

”The Delicate Fluency of Silence”: Echos et résonances du secret dans *The History of Love* de Nicole Krauss

Frédérique Spill

► **To cite this version:**

Frédérique Spill. ”The Delicate Fluency of Silence”: Echos et résonances du secret dans *The History of Love* de Nicole Krauss. *Résonances*, Revue bilingue français-anglais et pluridisciplinaire sur les femmes., Université Paris 8, Département d’études féminines, 2012. hal-03341414

HAL Id: hal-03341414

<https://hal-u-picardie.archives-ouvertes.fr/hal-03341414>

Submitted on 13 Sep 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Numéros déjà parus

1. Femmes et exil
2. Femmes et mémoire(s)
3. Mères-filles Sororité
4. Les femmes et le mal
5. Femmes et savoir(s)
6. Les femmes et le rire
7. Les femmes et l'espace
8. Emancipation ou liberté
9. Figures Libres (hors thème)
10. La Reconnaissance
11. Penser l'origine, Volume I
12. Penser l'origine, Volume II

LE SECRET

Le présent numéro est le numéro 13 intitulé *Le Secret*- Vol. 1 – Octobre 2012

Pour tout renseignement contacter :

Claude Cohen-Safir DEPA Université de Paris 8

2, rue de la Liberté

93526 Saint-Denis (France)

Courriel : claudesafir@univ-paris8.fr

TABLE DES MATIÈRES

Résonances - Revue annuelle

Directrice de publication

Claude COHEN-SAFIR

Directeurs de rédaction

Hélène MARQUIÉ et Géraud PREHER

Secrétaire de rédaction

Tanya TROMBLE

Comité de lecture

Ineke BOCKTING

Antoine CAZÉ

Philippe CHARDIN

Pascale DENANCE

Vincent FERRÉ

Marie-Gabrielle LALLEMAND

Christine LORRE

Rosella MAMOLI

Lucia MANEA

Paulette SCHUBERT

Nathalie VINCENT-ARNAUD

Composition

Vincent BRICOUT

Couverture

"Les Visiteurs", Huile, 110cm / 80 cm de Marie Danielle Koechlin

Livres et revues pour compte-rendu sont à adresser à :

Claude Safir DEPA Université de Paris 8

2, rue de la Liberté

93526 - Saint-Denis (France)

©Résonances, 2012

ISSN 1245-2262

• Introduction	
• Résonances du secret HÉLÈNE MARQUIÉ ET GÉRALD PRÉHER	7
Secret partagé : L'art de montrer pour dire	11
• Le Secret dans mon travail MARIE DANIELLE KOECHLIN	13
Jeu de cache-cache : Stratégies narratives et secret	17
• Secrecy in Janet Frame's <i>The Lagoon and Other Stories</i> KATHIE BIRAT	19
• Le bruissement du secret dans <i>The God of Small Things</i> d'Arundhati Roy ELSA SACKSICK	33
• "Heart Rumors" and "Appleapple": The Art of Secrecy and Silence in Anne Tyler's Fiction HELEN CHUPIN	51
• "The delicate fluency of silence" : Échos et résonances du secret dans <i>The History of Love</i> de Nicole Krauss FRÉDÉRIQUE SPILL	65
• Reversing Time?: Genre, Gender and Secrecy in Joyce Carol Oates's "A Princeton Idyll" TANYA TROMBLE	87
Secrets identitaires	101
• Le labyrinthe du moi dans <i>Weeds</i> d'Edith Summers Kelley GISELE SIGAL	103
• Colorful Secrets: Interracial Offspring from Lillian Smith's <i>Strange Fruit</i> to Connie May Fowler's <i>Sugar Cane</i> INEKE BOCKTING	123

• La menace des ancêtres : Apprivoiser le passé maléfique dans <i>Mama Day</i> de Gloria Naylor PATRYCJA KURJATTO-RENARD	139
• La métaphore du secret identitaire dans <i>19 Varieties of Gazelle</i> de Naomi Shihab Nye FRANÇOISE CLARY	155
Poétique du secret : Mise en mots et mise en scène	173
• À la poursuite d'un insecte textuel ou la découverte d'un genre secret dans l'incipit de <i>Sodome et Gomorrhe</i> de Marcel Proust ANAÏS FRANTZ	175
• La stratégie du secret dans une sélection de poèmes d'Emily Dickinson PASCALE DENANCE	191
• Odeur et secret dans <i>Smell</i> de Radhika Jha et <i>Perfume</i> de Patrick Süskind RÉMI DIGONNET	205
• Les lettres dans le théâtre de Molière : Creuset du secret, lieu de la féminité MAGALI BRUNEL	225
Les secrets d'une écrivaine	243
• The Secret of Writing Short Fiction ALICE CLARK	245
• A Darker Shade of Light: A Short Story ALICE CLARK	249
• Les auteurs	271

INTRODUCTION RÉSONANCES DU SECRET

HÉLÈNE MARQUIÉ ET GÉRALD PRÉHER

... tout récit est peut-être la mise au jour d'un secret et, dans cette mesure, il se peut que jamais n'ait été écrit un vrai récit...

Louis Marin (247)

Pensée vertigineuse : changer le monde. C'est elle qui dirige l'action quotidienne de l'artiste. Oui, la modestie interdit qu'on le dise. Mais dis-le en secret. Tu ne risques rien.

Dorothea Tanning (233)

Un secret ne se répète pas. Pourtant pour exister en tant que tel, pour être un secret, il doit, paradoxalement, être partagé. Qu'on le révèle ou non, son existence est connue. Dans la littérature comme dans les arts, la représentation du secret se dérobe au sens qu'elle semblerait vouloir révéler. "Je ne peux t'en parler, c'est un secret" est à la fois un aveu et l'expression d'un dévoilement impossible, ou non désiré. Garder quelque chose de secret, c'est parfois en garder la jouissance pour soi, la savourer ; on invente des secrets, on les cultive comme des jardins. Dire son secret revient à s'exposer au jugement de l'autre, à reconnaître ses faiblesses et ses fautes – n'est secret que ce dont on a honte, ce qui pourrait nous mettre en danger. Mais sortir du secret est déjà, en soi, une première manifestation de révolte et d'affirmation de soi.

Grâce au texte littéraire, "la voix garde le silence" (Derrida 1967 : 78-97), et seul le lecteur a la capacité de partager ces mots qui lui sont étrangers : "ce corps propre du mot n'exprime que s'il est animé [...] par l'acte d'un vouloir-dire [...] qui le transforme en chair spirituelle" (Derrida 1967 : 91). Le lecteur devient ainsi le réceptacle du secret qu'il est libre de livrer, il devient l'autre par lequel se "dit" l'indicible et malgré tout, pour l'énonciateur le secret demeure entier. L'origine latine du mot (*secernere*) suggère la séparation, la barrière qui main-

Works Cited

- Bjerkeset, Ottar. "Gender Differences in the Association of Mixed Anxiety and Depression with Suicide." *The British Journal of Psychiatry* 192 (2008): 474-475.
- Caesar, Judith. "The Foreigners in Anne Tyler's *Saint Maybe*." *Critique* 37.1 (Fall 1995): 71-79.
- Pelorson, Jacqueline. "Withdrawals and Returns in a Page of Anne Tyler (*Dinner at the Homesick Restaurant*, pp. 270-272): Embers Glowing Under the Ashes." *Mississippi Quarterly* 52.4 (Fall 1999): 593-615.
- Petry, Alice Hall. "Bright Books of Life: The Black Norm in Anne Tyler's Novels." *Southern Quarterly* 31 (Fall 1992): 7-13.
- Tyler, Anne. "Uncle Ahmed." *Quest* 77 Nov.-Dec. 1977: 76-82.
- . "A Knack for Languages." *New Yorker* 13 Jan 1975: 32-37.
- . "Linguistics." *Washington Post Magazine* 12 Nov. 1978: 38-40+.
- . *Celestial Navigation*. 1974. New York: Ballantine Books, 1993.
- . *Searching for Caleb*. 1976. New York: Popular Library, 1975.
- . *Dinner at the Homesick Restaurant*. 1982. London: Vintage, 1992.
- . *Saint Maybe*. 1991. London: Vintage, 1992.
- . *Ladder of Years*. London: Chatto & Windus, 1995.
- Updike, John. "On Such a Beautiful Green Little Planet." *New Yorker* 5 Apr. 1982: 189+.
[Reprinted in *Critical Essays on Anne Tyler*. Ed. Alice Hall Petry (New York: G.K.Hall, 1992) 107-110; and in Updike's *Hugging the Shore: Essays and Criticism* (New York: Knopf, 1983) 292-299].

"THE DELICATE FLUENCY OF SILENCE" : ÉCHOS ET RÉSONANCES DU SECRET DANS *THE HISTORY OF LOVE* DE NICOLE KRAUSS

FRÉDÉRIQUE SPILL

The History of Love (2005) est un récit polyphonique émaillé de secrets. Sa structure narrative se déploie comme un enchevêtrement de secrets qui prennent la forme de récits dans le récit, clairement séparés par les subterfuges du chapitre et pourtant poreux. Dans la quête que constitue la lecture, il apparaît peu à peu qu'un secret en génère d'autres et que les secrets d'un récit informent les autres récits qui, de prime abord, paraissent pourtant distincts. D'une histoire à l'autre, le lecteur du roman est ainsi plongé dans un labyrinthe d'échos et de résonances : à la manière d'un roman d'investigation, le récit obéit à une double stratégie d'élucidation progressive et de dévoilement différé.

*The History of Love (2005) reads like a polyphony; it is also a narrative scattered with secrets. Its narrative structure is built upon embedded secrets taking the form of stories within the story. Those stories seem to be clearly separated into distinct chapters, yet they are porous. Reading *The History of Love* is a quest – a quest that soon reveals that secrets generate more secrets and that the secrets in one narrative inform other narratives that first appeared to be isolated. From one story to the next, the reader of the novel is thus immersed into a labyrinth of echoes: as in a detective story, the narrative obeys a double strategy of progressive clarification and deferred unveiling.*

I wanted to say her name aloud, it would have given me joy to call, because I knew that in some small way it was my love that named her. And yet, I couldn't speak.

(*The History of Love*, 252) 1

Ce qui, selon son essence, occulte en préservant et qui, dans sa propre essence, demeure à soi-même et ainsi absolument occulté, et tout de même apparaît de quelque manière, c'est ce que nous nommons le secret" (Heidegger 296). Le secret se fonde sur un paradoxe : à la fois occultation

¹ Toutes les références au roman sont empruntées à l'édition suivante : Nicole Krauss, *The History of Love* (2005 ; New York : Norton & Company, 2006).

et manifestation *de quelque manière*, le secret renferme une vérité, mais lui interdit de se manifester. Ainsi le secret peut-il se comprendre comme le voilement d'une vérité voilée, comme l'annonce d'une vérité tue parce que soustraite à la connaissance.

Second roman de Nicole Krauss, paru en 2005, *The History of Love* regorge de secrets qui se caractérisent par leur hétérogénéité : pensées, identités, actions et objets y apparaissent pareillement celés. L'anecdote du sandwich que la mère d'Alma offrit un jour à un voyageur témoigne de la manière dont un secret est susceptible d'envelopper une situation parfaitement anodine :

In my mother's lap there was a brown paper bag with a chopped liver sandwich my grandmother had made for her. She offered the sandwich to the almost completely blind photographer. "Aren't you hungry?" he asked. She told him that she was, but that she'd never told her mother that she hated chopped liver, and eventually it became too late to tell her, having said nothing for years. (39)

Ici la fonction du secret consiste simplement à tenir secrète une vérité susceptible de blesser ; mais on voit d'emblée la manière dont plus un secret est amené à durer, plus sa révélation devient difficile. Bird, le jeune frère d'Alma, érige quant à lui le secret en principe identitaire. Ses moindres faits et gestes, opaques aux yeux de tous, sont guidés par sa mission secrète et, croit-il, prophétique, dont il consigne les tenants et les aboutissants dans son journal intime : "I want to tell you a secret. [...] I think I might be a *lamed vovnik*" (52). À plusieurs reprises dans le roman, c'est l'amour qui s'apparente à un secret, comme en témoigne la scène qui suit : "Should we hold hands?" "We can't." "But why?" "Because, people will know." "Know what?" "About us." "So what if they know?" "It's better when it's a secret." "Why?" "So no one can take it from us" (90). Cette conversation enfantine met en lumière la manière dont, engageant de façon exclusive ceux qu'il lie comme par un pacte, le secret contribue à rendre les choses précieuses et combien il les protège des prédateurs potentiels.

Dégoût d'un sandwich au foie, mission prophétique, naissance d'un amour – la diversité des choses tenues secrètes dans le roman trouve son unité dans un principe essentiel : dans tous les cas, ce qui est secret n'est pas tant la chose mise au secret que le savoir de la chose. Le secret est toujours un savoir qui est

refusé à autrui : il n'y a donc finalement de secret que parce que son contenu est susceptible d'intéresser un autre à qui il convient de le cacher.

Le secret comme séparation

Le mot *secret*, qui dérive son étymologie du latin *secernere*, désigne ce qui est mis à part, séparé. Pour Pierre Boutang, l'auteur d'*Ontologie du secret*, "est secret ce qui a été mis à l'écart, séparé" (Boutang 48). Le préfixe *se-*, signifiant "à part", joue ici un rôle essentiel : mettre au secret ou tenir secret implique l'isolement d'une vérité, son maintien dans l'ombre par opposition au grand jour, afin de la préserver de la connaissance qu'autrui pourrait en avoir. Séparé du continuum des choses vues et sues, le secret établit également une séparation entre le(s) détenteur(s) du secret et les autres, ceux qui ne sont pas dans le secret. Ainsi le secret apparaît-il aussi comme l'une des modalités privilégiées de la connivence. L'oncle d'Alma, Julian, lui fait cadeau d'un couteau suisse ayant appartenu à son père, mais précise-t-il : "*Don't tell your mum that I gave this to you, because she'd probably get angry at me and say you're too young*" (42). Le cadeau secret s'accompagne d'une injonction au secret qui cimente le lien des pactisants autour de l'exclusion d'un tiers, ici la mère : "I didn't tell her about the knife because Uncle Julian had meant for it to be a secret" (42).

Le motif de la séparation inhérent au secret prend corps dans la construction narrative de *The History of Love*, qui se développe essentiellement dans l'alternance de deux récits à la première personne et d'un récit omniscient. Au moment où s'ouvre le roman, les deux narrateurs autodiégétiques sont complètement étrangers l'un à l'autre, de même que tout semble les opposer. L'un d'eux est un vieil homme, Leopold Gursky, dit Leo : écrivain contrarié par les circonstances, il ressasse infatigablement son passé lointain et sa seule histoire d'amour, à laquelle il témoigne, malgré les revers de la vie, une fidélité infail- lible. L'autre, c'est Alma Singer, une adolescente qui, ayant perdu un père adoré, entreprend une quête improbable à rebours de sa propre histoire familiale. Mais c'est Leo qui ouvre la danse, laissant libre cours à un flot ininterrompu d'émo- tions, de réflexions et de souvenirs. Le récit de Leo présente, à ce titre, d'assez grandes similitudes avec le monologue intérieur ; il présente sa "double vie", pour emprunter l'expression d'August Strindberg, "celle qui se montre et celle

qui ne se montre pas, celle dont on parle, et celle qui se déroule dans le silence de la pensée" (Strindberg 91).

Le titre de chacune des interventions de Leo est précédé d'une petite icône difficilement reconnaissable au premier regard. C'est toutefois un mystère qui s'éclaire assez rapidement dès les premières pages du roman. Leo se dépeint en effet comme un vieillard intensément préoccupé par la perspective de sa fin proche, dont il a eu un avant-goût à l'occasion d'un arrêt cardiaque survenu quelques années plus tôt : "Twenty-five percent of my heart muscle died" (5). Il a donc compris dans sa chair que tout dépendait désormais de son cœur :

There are passages of my book I know by heart.

By heart, this is not an expression I use lightly.

My heart is weak and unreliable. When I go it will be my heart. (10)

La représentation anatomique d'un cœur est sans conteste le schème le plus représentatif des angoisses de Leo, qui ne tarde d'ailleurs pas à apparaître aussi comme un homme au cœur brisé et, comme le suggère la précédente citation, comme un individu qui prend les mots et le langage à cœur. Dans les premières étapes du jeu de piste auquel le lecteur est entraîné par le seul fait de sa lecture, d'autres schèmes apparaissent en lieu et place d'un en-tête caractérisant et permettant d'identifier les autres narrateurs du roman. Les récits d'Alma, qui prennent la forme d'un journal de bord, sont ainsi reconnaissables grâce à la représentation d'une boussole qui témoigne de sa fascination pour les thématiques de l'expédition et de la survie, tout en suggérant qu'elle est fondamentalement en quête d'un sens pour orienter sa vie d'adolescente irrémédiablement déboussolée par la mort d'un parent.

Mais il est un troisième narrateur qui prend ponctuellement en charge la narration² : sa voix, son point de vue et la facture de son récit s'opposent à la radicale singularité des récits de Leo et d'Alma. Soudain, la perspective s'élargit, le champ s'ouvre et la distance s'agrandit. Ce troisième narrateur sait littérale-

² En fin de parcours, il y a en vérité un quatrième narrateur qui fait deux interventions remarquées dans le roman, sous une forme semblable à celle empruntée par le récit d'Alma : le journal intime à la première personne. Il s'agit de Bird, le frère d'Alma, qui joue un rôle d'adjuvant crucial dans l'économie du roman. Les deux chapitres pris en charge par Bird sont marqués par la reproduction d'une arche, celle qui, dans son imaginaire fanatisé, lui permettra de sauver sa mère et sa sœur du déluge.

ment tout, et son omniscience lui permet de lever un à un les voiles recouvrant tous les secrets. Aussi n'est-ce pas étonnant qu'il soit, quant à lui, identifiable grâce à l'icône d'un livre ouvert. Ce livre ouvert figure le processus d'enchâssement caractéristique du roman, *The History of Love* portant essentiellement sur le destin d'un roman intitulé *The History of Love*, étant entendu que les deux textes sont distincts : l'un n'est pas l'autre, même si tous deux portent le même titre et se font écho. L'icône de ce livre ouvert s'interprète également comme la métaphore antinomique du secret, défini comme ce qui se ferme et se referme sur soi-même. La séparation induite par le secret se trouve donc thématisée par le dispositif narratif qui distingue, dans l'espace narratif clos d'un chapitre, des intimités aussi singulières qu'étrangères. Chaque chapitre devient ainsi le creuset de secrets, dont certains sont d'emblée révélés au lecteur (ainsi en est-il de la paternité de Leo), la plupart n'étant toutefois que dénotés, stratégie par laquelle l'existence d'un secret est avérée sans que son contenu ne soit immédiatement découvert.

Ce cloisonnement des espaces intimes se retrouve dans la pluralité des lieux fermés et reclus qui sont évoqués, à l'écart du monde. Ainsi, dans les premières lignes du roman, Leo se présente à la manière d'une épitaphe : "*LEO GURSKY IS SURVIVED BY AN APARTEMENT FULL OF SHIT*" (3), qui révèle d'emblée ses conditions d'existence sordides et son obsession de la mort, liée à sa conscience de l'imminence de sa fin. La première page du roman met l'accent sur l'isolement, mais aussi sur l'encombrement de l'appartement new-yorkais où vit Leo, un espace complètement saturé dans lequel il paraît comme englouti. Solitude et disparition sous l'amoncellement des objets dans un espace restreint et confiné ont pour corollaire l'urgence d'être vu à tout prix. Ainsi, dès que Leo sort de son antre, il fait en sorte qu'on le remarque : "I try to make a point of being seen" (3), un besoin vital qui génère des situations absurdes sinon rocambolesques³. Cette dialectique entre invisibilité et urgence d'être vu ne tarde pas à s'expliquer au travers des allers retours de Leo entre présent et passé. Juif en Pologne en 1941, alors que les groupes d'intervention du Troisième Reich poursuivaient leurs mis-

³ A plusieurs reprises, dans le seul but d'attirer l'attention sur lui, le vieil homme éparpille volontairement sa monnaie en public. Il a par ailleurs pour habitude de fréquenter un magasin de chaussures de sport, où il essaye des baskets aussi chères que sophistiquées qui ne correspondent nullement à ses besoins.

sions d'extermination, il fut, pour sa survie, obligé de se terrer – littéralement de disparaître – pendant plusieurs années jusqu'à l'entrée des chars russes :

In the summer of 1941, the *Einsatzgruppen* drove deeper east, killing hundreds of thousands of Jews. On a bright, hot day in July, they entered Slonim. At that hour, the boy happened to be lying on his back in the woods thinking about the girl. You could say it was his love for her that saved him. In the years that followed, the boy became a man who became invisible. In this way, he escaped death.

Once upon a time a man who had become invisible arrived in America. He'd spent three and a half years hiding, mostly in trees, but also cracks, cellars, holes. (12)

Le confinement des espaces secrets (arbres, failles, caves, trous) dont a dépendu sa survie préfigure l'espace dans lequel Leo mène sa vie de survivant dans la jungle urbaine. Mais lorsqu'il parvient enfin à rejoindre celle qu'il aime en Amérique et qu'il apprend que, le croyant mort, elle a refait sa vie avec un autre et ne le suivra pas, Leo accepte une seconde fois de disparaître, c'est-à-dire de renoncer à la fois à la femme à qui il sera pourtant fidèle toute sa vie et, puisque cette dernière le lui demande, à sa paternité, qu'il apprend à l'occasion de leurs brèves retrouvailles :

And if the man who once upon a time had been a boy who promised he'd never fall in love with another girl as long as he lived kept his promise, it wasn't because he was stubborn or even loyal. He couldn't help it. And having hidden for three and a half years, hiding his love for a son who didn't know he existed didn't seem unthinkable. Not if it was what the only woman he would ever love needed him to do. After all, what does it mean for a man to hide one more thing when he has vanished completely? (13)

À la fois objet caché et sujet cachant, Leo se définit dans la pluralité syntaxique du verbe *bide*, tantôt réflexif, tantôt transitif. Par sa décision, par sa cruelle exigence, c'est Alma (l'Alma de Leo, qui jusqu'ici n'a pas été nommée) qui frappe définitivement son existence du sceau du secret, lui interdisant d'être ce qu'il veut être : un a(i)mant fidèle, un père. Ainsi vidé de toute substance et contraint au silence et au secret, Leo adopte alors la première identité d'emprunt qui s'offre à lui :

When I came to America I knew hardly anyone, only a second cousin who was a locksmith, so I worked for him. If he had been a shoemaker I would have

become a shoemaker; if he had shoveled shit I, too, would have shoveled. But. He was a locksmith. He taught me the trade, and that's what I became. (4-5)

L'identité de Leo, essentiellement précaire, apparaît donc comme la combinaison d'une nécessité (l'impossibilité d'être amant et père) et d'une contingence, ici marquée par la multitude des destins qui eurent été possibles, si son cousin l'avait invité à une autre forme de mimétisme. Mais pour qui est, comme Leopold Gursky, condamné à un secret ontologique – un secret qui enveloppe son être et ses conditions d'existence –, il n'est probablement pas de talent plus ironique que celui de savoir ouvrir les portes condamnées. Cacher et se cacher, disparaître et devenir "invisible" s'interprètent donc comme les différentes facettes d'un même motif structurel du personnage de Leo et expliquent sa tentation de basculer dans l'excès inverse, notamment lorsqu'il répond à une petite annonce à la recherche d'un modèle nu pour un cours de dessin, histoire d'être vu, le temps d'une heure, sous toutes ses coutures : "I sat. I stood. I rotated so that those who hadn't gotten my rectal side now got it. Pages turned. It went on, I don't know how long" (18). S'exhibant ainsi dans son plus simple appareil, Leo s'offre le luxe de voir l'image de son vieux corps rabougri démultipliée à travers les croquis des apprentis dessinateurs. Tandis que nudité et exhibitionnisme constituent pour lui une échappatoire temporaire au secret autour duquel s'est construit son destin, cette scène peut également s'interpréter comme une métaphore de l'acte de lire Leo : en effet, à mesure que "les pages tournent", c'est un autre aspect de son histoire qui se dévoile. De fait, de même que les dessinateurs sont soudain les observateurs d'un vieux corps ingrat destiné à être caché, de même le lecteur devient le destinataire des secrets d'un homme condamné au secret.

La mort d'Isaac, le fils qu'il n'a jamais connu, mais dont il a suivi pas à pas la carrière d'écrivain⁴, est pour Leo un moment d'épiphanie qui semble lui révéler le sens caché de son existence : "Only now that my son was gone did I realize how much I'd been living for him. When I woke up in the morning it was because he existed, and when I ordered food it was because he existed, and when I wrote a book it was because he existed to read it" (80). La survie de Leo dépend toute

⁴ C'est dans un café Starbucks de Manhattan que Leo apprend la mort de son fils, par hasard, dans le journal: "It was a photo of Isaac. I'd never seen it before. I collect all his clippings, if there was a fan club I'd be the president" (77). La référence au fan club dit à la fois l'admiration éperdue du père pour son fils secret et la distance infranchissable qui les sépare.

entière de l'existence d'un fils qu'il n'a jamais fait qu'observer de loin en loin, dans l'ombre d'un coin de rue, à la sortie des écoles qu'il a fréquentées⁵ – un fils qui semble avoir ignoré toute sa vie qu'il avait un père différent de celui qui l'a élevé. Aussi Leo prend-il conscience de son insondable solitude au moment où il reconnaît que sa vie s'est construite à l'exclusion du pronom *nous* : "Grammar of my life: as a rule of thumb, wherever there appears a plural, correct for singular" (86). Son fils étant mort et enterré, Leo décide d'aller visiter la maison d'Isaac et d'y récupérer le manuscrit du roman dont il avait entrepris l'écriture peu après son arrêt cardiaque et que, sur l'impulsion du moment, il avait envoyé à son fils, sans pour autant préciser son identité, peu avant la mort de ce dernier. Pénétrant par effraction dans la maison d'Isaac, située dans une campagne reculée du New Jersey, Leo ouvre un à un tous les tiroirs et toutes les armoires pour tenter de découvrir quel homme fut son fils : "With every door and cabinet and drawer I opened, I learned something new about Isaac, and with each new thing I learned, his absence became more real, and the more real, the more impossible to believe" (166). À travers la récurrence du verbe *open*, associé au verbe *learn*, l'une après l'autre des caractéristiques de son fils disparu sont mises à jour. Mais chaque nouvelle découverte est en même temps une perte qui s'ajoute au long inventaire des pertes éprouvées par Leo⁶.

Le comble de Leo, c'est donc d'avoir été dépossédé de tout et d'avoir été contraint au silence – un silence qu'il rompt toutefois dans l'attente de sa fin proche en devenant narrateur et, exhument sa vieille machine à écrire, en redevenant l'écrivain qu'il fut un demi siècle auparavant⁷. Au chapitre des choses qu'il

⁵ "I used to stand across the street from his school in Brooklyn and wait for him, just to catch a glimpse; maybe, if I was lucky, hear the sound of his voice" (162).

⁶ Cet inventaire, qui se déploie à la manière d'un sommaire de sa dramatique histoire familiale, commence par l'évocation du décès de son père au printemps 1938, dans l'innocence précédant les rafles qui décimeront bientôt sa mère, ses frères et sœurs, ses amis ; il s'achève sur la perte d'Isaac : "I lost the only woman I ever wanted to love. I lost years. I lost books. I lost the house where I was born. And I lost Isaac. So who is to say that somewhere along the way, without my knowing it, I didn't also lose my mind?" (169).

⁷ Vérifiant le principe de l'illusion artistique ainsi défini par Freud, c'est, en effet, l'écriture qui maintient Leo en vie, lui permettant de compenser quelque peu l'accumulation de ses frustrations : "Dans l'art seulement il arrive encore qu'un homme, tourmenté par des désirs, fasse quelque chose qui ressemble à une satisfaction ; et, grâce à l'illusion artistique, ce jeu produit les mêmes effets affectifs que s'il s'agissait de quelque chose de réel" (Freud 1923 : 130).

a perdues, il y a, en effet, le manuscrit de *The History of Love* composé par amour pour son Alma et en l'honneur de toutes les femmes "follement aimées"⁸.

Secret, mensonge et conscience coupable

Dans les chapitres qu'il prend en charge, le narrateur omniscient focalise son attention sur celui qui peut être considéré comme le troisième personnage principal du roman, le dénommé Zvi Litvinoff. On apprend d'emblée que Litvinoff est mort et que son nom est associé à *The History of Love*, le roman dans le roman : "Almost everything known about Zvi Litvinoff comes from the introduction his wife wrote in the volume of *The History of Love* reissued a few years after he died" (65). Aussi discrète soit-elle, Rosa, l'épouse de Litvinoff, apparaît aussitôt comme un agent de contrôle de la biographie de son défunt mari, qui prend la forme d'une introduction à une réédition posthume de son œuvre. Les chapitres centrés sur le destin de Litvinoff se déploient dans l'alternance des propos de Rosa et du récit propre au narrateur, qui amende, complète et corrige la version publique et officielle des faits. S'opposent ainsi deux lectorats : celui, interne à l'œuvre, de cette seconde édition de *The History of Love*, le roman dans le roman ; l'autre, constitué des lecteurs de Nicole Krauss, auquel nous appartenons.

Le récit de la vie de Zvi Litvinoff est tout entier construit sur une dialectique de la rétention et de la divulgation : la version officielle dont Rosa se veut la garante – une version sélective et subjective percée de trous qui sont marqués par la récurrence du pronom *nothing* : "she [...] says nothing about the room itself [...]—nothing of the narrow bed [...], nothing of the single framed photograph [...], nothing of Litvinoff's persistent cough [...], nothing of his long silences" (67) – se double peu à peu de celle du narrateur omniscient, qui travaille à en combler les lacunes et à en percer les secrets. Un à un, les dénis de Rosa vacillent sous l'effet des révélations du narrateur, qui prennent la forme paradoxale et ironique d'un inventaire des choses tues : "What is *not* known about Zvi Litvinoff is endless. [...] It is not known that Litvinoff's favorite flower was the peony. That his favorite form of punctuation was the question mark.

⁸ L'expression est empruntée à André Breton dans *L'Amour fou*. Dans le roman de Krauss, on lit : "And then I started to think about her. Alma. Who was she? My mother would say she was everyone, every girl and every woman that anyone ever loved" (108).

That he had terrible dreams [...] That he thought the woman who loved him was wrong to. That he was flatfooted” (68-69). Cet inventaire s’élabore dans l’accumulation d’énoncés qui peuvent être considérés comme contre-performatifs dans la mesure où ils prétendent taire des vérités qu’ils s’empressent de révéler. L’existence d’une vérité celée est en fait dévoilée au moment même de son décellement. Or, la forme du secret – portée par les formes “What is not known”, “It is not known that...”, puis par la récurrence elliptique de “That...” – étant révélée en même temps que son contenu, le secret se trouve ainsi annulé. C’est dans le cadre de ce dispositif narratif que le narrateur omniscient (qui, à rebours du secret, se définit par l’étendue illimitée de son savoir) expose bribe par bribe ce qu’il sait, permettant au lecteur de prendre la mesure de l’abîme qui sépare les vérités partielles de Rosa de celles qu’il dévoile une à une.

Dans ce portrait de Zvi Litvinoff qui procède par touches successives et met en lumière des informations qui, à en croire Rosa, n’avaient pas vocation à être dévoilées, les petites et les grandes choses se côtoient. Les choses insignifiantes et celles, essentielles, à travers lesquelles s’esquissent les symptômes d’une intense culpabilité (troubles du sommeil, sentiment d’usurpation amoureuse), déjà annoncée par l’intertitre de la section : “FORGIVE ME”, se retrouvent ainsi mises sur le même plan, dépeignant un homme dans tous ses états. La somatisation de Litvinoff, sa panique latente, se précisent dans le deuxième chapitre qui lui est consacré : “THE TROUBLE WITH THINKING” (110), autre intertitre programmatique qui semble regretter le fait que la conscience ne soit pas plus encline à s’ensommeiller. Il apparaît peu à peu que le comportement de Litvinoff est en tous points dicté par le secret qu’il dissimule, pesant sur lui à la manière d’un fardeau – “the burden of keeping silent” (115) – dont il aimerait pouvoir être soulagé : “there was something he wished to say. The more time passed, the more he longed to say it, and the more impossible saying it became” (110). Mais l’aveu qui probablement le délivrerait n’en finit pas d’avorter : “he’d lose his courage, overcome with fear of the consequences. And so instead of saying what he wanted to say, he said: *It’s nothing*” (110) – la lâcheté de Litvinoff répète le motif du *rien* qui caractérise aussi le discours de Rosa. C’est le déni du réel qui a finalement toujours le dernier mot. Et pourtant, quelle qu’elle soit, la vérité cachée l’obsède et jamais ne lâche prise.

Construisant une première passerelle entre les différentes narrations dont se compose le roman, le narrateur omniscient révèle le fait que Leo Gursky avait, il y a bien longtemps, confié un manuscrit à son ami Zvi Litvinoff juste avant que ce dernier ne quitte la Pologne. Ce geste s’accompagnait alors de la consigne suivante : “*To be held for Leopold Gursky until you see him again*” (153). Le lecteur apprend également que la vie fut rude pour Zvi Litvinoff à son arrivée à Buenos Aires et que c’est son amour naissant pour Rosa qui décide Litvinoff à faire usage du manuscrit de Leo, dans l’espoir de se rendre admirable et aimable :

For God’s sake, he thought. Where is your head? What in the world could you offer a girl like that, don’t be a fool, you’ve let yourself fall apart, the pieces have got lost, and now there’s nothing left to give, you can’t hide it forever, sooner or later she’ll figure out the truth: you’re a shell of a man, all she has to do is knock against you to find out you’re empty. (158)

Zvi éloigne le spectre de son vide intérieur par un mensonge, sur lequel il s’invente un être et une vie. Il prétend être romancier, il prétend être l’auteur d’un roman d’amour (il s’agit, comme on l’a compris de *The History of Love*), usurpant dans le même geste un manuscrit et une identité. Par où l’on voit que l’amour de Leo pour Alma, condamné à demeurer entre les lignes d’un livre puisqu’elle a renoncé à lui dans la vie, est finalement ce qui permet à Litvinoff de conquérir Rosa. Leur histoire d’amour dépend donc intimement du manuscrit de Leo qui, après avoir échappé à son auteur, n’en finit par d’opérer comme un catalyseur de rencontres successives⁹.

Mais les choses ne sont pas si simples pour Litvinoff : pareil contre-point avec l’essentielle dépossession de Leo serait trop cruel. Le secret de Litvinoff résiste en effet à toutes ses tentatives d’enfouissement, remontant inexorablement à la surface de son existence. Car ce secret est d’autant plus lourd qu’il s’apparente à un mensonge, la dissimulation d’une vérité se doublant, dans son cas, de la simulation d’une vérité dans la mesure où Litvinoff fait passer pour vrai ce qu’on sait être faux : il n’est pas l’auteur de *The History of Love* et construit donc sa vie autour d’un leurre. La conscience coupable de Litvinoff est littéralement contenue dans les pages du manuscrit de Leo, dont, une fois qu’il l’a recopié en se

⁹ Si Alma, la deuxième narratrice autodiégétique du roman, doit son nom à l’Alma aimée par Leo, c’est parce que son père avait conquis sa mère en lui offrant son roman fétiche, *The History of Love* : “When I was born my mother named me after every girl in a book my father gave her called *The History of Love*” (35).

l'appropriant, il tente en vain de se débarrasser, l'abandonnant sous un tas de détrit, puis l'enterrant au pied d'un hortensia :

That might have been the last of it, if it weren't for the fact that every time he saw his landlady's hydrangea from his window, Litvinoff was reminded of what he wished to forget. When spring arrived, he began to watch the bush obsessively, half expecting it to bloom with the news of his secret. (187)

Mais à la manière d'une stèle, le lieu même de l'enfouissement du secret opère comme une commémoration, l'hortensia rappelant ce qu'il dissimule. Litvinoff en vient même à craindre qu'avec le retour du printemps, son secret ne fasse florès ; aussi finit-il par déterrer le manuscrit de Leo pour le soumettre à l'épreuve du feu. Mais même les flammes résistent à l'effacement des preuves de son mensonge. Rien n'y fait : la culpabilité de Litvinoff rejaillit, à la manière d'un retour du refoulé. Aussi, à jamais hanté par son mensonge secret, Litvinoff essaye-t-il jusqu'à son dernier souffle, de s'en délivrer :

She patted his hand. "I'm going to make you some tea," she said, getting up to go. "Rosa!" he called after her. She turned. "I wanted you to love me," he whispered. Rosa looked at him. He seemed to her, just then, like the child they never had. "And I did love you," she said, straightening a lampshade. Then she went out the door, closing it softly behind her. And that was the end of the conversation. (188)

Cette scène, qui s'inscrit dans le récit des derniers instants de Litvinoff (on remarquera que les vieux amants conjuguent déjà leurs sentiments au prétérit), montre combien, non contente d'être la garante de la version officielle de sa biographie, Rosa est aussi la dépositaire de son secret, sur lequel elle veille telle une sentinelle – un rôle qu'elle s'est elle-même assigné puisque Litvinoff ignore qu'elle a depuis longtemps découvert son mensonge. On y voit Rosa esquiver la révélation de Litvinoff en s'agrippant aux gestes du quotidien (elle redresse un abat-jour – geste fortement symbolique visant à tamiser, donc à éloigner, la lumière directe –, puis s'échappe pour préparer le thé), faisant appel à l'ordinaire pour éviter la rupture et le basculement dans l'extra-ordinaire que provoquerait le dévoilement du secret. La manière dont elle referme la porte sur la tentative de dire qui scande les derniers instants de Litvinoff, ce dernier craignant d'emporter son secret dans sa tombe, montre combien, gardienne du seuil qui sépare

l'antichambre de l'inconscient de la chambre de la conscience, Rosa censure¹⁰ ce que Litvinoff pourrait dire. La préservation du secret est devenue la condition de possibilité de la poursuite de son existence. Il apparaît bientôt que Rosa a en fait consacré sa vie à taire le secret de Litvinoff : "Among the two, it was Rosa who was better at keeping secrets" (189). Elle a commencé par cacher à son mari une lettre de Leopold Gursky, dans laquelle ce dernier lui faisait part de son désir de récupérer son manuscrit : "*Of course I have always wondered, écrit Leo, whether you kept the package I gave you the last time we saw each other. Inside was the book I was writing when you knew me in Minsk. If you do have it, could you please send it back to me?*" (190). C'est d'ailleurs la lecture de cette lettre, longtemps oubliée avant d'être ouverte, qui permet à Rosa de rassembler petit à petit les éléments disparates de l'énigme que constitue pour elle le secret de Zvi :

Slowly, the truth dawned on Rosa: something terrible had happened. It was grotesque, really; it made her sick to her stomach just to think of it. And she was partly guilty. She remembered now the day she'd discovered the key to his desk drawer, opened it, found the pile of dirty pages in a handwriting she didn't recognize, and chose not to ask. Litvinoff had lied to her, yes. But, with a dreadful feeling, she remembered how it had been her who'd insisted that he publish the book. (190)

À son tour accablée par sa conscience coupable (puisque le mensonge de Litvinoff fut essentiellement motivé par son propre désir d'être femme d'écrivain), Rosa répond elle-même à Leo, prétextant que son mari n'est pas en mesure de le faire. Dans sa brève lettre à Leo, elle prétend que son manuscrit a été détruit, un mensonge qui, s'ajoutant au mensonge de Litvinoff, devient aussitôt un programme : "*Sadly, your manuscript was destroyed when our house was flooded. I hope you can find a way to forgive us*" (190). Dans la continuité de cette lettre, elle convertit son propre mensonge en fait avéré : Rosa devient en effet l'agent d'un destin qu'elle a créé. L'inondation évoquée dans sa lettre se produit, à la seule différence près que c'est elle qui la déclenche intentionnellement, son but étant d'effacer à jamais le manuscrit de Leo de leur vie.

Il est tentant de conclure que Litvinoff ne pouvait espérer meilleure compagne et plus vigilante gardienne de son secret : Rosa lui reste fidèle malgré son

¹⁰ "Mais à l'entrée de l'antichambre, dans le salon veille un gardien qui inspecte chaque tendance psychique, lui impose la censure et l'empêche d'entrer au salon si elle lui déplaît" (Freud 1922 : 355).

mensonge, auquel elle s'associe et participe ; elle lui évite et l'empêche jusqu'au bout de lui révéler son secret, le protégeant ainsi des conséquences dramatiques d'une telle révélation ; et, jusqu'au bout, Litvinoff demeure innocemment dans l'ignorance de son savoir, d'où la comparaison avec "l'enfant qu'ils n'ont jamais eu". C'est aussi Rosa qui, responsable de l'inondation, réussit, là où Litvinoff n'a eu de cesse d'échouer, à noyer – littéralement – le manuscrit de Leo, c'est-à-dire l'incarnation de leur conscience coupable.

Opacité du roman, ou tout s'illumine-t-il ?

En vertu de la prolifération des figures du secret, *The History of Love* apparaît comme un roman traversé de silences. Le silence étant une condition nécessaire au secret, il n'est pas étonnant qu'il trouve un corollaire dans l'obscurité, représentation métonymique de la dissimulation : "the dark and the silence" (181). C'est donc dans cette opacité caractéristique que s'élabore le travail du lecteur de *The History of Love*. Le lecteur d'un roman émaillé de secrets se voit sans nul doute investi d'un rôle très privilégié puisqu'il se trouve être le destinataire contingent de vérités passées sous silence – l'oreille d'un silence dont il est invité à apprécier la délicate et paradoxale volubilité : "the delicate fluency of silence" (115). Ce privilège est le fait et l'effet du dispositif narratif ici privilégié par Nicole Krauss : la narration autodiégétique place en effet le lecteur dans le rôle d'un confident, ce dernier se retrouvant en position d'entendre – en vérité, de lire – ce que nul autre que lui n'est destiné à savoir. Aussi épais soient-ils, aussi longues soient les ombres qu'ils projettent, les murs de silence s'avèrent donc perméables à la lecture.

Mais le dévoilement des secrets et la mise au jour d'une continuité, là où il ne semblait y avoir que des fragments disparates, sont pour le lecteur l'aboutissement d'une quête à l'intérieur du dédale que constituent les récits dans le récit et les textes dans le texte. L'enchâssement des récits joue en effet un rôle primordial : consigné entre les pages d'un journal intime, qui constitue ici un sous-genre du discours intérieur, le secret ne saurait être mieux tenu à l'écart. Cependant, ces formes qui se caractérisent par leur double aspect privé et privatif semblent destinées à être transgressées – un principe qu'exemplifie l'attitude d'Alma lorsqu'à l'intérieur de son propre journal de bord, elle évoque le moment

de sa découverte du journal intime de son frère. En ouvrant les pages de ce cahier dont la couverture indique pourtant "PRIVE", elle en enfreint d'emblée la règle. Ainsi revendiqué, le sceau du secret s'interprète donc paradoxalement comme une invitation à la découverte. L'ironie de cet épisode réside d'ailleurs dans le fait que sa lecture interdite du journal de son frère révèle à Alma qu'il a lui aussi lu les confidences qu'elle répertorie dans ses journaux : "*I have read all three volumes of How to Survive in the Wild*, écrit Bird, *and they are very good and filled with interesting and useful facts*" (151). Ayant lu la totalité des trois volumes, Bird devance et surpasse Alma dans sa trahison et, pour ainsi dire, l'exonère. Pareilles occurrences d'activités de lecture à l'intérieur de notre lecture (et on n'y compte plus les manuscrits dérobés et les lettres qui n'ont jamais trouvé leur destinataire) remédient partiellement à l'incommunicabilité des sentiments qu'éprouvent tous les personnages, sans exception, tous étant reclus dans un isolement solipsiste.

Le recours fréquent aux langues étrangères parce qu'étrangères produit un effet similaire : dans l'opacité qui les caractérise pour qui n'en maîtrise pas la langue, les mots étrangers révèlent ces choses mêmes qui ne sauraient souffrir "une chute dans la banalité du 'dire'" (Boutang 132). Ainsi l'anglais fut-il le langage de l'apprentissage de l'amour pour Leo et son Alma, au temps où tout était encore possible : "For her sixteenth birthday he gave her an English dictionary and together they learned the words. *What's this?* he'd ask, tracing his index finger around her ankle, and she'd look it up. *And this?* he'd ask, kissing her elbow. *Elbow! What kind of word is that?* and then he'd lick it, making her giggle" (11). L'apprentissage de mots étrangers, en l'occurrence ceux désignant les parties du corps, fonctionne ici comme le prétexte de découvertes, d'abord tendres puis érotiques : ainsi l'apprentissage des jeux de l'amour se définit-il comme une initiation à une langue étrangère, dont l'effet consiste à en dédramatiser les maladresses et à en démultiplier les audaces – par où l'on voit que la langue (*language*) est ce qui permet les jeux de langue (*tongue*). Ce motif se répète un demi-siècle plus tard, dans les jeux amoureux d'Alma et de Misha, l'ami russe qui vient de s'installer avec sa famille à Brooklyn :

Our breath made little clouds when we spoke. "I'll take you to the room where I lived with my grandfather," said Misha, "and teach you to skate on the Neva." "I could learn Russian." Misha nodded. "I'll teach you. First word. *Dai*." "Dai."

"Second word. *Ruku*." "What does it mean?" "Say it first." "*Ruku*." "*Dai ruku*."
"*Dai ruku*. What does it mean?" Misha took my hand and held it. (139-140)

La contiguïté du dire ("*Dai ruku*") et du faire ("Misha took my hand"), qui constitue en soi un événement rare, n'est finalement possible que par l'entremise d'un langage secret ou, comme c'est le cas ici dans la continuité de la scène précédente, dans la faillite du langage ordinaire : "He said, 'I don't think it's end of world to be my girlfriend.' I opened my mouth, but nothing came out. It took seven languages to make me; it would be nice if I could have spoken just one. But I couldn't, so he leaned down and kissed me" (141). Tandis qu'Alma est littéralement abandonnée par les mots, Misha – dont la syntaxe anglaise est encore quelque peu chaotique – lui démontre qu'il est des situations où les mots n'ont guère d'importance.

Pour Leo, le processus linguistique finit par s'inverser : au terme de sa vie et de plusieurs décennies passées en Amérique dans le voisinage incontournable de la langue anglaise, le yiddish, sa langue maternelle, devient à son tour une langue étrangère, la langue bannie, car insoutenable, de l'enfance à jamais perdue : "The whole afternoon might go without our saying a word. If we do talk, we never speak in Yiddish. The words of our childhood became strangers to us—we couldn't use them in the same way and so we chose not to use them at all. Life demanded a new language" (6)¹¹. L'anglais, qui fut la langue étrangère de la découverte amoureuse, est – en perdant ses secrets pour lui – devenu la langue de l'ordinaire, du quotidien, de "la vie", tandis que les mots yiddish de l'enfance sont littéralement "devenus des étrangers". Ces exemples montrent la manière dont la langue étrangère retient à l'intérieur de son opaque mélodie tout ou partie du sens. Son attrait et ses pouvoirs se définissent donc par la persistance du secret, en dépit des ponctuelles effloraisons de sens qui l'amenuisent peu à peu. L'affleurement de langues étrangères dans le roman a donc un effet comparable aux incantations magiques et formules secrètes qui traduisent le dire en faire ; ces langues participent à l'élaboration d'un langage secret qui *fait*, en esquivant la nécessité de *signifier* pour tous.

¹¹ Pour Alma, l'hébreu est la langue incertaine et vacillante du souvenir paternel : "He spoke to me in Hebrew, and I called him *Abba*. I've forgotten almost everything, but sometimes words will come back to me, *kum-kum*, *shemesh*, *chol*, *yam*, *etz*, *nesbika*, *motel*, their meanings worn off like the faces of old coins" (37).

Ce principe de rétention de vérités à l'intérieur des mots se retrouve dans le discours de Leo, qui se caractérise par la récurrence de deux formes syntaxiques singulières : il s'agit de propositions particulièrement elliptiques qui, sans verbe ni sujet, se limitent à l'emploi d'une conjonction entre deux points. Ces deux formes ponctuent la syntaxe de Leo avec la régularité d'un métronome ; elles se conjuguent notamment dans cette scène où Leo accompagne l'Alma qu'il a tant aimée dans ses derniers instants, à l'hôpital – une scène qui forme évidemment un contre-point douloureux avec la scène de leurs premiers ébats linguistico-érotiques évoquée auparavant :

I thought it would be strange to live in the world without her in it. *And yet*. I'd gotten used to living with her memory a long time ago. Only at the very end did I see her again. I snuck into her room in the hospital and sat with her every day. There was a nurse, a young girl, and I told her—not the truth. *But*. A story not unlike the truth. This nurse let me come after hours, when there was no chance of my running into anyone. She was hooked to a life support, tubes up her nose, one foot in the other world. Whenever I looked away, I half expected that when I turned back she would be gone. She was tiny and wrinkled and deaf as a doorknob. There was so much I should have said. *And yet*. I told her jokes. (85-86 ; je souligne)

Ces formes, "and yet" et "but", qui par leur concision minimaliste et leur rétention de tout contenu, portent une syntaxe de la concession vide, participent à la logique du secret dans la mesure où l'expression de l'opposition se limite à ses outils, en abandonnant le contenu de la restriction au silence. Leur réapparition régulière en fait la respiration du secret dans le discours de Leo, la ponctuation de l'inavouable douleur qui le taraude et qui, par vagues successives, est toujours sur le point d'affluer, avant de sombrer à nouveau dans le silence du non-dit. Les deux points de ponctuation qui encadrent les *but* et les *and yet* de Leo s'interprètent ainsi comme la suture de son secret.

Enchâssements de récits et afflux de langues étrangères participent enfin à l'épais intertexte qui sous-tend *The History of Love*. De Keats à Borges, en passant par Saint-Exupéry, Isaac Babel ou Bruno Schultz, qui fait office de grand favori¹², les multiples invitations à la lecture dans la lecture contribuent à la dense

¹² "This morning I finished *The Street of Crocodiles* for the third time. I found it almost unbearably beautiful" (103). *Tree of Codes*, le dernier roman de Jonathan Safran Foer, l'époux de Nicole Krauss, est une adaptation

opacité du roman et rappellent au lecteur, en lui proposant d'emprunter des chemins de traverse, l'extrême porosité de tout récit :

C'est que les marges d'un livre ne sont jamais nettes ni rigoureusement tranchées : par-delà le titre, les premières lignes et le point final, par-delà sa configuration interne et la forme qui l'autonomise, il est pris dans un système de renvois à d'autres livres, d'autres textes, d'autres phrases : nœud dans un réseau. (Foucault 338).

The History of Love est, en effet, un récit où des auteurs et des livres réels côtoient des auteurs et des livres fictifs, et si les deux catégories d'auteurs et de livres paraissent y évoluer dans le même univers, c'est pour mieux rappeler au lecteur l'étoffe dont tout texte est fait, simple "nœud" dans l'interminable tissu de la littérature. Ce sont donc ces nœuds que le lecteur est invité à nouer et dénouer au gré de ses interprétations, dérochant le texte au fantasme de ses intentions premières et s'en appropriant les personnages, désormais livrés à eux-mêmes et, surtout, au bon vouloir de la lecture :

When the book is finished, and certainly once it has been published, it becomes closed to me, I can no longer enter it in the same way; I can only observe it from the outside. Mostly for this reason, I can't imagine returning to any of my characters. They're no longer mine. Having met readers, they've been given their own lives. (Krauss. "Interview")¹³

A l'intérieur de cet écheveau de secrets, la lecture de *The History of Love* et, à plus forte raison, sa lecture critique, imite la quête d'Alma et son perpétuel déchiffrement du sens caché dans le sens ou l'insignifiance apparents. "I tried to make sense of things" (121), disait déjà Leo, pour qui la vie s'apparente à une succession de serrures particulièrement résistantes : "I didn't get any closer to solving the mystery. Story of my life: I was a locksmith. I could unlock every door in the city. And yet I couldn't unlock anything I wanted to unlock" (122). Chapitre après chapitre, la quête d'Alma se déploie comme un lent cheminement jalonné d'obstacles qui menacent constamment la possibilité d'un dénouement, au sens littéral du terme. Le fait que la quête d'Alma change peu à peu d'objet –

du recueil de nouvelles de Bruno Schultz, *The Street of Crocodiles*, dont Foer a littéralement coupé des mots et fragments afin de faire apparaître son propre récit.

¹³ Cet entretien est disponible sur le site Internet officiel de Nicole Krauss dans le cadre d'interviews sélectionnées par l'auteure. Voir : <<http://www.nicolekrauss.com/press.html>>.

"even though I'd started out looking for someone who could make my mother happy again, now I was looking for something else too. About the woman I was named after. About me" (141) – révèle combien c'est moins sa finalité qui compte que la quête elle-même, à savoir le mouvement vers l'élucidation d'un sens. Aussi la quête se lit-elle volontiers comme l'expression d'un désir qui n'en porte pas le nom, désir dont la tension importe plus que la conquête. Chapitre après chapitre, la lecture se nourrit donc du plaisir de la découverte – un plaisir décuplé par l'opacité du texte et le foisonnement des secrets, par l'hétérogénéité apparente de récits entre lesquels se tissent peu à peu des liens et se nouent de nouveaux nœuds de sens. Le "about me" sur lequel bute la quête d'Alma fait finalement écho à l'activité du lecteur dont la lecture, singulière et unique, réveille le texte et met au jour les "signes objectifs" de son plaisir ou de son déplaisir de lecteur :

L'œuvre, antérieurement à la lecture que j'en fais, n'était qu'une chose endormie. Pourquoi ne pas revenir, temporairement, à cet état de *chose*, c'est-à-dire aux multiples signes objectifs dont elle est composée. Je sais que j'y trouverai les garants matériels de ce qui fut, à l'instant de la lecture, ma sensation, mon émotion, mon malaise. (Starobinski 38-39)

Regorgeant de secrets thématiques, structurels, linguistiques et syntaxiques, *The History of Love* en contient également en miniature, formes infimes de secrets macroscopiques. Ainsi, Leo est-il le seul à savoir que chacune des serrures qu'il a changées dans le grand New York est gravée de ses initiales. Il est aussi le seul à savoir que l'écorce d'un arbre dans son village natal porte l'arithmétique la plus désirable à ses yeux : "the tree on which she'd never known I'd carved our initials. A + L" (133)¹⁴, une arithmétique qui annonce la dernière section du roman, pareillement intitulée "A + L" (219), en référence au dispositif narratif de ce final, où de page en page Alma et Leo sont narrateurs par alternance, la scène de leur rencontre sur un banc à Central Park – rencontre orchestrée par Bird, soucieux de se rendre "utile" – s'esquissant dans la confrontation de leurs perceptions de la même scène : "L" pour Leo, "A" pour une Alma qui, pour citer le "Rêve familier" de Verlaine, "n'est ni tout à fait la même, ni tout à fait une autre"

¹⁴ Cette équation contient en puissance son résultat : "I", comme Isaac, constitue en effet la somme de ses parties : "There was a tree on the lawn which reminded me of the tree on which I'd once carved out our initials, A + L, and she never knew, just as for five years I never knew that our sum had come to equal a child" (164).

(Verlaine 43). Evoquant la rencontre du très vieil homme qu'est Leo et de la toute jeune Alma, qui doit son nom au grand amour de Leo, les dernières pages de *The History of Love* sont le fait d'une différance du sens, au double sens d'écart et de report – la dernière étape d'une double stratégie d'élucidation progressive et de dévoilement différé à travers les secrets, les intertextes et les langues.

Dans les instants qui précèdent leur rencontre, point d'orgue vers lequel s'achemine le roman dans son ensemble, l'alternance rapide des voix de Leo et d'Alma participe à une mise en scène de leurs préoccupations les plus intimes qu'au premier regard, tout paraît encore opposer. Assis sur le banc où il attend Alma comme de toute éternité, Leo multiplie les aphorismes sur la vieillesse, le souvenir, le temps et la mort, sa mort qu'il sait imminente : "There's nothing more I have to do in life" (222), "I found out how little is unbearable" (224). Alma est, quant à elle, en état d'ébullition¹⁵ : la vie, la curiosité, le désir de savoir et d'agir s'emparent d'elle. L'un a épuisé tous les secrets de l'existence, l'autre ne fait que commencer à les découvrir. Tout ne s'illumine~~X~~ donc pas dans ces dernières pages baignées d'invraisemblance. La page blanche qui précède la rubrique nécrologique de Leo, sur laquelle se referme le roman, est donc moins le signe d'une clarté que la marque de non-dits et de mystères persistants. En dernière analyse, le final de *The History of Love* ne signe en aucun cas le règne neuf de la transparence et les secrets que le roman recèle encore opèrent comme les garants de l'inépuisable plaisir du texte.

¹⁵ Alma s'interroge sur l'identité de ce Leopold Gursky qui souhaite prétendument la rencontrer et, multipliant les hypothèses (la récurrence de l'adverbe *maybe* opère comme un leitmotiv de ces dernières pages et l'expression métonymique de toutes les questions qu'Alma a encore à se poser), espère secrètement que c'est Misha qui se déguise sous ce nom.

Ouvrages cités

- Boutang, Pierre. *Ontologie du secret*. 1973. Paris : Presses Universitaires de France, 1988.
- Breton, André. *L'amour fou*. Paris : Gallimard, 1970.
- Foer, Jonathan Safran. *Everything is Illuminated*. 2002. New York: HarperCollins, 2003.
- . *Tree of Codes*. London: Visual Editions, 2011.
- Foucault, Michel. "Les unités du discours". *Philosophie : anthropologie*. Paris : Gallimard, 2004.
- Freud, Sigmund. *Introduction à la psychanalyse*. 1922. Traduit de l'allemand par Serge Jankélévitch. Paris : Éditions Payot, 2001.
- . *Totem et tabou*. 1923. Traduit de l'allemand par Serge Jankélévitch. Paris : Éditions Payot, 2001.
- Goldstein, Rebecca Newberger. "Hearts Full of Sorrow." *The New York Times*, October 14, 2010. <<http://www.nytimes.com/2010/10/17/books/review/Goldstein-t.html?pagewanted=all>>
- Heidegger, Martin. *Nietzsche II*. 1961. Traduit de l'allemand par Pierre Klossowski. Paris : Gallimard, 1971.
- Iser, Wolfgang. *The Implied Reader*. Baltimore: The John Hopkins University Press, 1974.
- Krauss, Nicole. *The History of Love*. 2005. New York: Norton & Company, 2006.
- . "Interview, *The History of Love*, 2005." <<http://www.nicolekrauss.com/press.html>>
- Schultz, Bruno. *The Street of Crocodiles*. 1937. Translated by Celina Wieniewka. London : Penguin, 2008.
- Starobinski, Jean. *La relation critique*. 1970. Paris : Gallimard, 2001.
- Strindberg, August. *Le Fils de la servante*. Traduit du suédois par Camille Polack. Paris : Gallimard, 1973.
- Verlaine, Paul. "Mon Rêve familial". *Poèmes saturniens*. 1866. Paris : Gallimard, 1973.