore, typiquement déplacé vers une obsession compensatoire. De même, au prix d'un jeu de mots, on relève la répétition harcelante du mot « *moor* » qui, sous

Marc Amfreville

prétexte de dire le nouvel ancrage, l'inscription dans la vie et l'avenir, vient rappeler la lande et les « Moor Soldaten », la tristement célèbre chanson écrite par des déportés¹³. Le plus parlant de ces exemples est sans doute celui du « musulman »¹⁴.

Ce mort-vivant longuement décrit par Primo Levi et par Giorgio Agamben est le refoulé de notre conscience historique. Pur produit de la logique déshumanisante des nazis, il est cet humain qui ne l'est déjà plus, celui dont la mort est par avance avilie, privée de sens puisqu'elle ne viendra même pas mettre fin à ce qu'on pourrait appeler vie. On fera siens le paradoxe du premier et la réflexion du second : « *Le musulman est le non-homme, celui qui ne peut en aucun cas témoigner.* » et « *Celui qui ne peut témoigner est le vrai témoin, le témoin absolu.* » (Levi) ; et « *Le « musulman », produit par [l'impossible], est la catastrophe du sujet qui en résulte, sa suppression comme lieu de la contingence et son maintien comme existence de l'impossible.* » (Agamben)¹⁵

Que ce spectre surgisse au moment où Jakob rend visite à un minuscule prématuré, triomphe incarné de la vie et de la science, a de quoi surprendre et donne la mesure d'une « hantise » dont on peut douter que le terme suffise à rendre la force :

*[visiting a « very premature » baby] I saw what I can only call a soul,
for it was not yet a self, caught in that almost transparent body. I have
never been so close to such palpable evidence of the spirit, so close to the*

¹³ Die Moosoldaten (Le Chant des Marais) a été écrit en 1934-36 par Rudi Goguel et Herbert Kirmsze dans le camp de concentration de Börgermoor

¹⁴ Il y a dans *Le Siècle des camps* de J. Kotek et P. Rigoulot (Paris, Lattès, 2000), tout un chapitre intitulé « Le Musulman » pages 365-369. On y trouve l'explication suivante : « *Tout est prévu, au camp, pour conduire l'individu à la désagrégation totale, à l'état de « musulman », terme employé par la plupart des KZ pour décrire le détenu à bout de forces, maigre et décharné, survivant dans un état voisin de la mort. Plusieurs explications existent quant à l'origine de cette curieuse dénomination. Aucune n'est vraiment satisfaisante. Les SS l'ont-ils forgée par mépris des Arabes, censés être fatalistes et accepter sans broncher le sort qui leur fait ? Ou parce que certains détenus, se ceignant la tête de bandages et autres pièces de tissus, font penser à des porteurs de turban ? Mystère.* »

¹⁵ Levi cité par Agamben, p. 198, Agamben lui-même, p. 194.

La hantise de l'absence

almost invisible musselman whose eyes in the photos show the faint stain of a soul. (176) (je souligne)

Si la lecture « muscle man » semble peu pertinente étant donné la fragilité même du prématuré, on ne peut pas ne pas entendre dans cet « être mollusque », les sons qui composent le mot « musulman », une des variantes de l'anglais « *muslim* ». Même devant cette quintessence de vie, s'impose à lui, avec toute la force d'une association non préméditée, inconsciente, son exact contraire puisque le prématuré est présent à l'avance, le musulman déjà en retard de sa propre disparition. Irrésolution de l'antithèse, certes, mais aussi affirmation d'une immanence. Aux deux bords de cette achronie, le texte vient dire la présence toujours/encore/déjà là de l'âme.

* * *

Au regard de cette dernière citation, il apparaît impossible de clore cette présentation sans insister sur le fait que l'essence même du roman d'Anne Michaels est de nature plus sereine que son sujet (ou la lecture qui vient d'en être faite) aurait pu le laisser supposer. Ce serait, par exemple, en trahir l'esprit que de ne pas souligner combien il est traversé, informé même, par l'affirmation, souvent discrète, d'une transcendance. D'aucuns pourraient juger pour le moins déconcertante – voire choquante – l'irruption de la grâce dans la description de l'empilement des cadavres qui ont tenté en un ultime réflexe d'échapper à la mort. Le narrateur d'Anne Michaels en a sans doute conscience, qui parle alors du « *most obscene testament of grace* » :

When they opened the doors, the bodies were always in the same position. Compressed against one wall, a pyramid of flesh. Still hope. The climb to air, to the last disappearing pocket of breath near the ceiling. The terrifying hope of human cells. [...]

At that moment of utmost degradation, in that twisted reef, is the most obscene testament of grace. For can anyone tell with absolute certainty the difference between the sounds of those who are in despair and the sounds of those who want desperately to believe? The moment when our faith in man is forced to change, anatomically – mercilessly – into faith. (168)

Marc Amfreville

Une telle affirmation exige de chaque lecteur une réponse intime et unique, qu'il n'appartient pas au critique d'infléchir. Plus facilement communicable, partageable, est le sentiment de la vitalité du rôle dévolu à l'écriture. Enseignant l'hébreu à l'enfant juif qu'il a recueilli, Athos n'affirme-t-il pas : « *It is your future that you are remembering* » (21) ? Dans ce texte, c'est la fiction elle-même qui constitue la trace et qui, parce qu'elle se donne à lire comme telle, se fait le seul témoignage éthiquement recevable. Par le choix du sujet et de la forme, ce roman en première personne autorise un « nous » aux antipodes de la compassion facile, ou de la commémoration glacée. Mêlant en abyme deux histoires, ou plutôt deux récits de souvenirs qui savent n'en être pas, le texte crée les conditions poétiques d'une identification spectrale au manque. Au silence. « *I was born into absence* » (233), nous dit Ben, le fils, laissant se profiler sous la localisation la possibilité grammaticale d'une résultative proprement annihilante. Comme s'il avait voulu par avance répondre à l'anathème d'Adorno. Si « écrire un poème après Auschwitz, est barbare »¹⁶, cette barbarie se justifie de répondre à la barbarie. Quelle victoire ne serait-ce pas que de laisser à l'entreprise d'effacement programmé que ce silence désormais imposé à toute volonté créatrice ? La réponse du personnage d'écrivain, entre mémoire et avenir, entre trace et signe, répond à la menace d'engloutissement dans le silence par l'expression même de ce silence et ouvre ainsi la voie et le texte lui-même à une poétique de la hantise.

I felt this was my truth. That my life could not be stored in any language but only in silence. (...) I thought of writing poems this way, in code, every letter askew, so that loss would wreck the language, become the language. (111)

Marc Amfreville
Université Paris 12

¹⁶ Theodor Adorno. *Prismes : critique de la culture et société*. Paris : Payot, Critique de la politique, 2003.

La hantise de l'absence

OUVRAGES CITES:

- Michaels, Anne. *Fugitive Pieces* (1996). New York : Vintage, 1998.
- Abraham, Nicolas et Maria Torok. *L'Ecorce et le noyau*. Paris : Champs Flammarion, 1997
- Adorno, Theodor. *Prismes : critique de la culture et société*. Paris : Payot, Critique de la politique, 2003
- Agamben Giorgio, *Ce qui reste d'Auschwitz*. Paris : Rivages, 1999
- Bloom, Harold, *The Anxiety of Influence*. New York et Oxford: Oxford U.P., 1997
- Derrida, Jacques. *Spectres de Marx*. Paris : Galilée, 1993.
- Kotek, J. et P. Rigoulot. *Le Siècle des camps*. Paris : Lattès, 2000
- Poe, Edgar Allan. « On the Prose Tale », *Portable Edgar Allan Poe*. Sabon, USA : Penguin Classics, 2006
- Tadié, Jean-Yves et Marc. *Le Sens de la mémoire*. Paris : Gallimard, 1999