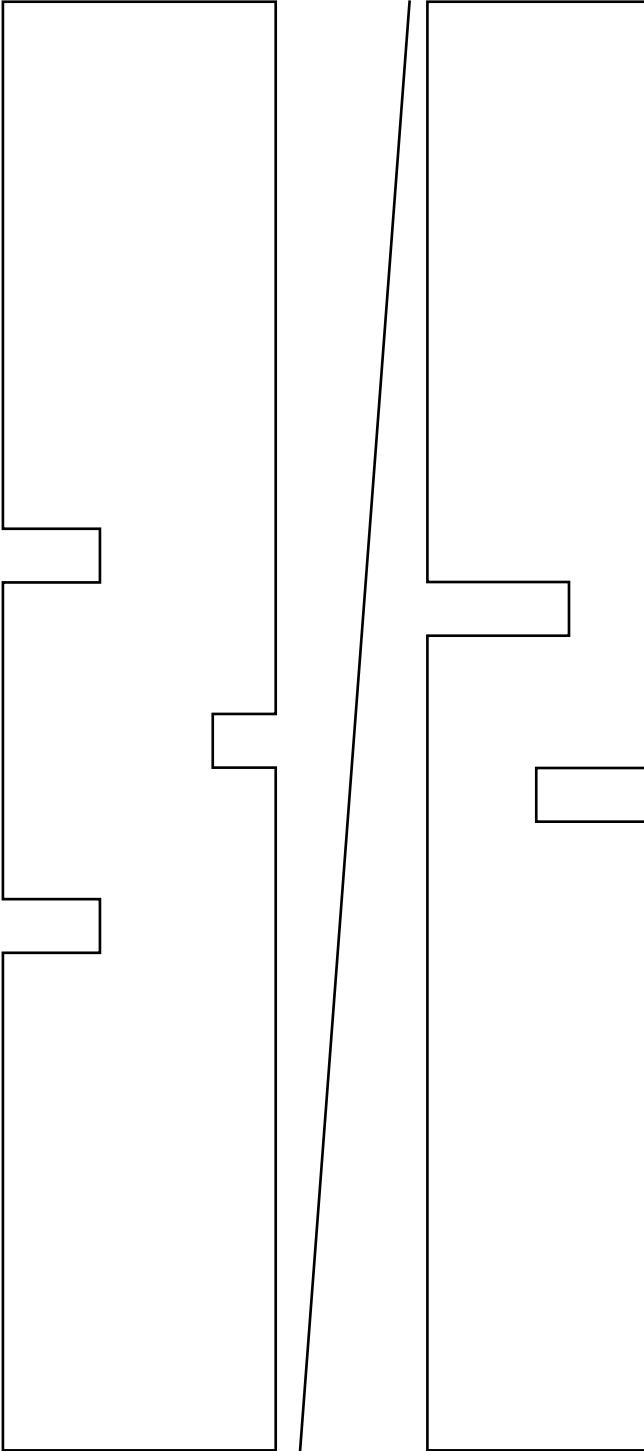


Cross Cultural Studies Review

A journal for comparative studies
of culture, literature, and the arts



Hétérotopies de l'enfance

Les imbéciles de Jerome Avenue: hétérotopie et récit de soi dans l'œuvre de Jerome Charyn

Michaëla Cogan*
Université de Franche-Comté

Abstract

This article explores the specific role of heterotopia in a literary context as a place located in-between reality and fiction, specifically in the light of the autofictional play at work in Charyn's writing. As both a spatial landmark and imaginary background of a reinvented world, the Bronx intersects both fact and creation. This subjective cartography brings Charyn to reposition different possible first persons along a complex spectrum. Like Jerome Avenue, which cuts Charyn's former borough in half, the line separating history and story is not wholly uncrossable, but rather a threshold to an affective mode of speech based on idiosyncrasy.

Keywords : Bronx, autofiction, idiocy, subjective cartography, heterotopia

Né dans la partie sud du Bronx en 1937, Jerome Charyn n'a jamais vraiment quitté cette enclave natale pourtant minée par la misère sociale et intellectuelle. Premier de sa communauté d'immigrants juifs polonais et biélorusses à s'exiler à Manhattan, il a obtenu un diplôme de Columbia et a longtemps enseigné à la City University de New York. S'il a beaucoup voyagé en Europe et s'est installé de façon presque permanente à Paris dans les années 1990, c'est à Greenwich Village, dans la ville de New York, qu'il a fini par revenir pour continuer à y écrire aujourd'hui.

Le Bronx disparu de son enfance, ravagé par les incendies du début 1970, est un point magnétique autour duquel gravite une grande majorité de ses textes, qui rendent hommage à ce lieu des origines. Perdu puis retrouvé, ce quartier figure comme toile de fond à la plupart des textes charyniens

* michaela.cogan@univ-fcomte.fr

qu'il permet de situer dans un espace-temps suspendu et «hétérotopique», dans le sens que Foucault donne à ce terme: devenu personnage de fiction, le Bronx mythologique de Charyn fait effectivement partie de ces lieux à la fois référentiels et «absolument autres que tous les emplacements qu'ils reflètent et dont ils parlent» (Foucault 2001).

Charyn n'a en effet cessé d'engendrer un «autre» Bronx par l'écriture, cartographié au gré de son imaginaire personnel, mais dont les lignes de métro aériennes et les cafétérias souterraines sont pourtant modelées sur le quartier historique, référentiel et «effectivement localisable» (Foucault 2001) qu'était le Bronx dans les années quarante et cinquante. Charyn ajoute déjà, en appendice de son premier recueil de nouvelles publié en 1967, une carte du Bronx dessinée à la main, intitulée avec grandiloquence «La carte du monde de Lippy» (en référence à un des personnages adolescents de la première nouvelle, modelé en grande partie sur Harvey, le frère aîné de Charyn) et situant les principaux lieux et personnages (fictifs) de ses histoires: Sing-Sing ou le repaire des gangsters les plus chevronnés, le Crotona Y où les durs du quartier s'entraînent à la musculation, la cafétéria Schimmel's qui abrite en son sein les derniers acteurs de vaudeville yiddish, vestiges d'un monde en passe de disparaître. Qu'il s'agisse des nouvelles urbaines rassemblées en 2015 dans *Bronx amer (Bitter Bronx)* ou de *Bronx Boy* (2002), dernier volume d'une trilogie autofictionnelle traduite en français par Marc Chénétier et consacrée à l'enfance de Charyn, le Bronx cartographié par Charyn dans ses fictions correspond bien à une «carte du monde selon Jerome», tant cet univers est subjectivisé. Les reliefs de cette géographie singulière et personnelle sont avant tout idiosyncratiques: à l'image de la Jerome Avenue qui balafre son quartier natal du nord au sud, la frontière poreuse entre le territoire objectif et l'univers que l'écrivain s'est réapproprié renferme tout un monde signé Jerome Charyn et teinté des nuances douces-amères d'une fiction tout autant historique qu'émotionnelle.

1. « Des règles géographiques bien à nous ».

Metropolis et Poisson-chat. Réorienter le Bronx, du souvenir à l'écriture prospective

C'est par l'écriture que Charyn circule entre les réminiscences d'une enfance blafarde passée entre les murs borgnes d'un quartier sans attrait et les possibilités d'un récit mythologisé haut en couleurs – cette entreprise de ré-enchantement du Bronx se déployant sur toute une œuvre, y compris dans les ouvrages *a priori* les moins propices à cette réinvention. Précisément sous-titré *New York comme mythe, marché et pays magique*,

son ouvrage de non fiction *Metropolis* (1986) sur la ville de New York, un ouvrage étayé d'une bibliographie très fournie qui témoigne d'une certaine exhaustivité dans les recherches entreprises sur la question, a fait de Charyn un spécialiste de la ville. Ce récit se place pourtant au carrefour de l'essai documentaire et du récit subjectif à la première personne, ce que le titre et son sous-titre allitératif suggèrent déjà. Le lecteur, préparé à une étude quasi universitaire sur l'histoire de l'immigration new-yorkaise, est bien vite plongé dans le vécu singulier des parents de Charyn, traumatisés par leur passage à Ellis Island, personnages principaux d'un récit bariolé où les réflexions personnelles côtoient de près, et sans transition particulière, les faits vérifiés et archivés. «Il faut dire que l'époque était au romantisme (vers 1948)», annonce une voix narrative qui n'a rien de neutre, «et que le South Bronx n'existait pas encore»¹ (10). Le texte passe sous silence le contexte historique qui a causé la dissolution du quartier natal de Charyn, à savoir la construction après-guerre de la Cross Bronx Expressway, qui balafra irrémédiablement le Bronx entre quartiers nord et sud et précipita la reconfiguration d'un Bronx sud particulièrement indigent. Ici, Charyn préfère au compte-rendu factuel un récit «romantique», placé sous le double signe du sentiment et du romanesque, un récit qui va redessiner les frontières subjectives d'un lieu désormais contenu uniquement par le souvenir :

Le Bronx dont je me souviens se divisait entre l'est et l'ouest. La ligne de démarcation officielle était Jerome Avenue. Mais elle se trouvait si loin à l'ouest que la majeure partie du Bronx restait dans un abîme sans fond, un est sans fin de la taille d'un continent. Aussi avions-nous inventé des règles géographiques bien à nous. Le Grand Concourse, les Champs-Élysées du Bronx, devint notre point de repère magique. Tout ce qui se trouvait à proximité était considéré comme l'ouest. Quand on arrivait au bout de Claremont Park, on débouchait dans un no man's land, frontière indécise où commençait l'East Bronx. Une fois arrivé à la 3^e Avenue, il n'y avait plus aucun doute: on pénétrait au cœur même de l'East Bronx, là où vivaient les classes moyennes inférieures.² (10)

- 1 «Naturally, these were romantic times (circa 1945), before there was ever a South Bronx» (12).
- 2 «The Bronx I remember consisted of east and west. The official demarcation line was Jerome Avenue. But Jerome Avenue was so far to the west that most of the Bronx remained in some deep pit, an endless east that was like a continent. And so we made our own geographer's rules. The Bronx's Champs Élysées, known as the Grand Concourse, became our magic marker. Everything near the Concourse was considered west. When you arrived at the bottom of Claremont Park, you were in no-man's-land, that hazy border where the East Bronx began. By the time you got to Third Avenue, there was no longer any doubt, you'd entered the borough's eastern heart, land of the lower middle class» (12).

Les directions cardinales et les toponymes figurent certes des repères bien lisibles pour le lecteur et explicitent pour lui les coordonnées géographiques exactes du lieu historique, défini par rapport au boulevard prestigieux du Concourse, construit au tournant du vingtième siècle par un ingénieur français sur le modèle des Champs-Élysées: plus on s'en éloigne, plus on s'enfonce dans les contrées orientales, et considérablement plus modestes, du Bronx. La frontière invisible ainsi franchie n'est pas que géographique, mais aussi littéraire: c'est bien une cartographie «magique» que Charyn fait apparaître au fil des phrases, un lieu intime, sensible, qui s'étend au-delà des «démarcations officielles» pour se prolonger dans l'espace transgressif de l'imaginaire. Le contrat de lecture est annoncé d'emblée («Le Bronx dont je me souviens»), la reconstruction par le souvenir autorisant un certain brouillage et une distorsion des faits, si bien que les terrains vagues aux contours diffus du Bronx sont édifiés par une écriture dont les frontières génériques sont elles aussi «indécises». À la place d'un lieu objectif, analytique, mesurable, que pourrait très bien renseigner une carte routière, Charyn donne à voir un Bronx revisité au prisme de son propre vécu, quitte à désorienter le lecteur en l'entraînant dans une écriture autofictionnelle qui a charge de privilégier la sincérité à la vérité factuelle. Historien-géographe autoproclamé d'un Bronx exotique et multiforme dont il est le seul à garantir l'authenticité, un lieu que son réécriture mythologisante³ a disproportionné pour en faire, selon les textes, tantôt une caverne, une île, un désert ou un volcan, Charyn cristallise dans ce paysage à la fois mémoriel et romancé les enjeux les plus chargés de sens dans sa vie d'écrivain.

Si le Bronx est le décor d'une grande majorité des récits de Charyn, il acquiert en effet au fil des textes le statut incontesté d'un personnage principal doté d'une personnalité et d'un destin propres. Présenté comme un lieu archétypal, puisqu'il s'agit d'un lieu natal, mais aussi particulièrement primitif, il est d'abord assimilé négativement au lieu «idiot» qui a vu Charyn grandir au sein d'une communauté d'immigrants illettrés et sans culture, ces ouvriers polonais à l'anglais heurté qui forment la peuplade barbare des premières pages de *Poisson-chat* (*The Catfish Man*, 1980), premier roman ouvertement autofictionnel à retracer le parcours initiatique dont le narrateur est un personnage nommé Jerome Charyn: «Les juifs miséreux de Longfellow Avenue [...] étaient d'une race à part. Coincés entre les bas-fonds de la rivière et leur parc étriqué, ils étaient coupés du monde. [...] C'est dans cette enclave de Polonais que je suis né, en

3 Voir à ce sujet l'article de Sophie Vallas, «La possibilité d'une île : la mythologie du Bronx, archipel enchanté, dans trois textes autobiographiques de Jerome Charyn», *Caliban*, 25 | 2009, 75-85.

1937»⁴ (9-10). Ce texte, traversé par le motif métaphorique de la boue, celle du lit de la rivière Bronx puis celle du bayou de Louisiane où Jerome tente un temps de reconstruire sa vie, repose sur une tension sous-jacente, celle qui oppose le Bronx natal aux autres lieux parcourus par Jerome dans son périple picaresque. Présenté comme un *locus horribilis* que le jeune Jerome cherche à fuir pour suivre ses aspirations littéraires, le Bronx est personnifié dans le récit comme un monstre menaçant de dévorer sa progéniture: «Un monstre», s'écrie Fannie, la mère de Jerome, revenue avec sa famille dans un Bronx désormais calciné, «dépêchons-nous, avant qu'il ne montre les dents et ne nous tire dans la boue»⁵ (332). Il faut pourtant paradoxalement que Jerome revienne s'installer à New York pour quitter définitivement la boue de ses origines et opérer l'alchimie de l'écriture. Alors que le Bronx reprend vie sous sa plume, la vase se dissout pour faire apparaître, à la dernière page, la lumière d'une écriture qui a généré *ex nihilo* un lieu inédit, un Bronx qui, par métonymie, est devenu synonyme de l'espace intérieur caractérisant la nouvelle identité de Jerome écrivain: «Les premières lueurs du jour pénétraient dans l'appartement, miroitaient sur les murs. [...] Et ce n'était pas un mythe. J'avais une crique à moi, grande comme ces sept pièces. La boue a disparu, la belle boue dorée. [...] Le petit Polonais et sa famille. Dans une crique de sept pièces avec du soleil sur les murs»⁶ (349). Reflet déformé du lieu objectif qu'il représente (une chambre d'hôtel un peu minable), ce lieu intrinsèque («une crique à moi», je souligne) n'a pas qu'une réalité matérielle, mais rend également possible une réalité subjective, dans laquelle Jerome est intronisé comme romancier et culmine ainsi dans son initiation. Ce lieu bel et bien mythique, mais réel tout à la fois (le «ce n'était pas un mythe» du narrateur semble avoir ici une valeur performative), s'apparente à un idiocosme⁷; véritable «contre-emplacment» foucaldien, il «représente, conteste et inverse» le Bronx originel, le ressuscite tout en annulant définitivement son influence néfaste, que le roman a métaphorisé par une vase jaunâtre envahissante, puis enfin dissoute. Dans cette perspective, le récit de Jerome, dont les premières phrases sont identiques à l'incipit du roman que le lecteur tient entre les mains, s'apparente à un récit

4 «[The] poor Jews of Longfellow Avenue [...] were a special breed. Stuck between a shallow river and a skimpy park, they were isolated from the rest of the world. [...] I was born into this enclave of Poles in 1937» (2).

5 «A monster [...] hurry up...before he shows his teeth and pulls us down into the mud» (299).

6 «Light broke through the window, shimmered on the Mississippi's walls. [...] And it wasn't a myth. I have my own creek that runs along seven rooms. The mud is gone, the beautiful yellow mud. [...] A Polish boy and his family. In a creek of seven rooms with sun on the walls» (313).

7 À partir de la distinction héraclitéenne entre *koinos kosmos* et *idios kosmos*, respectivement monde objectif et subjectif.

autoréférentiel qui illustrerait l'opposition entre écriture rétrospective et prospective formulée par Philippe Vilain dans *L'autofiction en théorie* (2009) : si le souvenir du Bronx amène bien Jerome à un retour périlleux dans les affres de son enfance mutique, c'est-à-dire « *derrière [lui]*, dans l'avant-texte », ce Bronx boueux qui l'a vu grandir, il lui permet néanmoins de sortir vivant de cette quête qui l'entraîne, toujours selon Vilain, « *devant [lui]*, dans le texte et dans l'écriture-même » (26), à se réinventer lui-même à partir d'une glaise « dorée », véritablement transfigurée.

Poisson-chat semble d'abord parodier les codes du *Bildungsroman* conventionnel, puisque Jerome échoue en tous points dans sa vie matérielle d'adulte : au terme du récit, il n'est toujours pas marié, n'a pas réellement fondé de famille, n'a pas de logement fixe, de revenu ni d'affiliation politique, etc. Son initiation est en effet d'une autre nature, dès lors qu'il a évolué dans sa capacité à mettre à distance, à réfléchir et à unifier ses identités passées, présentes et futures dans le lieu séparé, singulier et hétérotopique qu'est le Bronx de son invention. L'intertexte de *Portrait de l'artiste en jeune homme* (1917) est d'ailleurs très présent : les onomatopées de l'incipit joycien rappellent les balbutiements « d'une profonde stupidité »⁸ (*Poisson-chat*, 10) propres aux « imbéciles » de Crotona Park⁹, et marquent aussi, comme chez Joyce, le point de départ d'une voix littéraire qui peu à peu s'affirme et se reterritorialise sur la page.

2. « Imbécile du Bronx »¹⁰. Portraits-paysages

Le territoire du Bronx est en effet indissociable de l'écriture charynienne. C'est une fois expatrié en Europe que Charyn se remet à écrire sur sa ville natale, laquelle hante la plupart de ses récits et se trouve même au cœur de collaborations comme celle avec Fabrice Moireau qui illustre à l'aquarelle un texte de Charyn chez Didier Millet pour la collection « Sketchbooks ». Leur ouvrage commun *New York Sketchbook* (2012) aurait pu par ailleurs se compléter d'un volume sur l'histoire du Bronx. On trouve en effet dans les archives déposées par Charyn à la Fales Library de New York des notes pour un projet intitulé « Une histoire du Bronx pour les enfants » (*A Child's History of the Bronx*), projet que Charyn a dû abandonner faute d'éditeur.

Charyn a emprunté un temps leur langage à l'historien ou au sociologue dans ces quelques exemples qui composent, avec *Metropolis* et une poignée d'autres ouvrages sur la culture populaire américaine, le pan le plus

8 « profoundly dumb » (*The Catfish Man*, 2). Il est difficile de traduire la polysémie du terme anglais « dumb », qui rassemble le retard intellectuel et le mutisme.

9 « the dummies of Crotona Park » (*The Catfish Man*, 3).

10 « J'étais Charyn, l'imbécile du Bronx » (*Poisson-chat*, 123) ; « I was Charyn the Bronx imbecile » (*The Catfish Man*, 108).

ouvertement non fictionnel de son œuvre. Son attachement à New York et plus particulièrement au Bronx se prolonge toutefois dans des textes plus personnels, dont des paratextes qui font de la métropole un point d'origine pour l'écriture. Le recueil de nouvelles *Bronx amer* s'ouvre par exemple sur une « Note de l'auteur » qui déplace graduellement la focale du paysage urbain qu'est le Bronx aujourd'hui, aux liens intimes qui font de ce lieu un motif central dans l'imaginaire de l'écrivain. Revenant d'abord dans le détail sur les circonstances économiques et politiques qui ont précipité ce quartier dans la pauvreté, Charyn analyse ensuite sa propre relation mouvementée à ce lieu particulier: « Longtemps je n'ai pas pu retourner dans le Bronx. C'était dans mon crâne comme un cri strident, ou une blessure que m'aurait recousue quelque chirurgien fou, et dont je n'osais pas retirer un seul point »¹¹ (11). La série de courts textes qui composent le recueil servira d'itinéraire pour guider Charyn et son lecteur dans ce périmètre interdit. Cependant, au lieu de toucher directement au Bronx de son enfance comme à un nerf à vif, Charyn emprunte le détour de la fiction, peuplant les rues qui lui sont familières d'une galerie de personnages désœuvrés et désargentés – un jeune étudiant poussé à la prostitution dans « Adonis », une délinquante amenée au meurtre dans « Petits blancs »¹² – illustrant chacun à leur manière un aspect ou un autre de son vécu douloureux.

Le paysage du Bronx est donc indissociable du destin de tous ces filles et fils du Bronx qui, comme Charyn adolescent, se trouvent dans un état impossible, incapables de quitter ce quartier qui rend pourtant toute évolution difficile, et au sujet duquel un personnage de *Poisson-chat* affirme par exemple: « Le Bronx engendre des idiots qui oublient de prendre leur envol »¹³. Le quartier clos et enclavé, que son architecture et sa topographie rendent absolument stérile, est alors mis en tension avec d'autres lieux, visités ou rêvés, qui promettent d'autres possibles. Dans *Bronx Boy*, dernier volume de la trilogie autofictionnelle consacrée à la famille Charyn, un jeune Jerome compare ainsi son univers familial à celui de ses amis plus aisés résidant à Manhattan. D'un côté, l'horizon monotone et mutique du Bronx: « Rien n'accrochait le regard dans Fox Street, à part un alignement de toits en dents de scie et des enfilades d'escaliers d'incendie [...] une forêt de briques sans langage ni nom bien définis. Les terres maudites... »¹⁴ (269).

11 « For a long time I couldn't go back to the Bronx. It felt like a shriek inside my skull, or a wound that had been stitched over by some insane surgeon, and I didn't dare undo any of the stitches » (11).

12 « White Trash ».

13 « The Bronx breeds idiots who forget to fly away » (121).

14 « There was nothing to catch the eye on Fox Street, just a ragged roofline and rows of wretched fire escapes [...] a brick woods that barely had its own language or name. The badlands... » (149).

De l'autre, la perspective verdoyante d'un parc soudain doté de l'aura d'un buisson ardent biblique: «J'allais souvent coucher chez des amis et des camarades de classe qui avaient vue sur Central Park; on aurait dit une forêt verte en feu»¹⁵ (314). L'évolution sociale et intellectuelle de Jerome, qui sera le premier de sa communauté à sortir diplômé de l'université, s'accompagne donc d'une altération paysagère, le bosquet minéral s'épanouissant soudain en un feuillage prometteur (l'anglais fait résonner «a brick woods» avec «a green wood»), cet élément de comparaison servant de trait d'union entre ses origines mutiques et son devenir d'écrivain. Le déplacement d'un quartier à l'autre figure donc simultanément son cheminement littéraire à mesure que sa vocation d'écrivain lui est révélée. Le Bronx pour ainsi dire homotopique de l'historien-géographe se superpose alors à l'hétérotopie littéraire qui est fabriquée à l'image de son propre état intérieur.

La juxtaposition d'un paysage et d'une subjectivité sert aussi à la caractérisation de certains personnages qui jouent un rôle essentiel dans son œuvre. L'exemple le plus saisissant est la réinvention littéraire de Fannie Paley Charyn dans *La belle ténébreuse de Biélorussie* (*The Dark Lady From Belorusse*, 1997), où la mère de Charyn figure comme Faigele, une sombre beauté magnétisant de son charme tout un quartier de mafieux. Après avoir introduit dès la première phrase le couple quasi amoureux formé par Faigele et son fils Jerome surnommé «Baby», le narrateur cadre la silhouette éblouissante de cette dernière dans le contexte historique et géographique précis du nazisme et d'un Bronx en guerre:

Les temps étaient sombres et romantiques. Le Bronx était vulnérable, dépourvu d'une digue qui offrît une protection sérieuse contre l'océan Atlantique et, selon la rumeur, des commandos ennemis allaient débarquer d'un sous-marin insidieux dans de petites embarcations en caoutchouc, envahir les égouts, dévorer ma terre natale. Mais jamais je ne vis le moindre nazi au cours de nos promenades. D'ailleurs, quelle chance aurait bien pu laisser au moindre d'entre eux la scintillante silhouette de ma mère dans son manteau de renard argenté?¹⁶ (12)

Les temps sont aussi «sombres» que la silhouette féminine se découpant au premier plan, celle de Faigele, qualifiée dès le titre de «ténébreuse». Son visage et le paysage sont illuminés d'une même magie «romantique», celle

15 «I often slept over with friends and classmates who had a view of Central Park that was like a burning green wood» (175).

16 «It was a darkly romantic time. The Bronx sat near the Atlantic Ocean without a proper seawall, and there was talk of attack squads arriving in little rubber boats off some tricky submarine, getting into the sewer system, and gobbling up my native ground. But I never saw a Nazi on our walks. And what power would any of them have had against the shimmering outline of my mother in her silver fox coat?» (3)

qu'un narrateur adulte projette sur ce qui semble être un souvenir d'enfant, mais qui se révèle bien vite être une reconstruction fictionnelle. Là encore, le regard n'est pas rétrospectif mais inventif; le personnage charismatique de Faigele et l'attrait tragi-comique (l'image des canots en caoutchouc sabote quelque peu la terreur nazie) d'un Bronx disparu, quoique reconstitué par une voix enfantine, n'ont plus grand-chose à voir avec leurs homologues référentiels. Par eux, Charyn inscrit pourtant les éléments fondateurs de son histoire personnelle au cœur d'une intrigue qui omet beaucoup pour magnifier d'autant plus certains détails, comme ce manteau d'homme en fourrure glané par Sam Charyn dans les stocks réservés à l'armée américaine: vestige du seul emploi honorable que Charyn ait jamais vu son père occuper, ce vêtement devient l'attribut principal de la beauté irrésistible de Faigele, et un horizon ultime délimitant les contours de ce roman qui voue au Bronx et à la mère un même amour éperdu.

3. Au cœur du Bronx, l'origine du langage

Plus Charyn s'éloigne physiquement du Bronx, plus ce dernier semble l'envahir et occuper une place prédominante dans sa création. Il ne cessera jamais de voir dans ce lieu ses premières années de mutisme, son enfance qui fut aussi un état *in-fans*: à l'école, on raille ses oreilles décollées et son silence en le surnommant «Dumbo», tandis qu'à la maison, il reste «Baby» jusqu'à l'adolescence. Espace connotant le pré-verbal, le Bronx sera pourtant le lieu privilégié du récit de soi, comme si le Bronx portait en lui-même le germe d'une voix qui, d'impossible, se fera littéraire.

Dès les premières nouvelles de jeunesse du recueil *L'homme qui rajeunissait* (*The Man Who Grew Younger*, 1963), Charyn peuple son univers familier – les rues du Bronx ou du Lower East Side – d'une galerie de personnages *a priori* moins familiers, dont une jeune fille qualifiée d'idiote et nommée Faigele. Confinée à son immeuble dont elle parcourt l'escalier de secours à grands pas saugrenus et malhabiles, la jeune fille perturbe son environnement par sa présence singulière et finit par mourir tragiquement en sautant du toit – l'endroit précis de sa chute est soigneusement indiqué par Charyn sur la carte dessinée au début du recueil. Le cadre spatial et même architectural se resserrent donc, le temps d'une histoire, sur le personnage immense de Faigele qui devient, comme ce sera le cas plus tard d'une autre Faigele dans *La belle ténébreuse de Biélorussie*, un paysage en elle-même, une surface sur laquelle projeter des attentes, voire un sens. Charyn décline ainsi volontiers, au fil des entretiens, ses lectures de ce personnage inaugural dans son œuvre: elle est tantôt pour lui une figure de l'artiste, un hommage à sa propre mère Fannie, ou même un autoportrait. La représentation de soi en personnage idiot est

effectivement un procédé auquel Charyn a recours avec régularité, notamment avec Jerónimo Guzmán, personnage récurrent de la série *Sidel*, dont les premiers volumes, *Zyeux-bleus* et *Marilyne-la-Dingue*, publiés au début des années soixante-dix, ont rendu Charyn célèbre outre-Atlantique. Le jeu onomastique auquel Charyn se prête ici encore fait de Jerónimo un autoportrait à peine voilé, d'autant qu'il partage certaines caractéristiques physiques avec l'écrivain, comme les cheveux blanchis prématurément et les oreilles en feuille de chou. Immense comme Faigele, Jerónimo, que tout le monde appelle « bébé » bien qu'il dépasse d'une tête les lampadaires de Manhattan, n'est pas à l'échelle de son environnement immédiat et forme lui aussi une sorte de paysage ambulante, un monde à lui seul, régi par une autre logique, ce que signale sa démarche exubérante qualifiée de « prodigieuse » :

Les autochtones de la 90^e Rue n'étaient pas habitués à une allure aussi prodigieuse. Le bébé évitait les tricycles et les diables sans même pivoter du talon. Sa tête suivait une trajectoire parfaitement rectiligne. Les chats du quartier, dont quelques matous malabars et balafrés, abandonnaient leurs os de poulet et filaient sans demander leur reste en entendant le martèlement heurté de ses pas. Il ne lui fallut pas trois minutes pour dépasser Broadway et arriver à l'hospice¹⁷ (406).

La vitesse époustouflante à laquelle Jerónimo parcourt la ville rend la scène très cinématique, la focale étant clairement posée sur ce personnage surdimensionné qui balaie tout sur son passage et semble descendre tout droit de King Kong ou d'une autre créature du cinéma fantastique des années quarante – Charyn insiste en effet souvent sur l'influence des *comics* et du cinéma d'après-guerre sur son écriture. Relégué au second plan, le paysage urbain sert presque de faire-valoir à Jerónimo, qui se singularise d'autant plus qu'il n'est pas en phase avec son entourage. Le langage, très imagé et visuel, place le lecteur dans une perception immédiate des détails qui composent l'univers particulier et idiosyncrasique de ce personnage incongru. Cela permet au récit de donner la primauté à son individualité hors-norme et de renverser ainsi la perspective sur sa subjectivité « idiote ».

Avec ce personnage autoréférentiel, Charyn introduit la thématique saillante du rapport intime à l'espace et de la relation d'un corps subjectif à son environnement. « Le corps est le point zéro du monde », écrit ainsi

17 « The citizens of Ninetieth Street weren't accustomed to such stupendous walking. The baby could avoid tricycles and wagonettes without shifting a heel. His head maintained a regular line. Roughened alley cats, some with scars in their whiskers, dropped chicken wings and ran from the baby's staggered sounds. He was over Broadway and on the stoops of Manhattan Rest in under three minutes » (279).

Foucault dans *Le corps utopique*¹⁸, l'essai qui prélude à sa réflexion sur les hétérotopies. Ce que Foucault nomme le « cœur du monde » est aussi chez Charyn le point de rencontre entre l'intériorité et l'extérieur, au croisement de la perception sensorielle et de la réalité factuelle. Le Bronx illustre parfaitement la complexité de cette rencontre puisqu'il est à la fois ce lieu anarchique et évanescent sur lequel on ne peut avoir de prise et un havre au cœur duquel on peut se retrouver. Le narrateur de *Poisson-chat* se lamente ainsi de l'effet délétère de sa topographie natale, dont l'anarchie empêche le développement sain de ses habitants : « Le Bronx secrète ses assassins comme autant de plantes bizarres, l'une plus grotesque que l'autre. Le paysage n'a ni centre ni lieu géométrique sur lequel s'appuyer. Les parcs sont anonymes. Les rues sont semées de trous gigantesques »¹⁹ (139). Mais, à la fin de ce même roman, l'éloignement géographique semble avoir suscité un rapprochement émotionnel avec ce lieu qui éveille encore des sentiments mêlés : « À quatorze ans, j'étais encore un bébé, élevé près d'une maigre rivière, avec les poissons-chats pour mentors. [...] Je vivais au cœur, au centre nerveux d'un étrange pays, nommé le Bronx »²⁰ (264). La voix impersonnelle (« s'appuyer ») a cédé la place à un « je » individué qui s'affirme désormais au cœur (la traduction littérale serait « au cœur du cœur du Bronx », en référence à un titre de William Gass, *Au cœur du cœur de ce pays*) d'un univers subjectif qu'il a en quelque sorte rebaptisé. Lorsque Jerome « nomme » le Bronx, l'anglais « called the Bronx » fait écho au « Call me Ishmael » melvillien, pour mieux souligner le pouvoir créateur du langage, capable de nommer et donc de renommer, non seulement des utopies inventées *ex nihilo*, mais aussi des hétérotopies comme celles du Bronx, retravaillées à partir d'un substrat existant.

Ce substrat, Charyn le tire en effet de son vécu personnel, que la mémoire puis le travail de l'écriture ont permis de remodeler. Dans le court essai « Portrait of the Young Artist as an Anteater – In the Bronx » paru dans le recueil (non traduit en français) *In the Shadow of King Saul* (2018), Charyn retrouve le coin de rue où son ancienne maison, désormais démolie, se tenait jadis. Maintenant qu'il est adulte, tout lui semble avoir rapetissé, mais la mémoire sensible du paysage qu'il a d'abord rencontré à hauteur d'enfant demeure : « Ce coin de rue paraissait minuscule, c'était le territoire d'un petit garçon, mais il se trouvait sur un plateau, entouré de trois

18 « Le corps est le point zéro du monde [...] là où les chemins et les espaces viennent se croiser le corps n'est nulle part: il est au cœur du monde ce petit noyau utopique à partir duquel je rêve, je parle, j'avance, j'imagine, je perçois les choses en leur place et je les nie aussi par le pouvoir indéfini des utopies que j'imagine » (2009:18).

19 « The Bronx breeds murderers like a series of twisted plants, one more grotesque than the other. It's a landscape without a centerpoint, or a locus that you can cling to. Its parks are anonymous. Its streets are pocked with gigantic holes » (121).

20 « I was an infant at fourteen, raised near a shallow creek; my mentor was the catfish. [...] I was in the heart of the heart of some distant country called the Bronx » (235).

collines, dont on pouvait gravir la plus pentue en direction de la 168^{ème} rue, qui était si haute qu'elle créait son propre horizon; pour un garçon de cinq ans, c'était comme être au bout du bout du monde»²¹ (ma traduction). Charyn développe à partir de cette réminiscence son propre mode opératoire, une écriture qui place son affinité sensible avec le territoire d'appartenance devant la nécessité d'en rendre compte à la manière d'un historien ou d'un autobiographe. L'impulsion de son récit surgit en effet directement d'un vestige émotionnel: «Alors que je me tenais sur mon ancien coin de rue, à l'intersection de Sheridan Avenue et de la 169^{ème} rue, j'eus un sentiment de puissance soudain, comme si j'avais recouvré la monnaie perdue du Bronx: sa langue et ses rituels»²². Le Bronx, ce lieu pourtant sans culture et sans langage, continuellement caractérisé par ses carences, est pour lui une source de force avant tout langagière et prenant la forme d'une curieuse «langue du Bronx», qui a plus à voir avec la puissance créative du langage qu'avec la propre langue maternelle de Charyn (ce dernier a en effet grandi dans une véritable cacophonie linguistique²³, et n'a apprivoisé que tardivement la langue anglaise). La «récupération» du Bronx passé se fait par un réagencement du «je» dans l'espace grâce à l'imaginaire: «Quelle que soit mon affinité pour l'aventure, je la dois à la curieuse inclinaison d'un coin de rue, comme un code génétique de l'imagination me poussant irrésistiblement à maîtriser l'inconnu»²⁴. Étudier l'expression d'un allèle «Bronx» dans l'ADN Charyn, voilà de quoi nourrir la démarche «génétique» de Charyn, qui donne une curieuse origine à son patrimoine imaginaire: tout serait venu d'un trottoir, étrange genèse du processus d'auto-engendrement qui travaille l'écrivain au plus intime de ses cellules. Sous l'effet de cette impulsion intrinsèque, encodée dans le corps singulier, individuel, incarné de l'écrivain, il peut s'aventurer dans un autre espace-temps entièrement fictionnel.

Ceci donne lieu à d'étonnants prolongements et extensions, comme dans *Le nez de Pinocchio* (*Pinocchio's Nose*, 1983), second roman autofictionnel où le narrateur-personnage Jerome s'inspire de Charlotte Street, la rue de son enfance, pour tisser une histoire rocambolesque,

21 «That corner seemed minuscule, the territory of a little boy, but it was on a plateau, with hills on three sides, the steepest one climbing toward 168th Street, which was so high that it created its own horizon; for a five-year-old, it would have been like the very edge of the known world» (246).

22 «As I stood on my old corner, at Sheridan Avenue and 169th Street, I felt a sudden surge of power, as if I'd regained the lost currency of the Bronx – its language and rituals» (246).

23 Interrogé sur sa langue maternelle, il répond par exemple dans un entretien qu'il n'en a pas, confirmant en outre que l'anglais fut longtemps pour lui une langue étrange, pour ainsi dire étrangère (Vallas 2014 134).

24 «Whatever feel I have for adventure I owe to the odd tilt of a street corner, like some genetic code of imagination, luring me to master the unknown» (247).

un conte merveilleux qui garde néanmoins les tonalités grises de son passé vécu: «je changeai d'idée et passai des extravagances d'un récit pour enfants au pays des merveilles grisâtre de ma propre existence»²⁵. Cette zone «grise» dénote bien aussi l'ambiguïté d'un état qui se trouve à la croisée, ou peut-être au-delà, du passé vécu et du présent de l'invention, entre lesquels tous les allers et retours sont autorisés.

En replaçant son expérience sensible au cœur du corps collectif d'une ville et, par extension, d'un pays, Charyn parvient bel et bien à inscrire sa voix minoritaire, celle d'un fils d'immigrés que le rêve américain a oubliés, dans un paysage national qu'il s'est approprié à sa manière. À défaut de sentiment d'appartenance, il développe une Amérique à lui, se repliant sur lui-même pour découvrir d'autres frontières intérieures à explorer. Étranger à lui-même, donc, à la fois centré et décentré, l'écrivain-idiot finit par exister ici et ailleurs, pour reprendre les termes de Charyn dans un entretien publié en 2020: «J'étais tout simplement dans un autre monde»²⁶.

Ouvrages cités

Sources primaires en anglais

- Charyn, Jerome. *The Man Who Grew Younger and Other Stories*. New York: Harper and Row, 1967.
- , *The Catfish Man. A Conjured Life*. New York: Arbor House, 1980.
- , *Pinocchio's Nose*. New York: Arbor House, 1983.
- , *The Isaac Quartet (Blue Eyes, Marilyn the Wild, The Education of Patrick Silver, Secret Isaac)*. London: Zomba Books, 1984 [republished New York: Four Walls Eight Windows, 2002].
- , *Metropolis. New York as Myth, Marketplace, and Magical Land*. New York: Putnam, 1986.
- , *The Good Policeman*. New York: The Mysterious Press, 1990.
- , *The Dark Lady from Belorusse. A Memoir*. New York: St Martin's Press, 1997.
- , *Bronx Boy. A Memoir*. New York: St Martin's Press, 2002.
- , *New York Sketchbook*. Fabrice Moireau (ill), New York: St. Martin's Press, 2005.
- , *Bitter Bronx. Thirteen Stories*. New York: Liveright Publishing Corporation, 2015.
- , *In the Shadow of King Saul. Essays on Silence and Song*. New York: Bellevue Literary Press, 2018.

25 «I changed my mind and moved from the extravagance of a children's story to the gray wonderland of my own life» (30).

26 «I just was in a different world». Michaëla Cogan, «'The Artist Himself Is a Kind of Idiot.' An Interview With Jerome Charyn», *Transatlantica* [En ligne], 2 | 2020.

Sources primaires en français

Poisson-chat. Une vie romancée. Trad. Daniel Mauroc. Paris: Seuil, 1982.

La belle ténébreuse de Biélorussie. Trad. Marc Chénétier. «Haute Enfance». Paris: Gallimard, 1997.

L'homme qui rajeunissait. Trad. Anne Rabinovitch. Paris: Éditions Complexe, 2000.

Metropolis. New York comme mythe, marché et pays magique. Trad. Pascale Haas. Genève: Éditions Metropolis, 2000.

Marilyne-la-Dingue. Zyeux bleus. Kermesse à Manhattan. Isaac le Mystérieux. Trad. Rosine Fitzgerald, Michel Deutsch, Daniel Mauroc. «Bibliothèque noire». Paris: Gallimard, 1992.

Le nez de Pinocchio. Trad. Marc Chénétier. Genève: Éditions Metropolis, 2002.

Bronx Boy. Trad. Marc Chénétier. «Haute Enfance». Paris: Gallimard, 2004.

Bronx amer. Treize nouvelles. Trad. Marc Chénétier. Paris: Mercure de France, 2014.

Ouvrages théoriques et autres oeuvres

Cogan, Michaëla. «“The artist himself is a kind of idiot”. Entretien avec Jerome Charyn». *Transatlantica* (en ligne), 2 | 2020. <https://doi.org/10.4000/transatlantica.16171>

Foucault, Michel. *Le corps utopique*, suivi de *Les hétérotopies*. Paris: Lignes, 2009. ---, *Des espaces autres* (Conférence du 14 mars 1967), *Dits et écrits 1954-1975*, T.IV, texte 360, Paris: Gallimard, 2001.

Gass, William. *Au cœur du cœur de ce pays* [1968]. Trad. Marc Chénétier, Pierre Gault. Paris: Rivages, 1995.

Joyce, James. *Portrait of the Artist as a Young Man* [1916]. in *The Portable James Joyce*. New York: The Viking Press, 1958.

Vallas, Sophie. «La possibilité d'une île : la mythologie du Bronx, archipel enchanté, dans trois textes autobiographiques de Jerome Charyn». *Caliban*, 25 | 2009, 75-85.

---, (ed.), *Conversations with Jerome Charyn*. Jackson: University Press of Mississippi, 2014.

Vilain, Philippe. *L'autofiction en théorie, suivi de deux entretiens avec Philippe Sollers & Philippe Lejeune*. Chatou: Éditions de la Transparence, 2009.