



HAL
open science

Figures de la Mémoire dans The Bellarosa Connection

Emmanuel Vernadakis

► **To cite this version:**

Emmanuel Vernadakis. Figures de la Mémoire dans The Bellarosa Connection. Autour de Saul Bellow, Presses de l'Université d'Angers, pp.99-111, 2011, 9782915751413. hal-03382683

HAL Id: hal-03382683

<https://univ-angers.hal.science/hal-03382683>

Submitted on 18 Oct 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.

Figures de la mémoire dans *The Bellarosa Connection*

Publiée en 1989, *The Bellarosa Connection* est une longue nouvelle qui appartient à la dernière génération des œuvres de Saul Bellow¹. Dans ce récit conté à la première personne, le lecteur est aussi intéressé par l'histoire mise en scène que par le personnage du narrateur qui, comme le remarque Lillian Kremer, n'est pas sans évoquer le Bartleby de Melville². La nouvelle « Funes el memorioso »³ de Jorge Luis Borges, a probablement également inspiré la création de ce personnage qui, comme Funes, est doté d'une mémoire prodigieuse. On pourrait même présumer que l'étude d'Aleksandr R. Luria, *The Mind of a Mnemonist: A Little Book about a Vast Memory*⁴, parue dans sa traduction anglaise deux ans avant la publication de *The Bellarosa Connection*, a été une troisième source d'inspiration puisque, comme le patient du célèbre clinicien, le narrateur de Bellow se trouve confronté aux effets d'une mémoire pathologique qui l'empêche d'oublier. Quoiqu'il en soit, la thématique de la mémoire est au cœur de cette nouvelle dont nous nous efforcerons de montrer qu'elle adapte le versant platonicien et mythologique de sa structure aux modèles du Nouveau monde.

Le narrateur, dont le nom n'est jamais précisé, est un « mnémotechnicien » du New Jersey qui a fait fortune. Il rapporte l'histoire d'Harry Fonstein, Juif Polonais sauvé du génocide par Billy Rose, un magnat du show-business qui, malgré l'insistance du rescapé et de son épouse, refuse de le rencontrer en personne pour recevoir ses remerciements.

Pour créer ces personnages, Bellow paraît avoir eu recours à des stéréotypes : l'« américaine obèse », la « secrétaire dévouée », « l'épouse modèle » le « self-made man »

¹ Elle est incluse dans le recueil Saul Bellow, *Collected Stories*, auquel renvoient les numéros de pages entre parenthèses.

² « (...) a tale as much about the narrator as it is about his subject, » Lillian Kremer, p. 51.

³ Borges, « Funes ou la mémoire », dans *Fictions*, c1956.

⁴ Traduit du russe par Lynn Solotaroff. Cambridge: Harvard Univ. Press, 1987.

etc. Au fil de la lecture, cependant, ils se complexifient considérablement. Les clichés utilisés pour les esquisser ouvrent, ainsi que nous le verrons, une première piste de réflexion sur la relation entre façade et identité profonde.

À l'exception de Deirdre, l'épouse défunte du narrateur, les héros de l'histoire sont juifs. Déracinés depuis une, deux ou trois générations, ils sont tous, à des degrés variables, engagés dans un processus d'intégration impliquant des difficultés identitaires. Les uns, comme le père et la belle-mère du narrateur ou Mrs Hamet, secrétaire de Billy Rose, ont conservé leur mode vestimentaire, leurs habitudes alimentaires et leur accent yiddish. Leur vie en Amérique leur semble moins « vraie » que leur passé en Europe. Les autres, comme le narrateur anonyme ou Billy Rose, ont fait fortune aux États-Unis, mais leur apparente intégration les met en conflit avec un héritage familial qui les rattache à d'autres temps et d'autres lieux : "I had married a Wasp lady, and my father and I had quarrelled. I was a Philadelphian now, without contacts in New Jersey. New Jersey to me was only a delay, en route to New York or Boston. A psychic darkness. Whenever possible I omitted New Jersey (55) ».

Etre en conflit avec la famille, transgresser la tradition, contourner ses origines constituent autant de « points obscurs » dans le psychisme de personnages entretenant avec leur passé des rapports ambigus. Ainsi, s'il faut en croire le narrateur, la judéité de Billy Rose serait à mettre au compte de ses « parties honteuses » (44) : « with other streaks flowing toward secrecy—streaks of sexual weakness, sexual humiliation (41). Révélateur de l'état d'esprit de Rose autant que de celui du narrateur, ce parallèle indu montre que la relation de ces personnages avec leurs origines est censurée, comme le serait une question relative au corps ou à la sexualité. Suivant cette logique, le mnémo-technicien, ironiquement, prêche à Fonstein l'oubli : « Also my advice to Fonstein—given mentally—was Forget it. Go

American (40) ». Le thème récurrent de la stérilité⁵ souligne les rapports problématiques que ces personnages entretiennent également avec leur avenir. Réduits à l'« ici » et au « maintenant », ils semblent manquer de profondeur, tels des reflets imparfaits d'une réalité simplifiée.

Henry Fonstein ne fonctionne pas de la même manière, même s'il parvient, lui aussi, à faire fortune. Bill Rose, auquel il doit la vie, ne veut pas le faire entrer dans le Nouveau Monde et le rescapé se retrouve en quelque sorte dans la situation d'un enfant non désiré⁶. Figé entre un passé qui l'a condamné à mourir en tant que Juif européen et un présent qui lui refuse de renaître en tant que Juif américain, il se trouve suspendu dans un temps amputé à la fois en amont et en aval.

Les stéréotypes initiaux revêtent progressivement une densité nouvelle, tandis que le narrateur découvre, derrière l'apparente simplicité des personnages, une réalité plus complexe. Ainsi, une secrétaire peut se montrer assez compétente et rusée pour mener une enquête de détective privée, de même une femme d'intérieur obèse peut se cacher une « tigresse » (45) : [Sorella] [...] was no more a housewife than Mrs Hamet had been a secretary (55-6). Les façades peuvent être trompeuses, suggère le narrateur, nous incitant ainsi à la vigilance, même à l'égard de sa propre narration. Car, en dépit de l'autorité que lui confère son statut, lorsqu'il s'agit d'intégration, lui aussi peut se tromper, se montrer limité ou manipulateur, comme le suggère son jugement sommaire sur Billy Rose : « [O]h! He was American » (47).

Le texte met en place une stratégie de remise en cause des stéréotypes, des modèles, des énoncés. Il fait montre d'une inadéquation entre signifiants et signifiés, entre la représentation et la réalité. Par le biais de cette position critique, il n'est pas sans évoquer la

⁵ Billy Rose n'a pas d'enfant. Le narrateur, quant à lui, se trouve propriétaire d'une maison de milliardaire meublée de pièces de grande valeur venues d'Europe. Son fils ne veut pas en hériter parce que sa femme trouve cela trop compliqué à son goût.

⁶ Nous y reviendrons.

philosophie de Platon. Celle-ci occupe d'ailleurs explicitement l'esprit du narrateur, qui ne peut s'empêcher d'en parler « en passant » : « I had no business out of the blue to talk (...) about (...) the Platonic Ideas... » (79). Le cadre philosophique de la nouvelle semble en fait reposer sur le mythe de la caverne développé dans *La République*⁷.

Dans un contexte de quête identitaire où les personnages recherchent des modèles nouveaux, les apparences – les « ombres » chez Platon – prises pour des réalités, peuvent présenter un danger. Ceux qui confondent l'ombre et son modèle – l'« idée » – font erreur. Probablement lui-même victime de l'image, Billy Rose propage une culture de la représentation. C'est un homme de théâtre et de cinéma : « a Broadway connection » (53), « Broadway Billy » (60) ou « Billy from the stars » (61). Ces termes mettent en valeur la dimension platonicienne de la nouvelle, puisque le monde de la représentation est littéralement un monde d'images et, surtout, pour ce qui est du cinéma, un monde d'ombres.

Par le biais du mythe de la caverne, le topos cinématographique et théâtral trouve nombre d'illustrations et ramène constamment le lecteur à l'univers superficiel du spectacle⁸. Ainsi, le premier contact de Fonstein avec les Etats-Unis, lors de son arrivée à Ellis Island, est une ancienne comédienne (« sent by Rose Productions », 42). Sorella Fonstein est, elle aussi, comparée à plusieurs reprises à une actrice. L'idée conçue par Rose de monter un réseau secret pour sauver quelques Juifs du génocide trouve elle-même sa source dans le monde du spectacle : elle lui aurait été inspirée par Leslie Howard dans *The Scarlet Pimpernel* (40)⁹. De même, Fonstein qui porte une chaussure orthopédique, est ironiquement comparé à l'acteur Douglas Fairbanks¹⁰ (38), tandis que le récit de sa fuite et de son évvasion est qualifié de feuilleton hollywoodien : « A Hollywood serial—the Saturday thriller featuring Harry

⁷ *République*, VII, 514a1-517a7

⁸ Bellow insiste, par exemple sur le travestissement : « Nazi paratroopers dressed like nuns » (38), «Ciano dressed in fancy uniforms » (40) etc. On peut également reconnaître cette thématique dans la féminisation de Billy Rose, impliquée par le titre *The Bellarosa Connection*.

⁹ Film de Harold Young (1934). La nouvelle de la Baroness Orczy, sur laquelle repose ce film, est à l'origine du « super-héros » de la fiction américaine (Superman, Zorro, Bat-man etc.)

¹⁰ Dans *Le voleur de Bagdad*, *Zorro* et autres films d'action du cinéma muet.

Fonstein and Billy Rose or Bellarosa (40). Le monde des images, constamment évoqué par le narrateur, devient le système référentiel, non seulement pour décrire la réalité mais aussi pour agir sur celle-ci : « When American Jews decided to make a statement about the War Against Jews, they had to till Madison Square Garde, with big-name celebs, singing Hebrew and ‘America, the Beautiful’. Hollywood stars blowing the shofar (66) ».

Au bout du compte, c’est l’Amérique tout entière qui évoque aux yeux du narrateur l’univers du spectacle. Vouée au seul culte des apparences et de l’image, elle commande aux Juifs américains un comportement de pantins. En prince du *show business*, c’est Billy Rose qui se cache derrière tout cela et préside à la mise en scène d’une dénonciation publique du génocide : « Billy views everything as a show biz [...] Nothing is real that isn’t a show” (69). “To see him as he was you have to place him against the whitewash glare of Broadway in the wee hours (47). C’est lui qui pervertit la réalité en renversant l’ordre du système platonicien et en imposant à la vie des modèles issus de la représentation : « [...] the *Times* covered it. Which is the paper of record. So the record shows that the American Jewish way was to assemble twenty-five thousand people Hollywood style, and weep publicly for what happened” (66). La réalité se substitue ici à l’image. Expurgée de sa substance, elle se réduit à des chiffres et à des larmes, versées pour être vues. Le temps, représenté ici par le journal *Times*, « couvre » ainsi l’événement – pour mieux le faire oublier ? La juxtaposition systématique des références à Platon d’une part, et à l’univers du show-business de l’autre, traduisent peut-être la méfiance du judaïsme (et de Bellow) par rapport à l’image et dénonce en tout cas le rôle contestable qu’elle joue dans la culture moderne.

Le cadre philosophique d’inspiration platonicienne se double par ailleurs d’un cadre mythologique. Aux ombres de la caverne ou à celles du cinéma Bellow superpose des ombres infernales pour faire de l’Amérique un royaume de ténèbres. Dans la deuxième partie de ce

travail, les personnages principaux seront successivement abordés et étudiés dans le contexte mythologique des enfers.

Avant de poursuivre, retenons le sens étymologique de quelques termes usités pour désigner ce royaume dans la tradition occidentale et dans les langues qui nous concernent. *Enfers* vient du latin médiéval *inferno* qui dérive d'une racine signifiant « lieu inférieur ». Le même sens se retrouve dans l'anglais *hell*, qui revient fréquemment dans le roman, et dérive de l'ancien anglais *helan* signifiant « couvrir », « cacher », lui-même du grec *καλύπτειν*, (*kalyptein*), « couvrir » (c.f. *hole* et *hall* et le français *Apocalypse*). *Hell* signifierait ainsi « lieu couvert », « lieu souterrain ». Le mot *Shéol* de la tradition hébraïque signifie également "une place couverte". Dans la mythologie grecque, l'enfer se dit Hadès, *l'invisible*, et son dieu est surnommé Pluton, *le riche*. Le sens étymologique de l'ensemble de ces termes se trouve en fait engagé dans la construction du personnage de Billy Rose.

Magnat du show-business, Billy Rose est créé, à première vue, de manière mimétique. Ce réalisme n'est cependant que de surface. Les métaphores, comparaisons et autres figures qui lui sont associées, ainsi que le langage ambigu qui l'anime sont porteurs de symbolisme. Une technique de mise à distance fait apparaître le personnage comme inaccessible. Le narrateur ne le connaît pas personnellement. Aussi, pour le dépeindre a-t-il recours à ce qu'en disent les médias, ou encore ses amis (41). Les descriptions relatives à Billy traversent ainsi plusieurs strates de perception avant de parvenir au lecteur, pour qui Billy reste, la plupart du temps, invisible. Pour entrevoir son caractère, il faut l'intermédiaire de Déborah Hamet pour Fonstein, le journal de cette dernière pour Sorella, les récits des Fonstein pour le narrateur et celui du narrateur pour le lecteur – comme s'il fallait « creuser » pour avoir accès. Cependant Billy est aussi « couvert » par son opulence, qui opère sur lui de la même manière que les diverses strates narratives, le mettant à distance des autres

personnages : tout le monde n'a pas les moyens de prendre ses repas chez Sardi's (62)... Invisible comme Hadès et riche comme Pluton, Rose est dépeint en maître des enfers. Le vocabulaire insiste, du reste, sur ses activités illicites, souterraines – en anglais *underground* (39 ; 41 ; 82). Ses activités chtoniennes s'étendent aussi à la direction d'une armée de spectres (« ghostwriting team », 41), dont l'un dénommé Woolf (un lycanthrope ?) est un ami corrompu du narrateur (45 ; 48). Les enfers de l'antiquité se superposent alors à l'enfer chrétien, lieu de châtement pour les âmes coupables. Derrière l'image fleurie de Bellarosa, contraction féminisée du nom et du prénom du personnage, se dissimule l'androgynie de Satan, qui met, par ailleurs, en évidence la stérilité et la perversité de Billy : en tant que maître de l'armée de spectres, en tant que modèle social, il ne peut constituer une figure paternelle ni maternelle.

Le vocabulaire utilisé est polysémique et introduit des glissements de sens qui conduisent de la réalité de l'image médiatique à la mythologie, et de la mythologie à la philosophie. Ainsi les « spectres » ou « ombres » ouvrent encore la voie de l'hypotexte platonicien. Dans le Shéol juif, le *hell* anglais, les enfers gréco-romains, voire l'univers mythologique nordique (suggéré par le lycanthrope), Billy travaille en Hadès, en Pluton et en Satan pour créer des images dangereuses—parce qu'elles reflètent l'ombre d'ombres. Ce sont elles qui le rendent riche et puissant. Il en possède, en fabrique et, en dépit de l'interdit du Second Commandement, il en exporte—même en Israël : “Magnificent Rose, always a friend of Israel, was donating a sculpture garden here, filling it with his collection of masterpieces” (56).

Personnage lointain et sans profondeur, être médiatique privée d'immédiateté, Billy Rose est pourtant dangereux pour Israël, pour l'Amérique et le monde, car il incarne l'oubli : non pas cet oubli que Nietzsche qualifie de « force plastique, génératrice et curative »¹¹, le

¹¹ Cité par Benny Lévy dans « La mémoire, l'oubli, solitude d'Israël » dans *Lévinas, Le Temps, Cahiers d'Etudes Lévinaciennes* III, 2002, p. 123.

même dont parle Aleksandr Luria dans *The Journal of a Mnemonist*¹², mais un oubli destructeur, qui couvre pour faire disparaître et vise l’effacement de la trace. Ainsi, le secours qu’il a apporté à Fonstein s’est effacé de sa mémoire (« It’s a blank to me », 63) et l’histoire du rescapé ne le concerne pas plus que son propre passé.

Remember, forget—what’s the difference to me? (63)

I don’t care for (stories). I don’t care for my own story [...]. I don’t like things from the past. (65)

Les modèles dont s’inspire le personnage de Billy Rose (Pluton, Satan...) sont classiques, voire stéréotypés. Cependant, la superposition ou le télescopage auquel Bellow a recours entre « réalité », mythe et philosophie donnent à la caverne platonicienne un air de *melting-pot*. Le personnage de Billy Rose procède d’un syncrétisme culturel que l’on pourrait qualifier d’américain, si bien que la remarque du narrateur (« Billy Rose [...] oh! He was American » 47) pourrait, à bien des égards, apparaître comme un commentaire « métatextuel ».

Henry Fonstein constitue, pour sa part, un témoin direct de l’histoire des Juifs. Boiteux comme Jacob, il est peut-être également emblématique d’Israël¹³. Situé aux antipodes de Billy Rose (“Fonstein v. Rose”, 82), il s’oppose aussi, d’une certaine façon, au narrateur, puisque son récit, oral, s’oppose au texte écrit de ce dernier (« as it appears under my ballpoint”, 71), qui tend à superposer, voire confondre, mémoire et imagination.

Le début de l’histoire de Fonstein s’inscrit dans un mouvement de *catabase*, c’est-à-dire de *descente* qui le conduit vers le sud-ouest de l’Europe. Traqué par les Nazis, de Léopol (Lemberg) il traverse Zagreb, Vérone et Venise pour se faire arrêter à Milan. Le réseau de Billy Rose organise alors son évasion et, de Gênes, Fonstein traverse l’Atlantique. Dès lors

¹² *Op. cit.* p. 6.

¹³ C’est Dieu qui a changé le nom de Jacob en Israël après une nuit de lutte entre les deux qui a laissé le dernier boiteux. (*Genèse* XXXII, 23-33)

son itinéraire prend, symboliquement, l'allure d'une descente aux enfers. A Ellis Island, il est accueilli par la secrétaire de Rose, qui lui semble d'une blancheur spectrale : « What I saw was not makeup—it was the Angel of Death » (42). Assoiffé d'informations sur la personne de son sauveur, il est sèchement éconduit : « She brushed this aside. Irrelevant. She said (42). Si la traversée de l'Atlantique présente des affinités avec celle du Styx, Fonstein à Ellis Island est invité à tout oublier. On se souviendra que, selon une croyance antique, les âmes fraîchement arrivées aux enfers oubliaient tout de leur vie terrestre si elles buvaient l'eau de la source Léthé¹⁴. Henry s'y refuse, motivé par son désir d'établir une relation avec l'homme qui l'a sauvé, lui a rendu littéralement la vie, et dans lequel il voit une figure paternelle, un substitut du divin dans le monde concret : « If he hadn't saved me from deportation I'd have ended like others in my family. I owe him my life" (42).

Billy souhaite que Fonstein l'oublie et le lui fait savoir. La situation est perverse parce que si l'on accepte ce comportement, ce que fait par moments le narrateur, on envisagera le divin comme visant à déshumaniser l'humain. Élevé dans la tradition juive, Fonstein ne peut s'y résoudre. Nouveau venu dans le Nouveau Monde, il a besoin d'une relation avec un père vivant, il voudrait un initiateur, un modèle. Aussi adresse-t-il nombre de lettres à Billy. Il lui faut aussi le rencontrer en personne, parce que l'écriture pour le Juif se noue à la parole.

La condamnation de l'écriture dans *Le Phèdre* de Platon¹⁵, peut ici nous aider à saisir l'attitude du rescapé. Ainsi que le rappelle Benny Lévy, « [l]'écriture s'adresse indifféremment à tous les hommes, voilà pourquoi Platon la condamne, alors que la parole du maître s'adresse à l'un et à l'un en propre, à l'un dans sa singularité, elle éveille l'âme de chacun¹⁶ ». Malgré les refus qu'il essuie, Fonstein ne remet pas en cause la figure paternelle ; il

¹⁴ Pierre Grimal, *Dictionnaire de la Mythologie*, Paris : Puf, 1993, Léthé, p. 259.

¹⁵ Platon, *Phèdre* 274e-275a.

¹⁶ « La mémoire, l'oubli, la solitude d'Israël », dans *Lévinas, le Temps, Cahiers d'Etudes Lévinassiennes*, 3, 2002, p. 123.

se remet en cause lui-même. C'est le sens qu'il convient d'attacher au renouvellement constant de ses efforts. Toutefois, ses lettres ne sont pas lues¹⁷ et, suite à une scène extrêmement humiliante¹⁸, le rescapé finit par accepter sa position symbolique de fils non désiré et toute la solitude qu'elle implique.

Il est pourtant incapable de saisir le mal inhérent au refus de Billy Rose. Acceptant sa situation, il accepte aussi ce qu'Emmanuel Lévinas appelle « l'irremissibilité du Juif¹⁹ ». Ignoré par son sauveur, Fonstein ne réussira pas à atteindre l'intégralité de son identité, comme le souligne Sorella, son épouse: "If you lived with Fonstein's feelings as I have lived with them [...] you would agree he should get a chance to complete them. To finish out. » (65). Habitué aux modèles de l'ancien monde, Fonstein ne comprend pas le fonctionnement du nouveau. Pour lui, tout signe est signifiant et appelle à son interprétation dans un système qui le met en relation de cause à effet avec l'interprète et le monde. Or, les images générées par Rose ne fonctionnent pas selon les mêmes règles. Elles ne nécessitent pas d'interprétation et, pour supporter le poids de leur in-signifiante, il faut oublier que, dans un autre monde, elles auraient pu avoir un sens. Fonstein ne s'est pas abreuvé aux eaux de Léthé. Il vivra, nous l'avons vu, en suspens **dans une sorte de limbes** entre l'enfer du passé et celui du présent. Du silence de ses lettres restées sans réponse, il se fait une carapace et tel un autre Bartleby, il *préfère* la solitude.

Le silence des signes dans lequel il s'est contraint à vivre est néanmoins éloquent pour le lecteur. Parce qu'il l'invite justement à interpréter le personnage dont il émane. Figure lumineuse de vérité, Fonstein s'oppose aux puissances des ténèbres. Sa mémoire individuelle est précieuse pour la restructuration de la mémoire collective. Son récit a la valeur d'une

¹⁷ Voir *infra*, note 2. C'est dans cet épisode, surtout, que l'on perçoit la relation intertextuelle dont parle L. Kremer (voir note 2) entre « Bartleby the Scrivener » de Melville et *Bellarosa*.

¹⁸ Où il se fait jeter dehors par les serveurs d'un restaurant chic.

¹⁹ « Le recours de l'antisémitisme hitlérien au mythe racial, rappelle au Juif l'irremissibilité de son être. » *Confluences* 15-17, 1947. Repris dans *Lévinas, le temps, Cahiers d'études Lévinassiennes*, 2002, pp. 99-107.

parole régénératrice et vivante. Il constitue ainsi une autre source qui s'oppose à Léthé, une source qui ne s'adresse pas aux sens, ne peut abreuver la soif d'être, mais peut restituer l'identité perdue par un travail de reconstruction. En contant son histoire, le rescapé engage, en effet, le narrateur anonyme à le reconstruire. Pour cet homme qui, nous l'avons vu, a perdu ses repères identitaires, Fonstein pourrait constituer cette autre source du royaume des ombres, située plus loin que Léthé et dont seuls les mystes connaissaient l'existence. Ceux d'entre eux qui se montraient suffisamment patients pour la trouver s'imprégnaient du pouvoir de la mémoire du monde qu'ils venaient de quitter. Le nom de Fonstein qui, en allemand signifie « source de pierres » semble étayer cette hypothèse, d'autant plus que l'institut mnémotechnique du narrateur porte le nom de cette autre source – Mnémosyne.

« Memory is life » (35) disait, pourtant à ses clients le narrateur, qui a fait fortune en engageant sa mémoire dans les affaires. La formule faisait toujours son effet auprès des diplomates, financiers, militaires et autres grands de ce monde qui fréquentaient « Mnémosyne », l'institut qu'il avait fondé pour rendre leur mémoire plus performante. Riche et doté d'une mémoire prodigieuse, l'homme est cependant abattu. Il est à la retraite et vit seul dans une « brownstone mansion » (50) de Philadelphie, où paradoxalement, il recherche l'oubli : « I would like to forget about remembering. » (34). Suspendu entre la mémoire et l'amnésie, il est le personnage le plus complexe de l'histoire. Son anonymat correspond à son physique, décrit de manière à faire naître des interrogations : « a tall old man with a structural curl at the top like a fiddlhead fern or a bishop's crook » (74).

Le nom de son institut allie, nous l'avons vu, le narrateur au monde des enfers puisqu'à l'opposé de Léthé, Mnémosyne est cette autre source qui garantit la mémoire aux âmes dans l'au-delà²⁰. Mnémosyne fait donc en quelque sorte du narrateur un pendant de Billy Rose, qui parraine pour sa part la source de l'oubli, et les deux personnages partagent certains

²⁰ Pierre Grimal, *op.cit.* Mnémosyné, p. 300.

traits infernaux. Bien qu'il ne soit pas dans le show-business, le narrateur est théâtral dans sa façon de présenter les faits ou plutôt les images de son récit. Sa reconstitution de l'histoire des Fonstein se fait par le biais d'une métaphore picturale : « My pictures of them [...] they have to be represented pictorially » (36). La façon dont il introduit les Fonstein révèle son côté démoniaque. Il les évoque tel un médium, un sorcier, voire un démon capable de réveiller deux esprits dans leur tombe : « What we have before us are the late Harry Fonstein and his late wife Sorella » (36). Comme Billy, le narrateur a un côté superficiel et dénaturé qui se traduit par sa réticence à la philosophie de Platon et sa façon de la déformer. Il préfère éviter d'aborder le sujet des idées platoniciennes (79) et déclare : « No idea is more than an imaginary potency, a Los Alamos mushroom cloud (destroying nothing, making nothing) rising from blind consciousness » (47). Enfin, il se définit lui-même par une image allant à l'encontre de la théorie des Idées : « My soul [...] played the role of sitter in my body. » (85) Accordant plus d'importance au corps qu'à l'âme, cette affirmation inverse le point de vue platonicien qui perçoit le corps comme la prison de l'âme²¹. Elle affirme la primauté de la représentation matérielle de l'être (le corps) sur l'Idée.

Cependant, le narrateur n'est pas un personnage exclusivement négatif. Au crépuscule d'une existence consacrée à l'exploitation de sa mémoire, il se pose une question essentielle : « What was there worth remembering? » (77). Il se rend compte qu'il a commis une erreur : sa mémoire l'a empêché de bénéficier humainement des Fonstein, ces deux êtres d'exception que le destin avait mis sur son chemin. « I wasn't what I thought I was » (81), affirme-t-il après un rêve qui l'a révélé à lui-même. C'est ce constat qui motive, du moins en partie, la nouvelle qu'il écrit, c'est-à-dire leur histoire. Le fait-il pour racheter son identité aux enfers ? C'est en tout cas son ultime chance d'employer sa mémoire à une cause qui l'engage de manière personnelle et intime.

²¹ *Le Phédon*, 66b-67a,

L'évolution du narrateur se reflète dans le miroir que lui tendent deux figures féminines, Deirdre, son épouse défunte, et Sorella, celle de Fonstein, également décédée. Le mariage du narrateur à Deirdre²² « a wasp lady » (55), apparaît comme une coupure dans sa vie. En l'épousant il renonce à son héritage culturel pour un héritage acheté, pour ainsi dire, en vendant sa mémoire. C'est ce que lui reproche notamment son père : « True, I had moved to Philadelphia and married a Main Line lady. We lived in a brownstone mansion which had a closed garden and an 1817 staircase photographed by *American Heritage Magazine* » (50). Le nom de la revue de décoration fonctionne ici de manière ironique. Meublée par Deirdre (« a woman who knew everything there was to know about eighteenth century furniture », 35), la demeure est, sans doute, fidèle à un passé historique ; mais ce passé n'est ni américain ni juif. La maison, comme la mémoire du narrateur, est du reste surchargée de représentations dépourvues de profondeur. A présent seul, le narrateur cherche à en retrouver l'esprit authentique en essayant de découvrir le caractère de celle qui l'a décorée. Aussi s'emploie-t-il à lire les poètes métaphysiques et les autres livres de chevet de Deirdre ...

Deirdree's bedside books had now become mine. I was curious to know how she had read herself to sleep. What had been on her mind became important to me. In her last years she had turned to such books as *Koré Kosmu*, the *Hermetica* published by Oxford and also sections from the *Zohar*. Like the heroine of Poe's story *Morella*.
(80)

Le narrateur se garde toutefois de rappeler au lecteur qu'au moment de sa mort, *Morella* a jeté un sort à son mari, le narrateur de Poe qui, comme celui de Bellow, demeure anonyme:

But thy days shall be days of sorrow—that sorrow which is the most lasting of impressions (...) For the hours of thy happiness are over ; and joy is not gathered

²² *of the Sorrows*?! On pense aux personnages de ce nom, dans les oeuvres dramatiques de Yeats et de Synge.

twice in a life (...) Thou shalt no longer play (...) with time, but being ignorant (...) thou shalt bear about with thee thy shroud on earth²³.

Par la répétition du mot « *sorrow* », le sort de Morella évoque *Deirdre of the Sorrows*, héroïne de la mythologie irlandaise, dont le prénom par ailleurs signifie « triste »²⁴. Un rapport intertextuel se profile peu à peu entre la nouvelle de Bellow et le conte de Poe. Pour ranimer le passé dans le psychisme de son narrateur, l'auteur a recours au gothique d'Edgar Allan Poe. Dans les limites qu'impose le réalisme formel de sa nouvelle, il montre que, trois ans après sa mort, Deirdre agit encore sur le narrateur²⁵, tout comme Morella « vampirise » le narrateur de Poe.

C'est toujours par le truchement du mode gothique que Bellow transpose dans son œuvre le personnage de Sorella qui, du fait de l'hypotexte « Morella », devient symboliquement la fille de Deirdre. Deirdre, qui agit comme Morella, sera remplacée par Sorella dans la vie du narrateur, de même que, chez Poe, Morella-la-fille remplace Morella-la-mère.

Penchons-nous à présent sur le personnage de Sorella : Au XIX^e siècle, la Juive constitue, selon Rachel Ertel, « un mythe sexuel²⁶ ». Avec le développement de la littérature juive américaine, elle est surtout dépeinte au vingtième siècle en tant que mère ou épouse : « elle est le pivot de la famille (...). Vient-elle à disparaître, l'univers familial et tout ce qu'il représente se disloque, laissant place au chaos²⁷. » Le personnage de Sorella est construit au regard de ces représentations. Pour garder en mémoire les courtisanes juives de la *Comédie*

²³ Edgar Allan Poe. *Tales*, Leipzig: Bernhard Taudchnitz, 1884., p. 251.

²⁴ The name itself is of uncertain origin but has been related to Celtic *derdriu* « angry » or Gaelic *deoirid* « brokenhearted », « sorrow-stuck ». Adrian Rome, *Dictionary of Proper Names*, London: Cassell 1994.

²⁵ Elle l'empêche, notamment de changer les lampes de chevet de leur chambre (80).

²⁶ « Elle garde en amour tout l'attrait de l'exotisme de la belle et lascive orientale. » Rachel Ertel, p. 29.

²⁷ *Ibid.* p. 88.

Humaine, Sorella est professeur de français, mais elle est surtout une mère aimante et une épouse dévouée. Pour l'américaniser, Bellow a recours au miroir déformant du gothique américain qui, depuis Poe, et en passant par Faulkner, Welty, Williams et McCullers, est peuplé de phénomènes de foire, de « freaks ». Démesurément obèse, Sorella est cependant utilisée comme figure emblématique de la mémoire juive : “I wondered at her size. I never lost sight of Fonstein’s history, or of what it meant to be the survivor of such a destruction. Maybe Sorella was trying to incorporate in fatty tissue some portion of what he had lost – members of his family” (60).

Vers la fin de l’histoire ce ne sera plus Deirdre mais Sorella qui hantera le narrateur par ses qualités de « Juive ». Elle lui réveille la mémoire dans un moment épiphanique qui, trente ans après que l’événement s’est réellement passé, lui révèle qu’il a toujours servi l’illusion de l’image :

Sorella was not speaking of Douglas Fairbanks, nor did she refer to Fonstein only. Her remark was ultimately meant for me (...) I decided to switch off the lamp, which fleetingly was associated with the thicket in which Abraham—*avinu* had found a ram caught by the horns—as you see I was bombarded by too many sides. Now illuminated particles of Jewish history were coming at me.” (82)

Lorsque cette révélation a lieu, Sorella, cependant, comme Deirdre, est morte.

Le narrateur anonyme clôt son récit **avec** l’évocation d’une étrange communication téléphonique : il refuse de conseiller le jeune homme qui l’a appelé pour lui annoncer la mort des Fonstein et qui, de toute évidence, est à la recherche d’attaches, d’une famille, d’une figure paternelle. L’écriture de l’histoire des Fonstein se présente donc en quelque sorte comme une alternative à l’acceptation de tout rôle paternel : « I chose instead to record everything I could remember of the Bellarosa Connection, and set it all down with a Mnemosyne flourish » (89). Ces derniers mots sont chargés d’ironie puisque les fioritures

(*flourish*) relèvent de l'imagination et non de la mémoire. Est-ce que le narrateur revient à la case de départ ? Certainement pas, et c'est d'ailleurs ici l'un des ressorts de l'ironie. Cependant, il ne s'engage ni vis-à-vis de son interlocuteur, le jeune homme en quête de père, ni vis-à-vis de son lecteur qui, lui aussi, est en quête, puisqu'il doit trouver seul le sens de cette conclusion.

L'écriture de l'histoire des Fonstein a surtout permis au narrateur de démasquer les mensonges et prendre conscience de certaines vérités sur lui-même et sur le monde. Il a notamment compris que son slogan « Memory is life » n'est que partiellement vrai. Il aurait pu utiliser comme conclusion, des mots plus appropriés empruntés à Platon, comme par exemple cette phrase *du Timée* : « Philosopher est apprendre à mourir. » Mais le narrateur n'en est pas là. Aussi instructrice soit-elle, l'histoire des Fonstein ne lui a pas appris à mourir. L'ex-directeur du Mnemosyne Institute reste bien vivant dans la mémoire de tous ceux qui ont eu du mal à saisir son jeu ...

Emmanuel Vernadakis, **CRILA**

Bibliographie

- Bach, Gerhard (ed.) *Saul Bellow at Seventy-five, A Collection of Critical Essays*.
Tübingen: Gunter Narr Verlag Tübingen, 1991.
- Bellow, Saul. *Collected Stories*. London, New-York, Toronto: Penguin Books,
2002.
- Borges, Jorges, Louis. *Ficciones*. New York: New Directions, 1964.
- Ertel, Rachel. *Le roman Juif américain, une écriture minoritaire*. Paris : Payot, 1980.
- Grimal, Pierre, *Dictionnaire de Mythologie*. Paris: PUF, 1982.

Kremer, Lillian, S. "Memoir and History: Saul Bellow's Old Men Remembering in 'Mosby's Memoirs,' 'The Old System,' and *The Bellarosa Connection*". *Saul Bellow Journal*, 12, 2, Fall 1994, pp. 44-58.

Kumar, Shiv, P. "Memory Sans Understanding: A Perspective on *The Bellarosa Connection*". *Saul Bellow Journal*, 10, 1, Fall 1991, pp. 32-37.

Hamburgeur, Aaron, "The Art of Reading Saul Bellow: An Unfinished Symphony" dans *Poets and Writers*. Nov./Dec. 2005, vol. 33, Issue 6, pp. 27-31.

Jerushalmi, Yosef, Hayim. "Réflexions sur l'oubli" dans Y.H. Jerushalmi et al., *Usages de l'oubli*, Paris: Seuil, 1988, pp. 7-21.

Lévy, Benny, Alain Finkielkraut, Bernard-Henri Lévy. "La mémoire, l'oubli, solitude d'Israël » dans *Lévinas, le temps. Cahiers d'études Lévinassiennes*, 2002, 1, pp121-149.

Luria, Aleksandr Romanovich. *The Mind of a Mnemonist: A Little Book about a Vast Memory* Traduit du russe par Lynn Solotaroff. Cambridge: Harvard Univ. Press, 1987.

Poe, Edgar Allan. *Tales*, Leipzig: Bernhard Taudchnitz, 1884.

Ricœur, Paul. « Sanction, réhabilitation, pardon », dans *Le Juste*, Paris : Esprit, 1995.

——— *La Mémoire, l'Histoire, l'Oubli*. Paris : Seuil, 2000.

Wade, Stephen. *Jewish American Literature Since 1945: An Introduction*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1999.