

***Extremely Loud and Incredibly Close*****de Jonathan Safran Foer :****(Im)Puissance de l'enfance à dire le trauma ?**

Yves Davo

Lorsque Jonathan Safran Foer décide en 2005 de faire des attentats du 11 septembre 2001 le sujet de son nouveau récit de l'indicible, après un premier roman sur l'expérience des camps de concentration (*Everything is Illuminated*, paru en 2002), il articule l'expérience mortifère de cet événement autour d'une dialectique des langages de la mémoire post-traumatique. En effet, la sur-prolifération du dire, effarante logorrhée verbale de la part de son jeune héros de neuf ans, Oskar, après la mort de son père dans les tours du World Trade Center, se confronte à l'aphasie du grand-père paternel advenue après la mort de sa fiancée Anna lors des bombardements sur Dresde en février 1945. L'entremêlement de ces deux moments d'histoire collective lie inextricablement les deux « souvenirs traumatiques »¹ intimes qu'il conviendra pour nos deux protagonistes de reconstruire sous la forme d'un récit de la perte (plus ou moins) cohérent. C'est en particulier celui d'Oskar, véritable ligne directrice du roman, que nous proposons d'analyser ici, dans le but d'y déceler la visée esthétique d'un auteur dans sa façon de contourner les mécanismes généralement utilisés pour évoquer le trauma. En effet, en faisant d'un enfant le héros de son récit du 11-Septembre, Jonathan Safran Foer s'attache à démultiplier la puissance du traumatisme de la disparition en jouant sur la puissance empathique d'identification du lecteur. À travers le point de vue de l'enfant, à travers sa voix narrative, nous verrons aussi que c'est plus largement la question de l'héritage, et donc de la mémoire, qui est posée par l'auteur. Car, plus qu'un motif symbolisant l'innocence et l'avenir, l'enfance chez Foer s'inscrit dans une histoire, une filiation, dans un continuum ininterrompu entre les générations.

In fine, le motif de la quête, qui court dans le récit à travers une singulière chasse au trésor dans les rues de New York menée par un Oskar pusillanime mais toujours déterminé, apparaît aux yeux du lecteur comme un contre-discours répondant à la situation d'isolement et de solipsisme du grand-père. Le jeune héros découvrirait alors, tel un Sisyphe postmoderne, que le but de cette quête étant la quête elle-même, celle-ci serait sûrement une voie vers une possible résilience, une acceptation de l'inacceptable par le dépassement de sa propre souffrance traumatique, la remémoration du père disparu dans les tours n'étant plus

¹ Termes mis en exergue par Pierre Janet dès 1923, à propos des accidents hystériques en rapport avec les souvenirs : « Le souvenir de l'événement persistait [...] avec son cortège de sentiments divers et c'est lui qui déterminait directement ou indirectement certains accidents de la maladie. On peut donner à ces troubles le nom de souvenirs traumatiques » (Janet 23).

simplement ressassement mais véritable travail d'intégration de celui-ci dans l'héritage filial, le personnage d'Oskar pouvant alors enfin déborder son statut de figure mélancolique.

Dire le trauma ?

Oskar Schell, enfant solitaire et attachant devenu malgré lui l'un des héros tragiques d'une attaque terroriste après la mort de son père dans l'une des deux tours du World Trade Center, n'est pas un enfant comme les autres : il souffre en effet du syndrome d'Asperger, « trouble du spectre autistique qui perturbe communication et interactions sociales². Ce syndrome se différencie de l'autisme essentiellement par le fait qu'il ne s'accompagne pas d'un retard ou d'une déficience du langage ou du développement cognitif. Au contraire même, les limitations handicapantes, socialement en particulier, sont toujours associées à une singularité qui se révèle parfois être une compétence exceptionnelle. Dans le cas du jeune Oskar, c'est son intelligence hors-norme et sa vivacité d'esprit qui font de lui un enfant différent. À partir de cette différence, Jonathan Safran Foer dessine une figure de l'enfance qui déstabilise le lecteur, en le plaçant face à l'inéquation de ses propres stéréotypes. Dès la page d'ouverture du roman par exemple, avec son invraisemblable prolifération d'idées et d'inventions saugrenues sorties tout droit de ce jeune cerveau en ébullition, véritable cascade verbale dans laquelle chaque mot en entraîne un autre, le lecteur est littéralement plongé dans cet emportement exubérant qui caractérise la singularité du jeune personnage, comme il a pu l'être avec une autre langue foisonnante et hyperbolique, celle d'Holden Caulfield, le jeune héros hors-norme de J. D. Salinger. Très vite cependant, l'imagination débordante de ce jeune surdoué hyperactif révèle au lecteur une autre pathologie, celle de l'obsession morbide après la disparition du père dans les tours jumelles : la mort, l'enterrement, le cimetière, le cercueil, le squelette, sont autant de figures ressassées au sein du récit. Et lorsque le langage devient trop explicite, voire indicible, Oskar passe alors par la périphrase, l'euphémisme : ce sera par exemple « le pire jour » (« the worst day », 104) pour ne pas avoir à dire le 11-Septembre, ou bien encore « mes semelles de plomb » (« My heavy boots », 39) pour signifier le poids de sa tristesse ou de sa culpabilité de survivant ; des techniques d'évitement donc, afin de contourner l'ineffable et révéler ainsi au lecteur les mécanismes inconscients entre langage et trauma. Ce concept de trauma, parfois ambivalent, ne désigne pas simplement l'expérience douloureuse, mais doit être compris ici comme l'impact psychique d'un événement si écrasant que le sujet n'est plus en mesure de l'appréhender comme expérience vécue. Cette acception est notamment fructueuse dans l'intersection des

² Les sujets souffrant de ce syndrome ont généralement « une tendance à l'automutilation et au stress post-traumatique, et un comportement agressif (colères fréquentes). Le risque de développer des troubles hallucinatoires, de la paranoïa ou un trouble des conduites est également assez élevé » (Attwood 157-158). Cette observation nous semble décrire assez précisément les comportements de notre jeune héros tout au long du roman.

champs psychanalytique et littéraire, opérée par Shoshana Felman et Cathy Caruth dans les années 90³, et reprise depuis lors par de nombreux théoriciens⁴. Cette prolifération du dire chez Oskar fonctionne ainsi comme une tentative illusoire de prolonger un dialogue avec le père disparu, révélant par là-même son propre trauma. La mort du père, et au-delà, la disparition de la figure paternelle, écrase littéralement notre jeune héros et bloque celui-ci dans un ressassement stérile et sclérosant qui lui dénie tout travail de deuil. Face à l'autre grande figure mélancolique du roman (le grand-père aphasique), le jeune Oskar semble lui aussi prisonnier de ce même état de mélancolie. Il refuse ainsi de « reconnaître les résistances qui surgissent » et s'empêche donc de les vaincre, travail que Freud a défini comme « perlaboration » (« Remémoration » 106) : cette opération consiste en effet à répéter certes les mêmes scènes encore et encore mais à le faire de manière consciente, jusqu'à ce que le refoulement soit mis en échec et que puisse s'élaborer une connaissance lucide de l'histoire du symptôme, qui permette de le supprimer.

Dans la mise en miroir des deux histoires traumatiques, celle du grand-père et celle d'Oskar, le roman de Foer questionne cette dialectique, qui est intrinsèque au terme même d'« histoire » (« story » et « history ») : « How can you not know what your story is ? » (Foer 238) s'insurge Oskar face à celui qu'il ne (re)connait pas encore comme son grand-père mais comme le simple locataire de sa grand-mère, Thomas Sr. Comment en effet ne pas partager son histoire alors que le jeune narrateur de neuf ans fait tout pour (re)construire la sienne ? Plus généralement, comment accepter et intégrer le chaos de sa propre histoire, aussi douloureuse fût-elle, comme une construction libératoire et non plus comme un enfermement ? Au sein même du récit, Foer crée ce lien de l'enfermement traumatique en juxtaposant ces deux événements, les bombardements sur Dresde en février 1945 et les attentats du 11 septembre 2001, tout comme il enchâsse les deux narrations, celle du grand-père dans celle d'Oskar, qui se répondent et se font écho, renouant ainsi les liens d'une filiation biologique. Ces échos, inscrits dans la trame même du roman, font converger celui-ci vers une mystique de l'identité prise comme déterminisme familial. Le nom, le prénom, en tant que définitions d'identité, se révèlent lourds de sens, puisque père et grand-père ont les mêmes : « My name is Thomas », dit le grand-père / locataire à Oskar. « That was my dad's name », lui rétorque celui-ci (Foer 237). Quant aux ressemblances physiques, elles sont partout présentes et reprises au cœur même du texte : la façon de hausser les épaules, de

³ Cathy Caruth dira par exemple dans son ouvrage initial *Trauma : Explorations in Memory* « The pathology [trauma] consists in the *structure of experience* or reception: the event is not assimilated or experienced fully at the time, but only belatedly, in its repeated *possession* of the one who experiences it. To be traumatized is precisely to be possessed by an image or event » (4-5, italiques dans le texte).

⁴ Citons par exemple Ann E. Kaplan (*Trauma Culture*) ou bien encore plus récemment Marc Amfreville (*Écrits en souffrance*).

répondre aux questions, la voix, les mains sont autant d'indices indiscutables d'un continuum ininterrompu entre les générations, qui fondent selon Foer notre hérédité, notre héritage.

Des fantômes en héritage

Au-delà de ces strictes analogies physiques, de fines lignes intertextuelles relient le récit à d'autres œuvres littéraires. Par exemple, lorsque dans le spectacle de fin d'année de son école, Oskar se voit contraint de jouer le rôle de Yorick dans le *Hamlet* de Shakespeare, le texte renvoie de manière cocasse à la tirade du fossoyeur sur les Vanités et à ce *memento mori* qui émeut le jeune comédien, le renvoyant à sa triste condition d'orphelin. Puis, lorsque quelques pages plus loin, il tient tête à sa mère, d'après lui trop tôt remise du deuil du père, on pourrait presque entendre celle-ci le supplier, telle Gertrude : « These words like daggers enter my ears. No more, sweet Hamlet » (Shakespeare 282). Au-delà de cette ire hamletienne, de ces résonances shakespeariennes, un autre récit semble affleurer entre les lignes du roman, un conte pour enfant cette fois, celui de Peter Pan qui narre lui aussi, mais de façon plus ludique, cette même volonté farouche de ne pas grandir. Les deux héros, Peter Pan et Oskar, voient le monde des adultes de manière sinistre et menaçante, tous deux lui préférant un monde imaginaire, stase fantasmée d'une enfance éternelle, l'île de *Neverland* pour Peter Pan et le Sixième District (« Sixth Borough ») pour Oskar, qui fait l'objet d'un chapitre entier (217-223). Ce Sixième District, pure invention d'un père pour son jeune fils avide d'histoires fantastiques, serait ainsi une petite partie de l'île de Manhattan qui se serait détachée une nuit pour dériver jusqu'en Antarctique, et dont les habitants auraient cessé de vieillir. Le conte jusqu'alors innocent d'un monde imaginaire dans lequel le temps n'a plus de prise révèle au lendemain de la disparition du père la faille temporelle et mélancolique dans laquelle Oskar, à la suite de son grand-père, semble être tombé.

D'un point de vue onomastique, le récit de Foer tisse là encore des liens sous-jacents qui insèrent le roman dans une filiation littéraire. Prenons par exemple le prénom Oskar : ne peut-on y voir un écho étrange et persistant au *Tambour* de Günter Grass publié en 1959 et adapté au cinéma par Volker Schlöndorff en 1979 ? L'histoire met elle aussi en scène un jeune garçon, Oskar Matzerath, bien étrange petit personnage ne quittant jamais son tambour, qui refuse de grandir et de rejoindre le monde des adultes, conservant ainsi un regard d'enfant implacable et inflexible sur l'arrivée au pouvoir des nazis dans l'Allemagne des années 30. Oskar, Schell cette fois, dont l'accessoire fétiche n'est autre qu'un tambourin, ne veut pas grandir lui non plus et s'en défend, comme un clin d'œil à cet autre Oskar de papier : « It stunts my growth and I'm afraid of death » (154). Enfin, pour couronner le tout et éclairer encore le lien transgénérationnel qui court le long de ce récit lui-même palimpseste, Foer a choisi « Schell » comme nom de famille pour ses protagonistes, terme qui renvoie

évidemment à la coquille (« She saw through the shell of me, into the center of me », 113), mais à une coquille vide ici (« What I wanted was to be empty », 290). Les jeux qui entourent le choix de tous ces noms propres réaffirment donc obstinément l'importance du langage dans l'histoire intime mais aussi collective selon Foer, qui met en application l'intuition de Boris Cyrulnik : « Le nom que je porte est celui de mes ombres. Mes fantômes ont été réels. Mon histoire s'alourdit de l'histoire de mes ombres » (Cyrulnik 146). Le jeune Oskar, en tant que descendant de cette lignée Schell, semble ainsi « prédéterminé » à devoir répéter le traumatisme de la perte et demeurer dans la mélancolie. Son statut d'enfant victime semble donc l'assigner au rôle de « bougie mémorielle » (« memorial candle ») dont parle Dina Wardi pour décrire certains enfants de l'Holocauste qui ont été chargés d'incarner les disparus, de les faire revivre à travers eux (Wardi 6).

Cependant, ce qui sauvera peut-être Oskar des griffes de cette mélancolie sera l'action, le fait d'accomplir quelque chose, contrairement au ressassement improductif du grand-père. Car si le trauma semble arrêter le temps, et le « dire » semble le répéter vainement, l'« agir » pourra réintroduire un mouvement de dépassement et réinsérer le moi dans un récit commun.

« Une solution simple à un problème impossible »

L'expédition de reconnaissance⁵ dans laquelle Oskar se lance à corps perdu après avoir découvert la clé mystérieuse et le nom *Black* inscrit dessus fait basculer le récit dans le genre du roman d'aventure pour la jeunesse, genre dans lequel le motif de la quête est prépondérant. Ainsi, pour trouver « une solution simple à un problème impossible » (*A Simple Solution to an Impossible Problem*, titre d'un des chapitres du livre, 285), pour lutter contre sa propension pathologique à l'isolement, Oskar met en place son propre contre-discours autour d'une simple clé, emblème mystérieux et point de départ de l'énigme à résoudre. Tous les thèmes littéraires de la quête sont ici réunis, le lieu mythologique incarné par Central Park, les pérégrinations du jeune héros, les dangers rencontrés, les personnages qui vont l'aider jusqu'à la résolution finale. « That was my great plan. [...] The lock was between me and Dad » (Foer 51-52), nous dit Oskar pour justifier sa quête. Retrouver le père, des traces du père, tel est donc le but premier et ultime qui le pousse à agir, la clé symbolisant le lien entre eux, ce que Boris Cyrulnik nomme « l'objet d'hyperattachement : cet objet symbolise l'attachement perdu puis reconquis. Et pourtant l'enfant sait bien qu'il a inventé cet objet et lui a attribué le pouvoir affectif dont il a tant besoin » (Cyrulnik 158). Oskar n'est effectivement pas dupe du transfert qu'il effectue sur la serrure : « Looking for it let me stay close to him for a little while longer » (Foer 304). Le souvenir de son père n'a dès lors plus

⁵ « Reconnaissance expedition » est un jeu de piste inventé par le père pour inciter son fils à sortir et rencontrer des étrangers.

besoin d'être ressassé mais juste remémoré, puisqu'Oskar, en sortant de chez lui, sort de la mélancolie pour entamer un travail de deuil : « His memory is here, I said, pointing at my head » (Foer 169). Pour paraphraser Maurice Blanchot⁶, la douleur de la perte est bien toujours présente chez Oskar, jusqu'à la page finale, mais elle a cependant évolué, au contraire de celle de son grand-père, grâce notamment aux personnages rencontrés lors de l'expédition, qui ont chacun à leur manière joué leur rôle d'écouter, de passeur, de maïeuticien.

Le vieux Mr. Black, par exemple, incarne le patriarche, mémoire ancestrale et voix de sagesse qui résonne en Oskar : « So many people enter and leave your life ! You have to keep the door open so they can come in ! But it also means you have to let them go ! » (Foer 153). Au terme de ce roman, qui est aussi récit d'apprentissage, Oskar apprend à reconnaître sa mère comme une simple mère et veuve, et non plus seulement comme une figure shakespearienne de la trahison. Leur relation peut alors évoluer vers une simplicité des sentiments réduite à sa plus simple expression : « In my only life, she was my mom, and I was her son » (Foer 324). Quant à William Black, l'heureux propriétaire de la serrure tant recherchée, il sera l'ultime oreille bienveillante à laquelle Oskar osera confier son terrible secret. Parce qu'il n'est plus vraiment un étranger puisqu'il a connu son père avant la disparition de celui-ci, il entendra l'émouvante confession d'Oskar à propos des derniers messages de son père laissés sur le répondeur familial, quelques minutes avant l'effondrement de la tour, appels poignants auxquels le jeune garçon n'a pas eu le courage de répondre. Enfin, la rencontre entre Oskar et « le locataire », dont nous savons maintenant qu'il est le père de son père, vient consacrer tous ces liens, sous-jacents et secrets, tissés entre les lignes du texte. Grâce à cet ultime passeur, Oskar comprend qu'il existe bien « une solution simple à un problème impossible », cette solution étant la quête elle-même, qui lui permettra finalement « d'appivoiser » le trauma, de l'accepter. Parachevant le récit, notre jeune héros incarne alors cette puissance de l'enfance à dire le trauma et peut *in fine* accepter le fardeau de la coquille vide, cette solitude du survivant dont parle Roland Barthes avec tant d'élégance, après le décès de sa mère : « Je comprends qu'il *faudra* que je m'habitue à être *naturellement* dans cette solitude, y agir, y travailler, accompagné, *collé* par la présence de l'absence » (Barthes 79, italiques dans le texte).

Bibliographie

Amfreville, Marc. *Écrits en souffrance : Figures du trauma dans la littérature nord-américaine*. Paris : Michel Houdiard, 2009.

Attwood, Tony. *Le syndrome d'Asperger : Guide complet*. Paris : De Boeck Supérieur,

⁶ « Dans le travail du deuil, ce n'est pas la douleur qui travaille : elle veille » (Blanchot 86).

- « Questions de personne. Série TED », 2009.
- Barthes, Roland. *Journal de deuil*. Paris : Éditions du Seuil, 2009.
- Baskin, Joseph H. « Asperger Syndrome Revisited ». *Review in Neurological Diseases*, 3 : 1 (2006) : 1-7.
- Blanchot, Maurice. *L'Écriture du désastre*. Paris : Gallimard, 1980.
- Camus, Albert. *Le Mythe de Sisyphe*. Paris : Gallimard, 1985.
- Caruth, Cathy, ed. *Trauma : Explorations in Memory*. Baltimore : Johns Hopkins UP, 1995.
- Cyrulnik, Boris. *Le Murmure des fantômes*. Paris : Odile Jacob, 2003.
- Felman, Shoshana and Dori Laub. *Testimony : Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*. New York : Routledge, 1992.
- Foer, Jonathan Safran. *Everything is Illuminated*. Boston : Houghton Mifflin, 2002.
- . *Extremely Loud and Incredibly Close*, Boston : Houghton Mifflin, 2005.
- Freud, Sigmund. « Remémoration, Répétition et Perlaboration ». *La Technique Psychanalytique*. Sigmund Freud. Paris : P.U.F., 1953. 105-115.
- . « Deuil et Mélancolie ». *Œuvres Complètes, Volume 13*. Paris : P.U.F., 1988. 260-280.
- Grass, Günter. *Le Tambour*. Paris : Éditions du Seuil, 1961.
- Janet, Pierre. *La Médecine psychologique*. Paris : L'Harmattan, 2005.
- Kaplan, Ann E. *Trauma Culture : The Politics of Terror and Loss in Media and Literature*. New Brunswick : Rutgers UP, 2005.
- Salinger, J.D. *The Catcher in the Rye*. New York : Little, Brown and Co., 1951.
- Shakespeare, William. *Hamlet*. Oxford : Oxford UP, 1987.
- Wardi, Dina. *Memorial Candles : Children of the Holocaust*. New York : Routledge, 1992.