



Journal of the Short Story in English

Les Cahiers de la nouvelle

28 | Spring 1997
Varia

Une rhétorique de l'indicible : "The Shawl" de Cynthia Ozick

Josée Antoine



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/jsse/79>

ISSN : 1969-6108

Éditeur

Presses universitaires de Rennes

Édition imprimée

Date de publication : 1 mars 1997

ISSN : 0294-04442

Référence électronique

Josée Antoine, « Une rhétorique de l'indicible : "The Shawl" de Cynthia Ozick », *Journal of the Short Story in English* [En ligne], 28 | Spring 1997, mis en ligne le 17 mars 2010, consulté le 03 décembre 2020.

URL : <http://journals.openedition.org/jsse/79>

Ce document a été généré automatiquement le 3 décembre 2020.

© All rights reserved

Une rhétorique de l'indicible : "The Shawl" de Cynthia Ozick

Josée Antoine

Le calme, la brûlure de l'holocauste,
l'anéantissement de midi—le calme du désastre.

Maurice Blanchot, *L'Écriture du désastre*, 15.

- 1 Dans son roman *The Cannibal Galaxy*,¹ Cynthia Ozick fait du rescapé de la Shoah un centre de conscience, mais c'est dans *The Shawl*² qu'elle rompt avec la tradition qui veut que l'écrivain américain, contrairement à l'écrivain européen rescapé, préfère situer l'action en Amérique et traiter la Shoah comme un souvenir³. C. Ozick relève le défi que constitue pour l'écrivain américain la représentation de l'univers concentrationnaire, en quoi elle se démarque de ses contemporains dont D.S. Bilik observe: «Distance makes it possible (...) to omit, or only touch peripherally on, l'univers concentrationnaire, which is the central experience in European Holocaust literature»⁴. Ce défi n'est pas des moindres ; il est à la fois moral et esthétique. Le critère d'authenticité permettra de juger de la réussite ou de l'échec de la tâche entreprise par l'auteur.
- 2 Quelle image peuvent avoir de l'événement ceux qui ne l'ont pas vécu et quelle représentation en donner ? Représentation de l'atroce dépassant la raison, certes, mais qui doit paraître, en dépit de son caractère monstrueux, représentation d'une réalité «inimaginable» qui signifiait pour les Juifs «l'injustice absolue, inexplicable»⁵.
- 3 Dans un roman sur Auschwitz, la cruauté n'est pas maîtrisée par celui qui la dépeint, elle dépasse son entendement. La représentation romanesque de l'anéantissement implique «la recreation par l'imaginaire d'une société réelle régie par l'irrationnel dont le sadisme, le meurtre et l'avilissement constituaient les normes»⁶; toute la difficulté réside bien dans la relation que doivent entretenir imagination et réalité, univers fictif et construction à partir du réel. Car il ne s'agit pas, comme pour l'écrivain rescapé, de reconstruction de l'expérience vécue, mais d'une véritable construction, qui doit passer pour crédible et authentique, même si le romancier s'appuie sur des documents historiques.

- 4 La fiction créée doit encore se soumettre à une exigence pour devenir authentique : ce réel imaginé doit paraître aussi absurde qu'il le fut et sa représentation prend donc une dimension éthique. Pour reprendre les mots d'Ozick, l'Histoire devient alors jugement sur les faits.
- 5 Dans la nouvelle *The Shawl*, la romancière s'attache donc, sans détour aucun, à la représentation de la réalité concentrationnaire. Lisons cette nouvelle en gardant à l'esprit ce que pose Charlotte Wardi : «Un romancier-historien qui s'inspire du génocide se trouve devant trois problèmes majeurs : imaginer une réalité extraordinaire, créer les personnages qui la vivent et reproduire leur langage»⁷.
- 6 Ici donc, la narration n'est plus insérée dans une fiction qui se déroulerait ailleurs et à une autre époque, c'est une narration *in situ*, même si Ozick a, par la suite, voulu, dans *Rosa*, décrire le traumatisme de l'expérience vécue, toujours aussi fort plus de trente ans après.

La représentation du sordide

- 7 Comment Ozick imagine-t-elle cette réalité extraordinaire ? Quelle description du camp nous est donnée ? Ce qui frappe dès l'abord, à la lecture du début du texte, c'est qu'il n'est nulle part fait mention de «camp». Est-il possible de décrire un endroit aussi sordide et extra-ordinaire sans le nommer ? Le lecteur ne se demande pourtant à aucun moment où évoluent les personnages. Pourquoi ? Sans utiliser le terme «camp», sans inventer de nom géographique ni utiliser un nom connu, Cynthia Ozick semble donc avoir choisi de se servir plutôt d'objets-symboles de la détention qui ne manqueront pas d'évoquer au lecteur la réalité concentrationnaire. Lorsqu'il lit (à la troisième page) : «They were in a place without pity, all pity was annihilated in Rosa, she looked at Stella's bones without pity.» (*The Shawl*, 13), le lecteur ne manquera pas de parachever l'œuvre, de lui donner un sens, en associant immanquablement «a place without pity» à «camp de la mort». L'absence de repère spatial est parfaitement légitimée par cette référence à l'une des caractéristiques des camps, indépendante de l'espace et du temps, l'absence de pitié. Comme l'a montré Elie Wiesel, dans *La Nuit*⁸, en décrivant le transfert de détenus à Buchenwald dans un train où chacun souhaite que l'autre n'arrive pas à destination, pour avoir un peu plus de place dans le wagon ou un morceau de pain supplémentaire, et où la survie de l'un peut dépendre de la non-survie de l'autre, tout sentiment de pitié s'évanouissait au contact de la réalité concentrationnaire. Là où Wiesel nous disait l'absence de pitié par cette scène décrite avec minutie, là où Robert Antelme, dans *L'Espèce humaine*, dit par des descriptions tout aussi minutieuses l'épouvantable absence de solidarité entre les détenus affamés, humiliés, opprimés, Ozick la pose d'emblée, comme cadre, ou toile de fond, de l'histoire de *The Shawl*, et elle est, en cela, tout à fait fidèle aux témoignages qui ont été donnés. Cette absence de pitié réapparaît plusieurs fois dans le texte, et, portée à son paroxysme, c'est aussi les velléités ou les instincts cannibales qui habitent Stella : «[Rosa] ... was sure that Stella was waiting for Magda to die so she could put her teeth into the little thighs». (14)
- 8 La cruauté de cette évocation n'est pas atténuée par le fait qu'il s'agit d'une pensée «seulement» ; le geste de Stella de s'emparer du châte ira dans le même sens et figurera l'absence de pitié en même temps qu'il sublimera la pulsion cannibale.

- 9 En fait, la réalité du camp ne dépend que de quelques éléments donnés comme en passant dans une description. Le premier est, bien sûr, l'étoile jaune cousue sur le manteau de Rosa, qui n'est mentionnée que par comparaison à la couleur des cheveux de Magda, mais qui, par ce qu'elle évoque, aide, pousse, le lecteur à situer la scène, lui enlève nécessairement toute hésitation, s'il en avait encore. Vient ensuite l'utilisation du pronom «they», qui a pour référent les nazis sans que ce mot apparaisse jamais dans le texte, mais qui, associé au verbe «shoot» (12), ne laisse aucun doute dans l'esprit du lecteur, preuve incontestable qu'une description des victimes est suffisante pour que «they might shoot» soit parfaitement compris. Ce «they» impersonnel et néanmoins chargé de sens devient à la fin de la nouvelle plus précis : «Above the shoulder a helmet glinted. The light tapped the helmet and sparkled it into a goblet. Below the helmet a black body like a domino and a pair of black boots hurled themselves in the direction of an electrified fence». (18)
- 10 Le SS, l'un de ces «hommes méprisants aux insignes noirs» dont parle Primo Levi⁹ est réduit à un casque, des bottes et à la couleur noire d'une silhouette absurde et carnavalesque. La métonymie, cependant, par sa concentration et sa tension vers d'autres images, a un effet aussi fort qu'une description longue et minutieuse, en déshumanisant parfaitement le personnage : son geste, la cruauté, le mal, à l'état pur, est totalement mécanique, et cela en augmente encore le caractère sadique. La personnalité du SS, pour qui la situation est ordinaire, n'est pas envisagée ; c'est un personnage type dépourvu d'individualité, dont les motivations ne sont pas étudiées. Une description différente ferait peut-être de lui un être humain—c'est ce que cherche à éviter Cynthia Ozick, qui préfère ne voir en lui qu'un assemblage sans âme de noir et d'éclats métalliques, dont le lecteur déchiffre immédiatement le référent historique. Le meurtre est ainsi perçu comme la norme, il n'a pas besoin d'être justifié ou expliqué, il est décrit comme un geste relevant du réflexe parce qu'accompli sans hésitation, de sang-froid, et sans même qu'aucune parole ne le précède ni l'accompagne. La bestialité d'un tel acte est parfaitement appréhendée, toute psychologie dangereuse est ici évacuée : le SS n'est qu'un agent du mal à l'état pur.
- 11 La réalité du camp est encore évoquée grâce à un élément souvent présent chez l'écrivain rescapé : la fumée noire des camps que certains détenus remarquaient déjà du train ou à leur arrivée dans un camp, s'échappant des cheminées où l'on fabrique «l'Histoire et le destin des hommes», ainsi que l'explique, chez Elie Wiesel, une mère à sa fille de huit ans.¹⁰
- 12 Dans *The Shawl*, l'élément doit être encore une fois décrypté par le lecteur : «Still, Magda laughed at her shawl when the wind blew its corners, the bad wind with pieces of black in it, that made Stella's and Rosa's eyes tear.» (14). Larmes provoquées par la gêne, ou par l'horreur ? La question reste entière, si l'on se souvient que la pitié n'existe plus ni pour Rosa, ni pour Stella. Ironiquement, ce vent fait indirectement rire le bébé, inconscient du sens dont il est chargé, du mal dont il est porteur ou annonciateur. L'image réapparaît plus loin, toujours déclenchée par le rire de Magda : «Even the laugh that came when the ash stippled wind made a clown out of Magda's shawl was only the air-blown showing of her teeth.» (16). L'accent est davantage mis sur le rictus inconscient du bébé que sur les cendres charriées par le vent, ce qui amplifie le caractère absurde de la réalité décrite. Que ce vent chargé de mort provoque chez Magda un rire, si vide de sens fût-il, ne fait qu'accroître l'absurdité et la macabre ironie de la situation à laquelle les Juifs furent confrontés dans les camps de la mort.

- 13 Des éléments, qui par un autre écrivain, seraient mis au premier plan parce qu'ils appartiennent à la réalité concentrationnaire¹¹, ne sont en fait amenés, à première vue, qu'incidemment. Il en est de même lorsque Cynthia Ozick aborde les conditions de vie, et surtout d'hygiène :
- Even when the lice, head lice and body lice, crazed her so that she became as wild as one of the big rats that plundered the barracks at daybreak looking for carrion, she rubbed and scratched and kicked and bit and rolled without a whimper. (16)
- 14 Ce qui semble importer ici plus que tout (car la survie de Magda en dépend), c'est le silence du bébé, même en de pareilles circonstances où d'autres auraient protesté et manifesté leur inconfort par des pleurs ou des cris. La multiplication des gestes se substitue à toute verbalisation de la gêne créée. Les poux ne servent en quelque sorte que de déclencheurs à l'information essentielle contenue dans la phrase, le silence de Magda, quelles que soient les circonstances, et les rats ne sont mentionnés qu'au sein d'une comparaison.
- 15 Deux autres éléments sont à relever parce qu'ils sont en fait les seuls «objets» concrets symbolisant la détention dans les camps. Il s'agit d'abord des baraques, mentionnées pour la première fois comme un abri, et une cachette pour Magda : «Rosa hid her in the barracks» (14). Associées au châle, elles figurent la survie de Magda. Mais lorsque le châle a disparu, Magda est contrainte de quitter ce lieu et d'aller vers le danger et la mort qui habitent l'esplanade devant les baraques : «But already Magda was in the square outside the barracks, in the jolly light.» (15). La lumière de l'esplanade s'oppose à la pénombre des baraques qui la protégeaient comme le châle ; l'ouvert s'oppose au fermé, le plat au volume.
- 16 La mort est aussi figurée, naturellement, par la clôture électrifiée qui entoure le camp. Rosa croit l'entendre ; pour elle, elle contient des voix qui ont des messages à lui communiquer : «Sometimes the electricity inside the fence would seem to hum ; even Stella said it was only an imagining, but Rosa heard real sounds in the wire : grainy sad voices.» (17)
- 17 Ces voix sont pour Rosa une réalité tangible : elles se lamentent et lui indiquent ce qu'elle doit faire pour sauver Magda. Elle leur obéit, sauf à la fin, lorsqu'elles répètent à Rosa de courir vers Magda et que l'instinct de survie prend le pas sur l'instinct maternel. Ces voix ne sont pas sans évoquer le chœur de la tragédie grecque, mais elles servent aussi à authentifier le réel auquel elles renvoient. En effet, ces sons émis par la clôture, que Rosa perçoit comme des voix, ne peuvent faire partie uniquement de l'univers imaginaire de l'auteur, mais sont bien issus du constat qu'une clôture électrique n'est pas silencieuse : elle bourdonne, vibre, ronfle—l'écrivain nourrit ensuite sa fiction de cet élément, qu'il modifie, certes, mais qui produit un «effet de réel».
- 18 Pour résumer, le camp est décrit comme un lieu où la pitié n'a plus cours, gardé par des individus sans humanité, où des cendres flottent dans l'air, entouré d'une clôture électrifiée et dans lequel se trouvent des baraques. En réalité, on s'aperçoit que ces éléments sont mentionnés, non pas pour eux-mêmes, mais plutôt en rapport avec les personnages, parce qu'ils sont déterminants pour eux, en particulier pour Rosa, qui est bien le centre de conscience de la nouvelle, si elle n'en est pas la narratrice. Le lecteur appréhende sa réalité, telle qu'elle la perçoit.
- 19 Ainsi, la clôture électrifiée n'apparaît-elle que parce qu'il y a danger pour Magda, donc parce qu'elle préfigure la suite. De même, le SS n'est évoqué que parce que l'on voit

Magda élevée dans les airs, à hauteur de son épaule, et bien sûr, parce qu'il sera l'agent de la mort de Magda—mais on ne «verra» pas son geste, on ne verra que l'enfant traverser les airs. Cynthia Ozick ne nous donne donc que ce qui est pertinent pour l'histoire ; les détails inutiles dans *The Shawl* n'existent pas ; les éléments essentiels donnés contribuent tous à faire de cet endroit le «lieu symbolique de la mort des Juifs»¹²; le lieu n'est pas décrit de façon détaillée parce que, en définitive, la description des trois personnages et de leurs comportements sont aussi partie intégrante de l'univers concentrationnaire, qu'à eux seuls ils le résument, le renferment et le suggèrent : *The Shawl* est un récit de perception brute dont le pouvoir d'évocation suffit à nous rendre témoins par l'imagination¹³—les images qu'il crée dans l'imagination du lecteur sont plus fortes que n'importe quel détail réaliste, à l'instar du récit du réfugié dans *Levitation*¹⁴. Une prolifération de détails ou d'objets-symboles n'est pas utile ; au contraire, elle attenterait à la vérité de l'histoire et à la vraisemblance de la fiction ; celle-ci «gagne ainsi en force suggestive et l'histoire qui sert de référent auquel le lecteur est renvoyé atteste l'historicité»¹⁵.

Des personnages fictifs ?

- 20 Comment le lecteur parvient-il à croire en la vérité des trois personnages de *The Shawl* ?
- 21 Cynthia Ozick choisit trois détenues seulement, mais parvient grâce à elles à illustrer à la fois la variété des comportements dans les camps et le caractère unique, extraordinaire et monstrueux de la vie des détenues. De plus, Ozick a voulu dépeindre une relation du type de celle que l'on découvre dans un texte comme *Hasidic Tales of the Holocaust*, entre des victimes qui parvinrent, une fois dans un camp, à rester ensemble : «mostly in groups of two : two brothers, two sisters, father and son, or mother and daughter. They were able to hold on to each other and to some shreds of a lost past.»¹⁶
- 22 Les trois détenues sont présentées de façon à la fois concrète et très imagée. Tout, dans la description physique que donne l'auteur de Rosa, Stella et Magda, concourt à dramatiser un mauvais état de santé dû au manque de nourriture. Ainsi, Stella, sur qui s'ouvre *The Shawl*, est décrite en ces termes : «Stella was ravenous. Her knees were tumors on sticks, her elbows chicken bones.» (11). La faim, chez Rosa, est figurée par sa légèreté : «someone who is already a floating angel, alert and seeing everything, but in the air, not there, not touching the road. As if teetering on the tips of her fingernails.» (12). Sa maigreur contraste avec la rondeur du visage de Magda, celle aussi de son ventre, que ses petites jambes ont du mal à porter. Cependant, si le ventre de Magda est gros («it was fat with air, full and round» (13)), ce n'est qu'un contenant vide.
- 23 Les relations entre les trois personnages sont vues en terme de nourriture, parce que la vie de chacune en dépend, parce que le point de vue est celui de Rosa, la mère qui cherche à maintenir son enfant en vie tout en sachant qu'elle mourra. La lutte contre la mort est d'abord une lutte contre la faim : «Rosa gave almost all her food to Magda, Stella gave nothing ; Stella was ravenous, a growing child herself, but not growing much.» (13)
- 24 Stella, dont la croissance est arrêtée par la malnutrition, est dévorée par sa jalousie envers Magda, protégée, elle, par une mère et un châte—et cette jalousie tourne au cannibalisme. (Trente ans plus tard, la situation sera renversée, et c'est Rosa qui fera des rêves cannibales de Stella). L'expérience des camps est pour Stella, en partie, un apprentissage de la jalousie, une destruction de tout sentiment de pitié en elle : «Stella,

cold, cold, the coldness of hell. [...] Sometimes Stella carried Magda. But she was jealous of Magda.» (11), telles sont les premières lignes du texte. Ce froid que Stella éprouve est certes ici une sensation physique— elle ne possède pas de châle dans lequel se réchauffer, contrairement à Magda—mais en réalité, Stella aura froid toute sa vie, pour ainsi dire : cette sensation physique figure son insensibilité, son cœur de pierre qui deviendra sa marque essentielle dans *Rosa* ; Stella, dépourvue d'humanité, n'est plus qu'un être biologique, motivée par les besoins de son corps en réponse à la faim et au froid qui justifiera l'usurpation du châle. C'est ainsi qu'elle est perçue par Rosa.

- 25 Si les détails descriptifs ayant trait au camp étaient en petit nombre, en revanche, le problème de l'absence de nourriture est étudié attentivement, et toutes les conséquences, qu'elles soient d'ordre psychologique ou physiologique, sont précisées. Ainsi, Rosa et Stella voient toutes deux leur organisme réagir aux conditions de détention : «Stella did not menstruate. Rosa did not menstruate» (13). La simplicité du style fait la force de ces deux phrases qui auraient pu n'être qu'une, mais la répétition souligne le caractère à la fois extraordinaire et universel de la situation. Les réactions du corps sont identiques, même si les comportements psychologiques ne le sont pas.
- 26 La relation entre Rosa et Magda, la mère et son bébé, est la plus tragique et la plus belle parmi celles décrites par Cynthia Ozick. Elle est dominée par un amour et une compréhension que l'on ne retrouve dans aucun autre de ses textes. Il s'agit d'une éducation mutuelle, car, si Rosa protège sa fille et essaie de lui apprendre la survie, à l'inverse, Magda a aussi quelque chose à apprendre à sa mère. Rosa peut désormais tromper sa faim comme Magda le fait continuellement : «Rosa was ravenous, but also not; she learned from Magda how to drink the taste of a finger in one's mouth.» (13)
- 27 Le châle est devenu pour Magda le substitut du sein maternel, qui ne peut plus remplir sa fonction, c'est pourquoi il est magique : «It was a magic shawl, it could nourish an infant for three days and three nights.» (p 13). Les seins de Magda ne sont plus que des contenants vides, eux aussi :
- Without complaining, Magda relinquished Rosa's teats first the left, then the right; both were cracked, not a sniff of milk. The duct-crevices extinct, a dead volcano, blind eye, chill hole, so Magda took the corner of the shawl and milked it instead. (12-13)
- 28 A bien des égards, il semblerait d'ailleurs qu'il y ait aussi la volonté de montrer comment la souffrance n'est pas la même pour une femme, d'où les images utilisées. Il s'agit bien aussi, ici, du point de vue d'une femme.
- 29 Le châle semble se remplir à force de succion et il devient symbole de survie. A la fin, c'est à lui que Rosa doit sa survie, ainsi qu'à ce que Magda lui a appris : «and Rosa drank Magda's shawl until it dried» (18), telle est la clôture de la nouvelle, ladernière leçon de Magda à sa mère. La ressemblance des comportements est ce qui lie Rosa à Magda, et contrebalance l'absence de ressemblance physique entre la mère, dont le teint est foncé («dark like cholera» (12)), et la fille aux yeux bleus et cheveux blonds.
- 30 Le destin de Magda (ainsi que celui de Rosa et Stella) est individuel et en même temps collectif : il fut celui de milliers d'enfants juifs dans les camps. La vérité du vécu ne fait aucun doute, le personnage n'est plus fictif ; la réalité de l'extermination vue par Cynthia Ozick choque et bouleverse le lecteur tout en évitant tout sentimentalisme. La peinture des personnages allie à la fois le particulier et l'historique, une nécessité, pour Charlotte Wardi : «Pour que ces tableaux soient convaincants le vécu mis en scène doit

être à la fois particularisé afin de rendre possible l'identification et suffisamment général pour être historique.»¹⁷

- 31 Mais *The Shawl* montre, comme on va le voir, que ce vécu doit surtout métaphoriser et symboliser plutôt que chercher à être réaliste ; c'est alors qu'il atteint le général.
- 32 La lutte, devenue courante à cette époque, de parents pour la survie de leurs enfants contribue à rendre authentique le personnage de Rosa. Les deux dilemmes moraux de Rosa furent ceux d'autres mères : fallait-il tenter de confier Magda à quelqu'un pour qu'elle vive ? Fallait-il courir pour essayer de la sauver, et s'exposer en même temps aux balles du nazi, ou assister en témoin impuissant à la mort de son enfant ? En créant cette situation morale inextricable, qui rend tout jugement impossible, Cynthia Ozick réussit à créer en Rosa un personnage auquel le lecteur croit, si éloigné soit-il de cette expérience de l'horreur. L'impact sur lui est du même ordre que celui sur le témoin visuel analysé par Norma Rosen dans *Touching Evil*, où Hattie en vient à s'identifier aux femmes qui ont connu les camps de concentration¹⁸.

La rhétorique de l'indicible

- 33 La représentation de l'univers concentrationnaire pose également le problème de la forme et du langage. Trouver le style adapté pour raconter l'indicible peut constituer une aporie et contribuer à faire échouer l'entreprise.
- 34 Nombreux sont ceux qui se sont interrogés sur la forme la plus apte à transmettre l'horreur ; à nouveau, la difficulté est grande pour l'écrivain qui ne partage pas l'expérience des camps. Comment trouver cette forme proche du silence dont parle G. Steiner : «Those who were inside—Elie Wiesel in *La Nuit*, *Les Portes de la forêt*, *Le Chant des morts*, Koppel Holzmann in *Die Hohlen der Hölle*—can find right speech, often allegoric, often a close neighbour to silence, for what they choose to say.»¹⁹
- 35 La sobriété de l'écriture en est certainement une manifestation. Lorsque l'on examine l'ensemble de l'œuvre de Cynthia Ozick, on s'aperçoit que dans nul autre texte la simplicité ou sobriété du style n'est plus frappante. La très grande majorité des phrases sont courtes, parfois même sans verbe, à la manière de celles d'Elie Wiesel dans ses premiers romans²⁰. L'absence de verbes traduit parfaitement l'absence d'action et l'attente d'un univers où l'existence est réduite à la survie. Tout effet de style, toute fioriture, tout commentaire, paraît inutile et sans doute déplacé lorsqu'il s'agit de faire voir le monstrueux. Lorsque les phrases sont plus longues, elles sont composées de propositions juxtaposées, séparées par des points-virgules. La syntaxe est inquiète, à l'image de l'univers concentrationnaire. Les coupures (points ou points-virgules) sont donc nombreuses, la réalité concentrationnaire n'est-elle pas elle-même synonyme de coupure du monde, de morcellement de la conscience, du temps ? Le monstrueux et l'inacceptable ne peuvent être décrits d'une seule traite, d'un seul souffle. L'horreur et le danger transparaissent dans le rythme heurté du narrateur. Pour C. Wardi, les récits des rescapés «frappent généralement par la sobriété de l'écriture»²¹, et Elie Wiesel évoque leur «écriture austère, désertique, aux arêtes tranchantes. Phrases brèves, dures, taillées dans la pierre. Chaque mot en contient cent, ...»²². Mais Cynthia Ozick allie cette volonté délibérée de dépouillement avec une utilisation des images qui, contrairement à ce qu'avance C. Wardi, sont propres à décrire l'anéantissement. Certes, la métaphore peut être dangereuse si elle nie la réalité, si elle ne renvoie qu'à l'imagination, car le monde du rescapé n'est pas métaphorique, il est bien ancré dans

l'avilissement et le sordide. Cynthia Ozick ne l'oublie pas, bien au contraire : comparer les genoux de Stella à des tumeurs sur des bâtons, ses coudes à des os de poulet, contribue à l'effet de réel recherché. L'expression «a walking cradle» appliquée à Rosa est une image, mais combien facile à visualiser. La métaphore n'est jamais ornementale ici, les mots ne sont en aucun cas innocents : l'image utilisée pour décrire, par exemple, la gencive inférieure de Magda, («an elfin tombstone of white marble gleaming there» (12)) remplit une fonction cataphorique par rapport à sa destinée tragique.

- 36 Comparer Magda à un papillon au moment où elle est projetée contre la clôture électrifiée n'est pas qu'une image à visée poétique : «She looked like a butterfly touching a silver vine» (18). Et l'on repense alors au symbole du papillon dans la nouvelle philosophique *The Butterfly and the Traffic Light*²³. Le papillon y est opposé à la chenille qui, parce qu'étant un état antérieur, est perçue de façon plus positive. La chenille est porteuse d'avenir, de transformation et constitue ainsi l'état idéal ; c'est une sorte de victoire sur le temps. Comparée au papillon : «The caterpillar is uglier, but in him we can regard the better joy of becoming. The caterpillar's fate is bloom. The butterfly's waste.»²⁴
- 37 La beauté du papillon a pour contrepartie son caractère éphémère. De la chenille ou du papillon, c'est bien le second qui a pour destinée la mort : «it is only the butterfly who dies, and then he has long since ceased to be a caterpillar. The caterpillar never dies.»²⁵. C'est ce qui fait son caractère extraordinaire ; son sort est plus enviable que celui du papillon. Finalement, le but de la vie serait d'éviter de devenir un papillon, serait d'être toujours en devenir—c'est la leçon que Fishbein enseigne à Isabel dans cette nouvelle. Donc, la comparaison de Magda à un papillon renvoie à ce texte antérieur qui l'éclaire. De plus, on peut peut-être trouver un écho de l'expression idiomatique «to break a butterfly on the wheel», qui suggère l'emploi de moyens disproportionnés pour atteindre un objectif au travers de l'image de l'instrument de torture archaïque utilisé pour anéantir le fragile papillon. Ici, l'écho souligne la monstruosité démesurée du nazi face à l'innocence, la grâce, la fragilité du papillon Magda. La poétisation de Magda en papillon appelle, impose, la poétisation de sa mort, donc celle aussi des fils électriques («silver vine»), et c'est un effet de retardement dans le processus d'appréhension de l'horreur. La métaphore figure ici notre incrédulité, qui est aussi retardement. Les images sont toutes liées à la perception du monstrueux par l'auteur-narrateur et à celle qu'il souhaite faire partager à son lecteur.
- 38 Ici, Cynthia Ozick utilise une langue métaphorique en réponse à l'horreur du passé, mais ce choix est justifié car l'évocation purement réaliste resterait en deçà de l'événement dépeint. Cette capacité et cette vocation du langage poétique à dire l'indicible, Rachel Ertel les relève dans un autre contexte :
- Devant la folie de l'histoire, devant l'anéantissement, devant l'opacité de cet événement, la raison se trouve désarmée, impuissante. La poésie devient peut-être l'unique mode sur lequel puisse se dire l'inconnaissable. Il faut donc inverser la proposition. La parole, étant impuissante à dire la *réalité* de cet événement, est amenée, pour atteindre la *vérité*, à taire ce qui n'est pas dicible, tout en le signifiant. Seul le langage médiatisé peut alors y parvenir.²⁶
- 39 Qu'en est-il, à présent, de la façon dont l'écrivain reproduit le langage des personnages ? Ce langage, dans *The Shawl*, est en quelque sorte lié à la recherche de cette forme proche du silence évoquée par George Steiner. On s'aperçoit en effet que le style indirect est privilégié, que le style direct n'est que rarement utilisé dans cette nouvelle. A quelques exceptions près, qui sont alors d'autant plus révélatrices, les personnages

ne communiquent pas. L'univers concentrationnaire apparaît comme totalement silencieux. Faut-il voir là une figuration du silence de Dieu ou la preuve que les mots sont inutiles ou impuissants ? Faut-il voir là, comme G. Steiner lorsqu'il décrit l'univers d'Auschwitz, «[un] abandon de l'humain [et une] régression à la bestialité, qui à la fois précède le langage, comme c'est le cas chez l'animal, et vient après le langage, comme cela a lieu dans la mort.»²⁷ Ou faut-il voir une preuve de l'importance et du caractère unique de l'événement, ainsi qu'Elie Wiesel le suggère : «A Birkenau, il y a un silence incomparablement dense, et unique. J'ai senti là-bas, ce jour-là, que le silence devait être le même que lorsque Dieu donna la Torah au Sinaï.»²⁸

- 40 Le silence est tout aussi porteur de sens que la parole. L'absence de dialogue entre les personnages est d'abord liée à leur survie. Magda ne semble pas éprouver le besoin d'un langage tant que le châle est en sa possession et se substitue ainsi à lui : «No one took it away from her. Magda was mute. She never cried. Rosa hid her in the barracks, under the shawl...» (14)
- 41 Le silence de Magda, son mutisme grâce au châle, est une garantie de sa survie. Tout acte de verbalisation est synonyme de danger, Rosa le sait : «Every day Magda was silent, and so she did not die.» (15). Lorsque le châle disparaît, lorsqu'elle entend, pour la première fois, la voix de Magda, c'est la joie mais aussi la peur qui submerge Rosa :
- It was the first noise Magda had ever sent out from her throat since the drying up of Rosa's nipples.
'Maaaa... aaa !' (16)
- 42 Le style direct est ici utilisé pour la quatrième fois dans la nouvelle et annonce la mort de Magda. Les trois autres passages de style direct sont tout aussi négatifs et frappent par leur concision : «Aryan» (13) est une remarque de Stella qui regarde Magda, et dans laquelle Rosa entend une preuve de son cannibalisme : «... it sounded to Rosa as if Stella had really said 'Let us devour her'»(13)
- 43 En fait, c'est une interprétation du mot de Stella, et davantage une pensée de Rosa, mais elle est présentée comme s'il s'agissait de style direct. Le troisième passage est une brève phrase de Stella prononcée après la mort de Magda («Afterward Stella said : 'I was cold'» (15)), qui est une cruelle explication de cette mort. La réponse de Rosa au cri de sa fille ne pourra être verbalisée : «... and if she let the wolf's screech ascending now through the ladder of her skeleton break out, they would shoot.» (18). La seule issue est d'étouffer ce cri de douleur que Rosa voudrait pousser pour répondre à celui de sa fille : «... so she took Magda's shawl and filled her own mouth with it, stuffed it in and stuffed it in, until she was swallowing up the wolf's screech and tasting the cinnamon and almond depth of Magda's saliva...» (18)
- 44 Reprenant une parole hassidique, Elie Wiesel nous rappelle que : «le cri véritable est celui que l'on ne pousse pas. C'est le cri rentré»²⁹
- 45 Rosa se sert du châle pour étouffer son cri et pour communiquer une dernière fois avec son bébé. Son silence «passe par le cri, le cri sans voix, qui tranche sur toute parole, qui ne s'adresse à personne et que personne ne recueille, le cri qui tombe en décri.»³⁰
- 46 La fiction de Cynthia Ozick se nourrit de faits historiques, pour se mettre au service de l'inoubliable. La littérature peut alors jouer le rôle rédempteur qui est nécessaire, selon Ozick : elle participe de la vie morale ; l'écrivain est parvenu à imaginer la perversion du réel pour la dénoncer. A la question : à qui appartient la Shoah, Cynthia Ozick répond : à tous les Juifs d'aujourd'hui et de demain, pas seulement aux rescapés. Ainsi

qu'elle l'a déclaré dès 1969, «We ourselves, who stood outside the burning castle, are witnesses»³¹, exprimant un point de vue guère éloigné de celui de George Steiner. La souffrance des victimes appelle le souvenir et le récit pour que cela ne se reproduise jamais. L'écrivain lui-même sera marqué au plus profond de sa sensibilité par son expérience indirecte de l'extermination : «My heart is not hard or cold... But I want to remember, and remembering what there is to remember hardens and frosts the heart.» ; ainsi s'exprimait Cynthia Ozick dans une lettre à S. Klingenstein³².

- 47 Sans avoir eu besoin d'intégrer au texte romanesque des documents historiques pour le rendre authentique, Cynthia Ozick a su néanmoins recréer un univers concentrationnaire convaincant pour un temps, celui de la lecture, mais aussi pour plus longtemps, pour que les victimes du génocide ne soient jamais oubliées, car l'oubli reviendrait à les faire mourir une deuxième fois. La romancière a fait le diagnostic du mal et a mis en place une rhétorique de l'indicible qui fait de la comparaison ou de la métaphore la voie vers le réel, le sordide ou l'insupportable. Ce réel est atteint par l'imagination qui, loin de masquer le sordide ou de le taire, le rend au contraire plus absolu. Grâce à la métaphore, l'animalité devient plus purement animale, le sordide encore plus sordide. La métaphore est au service du réel qu'elle cherche à englober, du passé qu'elle fait revivre ; elle n'a pas pour fonction première de poétiser le récit. La métaphore, ici, joue le rôle de représentation que Paul Ricoeur attribue à l'imaginaire : elle dépeint en mettant sous les yeux mais elle dépeint tangentiellement, en évoquant l'horreur plutôt qu'en nous la montrant directement, laissant à l'imaginaire du lecteur le travail de décodage à faire, le travail d'intériorisation qui l'amène à appréhender pleinement ces événements qu'il ne faut jamais oublier, tout comme les auditeurs du réfugié dans *Levitation*. Elle est le moyen de montrer l'irreprésentable, le moyen privilégié pour écrire la légende des victimes, c'est à dire la légende en tant que commémoration des victimes, car elle permet bien d'imaginer, puis d'interpréter notre passé, et de le pérenniser, tout en le rendant unique. Elle est donc pleinement compatible avec une littérature de la Shoah. Et le génocide est pour Ozick ce qui appelle le récit, ce à quoi l'écrivain juif américain ne peut se soustraire ; la fictionalisation de l'histoire est perçue comme un devoir, pour elle qui n'a pas vécu la Shoah. La métaphore est alors un mode de connaissance pour ce témoin par l'imagination qu'est Cynthia Ozick.
- 48 Ecrire la Shoah, c'est porter à la représentation des événements effrayants et donner un sens nouveau à l'histoire qui devient conscience historique.

NOTES

1. *The Cannibal Galaxy, a novel* (1983) (New York Dutton, 1984, p.16)
2. in *The Shawl - A Story and Novella* (1989) (London: Jonathan Cape, 1991, p.78). Toutes les références seront à cette édition.
3. Elle utilisera de nouveau dans *Rosa* le contexte américain pour dépeindre l'après-génocide .
4. D. S. Bilik, *Immigrant-Survivors & Post-Holocaust Consciousness in Recent Jewish American Fiction* (Middletown, Conn.: Wesleyan Univ. Press, 1981) 187.

5. Charlotte Wardi, *Le Génocide dans la fiction romanesque—Histoire et représentation* (Paris: P.U.F., 1986) 39-40. Et l'on pense à ce que Robert Antelme écrit pour dire la difficulté de raconter les camps : "A nous-mêmes, ce que nous avons à dire commençait à nous paraître inimaginable. [...] Nous avons donc bien affaire à l'une de ces réalités qui font dire qu'elles dépassent l'imagination." (*L'Espèce humaine* (Paris: Gallimard, 1957) 9
6. C. Wardi, 39-40
7. *ibid.*, 41.
8. Elie Wiesel, *La Nuit* (Paris : Les Editions de Minuit, 1958, p.178)
9. Primo Levi, *Les Naufragés et les rescapés—Quarante ans après Auschwitz* (Paris : Gallimard, 1989 (1986), p.200, 90.
10. Elie Wiesel, *Un Juif, aujourd'hui. Récits, essais, dialogues* (Paris: Seuil, 1977, p.249) 165.
11. Robert Antelme, par exemple, dans *L'Espèce humaine*, décrit l'avilissement et le lent anéantissement des détenus des camps en insistant sur la saleté, la faim constante et l'obnubilante préoccupation des fonctions physiologiques élémentaires.
12. C. Wardi, *op. cit.*, 151
13. La formule, « witness through the imagination » est de Nonna Rosen ("The Holocaust and the American Jewish Novelist" (*Midstream*, Oct. 1974, 54-62), 58).
14. in *Levitation : Five Fictions* (1982) (NewYork : Dutton, 1983, p.158)
15. Charlotte Wardi, *op. cit.*, 151.
16. *Hasidic Tales of the Holocaust* edited by Y. Eliach, (New York: Vintage Books, 1988), xxvi.
17. C. Wardi, *op. cit.*, 155.
18. Norma Rosen, *Touching Evil* (Detroit: Wayne State University Press, 1990 (1969), p.269, 2512.
19. George Steiner, *Language and Silence* (London: Faber and Faber, 1967, p.454) 189.
20. *La Nuit*, par exemple, est le fruit d'une lutte contre les mots inutiles à laquelle s'est livré son auteur : le manuscrit initial de 864 pages a été réduit à 120 pages dans un souci de minimalisme que le sujet même a imposé selon lui (Entretien avec Elie Wiesel à l'occasion de la publication de *Tous les Fleuves vont à la mer*, Université de Lille III, 15 décembre 1994).
21. C. Wardi, *op. cit.*, 52.
22. Elie Wiesel, *op. cit.*, 153.
23. in *The Pagan Rabbi and Other Stories* (1970) (Harmondsworth : Penguin, 1991, p.270)
24. *The Pagan Rabbi*, 217.
25. *ibid.*, 218.
26. Rachel Ertel, *Dans la langue de personne*, (Paris : Seuil, 1993) 12.
27. George Steiner, "La longue vie de la métaphore. Une approche de la Shoah" (*L'Ecrit du ternps* 14-15 *La Folie de l'histoire*, Été-automne 1987, 15-33) 17.
28. Elie Wiesel, *Le Mal et l'exil* (Paris : Nouvelle Cité, 1988, p.287) 168.
29. *ibid.* 173.
30. Maurice Blanchot, *L'écriture du désastre* (Paris: Gallimard, 1980, p.220) 86.
31. Cynthia Ozick, "The Uses of Legend: Elie Wiesel as Tsaddik" *Congress BiWeekey* 36(9), 17-18.
32. Suzanne Eilingenstein, "Destructive Intimacy : The Shoah between Mother and Daughter in Fictions by Cynthia Ozick, Norma Rosen, and Rebecca Goldstein", *Studies American Jewish Literature*, 11(2), Fall 1992, 162.

RÉSUMÉS

The aim of this study is to examine Cynthia Ozick's contribution to Holocaust literature through one of her shortest yet most poignant short story : The Shawl. Cynthia Ozick posits herself as what Norma Rosen calls a "witness-through-the-imagination", taking up the challenge of imagining, depicting and articulating what seems to elude literary representation, namely the horror of concentration camps. Cynthia Ozick's fictional representation, based on indirection and metaphor, serves the moral duty today's Jewish writer cannot eschew: that of speaking the unspeakable, of turning history into historical conscience.

AUTEURS

JOSÉE ANTOINE

Université Charles-de-Gaulle Lille III