



Cercles 23 (2012)

D'UNE MÉMOIRE, L'AUTRE
(IM)POSSIBILITÉ D'UN RÉCIT POST-TRAUMATIQUE
DANS *EXTREMELY LOUD AND INCREDIBLY CLOSE* DE
JONATHAN SAFRAN FOER

YVES DAVO

Université Bordeaux 3

Lorsque Jonathan Safran Foer décide en 2005 de faire des attentats du 11 septembre 2001 à New York le point de départ de son nouveau récit de l'indicible, après son premier roman *Everything is Illuminated*, il articule l'expérience mortifère de cet événement¹ autour d'une dialectique des langages de la mémoire post-traumatique. En effet, la sur-prolifération du dire chez son jeune héros Oskar après la mort de son père dans les tours du World Trade Center se confronte à l'aphasie du grand-père paternel advenue après la mort de sa fiancée Anna lors des bombardements sur Dresde en février 1945. L'entremêlement de ces deux moments d'histoire collective lie inextricablement les deux « souvenirs traumatiques »² intimes qu'il convient pour nos deux protagonistes de reconstruire sous la forme d'un récit de la perte (plus ou moins) cohérent.

C'est cette dialectique freudienne entre mélancolie et deuil que nous proposons d'étudier ici, à travers les voix et les langages de ces deux survivants, sans oublier ceux de la grand-mère d'Oskar, ce troisième narrateur dont la mémoire est si précise ("I'm so good at

¹ Au sens ricœurrien d'intrigue : « Au plan narratif, l'événement est ce qui, en survenant, fait avancer l'action : il est une variable de l'intrigue. Sont dits soudains les événements qui suscitent un revirement inattendu—« contre toute attente » (*para doxan*), dit Aristote, pensant aux « coups de théâtre » (*peripeteiai*) et aux « effets violents » (*pathê*). D'une façon générale, toute discordance entrant en compétition avec la concordance de l'action vaut événement. Cette conjonction intrigue-événement est susceptible de transpositions remarquables au plan historiographique » [Ricœur, 313].

² « Le souvenir de l'événement persistait [...] avec son cortège de sentiments divers et c'est lui qui déterminait directement ou indirectement certains accidents de la maladie. On peut donner à ces troubles le nom de souvenirs traumatiques » [Janet, 23].

remembering“, 130), tous trois pris dans les rets sclérosants de leur passé respectif. Mais au-delà d’une réflexion sur ces typologies classiques de Syndrome de Stress Post-Traumatique, nous nous attacherons à mettre au jour les dispositifs mis en place par Foer (fragmentations des témoignages par des irrptions erratiques de documents iconographiques, par des jeux typographiques allant de la page blanche à la page saturée de noir, par l’insertion d’un “flip-book“ en toute fin de roman, etc.), subterfuges diégétiques comme autant de modes opératoires de l’auteur face aux limites du langage devant l’ineffable.

In fine, le motif de la Quête, à travers la chasse au trésor menée par Oskar, à partir d’une simple clé, dans un Central Park presque mythologique, pourrait alors peut-être se lire comme un contre-récit renvoyant dos à dos la tentation d’isolement, de solipsisme de son grand-père et l’écriture vaine des mémoires de sa grand-mère. Le jeune héros découvrirait alors, tel un Sisyphe contemporain³, que le but de cette quête étant la quête elle-même, celle-ci serait sûrement une voie vers une possible résilience, une acceptation de l’inacceptable par le dépassement de sa propre souffrance traumatique, la remémoration du père disparu dans les tours n’étant plus simplement commémoration mais imprégnation de celui-ci dans la mémoire du fils, qui endosserait alors le rôle de « bougie mémorielle » chère à Dina Wardi [*Memorial Candles*, 1992].

Survivre pour oublier

Dans leur expérience avec la mort, nos trois protagonistes se débattent dans le « sans-réponse » évoqué par Emmanuel Lévinas⁴, cette incapacité à donner une explication, à répondre à ce « pourquoi ? » existentiel. Cette défaite du dire, cette aporie du discours prend toute sa signification dans le mutisme du grand-père d’Oskar, Thomas Schell, dont l’aphasie nous rappelle celle de Jorge Semprun : « J’avais choisi de faire une longue cure d’aphasie [...] pour survivre » [Semprun, 205]. Le grand-père en effet a irrémédiablement perdu l’usage de la parole, il est littéralement le « sans voix » dont nous parle Maurice Blanchot : « Le silence est le mutisme du mot qui passe par le cri sans voix, au sens infiniment suspendu » [Blanchot, 86]. Dans son parcours de guérison, il en reste au stade de la mélancolie freudienne, à travers le sempiternel ressassement du traumatisme originel que représentent les bombes à fragmentation lâchées sur Dresde. Celles-ci font écho à la fragmentation

³ « Il faut imaginer Sisyphe heureux. » [Camus, 168].

⁴ « La mort est décomposition ; elle est le sans-réponse », [Lévinas, 13].

de son propre discours, disséminé çà et là dans ses cahiers, puisqu'il n'a plus accès qu'à l'écriture pour communiquer avec les autres. Ces brouillons se remplissent alors de mots du quotidien, superfétatoires, à mesure que sa bouche se vide de toute expression profonde sur ce qu'il ressent. L'isolement qui est le sien, sa façon de répondre binairement par les « oui » et les « non » tatoués sur les paumes de ses deux mains, lui permet de s'extraire du réel et de s'engouffrer encore plus profondément dans ses souvenirs de Dresde. Il ne lui reste que l'écriture pour faire remonter les souvenirs à la surface, les lettres qu'il écrit jour après jour à son fils, prénommé Thomas lui aussi, le père d'Oskar, ce fils dont il a renié la paternité trente-neuf ans auparavant. La plus poignante des lettres sûrement est celle qui décrit dans les moindres détails cette fameuse nuit du bombardement :

Sometimes I think if I could tell you what happened to me *that night*, I could leave *that night* behind me, maybe I could come home to you, but *that night* has no beginning or end, it started before I was born and it's still happening [208].

Pendant près de huit pages, Thomas Sr révèle à son fils son obsession traumatique : "Thinking is killing me. I think and think and think. I can't stop thinking about *that night*" [215]. Cette lettre, chapitre central du roman de Foer, est la seule à avoir effectivement été envoyée, car aucune des autres n'a jamais trouvé de destinataire, puisqu'elles n'ont jamais été expédiées. Privée de lecteur, de narrataire, l'écriture de la mémoire se révèle vaine et illusoire, au processus thérapeutique nul. Sans destinataire, le trauma reste inaudible et donc vaincu. Ces lettres abandonnées, et pourtant insérées ici dans la narration, démontrent au lecteur l'incommunicabilité d'un désastre immémorial, mis en exergue par Blanchot : « ce qui reste à dire est le désastre, ruine de parole, défaillance par l'écriture, ce qui reste sans reste » [Blanchot, 58]. Ce qui reste en effet à ce grand-père sans parole, c'est la claustration dans le passé, l'impossibilité d'un futur : "I'm thinking of Anna, I would give everything never to think about her again, but I can only hold on to the things I want to lose." [113]. Dans la lignée de la théorie freudienne⁵, la répétition sans fin, le ressassement hallucinatoire du souvenir d'Anna, sa fiancée enceinte disparue lors des bombardements sur Dresde, constitue le nœud traumatique du mélancolique grand-père, incapable de travailler ce deuil, incapacité définie ici par Dominick LaCapra : "In acting out, tenses

⁵ « L'objet aimé n'existe plus, [...] on peut en venir à se détourner de la réalité et à maintenir l'objet par une psychose de souhait hallucinatoire » [Freud, « Deuil et Mélancolie » : 263].

implode, and it is as if one were back there in the past reliving the traumatic scene" [LaCapra, 21]. Thomas Sr se lance alors dans une course effrénée, perdue d'avance, dans ce besoin de tout consigner, de tout écrire. Les chapitres qui lui sont consacrés s'étendent alors de plus en plus, puisque comme il l'écrit :

There won't be enough pages in this book for me to tell you what I need to tell you, I could write smaller, I could slice the pages down their edges to make two pages, I could write over my own writing, but then what? [276]

« Et puis quoi ? », demande-t-il dans un sursaut de lucidité, qui ne l'empêchera pas de mettre son plan à exécution, à savoir noircir les pages en ajoutant des couches sur des couches d'écriture, jusqu'à rendre l'ensemble illisible [282-284]. La dernière page de son récit [284] apparaît alors aux yeux du lecteur comme un tableau monochrome d'où ne ressortent que quelques trouées blanches ; une page qui fait étrangement écho à la photographie du ciel étoilé new yorkais de la page 318 : le langage de la mémoire rendu illisible et donc inatteignable par le grand-père se confond ainsi avec le vide obscurci d'une nuit silencieuse, opaque et indéchiffrable.

Oublier pour survivre

Dans *Témoignage et Trauma*, le psychanalyste Jean-François Chiantaretto nous dit :

Après un traumatisme, les survivants oscillent toujours entre deux positions opposées, l'oubli ou l'hypermnésie, qu'ils expriment par des phrases comme « je ne me souviens de rien » ou « je m'en souviens comme si c'était hier ». [Chiantaretto, 83]

Chez Foer, l'hypermnésie du grand-père qui se débat avec cet éternel hier se confronte à la volonté d'oublier de la grand-mère (*Grandma* comme l'appelle Oskar). Ces deux survivants de Dresde avaient trouvé dans leur union un moyen de faire face au traumatisme de la mort de la fiancée pour lui et de la sœur aînée pour elle. Mariés autour de la figure disparue d'Anna, ils avaient tenté d'y survivre, jusqu'à la naissance du fils, Thomas Jr, inconcevable pour le grand-père. Abandonnée par son mari, *Grandma* élèvera son enfant seule, puis s'occupera de son petit-fils Oskar en tâchant d'oblitérer son passé, en faisant taire mémoire et sensations : "I spent my life learning to feel less. Every day I felt less" [180]. Cette stratégie d'évitement affectif, d'annihilation des émotions, de détachement vis-à-vis

d'autrui répond en tout point au Syndrome de Stress Post-Traumatique, jusqu'à laisser cette *Grandma* vide de tout sentiment devant l'écran de sa télévision le 11 septembre 2001 [226-232]. Selon Freud, « [l]a mélancolie est caractérisée par une humeur dépressive profondément douloureuse, une suppression de l'intérêt pour le monde extérieur, par la perte de la capacité d'amour, par l'abaissement du sentiment de soi » [« Deuil et Mélancolie » : 262]. En effet, par son « acédie », cette sécheresse du cœur dont parle Roland Barthes [Barthes, 129], et par la négation des traumatismes passés, menant à son auto-dénigrement⁶, *Grandma* répond parfaitement et cruellement à la figure mélancolique freudienne qui lui rend à elle aussi tout travail de deuil impossible.

Cet « appauvrissement total » [272] du mélancolique est à rapprocher de son refus de parler l'allemand, sa langue maternelle. Pendant tout le livre en effet, *Grandma* s'évertue à reprendre des expressions idiomatiques de la langue anglaise afin d'oublier sa langue première, devenue pour elle la langue « infectée » par « le nazisme [qui] puisa dans le langage précisément ce dont il avait besoin pour donner une voix à sa sauvagerie » [Steiner, 113-115]. *Grandma* apparaît alors peut-être comme une ombre de Stefan Zweig, l'auteur allemand ayant fui très tôt l'Allemagne nazie pour un exil au Brésil, où il finira par se suicider en février 1942, « convaincu que les nazis allaient changer la langue allemande en jargon inhumain » [Steiner, 119]. Cette tentation du suicide chez *Grandma*⁷ est pourtant contrecarrée par le retour du grand-père dans sa vie, et son idée d'écrire ce qui ne peut être dit : "It's unspeakable, write it!" [124]. L'écriture devient alors pour l'un comme pour l'autre ce viatique, cette bouée de sauvetage dans la tempête de leur mémoire respective⁸. *Grandma* se met donc elle aussi à accumuler les feuillets, ses « mémoires », au sens propre, dactylographiés. Et pourtant, tout autant incapable de donner corps à son traumatisme, elle bute encore et toujours sur la barre d'espace de la machine à écrire, fragmentant encore et toujours son discours de remémoration : "I hit the space bar again and again and again. My life story was spaces" [176]. Ces espaces, présents dans le corps du texte de Foer, amplifient alors l'absence, les béances dans la mémoire de la narratrice. Mais au-delà même de ces dispositifs typographiques, c'est le langage de la mémoire lui-même qui vient à s'épuiser, puisqu'à

⁶ "I brought myself to the ground, which was where I belonged" [231].

⁷ "I was to walk to the Hudson River and keep walking. I would carry the biggest stone I could bear and let my lungs fill the water" [82].

⁸ « Quand un malade présentait certains accidents qui pouvaient être en rapport avec des souvenirs traumatiques, il était bon d'encourager les malades à exprimer nettement les souvenirs de différentes époques de leur vie et quand les gestes, les attitudes, les troubles, les réticences nous faisait soupçonner une lacune, il fallait rechercher si les rêves, les écritures automatiques ne mettraient pas au jour d'autres souvenirs plus cachés » [Janet, 24].

l'impression d'écrire sa vie répond tragiquement la non-impression de celle-ci. En effet, l'encre de la machine à écrire étant épuisée, la mémoire couchée sur le papier s'épuise elle-même, sans lecteur possible et donc à nouveau vaine et illusoire. Les centaines de pages blanches qu'elle adresse à son petit-fils Oskar, inutiles parce qu'illisibles, répondent aux pages noircies du grand-père en une expression ultime de la stérilité du langage et de ses limites concernant « l'écriture du désastre » décrite par Blanchot : « Vouloir écrire, quelle absurdité : écrire, c'est la déchéance du vouloir, comme la perte du pouvoir, la chute de la cadence, le désastre encore » [Blanchot, 24].

Une histoire, des fantômes

Face à ces deux figures tragiques de l'ineffable, le jeune Oskar semble de prime abord suivre le parcours mélancolique et sclérosant de ses grands-parents. Son imagination de jeune surdoué hyperactif, certes débordante, à travers ses folles idées d'inventions, ne parle que de connexion, de besoin de rester en contact⁹. Au niveau du récit en effet, cette sur-prolifération d'idées et d'inventions fonctionne comme une tentative de dialogue posthume avec ce père, dialogue tout aussi vain et illusoire que ceux instaurés par ses grands-parents. Cette propension à l'évasion, ou plutôt à la fuite, dans son inextinguible expansion, renvoie à une pathologie de profonde détresse, d'obsession morbide après la disparition du père dans les tours jumelles : la mort, l'enterrement, le cimetière, le cercueil, la peur panique et obsessionnelle de mourir, sont autant de thèmes ressassés au sein de son récit. Et lorsqu'il devient trop difficile de dire, Oskar contourne cet indicible par la périphrase, par l'euphémisme : "The worst day" pour dire le 11 septembre 2001, "My heavy boots" pour signifier sa tristesse ou peut-être sa culpabilité de survivant, autant de techniques d'évitement afin de démontrer au lecteur les mécanismes inconscients entre langage et trauma.

Le roman de Foer, à travers le regard d'Oskar, questionne cette dialectique et pose la question de « l'histoire », la met au centre du débat : "How can you not know what your story is? " [238], s'insurge le jeune garçon face à celui qu'il ne connaît pas encore comme son grand-père mais comme le locataire de sa grand-mère, Thomas Sr. Comment en effet ne pas connaître son histoire alors que le jeune narrateur de neuf ans fait tout pour s'y raccrocher ? Comment accepter et intégrer son héritage familial, sa descendance, comme libération et non plus comme enfermement ? Au

⁹ Cf. l'incroyable page d'ouverture du roman.

sein même du récit, Foer crée cette filiation et inscrit donc dans l'Histoire ces trois événements que sont les bombardements sur Dresde en février 1945, Hiroshima¹⁰ et les attentats du 11 septembre 2001, tout comme il lie les trois narrations, celle du grand-père, de la grand-mère et d'Oskar, qui se succèdent, qui se répondent et construisent ainsi cet héritage.

Ces échos, inscrits dans la trame même du roman, font converger celui-ci vers la mystique de l'identité prise comme déterminisme familial. Le nom, le prénom, en tant que définitions d'identité, se révèlent lourds de sens, puisque père et grand-père ont les mêmes : "My name is Thomas", dit le grand-père/locataire à Oskar. "That was my dad's name", lui répond celui-ci [237]. Quant aux ressemblances physiques, elles sont partout présentes et reprises au cœur même du texte : la façon de hausser les épaules, le ton de la voix, les mains, sont autant d'indices indiscutables d'une hérédité biologique, d'un continuum ininterrompu entre les générations.

Mais au-delà de ces strictes ressemblances, une étude onomastique plus générale renvoie le livre à d'autres correspondances, d'autres fantômes. Lorsqu'Oskar joue le crâne de Yorick dans le *Hamlet* de Shakespeare, le texte renvoie évidemment à la tirade du fossoyeur sur les Vanités et le *Memento Mori*. Lorsqu'il tient tête à sa mère, d'après lui trop tôt remise du deuil du père, on pourrait presque entendre celle-ci lui dire, telle Gertrude : "These words like daggers enter my ears. No more, sweet Hamlet" [Shakespeare, sc.4 : 282]. Quant au prénom Oskar, n'est-il pas un écho étrange et persistant au *Tambour* de Günter Grass, paru en 1959 et adapté au cinéma par Volker Schlöndorff en 1979 ? Son histoire met en scène elle aussi un jeune garçon, Oskar Matzerath, bien étrange petit personnage ne quittant jamais son tambour, qui refuse de grandir, de rejoindre le monde des adultes, conservant ainsi un regard d'enfant implacable et inflexible, racontant sa traversée des années 1930 en Allemagne et l'arrivée au pouvoir des nazis. Oskar, Schell cette fois, dont l'accessoire fétiche est un tambourin, nous confie page 154 : "It stunts my growth and I'm afraid of death", comme un clin d'œil à cet autre Oskar de papier. Enfin, pour donner à l'ensemble une idée de lien transgénérationnel, Foer a choisi d'appeler tous ses protagonistes « Schell », un nom qui renvoie évidemment à la coquille ("She saw through the shell of me, into the center of me", 113), mais à une coquille vide ici ("What I wanted was to be empty", 290), tout autant qu'au terme "shellshocked", utilisé médicalement pour qualifier les traumatisés des tirs d'obus lors de la Première Guerre mondiale.

¹⁰ Cf. p. 187-189.

Tous ces jeux qui entourent le choix de ces noms propres réaffirment donc obstinément la primauté de la dénomination, et donc du langage, dans l'histoire intime mais aussi collective selon Foer, qui rejoint ici Boris Cyrulnik : « Le nom que je porte est celui de mes ombres. Mes fantômes ont été réels. Mon histoire s'alourdit de l'histoire de mes ombres » [Cyrulnik, 146]. Oskar, en tant que descendant de cette lignée Schell, semble ainsi « déterminé » à devoir répéter son traumatisme et à demeurer dans l'inaction du ressassement.

La clé est la clé

Cependant, ce qui sauvera peut-être Oskar des griffes de cette mélancolie sera d'agir, d'accomplir quelque chose, ce que Freud nomme « la catharsis de Breuer »¹¹, en réaction au désarroi improductif de ses grands-parents. Car si le trauma semble arrêter le temps, agir réintroduit un mouvement et réinsère le moi dans un récit commun. L'expédition de reconnaissance dans laquelle Oskar se lance à corps perdu fait ainsi basculer le récit dans le genre du roman de jeunesse, dans lequel le motif de la Quête est prépondérant. Pour lutter contre toute tentation d'isolement, Oskar organise son propre dispositif d'auto-défense autour d'une simple clé, emblème mystérieux et point de départ de l'énigme à résoudre. Tous les thèmes littéraires de la Quête sont ici réunis, Central Park jouant le rôle du lieu mythologique, les pérégrinations du jeune héros celui des dangers à surmonter, et les personnages rencontrés symbolisant les divers indices qui vont l'aider, jusqu'à la résolution finale. "That was my great plan. [...] The lock was between me and Dad", nous dit Oskar [51-52] pour justifier sa quête. Retrouver le père, des traces du père, tel est le but premier qui le pousse à agir, la clé symbolisant le lien entre eux, entre le monde des vivants et celui des morts, comme « l'objet d'hyperattachement » qui, selon Cyrulnik, « symbolise l'attachement perdu puis reconquis. [...] Et pourtant l'enfant sait bien qu'il a inventé cet objet et lui a attribué le pouvoir affectif dont il a tant besoin » [Cyrulnik, 158]. Oskar n'est effectivement pas dupe du transfert qu'il effectue sur la serrure : "Looking for it let me stay close to him for a little while longer" [304]. Le souvenir de son père n'a dès lors plus besoin d'être commémoré mais simplement remémoré, et Oskar peut enfin entrer dans le travail de deuil : "His memory is here, I said, pointing at my head" [169]. Selon Maurice Blanchot, « [d]ans le travail du deuil, ce n'est pas la douleur qui

¹¹ « Processus psychique afin d'amener à se décharger grâce à une activité consciente. » [Freud, « Remémoration, Répétition et Perlaboration », 105].

travaille : elle veille »¹². La douleur de la perte est bien toujours présente chez Oskar, jusqu'à la page finale, mais elle a cependant évolué, au contraire de celle de ses grands-parents, grâce notamment aux personnages rencontrés lors de l'expédition, qui ont pu jouer leur rôle d'écoutants, d'interlocuteurs, de maïeuticiens.

Le vieux *Mr Black* par exemple, ou la figure du patriarche, symbole de la mémoire, voix de l'Histoire, qui va offrir à Oskar une part de sagesse : "So many people enter and leave your life! You have to keep the door open so they can come in! But it also means you have to let them go!" [153]. William Black, le véritable propriétaire de la serrure et avec qui la quête va se clore, jouera quant à lui le rôle de mentor, de confident, puisqu'il ressemble étrangement au père d'Oskar. Parce qu'il n'est plus un étranger, il entendra la confession coupable d'Oskar à propos des derniers messages de son père laissés sur le répondeur familial, ce répondeur volé et conservé tel un talisman, par un enfant en manque de son père et de sa voix. La relation avec la mère d'Oskar elle-même, qui représentait jusque-là, comme nous l'avons suggéré, la figure shakespearienne de la trahison, évolue vers une simplicité des sentiments réduite à sa plus simple expression : "In my only life, she was my mom, and I was her son" [324], nous confie Oskar en toute fin de roman.

In fine, la rencontre entre Oskar et « le locataire », qui n'est autre que son grand-père, est hautement symbolique des liens sous-jacents et secrets tissés entre les lignes du texte. Grâce à cet ultime passeur, Oskar va comprendre d'un point de vue philosophique qu'il existe « une solution simple à un problème impossible », pour reprendre le titre d'un des chapitres du livre¹³, et que sa quête n'est autre que la quête elle-même. Il pourra ainsi accepter et porter le fardeau solitaire du deuil, et remplir la coquille vide. Il connaîtra alors, à travers ce récit d'apprentissage, une épiphanie, fragile, dépassant la douleur du deuil, cette révélation dont parle Roland Barthes après le décès de sa mère : « Je comprends qu'il faudra que je m'habitue à être *naturellement* dans cette solitude, y agir, y travailler, accompagné, *collé* par la présence de l'absence » [Barthes, 79].

Œuvres citées

- BARTHES, Roland. *Journal de Deuil*. Paris : Éditions du Seuil, 2009.
 BLANCHOT, Maurice. *L'Écriture du Désastre*. Paris : Gallimard, 1980.
 CAMUS, Albert. *Le Mythe de Sisyphe*. Paris : Gallimard, 1985.

¹² Blanchot, *op. cit.*, 86.

¹³ "A simple solution to an impossible problem", 285-305.

- CHIANTARETTO, Jean-François. *Témoignage et Trauma : Implications Psychanalytiques*. Paris : Dunod, 2004.
- CYRULNIK, Boris. *Le Murmure des Fantômes*. Paris : Odile Jacob, 2003.
- FOER, Jonathan Safran. *Extremely Loud and Incredibly Close*. Boston: Houghton Mifflin, 2005.
- _____ *Everything is Illuminated*. Boston: Houghton Mifflin, 2002.
- FREUD, Sigmund. « Deuil et Mélancolie » in *Œuvres Complètes* vol.13 : 260-280. Paris : P.U.F., 1988.
- _____ « Remémoration, Répétition et Perlaboration » in *La Technique Psychanalytique*. Paris : P.U.F., 2007.
- GRASS, Günter. *Le Tambour*. Paris : Éditions du Seuil, 1961.
- JANET, Pierre. *La Médecine Psychologique*. Paris : L'Harmattan, 2005.
- LACAPRA, Dominick. *Writing History, Writing Trauma*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2001.
- LEVINAS, Emmanuel. « Que Savons-nous de la Mort » in *La Mort et le Temps*. Paris : Le Livre de Poche, 1992.
- RICŒUR, Paul. *La Mémoire, l'Histoire, l'Oubli*. Paris : Éditions du Seuil, 2000.
- SEMPRUN, Jorge. *L'Écriture ou la Vie*. Paris : Gallimard, 1994.
- SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. Oxford: Oxford University Press, 1987.
- STEINER, George. *Langage et Silence*. Paris : Éditions du Seuil, 1969.
- WARDI, Dina. *Memorial Candles: Children of the Holocaust*. New York: Routledge, 1992.