

Isaac Bashevis Singer : la fiction de l'infidélité

Carole Ksiazenicer-Matheron

La question de l'infidélité est matricielle dans l'œuvre d'Isaac Bashevis Singer, comme dans la littérature yiddish moderne de façon générale. Née des choix culturels de ses auteurs, qui optent pour l'écriture en « jargon » et utilisent la langue vernaculaire de préférence à l'hébreu ou aux langues coterritoriales, cette littérature, à partir de l'œuvre des classiques, à la fin du XIX^e, s'inscrit d'emblée sous le signe de la transgression, et sa langue est très souvent comparée par les écrivains eux-mêmes à une femme : maîtresse désirée, détournant les hommages destinés à l'épouse légitime, la langue hébraïque, vénérée, mais jugée inapte à traduire la subjectivité et la quotidienneté contemporaines.

Chez Singer (1904-1991), les choix linguistiques et culturels sont réfléchis de façon dramatisée par une fictionnalité jouant de la connivence avec le monde traditionnel dont l'écrivain est issu, ainsi que de l'ouverture au motif de la transgression, fondatrice de créativité. Familiar depuis toujours de la culture rabbinique par son milieu familial, il se passionne pour la mystique et ses dérivations populaires. La kabbale, les livres de morale traditionnels, les anecdotes hassidiques, les contes et les coutumes liées au folklore ashkénaze fournissent un terrain d'élection à son inspiration. Cet aspect d'innutrition culturelle se renforce chez lui d'une attirance toute particulière pour le messianisme et l'antinomisme, en particulier le sabbatéisme et le frankisme, ainsi que pour la sorcellerie, la démonologie, l'occultisme, la parapsychologie.

Singer articule ainsi délibérément la notion d'infidélité dans ses dimensions culturelles, éclairant constamment le lien entre fidélité et élection, obéissance aux commandements et mémoire, transgression et oubli. L'alliance entre Israël et son Dieu est analogue à la fidélité entre l'épouse et son époux, comme dans l'interprétation mystique du *Cantique des Cantiques*. L'adultère, transgression majeure, à l'égal de l'idolâtrie, de l'inceste et du meurtre, est par excellence le chiffre du dérèglement, du désordre impliquant l'individu et la collectivité. Dans le texte biblique, il

symbolise la prostitution d'Israël aux idoles, est associé aux fous et aux insensés dans les *Proverbes*, est punissable de mort dans les textes législatifs. Cependant, le texte sacré lui-même pose la question de la transgression en termes contradictoires, à travers la geste des héros culturels, à l'image de David qui obtient Bethsabée au prix du meurtre et de l'adultère et inaugure la lignée du futur rédempteur, le Messie davidique.

Les messianismes historiques radicalisent cette intrication du sens et la dialectique complexe de la notion d'infidélité : suscités par une attente fervente s'inscrivant dans la tradition juive, ils éclatent sur la base de données sociologiques instables, dissimulant souvent la hardiesse de spéculations inédites sous le revêtement de la fidélité aux énoncés culturels et religieux. Les deux mouvements les plus importants en contexte ashkénaze, le sabbatéisme au XVII^e siècle et le frankisme au XVIII^e s'achèvent tous deux par la conversion des faux messies, Sabbataï Tsvi à l'islam et Jacob Frank au catholicisme, entraînant derrière eux une partie de leurs « fidèles » dans une existence sectaire, une forme de marranisme au sein même du monde orthodoxe. Ceux que l'on appelle les « croyants » sont honnis par l'orthodoxie à l'égal des hérétiques et des convertis. Juifs en apparence, ils n'en adoptent pas moins un corpus doctrinaire et des rituels spécifiques, alimentant les rumeurs les plus fantastiques quant à leurs pratiques débauchées et impies.

Isaac Bashevis Singer a consacré plusieurs romans et de nombreuses nouvelles à l'exploration de cette zone grise des croyances où piété et transgression, fidélité et infidélité échangent leurs qualités de façon telle qu'il devient malaisé de les discerner. Si l'on ne peut mettre en doute l'authenticité de son approche et sa connaissance intime de la religiosité traditionnelle, on perçoit rapidement que l'énoncé de l'infidélité recouvre chez lui une multitude de valeurs, tant au plan de la transposition autobiographique que de celle de l'écriture en yiddish. Les partis pris connus qui sont les siens – le choix de mettre en lumière la sexualité, y compris dans l'évocation de la société traditionnelle, le jeu culturel érudit, la réécriture, ainsi que l'ambivalence ultime du sens à accorder au récit – dessinent un paysage complexe où la fidélité apparente au style, au texte-source, à l'oralité savante, dissimule de fait la hardiesse d'un questionnement individuel

toujours plus approfondi, constamment renouvelé par la richesse de l'invention fictionnelle. Singer se décrit d'ailleurs lui-même comme un blasphémateur, un faux messie guidé par la volonté de puissance, usant des ressources d'une écriture virtuose pour subjuger la foule et attirer l'amour : seules compensations à la coupure d'avec la sphère de la piété et de la sacralité traditionnelles.

L'adultère, systématiquement pratiqué par les personnages singériens, est par excellence le paradigme de la transgression au sein d'un univers qui reste adossé à la fidélité à la Loi. Thème janusien, il implique son propre retournement, au plan de la réflexivité des textes, par le biais de la fidélité à la littéralité des énoncés culturels ; au point que l'obsession de l'erreur, de l'oubli, de la perte devient l'un des leitmotive majeurs de l'œuvre. Le riche sémantisme traditionnel de la notion innervé l'inspiration d'une multitude de textes évoquant la communauté soudée de la bourgade juive, où les conduites sont normées par la loi rabbinique et l'observance rituelle. Dans les textes où cette structure d'ordre n'est plus présente, les textes de l'émigration américaine, par exemple, ou ceux de l'esseulement identitaire lié à l'individualisme croissant de la société juive en voie d'assimilation, l'adultère devient le chiffre de l'exil, de la perte d'identité, de l'égarement moderne.

L'horizon communautaire

Le premier roman de Singer, *La Corne du bétier* (*Sotn in Goray* – Satan à Goray en yiddish), écrit en Pologne en 1933 établit une série d'homologies qui structurent la vision romanesque de la société traditionnelle et les valeurs implicites de l'œuvre à venir. Roman historique s'ouvrant sur les massacres cosaques de 1648 en Pologne, au cours desquels les communautés juives sont massivement détruites, il dépeint essentiellement la crise messianique de 1666 liée au nom de Sabbataï Tsvi : crise qui a enflammé la quasi totalité du monde juif de l'époque et bien failli provoquer un schisme majeur dans la foi traditionnelle. Par la construction du récit, Singer met en parallèle l'agression extérieure, facteur de ruine matérielle et morale de la collectivité et l'après-coup du trauma historique, qui semble faire le lit des désordres internes, de la désorientation religieuse et du mouvement intense de ferveur messianique qui s'empare de Goray. Cette bourgade prototypique de la région de Lublin

symbolise dans le roman le judaïsme polonais en crise. L'évocation de la déchéance des élites accompagne celle de la montée de nouvelles couches sociales, en quête de pouvoir et de prestige. Aux figures du rabbin et de l'ancien notable du shtetl s'opposent les nouveaux chefs de la secte sabbatéenne, qui infiltrent la société et flattent les penchants de la foule, lui proposent un messianisme populaire et réactivent les désirs de jouissance et de revanche habituellement tenus en lisière par la Loi. Au cœur du récit, la figure féminine est le centre d'attraction des désirs transgressifs, introduisant le trouble et l'ambiguïté dans un univers en mutation. Au manque de fermeté du chef spirituel de la bourgade, progressivement saisi par le doute religieux et ultimement vaincu par le mal (les « démons »), fait écho la fragilité psychologique du personnage féminin, Rechele, qui excite la convoitise des chefs sabbatéens, l'ascète Itche Mates et le tribun démagogue Gedaliya. D'abord mariée au premier, elle est séduite par le second, lorsque son premier mari se transforme en émissaire de la nouvelle foi. L'adultère est par conséquent le maillon initial de la sortie de l'orthodoxie ; il est prononcé comme un commandement par l'antinomisme sectaire, associé aux conduites d'inversion rituelle liées à l'idéologie sabbatéenne : l'énoncé chiliastique de la « rédemption par le péché » est amplement brodé, en association avec la thématique démoniaque qui traduit l'emprise du messianisme révolutionnaire sur la foule. Les multiples associations sémantiques de la notion d'adultère (débauche, luxure, unions contre-nature, inceste, apostasie...) sont amplement variées par l'intrigue romanesque, principalement centrée sur les conduites collectives, mais très détaillée également dans l'examen des pathologies psychiques, principalement en ce qui concerne Rechele. Traumatisée durant son enfance par les massacres, abandonnée à elle-même, instruite de façon inhabituellement savante en matière de textes religieux, en hébreu et même en latin, Rechele représente l'anomie hystérique. Sa sauvagerie, ses crises d'épilepsie l'isolent de la collectivité, la soumettent au pouvoir et au désir masculins, puis la précipitent dans l'extase mystique et finalement la livrent à la « possession » démoniaque. Prophétesse de la secte sabbatéenne, révérée à l'égal d'une « sainte femme », comme Sarah, une ancienne prostituée devenue l'épouse de Sabbataï Tsvi, elle passe à la fin du

roman pour possédée, avant d'être exorcisée de façon dramatique du dibbouk (âme réincarnée) qui a pris possession de son corps. Sa mort scelle le retour de la bourgade à l'orthodoxie, au terme de l'échec de la rédemption attendue.

La narration épique de *La Corne du bétier* individualise assez peu l'évocation des conduites et des motivations des personnages. La situation d'exception associée à la crise messianique, l'énoncé démonologique qui symbolise le désordre humain, l'impersonnalité distanciée de la narration opèrent une forme d'objectivation de la thématique transgressive, laissant au lecteur la tâche d'accomplir les liaisons du sens et de l'interprétation. Le récit s'achève cependant sur un épilogue distinct, pris en charge par un narrateur alternatif, qui en recode l'ambiguïté par un discours édifiant, mimétique du style traditionnel. Les personnages, avec leur opacité ambivalente, deviennent les acteurs d'une fable pieuse, écrite par un scribe dans l'après-coup de la crise afin de détourner les « pécheurs » de l'impatience messianique. Les « repentis » qui ont fait retour à l'orthodoxie sont donnés en exemple, la femme égarée est prise en main par la collectivité et purgée de son « démon », l'apostat est rejeté à jamais des cadres de la communauté, son nom, comme celui du faux messie, est voué à l'oubli et à la malédiction. En apparence, le roman se termine sur cette « tranche de vie » communautaire, à condition bien sûr d'oublier l'ironie polysémique, l'ambiguïté carnavalesque, la dérision grotesque qui caractérisent le régime énonciatif du récit principal. La fidélité au texte de la Loi recouvre sans l'offusquer la noirceur cruelle de la peinture réaliste, avec sa charge de dénonciation moderne de la société traditionnelle. Le régime de la duplicité caractérise l'écriture singérienne, constamment polyphonique, bi-face, à l'image de son auteur, à la fois fidèle et infidèle aux signifiants culturels dont il est porteur à travers le langage de sa fiction.

La nouvelle thématiquement très proche qui s'intitule *La Destruction de Kreshet* est cependant très différente par son mode narratif, son cadre spatio-temporel, son exploration de l'intériorité des personnages. Beaucoup moins historique, même si elle se situe dans un passé relativement indéterminé, « longtemps » après la crise sabbatéenne, mais avec une forme d'atemporalité plus caractéristique de la nouvelle (ici presque un conte), elle lie de façon

beaucoup plus significative, essentiellement grâce à l'économie de moyens narratifs, l'adultère à la destruction des valeurs, jusqu'à l'anéantissement ultime du cadre de référence, la bourgade traditionnelle. La thématique carnavalesque est par conséquent encore plus appuyée, dans la mesure également où la narration est prise en charge de façon ironique par l'esprit du mal lui-même, le *yeytser-hore* acharné à la perte des humains. Son récit à la première personne est délibérément placé sous le signe de la malignité, de l'approfondissement psychologique, de la configuration machiavélique d'une intrigue ourdissant par la ruse et la séduction la ruine de l'ordre culturel. La subjectivité du narrateur démoniaque, animée par un point de vue complètement impliqué dans l'histoire et dominant la scène de son recul sarcastique, grâce à sa connaissance paradoxale et extralucide de la psyché humaine, ainsi qu'à son humour établissant la connivence avec le lecteur (fictivement l'auditeur), inscrit la nouvelle dans un registre de motivations complexes, dans un jeu de miroir délibéré entre narrativité fantastique et modernité fictionnelle.

La nouvelle met en place la même structure actancielle que le roman : une jeune fille riche, gâtée par son père, trop instruite pour une femme, et cependant pieuse et bonne, est conduite à tous les excès à partir de son mariage avec un jeune érudit, un disciple secret de Sabbataï Tsvi. Ourdie en apparence par l'esprit du mal, l'intrigue s'établit en réalité sur une série d'enchaînements psychologiques et de déterminations subjectives beaucoup plus apparentes que dans *La Corne du bétail*. Au départ, l'énoncé d'un poncif pris en charge par le narrateur démon, véritable axiome misogyne, établit la liaison entre les femmes et le mal, de surcroît lorsqu'il s'agit de la fille d'une famille aisée, dans une bourgade juive misérable. C'est l'obéissance filiale qui semble être à la source des dysfonctionnements futurs : Lise, la jeune fille, sommée de choisir un fiancé, préfère l'érudit pauvre au jeune homme riche, croyant ainsi obéir fidèlement au désir et aux valeurs paternelles. De plus, elle s'éprend de son promis dès avant le mariage, mettant en jeu l'imagination, source de tous les maux, arme incomparable offerte à Satan par la complexité de la nature humaine. Enfin, le mariage, bien loin de mettre un terme à cet amour « déréglé » au vu des normes traditionnelles, l'attise au contraire (Satan aidant !), par l'intervention complexe de la

perversion : si le désir sexuel est clairement attribué à la femme, le désir de profanation est quant à lui plutôt masculin, à partir du moment où l'observance des commandements cède la place au dérèglement du langage :

Il existe des êtres à qui la satisfaction de leurs désirs ne suffit pas. Ils ont besoin en plus de prononcer toutes sortes de paroles inutiles et de se vautrer par la pensée dans la luxure. Ceux qui suivent cette voie détestable s'enfoncent inévitablement dans la mélancolie et franchissent les Quarante-Neuf Portes de l'impureté. Les sages ont de tout temps dit que chacun sait pourquoi une jeune fille vient prendre sa place sous le dais nuptial – mais que celui qui profane l'acte conjugal par des paroles obscènes perd sa place dans le monde à venir.¹

L'adultère de Lise avec le cocher de son père, encouragé au départ par l'imagination perverse de son époux, dont le texte suggère par ailleurs l'homosexualité latente, aboutit à la ruine, non seulement des protagonistes, mais de la bourgade tout entière.

Comme dans *La Corne du bétail*, les transgressions individuelles sont régulées par la collectivité. Ses réponses passent par l'application rigoureuse de la Loi, en vue de la réparation des individus et de la communauté, atteinte dans son ensemble par une déviance présentée comme majeure et surcodée par le risque hérétique. Dans le roman, l'exorcisme qui chasse le dibbouk du corps de Rechele au prix de sa vie, introduit la solennité et la catharsis propres à une vision plutôt archaïsante et stylisée de la collectivité ; dans la nouvelle, en liaison avec le réalisme carnavalesque du récit, c'est le rituel obscene du charivari qui est censé produire l'effet de contrition et de repentance de la part des coupables. Dans les deux cas, la narration, par son ambiguïté, ses effets de neutralité, son ironie sous-jacente, ménage la double interprétation : celle qui fait droit aux conduites traditionnelles de régulation de la déviance par la sanction, le rite et la pénitence ; mais aussi celle qui dénonce la violence communautaire s'exerçant de

¹ Isaac Bashevis Singer, *La Destruction de Kreshen*, in *Le Spinoza de la rue du Marché*, Paris, éditions Denoël 1997, p. 117. En yiddish, *Der khurbn fun Kreshen*, in *Der sotn fun Goray un andere dertseylungen*, Tel Aviv, Peretz Farlag, 1992, p. 218.

façon privilégiée sur les femmes, dont la mort scande à chaque fois la fin du récit. Dans ces moments dramatiques de confrontation entre le désir transgressif et la Loi, la peinture de la cruauté sociale, de la moralité relâchée du microcosme communautaire et de l'indignation hypocrite de ses membres indiquent suffisamment le registre duplice du texte singérien, qui fait coexister l'énoncé des valeurs traditionnelles et la révolte individualiste dans l'espace imaginaire du récit. Si Goray semble échapper à la ruine grâce à l'exorcisme accompli rituellement, Kreshev à l'inverse est souillée par la violence, le désir de revanche sociale, le suicide ultime de Lise, enterrée de l'autre côté de la clôture du cimetière, en terre non consacrée. Dans les deux textes, le mari fait pénitence et pleure son épouse malgré le divorce auquel l'a contraint la loi rabbinique. À l'inverse, l'amant adultère s'endurcit dans son attitude de rébellion et sort du cadre juif, par l'apostasie ou la vengeance. Les deux textes se terminent sur la transmission du récit devenu légende : histoire de possession et de retour au droit chemin, à l'instar de l'aberration messianique, mais aussi, selon les mots de Hawthorne dans *La Lettre écarlate*, dont ces textes sont parfois très proches : « histoire de faiblesse et de douleur humaines ». Comme la lettre écarlate qui devient « le type de quelque chose sur quoi s'affliger, un objet à la fois d'horreur sacrée et de révérence¹ », la tombe de Lise est visitée par les femmes, usage, conclut la nouvelle, qui survit jusqu'à aujourd'hui.

Kreshev, vraisemblablement incendiée par Mendel le cocher, atteinte par les épidémies et la pauvreté, est condamnée au déclin, à l'image de la communauté juive polonaise, dont la chute, par le biais de l'énoncé historique, est renvoyée à la fois à la violence extérieure et aux dysfonctionnements internes : « Jusqu'à aujourd'hui, c'est resté une bourgade très pauvre. On ne l'a jamais reconstruite telle qu'elle était autrefois. Et tout cela à cause des péchés commis par un mari, sa femme et un cocher.² » Seul reste le récit, assumant sa part démoniaque et transgressive, telle la narration singérienne.

¹ Nathaniel Hawthorne, *La Lettre écarlate*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1954, p. 366.

² Isaac Bashevis Singer, *La destruction de Kreshev*, op. cit., p. 158.

Abîmes intérieurs

L'extension de la notion d'infidélité à celle d'apostasie, amorcée dans ces deux textes par l'intermédiaire de l'évocation de l'hérésie messianique, est abordée directement dans de nombreux autres récits. La nouvelle *La Couronne de plumes* est certainement la plus troublante, la plus belle, la plus ambiguë parmi ces récits consacrés au changement de croyance, l'infidélité la plus grave que puisse connaître le contexte traditionnel, même si là encore, le chemin du « retour » n'est jamais définitivement barré.

La couronne de plumes qui donne son titre au récit est, comme la lettre écarlate chez Hawthorne, un symbole polysémique et fécond au plan de l'invention fictionnelle. Objet magique ou vision intérieure, forgée par le diable ou preuve des miracles divins, vérité ou fiction, elle est avant tout évanesciente et fragile, comme une poignée de duvet serrée entre les doigts qui se refusent à lâcher prise, comme la vérité, « complexe et cachée » qui se dérobe à la compréhension humaine. Bi-face, comme l'écriture singérienne, la couronne de plumes est alternativement surmontée d'une croix de duvet minuscule et du tétragramme divin. Signe ambigu, elle désigne également le clivage du personnage féminin, Akhsa, dont l'itinéraire ressemble à celui de Rechele et de Lise. Marqué d'abord par le partage intime, l'hésitation entre les croyances, entre les figures parentales, les choix existentiels, il débouche sur la conversion puis sur le retour et la pénitence, avant la mort libératrice, sans signe explicite pour désigner une vérité qui s'avère impossible à saisir dans l'espace du récit. Face à l'ambiguïté des signes, les réponses proposées par le rigorisme pénitentiel s'avèrent particulièrement insoutenables. Si l'infidélité religieuse peut être réparée par les conduites de repentir agréées par la Loi, l'infidélité à une promesse de mariage s'avère autrement complexe à expier dans le cadre narratif, dans la mesure où elle met en jeu l'ambiguïté des désirs. Parce qu'elle a refusé d'épouser celui qui lui était désigné selon les exigences de la société juive pour se tourner vers un mariage chrétien, Akhsa commet une forme redoublée de transgression : non seulement par son propre mariage, mais aussi parce que son promis, qui a épousé successivement deux autres femmes et les a torturées à mort, est lui aussi coupable, selon la lettre de la loi, d'une forme symbolique d'adultère, par la violence des désirs réprimés qu'il entretient à l'intérieur de l'espace légitime du mariage. La rigueur de

l'expiation est à la mesure de la subtilité de la faute : lors même que la collectivité ne stipule que le remariage des anciens promis pour réparer la transgression initiale, le nouvel époux quant à lui demande une application impitoyable de la Loi : par des macérations incessantes, il pousse Akhsa à la mort. L'interprétation de cette conduite extrême est là encore particulièrement ambiguë, explorant à nouveau cette zone grise où piété et fanatisme s'échangent de façon vertigineuse : Zemach est-il une figure de l'ascète et de la sainteté pénitentielle, ou simplement un pervers sadique et violent ? Aime-t-il Akhsa d'un amour incompréhensible pour des modernes, ou n'est-il finalement qu'un démon, acharné au malheur humain ? Akhsa meurt-elle en sainte femme ou en sceptique, habitée jusqu'au bout par le doute et le désespoir ? La vérité du texte échappe, telle la couronne de plumes aux aspects évanescents et fugaces.

Dans la nouvelle *Le Fantôme*, c'est une variante un peu différente qui apparaît. Le récit est pris en charge par les femmes, la tante Yentl et la mère du narrateur, signe d'infléchissement de la rigueur narrative, mais aussi d'une forme assez ironique d'antiféminisme au niveau du discours cadre :

Les femmes étaient en train de parler de divorces, de promesses de mariage rompues, de fiancées abandonnées, et ma tante Yentl dit : « On n'a pas le droit d'humilier une jeune fille juive. Il y a un dicton : "Mieux vaut couper un parchemin que déchirer un papier". Vous savez probablement ce que cela veut dire. Les contrats de mariage sont rédigés sur du papier, et les certificats de divorce sur du parchemin. C'est moins un péché de divorcer que de ne pas respecter un engagement de mariage »¹

La suite du récit illustre le dicton de départ : histoire d'une promesse de mariage rompue par un jeune homme léger, qui laisse la jeune fille blessée au point de ne pouvoir épouser un autre homme. Lors de sa nuit de noces, le fantôme de son premier fiancé s'interpose entre les nouveaux époux et empêche la consommation du mariage. La jeune femme se convertit et devient une religieuse

1 Isaac Bashevis Singer, *Le Fantôme*, Paris, Stock, 2002, p. 363.

cloîtrée. Démentant l'interprétation supersticieuse de la tante faisant du fantôme un démon, la mère du narrateur, Bathsheba, conclut, à sa façon à la fois pieuse et finement psychologue : « Un dybbuk parle, crie, gémit et on peut donc l'exorciser. Le désespoir est silencieux et c'est de là qu'il tire son inquiétant pouvoir.¹ » La relative fermeté de la morale de l'histoire est malgré tout contrebalancée par les abîmes intérieurs qu'elle met en lumière. La société traditionnelle a les moyens de juguler la voix du dibbouk par le cérémonial spectaculaire qu'elle met en place, et qui, dans certains cas, est apte à guérir les pathologies bien réelles que recouvre la croyance populaire, ainsi que son lot de symptômes attestés par la tradition. Mais face au désespoir silencieux, à l'inhibition indicible, au corps fantôme s'interposant au cœur de l'intimité conjugale, la Loi elle aussi se tait, et seul le récit en rend compte.

La tentation du mal

Cet aveu d'impuissance du collectif s'avère particulièrement net dans certains récits où l'entité démoniaque triomphe, au terme d'un âpre combat au cours duquel les individus sont éprouvés dans leur fidélité à une loi énigmatique et sombre, aussi ambiguë que les puissances mauvaises qu'elle combat. Dans *Le Mariage noir*, la fidélité quasi incestueuse entre père et fille se manifeste par l'héritage mélancolique, l'instruction ésotérique, l'ambiguïté de l'identité sexuelle (une fille qui se conduit comme un fils !), les symptômes hystériques de la jeune fille. Pour être fidèle à la promesse qu'elle a faite à son père de perpétuer son combat pieux (ou obsessionnel, c'est selon !) contre le mal, Hindèle n'a qu'un seul recours, imposé par son père dans sa lutte contre les démons : garder le silence, ne pas « ouvrir la bouche devant le *Sotn* ». Elle doit refuser le pacte social, ne donner aucun gage à son mariage arrangé, uniquement destiné à accroître le prestige de la lignée hassidique, ne prononcer aucun mot d'assentiment, pas même un cri lors de son accouchement. En un audacieux retournement du symbolisme pieux, l'injonction au silence peut dès lors apparaître comme la métaphore du secret incestueux, avec sa loi inconsciente débouchant sur la folie et la perte de la réalité. C'est toute la vie

1 Isaac Bashevis Singer, *Ibid.*, p. 381.

juive, avec ses rituels et ses prescriptions traditionnelles, qui apparaît ainsi frappée d'inversion par le motif du mariage démoniaque. En une impressionnante accumulation de parallélismes, Singer inverse les signes, dressant le tableau cauchemardesque de la psychose individuelle et de la déchéance du collectif. Derrière le « mariage noir », c'est le *topos* du sabbat qui se met en place, mais c'est également l'ombre de la folie présente au cœur de la tradition : « Alors qu'elle se voyait assise dans le salon de sa mère, elle savait qu'en réalité elle se trouvait dans une forêt. Il semblait faire jour, en réalité, c'était la nuit. Des hassidim en chapeau bordé de fourrure et caftan de satin se pressaient autour d'elle, ainsi que des femmes en cape de velours et bonnet de soie, mais tout cela relevait de l'imagination pure, ces beaux habits dissimulaient des têtes hirsutes, des pieds palmés, des nombrils qui n'avaient rien d'humain, des groins...¹ »

La lutte dévote contre le mal consiste à refuser de sacrifier à l'idolâtrie : « un seul mot amical adressé à Satan équivaut à offrir un sacrifice aux idoles.² » Ce n'est qu'au moment des souffrances de l'accouchement que la jeune femme rompt ce pacte de silence, de fidélité à la figure paternelle, en un équivalent dramatique de la chute et de la conversion :

Un cri perçant jaillit de sa gorge, et les ténèbres l'engloutirent. Des cloches tintaien, comme pour une fête chrétienne. Un feu d'enfer jaillit, rouge comme du sang, comme la peau d'un lépreux. La terre s'ouvrit et le lit à baldaquin de Hindèle commença à s'enfoncer dans les abysses. Elle avait tout perdu, en ce monde et en celui à venir.³

Mais alors que l'ensemble du récit accrédite le surnaturel, en conformité avec les croyances du personnage féminin, arc-bouté à sa foi et à la fidélité oedipienne, la chute restitue le point de vue de l'extériorité, celui du groupe, d'un narrateur objectif : « À Tzivkev et dans les environs, la nouvelle se répandit que reb Simon de

¹ Isaac Bashevis Singer, *Le Mariage noir*, in *Le Spinoza de la rue du Marché*, op. cit., p. 72.

² Isaac Bashevis Singer, *Ibid.*, p. 73.

³ Isaac Bashevis Singer, *Ibid.*, p. 80.

Yampol venait d'avoir un fils. Hindèle, la mère, était morte en couches.¹ » L'art singérien révèle ici toute son ambiguïté paradoxale, presque sabbatéenne, en imposant à nouveau sa vision binoculaire du monde traditionnel. Démoniaque, lorsqu'il révèle son envers, sa doublure carnavalesque ; tragique et fou, lorsqu'il instaure une fidélité littérale à la lettre paradoxale de la loi, à partir du moment où celle-ci est innervée par un puissant courant de désir, une adhésion mortelle aux signifiants paternels.

On retrouve la même ambiguïté dans la nouvelle *Le Juif de Babylone* (*Der yid fun Bovl*²), dont le personnage éponyme livre un combat incessant contre le mal et se retrouve exclu de la communauté, livré au pouvoir des démons. Membre supposé d'une secte sabbatéenne, il erre aux marges du monde juif, guérissant les malades et utilisant son pouvoir thaumaturgique au service de la collectivité. Sa mort solitaire, précédée par un épisode de convocation carnavalesque du personnel démoniaque, évoque le topo du mariage noir et se termine sur la même notion de chute presque icarienne du personnage. Quant au monologue démoniaque, il connaît sa forme la plus cruellement ironique dans le *Journal de celui qui n'est pas né* (A togbukh fun a nit geboerenem³), où un narrateur ludique et pervers, né des masturbations solitaires d'un étudiant de yeshiva, pratique avec jubilation l'infidélité et la tromperie auprès des habitants de la bourgade. Avant d'emmener l'âme de son « père » en enfer, il lui révèle que le bon-sens est le plus rusé et le plus méchant des démons, inversant à nouveau les messages rassurants de la morale traditionnelle. Dans *Zeidlus* ⁴, le narrateur ironique, le *yeytser-bore*, raconte la façon dont il a réussi à convertir un érudit juif, reb Zeidl, à la foi des chrétiens, en mettant en jeu sa seule passion, l'orgueil, et en lui faisant croire qu'il pourrait ainsi devenir pape. Le personnage juif rompt tous ses liens avec la collectivité, et finit par mourir aveugle et misérable, sans avoir connu la gloire à laquelle il prétendait. Avant d'être précipité en enfer, il trouve cependant un ultime apaisement en constatant la réalité du monde des démons : si

1 Isaac Bashevis Singer, *Ibid.*, p. 80.

2 Itzkhok Bashevis, *Der yid fun Bovl*, in *Sotn in Goray*, op., cit., p. 309-319.

3 *Ibid.*, p. 253-270.

4 *Ibid.*, p. 269-286 .

celui-ci existe, il existe également un principe opposé, postulant une justice supérieure.

Les comptes tenus de la liberté

Car telle est bien l'interrogation que profilent ces textes traversés par la thématique de l'infidélité. S'il y a trahison et reniement, est-ce la preuve qu'il existe « une justice et un juge » ou au contraire l'attestation du chaos et du hasard ? Les personnages singériens font l'expérience du libre-arbitre et du mal, en sorte d'éprouver, par cette forme de révélation intérieure, l'espace de leur liberté en même temps que la réalité tangible du principe de rétribution. La tentation et la chute sont associées au désir prométhéen d'expérimenter la totalité du réel, quel qu'en soit le prix. L'adage populaire yiddish souvent convoqué le synthétise de façon imagée : « si tu ne peux pas passer par-dessus, passe par-dessous ». Le discours tentateur du démon le rappelle également au protagoniste dans la nouvelle *Un homme oublie, mais sa poche se souvient*¹ : « N'aie donc pas peur. Il n'y a pas de loi en dessous, pas de juge au-dessus. » La question de l'oubli est directement liée à l'infidélité dans cette nouvelle. Après avoir failli céder à la tentation de la chair, le personnage est comme frappé d'amnésie, incapable de se souvenir de l'emploi d'une somme d'argent qui lui manque. Le compte n'y est plus, ni avec soi-même, ni avec Dieu ni avec les hommes. L'ange de l'oubli suscite le doute, la culpabilité, le sentiment d'indignité. Ce n'est qu'en rêve que le personnage expérimentera la survie souterraine d'une mémoire inconsciente, qui lui livre la clef de son oubli et atteste l'existence d'un ordre enregistrant les conséquences des actes individuels. Là encore, le proverbe, la sagesse collective traduisent une profonde vérité psychologique : « un homme oublie, mais sa poche se souvient », les comptes se font à l'insu de la conscience, dans l'obscurité de la psyché, où Singer voit l'analogie du principe d'omniscience divine : « Si une poche est capable de se souvenir, que dire du Tout-Puissant à propos duquel il est écrit : “Il n'y a pas d'oubli devant le trône de Ta gloire”². » Dans cette nouvelle, comme dans l'anecdote « hassidique » intitulée *Des économies pour le Paradis*³, le conte édifiant

1 Isaac Bashevis Singer, *Le Fantôme*, op. cit, p. 199.

2 Isaac Bashevis Singer, *Le Fantôme*, op. cit., p. 200.

3 *Ibid.*, p. 222-253.

semble avoir remplacé l'ironie grinçante des monologues du démon. Au personnage qui s'est laissé séduire par sa belle-sœur, ajoutant l'inceste à l'adultère, les animaux paraissent enviables précisément parce que n'ayant pas de libre-arbitre, ils accomplissent leur passage sur la terre avec « simplicité et fidélité ».

Le conte ambigu de la fidélité

En liaison avec le folklore populaire, Singer développe la thématique de la simplicité et de la fidélité dans *Gimpl tam* (*Gimpel l'imbécile*¹, dans une traduction trop monosémique qui ne rend pas justice à la notion de *tmimes* en yiddish, désignant la naïveté, mais aussi l'intégrité du personnage de conte qu'est le « simple »). Certes, Gimpel est simple au sens péjoratif du terme, celui que fixe le livre biblique des *Proverbes*, qui met en garde l'insensé contre la femme adultère en des phrases sans appel : « Sa maison est le chemin du Sheol, qui descend vers les chambres de la mort² » (ces termes sont d'ailleurs à l'arrière-plan d'un texte pseudo-hassidique comme *Des économies pour le Paradis*, de même que la comparaison de l'homme qui cède à la femme adultère, avec un bœuf que l'on mène à l'abattoir³). Comme d'habitude, le texte singérien est polysémique, faisant coïncider les messages les plus antithétiques : l'ironie sarcastique brocardant la bourgade traditionnelle, dont la déchéance est prolongée par la « bêtise » de Gimpel, qui accepte le mariage qu'on lui a arrangé (sous prétexte de sauvegarder la moralité collective !) avec une femme de mauvaise vie notoire, déjà enceinte des œuvres d'un autre ; mais aussi la réhabilitation du personnage de Gimpel, qui se révèle bon et humble plutôt que véritablement naïf. On peut même trouver à la fin du conte une véritable sagesse chez ce personnage, qui se transforme en vagabond errant, riche d'une telle expérience du monde que vérité et fiction deviennent à ses yeux relatives : « Je vis beaucoup de choses, bien des mensonges et bien des trahisons. Mais plus j'allais, plus je me rendais compte que ce n'étaient pas vraiment des mensonges. Tout peut arriver ; si ce n'est à l'un, c'est à l'autre ; si ce n'est aujourd'hui, ce sera l'année prochaine ou encore dans un siècle...⁴ » Insensiblement, « le sot » se transforme en conteur d'histoires

1 Isaac Bashevis Singer, *Gimpel l'imbécile*, Paris, Robert Laffont, 1966.

2 *Proverbes*, VII, 27

3 *Proverbes*, VII, 22.

4 *Ibid.*, p. 181.

singériennes, « histoires de démons, de magiciens... que sais-je encore ?¹ » Quant à la morale de la fable, elle vaut d'être citée en entier, tant elle synthétise la philosophie profondément pessimiste, presque bouddhique, en même temps que l'art ludique, la voix ventriloque, mélange d'humour et d'autodérision, de Singer lui-même :

Le monde – c'est certain – n'est qu'illusion ; une seule chose est vraie : la mort. À la porte de la grange où je gis, je vois la civière sur laquelle on emporte les morts. Le fossoyeur juif tient sa bêche toute prête. La tombe attend et les vers ont faim ; le linceul est prêt dans ma besace. Un autre chemineau attend pour se coucher sur ma pailasse. Quand le moment sera venu, je partirai avec joie, car alors ce sera réel, sans histoires et il n'y aura ni ridicule, ni déception. Dieu soit loué ! Là, Gimpel lui-même ne saurait être trompé.².

1 *Ibid.*, p. 182.

2 *Ibid.*, p. 182-183.