

Anna Maziarczyk

Université Maria Curie-Skłodowska

Pl. M. Curie-Skłodowskiej 5, 20-031 Lublin, Pologne

Raymond Federman et l'art d'exprimer l'indicible

ABSTRACT

The originality of Raymond Federman's *La Voix dans le Cabinet de Débarras* resides in both its graphic form, close to some artistic projects, and its narrative content, which engenders and motivates the former, thus revealing the deep sense of literary devices, which only appear to be purely formal experiments. Exploring the trauma experienced during the Second World War, the text delves into the issue that the writer's whole literary oeuvre obsessively returns to: the impotence of language in the face of a complex and dramatic reality. The aim of this article is to analyse the narrative mechanism, which rejects the conventional transmission of a story in favour of discursive strategies exploiting the materiality of text. The extensive semantic correlation of these two aspects creates a double drama, resulting from the actually experienced tragedy and an inability to verbalise it. Referring to the theory of an artistic text and philosophical reflections on the Holocaust, this article seeks to demonstrate that *La Voix dans le Cabinet de Débarras* embodies Federman's search for new forms of expression of trauma in a literary text.

Keywords: Federman, war, Holocaust, experimentations, the unsayable

La Voix dans le Cabinet de Débarras (Federman 1979) est un texte exceptionnel pour deux raisons. Tout d'abord, il a une forme matérielle particulièrement intéressante qui le rapproche d'un projet à

caractère artistique. Ensuite, il détient une position centrale dans la création littéraire de Federman puisqu'il se réfère, de manière directe, à une expérience traumatique de la période de la deuxième guerre mondiale. Jamais exprimée de façon directe, cette expérience constitue un centre autour duquel s'est bâtie toute la production littéraire de cet auteur juif d'origine française¹, plutôt peu connu dans son pays d'origine mais bénéficiant d'une large notoriété dans les pays anglophones². Le 16 juillet 1942, dans le cadre de l'opération d'extermination des Juifs appelée « La Grande Rafle », un groupe de Nazis fait intrusion dans sa maison natale pour arrêter toute la famille. Poussé rapidement par sa mère dans le débarras du palier avec la recommandation de se taire pour ne pas signaler sa présence, le jeune Federman évite l'arrestation, contrairement à tous ses proches qui meurent exterminés dans les chambres à gaz d'Auschwitz. Après vingt-quatre heures de peur et d'incertitude, il se décide à sortir et à aller chercher de l'aide auprès de ses cousins. Ces vingt-quatre heures passées dans le débarras marquent Federman pour toute sa vie d'homme et d'écrivain. Après avoir écrit deux romans obsessionnellement auto-thématiques consacrés à l'impossibilité de saisir la vie réelle dans la fiction romanesque (Federman 1971, 1976), il décide d'affronter directement le traumatisme du débarras qui, sous une forme dissimulée, était déjà présent dans chacun de ses romans antérieurs. Le présent article se propose pour but d'analyser le dispositif narratif mis en œuvre qui récuse une transmission conventionnelle de l'histoire au profit des stratégies discursives fondées sur la matérialité même du texte. C'est à travers leur profonde corrélation sémantique que se tisse, hachuré par les émotions, le récit d'un double drame engendré tant par la tragédie réellement vécue que

¹ « Tous ses romans écrits tant en anglais qu'en français racontent la même histoire de sa vie, où fiction et réalité, mémoire et imagination s'enchevêtrent » (James 2006 : 69).

² Observant que « Federman n'est pas prophète en son pays », Wagner mentionne le bilinguisme de l'expression et le caractère extrêmement expérimental de ses écrits comme les raisons de sa longue absence sur la scène littéraire française. (Wagner 2009 : 1-2).

l'impossibilité de la verbaliser. En nous appuyant sur les théories du texte artistique aussi bien que sur quelques travaux d'ordre philosophique sur l'Holocauste, nous chercherons à ressortir l'enjeu principal de Federman qui consiste à expérimenter des formes inédites d'expression de la trauma dans un texte littéraire.

Dès le premier contact avec *La Voix dans le Cabinet de Débarras*, on est déconcerté par sa forme linguistique et textuelle. Présenté en version bilingue français-anglais dans un même volume, *La Voix dans le Cabinet de Débarras* évoque cette histoire tragique à deux reprises, dans deux volets distincts commençant chacun par sa propre couverture. Le format *tête-bêche* du livre met à égalité les deux versions linguistiques qui ont été créées presque simultanément (Federman 2001 : 243) et réalisent une même conception artistique. En admettant que la notion d'œuvre se réfère à une « entité artistique abstraite », celle de texte à « un système concret de signes à travers lesquels une œuvre donnée s'exprime » et celle de document à « un objet matériel qui est porteur de texte » (Gunder 2001 : 86), *La Voix dans le Cabinet de Débarras* est une seule œuvre exprimée simultanément à travers deux textes qui à leur tour forment un seul document – le livre. La relation entre les deux textes est celle de l'équivalence : autant que possible, ils se correspondent au niveau stylistique, narratif et thématique. Inspirée par la double nationalité franco-américaine de l'écrivain et trahissant certainement un dédoublement de personnalité, cette redondance voulue et tout à fait inhabituelle dans un texte littéraire provoque d'emblée une désorientation quant à la stratégie de lecture à adopter. Le texte ne donne, en cette matière, aucune indication, s'offrant au lecteur dans l'ambiguïté de sa dualité formelle.

Le récit même, dans ses deux variantes linguistiques, est un autre défi de lecture même pour un lecteur familiarisé avec l'écriture federmanienne, bien connue pour sa poétique « d'irréalisme ou d'anti-réalisme » (Wagner 2009 : 1). On y retrouve, comme dans ses écrits antérieurs, le mode d'expression bilingue, la version française étant ponctuée de tournures anglaises et vice versa : « est-ce le nouveau monde américain aux gens aimables how do you do like it here »

(Federman 1979 : 3). Ce mélange linguistique n'est pourtant pas vraiment un obstacle à la lecture, les insertions en langue étrangère se limitant à des séquences plutôt courantes qui ne posent donc pas de problèmes de compréhension. Federman va pourtant ici nettement plus loin dans ses expérimentations littéraires et les pousse aux extrêmes, à tous les niveaux possibles du texte, conformément d'ailleurs à sa devise selon laquelle « Fiction is called experimental out of incomprehension and despair » (Federman 1993 : 37). Dépourvu de début et de fin véritables, le texte renonce d'emblée à raconter fidèlement quelque histoire personnelle ou universelle. Il se déploie de manière chaotique, sans s'arranger en un récit de l'événement historique qui l'a engendré. Cette forme d'écriture éclatée est souvent choisie par les auteurs qui font de la littérature un lieu de témoignage d'expériences limites. Pour parler des événements qui font s'effondrer le monde et « assassiner la notion même d'individualité » (Arendt 1995 : 194), le discontinu et le fragmentaire semblent s'imposer naturellement comme modes d'expression de la destruction totale et du tragique de la destinée humaine. « Seule [...] une écriture détachée des modèles traditionnels est à même de restituer le caractère de telles expériences du chaos », constate Courtieu qui analyse les récits concentrationnaires (2008 : 5). Chez Federman, cette écriture du chaos prend une forme différente du morcellement du récit par des blancs figurant ce qui est inexprimable pour le narrateur. L'éclatement se produit à un niveau très élémentaire – celui de la phrase – et entraîne d'emblée un certain effet d'illisibilité. Non conforme aux normes de la communication écrite, voire de la communication tout court, le texte exclut aussi bien les majuscules que les signes de ponctuation et fait s'étaler des mots ou des syntagmes sans former de phrases qui manifesteraient une intention quelconque de transfert de sens. Construit d'unités lexicales indépendantes qui ne sont liées par aucun lien logique, il revêt une structure à la fois condensée et mobile : les mots qui se suivent ne constituent pas de structures discursives facilement repérables et peuvent former des syntagmes différents à chaque relecture, comme, par exemple, dans ce passage : « [ils] brûlèrent toutes les étoiles dans

un grand fourneau à gaz ma survivance une erreur qu'il n'accepte pas le force à recommencer au conditionnel » (Federman 1979 : 9). Placé en position centrale, le mot « erreur » marque une transition entre deux isotopies auxquelles il appartient en même temps : il véhicule, à la fois, le sentiment de culpabilité ressenti toute sa vie par le narrateur, seul membre de la famille à avoir survécu à l'extermination, et le motif des affres de l'écriture éprouvés par l'écrivain qui n'arrive pas à toucher le fond des choses. Créant une tension entre les éléments langagiers autonomes, une telle dislocation structurelle et syntaxique permet une exploitation systématique des possibles du langage. Toutefois, la multiplication des effets déséquilibrants perturbe considérablement la lecture. Formé d'une seule phrase prolongée sur l'espace d'une vingtaine de pages et morcelée en structures détachées, le texte met en cause le dispositif conventionnel de linéarité qui, comme on le sait bien, repose sur une syntaxe liée et hiérarchisante permettant de dégager les relations entre les événements. Sa lecture exige un travail de réanalyse des cadres qui ont été précédemment actualisés et impose une redéfinition permanente des sens véhiculés.

Hanté par les événements traumatiques de la guerre, le narrateur cherche à les exprimer à travers les mots pour enfin affronter cette réalité douloureuse enracinée au plus profond de son identité : « ça dit après vingt ans de se heurter le crâne contre le mur vingt ans de solitude claquant les vieilles histoires » (Federman 1979 : 2). Le texte s'ouvre sur une scène d'écriture et évoque l'idée d'un travail classique de mise en scène de soi au moyen de la littérature, symbolisée par la machine à écrire électrique. Or, ce que le lecteur peut lire, ce n'est pas une autobiographie classique qui, conformément à la définition proposée par Philippe Lejeune, serait un « récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité » (Lejeune 1975 : 14). Tout en s'inscrivant dans le cadre des récits engendrés par la mémoire de la Shoah, *La Voix dans le Cabinet de Débarras* n'est pas une reconstruction du factuel qui s'arrangerait en une histoire cohérente du vécu du narrateur, telle « une copie conforme de ma vie » (Federman

1979 : 11). Le texte n'évoque que par bribes peu intelligibles la réalité historique qui a trouvé une forme d'expression particulièrement intense dans les écrits testimoniaux de nombreux rescapés tels, par exemple, Primo Levi, Elie Wiesel ou bien Imre Kertesz. Or, si *La Voix dans le Cabinet de Débaras* ne raconte pas directement l'atrocité de l'extermination méthodique entreprise par les Nazi que Federman a miraculeusement évité grâce au geste perspicace de sa mère, il est toutefois motivé par le même sentiment de culpabilité de survivant. Le texte est moins un récit de vie censée révéler la déshumanisation dont Federman n'a été qu'un témoin auriculaire et, somme toute, passerager qu'une autobiographie émotionnelle entreprise pour évacuer tant le traumatisme du débarras qu'une honte, croissante au fil des années, d'avoir survécu alors que les autres – et surtout ses proches – ont perdu leur vie dans une humiliation sans pareille. Si la forme autobiographique conventionnelle se voit ainsi insuffisante pour exprimer le drame existentiel et toutes les émotions violentes qui en découlent, elles ne se laissent pas non plus enfermer dans une structure typiquement romanesque, ce que montre clairement ce passage qui évoque le travail du scripteur : « il m'appelle boris oui histoire de fabuler un peu dit-il quand j'étais au seuil boris mon premier faux nom mais il l'effaça aussi dans un moment de colère une fausse piste » (Federman 1979 : 7). La réalité affreuse non seulement serait faussée par la fiction qui, comme on le sait bien, repose principalement sur une illusion, donc sur un mensonge, mais elle dépasse, tout simplement, les capacités d'imagination. « Auschwitz nie toute la littérature comme il nie tous les systèmes » constate Elie Wiesel (1977 : 191) et *La Voix dans le Cabinet de Débaras*, qui renonce d'emblée à toutes les formes conventionnelles de représentation littéraire, en est une preuve flagrante.

Ancré dans le présent, le texte fait se chevaucher, en une seule et longue phrase, des sensations tangibles de l'instant, des commentaires sur le travail d'écriture ainsi que des bribes de souvenirs épars et brouillés : des images fugaces du passé et des fragments de conversations retenues par le subconscient. Tout courts, réduits à peine à quelques mots, ces morceaux hétérogènes qui se superposent à

la surface du texte font ainsi fusionner divers intervalles temporels : l'expérience traumatique du débarras qui a eu lieu dans l'enfance du narrateur, le moment présent portant une empreinte indélébile du passé, et une réalité artistique hors du temps réel. Car ce qui fait l'originalité de ce livre étrange, c'est paradoxalement moins sa forme spectaculaire que la narration qui l'engendre et la motive, dévoilant le sens profond des procédés qui, au premier abord, semblent n'être que de pures expérimentations formelles.

La narration dans le texte est assurée par ce que David Dowling appelle un « je fluctuant » qui est tantôt la voix du gamin effrayé et caché dans le débarras, tantôt celle de l'adulte racontant ses souvenirs, tantôt encore une pure potentialité textuelle (Dowling 1989 : 353). Figure autobiographique évidente, le garçon procède simultanément à la description des événements, ce qu'il fait à travers une narration à la troisième personne, et à une sorte de dialogue avec la figure de l'écrivain qui note et raconte son histoire. Cet écrivain est directement identifié comme « féderman », et l'orthographe du mot avec une lettre minuscule dévoile un écart entre cet individu inscrit dans le texte et Federman l'auteur : « [...] si cela devait se savoir ça serait su ma vie commença dans un cagibis [...] » (Federman 1979 : 3). D'un côté, le texte souligne des parallèles entre le garçon dans le débarras et « féderman » : les deux sont enfermés au troisième étage, le premier pour se dérober à la vue des Nazis, le second pour travailler sur le récit racontant l'expérience traumatique du premier :

dans notre cabinet de débarras après tant de faux noms refilés sur moi entassés évitant la vérité il écrivit toutes les portes bêtes s'ouvrirent pour regarder ma nudité une métaphore un rire tordu le voilà qui s'écrivaille dans un coin dedans où on gardait de vieux journaux (Federman 1979 : 2).

De l'autre côté, il procède à une sorte de confrontation entre la figure de l'enfant et celle du scripteur de son histoire, créant ainsi une situation narrative spécifique où, comme le remarque Kutnik, les relations romanesques conventionnelles s'inversent de manière perverse (Cf. Kutnik 1986 : 211). Irrité par « tant de détours implacables fausses justifications dans les marges [...] » du scripteur, le garçon décide de suppléer aux omissions dont regorge son récit

imparfait et de présenter l'histoire à travers sa propre perspective : « maintenant que je parle dis je la vraie histoire » (Federman 1979 : 1). Or, comme le montre la citation ci-dessus, il ne réussit qu'à produire un flux incohérent de paroles, à peine compréhensible, qui révèle son chaos intérieur. Les répétitions des mêmes segments phrastiques, la syntaxe aberrante, les nombreuses paraphrases verbales font que son discours se délite, incapable de fournir une version linéaire des faits advenus.

Ce qui s'est passé ce jour tragique de la Grande Rafle ne se manifeste donc, dans le texte, qu'à travers des éclats subsistant dans la mémoire de l'homme mûr. Il voit toujours des Nazis envahir sa maison pour arrêter les Juifs : « ça commence en bas les soldats appellent leurs noms le sien aussi féderman mal fait le laisse pas s'échapper cette fois-ci » (Federman 1979 : 2). Dans sa tête retentissent les mots anonymes mais rassurants de ses proches : « sauver le gosse à tout prix » (Federman 1979 : 2). Tant d'années plus tard, il ressent toujours dans son corps les douleurs physiques jadis éprouvées quand, « accroupi en sphinx piégé nul dans ma merdaille » (Federman 1979 : 5), il devait maîtriser ses besoins physiologiques, telle une envie urgente de pisser, afin de ne pas trahir sa présence. Enfermé dans le débarras qui, dans ses souvenirs, apparaît comme « un trou noir », il se souvient avoir voulu « se désintégrer se mietter au vent futur » (Federman 1979 : 8). Les événements dramatiques auxquels il a assisté en tant que témoin aveugle lui reviennent sous forme de visions cauchemardesques où la réalité se confond avec son imagination : « j'attends dans le noir écoute en bas dans l'escalier à quatre pattes avec leurs petits paquets nomades dans la cour maintenant à plat ventre étoiles jeunes gémissantes au four père mère sœurs aussi en cris vite vers leur solution finale pour en finir » (Federman 1979 : 6).

La Voix dans le Cabinet de Débarras n'est en effet que partiellement focalisé sur le passé, se concentrant davantage sur le présent narratif. Privée de tous les liens, sous la forme d'un seul alignement de mots, cette écriture brisée qui progresse à un rythme saccadé offre plutôt la possibilité de pénétrer dans la conscience d'une

instance narrative aux prises avec le passé qu'elle veut dire. Car son intention est moins de raconter et témoigner que tout simplement de dire, exprimer, crier pour évacuer le traumatisme vécu dans le débarras et la honte d'être le seul rescapé de toute sa famille. Or, ce qui se dégage de ce texte étrange, c'est l'impossibilité de dire les choses telles qu'elles ont été. L'échec est causé non pas tant par les atrocités de la guerre – motif qui est, chez Federman, plutôt peu accentué contrairement aux écrits concentrationnaires – mais tout simplement par le fait que l'expérience vécue échappe à la structuration dans les formes de communication conventionnelles, dont les phrases constituent la manifestation la plus courante. Tout ce qui est écrit par le scripteur se voit tout de suite contesté par l'enfant comme incompatible avec son vécu et n'atteignant jamais sa plénitude. Les objections parsèment le texte à un rythme régulier et dénoncent sa référentialité qui ne correspond pas à la réalité :

il n'arrive pas à amorcer la vraie histoire en vain me situe dans un faux séjour à l'envers où je tombe dans le vide avec son obligation de m'imposer un commencement de tristesse d'inscrire un début douté à ma résidence ici avant que la mémoire ne devienne source pour que je puisse me déplier d'après un ordre temporel de déplacements faits demeure complexité plagiat plajeu (Federman 1979 : 10).

Les énoncés produits par le scripteur ne parviennent pas à refléter les événements du passé. Formés de mots conventionnels qui ne dépassent pas leurs fonctions référentielles usuelles, ils ne sont capables que de noter froidement des faits historiques et de marquer l'existence des gens, sans les laisser se matérialiser même à un certain degré. Chaque tentative de refiguration verbale du vécu ne fait que le fausser, de sorte que le narrateur ne se reconnaît pas dans son propre récit : « il continue à multiplier ses voix dans les voix pour me rendre autre que moi maladroitement » (Federman 1979 : 8). Cette impuissance du langage face à la réalité constitue le thème majeur de *La Voix dans le Cabinet de Débarras* et se voit formulée de manière particulièrement expressive dans ce passage à caractère d'autocommentaire où l'écriture est associée à la mort : « discours de récupération par perte achève père mère dans parenthèses maintenant

vus sœurs aussi mesurés calculés formulés en symboles typographiques de correspondance » (Federman 1979 : 19). Revenant encore une fois à la problématique de l'irreprésentable qui a motivé ses écrits antérieurs, Federman insiste sur cet *hiatus* inéluctable entre des phénomènes imaginaires et des phénomènes authentiques, tant de fois débattu par des philosophes (Ingarden 1983). C'est pour cela que le texte retentit de constatations d'échec : il se présente comme « vraie histoire fiasco », « vérité et mensonge en même temps », « faux monnayage sémantique » (Federman 1979 : 4, 12).

Puisque « ce qui se passe dans le cabinet de débarras n'est jamais dit » (Federman 1979 : 3), le texte cherche à l'exprimer au moyen de procédés formels qui font son originalité incontestable. Il œuvre dans sa matière même, soigne sa mise en forme et multiplie les modes d'expression afin de pallier aux insuffisances des mots. Sans être réduit au seul statut de médium, le matériau textuel devient porteur de sens au même titre que le langage. Cette corrélation entre l'aspect verbal et l'aspect matériel du récit constitue un élément essentiel de l'esthétique federmanienne visant à explorer l'indicibilité de l'expérience traumatique, de l'enfermement et de l'identité déchirée.

Ce sont, tout d'abord, diverses formes géométriques qui suggèrent l'importance de sa structure matérielle : édité en format carré assez grand, le texte s'inscrit littéralement dans cette figure et ses variantes. La disposition arbitraire des mots sur la page réduit, de manière ostensible, le contenu verbal aussi bien que les paramètres de la narration classique pour faire ressortir des régularités structurales. Chaque page recto de la variante française contient un rectangle de quatorze lignes de texte dont chacune contient exactement quatre-vingt-quinze lettres. Par contre, la variante anglaise prend la forme d'un carré idéal formé de dix-huit lignes de texte, chacune composée de soixante-huit lettres. Comme on pouvait le supposer, les différences structurales et formelles entre les deux textes résultent d'une influence inévitable de chaque langue. C'est par ailleurs ce que souligne l'auteur même : dans une interview accordée à Alyson Waters, Federman explique que la forme rectangulaire de la version française s'est imposée, pour ainsi dire, toute seule, le français étant

une langue nettement moins parcimonieuse que l'anglais (Federman 2001 : 244).

Dans les deux parties du livre, sur les pages verso, apparaissent des formes graphiques qui font écho aux dispositions textuelles décrites. On voit, dans la version anglaise, toute une série de carrés imbriqués l'un dans l'autre et, symétriquement, dans la version française, une série de rectangles. Construites d'une page à l'autre, ligne par ligne, ces figures géométriques remplacent la pagination classique. Grandissant successivement, leurs formes de plus en plus complètes s'imposent sur les pages de manière nette pour visualiser un espace clos, de plus en plus restreint, où, finalement, il ne reste presque pas de place libre. Voilà une figuration iconique³ de ce débarras qui sert de refuge au garçon et de bureau à l'écrivain, espace paradoxal qui libère à travers l'enfermement.

Ces figures géométriques ne sont pas les seuls éléments graphiques qui apparaissent dans *La Voix dans le Cabinet de Débarras / The Voice in the Closet*. Avant même d'entrer dans le texte, on remarque un jeu de couleurs et de formes sur les deux pages de couvertures. Noire comme les ténèbres du débarras, la couverture française affiche les lettres blanches alors que, de l'autre côté, les lettres noires apparaissent sur un fond d'une blancheur stérile. Ce jeu de couleurs introduit le motif des réflexions et des inversions qui constituent la trame structurale du livre entier. Dans les deux versions, juste avant la page-titre, apparaissent encore deux illustrations, ou plutôt des esquisses dessinées à la main avec un crayon noir, dont l'une représente une vieille porte sans poignée et l'autre – le portrait de Federman même. Figuration de l'espace clos et symbole de l'acte de passage, la porte invite à la lecture promettant l'accès à ce qu'elle enferme, c'est-à-dire ici à l'histoire enfermée sur les pages du livre. La double structure du livre souligne encore davantage l'échec des tentatives de représentation du traumatisme au moyen de procédés artistiques conventionnels, dans ce cas littéraires. Peu importe s'il est raconté en français, langue maternelle du garçon, ou bien en anglais,

³ Relation motivée entre la forme du signe et son signifié. Ch. S. Peirce 1978 : 148.

langue d'expression du scripteur, les deux versions langagières sont au même point bizarres et hermétiques. Dédoublant un récit identiquement schizophrène qui ne raconte rien, elles ne sont rien d'autre que « des milliers de mots gaspillés de dire la même vieille chose » (Federman 1979 : 13). Même si le narrateur s'acharne à explorer toutes les possibilités de dire son vécu, la seule chose qu'il arrive à communiquer, c'est le caractère indicible de son expérience et, ce qui en résulte, l'impossibilité de rapiécer cette profonde déchirure qui marque sa personnalité :

une faille existe entre l'actuel moi errant sans voix dans un paysage provisoire à deux langues et l'être virtuel que féderman prétend faire parler dans ses paquets de tromperies excrémentielles survivant qui se dissout en articulations verbeuses incapable de dire redire ce que j'avais à dire (Federman 1979 : 13).

Cette indicibilité est totale et impossible à transgresser même avec d'autres formes d'expression. Les deux versions débouchent alors, aussi bien l'une que l'autre, sur la même illustration d'un mur de pierre qui souligne les limites de chaque tentative de représentation : ligne de démarcation textuelle, cette page figure, par sa symbolique toute flagrante, une barrière communicationnelle insurmontable. Ce n'est pas sans raison que l'illustration initiale représentait une porte sans poignée : la lecture ne permet pas d'accéder à la réalité du passé.

Or, en dépit de sa déception extrême de l'acte d'écriture et de sa révolte continue contre les failles de ce processus, le narrateur enfant est parfaitement conscient du fait que son existence dépend de l'activité scripturale de féderman – cette autre partie de son moi, rationnelle et consciente, qui s'efforce en vain de traduire avec des mots stéréotypés le traumatisme vécu il y a si longtemps. Bien qu'il soit raté d'avance, ce discours infirme de nature est pourtant vital car, selon les mots propres du narrateur, il « m'anéantit tout en me construisant » (Federman 1979 : 12). Pour Federman, l'acte même d'écriture présente un caractère performatif (Austin 1962) et assure la réalisation de ce qu'il décrit. Imparfaite et évasive par rapport à la réalité, l'écriture n'est certes pas investie de cette puissance sacrée de re-création dont rêve le narrateur. On échoue toujours à parler de ce qui est – l'idée majeure qui se dégage du texte développe ce motif de

l'aporie linguistique formulé autrefois, quoique dans un sens plus restreint, par Barthes (Barthes 2002 : 906)⁴. Même si les mots s'avèrent insuffisants et font écran à la vérité qui reste en deçà du langage, l'écriture permet toutefois de s'en approcher autant que possible. Car ce qui est prépondérant selon Federman, ce n'est pas la fonction mimétique ni même testimoniale de l'écriture, mais sa valeur expressive, comme il l'avoue ouvertement dans *Surfiction*, son manifeste littéraire : « To write [...] is to produce meaning, and not reproduce a pre-existing meaning » (Federman 1975 : 8). Faisant boucle à son incipit, *La Voix dans le cabinet de débarras* se termine sur une scène d'écriture qui évoque l'idée de la « vérité dite des doigts de féderman ici encore maintenant enfin » (Federman 1979 : 22) et exprime le pouvoir paradoxal de la littérature qui réside justement dans son impuissance de représentation.

Bibliographie

- Arendt H. (1995) : *Les origines du totalitarisme, III : Le système totalitaire[1951]*. Paris : Seuil.
- Austin J. L. (1970) : *Quand dire c'est faire [1962]*. Paris : Seuil.
- Barthes R. (2002) : *Œuvres complètes*, vol. 5. Paris : Seuil.
- Courtieu M. (2008) : « L'expérience concentrationnaire du chaos. Pour un récit éclaté ou un récit continu ? ». *Trans-. Revue de littérature générale et comparée. Écriture et chaos*, vol. 6, pp. 1-5.
- Dowling D. (1989) : « Raymond Federman's America: Take It or Leave It ». *Contemporary Literature*, vol. 30, n° 3, pp. 348-369.
- Federman R. (1971) : *Double or Nothing*. Chicago : Swallow Press.
- Federman R. (1975) : *Surfiction: fiction now ... and tomorrow*. Chicago: Swallow Press.
- Federman R. (1976) : *Take It Or Leave It*. New York : The Fiction Collective.
- Federman R. (1979) : *La Voix dans le cabinet de débarras / The Voice in the closet*. Madison : Coda Press.
- Federman R. (1993) : *Critifiction. Postmodern Essays*. Albany: State University of New York Press.

⁴ Dans la version originale, la formulation est la suivante : « On échoue toujours à dire ce qu'on aime ».

- Federman R. (2001) : « Pour commencer, parlons d'autre chose. Interview by Alyson Waters ». *Sites*, vol. 5, n° 2, pp. 242-248.
- Gunder A. (2001) : « Forming the Text, Performing the Work - Aspects of Media, Navigation, and Linking ». *Human IT*, vol. 2, n° 3, pp. 81-206.
- Ingarden R. (1983) : *L'Œuvre d'art littéraire*. Lausanne : L'Âge d'Homme.
- James G. (2006) : « Raymond Federman : un auteur bilingue méconnu à découvrir ». *LittéRéalité*, vol. 18, n° 1, pp. 69-73.
- Kutnik J. (1986) : *The Novel as Performance: the Fiction of Ronald Sukenick and Raymond Federman*. Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois University Press.
- Lejeune Ph. (1975) : *Le Pacte autobiographique*. Paris : Seuil.
- Peirce Ch. S. (1978) : *Écrits sur le signe*. Paris : Seuil.
- Wagner F. (2009) : « Raymond Federman le 'surfictionnel'. (L'exemple de *Chut*) », *Vox Poética*, en ligne: <http://www.vox-poetica.org/t/articles/wagner2009b.html> (page consultée le 15 avril 2014).
- Wiesel E. (1977) : *Un Juif aujourd'hui*. Paris : Seuil.