

D'AUTRES VIES DANS LA MIENNE : L'ÉCRITURE (AUTO)BIOGRAPHIQUE DE JEROME CHARYN

Jerome Charyn, à l'aube de ses quatre-vingts ans, reste un voyageur sans bagage. L'expression lui va comme un gant, et pas seulement parce qu'il ne possède rien ou presque. Ce bagage qui lui a manqué toute sa vie, c'est le bagage *familial* avec lequel, bon gré mal gré, presque chacun d'entre nous vient au monde. Charyn, lui, est né d'un père polonais et d'une mère biélorusse arrivés à la fin de leur enfance aux États-Unis, dans les années 1910, *via* Ellis Island et son immense structure dans laquelle des immigrants du monde entier, sans le sou, étaient triés, désinfectés, examinés et, une fois acceptés, aiguillés vers un avenir américain. Samuel Charyn, le père, ne s'est jamais remis de ce bref séjour à Ellis Island qui l'a laissé traumatisé, à jamais étranger à cette langue nouvelle, à peine capable d'aller s'échouer dans un quartier sordide du Bronx, où il s'est marié, a eu trois fils, et dont il n'est jamais sorti. Dans les entretiens qu'il a pu donner¹, Charyn dévoile volontiers son enfance que nombre de ses romans ont fictionnalisée : des parents qui parlaient yiddish entre eux et qui n'ont jamais vraiment maîtrisé l'anglais, des premières années dénuées de toute culture et même de tout accès à l'école dans un Bronx touché de plein fouet par les restrictions dues à la Seconde Guerre mondiale et qui avait fermé ses écoles, un apprentissage tardif de l'anglais « comme une langue étrangère », et surtout aucune transmission de l'histoire familiale, ses parents ayant laissé leur passé, leurs racines, sur Ellis Island. Charyn a grandi dans un ghetto juif d'une violence inouïe, a appris à lire dans les *comic books* et à parler devant les films noirs de l'époque, deux influences déterminantes sur sa formation d'écrivain.

Il sera ici question, tout d'abord, de la veine profondément autobiographique / autofictionnelle qui traverse toute l'œuvre de Charyn, puis de la façon dont cette écriture obsessionnellement autoréflexive s'articule avec le

¹ Voir notamment les entretiens rassemblés dans Sophie Vallas, éd., *Conversations with Jerome Charyn*, Jackson, The University Press of Mississippi, 2014.

récit tout aussi obsessionnel *d'autres vies que la sienne*² – comment la biographie, donc, devient l'indispensable corollaire de l'autobiographie.

1. Profession autobiographe

D'emblée, pour Charyn, et cela même si la démarche est assez confuse dans les premières années, écrire c'est donc *s'écrire*, partir tout à la fois de ce vide générationnel et de ce désert urbain qui lui a servi de berceau, et s'inventer. Charyn fait partie de ces écrivains obsessionnellement autobiographes qui sont parfaitement conscients qu'ils construisent sur rien, sinon sur une sorte de néant identitaire, qu'ils ne savent rien ou presque de leurs origines, et qui en arrivent à penser qu'ils existent si peu qu'ils n'ont d'autre choix que de se donner naissance à eux-mêmes dans l'écriture autoréflexive et éventuellement dans ses prolongements fictionnels. L'œuvre de Charyn est abondante (une cinquantaine de volumes) et protéiforme : nouvelles, romans historiques, romans noirs, romans biographiques, romans autobiographiques et autofictionnels, essais biographiques, travaux historiques sur New York, dont il est un spécialiste reconnu, et sur la culture américaine des années 40, bandes dessinées coréalisées avec des artistes européens ou américains... Charyn a touché à tout, et continue. Dans cette production graphopathique (l'expression est de Marc Chénétier, qui le traduit), deux constantes paraissent indubitables : tout d'abord, les textes sont animés par une passion jamais démentie pour l'histoire collective, le réel, l'ancrage référentiel, que cet ancrage référentiel soit national ou international (l'histoire américaine depuis les origines, mais aussi et surtout l'histoire européenne de la première moitié du XX^e siècle, celle que ses parents ont fuie), ou bien encore local (New York, et plus particulièrement le Bronx, sont au cœur de la plupart de ses textes, et Charyn en a une connaissance extrêmement précise, historique, géographie, politique...) ; ce réel, néanmoins, est toujours traversé par un fil autobiographique, intime, Charyn étant toujours présent, d'une façon ou d'une autre, dans ses textes, fil autobiographique qui se double d'un autre, biographique, venant se tisser dans le premier. En second lieu, et sans que cela ait quoi que ce soit d'incompatible chez lui, Charyn possède et affiche une foi inébranlable dans les pouvoirs de la fiction qui s'emploient, toujours, à dynamiter, réinventer, réenchâter le récit.

Tous les textes de Charyn, sans exception, qu'il s'agisse de ses textes autobiographiques, mais aussi de ses romans, bien sûr, et même de ses essais historiques et biographiques (et il en a écrit beaucoup), jouent ainsi à

² J'emprunte, en le modifiant quelque peu, le titre du roman d'Emmanuel Carrère, *D'autres vies que la mienne*, Paris, POL, 2009.

brouiller la frontière entre Histoire et histoire personnelle, entre biographie et autobiographie, entre fiction et récit de soi. Dans ses textes et ses paratextes (au sens que Genette donne à ce mot dans *Seuils*) Charyn n'a cessé de broder et rebroder l'histoire de ses origines, de son enfance, de sa famille, exécutant des motifs autobiographiques sans cesse renouvelés d'un ouvrage à un autre, et pourtant éminemment reconnaissables. Charyn n'est au fond jamais sorti de son enfance, de ce Bronx dans lequel il n'habite pourtant plus physiquement depuis bien longtemps et qui, d'ailleurs, n'existe plus. Son matériau de départ est fondé sur une petite série de biographèmes, pour reprendre le terme de Barthes, sans cesse rappelés : Ellis Island et la rupture qui y a eu lieu, l'acculturation des familles immigrées, la culture populaire dans laquelle il a baigné et ensuite considérablement puisé, la violence et la sauvagerie du Bronx dont l'a protégé son frère adoré, leur relation quasi gémellaire... Charyn n'a jamais renoncé à explorer ce cadre familial, historique et culturel extrêmement pauvre et à en fouiller les moindres recoins en se remémorant et en remettant en scène son passé. Le projet charynien ressemble à celui que Jean Genet a un jour décrit en ces termes :

le but de ce récit, c'est d'embellir mes aventures révolues, c'est-à-dire obtenir d'elles la beauté, découvrir en elles ce qui aujourd'hui suscitera le chant, seule preuve de cette beauté. [...] Non ma vie, mais son interprétation. Ce que m'offre le langage pour l'évoquer, pour parler d'elle, la traduire. Réussir ma légende³.

Qui dit légende dit mélange d'histoire et de fiction, de réel et d'imaginaire, de mots et d'images, de lieux attestés par des cartes et de lieux fantasmés, bien sûr, et Charyn fait partie de ces écrivains qui ne distinguent pas entre le vrai et le faux parce qu'ils croient avant tout dans la force et la beauté du récit qui, toujours, l'emportent sur l'obsession de l'authentification et de la certification.

Bernard Magné, dans un bel article sur Georges Perec, a adapté la notion de Barthes pour créer celle d'autobiographèmes. Il a étudié le « biotexte » de Perec, c'est-à-dire, pour emprunter la définition de Jean Ricardou⁴ l'inscription du biographique, sous des formes diverses et variées, dans son œuvre ; il a ainsi identifié les autobiographèmes perecquiens qu'il décrit comme des « formants textuels » qui fonctionnent, dit-il, « comme de véritables icônes autobiographiques »⁵. Perec, dont chacun sait la pauvreté du bagage familial

³ Jean Genet, *Journal du voleur*, [1949], Paris, Gallimard, 1993, p. 107.

⁴ Voir Jean Ricardou, *Le théâtre des métamorphoses*, Paris, Le Seuil, 1982.

⁵ Bernard Magné, « Construire l'anodin : les Deux cent quarante-trois cartes postales en couleurs véritables », *Le cabinet d'amateur*, n° 1, printemps 1993, p. 29-55, p. 49.

que la Seconde Guerre mondiale lui a laissé, n'a pourtant jamais cessé de jouer avec ses maigres données personnelles qu'il a maquillées, métamorphosées et disséminées dans ses textes. Perec (et on pourrait dire la même chose de Genet, ou encore de Modiano par exemple), est l'exemple même de ces écrivains qui, comme Charyn, ne sont guère doués pour l'autobiographie au sens classique du terme – aucun d'entre eux n'a signé une autobiographie classique, et les données biographiques sont difficiles à rassembler, d'ailleurs, à leur propos. Pourtant, ils trouvent dans ces autobiographèmes le terreau de toute une œuvre : ces quelques jalons dans leur parcours deviennent le matériau d'une création ininterrompue, et sans doute même d'une densité inversement proportionnelle à la légèreté du matériau autobiographique de départ.

Chez Charyn, cette œuvre si profondément autoréflexive inclut d'emblée l'autre, le proche, tout d'abord (le familial, le parent), mais aussi cet étranger et ce semblable tout à la fois qu'est l'autre *littéraire*.

2. Biographie/biofiction familiale : la vie des miens

L'œuvre de Charyn inclut systématiquement, mais dans des genres séparés, son père, sa mère et son frère aîné, Harvey. Ses textes relèvent de ces « récits parentaux »⁶, pour reprendre l'expression de Paul John Eakin qui analyse ces ouvrages dont le projet autobiographique est intrinsèquement lié à l'autobiographie d'un autre – qui est souvent un parent – ouvrages dans lesquels la mémoire et l'expérience de l'un sont nécessairement incluses dans l'existence et la mémoire de l'autre. « Dans de tels cas », écrit Eakin au sujet de *Maus*, le roman graphique d'Art Spiegelman, dans lequel ce dernier raconte comment son père lui livre enfin le récit de sa déportation dans un camp d'extermination,

la structure narrative nous dit quelque chose de fondamental sur la structure relationnelle de l'identité de l'autobiographe, sur les racines de cette identité et sur son engagement dans la vie et l'histoire d'un autre. L'espace de l'autobiographie, l'espace du soi, est littéralement occupé par l'autobiographie et le soi de l'autre. Au même moment, pourtant, le fait de raconter le soi de l'autre offre à ces historiens de l'oral une dimension d'autodétermination, car l'histoire de l'autre, la vie de l'autre, est habitée, et même créée, par le soi qui écoute et enregistre⁷.

⁶ Paul John Eakin, *How Our Lives Become Stories: Making Selves*, Ithaca, Cornell University Press, 1999, p. 60.

⁷ *Ibid.*, p. 61 (ma traduction).

Cet échange qu'Eakin voit chez Spiegelman, qui met en scène les conversations entre père et fils, n'a jamais eu lieu chez Charyn, qui, lui, doit inventer seul ce qui ne lui a pas été transmis par des parents sans mémoire ni langage ; mais pour autant, l'analyse d'Eakin sur ces textes autobiographiques qui sont contenus dans l'autobiographie d'un autre est tout à fait opérante. Car ce n'est pas seulement sa vie que Charyn invente, fabule, mais aussi celle de sa famille. Charyn et les siens, échoués sur la mythique Ellis Island, sont au fond quatre personnages en quête d'auteur, attendant que quelqu'un raconte cette vie qu'ils n'ont jamais eue parce que leur destin s'est enrayé, que leur existence s'est un jour interrompue entre l'Europe et l'Amérique, et n'a jamais véritablement repris son cours.

Aux États-Unis, de nombreuses recherches ont eu lieu sur la transmission de la mémoire dans les familles d'immigrants, surtout dans les cas d'immigration forcée. Marianne Hirsch, notamment, a forgé le terme de « postmémoire » pour rendre compte de la façon dont la seconde génération est amenée à concevoir l'histoire de la première génération, histoire qu'elle n'a pas directement connue. Hirsch démontre que les membres de cette seconde génération établissent un lien si intense avec les expériences traumatiques de leurs parents qu'ils finissent paradoxalement par concevoir ce lien comme une véritable « mémoire », une mémoire qui parvient ainsi à se transmettre à ceux qui, pourtant, n'ont pas vécu les événements qu'elle contient. Ce n'est pas seulement que cette seconde génération connaît le passé familial et peut en parler, explique Hirsch : au-delà de cela, cette génération porte véritablement en elle la « postmémoire » de cette époque troublée. Le suffixe « post », bien sûr, souligne la chronologie des générations, mais pas seulement : il suggère aussi les liens profonds qui subsistent entre les deux époques (à la manière de termes comme « postmoderne » ou « postcolonial »). C'est le travail d'investissement imaginatif, de projection et de création qui transforme la mémoire familiale des parents en postmémoire par la génération des enfants⁸.

Dans le cas de Charyn, aucune de toutes ces étapes n'a pu avoir lieu. Pas de récit, donc, pas de transmission volontaire de la part des parents, et donc rien pour servir de socle à l'édification de cette postmémoire. Mais si le manque de racines et d'histoire est manifestement douloureux, il ouvre également d'infinies possibilités : les très rares éléments que Charyn possède sur sa famille vont ainsi être librement fantasmés, réinventés et entrer dans un processus de fabrication de ses propres origines. Au fil des volumes, Charyn construit effectivement une véritable mythologie familiale, qu'il ancre

⁸ Voir par exemple Marianne Hirsch, « The Generation of Postmemory », *Poetics Today*, 29:1 (Spring 2008).

dans le lieu sans doute le plus symbolique pour toute famille d'immigrants aux États-Unis : Ellis Island. Ainsi, *Metropolis*, une longue et passionnante histoire de la ville de New York, commence par une visite de Charyn sur l'île qui a vu débarquer ses parents, et la scène, proprement épiphanique, lui fait brusquement revisiter et comprendre toute son enfance. « Nous sommes des “Ellis Islanders” »⁹, conclut-il en faisant de l'île son « lieu de naissance »¹⁰, annulant ainsi sa propre naissance pour la rejouer ailleurs, dans une époque et un lieu mythique. Tout le livre, d'ailleurs, tisse à l'intérieur de l'histoire de la ville celle de la famille Charyn, qui devient le prototype même de la famille immigrante. Puis, dans de multiples ouvrages, Charyn va réinventer ses parents : son père apparaît sous les traits de nombreux personnages d'ogres dévoreurs de leurs propres enfants, y compris des ogres historiques (Charyn a une étonnante prédilection pour Staline et Mussolini) autour desquels il construit des fictions déjantées¹¹. Sa mère, elle, est sublimée dans un livre qui se présente comme une biographie (jusqu'au petit cahier central, dans lequel Charyn glisse des photos familiales), mais qui transforme la femme de ménage qu'elle était en femme fatale du Bronx des années 40, la « belle ténébreuse de Biélorussie » que proclame le titre français, aux pieds de laquelle les hommes se prosternaient – un portrait amoureux, donc¹². Enfin, le frère aîné, Harvey, devenu inspecteur de police à New York, illumine de son étrange aura mélancolique la série de singuliers romans noirs qui ont rendu Charyn célèbre dans les années 70¹³. Dans tous ces textes, Charyn lui-même est présent, tournant autour de ces figures familiales sous divers masques, sous son propre nom ou sous un fragile pseudonyme, et anime des gestes et de la voix son théâtre de personnages.

Tout est donc faux, et tout est donc vrai dans ces récits qui sont à la fois au plus *près* des rares biographèmes et au plus *juste* de la fictionnalisation grâce à laquelle Charyn donne à sa mère, et au-delà à tous les siens « la vie qu'elle aurait dû avoir et qu'elle n'a jamais eue », selon ses propres termes¹⁴, une vie réinventée autour de la sienne et sublimée dans sa voix.

⁹ Jerome Charyn, *Metropolis. New York comme mythe, marché et pays magique* trad. Pascale Haas, Paris, Métropolis, 2000, p. 291.

¹⁰ *Ibid.*, p. 31.

¹¹ Voir notamment *Le Nez de Pinocchio*, dans lequel Mussolini sert de père à un pantin de bois nommé Jerome Copernicus Charyn, et *La Lanterne verte*, roman construit autour du Petit Père des peuples.

¹² Jerome Charyn, *La Belle Ténébreuse de Biélorussie*, Paris, Gallimard, 1997.

¹³ Le premier volume de la saga, *Zyeux bleus*, est paru dans sa version originale en 1974, et le dernier, *Sous l'œil de dieu*, en 2012.

¹⁴ Sophie Vallas et Jerome Charyn, « “Pinocchio is Still Out There”: Listening to Jerome Charyn's Everlasting Quest », dans Sophie Vallas, éd., *Conversations with Jerome Charyn*, Jackson, The University Press of Mississippi, 2014, p. 135.

Pour certains personnages historiques dont il a écrit une biographie (même si ce terme, chez lui, a une acception très souple), le processus va demeurer sensiblement identique : les écrire, c'est s'écrire, et tenter dans un double mouvement d'atteindre l'essence même de l'écriture d'une vie.

3. Biographe et ventriloque

Isaac Babel et Emily Dickinson sont des écrivains faussaires au sens que Gilles Deleuze donne à ce terme dans *L'Image-temps*¹⁵ : des écrivains dont l'existence et l'écriture sont avant tout, et ouvertement, « falsifiantes », et c'est bien cela qui fascine Charyn, en plus des textes des deux auteurs qu'il connaît par cœur et dont il adore l'écriture expérimentale, la violence de la langue et le mystère des phrases. Babel, avant d'être avalé par les prisons de Staline, avait déguisé sa vie de multiples fois, changé de nom, produit des textes autobiographiques truqués, menti, camouflé ses pensées. Dickinson, elle, s'était composé ce personnage de vieille fille agoraphobe qui produisait une poésie illisible qu'elle refusait de publier. Masques que tout cela, déclare Charyn, à la fois admiratif face à l'intelligence de ses maîtres et redoutablement perspicace dans l'analyse qu'il propose de leurs stratégies. Ses livres furent plutôt mal reçus tant ils dérangeaient les histoires officielles. Pourtant, Charyn a lu tout ce qui a pu s'écrire sur l'un et l'autre, avant d'écrire, dans l'espace des dix dernières années, un essai sur Babel, *Sténo sauvage*, un roman biographique sur Dickinson, *La Vie secrète d'Emily Dickinson*, suivi par un essai, là encore, *A Loaded Gun. Emily Dickinson for the 21st Century*, pas encore traduit, mais dont le titre français pourrait être « Une arme chargée », expression utilisée par Dickinson elle-même dans l'un de ses poèmes. Dans tous les cas, il s'agit du portrait d'un écrivain par un autre écrivain, du récit d'une passion amoureuse et littéraire qui n'exclut aucunement un immense matériau historique, factuel, mais qui tend avant tout à essayer de rendre compte de la façon dont un écrivain, Charyn, entremêle son œuvre et sa réflexion sur l'écriture à celles de deux autres écrivains qu'il a découverts dans sa jeunesse, qu'il a lus toute sa vie et aux textes desquels il n'a cessé de puiser.

Dans les trois volumes consacrés à Babel et Dickinson Charyn se met tout d'abord en scène : les premières pages évoquent sa découverte de l'une, au fin fond du Bronx, enfant – « Je ne me suis jamais vraiment remis de l'avoir lue », écrit-il d'emblée en évoquant une « écriture [qui] enfrenait toutes les

¹⁵ Gilles Deleuze, *L'image-temps. Cinéma 2*, Paris, Minuit, 1985 ; voir le chapitre 6, « Les puissances du faux », p. 165-202.

règles »¹⁶ ; puis sa découverte de l'autre, alors que, tout jeune romancier, il a déjà lu la plupart des classiques, mais se voit violemment ébranlé par un écrivain dont « nous apprenons beaucoup, mais [que] nous sommes incapables de copier »¹⁷. Dickinson et Babel ont en commun, aux yeux de Charyn, d'utiliser un langage qui charme et tue tout à la fois, d'avoir inventé leur propre grammaire et leur propre syntaxe et de les mettre au service de textes qui « perturbent nos rêves », et il ne cesse de souligner combien ces écritures le fascinent et combien elles ont contribué à forger la sienne. Dans chacun des livres qu'il leur consacre, il établit également une parenté entre lui et ces deux maîtres, aussi saugrenue puisse-t-elle paraître au premier regard. « Nous avons tellement peu en commun », dit-il par exemple de Dickinson, avant de poursuivre :

Elle, fille de la campagne, moi, gamin du Bronx. Elle plongeait, par son ascendance, des racines profondes dans l'Amérique, et j'étais un corniaud dont l'héritage ressemblait à une insoluble énigme venue de l'Europe de l'Est. J'entendais pourtant tictaquer sa musique, que je veille ou sommeille. Soudain, ce petit bout de femme sans charme avec ses rouleaux de cheveux roux m'était devenu aussi familier que les petites cicatrices que j'avais sur le visage¹⁸.

Babel, lui, se laisse découvrir par le héros de plusieurs de ses nouvelles, Benya Krik, une sorte d'ogre Robin des Bois d'Odessa que Charyn a

reconnu tout de suite, au point d'en ressentir des spasmes de plaisir et de souffrance. Son quartier, son lieu de naissance, c'était un quartier juif très pauvre, la Moldavanka, plein de gangsters, d'épiciers et de livreurs mythiques, un ghetto aux ruelles obscures hors du temps, comme suspendu dans l'imagination de chaque lecteur. Ce Benya, je l'avais rencontré bien des fois dans ma Moldavanka à moi, l'East Bronx [...] ¹⁹.

Et l'identification s'emballa, deux univers se superposent, qui deviennent bientôt deux récits jumeaux. Au fil de ses ouvrages biographiques la silhouette de Charyn, détective amoureux, traverse les pages, sa voix laisse transparaitre ses hésitations, les questions qu'il se pose et qui demeurent souvent sans réponses, ses conjectures et hypothèses. Les textes sont des enquêtes dans lesquels il met en valeur la mythomanie de l'un et de l'autre, la bisexualité de Dickinson, l'extraordinaire intelligence de chacun pour se

¹⁶ *La Vie secrète d'Emily Dickinson*, trad. Marc Chénétier, Paris, Payot-Rivages, 2013, p. 11.

¹⁷ *Sténo sauvage. La vie et la mort d'Isaac*, trad. Maris-Pierre Bay, Paris, Mercure de France, 2007, p. 11.

¹⁸ *La Vie secrète d'Emily Dickinson*, op. cit., p. 11-12.

¹⁹ *Sténo sauvage. La vie et la mort d'Isaac Babel*, op. cit., p. 13.

jouer d'une société qui les écrase, l'un en tant que juif de plus en plus réticent face à un régime qui exige de lui une littérature qu'il ne veut plus lui livrer, l'autre en tant que femme incapable d'accepter la sphère domestique qui lui est réservée.

Babel et Dickinson multiplient donc les masques et créent leur propre mythologie, se dissimulant derrière des *personas* pour mieux donner naissance à une écriture profondément, politiquement subversive. On n'écrit pas la biographie d'un homme tel qu'Isaac Babel, suggère Charyn, et aucune stratégie classique ne peut capturer l'infinie richesse de cette vie : *Sténo sauvage* contient d'ailleurs deux tentatives de chronologie, toutes deux inopérantes, car cette vie, on le comprend vite, échappe à tout récit chronologique, cadré, ordonné, vérifiable, exhaustif, et exige au contraire l'extrême subjectivité, l'identification affective, rien de moins que la démesure. L'esprit dans lequel Charyn a rédigé *Sténo sauvage* est tout entier résumé dans une petite anecdote qu'il rapporte et qui, à première vue, n'apporte strictement rien à son récit. Il rencontre la fille légitime de Babel, Natalia, qui avait 6 ans à la mort de ce père qu'elle avait très peu connu, et qui vit aux États-Unis où elle est devenue l'une des grandes spécialistes de son œuvre. La vieille dame n'a rien à lui dire qu'il ne sache déjà, mais Charyn lui montre une photo sur laquelle Babel la porte dans ses bras, alors qu'elle n'avait que trois ans, attendant manifestement d'elle un souvenir, qui ne vient bien sûr pas. Et il conclut : « Et pourquoi, bon Dieu, me montrais-je si exigeant ? J'étais bien incapable, moi, de faire resurgir un seul souvenir de mes trois ans. Et ça n'aurait pas été différent si Isaac Babel avait été mon père... »²⁰. L'anecdote, inutile, permet en fait à Charyn, un bref instant, de s'imaginer, sur la page, fils d'Isaac Babel. Cachez un mytholepte, il en ressort un autre. *Sténo sauvage*, on le comprend, n'est donc pas une biographie classique, ni romancée, ni imaginaire... C'est un texte qui n'est biographique *que parce qu'il est, avant tout, largement autobiographique*. Dans l'espace de 200 pages environ, Charyn dépose sur le papier cet écrivain qu'il n'a jamais cessé de porter en lui depuis cinquante ans, et offre à son lecteur cet entrelacs inextricable de deux vies, deux œuvres, deux écrivains mytholeptiques. Père que Charyn aurait rêvé avoir, Babel fournit un splendide cadrage historique possible, cohérent, à l'existence polonaise de Samuel Charyn, et donc à la préhistoire de son fils, mais lui ouvre aussi, et surtout, les infinies promesses de la vie de faussaire²¹.

²⁰ *Ibid.*, ma traduction.

²¹ Pour une analyse plus complète de *Sténo sauvage*, voir Sophie Vallas, « *Savage Shorthand* : Jerome Charyn, biographe habité d'Isaac Babel, autobiographe et faussaire » dans *L'épuisement du biographique ?*, éd. Vincent Broqua et Guillaume Marche, Newcastle-upon-Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2010, p. 449-459.

Dans *La chambre claire*, son texte sur la photographie, mais aussi et surtout une méditation sur sa mère ainsi qu'un autoportrait contenu dans le portrait qu'il dessine d'elle, Barthes écrit : « Le temps où ma mère a vécu avant moi, c'est ça, pour moi, l'Histoire (c'est d'ailleurs cette période qui m'intéresse le plus, historiquement) »²². La phrase aurait pu être écrite par Charyn, qui ne cesse d'écrire le passé de ses parents et même celui qu'ils auraient pu avoir s'ils étaient restés en Europe, ou bien celui d'un Babel ou d'une Dickinson avec lesquels Charyn noue des liens parentaux. Comment écrit-on le temps que ses parents, ses héros, ont vécu avant soi quand on est romancier, quand son outil de travail est la fiction ? Philippe Vilain, écrivain, praticien et théoricien de l'autofiction, avance que l'écriture de soi répétée « s'affirme comme un moyen de *refaire* son histoire personnelle. C'est en réécrivant sans cesse notre passé que nous nous mettons à l'inventer, à ciseler voire à *esthétiser* notre mémoire »²³. Belle définition du projet autobio/fictionnaliste charynien, dans lequel le souvenir factuel, véridique, attesté est, au mieux, pauvre et insuffisant, et, au pire, dramatiquement inexact par rapport à ce que l'autofictionnaliste considère être *sa* mémoire, et qui réclame la fiction qui la magnifie. Que les personnages écrits soient l'auteur, les siens ou ses héros littéraires, peu importe : l'horizon de l'autobiographie, de la biographie, c'est bien l'écriture. Philippe Vilain à nouveau :

il ne s'agit plus simplement de rechercher ce souvenir *derrière soi*, dans l'avant-texte, mais également *devant soi*, dans le texte et dans l'écriture même, autant dans la rétrospection que dans la prospection qui accompagne la quête inventive de l'écriture, car le souvenir est ici source auto-stimulante de recreation²⁴.

On ne saurait mieux décrire le texte de Charyn : la part d'écriture rétrospective et référentielle est en effet bien moindre que celle de l'écriture prospective et esthétisante. Ce n'est pas seulement que Charyn fictionnalise son passé, ou celui des autres : il se met en quête de faits, de souvenirs *jamais vécus*, et qui sont, pourtant, garants d'une écriture biographique et autobiographique au plus près de la conception la plus profonde du moi, ce moi qui demeure insaisissable sauf dans la recreation, non pas la plus référentiellement fidèle, mais la plus fictionnellement sincère.

Sophie VALLAS
Aix Marseille Univ, LERMA, Aix-en-Provence, France

²² Roland Barthes, *La chambre claire. Notes sur la photographie*, Paris, Gallimard/Seuil/Cahiers du cinéma, 1980, p. 102.

²³ Philippe Vilain, *L'autofiction en théorie*, Chatou, les Éditions de la Transparence, 2009, p. 29.

²⁴ *Ibid.*, p. 26.