

Hier ailleurs. Ecrivains Juifs d'Amérique.

Les Nouveaux Cahiers, n° 94, « Sous la bannière étoilée », automne 1988

Marie-Claire Pasquier

Comment ne pas poser, pour commencer, quelques questions préalables : faut-il, en ces quelques pages, privilégier des noms ? Quoi de plus beau qu'un nom d'écrivain, c'est presque magique, et le dire tout haut, c'est un acte de révérence, presque une prière. Le seul véritable hommage, c'est dire des noms, des titres de livres : Saul Bellow, Bernard Malamud, Henry Roth, Philip Roth, Isaac Bashevis Singer. Anzia Yezierska, Grace Paley. *Herzog*, *L'Homme de Kiev*, *Les Nus et les morts*, *Goodbye Columbus*, *Call It Sleep*... Et ainsi de suite.

Faut-il privilégier des moments ? Ils s'inscrivent sur une double cartographie historique : celle des générations d'immigrants (première génération, deuxième, troisième, qui se succèdent par vagues), celle des « épisodes » culturels, comme diraient les sociologues : il y a eu « les années cinquante », il y avait eu avant cela « la génération perdue ». Il y a eu ce qu'on a appelé « la renaissance juive », le « post-modernisme » Faut-il privilégier des thèmes ? L'exil, et l'impossible retour, la recherche de l'identité, bourreaux et victimes ? On peut s'intéresser aussi aux Croisements, aux interférences : certains moments (la première génération) privilégient, forcément, certains thèmes (l'expérience de l'immigration). L'une des toutes premières voix, c'est celle d'Anzia Yezierska, venue de Russie en 1901, à l'âge de seize ans : « Je suis l'une de ces millions d'enfants immigrants, qui errent solitaires entre deux mondes à la fois trop vieux et trop nouveaux pour eux... Je ne peux pas vivre dans le vieux monde, mais en même temps, je ne suis pas mûre pour le nouveau. Je n'appartiens ni à ceux qui m'ont donné le jour, ni à ceux avec qui J'ai été élevée. » C'est l'expérience douloureuse de l'exil, on n'en guérit pas forcément dès la deuxième génération. Nelson Algren, d'origine juive allemande par sa mère, suédoise par son père, se plaint encore, dans les années 60 : « Je suis ici depuis trois générations, et je ne me sens pas encore vraiment chez moi. » Et des écrivains juifs de sa génération, il dit : « Personne n'est plus déraciné que Saul Bellow ou Bruce J.

Friedman : ils tirent leur matériau de la petite bourgeoisie juive dont ils sont issus, mais ils n'ont pas de lien véritable avec la tradition juive. »

Cette question des liens avec une tradition est aussi, forcément, une question préalable. Que veut-on dire quand on dit « écrivain juif américain » ? Qui l'est, qui ne l'est pas, ces écrivains se considèrent-ils d'abord comme juifs, ou comme américains ? Il y a presque autant de cas de figures que de personnes, et Saul Bellow s'élève contre le fait qu'on applique ces étiquettes simplificatrices, avec le terme, par exemple, de « renaissance juive », qui met dans le même panier des gens aussi différents que Bernard Malamud, Philip Roth ou lui-même : « Nous sommes très différents. Nos centres d'intérêt ne sont pas les mêmes, et vouloir nous fourrer dans le même sac simplement parce que nous sommes juifs tous les trois revient en quelque sorte à nous enfermer dans un ghetto littéraire »¹.

Des définitions difficiles

Nous voici donc invités à la prudence. La seule chose un peu rassurante, en un sens, c'est qu'il n'y a sans doute pas de bonne façon de poser le problème. Comme disait Freud de l'éducation des enfants : faites ce que vous voudrez, de toute façon ce sera mal. En général, on s'accorde à considérer comme « écrivains juifs américains » les écrivains, juifs eux-mêmes, qui consacrent leur œuvre à « l'expérience juive » dans le contexte de la société américaine. Ceci exclut par exemple quelqu'un comme Norman Mailer — même si dans son grand roman de guerre, *Les Nus et les morts*, les rapports entre héros juifs et non juifs sont explorés avec acuité. Ceci exclut quelqu'un comme Salinger : *L'Attrape-cœur* est un roman sur l'adolescence, et pas spécialement l'adolescence juive.

Ceci exclut aussi, plus curieusement, un grand écrivain juif américain qui a reçu en 1978 le Prix Nobel de littérature, Isaac Bashevis Singer. Arrivé aux Etats-Unis, venant de Pologne en 1935, depuis plus de cinquante ans Singer maintient en vie la grande tradition du conte yiddish, il continue à écrire en yiddish, et son public américain ne le lit qu'en traduction. Son retour aux sources européennes fait de lui un cas à part : « Parce que I. B. Singer écrit habituellement en yiddish, et Elie Wiesel en français, et parce que leur intérêt les porte vers d'autres juifs que ceux d'Amérique, ils ne peuvent pas être considérés comme des écrivains

¹ Interview en 1969 par Marc Saporta, citée dans son livre *Histoire du roman américain*, Gallimard, 1976, p. 331.

juifs américains. » Je cite ici l'introduction, par Daniel Walden, à une anthologie intitulée *On Being Jewish* et sous-titrée : *American Jewish Writers from Cahan to Bellow*². Cette excellente anthologie témoigne, dans l'organisation même de ses chapitres, d'un embarras méthodologique. Ils se présentent comme suit : 1. « The Immigrant Experience ». 2. « The American Jews ». 3. « The Holocaust ». 4. « The American Jews, The Jewish Americans ». Il y a comme un passage d'Est en Ouest, pourrait-on dire, de nom en adjectif et d'adjectif en nom (American Jews, Jewish Americans). Un glissement s'est opéré, un degré supplémentaire d'intégration, un regard différent sur le pays d'accueil, et sur l'identité revendiquée. Mais ce changement n'est pas radical, le chapitre quatre témoigne du flottement de l'un à l'autre. Disons que dans « écrivain juif américain » (en américain « American Jewish writer »), c'est écrivain qui est le nom, accompagné de ses deux adjectifs mis sur le même plan, et il est sans doute bien qu'il en soit ainsi. Car il faut, avec prudence encore une fois, avancer une hypothèse : c'est que, plus grand est l'écrivain, moins a d'importance l'étiquette qu'on lui applique : homme, femme, juif, puritain, russe, américain.

Tout écrivain, à partir du moment où il « entre en littérature », prend une distance par rapport à l'accident de sa naissance, de sa famille, de son sexe, et même — il est important de l'affirmer, car c'est paradoxal — par rapport à sa langue maternelle. Ce n'est pas qu'il renie ses origines, mais le regard de l'écrivain est toujours un double regard : celui qui capte, et celui qui transforme. Or ce mouvement n'est possible qu'à partir d'un certain détachement, d'un certain plissement des yeux, comme lorsqu'on fixe un point lointain, ou qu'on cherche à se souvenir. Pendant qu'il cherche ses mots pour dire la chose, l'écrivain, si « réaliste » soit-il, voit s'estomper la perception mécanique, en quelque sorte, ou automatique, de la chose, et voit se préciser, comme un hologramme, sa vision de la chose : c'est cela, pour lui, l'acte de création.

Une expérience double

Dans cette perspective, on peut soupçonner que l'écrivain juif américain entre plus facilement qu'un autre dans le monde de l'écriture, du seul fait qu'il est doté, dès le départ, d'une double expérience : au *hic et nunc*, l'ici et maintenant, il peut opposer un hier ailleurs :

² Publiée par Fawcett Books en 1974. En Français, l'ouvrage de base sur la littérature juive américaine, presque un classique déjà, est le livre de Rachel Ertel, *Le Roman juif américain*, publié chez Payot en 1980, avec en sous-titre : « Une écriture minoritaire ».

même s'il est né en Amérique, ses parents ou ses grands-parents sont venus de Pologne ou de Russie. Peut-être ont-ils gardé, en anglais, un fort accent d'Europe centrale, peut-être l'écrivain se souvient-il qu'il a entendu, pendant son enfance, parler yiddish à la maison, et qu'on mangeait chez lui des plats que ne mangeaient pas les autres enfants. Grace Paley, née dans le Bronx, raconte que quand elle est allée pour la première fois en Russie, pour un congrès de la paix, tout lui paraissait familier : « Ils mettaient la même sorte de hareng sur la table, et les gens parlaient comme ma mère et mon père »³. Double expérience culturelle, double expérience linguistique, et ceci peut être à double tranchant, pour un écrivain. Grace Paley raconte également que, dans les familles d'immigrants où les parents parlaient russe ou yiddish, les enfants voulaient apprendre, pour mieux s'intégrer, l'anglais le plus « conforme » possible : une langue « plate », une langue « morte », ce que Grace Paley appelle « l'anglais de Hunter College ». Elle-même, dès sa jeunesse, s'est élevée contre cette forme subtile d'autodestruction, et elle revendique son accent du Bronx, et son « oreille » du Bronx, qui fait que quand, dans une nouvelle, elle fait parler une vieille femme irlandaise, c'est « du Grace Paley » ; mais elle a commencé, elle l'avoue, par « écrire avec l'accent anglais ». Etre juive, pour elle, cela a-t-il représenté un handicap, une chance ? « J'ai eu la chance, dit-elle, d'être la fille de gens qui avaient été pauvres et qui avaient travaillé dur, et qui avaient un amour immense, un immense respect pour la langue, pour la poésie — et qui, de plus, avaient amené d'Europe avec eux une vieille tradition socialiste » (p. 40). Amour de la poésie, tradition socialiste : se noue dans cette famille qui donnera naissance à un écrivain, l'amour de l'universel avec l'amour de ce qui est unique, gratuit, pour le plaisir. Une chance, en vérité.

Une autre chance, évidemment, c'est New York. Saul Bellow a fait remarquer que, si tant de juifs avaient accédé à la littérature, c'est qu'ils venaient de familles d'immigrants qui (on vient de le voir avec Grace Paley) possédaient déjà une culture et avaient eux-mêmes accès à la littérature, alors que tant d'autres, en Amérique, apprenaient tout juste à parler anglais. Ajoutons que tant d'autres, en Amérique, défrichaient à grand peine des terres du Middle West, coupés du reste du monde et livrés aux seules besognes quotidiennes. Par opposition, le Lower East Side, malgré des conditions de vie difficiles, fut dès le début favorable à une vie culturelle : en témoigne l'importance, pendant toute la première moitié du siècle, du théâtre yiddish. Il n'y avait pas moins de trois théâtres yiddish sur le Bowery, un acteur comme Jacob

³ *Delta*, n° 14, Interview avec Kathleen Hulley, mai 1982, p. 39.

Adler était une véritable idole populaire, Shakespeare « amélioré » voisinait avec Tchekhov ou des mélodrames « turbulents ». Il faut lire là-dessus la nouvelle de Grace Paley intitulée « Au revoir et bonne chance ». On y voit la tante Rosie, Rosie Lieber, tomber amoureuse, dans sa jeunesse, de Volodia Vlachkine, « le Rudolph Valentino de la Deuxième Avenue ». Rosie, qui travaille comme tant d'autres dans la confection, va voir jouer son idole dans *La Mouette*, ou dans *Le Commis-voyageur d'Istanbul*. Elle deviendra sa maîtresse, fréquentera les artistes. Plus tard, le théâtre ferme, la troupe se disperse : Marya Kavkaz « monte » à Broadway, Raisele Maisel prend le nom de Roslyn et fait un malheur dans les rôles comiques au cinéma...

Une identité problématique

J'aimerais prendre rapidement, *a contrario*, deux exemples à l'extrême opposé de l'expérience juive américaine si l'on entend par là, pour l'instant, la mémoire d'un ailleurs. Deux grands noms d'écrivains américains « de souche », qui tous deux revendiquent leur appartenance enracinée dans le continent d'Amérique : Walt Whitman et Nathaniel Hawthorne. Hawthorne a eu pour ancêtre l'un des juges qui ont fait brûler les sorcières à Salem en 1692. Quant à Whitman, il commence son « Chant de moi-même » par : « né ici de parents nés ici de parents eux-mêmes nés ici et leurs parents de même... » On ne fait pas plus autochtone. Mais ces deux hommes sont écrivains, et si l'on y réfléchit un peu, leur identité est tout aussi problématique que celle d'un Isaac Bashevis Singer ou d'un Saul Bellow. Hawthorne traîne cette culpabilité ancestrale qui fait de lui une sorte d'« exilé de l'intérieur », de reclus au sein même de la société. Pour faire cesser la malédiction, il veut prendre à son compte la honte de l'acte coupable commis un siècle plus tôt. Il écrit à Longfellow : « je me suis enfermé moi-même dans un donjon, j'ai perdu la clef, et même si la porte était ouverte, j'aurais peur de me risquer dehors. Il n'y a pas sort plus horrible que d'être incapable de prendre part aux joies et aux chagrins de ce monde ».

Walt Whitman, pour sa part, ne revendique peut-être autant son arbre généalogique que parce qu'il sait que cet arbre s'arrêtera avec lui, il ne fera pas souche à son tour. Et dans toute son œuvre il ne cessera de clamer sa fusion avec tout ce qui n'est pas lui, de s'identifier aux hommes, aux lieux qui lui sont le plus étrangers : l'Esquimau dans son kayak, le mendiant sur la route, le trappeur ou la femme du trappeur, le marin : « je suis fermier, ouvrier, artiste, rentier, marin, Quaker, prisonnier, souteneur, voyou, homme de loi, médecin, prêtre. Je résiste

à tout mieux qu'à ma propre diversité ». D. H. Lawrence voyait en lui un Moïse américain : « moderne, étrange, se trompant tout le temps, et pourtant, le grand leader ».

Ceci nous ramène à Bernard Malamud, et à une formule de lui qu'on a souvent citée : « Tout homme est juif, sans même le savoir ». Bernard Malamud est quelqu'un qui permet de mesurer à quel point l'interaction peut être forte entre le modèle américain et l'attachement à une tradition plus spécifiquement juive. Son propre itinéraire (il est né à Brooklyn en 1914, il est mort récemment) interdit toute tentation de le mettre dans telle ou telle case, de lui appliquer telle ou telle étiquette. Lui aussi pourrait affirmer : « Je résiste à tout mieux qu'à ma propre diversité ». Son premier roman publié est, en 1952, *The Natural (Le Meilleur)*. Ce roman nous plonge en pleine mythologie américaine puisque le héros, Roy Hobbes, est champion de baseball (au cinéma, ce fut Robert Redford, WASP s'il en fût, qui joua le rôle). Mais cette mythologie du baseball est vue à la fois de l'intérieur et de l'extérieur (double vision, là encore) sociologiquement et comme une parabole : parabole de l'innocence perdue, de l'échec, de la rédemption par la souffrance. Thème américain, traité avec une sensibilité qui puise à d'autres sources. On peut sans doute dire qu'avec ce premier roman (qui fut d'ailleurs un échec), c'est en tant qu'écrivain américain que Malamud cherche d'abord à s'affirmer, « Arrêtez de nous parler de la souffrance "juive" », dit-il irrité, à ses interviewers. Avec le second roman, *The Assistant (Le Commis)*, Malamud s'affirme plus directement comme écrivain juif américain : le jeune homme qui a attaqué un petit épicier juif revient se mettre au service de sa victime, tombe amoureux de sa fille, se convertit à la religion juive. Avec le roman suivant, qui ne se passe pas en Amérique, Malamud s'affirme comme écrivain juif : c'est *The Fixer (L'Homme de Kiev)*, qui se situe dans la Russie tsariste de 1905 : le héros, Yakov, est accusé, pour des raisons politiques, d'un meurtre rituel, et le roman décrit son procès. Mais c'est la Russie, cette fois, qui sert de parabole (double vision). Comme l'écrivait Lazare Bitoun ⁴ : « Le procès de ce juif pourrait être celui de n'importe quel minoritaire choisi comme bouc émissaire, accusé comme Yakov de crimes que rêvent de commettre ceux-là mêmes qui l'accusent ».

Le grand, l'immense talent de Bernard Malamud, c'est de raconter drôlement les choses tristes. C'est un trait qu'il a en commun avec Grace Paley (dont une des nouvelles s'intitule : « Deux brèves histoires tristes tirées d'une vie longue et heureuse ». Et aussi le fait que, quand ses personnages parlent, on croit les entendre : il suffit d'un rien, un mot déplacé,

⁴ In *Littérature de notre temps*, Casterman, 1972.

un adjectif pour un adverbe, deux questions symétriques qui se suivent, et on croit voir le geste des mains, des sourcils haussés, des épaules. On entend l'intonation, qui dit ce que les mots ne disent pas. Un seul exemple : dans *Le Commis*, Ida, sa femme, dit à Morris, l'épicier, qu'il aurait dû vendre depuis longtemps cette boutique qui ne lui rapporte rien et ne lui cause que des soucis. Morris répond : « La boutique marche, qui va vendre ? Après ça les affaires vont mal, qui va acheter ? » — il faudrait, bien sûr, citer dans l'original cet inimitable, intraduisible anglais américain calqué sur le yiddish.

Conte yiddish et « short story »

Cet inimitable yiddish devenu américain. Car ce sur quoi je voudrais insister pour terminer, après avoir esquissé le portrait « en juifs » de Hawthorne et de Whitman, c'est qu'il y a une consonance (au sens à la fois de ressemblance et d'harmonie) quasi providentielle entre la grande tradition orale du conte yiddish, et la grande tradition orale du *tall tale* américain : ces histoires que les trappeurs, les pionniers, se racontaient au coin du feu, à la fin d'une longue journée, et de quelques rasades de whisky. Cela donne l'extraordinaire efflorescence de la « nouvelle » américaine, la *short story*, enrichie, vivifiée par cette double tradition. Lisez, pour vous en convaincre, Mark Twain. Mais lisez, aujourd'hui, sans les enfermer dans un ghetto littéraire, ces chefs-d'œuvre en miniature que sont les nouvelles contenues dans *Le Tonneau magique* ou *Les Idiots d'abord*, de Malamud. Lisez, de Philip Roth, plutôt que *Le Complexe de Portnoy*, *Goodbye, Columbus*. Lisez *L'Oiseau bariolé*, de Jerzy Kosinsky. Lisez et relisez, sans vous lasser, de Grace Paley, *The Little Disturbances of Man*, *Later the Same Day*, et *Enormous Changes at the Last Minute*⁵. Grace Paley a souvent dit que ces « histoires » (elle préfère le terme à contes ou nouvelles) étaient une forme qui convenait aux femmes — entre deux têtées, deux lessives, on a le temps de raconter une histoire, et au square, en promenant les enfants, on a le temps de les écouter. Comme le violon qu'il faut préférer au piano s'il faut changer, souvent et toujours brusquement, de domicile.

⁵ Ces nouvelles sont traduites en français aux Editions Rivages, *Les Petits riens de la vie* et *Plus tard le même jour* (trad. Claude Richard), et aux Editions Recherches *Enorme changement de dernière minute* (trad. S. Grantier). Voir en p. 72 (NDLR).