

Reiko NITTA *

Stratégies de l'absence chez Raymond Federman: *La Fourrure de ma tante Rachel* et *Retour au fumier*, romans post-modernes de la Shoah

1. Introduction: Le rôle prédominant de l'absence dans l'oeuvre romanesque de Federman.

Dans un essai sur son travail, «*Federman on Federman: Lie or Die* (Federman dans son oeuvre: *Mentir ou mourir*), Federman reconnaît l'importance de l'absence dans son oeuvre: «Et de fait, l'aspect fondamental, le thème central de ses romans est l'ABSENCE. Federman écrit pour annuler, ou mieux encore, pour occulter l'histoire même qu'il veut conter. A l'aide du même procédé, il écrit pour «déconstruire» la langue même qu'il emploie.» (p. 86) Ici, Federman explique son absence comme un point crucial dans son écriture post-moderne, mais cette absence est souvent associée à une autre absence dans sa vie--celle de sa famille, due à la Shoah. Dans son analyse des premiers romans de Federman, *Double or Nothing*, 1971, (*Quitte ou Double*) et *Take it or Leave it*, 1976, (*A prendre ou à Laisser*), Lisbeth Rieshoj voit le passé sous l'effacement (p.12), et elle remarque: «les visions fugitives momentanées que nous percevons vraiment du passé restent étrangement présentes [...], laissant entendre qu'il y a plus dans ces histoires que ce que croise le regard.» (p.14)

Les parents de Federman et ses deux soeurs, arrêtés à Paris le 16 juillet 1942 lors de la rafle du Velodrome d'Hiver, furent envoyés à la mort dans un camp de concentration. Il note souvent leur mort par un signe: «x-x-x-x-». Les quatre x symbolisent l'inhumaine élimination de leur existence aussi bien que l'irrévocable absence que leur mort a causé dans sa vie. En conséquence, les défis littéraires de Federman doivent être examinés à la double lumière de l'influence du post-modernisme et de la Shoah.

Bien que tous ses romans soient écrits sous l'influence de ces deux éléments, *Aunt Rachel's Fur*, 2001, (*La Fourrure de ma tante Rachel*, dorénavant *Fourrure*) et *Return to Manure*, 2006, (*Retour au fumier*, dorénavant *Fumier*) ne sont pas seulement une confrontation avec son expérience de guerre en France, mais sont aussi le regard qu'il porte sur cette période avec un sens de l'humour plus relâché que dans ses premiers livres, *The Voice in the Closet*, 1979 (*La Voix dans le débarras*), par exemple. Dans les premiers livres, l'absence de sa famille est encore si douloureuse qu'elle révèle le sens aigu de la perte ainsi que le fort attachement à son passé et à son pays natal, la France. D'autre part, dans *Fourrure* et *Fumier*, l'absence de sa famille présente un autre aspect de sa relation avec la France, rappelant au narrateur ce que son pays natal n'a pu faire pour lui net sa famille durant et après la guerre. Son sentiment vis-à-vis de la France est plus ambivalent et complexe dans ces deux ouvrages que dans ses premiers livres et, de ce fait, ils mettent d'autant mieux en lumière les caractéristiques de l'écriture de l'auteur.

Aussi, le présent article analysera l'influence du post-modernisme et de la Shoah dans *Fourrure* et dans *Fumier*, et traitera des nouvelles stratégies de l'absence que Federman y déploie pour en fin de compte éclairer la nature de son oeuvre.

2. La Shoah et les stratégies de l'absence chez Federman dans l'écriture post-moderne.

Dans «*In the Beginning Was the Silence*» (Au commencement était le silence), texte en introduction de *The Holocaust and the Literary Imagination* (La Shoah et l'imagination littéraire), Lawrence L Langer souligne qu'après la Shoah, les artistes sont confrontés à cette interrogation: «Comment l'art doit-il--et comment peut-il--représenter la souffrance des victimes, inhumaine et au-delà de toute expression, sans se montrer injuste envers cette souffrance?» (p.1). De même, dans *The Holocaust and the postmodern* (La Shoah et le postmodernisme), Robert Eaglestone déclare que le post-modernisme est la résultante d'un combat avec une difficulté particulière du langage après la Shoah: «Ces écrivains et survivants, ainsi que de nombreux autres, croient qu'il est impossible pour ceux qui n'ont pas vécu la Shoah de comprendre, au sens véritable du mot, ce qu'elle fut en réalité. Le langage ne suffit pas.» (p.18) Amy Hungerford également fait référence à cette difficulté dans *The Holocaust of Texts* (La Shoah des textes) et présente «la requête à propos du silence et les limites du langage après la Shoah» de Wendy Steiner. L'impossibilité d'écrire la Shoah--son inexprimabilité--est ainsi largement reconnue, et la plupart des romans de la Shoah, comme *La Nuit*, d'Elie Wiesel, et *L'Oiseau bariolé*, de Jerzy Kosinski, portent les traces du combat des écrivains pour pour témoigner sans fards des innommables, inoubliables et inhumaines atrocités qu'ils ont vécues (1).

Il est donc naturel que dans son étude sur l'un des premiers ouvrages de Federman, *Quitte ou double*, Jesper Christensen attribue la mémoire mensongère de Federman à l'inexprimabilité communément reconnue de la Shoah: «Si absurde et insondable est l'absence d'une famille entière, que cela revêt un discours dans lequel rien ne peut être certifié comme étant réalité textuelle susceptible pour Federman d'être à même d'affronter cet épouvantable coup du sort» (p.27). Pourtant, Federman paraît trop solide pour simplement céder à une difficulté d'expression, car il relie dans son texte l'inexprimabilité de la Shoah au thème de son écriture et à la raison de cette dernière dans la période post-moderne:

[...] ce qui doit être saisi dans l'oeuvre de Federman est ce qui manque, ce qui a été délibérément ou peut-être inconsciemment omis.

Mais non pas parce que ce qui manque

pourrait être dit ou écrit (comme l'inexprimabilité de la Shoah qui guide la vie et le travail de Federman, et à quoi il renvoie dans un de ses romans comme étant l'impardonnable énormité), mais parce que Federman écrit d'abord pour démontrer l'impossibilité et la nécessité de l'acte d'écriture dans la période post-moderne et de l'après-Shoah. («*Federman on Federman: Die or Lie*», pp.86-87)

Il se peut qu'une mémoire obsédante de la Shoah ait poussé Federman à écrire un roman, mais il fut d'autant plus intéressé par la Shoah en tant que thème d'écriture que, dans la période post-moderne, il est largement établi que le langage n'est pas un outil de communication suffisant. Faillir à une complète description ou explication n'est pas l'apanage de la Shoah. Le post-modernisme attribue cette caractéristique à tout et à n'importe quoi dans le monde. Après tout, pour Federman, l'inexprimabilité de la Shoah renferme non seulement un important message intrinsèque, mais représente aussi un sujet tout à fait adéquat et digne de son époque. Qui plus est, l'impossibilité même de dépeindre la Shoah le stimule de façon illimitée et l'incite à écrire.

L'usage positif par Federman de ce qu'il y a d'inexprimable dans la Shoah se manifeste également dans son essai: «Surfiction: A Postmodern Position» (Surfiction : Un position ppost-moderne):

Les expériences de la vie gagnent en signification seulement dans leur forme racontée, dans leurs versions verbalisées [...] Ecrire, alors, est PRODUIRE du sens, et non REPRODUIRE un sens préexistant. Ecrire est PROGRSSER, et non RESTER assujéti (par habitude ou réflexe) au sens qui est censé précéder le langage. (p.38)

Cette déclaration stipule clairement que même si la Shoah est pleinement un événement historique, décrire son expérience passée telle qu'elle fut ne constitue pas une raison suffisamment valable pour son écriture. Alors que la crédibilité de la narration est essentielle pour les autres auteurs de la Shoah, Federman présente ses narrateurs comme entièrement sujets à caution. Profitant de l'absence due aux déficiences des souvenirs des narrateurs et en tirant quelques nouvelles significations, il engendre une possibilité et une espérance nouvelles d'un si abominable passé que la Shoah. C'est l'une des raisons pour laquelle sa fiction est différente de celle des auteurs écrivains de la Shoah et se trouve caractérisée par un vigueur et une vivacité rares.

Dans *Fourrure*, par exemple, quand le narrateur, Rémond Namderef, revient en France pour la première fois après son immigration en Amérique et qu'il évoque son expérience pendant et juste après la guerre, il annonce que «le travail de fiction est toujours une forme de recouvrement du passé, même si ce dernier a été falsifié.» (*Fourrure*, p. 99) Cela souligne le rôle de ce roman comme une forme de «recouvrement», mais cela révèle aussi que le livre sera différent de ce qui a été effectivement vécu. En fait, Rémond manipule sa mémoire à dessein, dans le but d'en tirer une signification nouvelle, et il déclare même: «L'écriture, ce n'est pas ce dont vous vous souvenez, mais ce que vous avez oublié.» (p. 240)

Dans *Fumier*, la manipulation du passé est encore plus ostensiblement apparente. Dans cet ouvrage, Federman, le narrateur, se rend dans le Sud de la France à l'exploitation agricole où il travailla comme garçon de ferme pendant la guerre, et à travers cette dernière visite il se rappelle les jours d'alors. Deux personnages, son ami, Ace, et sa femme, Erica, contrôlent la narration en l'incitant à se souvenir de son expérience de la guerre tout en vérifiant la relation qu'il en fait. Concernant l'attitude détendue du narrateur à propos, par exemple, de «détails qui changent chaque fois que je les raconte» (p.39), Ace l'accuse ouvertement: «Si seulement tu pouvais nous raconter pour une fois la vraie version de cette histoire, ça pourrait peut-être nous éclairer!» (p.39)** Cette accusation laisse entendre que les histoires de Federman sont toujours douteuses et ne devraient pas être prises au pied de la lettre. De même, quand le narrateur prétend que lui revient un nom qu'il ne pouvait se rappeler, Erica se refuse à le croire, et l'apostrophe: «Arrête tes âneries! pour ce que j'en sais, tu as dû inventer ce nom juste maintenant, pendant que tu parlais d'elle, et tu prétends que c'est son vrai nom. Je connais bien tes blagues fictionnelles.» (p.47)

Le souvenir confus du narrateur est de la même façon accentué encore et encore dans tous les romans de Federman et il est traité comme un moyen approprié pour en présenter les caractéristiques post-modernes, telles que l'ambiguïté, l'incertitude et l'instabilité. Le post-modernisme suscite toujours malaise, gêne et anxiété vis-à-vis de ces caractéristiques, alors que Federman en tire un sens plus positif et chargé d'espoir. En fait, si dans *Fourrure* le souvenir de Rémond était clair quand il dit: «Tante Rachel qui était si jolie il y a dix ans ressemble maintenant à une vieille dame.» (p.136), cela voudrait simplement dire qu'elle a perdu actuellement un peu de sa beauté à la suite du passage du temps. D'un autre côté, comme sa mémoire pourrait bien être déficiente, elle pourrait ne pas avoir été, en tant que jeune femme, aussi jolie qu'il le pensait. A l'époque, elle peut avoir semblé à ses yeux plus

belle qu'en réalité parce qu'il était sans défense et démuné au point de dépendre entièrement de sa gentillesse. Maintenant qu'il a grandi et qu'il se trouve loin d'elle, elle lui semble différente. Ainsi, sa mémoire incertaine laisse entendre quelque chose de plus important et d'encourageant que la façon dont sa tante a perdu ses charmes au cours des années--en d'autres termes, le fait qu'il a suffisamment grandi pour faire, seul, face à la réalité.

Comme Federman, avec un amer ressentiment, appelle souvent la Shoah «l'impardonnable énormité», il est aisé d'imaginer qu'il en a suffisamment souffert pour se rendre compte de l'impossibilité d'en témoigner. Cependant, au lieu de se lamenter sur cette impossibilité, il en relève le défi et invente de nouvelles de nouvelles formes littéraires pour associer l'innommable expérience de la Shoah à la compréhension post-moderne des limites du langage et de la nature humaine. Sa fiction revêt une bien plus grande signification qu'un simple témoignage de la Shoah, mais elle fait aussi état des ressources et du courage des hommes dans leurs efforts pour surmonter une adversité même aussi énorme que l'inexprimable Shoah. Alliées à une narration énergique et dynamique, les expressions d'une telle détermination chez Federman donnent à sa fiction de vigoureuses caractéristiques chargées d'espoir pour lutter contre l'adversité.

3. L'ambivalence concernant l'absence dy pays natal

Dès son premier roman, Federman a toujours associé stratégiquement l'absence causée par la Shoah à l'absence stylistique du post-modernisme afin de faire plus efficacement usage de son inexprimable expérience de la Shoah. Cette attitude est restée fondamentalement inchangée tout au long de sa vie, mais la façon dont l'absence de son pays natal, la France, est traitée dans *Fourrure* et *Fumier* est très différente de ce qu'il en est dans ses premiers romans. Avant *Fourrure* et *Fumier*, sa relation à la France est bien plus simple. Dans son étude sur *Double or Nothing*, Jérôme Klinkowitz relève un reste d'accent français chez Federman. Il l'attribue en premier lieu à son attachement particulier à sa famille perdue et déclare ensuite: «C'est, j'en suis persuadé, un accent auquel il ne peut renoncer, ayant déjà abandonné tant d'autres choses dans sa vie pour les remplacer par ce qu'il a bâti à partir de zéro» (p. 153). Il considère l'accent français de Federman comme un lien important à son pays natal et la seule identité à laquelle il puisse se fier dans sa lutte pour survivre, sans aucune aide, dans un pays étranger aussi frénétique que les Etats-Unis.

L'analyse de Klinkowitz est fondée dans la mesure où elle concerne les premiers romans. Dans ceux-ci, Federman base leurs histoires sur son expérience américaine en tant que jeune homme. Et comme le fit le jeune Federman, leurs personnages principaux luttent en pays étranger pour devenir écrivains dans la langue étrangère. Ici, la France est rattachée à leur enfance heureuse dont la Shoah les a injustement privés et à laquelle ils repensent avec un sentiment de nostalgie.

Une heureuse relation similaire à la France peut aussi s'observer dans *Fourrure*. Au début de ce roman, Rémond, qui n'a pas réussi en tant qu'écrivain en Amérique, revient en France «pour voir s'[il] peut commencer une nouvelle vie, une vie normale, tranquille, et finir [son] roman» (p.19). A ce stade, il accuse ouvertement l'Amérique et lui reproche son peuple stupide, comme «les célébrités sans talent [...] se vautrant dans l'argent, la perversion, la pauvreté d'esprit, l'exploitation» (pp.24-25), ou «un joueur de basket qui s'est récemment vanté d'avoir *baisé* vingt mille femmes dans sa vie» (p.25). Il dénonce l'Amérique comme étant «un pays très anti-intellectuel» (p.90) et accuse «spécialement ceux qui sont obsédés par l'idée de succès,

du succès financier» (p.99) parce qu'ils sont incapables de comprendre sa fiction européenne sophistiquée. En condamnant l'Amérique pour son incapacité à apprécier son oeuvre, il adopte une position française comme si son pays natal, la France, pouvait partager ses vues, ses goûts et critères de manière suffisante pour en reconnaître la vraie valeur. Il présume que la France lui accordera un réconfort similaire à celui que Rachel, sa tante bienveillante, lui avait apporté après la guerre pendant ses jours de solitude sans famille. Le plaisir de ce réconfort est symbolisé par le titre de son livre, *La Fourrure de ma tante Rachel*, dont la tendre douceur et la chaleur profonde rappellent la protection prodigieuse d'une mère aimante à son enfant. A ce point du roman, l'attitude de Federman envers la France est similaire à celle de la plupart des personnages de ses premiers romans.

Cependant, une fois de retour en France, la réalité et une certaine étroitesse de la France lui sont insupportables, elles lui rappellent en premier lieu pourquoi il a dû quitter son pays natal. La France n'a pas voulu l'aider, lui et sa famille dans leur dénuement, même si ses proches ont prétendu être compatissants à leur égard. De retour en France, il se rend compte qu'il ne bénéficiera jamais d'aucune compassion ou d'aide de la France. Aussi, déclare-t-il à la fin du livre: «Je préfère la médiocrité de l'Amérique à l'hypocrisie de la France» (p.255)[^]. Il est d'autant plus en colère contre la France qu'il pense que son pays natal devrait assurer son bien-être. Il se sent abandonné une fois de plus dans son besoin et cette seconde trahison suscite en lui un plus grand ressentiment que la première fois.

De même, le narrateur de *Fumier* éprouve deux sentiments opposés et incohérents envers la France. Il fait montre d'un profond attachement à ses origines françaises quand il se plaint: «L'Américain s'impose à vous. Cela dénature votre origine. Vous fait oublier qui vous étiez» (p.26). Ici, on peut alors déceler son affection persistante pour la France. Cependant, quand il pense à l'absence de sa famille, c'est avec un comportement égoïste de ses proches dont il se souvient avec colère: «Ils ont filé juste avant la rafle du Vél' d'Hiv, le 16 juillet 1942, et nous ont abandonnés, mes parents, mes soeurs et moi. Ça leur aurait fait cinq bouches de plus à nourrir» (p. 42). Il peut considérer comme allant de soi que la cause originelle de leur absence, l'Allemagne nazie, est à condamner, mais il est exaspéré autant, sinon plus, par la France et ses proches parents français que par l'Allemagne nazie.

La nouvelle ambivalence dans les attitudes du narrateur envers la France pourrait facilement être attribuée au fait que les histoires de *Fourrure* et *Fumer* se déroulent en France. Pourtant, il y a peut-être plus encore, car dans les deux romans, l'auteur fait appel à un certain épisode pour relater la faute fatale de la société française. Lors de mon entrevue avec Federman, (3) il me dit qu'il voulait à tout prix utiliser un épisode qui s'est réellement produit lors de son premier retour en France, quand il a pris un taxi à Paris pour se rendre à l'aéroport à la rencontre de sa riche amie new-yorkaise. Le taxi l'a reconnu comme son voisin d'enfance et camarade de jeu. Sur le chemin de l'aéroport, le chauffeur s'adressait tout le temps à Federman en le tutoyant, forme familière en français quand on parle à quelqu'un. Il demanda à Federman ce qu'il faisait et celui-ci répondit qu'il était devenu écrivain en Amérique. Le chauffeur n'eut pas l'air de le croire et continua à le tutoyer. Toutefois, quand il vit plus tard Federman sortant de l'aéroport avec une splendide Américaine à son bras et lui parlant en anglais, il passa subitement au vouvoiement. Federman suppose que le chauffeur finit par admettre qu'il était écrivain. Il pensa que le chauffeur ne l'avait pas cru au début parce qu'un fort sens de la hiérarchie sociale subsistait encore chez lui. Pour le chauffeur, un écrivain avait un statut social beaucoup plus élevé que celui du Federman qu'il connaissait. Federman pensa alors que c'était là un épisode approprié pour laisser entendre que s'il était resté en

France, il n'aurait jamais pour améliorer son statut social ou sa situation économique autant qu'il le fit en Amérique.

L'intention de Federman d'accuser la société française de rigidité est apparente quand Rémond, dans *Fourrure* dit: «mon ami qui travaillait dans une usine de Détroit [est devenu à la force du poignet un] distingué professeur dans une prestigieuse université américaine. Professeur de littérature comparée» (p.107). Indubitablement, il fait référence à sa propre carrière et considère sa réussite comme un miracle pour un français, car il ajoute plus loin ce commentaire:

Vous croyez que les mêmes possibilités existent en France. Eh bien! je ne suis pas de cet avis, parce que, voyez-vous, en Amérique, il est possible d'effacer la distance entre les gens, entre les milieux sociaux, les groupes ethniques; (p.108)

Malgré tous ses défauts, l'Amérique offre en fait à Federman un grand degré de mobilité sociale. Il oppose cette mobilité à la rigidité révélée par l'épisode du chauffeur de taxi à Paris et insiste sur ce pouvoir à «gommer la distance». Qui plus est, il attire l'attention sur «la distance entre les gens», les milieux sociaux et les groupes ethniques, suggérant par là que la mobilité qui caractérise l'Amérique peut aider à éliminer les différences culturelles, ethniques et religieuses et à éviter ainsi un autre holocauste.

4. Les stratégies de flexibilité de Federman

Comme on l'a observé au chapitre précédent, Federman recourt à des attitudes contradictoires envers la France à la fois dans *Fourrure* et *Fumier*. Cela peut être considéré comme une réponse à la notion même de post-modernisme qui veut que rien ne soit entièrement unifié dans un grand récit. Ses incohérences ne sont toutefois pas dues à de telles circonstances qu'il ne contrôlerait pas. Au contraire, il semble exploiter cette notion post-moderne pour transmettre un très important message personnel: l'importance de la «flexibilité».

En réalité, Rémond, dans *Fourrure*, change aisément d'attitude selon les circonstances afin de saisir toute bonne occasion que la vie peut lui procurer. Quand il rencontre une riche éditrice française dans une soirée, il la flatte de façon exagérée. Désireux de voir son livre publié, il joue le parfait hypocrite bien qu'il la critique plus tard, la condamnant ainsi que la société française pour cette comédie. Il joue aussi le rôle d'un sympathique jeune homme devant ses proches, en dépit de son intention de leur reprocher leur comportement pendant la guerre:

Je leur ai dit que j'étais en train d'écrire un roman sur la famille [...] et c'est pourquoi [...] j'étais de retour à Paris, pour vérifier les faits, les détails importants, fouiller dans le passé, bien sûr je ne leur ai pas dit que j'étais là pour régler mes comptes avec eux, non, je ne leur ai pas dit cela, d'abord j'ai fait semblant d'être heureux de les revoir [...] (p. 62)

Rémond peut changer très rapidement de registre à sa convenance, montrant par là que sa survie passe avant toute chose y compris l'intégrité et la cohérence.

Une importance pratique similaire accordée à la survie peut être observée chez le jeune Federman dans *Fumier* quand, souffrant de sa vie à la ferme, il s'adresse à Dieu: «Donne-moi un signe. Je vais compter jusqu'à 20, et si à 20 tu ne m'as pas donné de signe, alors j'en aurai fini avec toi, et j'essaierai de m'en tirer tout seul» (p.150). Il ne croira pas en Dieu s'il ne peut l'aider. Et quand aucun signe ne vient, il ne tombe pas dans le désespoir ou le cynisme, mais accepte simplement l'absence de Dieu et tente, tout seul, de trouver pour lui-même une issue. Comment survivre est une préoccupation bien plus importante que la foi elle-même.

L'importance pratique de la survie pour Federman lui donne la flexibilité avec laquelle il peut regarder son expérience passée de plusieurs points de vue. C'est pourquoi on trouve dans *Fourrure* et *Fumier* de nombreuses définitions incohérentes et des interprétations opposées aussi bien qu'une évaluation ambivalente de la France et de l'Amérique. Dans *Fumier*, par exemple, quand le narrateur évoque ses jours de solitude à la ferme, il laisse voir son ressentiment et confesse: «A la ferme, j'étais toujours en colère. [...] Tout me mettait en colère. Tout ce qui était libre. (pp.17-75) Plus loin, cependant, il reconnaît aisément les bienfaits de son expérience à la ferme et avoue: «Je me rends compte à présent combien importante, cruciale [cette expérience] fut pour déterminer celui que je deviendrais.» (p.124) , ce que son ami, Ace, appelle «un rite de passage» (p.124) pour lui. Il reconnaît également qu'il se transforma, d'un fragile et maladroit petit garçon parisien, en un jeune et solide fermier et rapporte que le vieil homme de la ferme regretta son départ et dit: «C'est vraiment dommage que tu doives t'en aller. Tu es un bon fermier à présent.» (p.181)

Dans *Fourrure*, Rémond offre même une possibilité d'appréciation de la Shoah, bien qu'il considère personnellement celle-ci comme «l'impardonnable énormité».

Le Federman que je connais en Amérique dit toujours qu'être un survivant est une joie, un événement à fêter, que cela ne devrait jamais vous attrister, qu'au contraire cet excès de vie vous décharge de toutes les responsabilités, personnellement, je ne suis pas de son avis, je lui ai même expliqué un jour que mon rôle en tant que survivant ici et là, dans les villes, les pays, les livres que j'écris ou écrirai, ma responsabilité est de redonner un peu de dignité à ce qui a été humilié par l'impardonnable énormité. (p.265)

Rémond lui-même refuse une approche positive de la Shoah et croit qu'il est de sa responsabilité de se souvenir de ses atrocités. Comme Federman est un écrivain auto-réfléchi, l'opinion du narrateur, Rémond, peut aisément être tenue pour celle de Federman; Néanmoins, on ne peut ignorer, non plus, que l'homme qui bénit la Shoah a pour nom Federman. Ce nom nous assure que l'opinion de cet homme renferme aussi une certaine part de vérité.

A dire vrai, des opinions contradictoires similaires se trouvent déjà dans le premier écrit de Federman, *Take It or Leave It (A prendre ou à laisser)*. Le narrateur, un Juif français survivant de la Shoah tourne Hitler en ridicule en prétendant qu'il a en fait aidé de nombreux Juifs, y compris le narrateur lui-même, à connaître une meilleure vie en Amérique. Il dit que «des Juifs en général ne sont pas généreux, chaleureux [...]» (p.264) (4), mais que «entre Juifs il y a toujours un rapport fraternel, un lien de race, particulièrement en ces jours juste après la guerre, les Juifs dans ce pays [les Etats-Unis] ressentaient une sorte de lien avec nous autres rescapés de la Shoah». (pp.259-60) Il s'écrie alors: «Que croyez-vous que je serais aujourd'hui s'il n'y avait pas eu Hitler? [...] Un tailleur! Un petit tailleur juif [...] Hitler en un sens fut mon sauveur!». (p.261) Autrement dit, sans Hitler il n'aurait jamais reçu aucune aide d'autres

Juifs, ni ne serait allé aux Etats-Unis et n'aurait échappé à ses piètres conditions de vie en Europe. Et qui plus est, il affirme que cette dérisoire façon de penser n'est pas seulement la sienne mais aussi celle de l'auteur: «Je vous l'ai déjà dit. Ou plutôt IL vous a dit ce qu'IL vous a dit ce qu'il pense du rire. L'autre type. MON RACONTEUR!» (p.261) Vu le ton ironique du narrateur, il est certain que Federman, l'auteur, ne justifie en rien la Shoah. Néanmoins, s'il est une victime de la Shoah, il refuse de se confiner dans le statut de victime et s'oblige par de continuel efforts à en surmonter les terribles séquelles pour l'amour d'une vie meilleure.

Par la suite, dans «La nécessité et l'impossibilité d'être un écrivain juif» (*The Necessity and Impossibility of Being a Jewish Writer*), Federman cite un passage des pages précédentes de *Prendre ou laisser* (*Take It or Leave It*) afin d'expliquer comment «des écrivains juifs» ont enfin été dignement reconnus seulement après la seconde, de guerre mondiale: «Beaucoup d'entre nous ont trouvé une voix pour parler, écrire, durant la période post-hitlérienne à cause de notre tragique et traumatisante expérience à l'époque d'Hitler». (sans notation de page) Quand il affirme que la Shoah est une telle innommable atrocité qu'il fallait que les écrivains juifs en parlent haut et fort, il reconnaît également qu'ils attirèrent l'attention mondiale sur eux-mêmes grâce à leur tragédie. Et cette dernière reconnaissance est soutenue par sa flexibilité aussi bien que par son ironique et audacieux sens de l'humour tandis qu'elle soutient ses efforts pour survivre et obtenir de meilleures chances de vie.

5. Conclusion: Fiction pour survivre

Il est possible que dans *Fourrure et Fumier*, Federman se montre passablement optimiste sur sa vie parce que ces romans ont été écrits bien plus tard alors qu'il était reconnu comme érudit et écrivain aux Etats-Unis. En fait, d'un point de vue réaliste, Rémond dans *Fourrure* paraît chimériquement absurde quand il déclare: «Je vais devenir célèbre, il ne peut en être autrement, je le sais tout simplement, c'est écrit là-haut dans le ciel». (p.40) Son assurance est totalement dénuée de fondement. Il est revenu en France parce qu'il n'a pas pu réussir comme écrivain. Pendant son séjour en France, sa situation en Amérique n'a pas changé d'un iota. Il n'y a rien de nouveau pour le conforter dans son espoir de devenir un auteur à succès. Pourtant, la détermination immuable de Rémond est indiscutable et impressionnante lorsqu'il déclare: «La vie est un peu comme un combat de boxe. C'est une question d'aptitude à continuer, à rester debout malgré les coups». (p.98)

Après tout, l'inébranlable volonté de survivre de Federman lui permet non seulement de tirer de sa tragique expérience de la Shoah et de son inexprimabilité la nécessité et la raison de son écriture, mais aussi de créer une fiction post-moderne très originale, associant les besoins de son époque avec ceux de sa propre expérience. Sa fiction est l'effet de sa force à surmonter même une si «impardonnable énormité» que la Shoah. Il n'a jamais cédé ni à l'inexprimabilité de l'événement ni aux limites du post-modernisme, mais a toujours essayé d'apporter à ce monde quelque chose faisant sens.

Ces attitudes de Federman sont particulièrement apparentes dans *Fourrure et Fumier* probablement parce que ces oeuvres traitent de l'expérience de la Shoah plus directement que ses autres romans, avec une certaine assurance et une objectivité acquises à travers son succès aux Etats-Unis. (5) Voilà pourquoi Federman nous impressionne encore plus dans ces deux romans avec sa vitalité positive, son espoir illimité et son inépuisable ingéniosité.

Ouvrages cités

Amos, Lisbeth R. «Noodling Around: On a Frame-Breaking [De]tour through Federman's Surfictions». Elias, 11-20.

Christensen, Jesper. «Hypothetical Reality: Federman's Narrative Strategies». Elias, 25-34.

Gerger, Alan L. and Gloria L. Gronin, eds. *Jewish American and Holocaust Literature: Representation in the Postmodern World*. New York: State University of New York Press, 2004.

Eaglestone, Robert. *The Holocaust and the Postmodern*. New York: Oxford University Press, 2004.

Elias, Camelia, ed. *Federman Frenzy: The Cult in Culture, the Me in Memory, the He in His Story*. Aalborg, Denmark: Dept. Of Language and Culture, Aalborg University, 2008.

Federman, Raymond. *Aunt Rachel's Fur*. Tallahassee: FC2, 2001.

----. *Critifiction: Postmodern Essays*. Albany, New York: State U of New York P, 1993.

----. "Federman on Federman: Lie or Die." *Critifiction*, 85-104.

----. *Return to Manure*. Tuscaloosa: FC2, 2006.

----. "Surfiction: A Postmodern Position." *Critifiction*, 35-47.

----. *Take It or Leave It*. Normal, Illinois: FC2, 1997.

----. "The Necessity and Impossibility of Being a Jewish Writer." Homepage. 10 Feb, 2010 <<http://www.federman.com/rfsr5.htm>>.

----. *The Voice in the Closet*. 1979. Buffalo, NY: Starcherone, 2001.

Hungerford, Amy. *The Holocaust of Texts: Genocide, Literature, and Personification*. Chicago: U of Chicago P, 2003.

Klinkowitz, Jerome. *Keeping Litermy Company: Working with Writers Since the Sixties*. Albany, State U of New York P, 1999.

Jerzy Kosinski. *The Painted Bird*. 1965. Boston, Houghton Mifflin, 1976.

Langer, Lawrence L. *The Holocaust and the Literary Imagination*. New York: Yale UP, 1975.

Singer, I.B. *Shosha*. New York: Fowcett, 1978.

Wiesel, Eli. *Night*. 1958. New York: Avon, 1960.

* Le présent article a été initialement rédigé en anglais. Cette citation ainsi que toutes celles qui suivront (à part la citation notée **) sont des traductions personnelles au traducteur français.

** Citation originale de Federman, en français.

1 Alan 1. Berger et Gloria 1. Cronin, dans la partie "Introduction" de leur ouvrage édité, *Jewish American and Holocaust Literature (La littérature juive américaine et la Shoah)*, écrivent:

"Elie Wiesel remarque que chaque époque a donné naissance à un genre littéraire distinct. 'Si', dit-il, 'les Grecs ont inventé la tragédie, les Romains l'épître, et la Renaissance le sonnet, notre génération a inventé une nouvelle littérature, celle du témoignage'. La littérature de la Shoah, qui pour Wiesel est elle-même un oxymoron, est paradigmatique. Ecrite en plusieurs

langues, cette littérature souligne le fait qu'aucun champ de l'activité humaine n'est épargné par l'extermination du peuple juif." (p. 2)

2 Dans *Shosha* de I. B. Singer, par exemple, Shosha incarne l'ancienne vie du ghetto de Varsovie parce qu'elle est suffisamment attardée pour être laissée en arrière par le cours du temps. Il voit en elle un miracle semblable au "livre du monde" (p. 241), dans lequel "tout ce qui a été existe encore" (p. 241) et "où tout est préservé, inscrit jusqu'au moindre détail" (p. 285). C'est ce qui a dû fortement manquer à Singer lui-même quand il utilise la langue morte, le yiddish, pour recréer le monde perdu de l'Europe de l'Est. Par contraste, quand Federman recrée la famille perdue et son expérience passée, il n'a de cesse de préciser que sa présentation est "falsifiée". Il s'assure ainsi que sa fiction ne sera pas prise pour une reproduction de son passé.

3 Mon entrevue avec Federman s'est déroulée à son domicile de San Diego, en décembre 2007.

4 *Take It or Leave It* ne comporte pas de pagination. Le décompte des pages à partir du début a permis de numéroter la présente.

5 *The Voice in the Closet* traite aussi directement de son expérience de la Shoah en France. C'est une autre œuvre toute en puissance qui associe son écriture post-moderne à sa tragique expérience. Cependant, à ses débuts, son expérience de la Shoah était encore si traumatisante, semble-t-il, que son intention de survivre à la tragédie et à l'absence qui en a résulté en créant une fiction post-moderne, ne s'était pas encore ~airement manifestée.