

Villa Europa

Sous la direction de
Valérie Deshoulières

Numéro 2/2011

En collaboration avec
Virginie Geisler & Jeanne Marie Ruffing



universaar

Universitätsverlag des Saarlandes
Saarland University Press
Presses Universitaires de la Sarre

© 2011 *universaar*
Universitätsverlag des Saarlandes
Saarland University Press
Presses Universitaires de la Sarre



Postfach 151150, 66041 Saarbrücken

ISSN 2190-7811 gedruckte Ausgabe
ISSN 2190-7838 Online-Ausgabe
ISBN 978-3-86223-006-8 gedruckte Ausgabe
ISBN 978-3-86223-007-5 Online-Ausgabe
URN urn:nbn:de:bsz:291-universaar-171

Projektbetreuung *universaar*: Isolde Teufel

Gestaltung Umschlagseiten und Satz: Julian Wichert

Abb. auf den Seiten 15, 57, 81: artolog <http://www.flickr.com/photos/artolog/396556709/>,
<http://creativecommons.org/licenses/by-sa/2.0/> Attribution-ShareAlike 2.0

Gedruckt auf säurefreiem Papier von Monsenstein & Vannerdat

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

SOMMAIRE

<i>Avant-propos</i> par Charles Malinas, Directeur de l'Institut français d'Allemagne	9
<i>La Villa Europa : une preuve tangible de l'amitié franco-allemande</i> par Dr. Susanne Reichrath, Coordinatrice aux Affaires culturelles du Land de Sarre	11
<i>Pour une Europe vertigineuse</i> par Valérie Deshoulières, Professeur à l'Université de la Sarre et directrice de l'Institut d'Études françaises	13
I. Passages d'Europe	
<i>L'Europe des Gobelins ou l'art de tisser des liens</i> par Marie-Hélène Bersani	17
<i>Le hêtre, le bouleau... et le banyan – Tristesse européenne, pédagogie du vertige</i> Entretien avec Camille de Toledo par Valérie Deshoulières	21
<i>L'Europe avant et après la Chute du Mur : images d'Épinal</i> par Antonio Gacia	31
<i>Le roman européen sied-il à l'extermination ?</i> par Charlotte Lacoste	37
<i>L'Europe ? Impressions politiques</i> Questions à Claude Mouchard & réponses dans le désordre	47
II. Terres d'encre	
<i>Christine de Suède, l'Européenne de la musique</i> par Philippe Beaussant, de l'Académie française	55
<i>Le Christ de Londres</i> par Yannick Haenel	61
<i>La partie de chasse</i> par Hédi Kaddour	69

Trois fois notre musique (à Sarajevo)
par Tiphaine Samoyault 73

Quéquette bicot (à Venise)
par Jean-Marie Blas de Roblès 75

III. Ponts des arts

Tempêtes sous un crâne

Guillaume II face au miroir
par Svenja Huschle 79

Piaf ou le vilain petit canard de la chanson française
par Jennifer Puhl 81

Mascha Kaléko : Berlin nevermore !
par Katharina Schäfer 85

Romy à Paris
par Cécile Andries 87

Friducha l'anatomique
par Clara Waldeck 91

Névroses de « la liste »

Le Père
Les gens gâtés
Ton premier est le prunier...
par Sarah Materna 93

Marguerite-et-Simplicité
Vanille
par Dea Rakovac 99

Un matin, tôt
Les plats de mon pays
par Antoine Agblevor 103

Bomber
par Jonathan Watkins 107

Ainsi irai-je : Trois haïkus pour Jean-François Manier
par Antoine Agblevor, Sarah Materna et Dea Rakovac 109

La Juliette, singleton – Ensemble à un élément

Siddharta

De l'autre côté

En Arizona

Un instant

Blason

par Juliette Gollner

111

Si longtemps l'Allemagne : « bref » du XX^e siècle

par Alain Lance

113

Présentation des auteurs

115

Ce numéro est dédié à Otto von Habsburg (1912–2011) dont la vie fut vouée à l'Europe

AVANT-PROPOS

par Charles Malinas

Directeur de l'Institut français d'Allemagne

Ce deuxième numéro de Villa Europa entrelace dans une belle dynamique les contributions de prestigieux auteurs français et d'étudiants allemands qui savent les lire, les étudier et les aimer. C'est une belle initiative que cette revue qui engage l'échange entre nos cultures dans un de ses plus beaux aspects, celui de la littérature. L'échange, voilà le maître-mot de l'action de l'Institut d'Études françaises de Sarrebruck et de son infatigable directrice. Échange, partenariat, coopération, autant de termes pour désigner un principe qui à présent doit guider tous ceux qui participent à l'action culturelle. Il s'agit en effet de partager et faire naître de ce partage l'envie d'aller vers l'autre.

L'Institut d'Études françaises de Sarrebruck est issu de la coopération entre le Land de Sarre, la Ville et l'Université de Sarrebruck, l'Université française et l'Institut français d'Allemagne. Il fait partie de la famille des onze centres franco-allemands qui illustrent bien l'esprit de partenariat.

Cette coopération culturelle franco-allemande est à un tournant de sa longue et belle histoire. En France vient de naître l'Institut français, qui regroupe dans une agence culturelle unique les activités assurées auparavant par le ministère des Affaires étrangères et européennes et Cultures France ; en Allemagne, le regroupement des onze instituts français sous l'égide de l'Institut français d'Allemagne vient de s'achever, et la fusion de celui-ci avec le service culturel de l'ambassade de France est également presque complète.

Ces profonds changements visent à mieux promouvoir, et dans le même esprit d'échange,

la culture française à l'étranger, et singulièrement en Allemagne. Si, de longue date, des actions se construisent en partenariat avec des institutions allemandes, tant privées (fondations) que publiques (administrations), nous voulons à présent généraliser cette démarche et construire systématiquement avec nos partenaires des projets communs permettant un échange culturel dans tous les domaines : éducatif, scientifique, et artistique. Avec une Europe qui se parachève et dans un monde de plus en plus ouvert, c'est une nécessité qui répond à l'attente des publics et, en particulier, de la jeunesse.

C'est pourquoi je voudrais remercier ici tous les partenaires de l'Institut d'Études françaises, à commencer par nos amis du Land de Sarre, de la Ville et de l'Université de Sarrebruck, de leur disponibilité et de leur esprit d'ouverture. Poursuivons ensemble ce chemin, sachons nourrir la dynamique franco-allemande en pensant aux prochaines générations.

LA VILLA EUROPA : UNE PREUVE TANGIBLE DE L'AMITIÉ FRANCO-ALLEMANDE

par Dr. Susanne Reichrath

Coordinatrice aux affaires culturelles du Land de Sarre

Je ne suis certainement pas la seule à avoir attendu, avec impatience, la parution du deuxième numéro de la revue *Villa Europa* que les amis fidèles de l'Institut d'Études françaises de Sarrebruck ont eu la joie de découvrir l'année dernière.

Une fois de plus, sa Directrice, Valérie Deshoulières, également Professeur à l'Université de la Sarre, et ses collaboratrices ont réussi à éditer un ouvrage qui reflète bien la renaissance de l'Institut et le dynamisme de son équipe. Une fois de plus, une initiation, voire une exploration de nouvelles contrées littéraires nous est offerte. En un mot, grâce à elles, il nous est permis aujourd'hui de découvrir de nouvelles facettes de l'art et de la culture français. Merci pour ce beau cadeau !

Le Land de Sarre, le plus français de tous les Länder de la République Fédérale d'Allemagne, se réjouit d'avoir œuvré pour que l'Institut d'Études françaises puisse prendre ses quartiers dans la Villa Europa. C'est une adresse exceptionnelle regroupant plusieurs institutions franco-allemandes dont (notamment) l'Université Franco-Allemande, un lieu qui concentre ses efforts sur la coopération concrète entre les institutions d'enseignement supérieur et de recherche de toutes les régions d'Allemagne et de France. Grâce à cette marque de confiance, l'Institut d'Études françaises de Sarrebruck a pu recevoir de précieuses aides favorisant son succès. Le pari lancé en 2006 a donc été gagné !

Aujourd'hui, le public de l'IEF connaît une augmentation régulière. La qualité de son

programme culturel suscite l'enthousiasme non seulement des fidèles de la maison, mais aussi de nouveaux venus qui découvrent avec intérêt et parfois avec passion des écrivains, des musiciens, des peintres et, depuis peu, des artisans de renommée internationale.

Nous ne pouvons qu'espérer que la diffusion de la culture française en Sarre demeure une priorité et qu'elle donne à l'adjectif « interculturel » tout son sens. Car l'amitié franco-allemande vit d'abord à travers la valorisation de la culture et du patrimoine de nos deux pays qu'un pont non pas sépare mais relie. Afin que ce dialogue se poursuive, l'Institut d'Études françaises est également tourné vers la génération de demain avec un cercle de lecture pour enfants.

Chers lecteurs, chers passionnés de l'Europe, je vous souhaite beaucoup de plaisir dans la découverte de ce deuxième numéro de *Villa Europa* !

POUR UNE EUROPE VERTIGINEUSE

par Valérie Deshoulières

Professeur à l'Université de la Sarre

Directrice de l'Institut d'Études françaises de Sarrebruck (Villa Europa)

Dans l'essai qu'il a consacré à « la tristesse européenne », *Le Hêtre et le Bouleau* (Seuil, 2009), Camille de Toledo, dont le nom dit assez l'exil et l'essaimage, brosse un amusant portrait d'Umberto Eco en *djinn* du Parlement européen : on le voit passer furtivement entre les tables pour débrancher les fils de la traduction simultanée. Une malice mise au service, paradoxalement, d'un grand projet linguistique : il s'agirait, au-delà des identités et des territoires nationaux, de bâtir une Europe dont la langue commune serait, non point l'Esperanto, mais la Traduction. Langue des identités multiples qui, seule, pourrait nous aider à « tourner la page du XX^e siècle », à dépasser « son exacerbation nationale et identitaire » et les catastrophes historiques qu'elle a engendrées. Si la tristesse flotte dans l'air de la première partie de l'ouvrage, méditation sur l'ordre politique et émotionnel de l'Europe après la Chute du mur, c'est le bonheur d'un nouveau rêve qui innerve la seconde, originale exhortation à la pédagogie du Vertige. À cette stimulante école pour funambules, chacun comprendrait enfin que, dans le mythe biblique de la Tour de Babel, la multiplicité des langues est un don, plutôt qu'un châtement. Par « Europe vertigineuse », il faut entendre ici une Europe multilingue ouverte sur le monde.

Le deuxième numéro de *Villa Europa* suit le double mouvement de cet essai marquant : il regarde à la fois du côté des « fantômes » et de celui des « enfants ». *Se souvient* (la tristesse européenne n'est autre que notre mémoire) et *imagine* (une insurrection de l'être à partir d'une consommation excessive d'histoire). Camille de Toledo le répète à l'envi : « Il faut à l'esprit un ailleurs, une terre à peupler de désirs, de rêves

pour échapper à la mélancolie ». Une image le hante qui lui dicte ces mots : celle des visages d'une foule hébétée, frappée de stupeur par un présent ambivalent, ce Mur qui tombe (la liesse des retrouvailles) et qui, dans le même temps, réduit le passé des témoins en poussière (le désarrois face au vide). C'est pour cela qu'elle erre. On appelle *astasia*, nous rappelle-t-il en passant, « le poids totémique des crimes qui pèse sur l'esprit et le corps » : crimes de guerre passés (Charlotte Lacoste, Tiphaine Samoyault) ou présents (Claude Mouchard), dont la non-reproduction pourrait obnubiler la pédagogie du XXI^e siècle et nous interdire d'expérimenter tout avenir possible, si l'art ou l'artisanat ne venaient interrompre le Cercle ourébore de la Mémoire. « J'ai compris, écrit Imre Kertész dans *L'Holocauste comme culture* (Actes Sud, 2009), que si je voulais affronter les lieux qui changent et ce moi qui s'estompe, je devais tout recréer en m'appuyant sur ma mémoire créative ».

Une *mémoire créative* : tel serait le secret de cette « chute ascensionnelle » située au cœur des textes que nous publions aujourd'hui. Un homme qui tombe, auquel poussent des ailes (Yannick Haenel) ; un chien qui se noie, dont l'auréole se propage à tous les hommes, faibles, mais de « bonne volonté » (Hédi Kaddour). Il y a toujours un chemin de traverse à emprunter, une marge à savourer, un pont à franchir pour perdre l'instinct grégaire, même à Venise (Jean-Marie Blas de Roblès). Antonio Gacia nous le murmure – les images d'Épinal ne sont pas, malgré la locution figée, réductibles à des clichés – et Marie-Hélène Bersani nous le raconte – les tapisseries des Gobelins illustrent l'Histoire et, simultanément, la fabriquent. Nous les

avions invités tous deux dans le cadre de la nouvelle rubrique de l'Institut français consacrée aux Métiers d'art. Tant il est vrai que la Culture suppose d'être simultanément à l'écoute de la Création et de la Tradition. En bref : ne suivons pas les foules car, à Venise comme à Berlin, elles ne savent pas toujours où elles vont. Affirmons au contraire nos idiosyncrasies pour mieux tisser des liens. Plus rapide que les fonctionnaires de Bruxelles, car plus audacieuse et plus libre, la Reine Christine, monarque hors normes franchissant les frontières de l'Europe à cheval et habillée en homme, parle français, allemand, italien et latin aussi bien que suédois (Philippe Beaussant). Elle a Descartes pour ami et Rome pour église. Sa conversion au catholicisme n'entame en rien, cependant, la cartographie poétique de sa vie. À croire, en la voyant ainsi galoper, que les pays sont seulement faits pour être traversés... en musique.

Quant à la vie de bohème menée sous les « ponts des arts », qu'une nouvelle fois les étudiants fréquentant « l'Atelier de création littéraire » que j'ai l'heur d'animer à l'Université de la Sarre soient remerciés. Plusieurs sections, pardon ! courants – le terme est plus fluide – sont représentés ici : les « Tempêtes sous un crâne » se sont levées dans le sillage de celle orchestrée par Yannick Haenel dans son roman *Jan Karski* (Gallimard, 2009), présenté à l'Institut français en mai 2010 ; les « Listes » ont été dressées en écho à celle de Jennifer Tremblay, lauréate du Concours d'écriture dramatique contemporaine Primeurs 2010, dont l'Institut français est fidèlement partenaire depuis cinq ans, aux côtés du *Staatstheater* de Sarrebruck, de la Radio sarroise (SR 2) et du Théâtre du Carreau – Scène nationale de Forbach et de l'Est mosellan. Qu'elle soit elle aussi remerciée pour la générosité de sa présence parmi nous comme de son soutien à distance. Et puis, hommage soit

rendu à « la Juliette », jeune fille rayonnante souffrant de la solitude au début du second semestre 2011 et ayant peu à peu compris, au fil des semaines et des aveux de nos intervenants, la possibilité de l'appriivoiser en mettant sa bonté au service des handicapés. Remerciements aussi à Jean-François Manier, fondateur, avec Martine Mellinette, des éditions Cheyne, de passage à Sarrebruck, en janvier dernier, avec sa malle chargée de livres, des *objets d'art* assurément, et auquel mes étudiants ont eu envie de rendre hommage sous « formes brèves » comme Alain Lance, autre invité prodigue à remercier, les y avait initiés dans son panorama du XX^e siècle.

Que ma fidèle et minuscule équipe : Élise Le Bréquier, Sandra Fuhrmann et les deux stagiaires les ayant successivement assistées (Gessinne Freymann, Guillaume Magron) reçoivent ici toute ma reconnaissance ; l'Institut français leur doit son dynamisme comme son harmonie. De douces paroles de reconnaissance aussi à Charles Malinas, esprit infiniment curieux et plastique, à Philippe Cerf, intercesseur infatigable, à Patricia Oster-Stierle, sœur fidèle à l'énergie léonine, à Susanne Reichrath, toujours bienveillante. Et bien évidemment à Virginie Geisler et à Jeanne Marie Ruffing, mes assistantes passée et présente, sans lesquelles ces pages seraient restées lettres mortes. Quant à Sarah Materna, graine d'écrivain poussée actrice en quelques mois, grâce à Martin Haberstroh, metteur en scène de *La Liste* de Jennifer Tremblay dans le cadre du Festival de Théâtre Étudiants *Graffiti*, elle ne perd rien pour attendre : rendez-vous en janvier pour un supplément à *Villa Europa*, actes d'un colloque intitulé *L'Europe. Le Texte et le Lieu*. Entre Camille de Toledo et Bertrand Westphal, toujours plus ou moins en route pour Berlin, elle jouera son rôle, c'est certain.

I. PASSAGES D'EUROPE



L'EUROPE DES Gobelins OU L'ART DE TISSER DES LIENS

Marie-Hélène Bersani

Aux manufactures des Gobelins et de Beauvais l'art se constitue dans l'entrelacement des fils, des couleurs, des dessins et des savoirs. Il a le caractère créatif et transformateur de l'Homme qui se manifeste avec une énergie rare et une indiscutable originalité. Tout y est connaissance, tradition, expérience et sensibilité. Dans chaque tapisserie se discerne l'histoire de la croyance au savoir-faire humain. Ce n'est pas seulement la beauté qui nous émeut, c'est la force de l'histoire que chaque œuvre nous révèle. Ainsi, les arts et métiers réinventent le monde et le temps dans lesquels nous vivons.

Louis XIV ambitionnait de faire de la France un centre majeur de production et d'invention. Ainsi, tous les efforts furent portés sur la refondation des manufactures déjà existantes et l'établissement de nouvelles : les Gobelins et Beauvais. En 1663, la destinée des Gobelins est confiée à Charles Le Brun. Ce peintre dispose de grands moyens pour transformer en quelques années les Gobelins en un centre de création d'une immense et fastueuse production destinée à l'ameublement des résidences royales et rayonnant dans toute l'Europe. La manufacture comprend 250 tapissiers répartis dans plusieurs ateliers, à la tête desquels se trouve un chef qui dépend directement de Le Brun, qui vérifie tout. Le Brun conçoit, lui-même, un ensemble de tentures qui comptent parmi les plus célèbres réalisations de l'art français. Grâce, notamment, à la formidable impulsion donnée par Le Brun, la production officielle atteint en 30 ans le chiffre

de 775 tapisseries. Pour l'ensemble du XVIII^e siècle, le nombre sera de 1686.

Beauvais, bien que manufacture royale, fonctionne différemment des Gobelins qui travaillent presque exclusivement pour le Roi et ses résidences. Beauvais, elle, a pour mission de répondre aux commandes des particuliers, de faire concurrence aux ateliers flamands et de trouver par elle-même des moyens d'existence dans la vente de ses productions. C'est donc une entreprise privée qui bénéficie de grands avantages, de subventions et protection royales. Comme pour les Gobelins, un peintre d'exception aide, plus qu'aucun autre, à propager et à assurer la notoriété de Beauvais : François Boucher.

Louis XIV et Colbert ont alors l'idée de soutenir et de promouvoir l'industrie nationale textile en menant deux actions conjointes. D'une part, les manufactures devront meubler les palais français du territoire comme ceux de l'étranger. D'autre part, ils décident d'attirer l'attention et l'admiration des étrangers par le biais des cadeaux diplomatiques : « Sous cette direction on voyait exécuter dans les Gobelins tout ce qui fait aujourd'hui la magnificence des Maisons royales, et tout ce qui a servi à régaler, [...] les Ambassadeurs des potentats de l'Europe », dit Guillet de Saint-Georges devant l'Académie royale de Peinture en 1693. Cette politique ingénieuse va permettre la promotion ainsi que la diffusion de la production, autant en France qu'à l'étranger. La plupart des Tentures

(suite de plusieurs tapisseries racontant une histoire) sont tissées en de nombreux exemplaires. Elles sont toutes facilement identifiables et reconnaissables, chacune est revêtue d'une marque particulière, une sorte de label, de logo avant l'heure. La célébrité des Gobelins et de Beauvais atteint son apogée au XVIII^e et s'étend alors à toute l'Europe. Tous les grands personnages de passage à Paris visitent les Gobelins. Cet usage se poursuit au fil des siècles : le 15 juin 1717, visite du Tsar ; le 10 janvier 1805, visite du Pape.

Les présents diplomatiques sont des cadeaux de congé offerts aux ambassadeurs étrangers ou bien des présents en reconnaissance d'une négociation. Des tapisseries sont aussi offertes aux ambassadeurs français pour l'ameublement de leurs ambassades (1744, La Rochefoucauld pour son ambassade à Rome ; 1768, le Baron de Breuteuil, ambassadeur en Hollande, pour le palais du Roy). Aux Gobelins, les cadeaux diplomatiques occupent une place très importante, même si le service du roi utilise la majeure partie de la production. À la demande de Louis XIV, la liste de ces cadeaux est consignée dans un registre conservé aux Affaires étrangères. Ce registre révèle l'ampleur de cette politique, plus de dix pour cent des réalisations des Gobelins leur sont consacrées. Les noms des bénéficiaires sont prestigieux, parmi eux on relève : 1669, Ferdinand II Duc de Toscane ; 1681, Potemkin, ambassadeur de Russie ; 1717, Pierre le Grand ; 1726, Duc de Brunswick ; 1736, Frédéric Guillaume I Roi de Prusse ; 1745, Prince de Campo Florido, ambassadeur du roi d'Espagne ; 1758, Comte de Woronzow, grand chancelier de Russie ; 1760, Comte de Colloredo Salsbourg ; 1761, Lord Foley ; 1766, Starhemberg, ambassadeur d'Autriche ; 1771, Cardinal Des Lances, aumônier du Roi de Sardaigne ; 1775, Archiduc Maximilien ; 1778, Comte Onesti, camérier du Pape ; 1784, Gustave III de Suède ; 1786, Ferdinand II, Archiduc d'Autriche et Frédéric Auguste III de Saxe ; 1807, Frédéric I de Wurtemberg, ; 1807, Comte Romanzoff ; 1810, Duc de Parme Maximilien I Roi de Bavière ; 1825, Marquis d'Orisla, ambassadeur du Portugal ; 1826, Joseph II Autriche ; 1840, Christine, Reine d'Espagne ; 1868, François-Joseph ;

1892, Christian IV du Danemark ; 1895, Nicolas II de Russie mais aussi Elisabeth, Impératrice d'Autriche, le Pape Léon XII, la Reine Victoria... Beauvais participe, elle aussi, à cette politique en livrant chaque année aux Affaires étrangères au moins une tenture de 5 ou 6 pièces, accompagnée parfois de mobilier recouvert en tapisserie, pour être envoyée dans les cours européennes. De 1754 à 1779, la manufacture fournit 122 tapisseries, 23 sofas, 7 écrans et 150 fauteuils.

Les commandes privées, en dehors des cadeaux diplomatiques, ont également largement participé à propager et à asseoir le prestige du savoir-faire français. Elles sont à la fois le moyen d'une diffusion et le résultat probant du grand rayonnement de l'art textile français. Au fur et à mesure que la réputation des manufactures s'étend, de nombreux souverains et de riches particuliers étrangers adressent leurs commandes, notamment à Beauvais dont c'est la vocation principale. On note d'ailleurs que Beauvais dispose d'un magasin à Leipzig qui lui permet d'avoir un accès supplémentaire au marché européen. Diverses mesures sont prises au niveau de l'État pour faciliter l'acquisition et l'exportation des tapisseries, concourant ainsi à augmenter la diffusion et par conséquent la renommée des Manufactures en Europe.

Les registres de fabrication des différents directeurs de la manufacture donnent une idée du nombre de ventes, du goût et de la clientèle. On peut lire dans un mémoire rédigé avant 1690 « vendu une tenture à Brusselle, à Monseigneur le duc de Bavière, estant gouverneur alors du Pays-Bas, et a préféré ma fabrique à celle de Brusselle ». De 1726 à 1769, 102 tapisseries, sièges et tentures sont vendus. Ce chiffre n'est pas exhaustif, le nombre de tapisseries par tenture n'est pas toujours indiqué et les ventes faites aux particuliers de moindre renom ne sont pas détaillées. Les peintres qui plaisent le plus et dont les noms reviennent le plus souvent sont Oudry et Boucher. La clientèle est glorieuse, on relève à plusieurs reprises les noms des Rois de Pologne, de Suède, de Prusse, du Danemark, de Naples, d'Espagne, du Prince et de la Princesse d'Esterhazy de Budapest. On trouve aussi mention de ventes au Nonce du Pape, à Monsei-

gneur le Duc de Savoie et à des nobles allemands. Au XIX^e siècle, Beauvais vend surtout aux Anglais.

Les expositions universelles vont elles aussi jouer un rôle non négligeable dans la perpétuation du rayonnement et du prestige des manufactures en Europe. Les Gobelins et Beauvais vont y participer de façon constante : Londres en 1851, médaille d'honneur pour Beauvais à Paris en 1855, Londres en 1862, Paris en 1878, exposition internationale à Amsterdam en 1883, exposition universelle à Paris en 1889.

Aujourd'hui, l'influence des manufactures se manifeste autrement. La réputation du savoir-faire français, s'appuyant sur une tradition d'excellence quatre fois séculaire et ouverte sur la modernité, attire les artistes européens qui perçoivent dans l'art textile un nouveau mode d'expression. À partir de 1952, ce sont les abstraits et les non figuratifs qui vont ouvrir la voie à une longue lignée d'artistes européens : Gustave Singier (Belgique), Pierre Grim (Ukraine), Ferdinand Springer (Berlin). Le mouvement va prendre toute son ampleur après la mise en place par Malraux du service de la création artistique en 1959 et la réforme de la commission d'achats de modèles. La commission va, outre l'élaboration de choix d'acquisitions plus cohérents et dynamiques, s'attacher à établir les conditions d'une relation ouverte et efficace avec les artistes. Jusqu'à la première moitié du XX^e siècle, l'univers de l'artiste, créateur du modèle, et l'univers du licier, tisseur du modèle, sont distincts. Les deux mondes ne se rencontrent pas. Or, l'œuvre textile est une œuvre collective : qui dit *collective*, dit coopération, concertation. La nouvelle méthode de travail, qui s'installe aux manufactures, abordant le processus de dialogue nécessaire à la transposition d'une technique à une autre en instaurant un échange fructueux entre le créateur et son interprète, interpelle, questionne les artistes. Ils saisissent dans cette dialectique l'enjeu stimulant et le vaste champ d'expression qui s'offre aux cou-

rants et recherches plastiques les plus variés.

On compte plus de 25% d'artistes européens tissés dans les manufactures de 1960 à nos jours. Les pays les plus présents sont l'Allemagne avec des artistes comme Hartung, Rinke, Gerz, Arp, Gäfgen, la Belgique avec Corillon, Alechinsky, Ubac, Seuphor, l'Espagne avec Arroya, Chillida, Clavé, Plensa, Picasso, Miro, Pelayo, la Grèce avec Prassinou, Fassianos, la Hongrie avec Vasarely, Schöffer, Rozda, l'Italie avec Del Ré, Gilioli, Torti, Magnelli, Maglione, les Pays-Bas avec Boezem, Van Velde, la Russie avec Delaunay, De Staël, Poliakov, Lanskoy, Chagal, la Suède avec Dietman, Bergman. On compte aussi des pays tels que la Suisse (Honegger), l'Angleterre (Tremlett), la Croatie (Knifer), l'Islande (Erro), la Pologne (Gleb), la Roumanie (Hajdu) et le Portugal (Vieira Da Silva).

J'évoquerai pour conclure l'exceptionnelle commande passée par la Cour royale du Danemark en 1990 à l'occasion du 50^e anniversaire de la Reine Margrethe. Cette commande est particulièrement symbolique des liens qui, au cours des siècles, se sont tissés entre les manufactures et l'Europe depuis Louis XIV. La réalisation de 17 tapisseries destinées à décorer la salle d'honneur du château de Christiansborg à Copenhague réunit, à elle seule, plusieurs des aspects du rayonnement en Europe des Gobelins et de Beauvais : la renommée, la diffusion, le savoir-faire, l'artiste européen. L'ampleur de cette commande se situe dans le contexte des grandes commandes prestigieuses passées aux manufactures royales des siècles précédents. La tenture renoue avec la grande tradition des tapisseries – la première tenture de l'« Histoire du Roi » d'après Le Brun comprenait 14 pièces tissées de 1665 à 1680. La conception de la tenture de l'« Histoire du Danemark », confiée au sculpteur danois Bjorn Norgard, retrace en effet l'histoire danoise des Vikings à nos jours sur une surface totalisant 225 m².

LE HÊTRE, LE BOULEAU... ET LE BANIAN

TRISTESSE EUROPÉENNE, PÉDAGOGIE DU VERTIGE

Entretien avec Camille de Toledo
par Valérie Deshoulières

Question 1

Yves Hersant, qui a beaucoup écrit et sur l'Europe et sur la mélancolie, nous rappelait récemment, dans une conférence prononcée à la Villa Europa, que le mot « mélancolie » n'existait pas dans la langue japonaise – n'en concluons pas pour autant que le sentiment correspondant au mot n'ait pas cours en Orient. Pensez-vous que la « mélancolie » soit une spécificité occidentale, voire européenne ?

L'histoire de la « mélancolie » est d'abord une histoire médicale. À l'image de la « nostalgie » qui fut également définie, dans les premiers temps, comme une maladie, et qui est devenue, avec les années – comme la mélancolie – un *soft feeling* mondialisé lié à une culture-monde de l'exil, de l'arrachement et de la déterritorialisation. Pendant toute mon éducation, j'ai mis à distance ces refrains de « spécificité ». À l'Institut d'études politiques de Paris – IEP – la *doxa* des professeurs ne cessait de marteler l'idée d'une « spécificité française ». Dans spécificité, je ne peux m'empêcher d'entendre espèce, *species*, donc le sous-texte d'une génétique culturelle dangereuse. Celui qui nomme la chose – la médecine nommant le mal mortel de « mélancolie » – tend à se l'approprier. Ainsi en est-il du médecin nommant la maladie – la mélancolie. Il voudrait croire que la chose est « spécifique ». Ce serait dire alors que la « dépression » ou la « névrose » sont des *espèces* viennoises de la douleur psychique. C'est une absurdité. Nous devons nous tenir en-deçà des langues qui nomment, classent et s'approprient des objets-langues. C'est la sagesse du traducteur et son

immersion dans l'*antre* des langues qui nous permettent de nous tenir en amont de cette illusion culturelle du langage, de la maîtrise ; illusion qui est à la source de toutes les constructions hégémoniques : *C'est à nous parce que nous avons inventé un mot pour le dire*, affirmation qui est d'ailleurs très souvent le fruit de l'ignorance des autres langues et des autres mythes. Nous le voyons : il y a une circulation mondialisée d'états de l'âme, d'humeurs. Et cette humeur de mélancolie – son liquide – s'écoule sans barrière de spécificités et/ou d'espèces. Vous aurez remarqué d'ailleurs que, dans *Le Hêtre et le Bouleau*, je ne parle pas de « mélancolie », mais de « tristesse ». La « mélancolie » a une histoire européenne parce que des médecins, des écrivains, des peintres lui ont donné, au fil des siècles, une certaine forme qui, elle, est le fruit de constructions culturelles et de savoirs – souvent d'erreurs transmises. Ici, les classifications, les divisions grecques, aristotéliennes, la théorie des humeurs, puis le clivage entre âme et corps. Maladie de l'âme, maladie du corps. Constructions qui apparaissent dépassées dans un horizon d'inséparation – je renvoie ici aux travaux de mon ami Dominique Quessada – si l'on se réfère à une vision totale, unifiée de la vie, vision à laquelle l'interdépendance générale des êtres et des choses nous conduit : ce que je désignerai comme l'horizon *indien* de l'Europe après sa « décentralisation ». Mais encore une fois, séparons le pouvoir de nommer – classer, cataloguer, analyser – du droit de propriété sur les choses et décentrons nos histoires culturelles en pensant à partir du non-lieu des langues, dans l'*antre des langues*.

Question 2

Dans votre essai Le Hêtre et le bouleau – Essai sur la tristesse européenne (Seuil, 2009), vous évoquez les Européens comme des « hêtres » aux feuilles caduques. Vous écrivez précisément : « nos "essences nobles" sont le fruit de fables. "Grosses racines", dit le dictionnaire, grosses ficelles, je pense, "qui se répartissent dans toutes les directions" et que nous devons, si nous voulons renouveler nos feuilles après la chute, remplacer par d'autres fables. Il me revient alors l'image du banyan, l'arbre post-colonial par excellence et l'arbre diasporique, dont les branches replongent vers le sol pour reprendre racine plus loin, dans une autre langue, dans une autre terre, arbre de l'exil et des arrachements multiples, en série, arbre par-delà la nostalgie... »

Gilles Deleuze dans Mille plateaux opposait la pensée de l'arbre à celle du rhizome. Deux visions du monde, bien différentes, y étaient associées, l'une plutôt placée sous le signe de la filiation et de la tristesse, l'autre sous celui du cousinage et de la jubilation. À quelles visions du monde associez-vous le hêtre et le banyan et pensez-vous que « la pensée du banyan (ou du rhizome) » ou de l'unité plurielle ou de la globalisation ne soit qu'une fable supplémentaire ?

Je suis conscient qu'il y a un risque dans ce que je vais vous dire – risque d'un décrochage par rapport à la pensée humaniste classique qui garde en vue l'horizon d'une vérité, contre les croyances, les illusions – mais il me semble que nous devons nous y confronter si nous voulons comprendre le XXI^e siècle : *Nous circulons désormais dans un écosystème de fictions où les savoirs que l'on croit « positifs », établis, ne sont qu'une strate supplémentaire, un récit glissé entre une multitude de récits, d'histoires, lesquels forment ensemble les sédiments – la croûte des fictions – où nous vivons. C'est une façon de pointer le vertige comme horizon de nos vies. Habiter le vertige, résider dans l'antre des langues, qui est aussi l'entre-vrai. Se guérir de la nostalgie, c'est-à-dire la voir également comme le fruit d'une fable – nostalgie d'un faux, fausse enfance, faux souvenirs adoptés comme vrai. Or, dans cet horizon fictionnel, il y*

a un récit qui est remis en cause. Le récit ou, si vous voulez, le mythe de l'origine. C'est, j'imagine, ce qui fut longtemps énoncé comme une pensée de l'arbre : arbre généalogique. Arbre et souche et racine. Tout un langage qui visait à circonscrire des groupes humains, des peuples, des nations en disant : *voici le récit de votre continuité, la preuve de votre spécificité*. Contre ces reconstructions historiques – souvent transformées en mythes nationaux – le cosmopolitisme a échoué. Sa destruction coïncide avec la destruction du judaïsme européen et se prolonge, aujourd'hui, dans la traque aux sans-nations. Le XX^e siècle fut, dans sa première moitié, le triomphe meurtrier d'une pensée de la race et/ou de la nation. Or, ce que nous voyons, depuis la Chute du Mur de Berlin, en Europe, c'est la renaissance de ce spectre. Obsession des origines, des lignées. Fixation et exacerbation des récits nationaux. Puissance des extrêmes droites. Rejets de l'Islam européen et des migrants post-coloniaux. Rejets des tsiganes – apatrides – des sans-papiers, sans origines. Épuisement de l'idée européenne comme un espace par-delà ou en-deçà des nations. *C'est pour contrer cette pente « civilisationnelle » – qui ne dit plus « race », mais « culture » – que j'en appelle à une pensée du banyan – soit une pensée de l'arbre inversée*. C'est aussi pourquoi nous travaillons, au sein de la Société européenne des Auteurs, à rendre habitable cette *entre* des langues et des cultures. Faire de l'entre, un *antre*. Un refuge où nous sommes tous l'*autre* de l'*autre*. L'espace-monde comme l'espace-européen est un espace de traductions et d'intraduisibles qui nous somment de reprendre sans cesse le travail de passage, d'une culture à l'*autre*. Mais l'espace-européen, comme l'espace-monde, est aussi, de façon coïncidente, un espace d'hybridation. C'est donc ce vertige – translangue & syncrétisme culturel – qui doit faire l'objet d'un mythe *pour l'avenir*. Un mythe diasporique, post-colonial, un mythe créole si vous voulez ou métèque. Un mythe *pour l'enchèvement*, pour une poly-identité. Je renvoie ici au chant de la coupure – Genèse 1, 2, 3, 4, 5... – qui traverse mon livre : *Vies pôtentielles*. Au texte qui clôt *Le Hêtre et le Bouleau : Utopie linguistique ou la pédagogie du vertige*.

Mais aussi, au « mythe » dés-originé que l'on trouve chez Magris – dans cette quête irrésolue des sources du Danube – que je reprends dans *Visiter le flurkistan* ou encore dans la figure d'Ulrich de l'*Homme sans qualités*. Ou enfin dans ce monument emblématique de l'histoire littéraire : ce chapitre IX du *Don Quichotte* où Cervantès « avoue » être seulement le traducteur de son livre en renvoyant au manuscrit d'un auteur arabe-maure du nom de Cidi Ben Hamete. C'est bien cette pensée de l'arbre inversé et de la traduction que nous devons inscrire dans l'horizon indien de l'Europe. Je pense ici aussi à un titre de Gary – *Les racines du ciel*. Dans *Le Hêtre et le Bouleau, essai sur la tristesse européenne*, j'ai donc construit un triptyque. Le bouleau, *arbre témoin de l'extermination*, que l'on retrouve dans la littérature des survivants du génocide des Juifs européens, mais aussi dans les témoignages du Goulag. Le hêtre que j'écris également *h-être* : arbre de la h-antise, de l'envoûtement qui désigne le présent de l'Europe, incapable de *quitter* spirituellement le XX^e siècle et qui fait de la *h-onte*, sa *raison d'h-être* : sa nouvelle fierté. *Nous Européens sommes supérieurement honteux de ce que nous avons fait*, entend-on, paradoxalement ; ce qui s'incarne par le développement d'une industrie mémorielle réalisant une synthèse inédite du musée et du divertissement, de la mémoire et de l'amnésie, de la honte et de la fierté : ce que j'ai nommé *amnemoire*. Et enfin, cette troisième figure dont je souhaiterais voir l'avènement au XXI^e siècle. Le banian : arbre postcolonial & diasporique – et vous avez bien sûr raison de penser à Édouard Glissant – dont les racines ne cessent de replonger dans la terre, qui pourrait nous aider à *dé-nationaliser* & hybrider l'Europe : une pédagogie non pas pour les élites mondialisées, mais pour tous les enfants à naître, citoyens-traducteurs d'un espace dés-originé.

Question 3

Pensez-vous vraiment, à l'instar de Dostoïevski dans Les Frères Karamazov, que l'Europe ne soit qu'un cimetière ?

C'est une phrase que Ivan adresse à son frère, Aliocha, le silencieux, le croyant, dans les

Frères Karamazov, une phrase qui date de la fin du XIX^e siècle : « *Je voudrais voyager en Europe, Aliocha, dit Ivan le libéral, le moderne, l'euro péen, mais je sais que je n'y trouverais qu'un cimetière.* » Là encore, je ne crois pas que ce soit une *spécificité* européenne. Les États-Unis sont un cimetière d'Indiens. L'Allemagne et la Pologne sont aujourd'hui un cimetière juif. La France fut longtemps un cimetière de la jeunesse de 1914-1918. Je pense à ces monuments aux morts qui sont dans les villes et les villages de France. J'ai cité cette phrase de Dostoïevski en exergue de mon livre parce qu'elle semble commenter, par anticipation, « l'œuvre » de Peter Eisenman à Berlin. Dans son *Holocaust Denkmal*, le mémorial de l'extermination édifié comme un temple négatif – la tête en bas – à la fin du parcours mémoriel, il y a une grande carte de l'Europe des lieux de mémoire consacrés aux victimes juives du nazisme. Cette carte est impressionnante, car la totalité de l'espace européen semble ainsi couvert – recouvert – par la *carte-mémoire*. Je peux, pour ma part, vous répondre ceci : *c'est l'inertie mémorielle dans laquelle nous avons grandi, où le XX^e siècle était sans cesse convoqué et enseigné, qui nous conduit aujourd'hui, au contraire, à revoir l'Europe comme un champ de possibles, d'expérimentations et d'utopies. D'une part, pour nous arracher au refrain du « tout a déjà été écrit » et « plus rien ne peut être écrit après ça ».* Il est notable de penser que le XX^e siècle s'ouvre avec la question « Que faire ? » – question de Lénine, de la révolution, qui conduira au totalitarisme, mais également question d'espoir, d'émancipation – et le XXI^e siècle, lui, avec la question : « Qu'avons-nous fait ? » Or, ce que j'ai entrepris par la poésie, le roman, l'essai, c'est précisément de ré-investir le cimetière comme un terrain de jeu : à l'image des gamins qui courent entre les stèles abstraites du *Holocaust Denkmal* et y jouent à cache-cache. En cela, Berlin est le *topos* idéal des possibles, car le XX^e siècle y a laissé des friches, des trous, des *no man's land*, des dents creuses. En plus des strates de mémoires sédimentées – montagnes et collines de gravats de la Seconde Guerre mondiale – il y a des lieux vides, des lieux-trous où les enfants peuvent jouer.

Concrètement, je pense aux fermes urbaines de Mauer Park, à des terrains de jeux, des toboggans coupés dans des troncs d'arbres. C'est une ville qui se prête à *inventer le XXI^e siècle*. Mais au-delà de Berlin, c'est l'Europe tout entière qui doit choisir : entre une mise en scène préfabriquée de son passé, de ses mémoires – le devenir-musée de l'Europe où l'Histoire est une chose que l'on regarde comme des spectateurs, des touristes, derrière des lunettes 3D – et un espace de rêveries et de révolutions – révolution des traducteurs que j'appelle de mes vœux, pédagogie du vertige, poly-identifiés, croisements et fraternisations intellectuelles et littéraires translangues – où nous pouvons vivre, vivre parmi les morts, en jouant avec eux, avec la force et les aspirations qu'ils nous ont transmises.

Question 4

Vous écrivez, dans le même essai : « Nous vivons à l'intérieur des cimetières du XX^e siècle, et la Chute du mur, en mettant fin à la tension qui agitait, de part et d'autre du miroir, nos sociétés en quête d'espérances, a consacré le triomphe d'une réalité non plus "déambulatoire", mais "spectrale" ». Qu'entendez-vous précisément par ces deux adjectifs ?

J'ai dû reprendre la lecture pour voir exactement ce que cet adjectif « déambulatoire » visait. Il est, si je ne me trompe pas, employé à deux reprises et chaque fois dans le même sens. Page 8, lorsque je décris cette « déambulation », juste après la Chute du Mur de Berlin. C'était cela, la réalité de l'événement de la Chute du Mur de Berlin, passés les cris de joie : une réalité de la déambulation. Des silhouettes marchant, sans direction, suivant leurs propres jambes. Il faut donc repenser à cette dimension de l'après – après l'existence médiatique de la Chute – cette déambulation qui montre des corps libres, ayant quitté le monde communiste, mais dont la marche semble interrogative : « Et maintenant, où allons-nous maintenant ? » Le chemin pris par cette déambulation, nous le savons désormais, a été celui d'un retour à l'identité, aux récits nationaux. Ce retour que nous devons contrer par un autre récit. Mais en lisant votre question, j'ai surtout pensé au « déambulateur »

des hospices et des maisons de retraite de la vieille Europe. Dans ce sens, on pourrait dire que la réalité européenne du début du XXI^e siècle est à l'image de ces maisons d'anciens : un lieu de mémoire et de corps voûtés, des visages de la hantise, de l'envoûtement, comme le sont nos corps lorsque nous n'y sommes plus qu'à moitié. Je pense ici à un passage de mes *Vies phœntiennes* :

Les lits, ici, sont équipés de sangles qui pendent au-dessus des malades comme des gibets. Les grooms polis d'un vingtième siècle fantomatique ont été remplacés par de braves infirmières allemandes. Et du matin au soir, dans les deux ascenseurs, ce ne sont pas des valises, des cris d'enfants, mais une danse de corps effondrés qui s'accrochent à l'idée qu'ils pourraient survivre.

Il y a, ici, non plus opposition, mais synthèse entre les « déambulateurs » et ceux qui se souviennent et oublient : le spectre, le spectral. La très vieille Europe, qui entre dans le grand âge et se replie dans l'obsession des origines, le pays perdu ou les fantômes de la vieillesse. Souvenirs, fantômes avec lesquels nous nous débattons, qui tiennent lieu d'horizon, hélas, de politique.

Question 5

Quels sentiments génèrent en vous les termes « civilisation » et « mémoire » ?

Pour « civilisation », il me vient surtout à l'esprit les écrits de Norbert Elias et l'image de la fourchette comme instrument – technique – de civilisation. Tout un appareillage éthique et juridique et technologico-comportemental – l'habit, les manières – qui permet de produire l'illusion d'une évacuation de la violence. En ce sens, on pourrait dire que le sommet de la civilisation, c'est Proust, son attention aux détails les plus infimes du comportement. C'est en ce sens, je crois, que certains parlent de processus de civilisation : comment nous apprenons à nous servir d'une fourchette... Mais nous savons, à l'issue du XX^e siècle, que la cruauté profite à égalité de ces processus de *domestiquage*. Nous savons que les techniques de l'assassinat

et du massacre évoluent et profitent des « progrès » de la civilisation. Il n'y a donc aucune positivité, aucune évacuation de la violence, mais plutôt une sophistication du crime qui permet toujours de le rendre acceptable – invisible – aux contemporains. Cette invisibilité du crime – le langage technocratique qui le rend invisible – sont, nous le savons, au fondement même du génocide des Juifs européens. Même si *quelque chose était visible, l'invisibilité de la destruction perdura jusqu'à la tentative d'effacement des preuves* et le silence, après la Seconde Guerre mondiale. L'Europe, pour se sauver des gouffres du XX^e siècle et de cette réversibilité *barbarie-civilisation*, a suivi une voie mémorielle. Matérialiser *ce qui s'est passé*. Ce qui s'est progressivement énoncé sous les termes de *devoir de mémoire* ou, en Allemagne, de maîtrise de la mémoire. Ce que j'ai appelé dans deux de mes essais – dont *Le Hêtre et le Bouleau* – un pouvoir de mémoire – temps d'un gouvernement mnémonique. C'est la phrase : *Plus jamais ça* qui gouverne nos régimes depuis des décennies et prétend avoir évacué la violence. La *mémoire* est devenue, pour la foi pédagogique des démocraties européennes, la garante d'un régime de tolérance et de non-violence. Mais au lieu de cette non-violence, ce que l'on voit est, au contraire, *une tolérance infinie à la violence* : politique des frontières, politiques migratoires, résurgence des thèmes identitaires et des crimes racistes, techniques de contrôle et de surveillance. C'est donc en termes *d'invisibilité* qu'il faut comprendre ces termes « civilisation » et « mémoire » : présent où seul apparaît ce qui fut – les crimes passés – tandis que ce qui survient – les crimes présents – échappe à la pensée. Vous me demandez quels sentiments m'inspirent ces termes de « civilisation » et « mémoire » : une profonde défiance. Ils sont les mots d'une sophistication sociale et culturelle de l'aveuglement.

Question 6

Pensez-vous que la lecture d'Hannah Arendt soit nécessaire pour comprendre les catastrophes du XX^e siècle et croyez-vous que Jonathan Littell, l'auteur des Bienveillantes, ait vraiment lu Hannah Arendt ? Vous-même, avez-

vous lu Les Bienveillantes ? Qu'en avez-vous pensé ?

Aucune lecture – pas même celle d'Hannah Arendt – n'est nécessaire pour comprendre les catastrophes du XX^e siècle. Il suffit de se représenter une famille où il ne reste qu'un seul fils ou une seule fille. Il suffit de saisir – photographiquement – la coupure du XX^e siècle. Le reste n'est qu'une littérature de l'effroi, une tentative de mise en mots de l'impensable. En ce sens, une littérature de l'échec et de l'humilité où la béance nous regarde et nous pense plus que nous ne parvenons à la penser. Toute écriture de pionniers – comme fut celle de Hannah Arendt – est une écriture humble, qui puise sa force précisément dans son humilité. *Je ne parviendrai jamais à comprendre, mais c'est bien cet incompréhensible contre lequel je me dresse et dans lequel je puise la force d'écrire ; car sinon, à quoi bon traverser cette existence, si ce n'est pour, d'une certaine manière, tenter quelque chose, une ligne, un mot, contre le silence et l'effroi*. Dans le climat, l'écosystème du XXI^e siècle, l'industrie narrative, fictionnelle et mémorielle s'emploie à combler cette béance. Reconstruction, restauration, images de synthèse, spectacles du passé, etc. Cette industrie – à laquelle appartient pleinement *Les Bienveillantes* – est une industrie où le passé devient le matériau d'un divertissement de masse. J'ai lu intégralement *Les Bienveillantes*. C'est la première occurrence, en France, d'un *blockbuster* littéraire. Une superproduction. En ce sens, c'est un livre qui se situe du côté du plein, du recouvrement. C'est contre ce plein – dans l'image du film – que la littérature et la pensée peuvent continuer de s'écrire, en déplaçant, en quelque sorte, le drame vers les marges, vers l'exégèse. Une archéologie et une contre-écriture, pour creuser, creuser dans la machine à produire des histoires. Pour excaver dans les strates du divertissement. C'est à cette éthique de la création que je m'emploie, lorsque je parle de contre-écriture. Le packaging arendtien des *Bienveillantes* me fait penser au *packaging* debordien de *Matrix* ou au *packaging* postmarxiste de *Titanic* ou *Avatar*, les films de James Cameron. Mais trop de choses ont déjà été écrites sur ce roman et il est préférable de ne pas ajouter du

bruit au bruit. Par contre, ce que nous pouvons tirer comme vigilance éthique de la création – dans le lien que la création entretient avec la mémoire et le passé – tient dans la question suivante : les œuvres présentes ou à venir sont-elles du côté du plein narratif ou font-elles apparaître le vide, l’effacement, l’ellipse ? C’est en répondant à cette question que nous pouvons dire : *Les Disparus* de Mendelsohn sont une œuvre d’art du XXI^e siècle tandis que *Les Bienveillantes* sont juste une forme imprimée de *past-ertainment*.

Question 7

Pourquoi écrivez-vous que la façon dont les nations européennes ont cherché à se consoler du XX^e siècle est « désolante » ? Estimez-vous, au fond, que, pour reprendre le titre d’une réflexion célèbre de Stig Dagerman, « notre besoin de consolation [soit] impossible à rassasier » ?

Que nous disait Stig Dagerman de notre état européen après la Seconde Guerre mondiale ?

« *Je n’ai reçu en héritage ni dieu, ni point fixe sur la terre d’où je puisse attirer l’attention d’un dieu : on ne m’a pas non plus légué la fureur bien déguisée du sceptique, les ruses de Sioux du rationaliste ou la candeur ardente de l’athée. Je n’ose donc jeter la pierre ni à celle qui croit en des choses qui ne m’inspirent que le doute, ni à celui qui cultive son doute comme si celui-ci n’était pas, lui aussi, entouré de ténèbres. Cette pierre m’atteindrait moi-même car je suis bien certain d’une chose : le besoin de consolation que connaît l’être humain est impossible à rassasier.* » Voilà quel était l’état spirituel de l’Europe après la Seconde Guerre mondiale : la reconnaissance simultanée de notre besoin de consolation et l’impossibilité d’y répondre. Il aura donc fallu toutes ces années, de l’après-guerre jusqu’à aujourd’hui, pour que la démagogie politique s’empare à nouveau pleinement des instruments de la consolation au premier rang desquels : une *nation-pride*. Voilà où nous en sommes : nous sortons dangereusement du livre de Stig Dagerman. Peut-être est-il encore posé sur la table de chevet de l’être européen, mais nous le consultons plus rarement. De plus en plus rarement. Petit à petit, sans nous

en rendre compte, nous oublions les gouffres. Nous croyons sincèrement pouvoir les combler. C’est la fonction même de « la reconstruction » des châteaux et des cathédrales dans l’ancienne Europe communiste depuis 1989. Par ce geste – comme par les discours de « préférence nationale » – des gouvernements donnent l’impression que le désenvoûtement est à portée de main, que la hantise et l’impuissance sont des horizons *dépassables*. Voilà pourquoi j’ai dit – dans un texte non publié à ce jour, *L’âge de la consolation*, que nous « sortons » du livre de Stig Dagerman. Aujourd’hui, la reconstruction-restauration nous propose le mensonge d’une refondation nationale, la vision léchée, vernie, d’un *parc à thème* identitaire. Je dis, dès lors, qu’il y a un risque-matière dans cette architecture de la consolation. Quelque chose dans l’édifice menace la structure entière de l’Europe de Bruxelles. Au lieu de construire – ou reconstruire – à partir du vide, de l’effacement ou de la destruction, les élites politiques nous vendent à nouveau du plein : c’est la laideur morale de l’Europe entière qui est engagée. À moins qu’une autre idée – l’Europe comme espace de traduction et d’hybridation – s’y oppose. Il faut, pour cela, mobiliser les intelligences, les filles et fils des croisements culturels, ceux qui vivent dans une réalité postcoloniale pour contrer cette Europe des nations et de Bruxelles devenue ni plus ni moins qu’une machine réactionnaire.

Question 8

Votre mère a-t-elle influencé votre perception de l’Europe ?

Ma mère – il nous faut hélas attendre la mort de ceux qui nous ont portés et élevés pour le reconnaître – a orienté, teinté tout ce que je sais, tout ce que je crois. Mon père, sous un autre jour, a aussi semé tout ce qui pousse désormais en moi d’imagination, de rêve et d’espoir. Il y a un tropisme européen puissant dans la famille de ma mère. Un tropisme méditerranéen – les Juifs d’Espagne, de Tolède du côté de mon père. Ma mère, dont je suis si fier et qui m’a donné une leçon éternelle de vertu, de fidélité au fil des ans – ce que je n’ai pas assez dit, pas assez, de son vivant – ma mère, donc, se trouvait auprès

de Rostropovitch, ce jour où il a joué au pied du Mur de Berlin pour célébrer la liberté. Fêter, fêter la liberté. C'est elle qui m'a rapporté l'anecdote de ces gens qui jetaient des pièces en pensant que le violoncelliste, le grand dissident de l'URSS, Rostropovitch, était, en fait, un mendiant. Elle avait gardé un souvenir heureux et puissant de cette journée. Le sentiment d'avoir touché l'Histoire, d'avoir vécu au plus près d'un événement historique. C'est moi, à distance, qui en ai gardé un souvenir triste ; de cette tristesse paradoxale qui ouvre le livre *Le Hêtre et le Bouleau*. Ce qui, dans les Suites de Bach jouées par Rostropovitch, était finalement si éloquent : je pense encore à cette déambulation des gens de l'Est, puis aux fantômes du XX^e siècle qui se sont également échappés des brèches du Mur et enfin, les mémoriaux de la honte européenne que l'on a édifiés, jusqu'à ce que l'on voit renaître ces affreux démons nationaux, identitaires, dont la guerre en ex-Yougoslavie fut, en quelque sorte, l'alarme. Autant dire, désormais, non plus de la tristesse, mais cette fois, de la laideur. Une extrême laideur politique, tissée de peurs et de xénophobies qui nous oblige à répondre, par l'art et l'écriture, au-delà du politique.

Question 9

Vous suggérez, à la fin de votre analyse de « la tristesse européenne », que l'utopie européenne pourrait bien se confondre avec « l'utopie linguistique » jaillie du h de la « hantise », autrement dit avec le (ré)apprentissage généralisé de l'hébreu. Est-ce une boutade ?

L'hébreu ! Non. Je ne parle pas de l'hébreu, mais du *yiddish* ! C'est le *yiddish*, langue détruite, langue de l'entre des langues, langue par-delà les frontières et en-deça des nations, qui était parlé d'un bout à l'autre de l'Europe, de Strasbourg aux *shtetls* de Russie. Langue victime, langue sacrifiée parce qu'elle travaillait à rebours ou dans le sous-texte des nations. Cela n'a rien d'une plaisanterie. Est-ce une plaisanterie que d'invoquer le corps mort du judaïsme européen – qui s'exprimait en toutes les langues, mais aussi, en *yiddish* ? Est-ce une boutade d'invoquer ce que les nations européennes

extrêmes ont détruit et j'inclus ici tout ce qui fut détruit par le colonialisme et le soi-disant universalisme ? Le *yiddish* était, pour des millions d'européens, la langue d'un cœur battant, d'une culture, d'une poésie, d'une littérature. L'invoquer pour dire : *nous devons reconstruire à partir de cette disparition, dans l'entre des langues*, c'est une manière d'appeler l'esprit et le cœur à une Europe – et s'il le faut, contre Bruxelles & contre les nations – une Europe comme espace de traduction ; la traduction qui est, dans la continuité du *yiddish* – également la langue de l'entre : entre des nations, entre des frontières, entre un texte de départ et un texte d'arrivée. Certains ont pu dire que le *yiddish* était un *créole* européen. Je crois beaucoup en cette manière de penser l'Europe au XXI^e siècle : comme un espace créole, où nous sommes tous, sans considération de nos lieux de naissance, des *hommes traduits et en traduction*. Mais que signifie, plus encore, ce rappel au *yiddish* : dans l'histoire des nations européennes, il y a convergence des projets nationaux – au XIX^e siècle – et l'affirmation d'une littérature et d'une langue souveraine par la construction d'Académies et de *corpus*. On peut penser à l'unité italienne, allemande. C'est bien cet inséparable de la langue et de la nation, de la nation et de l'histoire littéraire, qu'il faut mettre en pièces. C'est, entre autres, pour cela que nous nous battons pour la création d'une Académie européenne de la Traduction, afin de mobiliser symboliquement des vies, des œuvres, pour faire avancer cette idée de l'Europe, espace de traduction. Dans ce cadre, on pourrait alors *user* du mot arabe *nahda*, renaissance : renaissance depuis ce lieu de l'entre. *Nahda* des cultures et des traducteurs, s'appuyant sur un croisement linguistique, une reconnaissance de l'hybridation. Imaginez un instant que l'arabe et l'hébreu et leurs alphabets deviennent langues européennes. Imaginez que ce qu'on appelle encore la France adopte plus d'une langue nationale, ce qu'il naîtrait comme dé-paiement. Nous devons à la fois dé-nationaliser – dans chaque pays – et promouvoir la Traduction contre les tenants d'une Europe civilisationnelle. Autrement dit, jouer Tolède contre Rome. L'espace d'un croisement – une pensée andalouse – *contre* l'universalisme

abstrait et arrogant – tous ceux qui réduisent l'Europe à la seule tradition judéo-gréco-chrétienne.

Question 10

Les Suites de Bach jouées par Rostropovitch devant un vestige, un pan du mur encore debout, vous plongent-elles dans la tristesse ou dans la joie ? Ou, tout simplement, vous donnent-elles, tout en lestant votre réflexion, une raison d'espérer ? De croire en l'Europe ?

Je crois en une force de l'esprit et du corps humain. Force de désaliénation, de guérison, de sursaut, qui surprend et déjoue la statistique et la mathématisation de l'homme. Je crois aussi – foi naïve, sans cesse contre-dite par les médias, le bruit et l'usage commun des mots dans les médias – dans un pouvoir des mots ; cette foi renvoie à un temps du verbe incarné, quelque chose qui, dans l'Ancien Testament, reposait sur la coïncidence du mot et de la chose. « Il dit : pluie et il se mit à pleuvoir. » Ce pouvoir de la langue, pouvoir de métamorphose. Je n'ai aucune foi en l'Europe comme entité politique ou système administrativo-technocratique. Encore une fois, je n'attends rien de Bruxelles. Rien de bon. Par contre, je crois fermement en un cycle historique nouveau, qui sera porté par les jeunes générations croisées de l'Europe. Filles et fils qui doivent donner un sens à cet enchevêtrement de cultures et ces chambres vides où ils ont grandi. Je compte qu'il faudra une trentaine d'années avant que ces idées, pour l'heure minoritaires, d'une Europe des traducteurs produisent des conséquences politiques concrètes. Les *Suites* de Rostropovitch – la Sarabande de la 3^e Suite – sont un moment-image et un *percepte* très puissant au sens où Deleuze – je crois – employait ce mot. Un *percepte*, à la croisée de la perception et du concept. J'ai traité ce moment comme un *percepte* : un moment de la sensation, anti-sensationnelle, où l'on peut lire toute l'ambiguïté qui donne naissance au premier cycle historique du XXI^e siècle. Cycle européen de la hantise que je définis comme celui de la restauration- reconstruction et qui se marque, concrètement, par des politiques réactionnaires et des régressions identitaires. Entre fantômes

et *nation-pride*. Cette scène de Rostropovitch fêtant la liberté est une icône, qui méritait au moins une exégèse. Dans mon cas, l'exégèse est reliée à une histoire familiale. Je garde chez moi la photo de Rostro au pied du Mur, et dans l'angle, derrière lui, le visage de ma mère. Je me dois d'ailleurs de vous citer une phrase que je n'ai pas gardée pour mon livre – car la citer aurait sans doute été un trop grand rapt du sens – mais en parlant de ce jour, dans le journal *Le Monde*, bien des années plus tard, Rostropovitch disait ceci – je vous cite la phrase de mémoire : « *Je pensais jouer quelque chose de gai, et je ne sais pas comment, tout est devenu si triste...* » Notre espoir, pour nous comme pour les enfants de l'Europe à naître, c'est de retrouver les chemins de la liberté – hors des productions politiques du chagrin.

Question 11

À vous lire, l'utopie européenne serait d'abord « linguistique » : « Nous devons, proclamons – cela tient en effet du manifeste – imaginer une société de toutes les traductions, une école en phase avec la modernité, accompagnant notre éclatement identitaire et non le déplorant, accompagnant nos fêlures, nos déchirures, non en les accentuant ». Quelle est cette utopie linguistique ? Quelle est cette Europe de « traducteurs » dont vous rêvez ?

Je le redis ici, comme je l'ai écrit dans le livre : ce n'est pas un projet d'avenir, au sens où l'on emploie le mot « utopie » habituellement. L'utopie – *u-topos* – c'est le non-lieu. Or, je l'affirme, nous vivons dans ce non-lieu. Quelques familles européennes de souches anciennes – ce qui se présente sous le nom de « nations » ou de « nous » à la différence de « eux », les étrangers – croient encore qu'ils sont « chez eux », dans l'espace familial de « leur langue », mais tout cela est le fruit de l'aveuglement. Le présent, ce sont les serres de Dubaï, le Louvre d'Abu Dhabi, un déplacement d'écosystèmes entiers, un transfert de langues et de langages, où nous vivons tous dépaysés, dans ce que Volodine désigne comme un monde *post-exotique*. Je travaille depuis quelques mois à un conte : *L'histoire de l'enfant qui avait deux langues*. Il

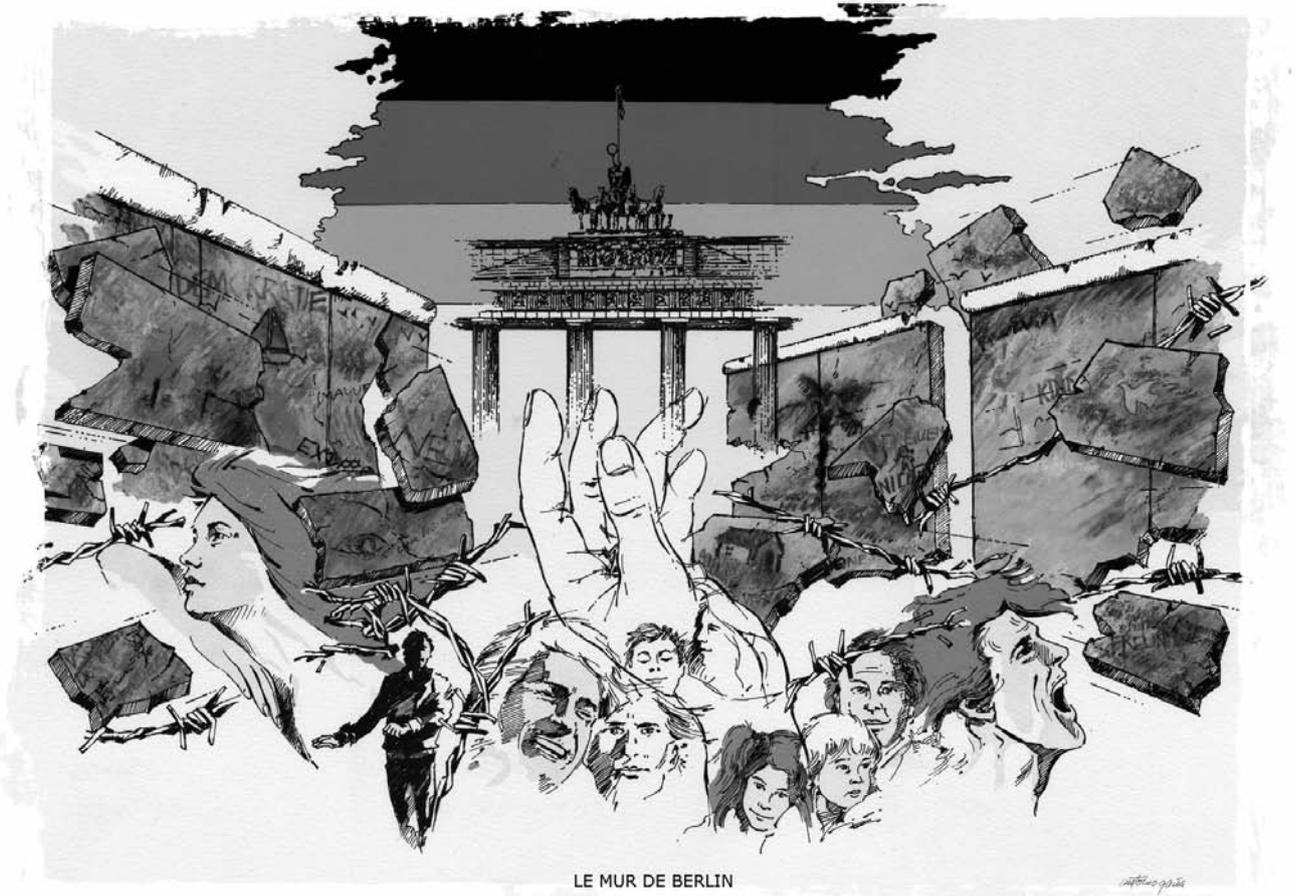
raconte l'histoire d'un gamin qui a *deux langues* dans la tête, deux langues qui se croisent et se disputent, à l'image de ses parents qui ne cessent de s'engueuler devant lui. Il vit la réalité existentielle de la séparation, de la division ; autrement dit, ce que produit la modernité. De la séparation, de la division. Dans ce conte, les personnages des *Mille et une nuits* viennent l'aider, le soir, pour s'endormir et lui racontent ce qui leur est arrivé lorsqu'ils sont passés d'un bord à l'autre de la mer, lorsqu'ils ont été traduits ; ils se sentaient mal, mal à l'aise, souffrant, comme lui. C'est à partir de ce mal de la modernité et de la division que nous devons imaginer les pédagogies à venir. Il y a deux manières d'aider *l'enfant qui avait deux langues*. L'une est celle que nous entendons partout, ces temps-ci, en Europe : *adoptez totalement la culture d'accueil ou rentrez « chez vous », oubliez la moitié de vous-mêmes*. Cette pédagogie de l'intolérance – qui prend le nom hypocrite d'intégration – est celle des nations apeurées, des vieilles souches enracinées et pourries de l'Europe. Au contraire, nous pouvons faire comme

les personnages des *Mille et une nuits*. Nous pouvons adopter une pédagogie de l'altérité et de la traduction. Une pédagogie qui nous aiderait à nous recoller. *C'est ce que je nomme « pédagogie du vertige »*. Faire de l'*entre* un refuge, un lieu habitable. Prenez, par exemple, ce qui a pour nom « instruction civique » où des maîtres ânonnent les principes républicains. Remplacez-le par un cours de traduction – où des gamins apprendraient à travailler à *partir de la langue de l'autre*, dans la tension d'une traduction. Et maintenant, étendez cette vision aux cours d'histoire – une histoire libérée du prisme de la nation – au cours de littérature, aux espaces publics. Vous obtenez une simple reconnaissance, dans l'enseignement et la formation, du non-lieu où nous vivons. Entre fictions et fictions, entre langues de départ et langues d'arrivée, entre la culture de la mère et la culture du père, etc. Ainsi, le petit garçon du conte retrouve le sommeil, car il a trouvé une école adaptée à ce monde où nous sommes, quoiqu'on en dise, condamnés à vivre.



ROSTROPOVITCH par Antonio Gacia

Imagerie d'Épinal 1004



LE MUR DE BERLIN

LE MUR DE BERLIN par Antonio Gacia

L'EUROPE AVANT ET APRÈS LA CHUTE DU MUR : IMAGES D'ÉPINAL

par Antonio Gacia

La tradition d'hier

Jean-Charles Pellerin, cartier-dominotier à Épinal à la fin du XVII^e siècle, fabriquait des jeux de cartes et imprimait des estampes. Sa présence est à relier à un privilège accordé à Épinal et à Nancy, seules villes de Lorraine, au XVI^e siècle, autorisées à héberger des maîtres cartiers. Jusque dans les années 1800-1810, il imprime ainsi cartes et images pieuses. Peu à peu, on voit se développer, à côté de l'estampe pieuse, des scènes de genre, et l'image religieuse semble céder le pas aux productions illustrant des événements populaires.

C'est l'illustration qui, sous le poinçon de graveurs comme Réveillé et Georquin, permet à Jean-Charles Pellerin d'asseoir sa notoriété, l'épopée napoléonienne accomplissant le reste. De fait, le Premier Empire fournit aux graveurs les thèmes les plus variés et les plus mobilisateurs de l'opinion publique. Il est alors possible d'acheter aux colporteurs une scène de bataille ou un portrait de l'Empereur, obtenu à partir du bois gravé selon la technique de l'épargne, puis colorié aux pochoirs. Malgré la restauration de la monarchie et par voie de conséquence de la censure, les séries d'estampes impériales assurent la prospérité de la fabrique Pellerin.

En 1822, son fils, Nicolas Pellerin, et Pierre-Germain Vadet, son beau-frère, lui succèdent. La fabrique de cartes cède définitivement la place à la fabrique d'images. L'Imagerie d'Épinal prend alors de l'ampleur. On embauche de 1832 à 1846 près de 40 ouvriers, alors que les images Pellerin sont diffusées dans le monde entier. Le 30 octobre 1858, la société est constituée en nom collectif – « Pellerin et Compa-

gnie » – entre Nicolas Pellerin, Charles Pellerin, son fils, né en 1827, Pierre-Germain Vadet, gendre de Nicolas Pellerin, et Léon-Joseph Letourneur-Dubreuil, gendre de Pierre-Germain Vadet.

Les administrateurs successifs de l'entreprise concourent au développement de nouvelles techniques. Après la xylogravure, la stéréotypie, la lithographie, utilisée à titre exclusif vers 1854-1855, et la chromolithographie font leur apparition dans les ateliers. La production évolue : l'image-illustration devient image enfantine. Au moment où l'on réédite la Bibliothèque bleue, apparaissent les planches de grand format à douze ou seize vignettes. Les dessins sont exécutés par des dessinateurs de profession, tels Charles Pinot, avant 1860, Legros, Phosty, Chauffour dans les années 1890... Les dessinateurs parisiens finissent par connaître les besoins de l'imagerie spinalienne et plusieurs d'entre eux proposent leur service, à moins que, comme Pinot, ils trouvent Pellerin peu reconnaissant et le quittent.

En 1860, en effet, Charles Pinot, dont les qualités artistiques sont pour beaucoup dans l'expansion commerciale des années 1850, part avec plusieurs employés de Pellerin fonder sa propre entreprise – Ch. Pinot et Sagaire. La même année, Charles Pellerin fait construire, rue Léopold-Bourg, un immeuble avec un grand magasin et, place du Quartier, un bâtiment de quatre étages où l'entreprise s'installe. Probablement stimulée par la concurrence Pinot, l'Imagerie Pellerin multiplie les contacts et les commandes auprès des dessinateurs parisiens, tant pour les planches enfantines que pour les

créations publicitaires. La vente des images d'Épinal s'effectuait alors par le colportage, les librairies et les représentants à l'étranger.

Le colportage fut le moyen de diffusion le plus utilisé. Pour les images d'Épinal, la plupart des colporteurs venaient exclusivement du même village : Chamagne (Vosges), d'où leur nom de « chamagnons ». Les colporteurs allaient de village en village, une hotte (sorte de petite armoire à deux portes) sur le dos, parfois accompagnés d'un âne qui portait les marchandises. Ils s'arrêtaient sur la place du village, chantaient une complainte et déballaient leurs marchandises : brochures, images, journaux, chapelets, médailles, mercerie... Très souvent, ils faisaient du troc et échangeaient ces marchandises contre des chiffons destinés aux papeteries, des peaux de lapin pour les fabriques de chapeaux de feutre. Les images multicolores de Pellerin obtinrent un grand succès, tout comme les brochures de la Bibliothèque bleue ou les almanachs. Les colporteurs n'avaient pas le monopole de la vente des images de Pellerin. Le catalogue de 1842 précise les conditions de vente à usage des libraires. Les images d'Épinal ont eu un succès dépassant les frontières de la France et engageant Pellerin à assortir ses images de textes en langues étrangères : images bilingues pour l'Allemagne, puis images destinées à l'exportation, rédigées entièrement en une autre langue, diffusées par des correspondants étrangers.

À la fin des années 1880, Pellerin met à la disposition de Gaston Lucq, dit Glucq, dessinateur parisien, son expérience d'imprimeur en chromolithographie. Sans doute, cette association permit-elle à Pellerin de surmonter les événements de l'année 1888 : l'incendie des ateliers de coloriage, puis le rachat de l'entreprise concurrente Olivier-Pinot. Après la mort de Pierre-Germain Vadet (1870), le départ de Léon-Joseph Letourneur-Dubreuil (1880), le décès de Charles Pellerin (1887) et l'achat de la maison Pinot à Mme Olivier, la société se trouve officiellement administrée par Georges Pellerin, fils de Charles, né en 1852, et Pol-Charles-Marie Payonne, époux de sa sœur Marie-Louise.

La Troisième République voit l'apparition des portraits légendés de grands personnages

historiques et les récits des événements politiques marquants : la guerre de 1870, la Commune. L'image Pellerin se distingue alors par un certain engagement politique et moral et devient un symbole de valeurs. Épinal, capitale de l'imagerie populaire, eut, de 1880 à 1896, l'idée d'adapter ses images au courant scientifique d'une époque en pleine industrialisation. L'originalité de la série encyclopédique Glucq des *Leçons de choses* illustrées, née de l'association de l'Imagerie Pellerin et de l'éditeur publiciste Glucq, est d'avoir apporté un aspect totalement novateur aux thèmes iconographiques cantonnés à l'histoire, à la religion et aux contes de fées. L'idée de Glucq et de l'imagerier fut de remplacer les héros des histoires racontées en images par des « produits de consommation », répondant ainsi d'une façon simple et efficace à la curiosité des milieux populaires et bourgeois fascinés par l'industrialisation. L'école étant devenue obligatoire depuis 1882 et les sciences physiques et naturelles étant introduites sous le nom de « leçons de choses » dans l'enseignement primaire, le thème des images reliées en un volume de cinquante planches porta sur l'observation des objets ou de la nature associée aux découvertes scientifiques et à leurs applications : histoire du fer, du verre, du gaz, du sucre... Mais ces images gardaient toujours un caractère publicitaire et malgré l'enthousiasme des instituteurs, le gouvernement n'encouragea pas l'entreprise. Le coût du projet n'apporta pas le succès escompté et, en 1896, Glucq dut céder ses parts de propriété à l'Imagerie Pellerin qui retira à l'iconographie toute allusion publicitaire, la réactualisa et la modernisa. Elle intitula la nouvelle production parue en 1905 : « Série encyclopédique Glucq des leçons de choses illustrées ». Après la Première Guerre mondiale, la série évolua peu, puis s'esouffla.

Le 29 mars 1895, les statuts de la société furent modifiés pour permettre l'admission d'un nouvel associé, Hubert Gourier, mari de la deuxième sœur de Georges Pellerin. Jusqu'à l'approche de la Première Guerre mondiale, l'imagerie, installée dans de nouveaux locaux quai de Dogneville, à Épinal, édifiés en 1896-1897 (ceux qu'elle occupe encore aujourd'hui),

développe ses séries historiées et ses jeux de construction. À côté de ses activités de création, Pellerin conforte sa position d'imprimeur-publicitaire auprès des libraires et des petits commerçants. Le verso des images est imprimé avec un texte rédigé par le client. La Grande Guerre provoque la fermeture partielle de l'usine mais, malgré cela, Georges Pellerin honore les commandes qui lui parviennent de Suisse ou d'Algérie.

À la mort de Georges Pellerin en 1918, la société se trouve gérée par Pol-Charles-Marie Payonne, Maurice et Émile, ses fils, Hubert et Jean Gourier et Élisabeth Dumont, née Gourier. Le 18 décembre 1920, la société prend le nom de « Payonne, Gourier et Cie, ancienne maison Pellerin ». Le 14 mai 1921, Hubert Gourier cède 1/250^e du capital à Max Prud'homme, mari de la fille de Pauline Vadet et de Léon Letourneur-Debreuil. Pol Payonne disparaît ; le 1^{er} juin 1921 naît l'« Imagerie Pellerin S. A. ». Dans les années 1920, l'activité reprend : la maison crée des albums-toiles pour les enfants, mais la concurrence se développe sur toute la librairie et l'imagerie. On tente de renouveler les ententes commerciales déjà entreprises au début du siècle entre imagiers : Vagné et fils, à Pont-à-Mousson ; Alfred Delhalt, à Nancy ; Alexandre Capendu, éditeur et dépositaire parisien. On songe à engager des procès contre les éditeurs allemands. Hubert Gourier meurt en 1934 et laisse à la tête de l'entreprise ses neveux, Maurice et Émile Payonne.

La Seconde Guerre mondiale interrompt à nouveau les activités de l'Imagerie, qui reprennent avec difficulté dans les années 1950. Les hebdomadaires de littérature enfantine ainsi que les éditeurs comme Hachette proposent des articles qui plaisent davantage à la clientèle. L'entreprise est administrée par René Simon, petit-fils d'Hubert Gourier, au départ en retraite des frères Payonne, en 1954.

Au début des années 1980, l'imagerie connaît un essor médiatique relatif en éditant des artistes aussi reconnus que Tardi ou Fred et en bénéficiant d'une couverture télévisuelle quotidienne *via* l'émission pour enfants « Récré A2 » sur Antenne 2 (aujourd'hui France 2). Cependant, l'entreprise s'écroule peu à peu financiè-

rement et les descendants de son fondateur Jean-Charles Pellerin sont contraints de déposer le bilan.

En 1984, cinq jeunes dirigeants d'entreprise et un groupe de cinquante actionnaires spinaliens décident de recapitaliser l'Imagerie pour faire renaître ce patrimoine si cher au cœur des Spinaliens. Eric Staub, l'un des jeunes entrepreneurs, est nommé naturellement Président-directeur général. Il assure immédiatement une direction judicieuse et économe, préserve fidèlement le caractère propre de la maison, le coloris au pochoir, et adapte ces réalisations aux techniques d'impression modernes. Dès 1989, l'Imagerie d'Épinal retrouve ses racines dans l'expression graphique et artistique de son époque et s'assure la collaboration d'un premier artiste, Antonio Gacia. D'autres suivront : Jean-Paul Marchal, Isabel Yung, Clair Arthur, Guillaume Roussel, Olivier Claudon, Patrick France, Sidonie Hollard, Thierry Desailly et Anne Logeais.

Au début du XXI^e siècle, l'Imagerie d'Épinal développe trois activités : l'édition d'images d'Épinal, bien souvent en relation avec l'actualité ; l'atelier artisanal, qui accueille plus de 200 000 visiteurs par an ; la création d'images d'Épinal pour des entreprises ou des institutions, à l'occasion d'un événement particulier. Malgré les développements d'une culture et d'une société tournées vers les moyens de communication les plus performants, l'image d'Épinal conserve une place privilégiée.

La création d'aujourd'hui

Pendant les cinq premières années qui ont suivi la « reprise » de l'Imagerie, outre le travail considérable d'archivage de milliers d'images, dessins originaux, bois, pierres lithographiques, pochoirs, etc., de la remise en état et la sauvegarde des machines et des locaux, la production imagière fut essentiellement consacrée à la réimpression des anciennes images, à la confection de divers albums : compilations de Séries comme les « Images de Glucq » ou les « Images Politiques » ou « Publicitaires », à la carterie et divers objets traditionnels (horloges, pots à crayons, jeux de tarots, etc.).

C'est seulement en 1989, lors des Célébrations du Bicentenaire de la Révolution Française, que l'Imagerie fut sollicitée par les concepteurs de l'Espace d'exposition aux Tuileries, à Paris, là où s'érigèrent les Tours de la Liberté et de la Fraternité. C'est ainsi que l'Imagerie, avec l'aide de Philippe Séguin, eut l'honneur de « tapisser » les grandes palissades (plus de 8 000 m²) installées dans ces jardins avec des reproductions de gravures en noir et blanc de planches de soldats, des dizaines de motifs répétitifs qui illustrèrent cette manifestation. L'opportunité nous était alors donnée d'occuper un espace d'exposition en haut de la Tour de la Liberté (celle qui est aujourd'hui installée à Saint-Dié-des-Vosges), et c'est à partir de là que l'idée nous vint de concevoir une « nouvelle image », sur le thème de la Révolution. Cette image devait compléter une présentation d'images anciennes sur des thèmes similaires.

Créer une nouvelle image... Mais comment réaliser aujourd'hui une « Image d'Épinal » ? Fallait-il la réaliser comme autrefois, par un seul dessin, ou bien par une série de vignettes, comme tant de nos illustres prédécesseurs l'avaient fait ? La solitude face à la feuille blanche, je l'ai ressentie avec tout le poids de deux siècles d'histoire... Mais l'idée qui m'est venue « naturellement » me fut dictée par l'histoire même de l'Imagerie : cette « vieille dame », comme nous aimons l'appeler affectueusement, avait toujours su rester contemporaine. Les images nouvelles devaient refléter les événements d'aujourd'hui. Et pour que mes images racontent l'histoire d'aujourd'hui, je devais me débarrasser quant à moi des carcans d'une mise en page trop rigide. C'est avec des enchevêtrements d'images, en jouant avec les transparences, en respectant les simples règles d'équilibre, de composition et d'harmonie de couleurs, que je désirais renouveler la production de l'Imagerie d'Épinal. Ainsi, une nouvelle version de la Révolution Française vit le jour, en juin 1989.

Deux images pour un mur

Comme tant d'autres imageries dans le monde, l'Imagerie d'Épinal a toujours créé ses images avec le temps « nécessaire » à leur réalisation : les célèbres batailles napoléoniennes sont nées, par exemple, cinquante années après les événements.

Novembre 1989, un samedi matin.

Le mur de Berlin était tombé dans la nuit du jeudi au vendredi précédent. Rien ne laissait entrevoir que notre Imagerie, comme cette partie du monde, connaîtrait elle aussi une formidable avancée.

Ce samedi matin, mon ami Bernard Houot, conservateur des Antiquités et Objets d'Art du département des Vosges, me suggéra de créer une image qui serait une forme d'hommage à cet événement crucial. Je ne réagis pas instantanément, mais au fil de la journée prenait déjà forme, non sur le papier mais dans mon esprit, une série de « vues » : l'explosion de joie populaire, les chaînes qui sautent, le mur qui s'effondre, les couleurs d'un drapeau, les inscriptions sur le béton... Toutes ces images me hantaient, jusqu'à ce que je puisse donner le premier coup de crayon très tard le dimanche soir, et achève mon ouvrage le lendemain matin, après une nuit blanche éprouvante mais magnifique.

Le week-end suivant, l'Imagerie inaugurerait deux journées « portes ouvertes » et le lundi, nous donnions une conférence de presse pour annoncer l'événement. Je montrai ma réalisation au Président de l'Imagerie, Eric Staub, qui, sans hésitation, la présenta quelques heures plus tard aux journalistes. Le lendemain, l'image figurait sur quatre colonnes à la une de *L'Est Républicain* sur toutes ses éditions, ainsi que *La Liberté de l'Est* pour les Vosges. La maquette de l'image avec toutes ses couleurs !

Elle fut également montrée par les chaînes françaises de TV et l'agence AFP la transmit aux journaux nationaux et allemands. *Der Spiegel* la reprit aussi sur un bon tiers de page, *Libération* sur une demi-page, et une bonne partie de la presse régionale en France s'en fit très rapidement l'écho.

Le succès fut immédiat, les commandes au rendez-vous, et, enfin, partout, on découvrait que notre Imagerie d'Épinal était toujours vivante, qu'une image d'Épinal était autre chose qu'une expression figée, désignant au sens figuré une vision emphatique, traditionnelle et naïve de la réalité.

Cette création fonda le renouveau de l'Imagerie et bénéficia d'une couverture médiatique unique. Philippe Séguin, alors Président de l'Assemblée Nationale et député-maire d'Épinal, l'érigea en symbole du rassemblement entre la France et l'Allemagne. Un tournant dans la politique d'édition et d'impression de l'Imagerie, liée directement à l'actualité.

La réunification, quinze années plus tard...

C'est sans rideau de fer et sans Mur que je découvre donc Berlin et les vestiges de ces années de honte. Pour cette nouvelle image, je me suis

immergé dans cette ville bouillonnante et attachante, où, avec la reconstruction, le modernisme a trouvé une place prépondérante : le verre, les nouvelles structures, les nouveaux bâtiments, la réhabilitation des anciens quartiers, ses ruelles, ses impasses, ses larges avenues verdoyantes, je voulais tout montrer simultanément.

C'est ainsi que j'ai composé l'image de 2004, à partir d'une première image, déjà épuisée, en y apportant une expérience personnelle. D'une image l'autre : la même liesse populaire et la planète s'élevant, au pied du Mur, du violoncelle de Mstislav Rostropovitch. Une note plus grave sous la jubilation ?

Ce jour-là, oui, nous étions tous berlinois et européens...

LE ROMAN SIED-IL À L'EXTERMINATION ?

par Charlotte Lacoste

La question du droit du roman sur l'histoire, et de la littérature sur l'archive, s'est trouvée régulièrement portée sur le devant de la scène littéraire ces dernières années. La parution des *Bienveillantes* de Jonathan Littell, en particulier, a lancé un débat qui a rebondi avec *Jan Karski* de Yannick Haenel, et qui n'est pas près de se tarir. Alors que Claude Lanzmann faisait jadis de la fiction sur l'extermination un « crime moral », beaucoup semblent aujourd'hui considérer, à commencer par Lanzmann lui-même, que la mort des derniers témoins rend nécessaire une perlaboration de l'événement par le médium romanesque, et se félicitent donc que nombre de romanciers s'emparent de la matière de l'extermination pour nourrir leur œuvre. En face, les détracteurs des *Bienveillantes* contestent cette manière-là de présenter l'histoire de la destruction des Juifs d'Europe, estimant que l'on ne gagne rien à l'observer par les yeux d'un nazi non-repenté qui met tout en œuvre pour convaincre ses lecteurs qu'ils auraient agi exactement comme lui sous le III^e Reich. La thèse défendue leur paraît louche, et grossières les ficelles romanesques qui la soutiennent.

On ne saurait comprendre le débat qui s'ouvre aujourd'hui sans l'inscrire dans la continuité de l'une des batailles littéraires du XX^e siècle, celle qui avait opposé les témoins survivants soucieux de dire la vérité, toute la vérité et rien que la vérité sur leur expérience en décrivant le plus précisément possible, avec les mots les plus clairs, les conditions de leur agonie commune, aux auteurs de romans de guerre puis d'extermination – ces derniers donnant en priorité la parole au bourreau. Peine perdue : le genre du témoignage ne parvint pas à s'imposer en litté-

rature, les spécialistes de la *chose littéraire* préférant à l'éloquence maigre de ces récits non romancés le style fleuri des écrivains dignes de ce nom dont les fresques achalandées offraient des vues imprenables sur l'horreur.

La Shoah peut-elle constituer un sujet de roman ? Les survivants de l'extermination, qui sont peut-être les premiers à s'être posé la question, y ont apporté des éléments de réponse, eux qui n'ont cessé de s'inscrire en faux contre une certaine représentation – tapageuse, pathique, édifiante – de l'horreur, déniait à la Littérature le droit de revisiter (pour ne pas dire réviser) l'Histoire qu'ils avaient vécue dans leur chair. Mais leur voix est aujourd'hui en passe d'être recouverte par celle, plus alerte, des écrivains professionnels.

La Shoah peut-elle constituer un sujet de roman ? Elle le peut : le romancier a tous les droits, dont celui de se confronter aux sujets les plus délicats. Mais dans la mesure où les questions éthiques – et la Shoah en pose quelques-unes – sont traitées par l'auteur d'un roman dans des dispositifs esthétiques, il convient d'évaluer la légitimité ou la pertinence de ces derniers. Le romancier a tous les droits. Reste que le devoir du critique, c'est d'apprécier l'usage que l'auteur fait de cette infinie liberté. D'où cette question : le roman comme genre sied-il à l'extermination ? C'est ce que nous examinerons ici en essayant de cerner au plus près les enjeux et les écueils de la mise en roman de la Shoah.

Je rappellerai dans une première partie les étapes et surtout les enjeux de la bataille qui opposa, tout au long du XX^e siècle, les témoins et leurs défenseurs aux tenants de la fiction guerrière et génocidaire. Puis j'examinerai, dans une

seconde partie, les procédés qui sont à l'œuvre dans le roman de Littell, que l'on peut retrouver dans de nombreuses productions contemporaines (romans, pièces de théâtre, essais, films), ce qui fait des *Bienveillantes* un véritable symptôme de notre temps.

1. Une bataille littéraire du XX^e siècle : la vérité de l'expérience du mal contre l'horreur vendeuse

1.1. Témoignage versus roman : remise en perspective historique

Un genre correspond toujours à une pratique sociale spécifique et apparaît dans des conditions historiques précises. En l'occurrence, la naissance du témoignage en France coïncide avec l'avènement de la violence de masse et a lieu au cours de la Première Guerre mondiale, soit à l'occasion d'une guerre *longue*, impliquant une armée de *civils* composée de *millions* de citoyens *instruits* grâce aux progrès récents de l'alphabétisation et donc capables de relater leur expérience.

L'on se doit d'évoquer ici quelqu'un qui joua un rôle essentiel dans la réflexion sur le témoignage, Jean Norton Cru, rescapé de la Grande Guerre qui passa vingt-huit mois dans les tranchées et quinze ans à s'interroger sur la forme que ses compagnons d'armes avaient choisi de donner à leurs écrits, et qui peut être considéré comme l'accoucheur du genre : dans *Témoins*, gigantesque ouvrage critique paru en 1929, il repère une trentaine de livres dont les auteurs, pour faire pièce aux légendes glorieuses dont se nourrissent à l'unisson romans de guerre et presse patriotique, ont tenu la promesse faite à leurs camarades tombés au front de faire connaître aux vivants le visage de la guerre réellement vécue. En décrivant le plus précisément possible les conditions de leur agonie commune, ils ont inventé une nouvelle manière, sobre et précise, de dire la violence et la mort : « je les présente comme *témoins* dans toute la force du mot », écrit Jean Norton Cru, qui tente – le geste est fondateur – d'attirer l'attention de ses contemporains sur la qualité de ces textes passés inaperçus lors de leur parution, tout en critiquant la prose de ceux, fort nombreux, qui ont failli à

leur mission de témoigner mais qui ont eu la faveur du public – et notamment les romanciers.

En effet, on entre alors dans l'ère du best-seller avec *Gaspard* (Goncourt 1915), *Le Feu* (Goncourt 1916, quatre-vingt-dix ans avant Littell) et *Les Croix de bois* (prix Fémina 1919), autant de romans que Jean Norton Cru juge falsificateurs : « Unissons-nous contre cette fausse littérature et faisons-lui une guerre acharnée. Les poilus ont écrit assez de belles pages de vérité vécue pour la remplacer : il ne s'agit que de se rendre compte qu'elles existent. » (Jean Norton Cru 2006 : 50) L'une des ambitions de *Témoins* est de périmé une certaine conception et une certaine esthétique de la guerre, celle qui recycle depuis des siècles une imagerie kitsch et éculée de la bataille – décrite par Barbusse comme un « sombre et flamboyant orage » – une littérature littérairement médiocre et donnant une image plutôt séduisante de la guerre. Et Jean Norton Cru est loin d'être le seul, pendant la Première Guerre, à s'inquiéter de l'imagerie de pacotille que véhicule la littérature de guerre. Max Deauville, qui vit la guerre en première ligne, partage l'idée que les témoins doivent prendre la plume pour rectifier les représentations :

[...] si nous nous taisons, d'autres viendront qui dénatureront les faits bien plus que nous ne pourrions le faire. Ils s'en empareront. Ils s'en serviront. Ce seront des armes dangereuses dans leurs mains. Ils nous dépeindront la guerre sous des couleurs rutilantes. Ils feront apparaître à nos yeux une fresque magnifique. Ce n'est là qu'un jeu pour les poètes. Par des images colorées, des phrases, des mots sonores, ils nous décriront notre époque sous un jour tel que nous voudrions y revivre. [...]. Prenons garde, autour de nous se lève la phalange redoutable des imposteurs, et si par malheur quelqu'un d'entre eux a du génie, il fera naître chez nos descendants le désir de revivre une époque semblable à la nôtre. Il les y précipitera. (Deauville 1930 : 325-330)

La « phalange redoutable des imposteurs », dont il parle, ce sont les écrivains de métier qui n'ont

fait que fantasmer la guerre sans jamais l'approcher, mais aussi d'anciens poilus qui ont vu la guerre, et qui pourtant ont narré une guerre d'un autre siècle. Le diagnostic de Jean Norton Cru concernant cette catégorie-là de faux-témoins est sans appel : ils ont été victimes d'intoxication littéraire. S'ils ont recyclé le matériau épique à disposition, c'est parce que l'image que la tradition littéraire a donné du combat, de la souffrance et de la mort est tellement ancrée dans les esprits qu'elle tend à se substituer, dans la mémoire des rescapés, à la réalité de leur expérience, tellement plus médiocre.

Seulement voilà : la guerre gesticulante à la baïonnette et au couteau plaît au public, qui n'a que faire de l'entreprise de démythification en quoi consiste le témoignage et plébiscite largement le roman. La vérité semble décidément inaudible ou, pour le dire autrement, il n'existe pas encore de public pour le témoignage dans la France de l'entre-deux-guerres.

Une bataille s'engage : face à Jean Norton Cru critiquant les méthodes des romanciers à succès et leur opposant le projet éthique des témoins, les spécialistes de la *chose littéraire* font front. Roland Dorgelès (l'auteur des *Croix de bois*) se moque des « souvenirs insignifiants » que Cru porte aux nues, ces « pauvres reliques que des survivants vieillissants sortiront un jour du tiroir » et qui n'ont d'intérêt « que pour leurs signataires ». Bref, les romanciers ripostent, invoquent la Muse contre les témoins, et voient en Cru, bizarre collectionneur de récits sans forme et sans panache, « la lèpre incurable des créateurs ».

Le même scénario se reproduit peu ou prou au début des années 1950 : alors que les rares survivants qui, à leur retour des camps, ont tenu leur promesse de témoigner se sont tus, faute d'audience et d'éditeurs, la « phalange redoutable des imposteurs », appâtée par l'odeur des camps de la mort, renaît de ses cendres. Délaisant les « amusements littéraires ayant la guerre pour thème » comme disait Jean Norton Cru, les romanciers de l'extrême se rabattent sur la matière concentrationnaire, dont Jean Cayrol remarque ironiquement qu'elle est plus apte à « fournir un beau sujet d'histoire pittoresque et renouveler les thèmes littéraires en décrépitude » – une aubaine.

Peu après la parution de *La mort est mon métier* de Robert Merle, qui inaugure la série des romans sur l'extermination en plaçant déjà au cœur de son dispositif narratif la figure d'un nazi autodiégétique, Jean Cayrol monte au créneau pour défendre, vingt-cinq ans après Jean Norton Cru et dans les mêmes termes que lui, ces « livres essentiels » que sont les témoignages (*L'espèce humaine* de Robert Antelme et *L'homme et la bête* de Louis Martin-Chauffier notamment), qui ont été éclipsés par les romans sensationnalistes. Les cibles de Jean Cayrol et de Jean Norton Cru sont d'ailleurs parfois les mêmes : Erich Maria Remarque par exemple, critiqué pour *À l'Ouest rien de nouveau* par Jean Norton Cru et pour *L'étincelle de vie* par Jean Cayrol.

Une bonne intrigue concentrationnaire, un bourreau-maison, quelques squelettes, une légère fumée de Krema au-dessus de tout cela et nous pouvons avoir le prochain best-seller qui fera frémir l'Ancien et le Nouveau Monde. (Cayrol 1953 : 575)

« On en est au folklore » tonne Cayrol en 1953. Seize ans après, Roger Errera salue sa « lucidité quasi-prophétique », déplorant que la censure, qui a frappé les témoignages sur la torture en Algérie, ait épargné la fiction génocidaire qui poursuit sa carrière fulgurante : « nous en voici arrivés au second stade, constate Errera : celui du best-seller », qui se caractérise ainsi selon lui

Peu important les témoins et les historiens, le respect des hommes et celui des faits : il s'agit de fabriquer, puis de vendre, selon des recettes éprouvées, un *produit*.

Après *Treblinka*, de J.F. Steiner, voici aujourd'hui, à propos du programme nazi d'euthanasie et des expériences médicales pratiquées dans les camps, *Et la terre sera pure*, de Sylvain Reiner. Même éditeur (Fayard), même collection, on est tenté d'ajouter : même auteur, tant les procédés sont visibles. (Errera 1969 : 919)

Le roman *Treblinka* (1966), consacré par une préface dithyrambique de Simone de Beauvoir,

vient alors d'être salué par toute l'intelligentsia française comme le chef-d'œuvre incontournable sur l'extermination du fait d'un minutieux travail de collection des sources en amont. Or son auteur, Jean-François Steiner, ancien para en Algérie et journaliste au *Nouveau Candide*, qui épousera la petite-fille du chef des armées d'Hitler et apportera un soutien sans faille à Papon lors de son procès, outre qu'il multiplie les erreurs factuelles et trafique les chiffres, a fourbi là un roman antisémite, qui développe les thèmes de la « lâcheté juive », de la « cupidité juive », et du « surhomme germanique ». L'historien Léon Poliakov s'avise de la mystification, mais toute la critique de l'époque s'y est laissée prendre.

1.2. Fiction, falsification et extermination

Les griefs que les témoins ont émis contre la fiction guerrière puis génocidaire sont d'ordre éthique aussi bien qu'esthétique, attendu que pour eux, l'un et l'autre ne font qu'un.

Première remarque : les romanciers de l'extrême bénéficient d'un immense crédit. Jean Norton Cru notait déjà que c'est par la fiction que les hommes connaissent la guerre (ou croient la connaître), et qu'alors que le public se défie du témoignage, il a tendance à prendre le roman de guerre au sérieux. Jean Cayrol hérite du paradoxe : « Du moment où un homme de lettres refait un camp de concentration à sa guise et en suivant sa propre imagination », il a toutes les chances de recueillir la confiance des lecteurs – quant aux témoins : « On ne leur demanda que de prêter serment et de dire la vérité, rien que la vérité, toute la vérité, et on ne les crut pas » (Cayrol 1953 : 576). Or, dès lors que la fiction fait référence à ces sujets, une responsabilité particulière incombe aux romanciers, responsabilité que néanmoins ils déclinent car elle entrave leur liberté sans laquelle leur œuvre ne saurait irradier la vérité esthétique supérieure qu'ils prétendent nous délivrer. Résultat : les fictionneurs jouent sur deux tableaux, tout en jouissant de la liberté absolue de l'artiste, ils bénéficient d'un crédit supérieur à celui que l'on accorde à un témoin fiable, voire à un historien, ce qui fait décidément du roman sur l'extermination un genre propice aux falsifications. Ainsi

Jonathan Littell, qui prétend nous révéler « les mécanismes expliquant qu'une communauté étatique puisse se trouver impliquée dans un crime de masse », est-il passé pour un super-historien : dans *Les Bienveillantes*, assure Claude Lanzmann, « tout est vrai, avec une précision absolument rigoureuse ». Mais quand on le titille sur tel ou tel point de détail (car de fait, le roman comporte un certain nombre d'erreurs factuelles), le romancier sort son joker : « c'est un roman », « c'est de la littérature pure », répond Littell quand une question l'embarrasse, plaidant le droit à l'irresponsabilité du romancier. C'est trop facile, disent les témoins qui eux s'astreignent à une absolue précision et qui s'élèvent contre la « littérature » ainsi conçue.

Il est des cas extrêmes de révisionnisme littéraire (en faisant mourir John Demjanjuk dans *Treblinka*, Steiner a couvert sa fuite aux États-Unis), mais la réécriture de l'Histoire commence bien plus tôt aux yeux des témoins – dans le simple fait de substituer au temps amorphe du traumatisme qu'ils endurèrent, un temps de la récurrence qui fait échec à l'événementialité, la cadence harmonieuse et les *topoi* d'une narration classique. Le romancier, conteste Jean Cayrol, pétrit sa matière première, « un peu gluante et poisseuse aux doigts », en extrait « ce qui fait *le plus concentrationnaire* » et compose à partir de là un scénario digne de ce nom, alors même que le sujet fait échec à ce type de pseudo-reconstitution fictionnelle : l'expérience du pire, dit encore Cayrol, « ne peut être la trame achevée d'un roman, avec des arrangements d'écriture et une pensée simplement consciencieuse ». L'argument n'est pas plate-ment moralisateur : il se fonde sur la vérité de l'expérience, que l'on ne peut pas tailler comme une tragédie de Racine ou un jardin à la française sans la dénaturer radicalement. Le résultat de cette révision du *tempo* de l'extermination c'est, exemplairement, *La Liste de Schindler* de Steven Spielberg, dont chaque minute s'enfle d'une action dont les tenants et aboutissants nous sont sursignifiés, jusqu'au *happy end* final.

Enfin, au défaut d'intrigue et de photogénie du témoignage, s'oppose l'orgie d'images adéquatement macabres qui font le propre du kitsch guerrier puis génocidaire : des pieds du mort qui

se détachent quand on lui vole ses chaussures, dans *Le Feu*, obligeant le voleur à récuser les bottes à la fourchette, aux enfants qui avalent leurs doigts glacés dans le faux-témoignage de Binjamin Wilkomirski en passant par les déportés congelés ranimés entre deux femmes nues chez Sylvain Reiner, les scènes morbides et graveleuses font partie de l'« horizon d'attente » de ces romans conformistes – tant et si bien que ces scènes, souvent à base de cannibalisme, de nécrophilie ou de scatologie, se mettent à fonctionner comme des indices de faux-témoignages. Les témoins contestent : outre que ces scènes sacrifient à une logique du spectacle qui était celle des nazis eux-mêmes, elles leurrent l'imagination du lecteur en lui donnant à mordre son propre grain. Enfin, l'utilisation intensive de motifs horribles concourt à frapper l'horreur d'irréalité – soit, en la banalisant, à la déréaliser –, contraignant en retour les survivants à taire toute « particularité atroce » dont ils auraient été témoins comme dit Louis Martin-Chauffier, car ces détails horribles fonctionneraient dans le témoignage comme un « effet de fiction ».

Cette réflexion (qui mériterait d'être plus amplement développée) des témoins et de leurs défenseurs sur les « pratiques suspectes » des romanciers (comme disait Raul Hilberg) a été si bien oubliée aujourd'hui qu'il n'en a pas du tout été question à la sortie des *Bienveillantes*, salué à la fois comme le premier chef-d'œuvre littéraire du XXI^e siècle et comme « l'instrument le plus fantastique pour éclairer l'histoire » dans les siècles à venir.

2. Les *Bienveillantes* : roman-symptôme

2.1. La composition du roman

Littell a procédé par strates. Il est parti de matériaux de base hétéroclites (journaux, photos, romans, ouvrages historiques) qu'il a laborieusement recopiés ou tendancieusement révisés – on en a de nombreux exemples : la bienveillance d'Albert Speer vis-à-vis des Juifs à Dora est de son cru.

Alors que Jean Cayrol contestait le principe même de la composition romanesque sur ces sujets dont il estimait qu'ils mettent la fiction en

échec, les critiques ont beaucoup apprécié le procédé consistant à se servir de l'extermination comme d'une Matière fabuleuse et à lui faire subir un traitement déréalisant en la compilant avec *L'Orestie* d'Eschyle, *American Psycho*, *Des hommes ordinaires* de Browning, *Tintin* et les dialogues platoniciens, entre autres. Ils ont ainsi repéré les intertextes, sans toutefois s'interroger sur la pertinence du traitement mythifiant de ces sources – sans se demander, par exemple, si la mise en parallèle du génocide des Juifs et de la malédiction des Atrides avait quelque valeur explicative...

Puis vient le temps de la décoration, des « broderies de l'invention » dont s'affligeait Jean Cayrol. « Les détails, dit Littell, c'est la dernière couche, c'est comme la finition d'un tableau ». Le texte est donc émaillé de citations des Pères de l'Église, de vomissements décoratifs et de macchabées sexys. Il faut dire qu'à l'étymon des *Bienveillantes*, on trouve la photo en noir et blanc d'une pendue élégante, décrochée dans la neige et rongée par les chiens (le motif de la femme en décomposition – morte ou vive, mais toujours désirable – est un *topos* de ce genre de romans, depuis Eudoxie dans *Le Feu*). Oubliées les admonestations de Primo Levi : « Laissez les femmes des camps tranquilles, elles n'étaient pas des actrices sexy ! » (*La Stampa*, 1977). Au stade du best-seller, disait Roger Errera, il s'agit de vendre un produit, et au besoin de créer la demande, éventuellement en jouant sur le potentiel romanesque que recèle le personnage du nazi.

2.2. Le nazi gentleman : un miroir tendu au lecteur

Dans les productions romanesques sur la Shoah, qui font la part belle au bourreau, le nazi est toujours pourvu des mêmes qualités standard. Le personnage de Maximilien Aue les cumule toutes.

2.2.1. Un homme ordinaire

Maximilie Aue est avant tout un homme ordinaire. C'est lui-même qui nous le dit (nous sommes ses « frères humains », à sa place, nous aurions fait exactement la même chose), et Littell, qui partage la plupart des idées de son

narrateur, nous le confirme : les bourreaux sont comme nous. Comme eux, nous rêvons d'assouvir la pulsion meurtrière qui nous taraude car l'homme ne s'abstient d'assassiner ses semblables que tant que la société l'en empêche ; lorsqu'elle lève ses limites, c'est le meurtre généralisé. C'est bien vu : par là, il exploite l'un des plus grands fantasmes de notre époque, celui qui veut que chacun de nous soit un meurtrier en puissance.

En effet, reprenant le titre d'un ouvrage de l'historien Christopher Browning, on aime à affirmer de nos jours que les meurtriers de masse sont « des hommes ordinaires ». Le syntagme surgit immanquablement lorsque l'on évoque Adolf Eichmann par exemple. Il faut dire que la formule a du potentiel : des hommes qui nous ressemblent en tout point et deviennent du jour au lendemain des meurtriers sans l'avoir prémédité – sans même l'avoir vu venir – l'idée n'est pas sans charme, et surtout, elle nourrit ce syllogisme boiteux, qui est dans l'air du temps : les bourreaux sont tous des hommes ordinaires, or les hommes ordinaires, c'est nous tous, donc nous sommes tous des bourreaux. L'idée que tout être humain nourrit en lui un monstre prêt à bondir est à la mode. Littell s'en inspire sans modération. Il n'est pas le seul. C'est cette même thèse qu'a exposée en janvier 2008 Jacques Vergès, au théâtre de la Madeleine dans sa pièce *Serial plaideur* (reprise en 2011) : les assassins « sont nos semblables et nos frères » en vertu de la « malédiction qui nous pousse [tous] au crime ».

Les auteurs qui exploitent ce motif du jailissement du monstre prétendent nous rendre service : Max Aue est proposé au lecteur des *Bienveillantes* comme modèle d'identification, afin que l'on redécouvre grâce à lui et par le biais d'une anamnèse faussement socratique « notre potentialité de bourreau » (ce sont les mots de Littell). De même Éric-Emmanuel Schmitt tente-t-il, dans son roman *La part de l'autre* (2001), d'éveiller le petit *Führer* qui est en nous, de faire « sentir à chaque lecteur qu'il pourrait devenir Hitler. » Ainsi prévenus qu'un monstre se prélassait dans nos entrailles, nous serions mieux à même de le neutraliser (comme si l'on prévenait les égarements totalitaires en

regardant son nombril, où gît la bête donc). Drôle de conception du crime de masse et curieuse manière de le prévenir que celle également de Patrick Rotman dans un film au titre emblématique, *L'ennemi intime*, dans lequel il montre « comment un jeune homme ordinaire, *a priori* incapable de faire du mal à une mouche, peut commettre des actes inimaginables et même parfois – souvent ? – y prendre du plaisir. » « L'ennemi intime » : le danger vient de l'intérieur, il grossit en nous comme un ulcère, parce que nous sommes ainsi faits, naturellement voués au mal, auquel on nous explique qu'en sus on prend plaisir. Catharsis singulièrement dépolissante, qui ne saurait nous faire oublier toutefois que le ventre fécond « d'où a surgi la bête immonde » dans la pièce de Brecht, n'est pas celui des individus, naturellement enclins au mal, mais le ventre du système politico-économique qui a produit l'immondice, à savoir le capitalisme.

Pour donner une assise plus sérieuse à leur thèse, les montreurs d'hommes ordinaires invoquent la fameuse « banalité du mal » d'Hannah Arendt. Mais ils ont si mal lu *Eichmann à Jérusalem* (1966) qu'ils déforment la démonstration arendtienne et font du mal une chose banale et facile à commettre, comme en atteste toute l'histoire de l'humanité, preuve ultime que l'on a « ça » en nous. Hannah Arendt, pour sa part, ironisait contre « ceux qui ne se sentiront pas en paix tant qu'ils n'auront pas découvert un "Eichmann au fond de chacun [d'eux]" », tâchant de mettre en garde contre les extrapolations métaphysiques que l'on pourrait faire de ses analyses, qui par ailleurs nous en apprennent bien plus long sur le meurtre de masse que *Les Bienveillantes*. En effet, on feint de le redécouvrir à chaque roman qui fouille la psyché des nazis, mais on sait bien comment on fabrique des meurtriers aux ordres – grâce à un « effort soutenu d'endoctrinement massif » comme le montrait justement Browning, et à force d'abrutissement. C'est cela qu'Arendt entendait par « banalité du mal » : en court-circuitant sa propre réflexion, Eichmann parvient à *se faire croire à lui-même* que les tâches qu'il accomplit quotidiennement sont banales, mais elles ne le sont pas, pas plus qu'Eichmann n'est

un homme ordinaire ; Arendt insiste au contraire sur l'« abîme » qu'il y a entre les actes du génocidaire et « *la potentialité de ce que les autres auraient pu faire* ».

Cette conception métaphysique de la violence politique redéfinie comme la réalisation de la part diabolique de l'homme appelle plusieurs objections : un nazi n'est certes pas un monstre au sens tératologique du terme ; il a forme humaine, en effet, et des circonstances atténuantes, certainement – ce qui n'empêcha pas Hannah Arendt de déclarer en son temps que par les actes qu'il a perpétrés, Eichmann s'était lui-même exclu de l'humanité. Car précisément : à réintégrer les criminels dans l'humanité, et à inverser la perspective en faisant de tout innocent un coupable en puissance, et des génocidaires des innocents qui ont simplement eu la malchance de pouvoir réaliser le potentiel de destruction massive qui est en nous, on brouille les responsabilités et l'on exonère les vrais coupables.

2.2.2. *Un être moral*

Pour que l'identification au nazi fonctionne, Littell nous en fabrique un point trop répugnant. Il a ainsi doté son héros d'un parcours honorable qui va du pire (Babi Yar) vers le meilleur (Aue travaillant dur à réduire le taux de mortalité dans les camps). Cela n'a guère été relevé par la critique, mais ce nazi est un Juste, puisqu'on le voit sauver de la mort quelque dix-huit mille Juifs, ce qui fait de lui – prodige de la fiction – un superhéros au sens hollywoodien du terme, un Schindler dix-huit fois plus puissant que l'original, qui lui n'en sauva qu'un petit millier... Et pour que la rectitude morale de son héros nazi n'échappe pas au lecteur, Littell y insiste : Aue « a une morale », il est « conscientieux », c'est « un idéaliste piégé par ses idéaux », etc. Objectif de Littell : montrer « qu'il y eut des temps où une alliance avec les nazis était une option éthique, au même titre que le fait d'être démocrate ». Et de fait pour Littell, qui considère que rien ne fonde la morale, le nazisme est un système de valeurs comme un autre : Aue « fait du nazisme avec autant de sincérité que moi j'ai fait de l'humanitaire », dit-il. Ce relativisme idéologique qui fait la part belle à la « morale » nazie, simplement différente de

la nôtre, fut autrefois dénoncé par Arendt (dont Littell néanmoins se réclame).

Il faut dire qu'aujourd'hui, on se moque volontiers de ceux qui, par le passé, accréditèrent l'idée d'une morale universelle : les philosophes des Lumières en général, et Emmanuel Kant en particulier, ridiculisé en 2008 par Michel Onfray dans *Le Songe d'Eichmann*. Il s'agit d'un dialogue pseudo-platonicien dans lequel Onfray s'en vient défendre le « droit à la philosophie » des nazis. On y voit un Eichmann bien sous tout rapport expliquer à Kant que sa morale imprègne l'hitlérisme et que le nazisme doit tout à la philosophie rationaliste. À force de faire du nazi un homme dans lequel tout un chacun doit pouvoir se reconnaître, l'imaginaire contemporain est en train de réinventer la figure d'Eichmann, en l'aseptisant, en le moralisant, et en le pourvoyant d'une culture.

2.2.3. *Un puits de culture*

Afin de faire la preuve de la richesse du système de valeurs nazi, Littell a en effet doté son héros d'une culture encyclopédique, réactivant par là le cliché du nazi cultivé que l'on ressasse aujourd'hui *ad nauseam*.

Max Aue n'aime rien tant que Rameau et Couperin dont Eichmann, fin mélomane également, lui fait passer des partitions sur fond de Shoah par balles. Il connaît aussi Platon par cœur et lit frénétiquement Flaubert en pleine déroute des armées allemandes. Et il n'est pas le seul érudit du roman puisque le moindre officier de la Gestapo est capable, dans *Les Bienveillantes*, d'improviser un exposé sur l'histoire du judaïsme polonais. Bref, le fait d'être des « hommes ordinaires » n'empêche pas les nazis romanesques d'être culturellement très au-dessus de la moyenne (le genre permet les contradictions). Moralité : « la culture n'est pas un rempart contre la barbarie ». Le roman en démontre même un peu plus : non seulement la culture ne sert à rien, mais elle est la voie royale qui mène à la barbarie.

2.2.4. *Un modèle d'intelligence*

Quatrième qualité du génocidaire : l'intelligence. Si Eichmann se caractérisait avant tout pour Arendt par son incapacité à penser et à par-

ler qui lui donnait un air clownesque, Max Aue lui est plutôt loquace et accumule les tirades philosophiques.

Le problème, c'est qu'à force de regarder philosopher les nazis et de trouver que leurs raisonnements sont imparables, on finit par raisonner comme eux. Dans leur film consacré à Adolf Eichmann *Un spécialiste. Portrait d'un criminel moderne* (1999), constitué à partir des seules archives du procès Eichmann, Eyal Sivan et Rony Brauman prennent le parti de suivre Eichmann dans le moindre de ses raisonnements : « On a pris la position, la décision, de croire Eichmann. Ce n'était pas une position théorique ; [...] on croit qu'Eichmann dit la vérité. » Résultat, ils se mettent à penser comme lui, c'est-à-dire à considérer qu'il n'est pas antisémite, que les actes qu'il accomplit sont banals, et qu'il n'est en somme qu'un petit fonctionnaire qui fait bien son travail. Enfin, Brauman et Sivan en viennent même, pour pouvoir donner du héros l'image d'un « homme ordinaire » (et non d'une brute épaisse), à faire des coupes au montage visant à humaniser le criminel – ne retenant par exemple de la déposition du témoin Franz Meyer que la partie où il présente Eichmann comme un gentilhomme, et non celle où il se comporte comme une brute. Ce qui donne au film des allures de procès en appel. On mesure l'ampleur du problème : réinventé, presque réhabilité, Eichmann apparaît moins comme un anti-modèle possiblement cathartique qu'un référent permettant à tout un chacun de se dédouaner préventivement.

2.2.5. Une victime exemplaire

Enfin, dernière carte abattue par les romanciers de l'extermination pour nous *intéresser* à leurs héros, ils font du bourreau une victime.

Dans *Les Bienveillantes*, Max Aue est victime de son passé (une enfance difficile : des parents désunis, une famille recomposée, une sœur irrésistible que l'on a soustraite à ses ardeurs), victime des circonstances (qui l'on conduit à se

passionner pour le nazisme), victime de sa triste condition de génocidaire (on voit couler dans *Les Bienveillantes* des larmes de SS frappés d'impuissance sexuelle à l'issue des tueries), véritable martyr de l'extermination donc, et comme si cela ne suffisait pas après tant de souffrances endurées, il est encore persécuté pour ses forfaits par les Erinyes vengeresses qu'incarne... le lecteur lui-même. En effet, dans le procès en réhabilitation de Max Aue, secrètement instruit dans le cours du roman par Max Aue lui-même, qui se livre à un véritable plaidoyer *pro domo*, les « bienveillantes » c'est nous, lecteurs, constitués en jurés et sommés de l'absoudre. La référence à l'*Orestie*, qui mettait aussi en scène un procès, fonctionne ici comme un véritable traquenard narratif : soit nous persistons à penser qu'Aue est coupable, mais alors nous nous rangeons du côté des hideuses Erinnyes, représentantes d'une justice archaïque – preuve ultime que nous sommes des monstres –, soit nous choisissons d'être magnanimes comme le sont les jeunes dieux de l'*Orestie* et nous acquittons le pauvre génocidaire. Le lecteur se retrouve donc piégé par les efforts conjoints du narrateur qui, loin d'apporter un « témoignage », produit un plaidoyer à décharge qui contraint les lecteurs à la bienveillance, et de son avocat, Littell, qui entend raviver notre nature prétendument meurtrière en suscitant l'identification au nazi.

Pour conclure, insistons : les choix narratifs de Littell, ses présupposés idéologiques et ses partis-pris éthiques et esthétiques font de lui un digne héritier des romanciers de l'extermination, trafiquants de témoignages et autres trafiqueurs de scènes stupéfiantes surfant sur la dernière mode de l'épouvante lucrative. Et c'est pourquoi la réception, elle-même spectaculaire, des *Bienveillantes* en dit bien plus long sur notre époque – sur les goûts du jour, sur les errements de la critique et sur les tocodes du lectorat – que le roman ne nous en apprend sur les rouages du crime de masse.

BIBLIOGRAPHIE

- ARENDRT Hannah,
2002 [1966]. *Eichmann à Jerusalem. Rapport sur la banalité du mal*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Histoire ».
- BARBUSSE Henri,
1965 [1916]. *Le Feu*, Flammarion, Le Livre de Poche.
- BROWNING Christopher,
2007 [1992]. *Des hommes ordinaires. Le 101^e bataillon de réserve de la police allemande et la Solution finale en Pologne*, avant-propos de Pierre Vidal-Naquet, Paris, Tallandier, « Texto ».
- CAYROL Jean,
1953. « Témoignage et littérature », *Esprit*, avril 1953, p. 575-578.
- CRU Jean Norton,
1930. *Du témoignage*, Gallimard, coll. « Les Documents bleus », *Notre temps* n°30.
2006 [1929]. *Témoins. Essai d'analyse et de critique des souvenirs de combattants* édités en français de 1915 à 1928, première édition : Paris, Les Étincelles, réédité en 1993 puis en 2006, préface et postface de Frédéric Rousseau, Presses Universitaires de Nancy.
- DEAUVILLE Max (pseudonyme de Maurice Duwez),
1930 [1922]. *La boue des Flandres*, Paris, Librairie Valois.
- ERRERA Roger,
1969. « La déportation comme best-seller », *Esprit*, décembre 1969, p. 918-921.
- LANZMANN Claude,
1979. « De l'Holocauste à Holocauste ou comment s'en débarrasser », *Les Temps Modernes*, juin 1979, p. 1897-1909.
- LITTELL Jonathan,
2006. *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard.
- MARTIN-CHAUFFIER Louis,
1947. *L'homme et la bête*, Paris, Gallimard.
- ONFRAY Michel,
2008. *Le Songe d'Eichmann*, Paris, Galilée, coll. « Incises ».
- POLIAKOV Léon,
1966. « Treblinka : vérité et roman (Jean-François Steiner : Treblinka) », *Preuves*, mai 1966, p. 72-76.
- RASTIER François,
2005. *Ulysse à Auschwitz. Primo Levi, le survivant*, Les Éditions du Cerf, coll. « Passages ».
2007. « Croc de boucher et rose mystique – enjeux présents du pathos sur l'extermination », *Texto ! Textes et culture* [<http://www.revue-texto.net>], XII, 2, avril 2007, 1-27.
- REINER Sylvain,
1997 [1969]. *Et la Terre sera pure. Les expériences médicales du III^e Reich : l'engrenage de la barbarie*, Montréal, L'Archipel.
- REMARQUE Erich Maria,
2001 [1952]. *L'étincelle de vie*, traduit de l'allemand par Michel Tournier, inclus dans *Romans, Omnibus*.
- ROTMAN Patrick,
2007. *L'ennemi intime, récit et scénario*, Paris, Le Seuil, coll « Points ».
- SCHMITT Éric-Emmanuel,
2001. *La part de l'autre*, Albin Michel, avec une postface inédite de l'auteur intitulée « Journal de La part de l'autre. Automne 2000 – Été 2001 » dans *Le Livre de Poche* (2003).
- STEINER Jean-François,
1966. *Treblinka, la révolte d'un camp d'extermination*, préface de Simone de Beauvoir, Fayard.

L'EUROPE ?

IMPRESSIONS POLITIQUES

Questions à Claude Mouchard & réponses dans le désordre

1) *Croyez-vous en l'existence d'un homo europeanus présent d'Helsinki à Lisbonne, de Tallinn à Barcelone, de Dublin à Naples, lequel s'identifierait à un désir maximal de liberté ?*

2) *Pensez-vous corrélativement que l'Union européenne demeure aujourd'hui la principale terre d'asile du monde et qu'elle aille, en tant que telle, vers plus de libertés ?*

3) *Le 9 mai 1950, Robert Schuman devait prononcer les mots suivants : « L'Europe ne se fera pas d'un coup, ni dans une construction d'ensemble : elle se fera par des réalisations concrètes créant d'abord une solidarité de fait ». Comment voyez-vous cette « solidarité de fait » ?*

4) *Quel est pour vous le « marqueur » le plus simple de l'appartenance démocratique ?*

5) *Dans son dernier essai Un petit coin de paradis (Grasset, 2011), Alain Minc estime que l'Union européenne était au départ un être sartrien : son essence précédait son existence ; elle serait devenue aujourd'hui, au fil des décennies, un animal sartrien : son existence précède son essence. Il écrit plus précisément : « La tendance des Européens est à l'autodérision et une telle tendance alimente l'indifférence, voire le mépris des autres à notre endroit ». Que vous inspire cette réflexion ?*

6) *Avez-vous été « surpris » par ce qu'il est convenu d'appeler « l'éveil du monde arabe » ? Ce que le monde arabe nomme « éveil », l'Occident*

tend plutôt à l'appeler « crise », mais croyez-vous à une union politique arabe ? L'onde de choc de la révolution tunisienne qui a touché l'Égypte a-t-elle selon vous, plus ou autant qu'éveillé le monde arabe réveillé au sein du monde arabe le sentiment du nationalisme ?

7) *Certains intellectuels, tant français qu'arabes, craignent une dérive de cet éveil, notamment l'instauration d'un totalitarisme radical. Qu'en pensez-vous ?*

8) *Estimez-vous que l'Europe, au lendemain d'une telle mutation, cesse de constituer un modèle pour la jeunesse du monde arabe ? Autrement dit, que celle-ci souhaite et puisse se constituer un avenir dans son propre pays ?*

9) *Pensez-vous que la société européenne soit, comme l'ont écrit Marcel Gauchet ou encore Camille de Toledo, en proie au désenchantement ?*

Il me serait difficile de répondre frontalement à vos diverses questions sur l'Europe.

C'est au ras du sol que se situent mes douteuses tentatives (que je n'ose appeler poético-politiques). Les hauteurs vertigineuses où plane Alain Minc, que vous citez, me sont inaccessibles.

Mes perceptions ou appréhensions tâtonnantes de l'« Europe » ressembleraient plutôt à celles d'un insecte sans ailes : palpations d'antennes, tacts de pattes, chocs à l'aveugle, remâchements

par mandibules minimales, attractions et répulsions de halos d'odeurs parmi les éboulis de la terre noire du temps.

Vous m'aviez posé d'abord, il y a quelques mois, d'un coup, sans spécifications, la question de l'« Europe ». J'avais alors découvert que, quel que fût mon désir de le faire, j'étais incapable de vous envoyer la moindre réponse...

Pourtant, je n'étais pas resté inerte. La honte de ne pouvoir vous répondre m'avait fait secréter d'innombrables non-réponses.

*

« *Je voudrais ne plus penser si ça se résout en paroles tout de suite comme ça. Il est des pensées, Julie, pour lesquelles il ne devrait pas y avoir d'oreilles. Il n'est pas bon qu'elles crient tout de suite dès leur naissance, comme des enfants.* » C'est Danton qui parle de la sorte, dans *La mort de Danton* de Büchner.

L'impulsion m'était un instant venue de mettre cette réplique en épigraphe de ces quelques notes ou de ces brefs constats d'échec.

Mais comment oser me réclamer de Büchner, ce si jeune homme qui eut du « politique » une perception désespérée peut-être, mais fulgurante ?

*

Des « pensées » ? Je n'en suis, hélas, pas là.

Des « sensations politiques » : c'est là, me dis-je aujourd'hui, ce qu'il me faudrait réaliser d'abord...

Comment formuler, trop immédiates, tout de suite aveuglées, ces captations de tensions spatio-temporelles qui vibrent en-deçà des discours ?

Dans de pareilles sensations – celles de « quelqu'un comme moi » (plus particulièrement : un homme né en France en 1941) – continuent d'affluer, en provenance du siècle dernier au moins, et de plusieurs générations, les souffles de ce que « l'humanité européenne » (si ces mots ont un sens, ce dont, en fait, je doute) a produit de ravages en son propre sein et au-dehors.

Certes, ces souffles empoisonnés ne sont pas les seuls à venir ou revenir. Et précisément, c'est

bien là un aspect de ce qui m'interdit de parler trop vite, unilatéralement. (Tout prophétisme sombre, au demeurant, ne se donne-t-il pas, en se démentant *ipso facto* lui-même, une position avantageuse ?)

Comment, aujourd'hui, « **quelqu'un comme moi** »

(*par ces mots que je me répète, je tente de faire de mon cas, le plus quelconque qui soit, une petite puissance pulsatile, une respiration – sensations, pensées, paroles – recevant-restituant, pour le pire ou parfois le meilleur,*

réalisant densifiant localement

l'élément commun)

peut-il se retourner

sur ce mélange confus ou soudain furieux auquel, de fait,

comme des millions d'autres

(c'est-à-dire aussi selon mille différences infixables)

il « appartient » ?

*

Appartenances – française, européenne, « occidentale » ?

« *Notre héritage n'est précédé d'aucun testament.* »

Cette phrase de René Char, citée en particulier par Hannah Arendt, surcommentée par bien d'autres, je la comprends ou la prends ici, aujourd'hui d'une manière sans doute trop simple.

« Testament » ? Ce serait la prétention – notariale – à expliciter et à fixer, voire à détenir univoquement ce qui vient du passé, ce qui relève de l'appartenance « héritée ». C'est ce dont ont relevé les entreprises sur l'identité nationale : de quoi briser les reins de tout ce qui pourrait être partagé.

L'absence ou l'ignorance active de tout testament induiraient, au contraire, des confrontations fortes au passé, à tout l'inévitablement reçu mais opaque – à l'« héritage ».

Il s'agirait, toujours à nouveau, de prendre le risque de fouiller ce passé : conflictuellement,

de manière à recevoir de lui de quoi lutter contre lui.

*

La tension politique de toutes les sensations, pour quelqu'un dans mon cas – selon une appartenance factuelle mais révoltée à la France, à l'Europe, ou au prétendu Occident –, son goût ferreux, fut et demeure constante.

Elle était à l'œuvre dès les attachements premiers au monde.

Elle aura été

– dans l'air même à respirer (durant les années quarante ou cinquante),

dans le ciel trop clair d'un dimanche soir au-dessus des murs en briques des jardins

ou le soleil bas cernant la masse noire rouillée d'un gazomètre,

ou survolant des masses de lilas qui avaient été, en pleine nuit, trois ou quatre ans plus tôt, inondés de la lumière, couleur de soufre, de fusées éclairantes –

une demande insaisissable,

une voix de sphinx hurlant mais inaudible.

*

Elle s'imposa à vivre à tout moment, cette tension du XX^e siècle, avec les multiples versions de la guerre (il faudrait retrouver et ouvrir certains moments très singuliers, comme chuchotés, d'*Europe 51* de Rossellini), sentie avant d'être sue – comme une réalité puis comme une menace de recommencement –, dans les années quarante et suivantes, puis dans les guerres coloniales, Indochine, Algérie..., ou dans la Guerre froide et son infiltration au sein de multiples conflits locaux, ou dans l'évanouissement de la confrontation Est-Ouest laissant place à d'autres confrontations...

N'est-ce là que choses du passé ? Tout cela ne s'est peut-être arrêté qu'en apparence ; qu'est-ce qui se sera poursuivi, en Afrique, dans des continuations opaques et sanglantes où « nous », Français ou Européens, aurons été et sommes, fût-ce à notre insu ou malgré nous, partie prenante ?

*

En quelles formations-formulations capter et réaliser les « sensations politiques » qui errent aujourd'hui dans des espaces plus ou moins communs ?

Il y faudrait des phrases rapides, tressautantes, capables de se tracer allusives dans le présent plein de rémanences ou d'imminences. S'y révéleraient (moins en s'y disant qu'en s'y concrétisant) des enveloppes inaperçues et douteuses, des lignes d'inflexions de l'« entre » toujours nouveau, des crêtes évasives d'événements soudain en feu...

*

La non-appartenance (c'est ici un autre sens d'appartenance, mais peut-être non sans connexions avec le précédent) **à un domaine** – c'est-à-dire à un plan quelque peu homogène de confrontabilité, ou à de l'entre-reconnaissance, celle-ci fût-elle conflictuelle – voilà ce que comportent des notes comme celles-ci (dans leur position même, obstinée, quoique flottante). Serait-ce qu'elles sont animées d'un désir de non-appartenance, ou que, de l'appartenance, elles sont incapables ?

De quoi est faite leur bizarrerie peut-être agressive ?

Pas plus qu'elles ne peuvent s'intégrer à un domaine reconnu (philosophie, critique, poésie, etc.), elles ne peuvent se constituer en un ensemble circonscriptible et présentable...

*

Interruptibilité : vivre, sentir, penser les intersections, les irruptions, les interruptions... En tant qu'Européen ? ou en tant que résistant à l'Europe ?

Il s'agit de résister à l'Europe forteresse, celle où les « anciens parapets » de Rimbaud ont laissé place à des barbelés et à maintes autres formes de refoulements, de rétentions (avec l'aide, il y a si peu, de Khadafi, par exemple) ou d'abandons de masses de non-Européens à la mort, à la noyade ?

Aujourd'hui, de manière infra-politique – irresponsable ? –, j'étoufferais à continuer à vivre une vie où je ne serais pas libre d'être **intersecté** par d'autres existences imprévisibles (venues de loin) ou prévisibles (se trouvant là pour des raisons historiques massives).

Ce désir de liberté-là serait-il un héritage européen ? Ce serait, à tout le moins, contre d'autres héritages européens. Ou, en France, contre d'autres Français, aujourd'hui, durement.

*

[...] **Et comme ça, je n'ai pas répondu à ton appel, je n'ai pas frappé à ta porte ?... mais toi, toi m'as-tu appelé, vraiment ?... et tu m'aurais ouvert la porte, vraiment ?...**
Et tout le monde peut dire : je n'avais pas d'autre voie et là j'ai rencontré qui j'ai pu !... [...] »

De Signoribus, *Ronde des convers : 1999-2004* (Verdier 2007, trad. M. Rueff)

*

Voici quelques autres non-réponses (éparses, voire hétéroclites) – à vos questions ou à côté de vos questions :

Les « printemps arabes » ? J'aurai été, comme quiconque, en proie à cent émotions.

Je lis Fethi Benslama, et son tout récent livre *Soudain la révolution ! De la Tunisie au monde arabe : la signification d'un soulèvement*. (Voilà longtemps déjà que je lis cet auteur, et pas seulement sur les pays arabes – par exemple, son article déjà ancien, l'un des plus justes qui soient, sur *L'espèce humaine*).

Je me contente ici de citer un passage de son ouvrage paru en 2002 (Aubier – nouvelle édition Champs Flammarion 2004) : *La psychanalyse à l'épreuve de l'Islam* :

« *Les intersections entre la culture européenne et celle de l'islam sont fort nombreuses, à condition de les entendre au double sens de l'intersection, c'est-à-dire à la fois la rencontre et la*

coupure. On tomberait dans l'essentialisme différentialiste si l'on visait seulement le spécifique, à l'inverse on en resterait à des pétitions d'un universalisme abstrait si l'universel n'était pas mis à l'épreuve des effectivités concrètes, des réverbérations de l'altérité. »

Simplement, il m'est évident, comme à quiconque, que la réalisation des « *intersections* » dont parle Fethi Benslama aura été souvent saccagée par les pouvoirs européens.

Il est non moins évident que les réponses européennes aux récents soulèvements auront été misérables : non seulement de la part des pouvoirs, mais de la part des opinions européennes, de l'opinion française en particulier, comme si celles-ci étaient éreintées...

Je ne peux, face au retranchement (grossièrement fantasmatique, mais non sans maints cruels effets) de l'Europe dans ses parapets, que recopier quelques propos de Balibar où (dans *Pour l'Europe altermondialisatrice, Thèses* – sur le site internet « L'autre campagne » ; voir aussi : Étienne Balibar, *Europe Constitution Frontière*, coll. Poches de résistance, éd. du Passant, 2005) il parle « *d'une désastreuse incapacité collective des populations européennes, dans leur majorité, à imaginer des politiques alternatives qui est indissociable de l'incertitude portant sur l'identité politique de l'Europe.* »

« ... *imaginer des politiques alternatives* » ? À l'imagination politique, la reconnaissance – ou plutôt la réalisation verbale des « *sensations politiques* » – pourrait-elle fugitivement contribuer ?

Pensant à l'Algérie d'aujourd'hui mais aussi d'hier (et cette fois, c'est le livre de Benjamin Stora *La guerre invisible, Algérie, années 90* qu'il me faudrait suivre), je ne peux éviter – comme sans doute quiconque de mon âge – de laisser revenir le temps de la guerre d'Algérie et la manière dont celui-ci fut vécu (au prix de tant de dénégations et de mensonges collectifs) en France.

En 1961, je découvris, brutalement, le bidonville de Nanterre, stupéfait, soudain, de l'état où on faisait croupir des travailleurs (et leurs familles) qu'on prétendait français.

Et c'est alors qu'eut lieu le 17 octobre 1961. Impossible, pour « moi », d'en finir avec cette découverte et avec cet événement. Impossible seulement pour « quelqu'un comme moi » (de mon âge, de ma formation, etc.) ? Il est trop évident que la société française et nos « dirigeants » (ce mot a, aujourd'hui, quelque chose de grisâtre) n'en ont pas fini avec ça.

« **Européens** » **au-dehors** ? Que faire aujourd'hui de ce que les Européens ont fait d'eux-mêmes dans le monde ?

Et à quel prix s'identifiait-on comme « Européen » tout en vivant, en naissant et mourant, dans des pays africains ?

Dans les photos de David Goldblatt, l'inscription « European » apparaît dans des lieux publics en Afrique du Sud pour y intimer le respect de la discrimination...

Évoquant l'Afrique du Sud au temps de la sortie de l'apartheid, Achille Mbembe écrit (dans *Sortir de la grande nuit*, p. 46-47) :

« Beaucoup de Blancs ne savaient où ils avaient été durant toutes ces années obscènes. Tout se passait comme s'ils venaient de sortir tout droit de l'asile. D'autres ne voulaient rien savoir. Pas même le nom du pays qu'ils habitaient et dont, théoriquement, ils étaient à présent les citoyens. Expatriés mentaux, ils ne cessaient de se raconter des histoires. Bien que vivant ici, ils appartenaient en vérité à un « ailleurs », l'Europe, qu'ils s'étaient efforcés de reproduire ici, presque à l'identique, comme autrefois les colons anglais sur les bords du Potomac. Le pouvoir politique leur ayant échappé, la plupart d'entre eux cherchaient à tout oublier le plus vite possible, à se refaire, vaille que vaille, un semblant de vie. »

J'ai des réticences envers le ton (où je n'ai pu que dériver) de certaines, au moins, des lignes qui précèdent. L'indignation ou la récrimination semblent supposer que celui qui parle est au-dehors de ce dont il parle, ou encore qu'il y aurait une instance au dehors, au-dessus, à prendre à témoin de sa douleur. Il est trop clair qu'il n'existe aucune position de cette nature.

Mitteleuropa : est-ce qu'on peut encore penser, sous ce nom, à ce qui, comme dans une nuit centrale, a été engendré ou subi là tout au long du vingtième siècle ?

Peut-on voir un Européen exemplaire en György Kurtág : sa musique, y compris la plus récente, si dense, si « réalisante », me semble (autrement que celle de Ligeti) intégrer les divisions et tensions multiples du monde où le compositeur est né ; elle nous fait sentir ce que ces multiplicités humaines ont de plus fécond quand elles ne sont pas exploitées par les pires ou les plus médiocres (comme certains de nos « dirigeants » actuels) pour le pire.

La démocratie comporte ou devrait comporter (ce n'est pas une définition) la capacité d'une société à vivre ses divisions internes, à vivre d'elles sans qu'elles donnent lieu à une domination massive ou masquée d'une partie de la société (ou d'un mode de vie) sur les autres.

Ces divisions internes et l'« entre » qui s'y recrée toujours ne sauraient être hétérogènes aux divisions « entre » sociétés : c'est aussi de la circulation entre ces « entre » que vit la démocratie ; c'est de s'en priver qu'elle dépérit.

Trop abruptement, je dérobe de l'aide à un non-Européen, l'historien bengalais Dipesh Chakrabarty. Dans « Where is the Now ? » (texte lu sur le site Internet *Critical Inquiry*), il nous oriente vers une manière de penser, ou sentir, ou vivre, selon une pluralité active :

« Ce n'est qu'en reconnaissant l'opacité du présent politique que nous configurerons un maintenant assez pluriel pour n'être pas épuisé par une définition unique. »

II. TERRES D'ENCRE



CHRISTINE DE SUÈDE, L'EUROPÉENNE DE LA MUSIQUE

par Philippe Beaussant,
de l'Académie française

Christine de Suède est l'un des personnages les plus étonnants de tout le XVII^e siècle, qui pourtant n'en manque pas. Elle a surpris ses contemporains, qui l'ont admirée ou détestée et ont écrit sur elle des vérités et des mensonges. Dans un sens ou dans l'autre, selon ce qu'ils étaient, croyaient, savaient ou ne savaient pas. Et par la suite, sachant ou ne sachant pas, on a continué à écrire, en bien, en mal, en l'admirant ou en s'indignant.

Il est vrai qu'elle a tout fait pour qu'on n'y comprenne rien : et si ceux qui l'ont connue sont si perplexes, que pouvons-nous faire, après trois siècles et demi, alors que même les faits avérés de sa vie ne cessent de se contredire ? Mais justement, le plus intéressant dans ce personnage, ce sont ses contradictions, ses changements d'humeur, ses bizarreries, ses extravagances, qui semblent refléter la diversité de son temps, car le XVII^e siècle n'est pas ce que l'on pense trop souvent. Quel rapport entre Descartes et Spinoza ? Entre Mansart et le Bernin ? Entre Poussin et Rembrandt ? Entre un jésuite et un janséniste ? Entre les romans précieux que l'on adorait (le *best-seller* du siècle : le *Grand Cyrus* de Mademoiselle de Scudéry, comment croire cela ?) et les tragédies de Corneille ? Mais précisément : Christine de Suède se voyait comme un héros de tragédie (quand elle s'est fait baptiser, elle a ajouté à son nom *Alexandra* ; pendant trente ans de sa vie, elle signe sur ses milliers de lettres Christine-Alexandra) ; mais qui se souvient que dans le *Grand Cyrus*, Cléobuline, c'est elle : Mademoiselle de Scudéry la voyait comme une héroïne de roman, pas de tragédie... Et Descartes ? Quelle reine a jamais demandé à

Descartes de venir lui enseigner un peu de philosophie ? (Pour être vraiment Alexandre, ne faut-il pas s'asseoir aux pieds d'Aristote, alors pourquoi pas Descartes ?...) Lorsqu'il arrive à Stockholm, elle lui fait écrire le livret d'un ballet de cour, *La Naissance de la Paix*. Dommage que la musique soit perdue : on aimerait la jouer... Quand c'est du Descartes, quel rêve !

En réalité, Christine de Suède est le plus vivant exemple de la complexité du XVII^e siècle et il se pourrait bien que ce soit la multiplicité des facettes de son personnage qui fasse que son instabilité, ses caprices, soient l'expression même de sa sensibilité exceptionnelle aux contradictions de son temps – que nous avons bien tort de croire homogène et bien « classique ».

Et d'abord, quelle reine a jamais su parler avant quinze ans le suédois, l'allemand, le français (à la perfection), l'italien, l'espagnol, l'anglais, le latin, le grec, et même un peu d'hébreu et d'arabe ? Peut-on mieux pénétrer la diversité de son temps qu'en en parlant toutes les langues ?

Le premier texte écrit que l'on ait de sa main date de ses sept ans : « Nous, soussignée, nous engageons par la présente à parler latin avec notre professeur à partir de lundi prochain ». Elle a sept ans, mais le « nous » de majesté confirme bien qu'elle est reine, et qu'elle le sait. Les petites filles jouent à être des princesses ou des reines comme dans les contes : pas elle. À sept ans, on l'appelait « Majesté » et on baisait l'ourlet de sa robe. Il y a un petit paragraphe dans ses *Mémoires* où elle dit qu'elle adorait ça... « Nous, Christine, roi (pas *reine* : *roi*...) »

de Suède, des Goths et des Vandales... ».

*

L'un des moyens les plus efficaces pour approcher de l'esprit et de la sensibilité de Christine de Suède consiste à déchiffrer ses rencontres avec la musique de son temps. On traverse toute l'Europe, on entend tout ce qu'elle a aimé, avec passion, et cela se passe dans le temps – entre 1630 et 1689. C'est le plus merveilleux miroir qui puisse refléter ses coups de cœur, ses folies et se rêves secrets : et l'on comprend du même coup comment elle-même est un miroir de son temps.

*

Pour Christine, la musique commence avant sa naissance ; lorsque son père, le grand Gustave Adolphe, s'en alla *incognito*, déguisé en simple gentilhomme, pour découvrir sa future épouse Marie-Eléonore de Brandebourg. Il s'aperçut alors qu'elle adorait la musique (la musique allemande, bien sûr...) et que sa cour à Stockholm était fort déficiente sur ce sujet. Il reconstitua aussitôt sa Chapelle royale, fit venir vingt-trois musiciens allemands, Andreas Düben à leur tête. La musique de la petite enfance de Christine, c'est celle-là : allemande, austère, grave, polyphoniquement parfaite, et religieuse.

La musique de ses dix ans, c'est une vraie révolution. Son père est mort, qu'elle aimait tant. Oxenstierna, qui est chargé de son éducation, revient de France. Il a vu la cour de Louis XIII et, à quelques jours près, il aurait pu assister au *Ballet de la Merlaison*, dont le roi avait composé la musique, réglé la chorégraphie, dessiné les costumes et où il dansait le rôle d'une servante d'auberge.

Et voici la cour de Stockholm convertie au ballet à la française, considéré désormais comme l'une des formes essentielles de la vie de cour. Un maître français est aussitôt requis, Antoine de Beaulieu : c'est lui qui enseigne à la jeune cour et Christine, à onze ans, voit danser ses cousins dans le premier ballet représenté à Stockholm, en 1638 : le *Ballet des Plaisirs des Enfants sans Soucy*. Il y en aura beaucoup d'autres : nous en connaissons tous les livrets, mais pas la musique. C'est là que Christine va apprendre à danser (pas très bien, dira-t-on

quand elle viendra en France : elle est trop nerveuse...). S'étonnera-t-on qu'elle dansera toujours les rôles de Pallas, d'Athéna, les déesses sans hommes ?

Dans les années 1648-1654, qui précèdent immédiatement son abdication, tout se complique – comme si la musique était véritablement un calque, une transcription ou un signal, de ce qui se passe en elle.

Six Violons du roi de France sont appelés à Stockholm, puis un chanteur. Puis la plus radieuse des chanteuses françaises : Anne de la Barre. Et Descartes qui écrit le scénario de son ballet, et esquisse des livrets (quel malheur qu'on ait perdu la musique qui se joua sur des paroles qui ne devaient pas vraiment dire « Je chante, donc je... »).

Et brusquement, tandis que Christine annonce son abdication, puis y renonce, se fait couronner, avec la musique de seize Violons français, et des chanteuses pour le *Veni Spiritus* de Düben, voici qu'arrivent des Italiens, recrutés à la demande de la reine par Alexandre Cecconi : dix-huit Italiens, conduits par Vincenzo Albrici. Pas de chance : on ne sait pas ce qu'ils ont joué...

Et puis voici venir son abdication...

Pourquoi ?

Qui l'a fait avant elle ? Personne, si ce n'est Charles Quint malade, qui se réfugie dans un couvent pour y mourir. Être reine à six ans, c'est une chose. Abdiquer à vingt-huit ans, au XVII^e siècle, c'est un coup de tonnerre dans l'Europe entière, que nous ne pouvons plus imaginer aujourd'hui. À Stockholm, on pleure ou on l'injurie. On ne comprend pas.

Peut-être se trouve-t-il que la musique, justement, peut nous donner un signe, un signal, un possible diagnostic. Ce n'est pas le trône qu'elle déteste. Ce n'est pas son titre de reine, qu'elle ne cessera de revendiquer jusqu'à sa mort. Ce n'est pas la cour. Peut-être pas l'ennui des cérémonies et des honneurs...

C'est l'Italie...

Il est clair qu'elle rêve de Rome. Pas seulement pour la beauté, pour l'art, pour cette peinture dont elle possède deux ou trois cents tableaux, ni pour cette musique plus légère et qui se moule sur les élans du cœur, mais pour

quelque chose de plus profond encore et d'éloigné de la rigueur grise et triste de la religion du nord, le luthérianisme obligatoire – religion d'État en Suède.

Et voilà Christine qui abdique, ce que personne, il faut insister, n'avait jamais fait, à part Charles Quint à demi mourant. Elle passe le pouvoir à son cousin Charles Gustave, va se promener pendant qu'on l'intronise et, puisqu'on a préparé pour elle toute une flotte, elle s'en va, en *catimini*, déguisée en homme, et à la frontière saute le ruisseau, à ce qu'on raconte, en disant : « me voilà libre... ».

Christine chevauchant (c'est une virtuose) déguisée en garçon : ce n'est pas le moindre des étonnements de ses contemporains. Hambourg, Anvers, Bruxelles.

Nouvelle étape musicale. L'Archiduc Léopold fait jouer pour elle, à sa demande, le premier opéra chanté en Belgique. Il se ruine en décors et mise en scène. C'est le premier opéra qu'ait vu Christine : *Ulysse dans l'île de Circé*, d'un compositeur bien peu connu, Zamponi. Elle en réclame une deuxième représentation. C'est ainsi à Bruxelles, par la somptuosité d'un décor d'opéra, de ses machines volantes et de ses vocalises, que l'Italie dans sa splendeur est apparue à Christine. Ce dont elle rêvait depuis tant d'années (Dante, Pétrarque, le Tasse, Raphaël, Titien, le Bernin...) lui a été offert en musique : et pas n'importe comment, puisque le premier opéra raconte l'histoire de Circé, la magicienne... Vénus, Mercure, Ulysse, les vents, les matelots changés en statues, tout le monde est là, et le duo d'amour de Circé et d'Ulysse est à fendre le cœur...

Christine verra et entendra mieux encore, à Innsbruck. C'est là, que, sur ordre du Pape, elle se convertit officiellement au catholicisme, dans l'étonnante *Hofkirche*, au milieu des statues de bronze de tous les empereurs, rois et grands ducs. Mais le plus étonnant est le spectacle qu'on donna pour elle le lendemain et qui, par ses yeux et ses oreilles, pénétra si fort dans son âme qu'elle en redemanda aussitôt une seconde représentation, pour le lendemain (de neuf heures du soir à trois heures du matin...) ; comme à Bruxelles, le Grand Duc s'était ruiné en décors et en musique pour la création de l'*Ar-*

gia de Cesti, dont la reine va immédiatement faire son musicien particulier et qui travaillera pour elle à Rome.

On se demande comment donner une idée simple de cet opéra fou, sorte de concentré de tout ce que contient le mot « baroque », mais démultiplié, déployant en tous sens l'inattendu, l'étrange, le folâtre, l'émouvant, le pathétique parfois frôlé sans qu'on sache comment on en est venu là...

Le fils du roi de Chypre (l'île de Vénus, ne l'oublions pas...), Lucimoro, a été enlevé tout bébé par des pirates turcs, comme cela se faisait souvent dans ce temps-là. Il ne sait donc pas qu'il est fils d'un roi et on l'appelle Selino. Il a épousé en secret la belle Argia, fille d'un autre roi, et ils ont un enfant. Mais le volage Selino (Lucimoro) la quitte pour entreprendre, comme Ulysse, son Odyssée. Peut-être rêve-t-il justement de Circé ? Il arrive dans une île et, comme par hasard, c'est Chypre, où il est né. Là, il tombe raide amoureux de la belle Dorisbée, fille du roi. Comment se douterait-il que c'est sa sœur ? Mais Argia est partie à sa recherche et pour ce faire, elle s'est déguisée en garçon, et s'est choisi le nom de Laurindo. Dont la belle Dorisbée tombe amoureuse au premier regard. Et le père d'Argia, lui aussi parti à sa recherche, débarque, ne la reconnaît pas puisqu'elle est Laurindo, tombe amoureux de Dorisbée, que courtise ostensiblement Argia/Laurindo pour embêter son mari, qui ne l'a pas reconnue non plus... Nous n'en sommes qu'aux premières scènes de l'Acte I : il faut comprendre que tout cela n'est pas si futile, mais que c'est grave et destiné à l'émotion et non au sourire.

D'abord, se souvenir que tout le XVII^e siècle est rempli de déguisements, de travestissements, et que ce n'est pas destiné à provoquer le comique, mais à poser la question du moi. Qui suis-je, moi ? Qui est Perdita dans le *Conte d'hiver* ? Et la Miranda de *La Tempête* ? Et *gl'Innannati* ? Et *The New Inn* de Ben Johnson ? Et *Cléagénor et Dorisbée* de Rotrou ? Le *Prince Déguisé* de Scudéry ? *Mélite* de Corneille ?

Mais ce qui donne sens à ce jeu d'amour et de hasard, c'est la musique de Cesti : l'*Argia* est l'un des plus grands opéras du XVII^e siècle, d'une diversité étonnante, esquissant ce qui de-

viendra quelques décennies plus tard l'opposition du *récitatif* et de l'*aria*, la conduisant et la construisant pour nous faire venir, le plus souvent possible, les larmes aux yeux, même si nous savons que tout est faux. Une sorte de chaîne continue, qui semble tourner sur elle-même, accrochant par le cœur, la séduction, la tendresse, le désir, la colère, tous les personnages attachés en rond, dans une sorte de ronde, les yeux bandés, naïfs comme des enfants (« Promenons-nous dans les bois, voyons si le loup n'y est pas... »), jusqu'aux larmes.

Voilà ce qu'on offre à Christine, à Innsbruck, le lendemain de la cérémonie solennelle de sa conversion. Et elle en redemande pour le lendemain...

*

L'étape suivante se passe à Rome, bien que depuis Innsbruck on ait multiplié spectacles, concerts et cavalcades à chaque étape. Pour le Pape, la reine convertie était un événement d'une portée considérable. Ordre était donné de recevoir somptueusement ce symbole du retournement de l'hérésie.

Et à Rome, après la confirmation au Vatican, c'est l'opéra chez les Barberini : mais cette fois un opéra philosophique, mystique, parabolique : *La Vita umana, ovvero il trionfo della Pietá*, sur un livret du Cardinal Rospigliosi (futur pape), avec une somptueuse musique de Marco Marappoli qui deviendra, lui aussi, l'un des musiciens de Christine. C'est l'exact inverse de l'*Argia*. Les personnages, ce sont l'Innocenza, la Colpa, il Piacere, et quelques autres aussi abstraits que ceux de l'*Argia* étaient vivants ; mais ils ne le sont pas moins, par la musique. Elle en fait de vraies personnes, avec des émotions, des affections. Marappoli n'y est pas pour rien. Mais le spectacle non plus, dont les gravures sont parvenues jusqu'à nous et qui étonnent. Au dernier acte (pour le triomphe de la piété, bien sûr) le décor représentait tout Rome, les bords du Tibre et le Château Saint Ange qui s'embrassait d'un feu d'artifice éblouissant.

Ce qui est étonnant dans la succession de ces spectacles donnés à l'intention de Christine, c'est cette sorte d'itinéraire mental qu'elle semble construire, alors que seul le hasard en est la cause. Non seulement mental, mais esthétique,

et composant dans l'imagination et la sensibilité de Christine un cheminement musical qui paraît une réplique de sa propre vie intérieure.

*

Mais Christine était une femme d'action : c'est même l'une des caractéristiques essentielles de son personnage, et l'une des causes du désordre de sa vie. Elle avait abdiqué, mais ce n'était pas pour ne rien faire. C'est vrai en musique comme pour le reste. L'opéra est devenu l'une des ses passions : c'est donc elle qui va ouvrir le premier théâtre public à Rome.

En effet, dans la cité papale, toute représentation publique était interdite, que ce soit de théâtre ou d'opéra. *La Vita umana* avait été jouée « en privé » (il y avait quand même beaucoup de monde...) dans le palais Barberini, sur leur théâtre dit « des quatre fontaines ». Mais il se trouve que le Cardinal Rospigliosi, celui-là même qui avait écrit le livret de la *Vita umana*, devint pape : et en 1670, Christine eut l'autorisation de transformer en théâtre public une vieille prison située sur les bords du Tibre. Le lieu s'appelait la *Tor di Nona* ; le théâtre prit son nom. Il ne durera que quatre ans : le pape suivant le fera fermer... Mais ces quatre saisons sont les moments les plus brillants de la vie musicale profane à Rome.

Pendant quatre ans, durant l'hiver, on a donc représenté des opéras à la Tor di Nona. On y retrouve les musiciens que Christine a entendus et aimés : Cesti, dont on chante la *Dori*, et plus tard Marazzoli. Mais tous les opéras que l'on représente durant les trois premières années sont des reprises : ils ont en effet été joués (et rejoués) à Venise. C'est que l'on n'improvise pas un répertoire.

Le plus intéressant est de voir que le premier opéra composé et joué pour Christine sur son théâtre, c'est l'*Alcasta*, sur un livret d'Apolloni et une musique de Pasquini. Il ressemble comme un frère à l'*Argia*, avec déguisements et travestissements (la princesse Alcasta, habillée en homme, le prince Lico, en jupe sous le nom de Liarta...). Tout se presse comme si ce qui avait touché Christine à Innsbruck restait inscrit dans sa mémoire et dans son cœur, et qu'elle n'avait de cesse de le faire revivre.

*

Mais elle va aller plus loin encore. Non seulement elle va avoir à son service quelques-uns des plus grands de son temps (Corelli, son premier Violon, à dix-huit ans, et qui lui dédiera son *opus 1*), mais, toujours femme d'action, elle veut *faire* la musique. On ne sait pas grand-chose de ce qu'elle « faisait » : elle chantait, avec, dit-on, une belle voix de *contralto* et prenait des leçons avec les chanteurs de la Sixtine ; elle voulait s'initier à l'art du violon et c'est Corelli qui lui montrait comment tirer l'archet... Ce qui est plus intéressant, c'est Christine librettiste. Elle n'a pas fait grand-chose, mais tout est significatif. Elle a écrit un petit livret, pour lequel Stradella a composé la musique : *Clori e Damone*, avec en sous-titre *La Forza delle Stelle*. C'est là qu'on peut voir Christine au travail... Avec son écriture presque indéchiffrable (trop vite, toujours trop vite...) elle écrit un scénario, le recopie, le donne à son secrétaire, rature, rajoute, recommence... Puis elle le donne à Sebastiano Baldini pour qu'il l'arrange, le corrige encore : en tout seize manuscrits, dispersés

à la Bibliothèque du Conservatoire de Paris, à Modène, à Turin... Et c'est là qu'on trouve une histoire d'amour entre deux jouvenceaux, directement venus du balcon de Roméo et Juliette (d'ailleurs Christine précise que Clori et Damone se réjouissent ensemble dans la fraîcheur d'une douce nuit *sopra un balcone...*), suivie d'une longue méditation entre l'Amour, le Temps, la Raison et la Fortune – comme si Christine ressortait du fond d'elle-même une mixture de l'*Argia* et de la *Vita umana...*

Et puis sa dernière œuvre, juste avant de mourir, qui ne fut jamais mise en musique, la *Pastorale d'Endymion*, qu'elle a conçue, fait écrire par Alessandro Guidi, puis complétée elle-même en insérant des vers et des tirades. Endymion ? Le ravissant berger que Séléné (la lune...) venait contempler en silence toutes les nuits et qui demanda à Jupiter de le laisser dormir toute sa vie, pour n'être contemplé que de la lune... Comme un petit message en musique au Cardinal Azzolino, que Christine adora trente ans... de manière aussi ardente et aussi pudique qu'une pleine lune amoureuse.

LE CHRIST DE LONDRES

par Yannick Haenel

Une nuit, en 2004, j'étais perdu quelque part, au sud de la Pologne, ou plutôt à l'est, disons sud-est. On répète souvent la phrase d'Alfred Jarry : « En Pologne, c'est-à-dire nulle part. » On sait moins que dans la préface d'*Ubu roi*, il nuance son propos : la Pologne, dit-il, est un « quelque part interrogatif ». J'étais donc perdu quelque part, et dans ce quelque part, c'est vrai, je m'interrogeais. Non seulement je me demandais où j'étais, car les panneaux routiers étaient devenus pour moi illisibles, mais surtout je me demandais ce que je faisais là, au fin fond de l'Europe, dans une petite voiture de location. Ce voyage avait trop duré : l'Allemagne, la République tchèque, la Pologne, des dizaines de journées d'errance, des centaines et des centaines de notes pour un roman, ce « roman européen » que je rêvais d'écrire après W. G. Sebald, le roman d'un trentenaire français qui avait lu Sebald, et qui voulait enchaîner, continuer la route au début du XXI^e siècle, du cœur de Paris à celui des fosses communes de l'Histoire, en Pologne.

Je tournais en rond dans une zone industrielle, sans parvenir à entrer dans la ville dont le nom même s'était évaporé. Au fond, me disais-je, ce que tu cherches est inatteignable, le « cœur du XX^e siècle » n'existe pas, l'Europe n'a pas de centre, Sebald est mort, la littérature s'écrit partout, et pour toi elle doit s'écrire là où tu es, à la place exacte que tu occupes, dans ce quelque part interrogatif qui n'est ni un pays ni un continent, mais un moment de la mémoire du temps.

La « place exacte » que j'occupais à ce moment précis, c'était celle du conducteur d'une

Skoda dans un paysage de hangars ; je me suis donc garé au bord de la route, sur le parking d'un entrepôt ou d'une grande surface, je ne sais pas, il était deux heures du matin, j'ai commencé à prendre des notes pour mon roman. Et là, tandis que je pensais en souriant que la littérature s'écrivait partout, même à deux heures du matin sur un parking de banlieue du sud-est de la Pologne, une phrase m'est revenue. Je dis « revenue », mais je ne sais pas si je l'avais déjà lue ou même écrite ; je dis « revenue » parce qu'au fond, lorsqu'on commence à écrire, les choses ne font que ça : revenir. On les rencontre, elles tournent sur elles-mêmes, et avant de venir se déposer sur une page, elles s'éloignent, vont vivre loin de nous, elles échappent à notre désir quelques secondes, quelques heures, parfois des jours, des mois, des années entières, pour réapparaître et s'ajuster impeccablement à la phrase qu'on est en train d'écrire, comme si elles avaient été là depuis toujours, en réserve, veillant discrètement sur notre attente, comme l'hirondelle qui protège Ulysse dans l'*Odyssée*, et qui est une incarnation d'Athéna. Bref, parmi ces choses que j'aimais, et qui se tenaient prêtes à entrer si besoin était dans mon roman, sans que je le sache, et sans même que je sache si elle m'accompagnait depuis longtemps ou si elle venait de naître, il y avait une phrase, ou plutôt deux : une phrase suivie d'un morceau de phrase : « *Ce jeune homme-là portait en lui le message le plus important du monde. Briser ses lignes.* » Je ne sais si les deux phrases se suivaient réellement, ni même si elles avaient un rapport l'une avec l'autre, en tout cas c'est ainsi qu'elles sont arrivées cette nuit-là dans ma voi-

ture, sur le parking polonais. Je les ai donc recopiées, en les prononçant à voix haute : « *Ce jeune homme-là portait en lui le message le plus important du monde. Briser ses lignes.* »

Ces deux phrases me plaisaient, elles m'ont poursuivies durant la fin de mon voyage, je me les répétais souvent, pour le plaisir ; il me semble même qu'elles apparaissent dans le roman en question, tel que je l'ai finalement composé, de retour de voyage, à partir de mes notes.

*

Sept ans plus tard, c'est à Florence, en Italie. Un matin de février glacial, avec du soleil. Je suis entré dans l'église *Santa Maria Novella*, près de la gare, pour voir une fresque inachevée de Paolo Uccello ; elle est peinte sur un mur du *Chiostro Verde*, le « cloître vert », qui jouxte l'église. On ne peut le visiter que le matin, je suis déjà venu plusieurs fois pour rien, les horaires changent tout le temps, je veux absolument voir cette fresque.

J'ai tourné longtemps sous les arcades du cloître ; je regardais la fresque de loin, je m'approchais. Au centre du cloître, il y a un puits, trois cyprès. L'harmonie ne vieillit pas ; la clarté fleurit en rond. J'étais étonné qu'on laisse le soleil frapper le mur d'Uccello. Il a peint quelques scènes du Déluge : c'est un chaos, plein de frénésie, dont Dieu semble absent. On voit d'un côté l'arche flottant sur les eaux, de l'autre l'arche échouée, les flots se retirant. Au milieu : des cadavres blafards, quelques vivants qui se débattent, et Noé, majestueux, qui regarde ailleurs. C'est vert, orange, gris. Les corps s'effacent, certains ne sont déjà plus que des silhouettes vidées de leurs couleurs, perdues dans le temps. On n'est pas sûr de reconnaître Noé, bientôt la fresque entière sera ruinée de blanc, lisse comme la Terre après le Déluge ; alors on n'y verra plus rien, et peut-être accèdera-t-on à ce qui tourmentait celui qu'Artaud appelle « Paul-les-Oiseaux » : une transparence de la peinture, la transparence même de l'origine.

Je regardais donc la fresque, j'essayais de comprendre pourquoi Uccello, au lieu du salut, de la colombe et de la rédemption, a peint l'enfer ; je me disais : ce vert de Fiesole qui vient

des roches est le vert des chairs mortes, de la corruption, des pierres moisis.

Et là, surgies de je ne sais où, du front noble de Noé peut-être, les phrases de Pologne, celles du parking, sont venues sur mes lèvres : « *Ce jeune homme-là portait en lui le message le plus important du monde. Briser ses lignes.* » J'ai souri. Après tout, le cloître vert de Santa Maria Novella est lui aussi un quelque part interrogatif. Les bons lieux, pour peu qu'on se concentre, pour peu qu'on se rende disponible, suscitent la venue du temps.

Cette fois-ci, j'étais moins impressionné par ces phrases que par leur retour ; car entre-temps, je n'avais pas seulement publié le « roman européen » que je voulais écrire (et qui, finalement, n'était peut-être pas tellement un « roman européen », mais un roman très français), mais également un livre sur un homme qui, en un sens, « portait en lui le message le plus important du monde », un homme qui avait tenté d'alerter le monde sur l'extermination des Juifs d'Europe, et dont les lignes – celles de sa vie, celles des pays qu'il avait traversés – avaient effectivement été brisées. Ces phrases qui m'étaient venues en Pologne s'étaient donc finalement réalisées dans un livre, elles l'avaient annoncé ; mais voici qu'elles revenaient.

Lorsque je les ai prononcées, dans l'air lumineux et glacial du cloître vert, m'attendant à les voir se matérialiser en lettres d'or à travers la buée qui sortait de ma bouche, j'ai compris que je ne savais toujours pas d'où elles venaient. Ces phrases continuaient à me faire signe pour une raison précise, elles avaient quelque chose à me dire, une chose que ni le roman européen français, ni le livre sur le messenger tragique n'avaient comblée, une chose encore à venir, qui demanderait de ma part un effort de mémoire, une nouvelle disponibilité. Allais-je encore écrire un roman ? Ces phrases, cette buée, cette annonce de parking et de cloître, n'était-ce pas, chaque fois, un prélude à l'écriture ?

*

Je rentrais chez moi – joyeux, déprimé. Écrire un nouveau livre, très bien, pourquoi pas, rien

de mieux, mais j'étais épuisé, et d'ailleurs n'étais-je pas venu en Italie pour me reposer ? L'écriture est une lutte qui vous ôte toutes vos forces, afin de vous en offrir de nouvelles ; je n'étais pas prêt à cette métamorphose, à cette concentration de souffles contradictoires, à ce dialogue avec les démons. Je voulais voir les églises, les tableaux, les fresques ; dormir dans les jardins de Boboli ; profiter de la lumière de Toscane, et oublier les luttes.

Il me fallait pourtant répondre à cette phrase, à ces deux phrases qui, le soir de la visite au cloître vert, étaient devenues lancinantes. Comme je venais d'emménager à Florence, je n'avais pas encore rangé ma bibliothèque ; certains livres étaient encore dans des cartons, et la plupart s'entassaient sur mes étagères sans ordre. Ce soir-là, ne parvenant pas à m'endormir, je décidai de finir les cartons. À chaque fois, ça prend des heures : on tombe sur des livres qu'on n'a pas ouverts depuis très longtemps, des livres qu'on est heureux de retrouver, à qui l'on consacre du temps, et qu'on se met parfois carrément à lire ; ainsi, parmi cette foison de livres désirables, avais-je commencé ce soir-là à lire un roman de Roberto Bolaño dont j'avais oublié l'existence : *La littérature nazie en Amérique*, puis j'avais ouvert *La vie des Troubadours*, puis *Un homme qui dort* de Georges Perec, puis *Sam Dunn est mort*, merveilleux petit roman du futuriste Bruno Corra, puis *La Mission* de Heiner Müller, enfin *Mrs Dalloway* de Virginia Woolf.

Je me suis endormi sur le divan avec ces livres, et vers huit heures la lumière du jour m'a réveillé. En ramassant les volumes qui s'entassaient sur le divan, j'ai ouvert *Mrs Dalloway* pour voir un peu quelles phrases j'avais soulignées lors de ma précédente et très ancienne lecture. Et là, soulignée en rouge – au crayon de couleur rouge –, je tombe sur la phrase du cloître, la phrase du parking, la phrase qui m'a fait écrire deux romans : « *Ce jeune homme-là portait en lui le message le plus important du monde.* »

Cette phrase qui me poursuivait depuis sept ans était une phrase de Virginia Woolf, une phrase d'un des livres les plus célèbres au monde, une phrase qui sans doute était connue

de milliers de lecteurs (mais personne, lisant les mêmes livres, ne lit les mêmes phrases, et celle-ci, pour moi si importante, paraît peut-être insignifiante, et négligeable, à la plupart des lecteurs de *Mrs Dalloway*).

C'était étrange de voir cette phrase imprimée dans un livre après l'avoir vue trembler dans la lumière dorée d'un phylactère. Je tournai les pages à la recherche de l'autre phrase : « *Briser ses lignes* ». Peut-être l'avais-je inventée, peut-être était-elle d'un autre auteur. Très vite, une page plus loin, je tombe sur elle. Ce n'est pas « *briser ses lignes* » que Virginia Woolf a écrit, mais : « *déchirer ses lignes* ». Et c'est bien à propos de ce jeune homme, celui qui porte le « message le plus important du monde ».

*

Bien entendu, je me suis mis à relire *Mrs Dalloway*. Ce jeune homme s'appelle Septimus Warren Smith, c'est le héros secret du livre – son filigrane sacrificiel. Si Mrs. Dalloway ne se suicide pas, si, à la fin, la mort glisse sur elle comme une pensée impossible, c'est parce qu'un autre s'est occupé de mourir à *sa place*, et cet autre, c'est lui – le jeune homme : Septimus Warren Smith.

On le rencontre dès les premières pages du roman : il marche dans les rues de Londres, il a la trentaine, le teint pâle, avec un « manteau râpé », et cet air d'inquiétude « qui rendait inquiets même les parfaits inconnus ». À ce moment-là, une rumeur a commencé à circuler : cette voiture arrêtée le long du trottoir, en face de Mulberry, à Bond Street, tandis que Mrs. Dalloway essaie de choisir des fleurs pour la réception qu'elle organise, pourrait être celle de la Reine. Les stores sont tirés, personne n'a vu le visage à l'intérieur de la voiture. Clarissa Dalloway regarde ; et sur le trottoir, Septimus Warren Smith, accompagné de sa femme, une Italienne aux grands yeux, regarde ; tout le monde regarde. Septimus est « terrifié par toutes ces choses qui convergeaient progressivement sous ses yeux vers un point central ». Son esprit s'embrase : « comme si – écrit Virginia Woolf – une chose épouvantable affleurait, sur le point de jaillir au milieu des flammes. »

La tension requise par cet instant ordinaire, qui, soudain, dans une rue de Londres, se blasonne en épiphanie souveraine (en discrète et probable théophanie), bouleverse le jeune homme, dont on devine que la sensibilité est déjà fortement sujette au trouble : « N'était-ce pas lui qu'on regardait, qu'on montrait du doigt ? » se demande-t-il. De quel étrange royaume Septimus Warren Smith est-il donc le héros pour ainsi se confondre lumineusement avec le passage de la Reine d'Angleterre, pour ainsi déclencher sur lui-même une telle émotion que le monde vacille, frémit, menace de prendre feu (au point, si l'on en croit sa femme, qu'il s'écrie soudain : « Je vais me tuer ») ?

*

Peut-être n'existe-t-il que deux questions importantes : est-ce que quelqu'un nous écoute ? Et : y a-t-il une issue ? Ces deux questions n'en font qu'une ; elles ne se posent, et ne trouvent de réponse, qu'à travers chaque vie qui en fait l'expérience.

Des lueurs sortent-elles de l'abîme ? C'est possible ; encore faut-il être penché sur lui – et, avant de l'interroger, être capable d'écouter cette voix étrange, cette musique du néant que Rimbaud nomme le « virement des gouffres ». Le savoir ne sauve pas, mais en dehors du savoir – du savoir amoureux, du savoir sur l'existence –, rien n'existe. Celui qui perçoit ces nuances qui, provenant de l'abîme, ne s'adressent à personne, entre aussitôt dans la voie effrayante des prophètes : c'est un homme dont les extases sont des expériences du néant. Une phrase m'avait accompagné en silence pendant plusieurs années pour me conduire à un jeune poète fou. Qu'avait-il donc à me dire ? Quel était son message si important ?

*

L'hiver florentin est coupant ; j'avais attrapé froid au cloître vert ; je restai au lit deux jours et lus *Mrs Dalloway*. J'avais oublié à quel point ce livre crépite de couleurs : on y respire à travers les miroitements d'un vitrail. C'est un livre illuminé, où l'existence passe à chaque instant du

vert au bleu, où « les intervalles entre eux ont autant de sens que les sons », où les feuillages ont une fraîcheur d'oiseau, où des rubans de soie s'enroulent dans les airs, où les nuances s'ajoutent aux nuances, et brillent, formant un trésor dans lequel Clarissa et Septimus, sans se connaître, se rencontrent pourtant, et tournoient, comme des fleurs en feu, dans une dimension voilée, où des fils relient les êtres les uns aux autres, où l'on peut « prendre son expérience et la faire tourner, lentement, dans la lumière », où les cœurs, à travers leurs attentes, à travers le détail des vies, à travers le moindre frisson, s'écoutent, et – *sur un plan mystique* –, se connaissent (c'est Mrs. Dalloway, à la fin du livre, qui emploie le mot « mystique »).

*

L'histoire de Septimus est racontée en parallèle avec celle de Clarissa Dalloway ; la réception, qu'elle prépare minutieusement tout au long de la journée, est le moment où elle rencontrera Septimus : mais Septimus, alors, sera mort – *elle rencontrera sa mort*.

Mrs. Dalloway ne vit-elle pas, depuis le début, *sur le même plan* que Septimus ? Qu'à chaque instant le monde vacille, frémit, et menace de prendre feu ; que le secours n'existe qu'à travers la perception extrême d'un point d'abîme, lorsque naissance et mort semblent une même chose ; et qu'à ce point, quand l'intensité est si forte qu'elle devient un danger, on se mette vraiment à vivre – elle le sait, ce sont ses pensées : « Elle avait toujours le sentiment qu'il était très, très dangereux de vivre, ne serait-ce qu'un seul jour. » C'est Mrs. Dalloway qui le pense, mais on dirait Septimus : « Elle passait au travers des choses comme une lame de couteau ; et en même temps elle était en dehors de tout, et elle regardait. »

*

Septimus est persuadé qu'il a commis un crime affreux, et qu'il a été condamné à mort par la nature humaine. Il ne veut pas avouer son crime aux médecins, d'ailleurs il ne parvient pas à s'en souvenir. Sa tête est pleine d'arbres et d'oi-

seaux, de vers de Shakespeare et de mots grecs. Les oiseaux lui parlent en grec, et lorsqu'il observe les arbres, il voit le monde prendre feu. Des fleurs rouges poussent alors à travers sa chair. Ses pensées, Septimus les inscrit au dos d'enveloppes. Il voit des visages sortir des murs, annonce souvent qu'il va se tuer, et dit aussi « connaître la signification du monde » – le secret suprême : « D'abord, que les arbres sont vivants ; ensuite, que le crime n'existe pas ; puis l'amour, l'amour universel. »

Si Septimus porte en lui « le message le plus important du monde », c'est qu'en un sens il est le messie. À ce sujet, le docteur Holmes, censé le soigner, ne cesse d'ironiser, comme tous ceux qui ne comprennent pas qu'il est dangereux de vivre : « Quand un homme entre dans votre cabinet et vous dit qu'il est le Christ (fantasme courant), qu'il a un message, comme en ont la plupart, et menace, comme souvent, de se tuer, vous invoquez la mesure ; vous ordonnez du repos au lit ; du repos dans la solitude ; du silence et du repos ; du repos sans amis, sans livres, sans messages. »

Mais le repos ne peut rien pour Septimus : ce qu'il lui faudrait, c'est le lointain – entrer dans le lointain : « Loin des gens – il faut aller loin des gens, dit-il (en bondissant). » C'est-à-dire, contrairement à ce que préconise le docteur Holmes, au plus près des amis, des livres, des messages.

Ce qu'il faudrait, en somme, c'est parvenir à s'éloigner de l'espèce humaine, et de ceux qui vous pourchassent en hurlant dans les steppes : car la nature humaine, dit Septimus, est une « brute repoussante, aux narines rouges de sang ». Les humains, écrit-il, n'ont « ni bonté, ni foi, ni charité au-delà de ce qui sert à accroître le plaisir de l'instant. Ils chassent en meute. Leurs meutes arpentent le désert et disparaissent en hurlant dans les étendues sauvages. »

Est-ce que c'est cela le message de Septimus ? Un savoir sur la criminalité de l'espèce ? Il connaît le filigrane, ainsi est-il entré en communication avec le fond – avec ce meurtre qui habite chaque atome du monde. Le moindre instant abrite un crime, les hommes sont des assassins qui vivent dans l'oubli. Lui, au contraire, est un innocent tourmenté par le crime des

autres, au point de croire qu'il en est responsable.

*

Au cœur de l'abandon, il y a – offert par le péril – « un luxe, un isolement sublime ; une liberté que ne pourront jamais connaître ceux qui sont liés. » Ainsi la solitude de Septimus est-elle aussi sa chance : les flots de sang n'entrent pas dans ce cercle où la richesse vous prodigue son ouverture infinie. Il y a des révélations que seul un « banni » comme Septimus, « qui errait aux confins du monde » et « regardait derrière lui les régions habitées », peut connaître. S'il entend les morts, si les morts sont avec lui, c'est parce que pour lui la mort n'existe pas. Là où les morts existent, la mort cesse. Écoutez vos morts.

C'est eux qui font de Septimus un élu. On sait que l'élection et la condamnation sont les deux aspects d'une même figure. D'où la souffrance de Septimus. D'où son destin de captif : vivre, dans son cas, c'est endurer sans répit l'attaque du mal. Son âme est la proie du monde spirituel : les esprits se battent autour de lui, certains le favorisent, d'autres le menacent. Sa vie et sa mort sont au pouvoir des esprits, comme celle de Julien l'Hospitalier dans Flaubert, ou de Lenz dans Büchner, qui, lui aussi, ne cesse de se jeter par la fenêtre.

*

Il y a quelques semaines, en préparant un long voyage vers l'Australie, où je devais parler de ce messenger polonais auquel j'avais consacré un roman, et dont la figure de saint ne cessait de me hanter, je cherchais une phrase dans un livre de Gilles Deleuze et Félix Guattari qui s'appelle *Qu'est-ce que la philosophie ?* Ils parlent, à un moment, des « personnages conceptuels », et parmi eux, ils repèrent l'idiot – celui qui déjoue mystérieusement le *cogito*. La figure classique de l'idiot, telle qu'elle culmine dans le roman de Dostoïevski, n'est plus, selon eux, adaptée à notre époque : ce qu'il faudrait, c'est inventer un « nouvel Idiot ». Et pour caractériser cette figure à venir, Deleuze et Guattari ont cette

formule : « Celui qui veut qu'on lui rende compte de chaque victime de l'Histoire ». À mes yeux, cet homme – disons le prince Mychkin qui aurait un savoir sur l'extermination – c'est Jan Karski : le messager polonais dont je ne cessais de parler, et dont j'étais devenu, à mon tour, le messager. S'il existe quelqu'un qui ne supporte pas l'existence du mal, et qui ne cesse de demander raison aux gouvernements de leur passivité face à l'extermination des Juifs d'Europe, c'est bien lui – « avec son air de revenir du pays des morts », comme disent Deleuze et Guattari à propos du nouvel idiot.

Celui qui s'engage à endurer spirituellement le massacre entre dans une voie étrange, nocturne, qu'on appelle la sainteté ; et dans cette voie se cherche, en des termes inconnus, avec des phrases encore à écrire, une pensée qui précède la pensée.

*

Dans l'avion, je pensais au « nouvel Idiot », à Jan Karski, à une sainteté possible à l'époque de la mort de Dieu. J'avais apporté *Mrs Dalloway*, dont je n'avais pas encore terminé la lecture. Il faut vingt-trois heures pour aller à Melbourne ; je me plongeai dans le livre, espérant oublier l'angoisse du vol. Virginia Woolf écrit, à propos de Septimus : « Toutes les puissances déversaient leurs trésors sur sa tête ». Est-ce que c'est un saint ? Son cœur est intact, ses affolements sont ceux de l'innocence. Le langage s'offre à lui comme une prière venant du royaume des morts. Il est seul, avec les arbres et les oiseaux, avec Shakespeare et les Grecs, avec Lucrezia, sa femme, qui l'accompagne et qui *sait*. Seul comme on l'est si l'on accorde son existence – quelque chose de son existence – à Dieu. « Les expériences solitaires que l'on traverse seul dans sa chambre », note-t-il. À l'extrême de la solitude, il n'y a plus besoin de verbe, les phrases sont devenues nominales, les choses se nomment.

Septimus entend des « messages du royaume des morts », qu'il s'efforce de transmettre, mais à qui ? – et comment ? Dans quelle langue peut-on faire vivre les morts qui chantent derrière les massifs de rhododendrons ? Une langue de pé-

tales en feu, peut-être, pleine de détours, de bouts d'océan, et d'étoiles. C'est sûrement cela « le message caché dans la beauté des mots », comme dit Septimus : ce « signal secret », qu'on se passe, d'une génération à l'autre, dit-il, et qui est déjà dans Dante, dans Eschyle, dans Shakespeare.

Alors bien sûr que le nouvel Idiot, c'est lui : Septimus Warren Smith, « Seigneur venu renouveler la société », écrit Virginia Woolf, comme s'il s'agissait du Christ : celui qui prend sur lui tous les péchés, tous les crimes, l'impureté même du monde ; et dont la joie de vivre, la souffrance, la folie se concentrent sur l'unique acte qui pour lui ait un sens : rédimer l'espèce humaine.

Septimus habite dans l'interstice, entre la vie et la mort. C'est le lieu même du supplice, mais c'est aussi l'espace du rite, celui qui vous consacre. Et c'est précisément parce qu'il est entré dans la *vie sacrée* qu'à la fois Septimus reçoit et qu'on lui prend. Sa nature est sacrificielle – c'est-à-dire qu'il est exposé, d'une manière effrayante, à la mort (sa sensibilité le destine à être sans défense), et en même temps soustrait à ce que Georges Bataille appelle « le cauchemar global de la société humaine ».

Cet interstice est aussi celui du langage – et de sa dimension intérieure. Septimus se tient là, comme un oiseau, dictant à sa femme ses écrits « sur la guerre ; sur Shakespeare ; sur de grandes découvertes ; sur l'inexistence de la mort ».

Il évolue en lisière, au bord d'un vide qu'il ne cesse de frôler depuis sa fenêtre. Il est *séparé*, c'est-à-dire qu'il tranche : « Sa main était ici ; les morts étaient là », écrit Virginia Woolf. (Septimus fait partie de ceux qui sont penchés sur l'abîme ; c'est pourquoi il se tient, d'une manière aussi fatale, dans la parole.)

Son suicide consistera très simplement à *ne plus séparer* ; ainsi tombera-t-il dans le vide.

*

Si Septimus saute par la fenêtre, c'est parce qu'il y est poussé. Personne ne saute par la fenêtre sans raison. Septimus a peur du docteur Holmes, en qui il voit un criminel. L'obsession de Holmes pour la respectabilité, son acharne-

ment à n'envisager que ce qui est « convenable », son incompréhension militante pour tout ce qui sort du cadre – poésie, amour, folie –, font de lui le représentant même de la société : il a horreur de ce qui lui échappe, ainsi condamne-t-il l'attitude de Septimus, c'est-à-dire son existence même.

Holmes surgit dans l'appartement de Septimus ; Lucrezia l'empêche de voir Septimus, elle sait que celui-ci ne le supporte pas ; Holmes l'écarte, et monte l'escalier. Dans la chambre, en haut, Septimus l'entend. Pas Holmes – surtout pas lui. Septimus se lève, ouvre la fenêtre, s'assied sur le rebord : « Il attendrait jusqu'au dernier instant, écrit Virginia Woolf. Il ne voulait pas mourir. La vie était belle. Le soleil chaud. Mais les êtres humains... ». Au moment où Holmes arrive à la porte, Septimus crie : « Vous l'aurez voulu ! », et se jette – « avec vigueur et violence » –, sur les grilles, où son corps vient se déchirer.

*

La mort de Septimus Warren Smith me fait mal. J'y pense souvent. Pour la conjurer, j'appelle à moi l'image d'Yves Klein sautant dans le vide : je me persuade qu'on peut sauter dans le vide sans mourir. Je sais que l'art a à voir avec ce point d'intersection entre le saut, le vide et la mort. Je sais qu'il invente là une brèche, peut-être un salut. Moi aussi, je veux qu'on me rende compte de chaque victime de l'Histoire. Je veux comprendre le suicide de Gilles Deleuze, lui qui a eu l'intuition du « nouvel Idiot », et s'est jeté par la fenêtre. Je consacre mes insomnies à veiller sur le suicide de Bernard Lamarche-Vadel, sur celui de Primo Levi, sur celui d'amis disparus, sur des êtres imaginaires qui tous portent en eux « le message le plus important du monde ». Seul Jan Karski ne s'est pas suicidé.

Quelle sorte d'étranger y a-t-il dans la pensée de Septimus, qui l'ouvre ainsi à l'horizon logique du suicide ? Son savoir, cette connaissance intraitable qu'il a de l'espèce, relève de la gnose : Septimus Warren Smith est un gnostique – c'est-à-dire quelqu'un dont l'esprit est traversé par un temps parallèle.

Gnostique perdu dans un monde *convenable*, où les conventions sont criminelles.

*

À la fin du livre, quelqu'un vient dire à Mrs. Dalloway : « Un jeune homme s'est suicidé ». C'est là, pendant sa réception, en pleine mondanité, que Mrs. Dalloway *devient* Septimus : non seulement elle comprend son geste, mais elle se met à penser, comme lui, au caractère intolérable de la vie – à « l'existence du terrible dans chaque parcelle de la vie », comme dirait Malte Laurids Brigge, un autre poète à la sensibilité absolue.

D'abord son empathie fait d'elle un buisson ardent : « Chaque fois qu'elle entendait parler d'un accident, aussitôt son corps le revivait brusquement ; sa robe prenait feu, son corps brûlait. »

Ensuite, elle voit la scène, elle s'avance jusqu'aux derniers instants de Septimus : « Il s'était jeté par une fenêtre. Le sol s'était précipité vers lui. Son corps était traversé de piques rouillées qui le meurtrissaient au hasard. Il gisait là, avec un battement sourd qui cognait, cognait, cognait dans son crâne, puis le noir l'avait suffoqué. »

Grâce à Septimus, Mrs. Dalloway comprend que la mort est un abri, car elle protège, et sauvegarde la seule « chose qui compte » : « une chose qui dans sa vie à elle était enrubannée de bavardages, mutilée, voilée », une chose qui résiste à toutes les manières qu'ont les humains de fraterniser dans l'inessentiel.

La mort part avec la « chose », intacte. C'est pourquoi celle de Septimus ressemble tellement à un bond – ce « bond hors du rang des meurtriers », dont parle Kafka à propos de l'écriture.

Et puis voici que Mrs. Dalloway elle-même fait le bond. Sa pensée bondit, loin des évidences serviles. Elle a l'intuition que la « chose » est précisément ce qui ne meurt pas. En un éclair, elle coïncide avec cette « chose » qui renverse les coordonnées. Cet éclair a la pâleur de cendre d'un ciel au crépuscule. Mrs. Dalloway comprend, comme si sa pensée se jetait d'une fenêtre : « La mort était un défi. La mort était une tentative de communiquer, quand

les gens sentaient qu'il leur était impossible d'atteindre ce centre qui, mystique, leur échappait ; la proximité devenait séparation ; l'extase s'estompait ; on était seul. Il y avait un enlacement dans la mort. »

*

Ce « centre mystique » qui palpète au cœur de l'existence, et que l'image des fleurs en feu relance à travers les phrases, comme un secret féminin, relève de l'extase. Vivre, c'est s'accorder à la dimension extatique de l'existence ; et peut-être, la rencontrer grâce aux phrases qui ne cessent de venir et de revenir.

C'est pourquoi, avant même de se jeter dans le vide, Septimus avait déjà sauté. Ainsi saute-t-il à l'intérieur de son saut : « Je me suis penché par-dessus bord et je suis tombé, pensa-t-il. J'étais mort, et pourtant me voilà vivant maintenant ».

*

À l'atterrissage, je flottais dans une extase. J'avais lu pendant tout le voyage. Je lisais, m'endormais, lisais. Ma lecture était tissée de sommeil. J'étais bouleversé par la rencontre mystique de Mrs. Dalloway et de Septimus, qui est comme un point allumé dans une fleur : « Blanche, violette, rouge, orange profond ; chaque fleur semble brûler de son propre feu ». À la fin, Mrs. Dalloway pose une question :

« Avait-il plongé en tenant son trésor ? » La rupture des frontières s'appelle la béatitude. Elle ne se formule pas. L'avenir s'illumine à sa place.

Je comprenais enfin qu'il n'y a pas de message ; celui qu'on me destinait depuis des années, qui se faufilait entre parking et cloître avec l'obstination d'un revenant, et poussait son interrogation dans mes phrases, c'était lui : Septimus. Le message, c'est le messager – son existence à travers le temps, une existence ininterrompue, qui passe de corps en corps, et se poursuit aujourd'hui, sous d'autres noms.

Alors oui : Septimus a plongé avec son trésor – il n'a pas cédé. En même temps, son trésor est ici, il s'ouvre dans la transmission. Ceux qui pensent à Septimus, qui sont requis par ses visions, deviennent-ils à leur tour le messager ?

*

Septimus s'adresse à vous, comme les oiseaux se sont adressés à lui ; il vous parle dans la langue des annonces. Écoutez Septimus, ouvrez vos oreilles aux messagers : vous entendrez chanter les nuances. Le monde à venir est composé de phrases qui vous ouvrent un chemin. La vérité s'épanouit comme des fleurs en feu. Le buisson doit être traversé. Ce centre mystique, ce point d'extase qui s'abrite en vous, quel nom lui donner ? La dernière phrase de *Mrs Dalloway* est une question : « Qu'est-ce qui me remplit de cette extraordinaire émotion ? ».

LA PARTIE DE CHASSE

par Hédi Kaddour

Extrait d'un roman en cours d'écriture, *The Preponderants*

Mahbès, septembre 1923.

Les nuages sont venus en milieu d'après-midi, avec des éclairs. Un orage massif et dense, un fleuve d'en haut. Les premières gouttes ont commencé à s'écraser au sol, larges comme des capsules de limonade, et soudain l'eau s'est mise à tomber en cascade et à courir partout, emportant d'abord le plus léger, la poussière, les cailloux, puis quelques arbustes et, dans les rues, tout ce qui n'avait pas été rangé, chaises, tables, étals, pastèques de marché, carrioles d'enfants, parasols, et l'angoisse a pris quand, au bout d'une heure à peine, on a vu flotter une charrette sans attelage, puis des ânes ventre en l'air, gonflés comme des baudruches. L'eau emportait tout ça dans son grondement, vers le ravin, vers l'oued dont les eaux montaient comme pressées de rejoindre celles qui tombaient.

À trop demander la pluie, on avait réveillé les eaux de l'Enfer, elles se sont mises à arracher des murs, des maisons, celles du ravin, mélangées aux tonnes de débris de la décharge à ciel ouvert, et la briqueterie, et la guérite en ciment à l'entrée du pont entre la ville arabe et la ville européenne, tout a été emporté à gros bouillons, des heures durant. Quelques hommes luttèrent, moururent, avec ou sans cris, en tentant d'en sauver d'autres, en pleine rue, de l'eau jusqu'au cou ; les autres se rencognaient, la tête dans les épaules sous les trombes.

Puis la pluie s'est arrêtée, les nuages se sont clairsemés, ils ont fini par disparaître. Le malheur a cessé d'agir ; il s'est laissé regarder et on a enterré une vingtaine de morts. Les gens se

sont redressés, la vie a repris sous le ciel nu.

Trois jours après, en pleine campagne, à quarante kilomètres de la ville, l'eau courait toujours à gros bouillons dans le lit de l'oued, mais le chien n'a pas hésité à plonger, avant que Gantès ait eu le temps de crier *stop !* Raouf, Gantès et les autres chasseurs ont vu le teckel disparaître dans l'eau jaune. Raouf s'est entendu hurler *Kid !* et Gantès lui a fait signe de ne plus rien dire. Raouf a compris : laisser le chien aller de l'avant, sa seule chance désormais, mais faible. Un homme se serait laissé emmener par le courant, se contentant de nager en diagonale vers la rive opposée ; mais Kid ne voulait pas s'éloigner de son but.

Ç'avait été jusque-là une partie de chasse à peu près normale. On cherchait à renouer avec une passion après la catastrophe. Le début de beaucoup de parties de chasse : une longue marche décourageante, quelques cailles qu'on osait à peine ramasser après le tir, on avait honte.

– C'est ça, la chasse ? avait demandé Raouf. À dix-neuf ans, il n'avait encore jamais chassé. Il n'y tenait pas, mais Gantès lui avait proposé d'accompagner le groupe. Sans arme. Raouf avait compris : ça n'était pas une proposition pour le décider, mais la condition posée par les autres chasseurs ; un Arabe, pourquoi pas ? surtout un fils de notable. Mais sans arme.

– Vous verrez, jeune Raouf, avait ajouté Gantès, c'est assez prenant. Ça vous changera de vos livres de bachelier, de vos idées. Elles ne vont pas très bien en ce moment, vos idées, hein ? Hugo, Cheikh Abdou, Lénine, par quarante-cinq à l'ombre... et les journaux... en

arabe, en français, ça doit faire un drôle de mélange, la révolution, la prière, la nation, le passé glorieux qui est en même temps celui où on n'a pas été foutu d'inventer quelque chose de plus efficace que la balayette, l'indépendance, le vilain colon et son école, dont on profite, allez, venez prendre le goût des poursuites au grand air. Et si vous avez envie d'un fusil, on verra.

Au bout de deux heures, le groupe avait enfin réussi à repérer une belle compagnie de perdrix qui leur avait donné du fil à retordre. Il avait fallu une heure pour les tourner, et les perdrix s'étaient envolées avant qu'on fût à portée. Personne n'avait compris, ou plutôt personne n'avait cherché d'explication, on n'allait pas commencer à s'engueuler. À la jumelle, on avait pu voir les bestiaux se poser à plus d'un kilomètre et demi.

Nouvelle marche de contournement, plus large cette fois. Une heure et demi pour réussir à bien venir contre le vent, chiens silencieux, tenus au pied, et enfin libérés par des « va » chuchotés, avançant à ras du sol, pattes pliées, avançant par centimètres, le nez plein d'odeurs vivantes, l'arrêt, et soudain le fracas des ailes en panique, l'envol à bonne portée cette fois, les tirs. Gantès avait fait un doublé, le seul.

Huit perdrix étaient tombées, sept du bon côté de l'oued, la huitième de l'autre. Tous les autres chiens du groupe, de grands braques, se sont arrêtés au bord de l'eau. Instinct de conservation. Pour Kid, le teckel de Gantès, l'instinct du chasseur a été le plus fort. On ne l'a plus vu. Le jaune de l'eau c'était une argile épaisse qui ne pouvait qu'alourdir le poil du chien. On a revu un sommet de petite tête fauve, et plus rien. On a cru voir un bout de museau, puis plus rien, un bout de museau encore ou d'oreille, plus rien.

Et voilà le teckel à plus de cent mètres en aval, grimant juste ce qu'il lui fallait de pente sur l'autre rive, s'ébrouant, courant, remontant l'herbe pauvre le long de l'oued, queue dressée à la verticale, jappements enrroués d'eau. Il l'a vite trouvée, sa perdrix tombée du mauvais côté. *Fusil de merde !* a dit Gantès. Il ne parlait pas d'une arme mais du chasseur dont les plombs avaient laissé assez de force à l'oiseau. *Kid, assis ! reste !* a crié Gantès, *reste !*

Mais Kid a replongé, perdrix entre les dents. Tout le monde a vu que ça allait être encore plus dur qu'à l'aller, parce qu'une perdrix tenue entre les mâchoires, ça n'est pas seulement son poids, surtout pour un teckel, c'est que ça laisse entrer beaucoup d'eau dans le chien, de l'eau boueuse. Et le courant ne mollissait pas. Quelqu'un a dit *toute cette eau, la putain de sa mère, d'où elle sort ?* quelques secondes, puis la voix s'est répondu à elle-même *et où elle va surtout ? et trop vite... il n'en restera pas une goutte pour les blés...* De temps en temps, un chasseur jetait un regard vers Gantès, son visage livide. Kid valdinguait dans l'eau enragée, disparaissait, réapparaissait, sans lâcher la perdrix. Gantès a commencé à marcher à grands pas vers l'aval, Kid a moins cherché à lutter contre le courant, le groupe suivait Gantès.

Un homme a lancé *il s'asphyxie, il n'y arrivera pas*, Raouf a cru que Gantès allait se jeter sur lui. C'était l'homme que Gantès avait regardé en disant *fusil de merde*, un gros type, avec beaucoup de menton qui lui tombait sous la bouche. L'homme n'aurait pas dû parler d'asphyxie, il aurait pu se taire, mais il n'avait pas répliqué au *fusil de merde* de Gantès et voilà qu'il réussissait à faire encore plus mal qu'une réplique, tout en ayant l'air de ne faire qu'une simple constatation. Mais tous les chasseurs savent que ce genre de constatation ça ne se contente pas de constater, *il n'y arrivera pas*, ça appelle le malheur. Gantès s'est maîtrisé, il n'a pas donné de gifle à celui qui appelait la noyade.

On voyait Kid de moins en moins. À un moment l'oued a fait un coude, ça a rapproché Kid de la berge, il a posé une patte contre une racine, Gantès a couru, mais Kid a été renvoyé au milieu du courant. Un des braques a aboyé, à voix cassée, un autre a geint, comme si lui aussi savait ce qui se passait pour Kid ; il n'a pas hurlé à la mort parce que les chiens savent que ça énerve les maîtres, mais c'était tout comme. Et son maître a crié *ta gueule*. Certains chasseurs se sont arrêtés, essoufflés. L'un d'eux a décroché sa gourde, il l'a tenue quelques secondes à hauteur de son ceinturon, n'a rien fait d'autre et l'a raccrochée.

Kid, on ne comprenait pas très bien ce qu'il avait fait. L'aller, bien sûr c'était l'instinct du

chasseur, le désir de proie. Peut-être aussi un désir de teckel, montrer aux autres chiens, aux braques, l'aristocratie de la chasse, ce qu'on sait faire quand on est petit, avec de grandes oreilles et une voix ridicule. C'est peut-être pour ça que Gantès n'a pas surveillé son chien alors que c'est un des meilleurs chasseurs de la région, il le connaissait, il savait ce qu'il était capable de faire, c'était dangereux, mais quelque chose chez Gantès n'avait peut-être pas résisté à l'idée de laisser Kid montrer ce qu'il savait faire, les chasseurs ont l'orgueil de leur chien, et les chiens celui de leur maître, c'est pour ça que certains d'entre eux plongent quand il ne faudrait pas. Mais le retour ? À quoi bon en rajouter ? Ce n'était pas la crainte, certains maîtres battent le chien qui tarde à rapporter, ils en font des crétins dociles, mais personne n'avait jamais vu Gantès battre un chien, et son Kid, il en était gâteux.

Plus tard, en reparlant de cette histoire, les gens diraient que le chien avait été stupide de vouloir retraverser, que Gantès aurait été capable de rester des jours sur l'autre rive, à attendre l'accalmie. Non, c'est le dressage, disaient la plupart des chasseurs : Gantès avait dressé Kid au rapport pendant des années, et le chien avait fait non seulement son devoir, mais sa joie, de revenir vers son maître la gueule pleine, il n'allait pas s'en priver, même au prix d'une noyade. Quand il a finalement été sur la berge, Kid a traîné la perdrix devant Gantès, et il s'est couché d'un seul mouvement sur le côté. Il vomissait de l'eau jaune par saccades, avec un gros bruit de boyaux. Il ne pouvait plus se lever. Gantès a écarté la perdrix. Raouf l'a contemplée un instant, elle était belle, devait faire son demi kilo, bec rouge, joues gris pâle, ventre jaune ; les pattes aussi étaient rouges. Le chasseur qui l'avait tuée n'osait pas s'approcher. C'est un autre qui a fini par la ramasser, pour la lui donner sans un mot.

Les chasseurs sont repartis le long de l'oued. Pas Gantès. Il s'était accroupi, il marmonnait, il n'a pas cessé de caresser les flancs de Kid qui n'arrivait plus à se relever et respirait à tout petits coups entre deux vomissements. Raouf observait du coin de l'œil. Il s'est éloigné. Gantès pouvait ainsi croire qu'il ne l'entendait pas, il

pouvait répéter *allez, toutoune, fais pas l'œuf, allez*. Dans la voix, il y avait de plus en plus de résignation. Puis le ton a changé et Raouf a compris que Gantès s'adressait maintenant à lui, il s'est rapproché, Gantès lui parlait de Kid tout en caressant le chien, une espèce d'oraison funèbre, *il est né ici, par quarante à l'ombre, il supporte tout, il est d'une résistance formidable, et je le sors deux heures par jour, deux heures de campagne jusqu'à l'ouverture de la chasse, dans la pierraille, c'est le seul chien qui ne revienne jamais de l'ouverture avec des pattes en sang, il est très bon sur le perdreau, tant qu'on ne lui demande pas l'impossible, je ne lui ai pas demandé, je ne voulais pas qu'il traverse*. Raouf n'a rien dit.

Gantès caressait son chien d'une main, et de l'autre il ramassait de la pierraille, la montrait à Raouf, *la caillasse... du terrain pauvre, ça fait du gibier vif, calculateur, endurent... cette perdrix... elle savait qu'il fallait mettre l'oued entre elle et les chiens... elle savait... à moitié morte là haut, elle a encore trouvé moyen*. La voix de Gantès s'est cassée. Il regardait le ciel. On n'entendait presque plus la respiration de Kid. Il faisait maintenant très chaud, un air brûlant, sans la tension de la chasse. *On va rentrer*, a dit Gantès, en prenant le chien dans ses bras. Au bout d'un moment, il a commencé à trébucher comme s'il ne voyait pas devant lui. Raouf a compris : les larmes. Il lui a pris Kid.

Quand ils sont arrivés aux voitures, Raouf a croisé les regards des supplétifs laissés en surveillance, des regards morts, il s'est mis à leur place, dans leur tête, *le fils du caïd porte le chien du colon*. Il a cherché un éloge de chien de chasse dans sa mémoire, le poème d'Ibn Rabi'a, la gazelle cernée par des chiens qui savent mourir sous sa corne, *des chiens aux oreilles tombantes, tout étriqués et bien dressés*, voilà ce qu'il allait réciter aux supplétifs, un hommage à des chiens écrit par un seigneur, mais il n'était pas sûr qu'ils comprendraient cet arabe vieux de quatorze siècles, il n'a rien dit ; pour ces hommes, le chien c'était un animal mauvais, celui qui chasse les anges envoyés du ciel.

Gantès a dit à Raouf *ils ne sont pas contents, ils se refont une fierté sur votre dos*. Il a repris son teckel dans les bras. Il avait toujours ce

réflexe : dès qu'il sentait qu'un écart s'installait entre Raouf et des gens du peuple, il faisait tout pour le lui faire sentir. Raouf en a voulu à Gantès, il n'a pas répliqué, il a laissé Gantès à son chien, à sa douleur.

Ils se sont mis à l'arrière de la voiture, Kid entre eux, sur la banquette, à moitié enveloppé dans un torchon. *Fonce !* a dit Gantès à son chauffeur. La voiture est partie sans précaution sur la piste de Mahbès. Kid en était maintenant aux convulsions silencieuses. Gantès savait que la dernière n'allait pas tarder.

TROIS FOIS NOTRE MUSIQUE (À SARAJEVO)

par Tiphaine Samoyault

18 décembre 2010, je vois *Notre musique* de Jean-Luc Godard pour la deuxième fois. Les fenêtres du Centre André Malraux donnent sur le marché Markale, dont l'animation fournit au film l'occasion de plusieurs scènes colorées. Sur l'écran de la télévision et derrière la fenêtre, même image, mêmes passants et mêmes fruits. Pour une fois, ce dédoublement du réel par l'image ou par la fiction ne dit pas la médiation mais l'imbrication des mémoires. Nous sommes en décembre 2003. Jean-Luc Godard est invité aux Rencontres européennes du livre qui se tiennent à Sarajevo, à l'initiative de Francis Bueb et du Centre André Malraux. Il est accueilli à l'aéroport par une jeune femme. Il est reçu à l'ambassade de France. Il neige. Il y a d'autres invités : Juan Goytisolo, Mahmoud Darwich, Pierre Bergounioux. L'écrivain doit se contenter de raconter ce que les autres font. Nous sommes en décembre 2010. Je suis invitée aux Rencontres européennes qui s'appellent maintenant de la culture, à l'initiative de Francis Bueb et du Centre André Malraux. Je suis accueillie à l'aéroport par une jeune femme. Je suis reçue à la résidence de l'ambassade. Il neige. Il y a d'autres invités : Irène Jacob, Alain Bergala, Jérémy Lecoq. Champ, contrechamp. La vérité a deux visages. Nous sommes en décembre 1995. Je ne suis pas vraiment invitée. Francis Bueb est déjà là, au même endroit, dans un centre qui ne s'appelle pas encore officiellement André Malraux. La France n'a pas de représentation diplomatique dans cette ville. Il neige. Le marché n'est l'occasion d'aucune scène colorée. Trois étals tout au plus. Cigarettes ? Quelques pommes ? L'impact de l'obus qui y a explosé le 5 février

1994, faisant soixante-six morts et beaucoup de blessés. *Isn't it about time ?*

Comment pourrais-je commencer à parler si vous ne m'entendez pas ? demande Godard aux personnes qui sont venues l'écouter. Comment faisons-nous alors pour nous faire entendre ? J'avais vingt-six ans, je n'avais jamais été touchée directement par la guerre, mais de manière oblique j'avais le sentiment d'avoir été formée par elle. Elle me déterminait, me semblait être une part de mes souvenirs, j'avais besoin de voir ce qu'elle était. Non par cet héroïsme résistant auquel je m'identifiais adolescente, mais en conscience assez exacte de ce que je venais chercher là : du réel et des traces. J'écrivais alors dans un carnet : « Qu'est-ce qui fait ainsi désirer se placer dans des situations extrêmes ? En reconnaissant qu'on le fait pour soi-même, on diminue certes la portée du don, mais on la comprend mieux. On gêne moins, finalement. » En voyant *Notre musique* pour la première fois, je m'étais aperçue que je n'avais jamais vu aucune image de Sarajevo depuis. Je n'y étais jamais retournée parce que j'ai eu peur d'éprouver de la nostalgie pour la ville que j'avais connue, presque vide, absolument noire la nuit et silencieuse après le couvre-feu, et que le fait d'avoir vu la guerre de plus près m'interdisait d'éprouver ce sentiment. Je devais cet empêchement aux personnes que j'avais croisées alors et dont tout l'être était engagé : je veux dire leur corps, leur identité, leur histoire et leurs liens (perdus, distendus ou réinventés). Les occasions, je les avais eues, mais elles me semblaient trop occasionnelles. Je n'avais jamais voulu retourner à Sarajevo. Je reconnaissais

pourtant tous les endroits : le marché, le petit jardin au-dessus de la mairie, la route très droite qui conduisait à l'aéroport, la grand-rue, même ainsi animée. De tous les films que Godard avait fait ces dernières années et que j'avais vus, c'était la première fois que je m'identifiais aux personnages, que je marchais avec eux dans des lieux référentiels. Cela m'en donnait une idée peut-être un peu fausse finalement, ou partielle, mais me procurait un plaisir personnel pas du tout désincarné. Et je trouvais le titre particulièrement fort, « notre musique », nos images, notre histoire, ce qui résonnait dans nos têtes à présent. « Il faut à la fois restaurer le passé et rendre possible le futur, marier la souffrance avec la culpabilité. »

En décembre 1995, j'avais passé des heures dans cet appartement où se rêvait une autre Europe et où aujourd'hui, en décembre 2010, je vois *Notre musique* pour la deuxième fois. La guerre s'achevait. Les bombardements semblaient terminés. On entendait encore des tirs sur les lignes de front à proximité. Les balles des snipers étaient encore concrètes. Il fallait montrer de la prudence dans les zones très découvertes (ponts et places), dans les tramways. Les certitudes, elles étaient bêtement politiques. Nous savions qui était l'agresseur, qui ne voulait pas voir, qui se trompait et qui trahissait. Nous avions raison. Mais les incertitudes étaient pour moi bien plus massives. Pourquoi avais-je choisi d'avoir raison ? Qu'est-ce que j'étais venue savoir à Sarajevo, de moi et des autres ? Pourquoi n'étais-je pas tranquillement chez moi, avec le plus grand nombre ? Pourquoi est-ce que je penchais ? Et vers quoi ?

Il y avait dans le fait de savoir ne pas occuper une place dans le monde une conviction du « jamais plus » qui dirigeait à la fois la pensée et l'avenir qu'on a malgré tout naturellement lorsqu'on est jeune. Cette conviction impliquait deux certitudes contradictoires : plus jamais ça et plus jamais dans ça. Notre responsabilité était de faire que le crime ne se reproduise pas : la conscience de ce qui s'était passé, de l'horreur absolue du génocide, des millions de morts de la guerre nous donnait une sorte de devoir d'humanité. En même temps, cette vigilance était ce qui nous effaçait de l'histoire telle qu'elle s'était toujours écrite : s'il n'y avait plus de crime, s'il n'y avait plus d'ennemi, s'annulaient en même temps la possibilité de la résistance, l'espoir que nous aurions eu de choisir le bon camp. Qu'il y eût quelque part en Europe une ville où l'on massacrait les habitants au nom de leur ethnie et de leur religion pouvait faire qu'on s'indignât. Instruits par cette obligation du « jamais plus », nous, certains d'entre nous, devons penser, dire ou faire quelque chose. En le faisant, nous avions la compensation de rencontrer un moment l'histoire. De cela j'avais honte. Car cette compensation était démesurée. Je veux dire qu'elle était sans commune mesure avec le très peu de choses que nous pouvions faire et qui de toute façon ne servait pas à grand-chose.

C'est la raison pour laquelle pendant quinze ans, je me suis absentée. J'ai quitté ce que j'étais venue chercher là. En revenant aujourd'hui, j'ai l'impression que j'ai quelque chose à comprendre et qu'il me faudra le dire.

QUÉQUETTE BICOT (À VENISE)

par Jean-Marie Blas de Roblès

Place San Marco. Ceux-là qui s'allongent torse nu sur les dalles, saupoudrés de sésame, et se font, riant, picorer la peau sans voir qu'ils ressemblent à des cadavres couverts de charognards ébouriffés ; les obèses anglo-saxons, leur graisse promenée sous les dentelles de pierre, les classes d'adolescents en goguette – bonnets à grelots et profs exaspérés –, le regard morne des amoureux qui s'essayerent au soupir devant le moindre pont, les trains de gondoles remplies de péquenots avachis et qui prennent l'air suffisant de tous ceux qui se retrouvent un jour sur une gondole, le troupeau de grand-mères japonaises sur fauteuil roulant, cérusées sous leurs ombrelles salies de guano, les queues interminables devant la basilique, à vous ôter jusqu'à l'idée d'y pénétrer un jour, les *Quatre Saisons* grincées jusqu'à l'écoeurement sur les parvis, l'incroyable profusion de pacotille dans les boutiques où se presse la foule jacassante des touristes : masques innommables de vulgarité – plumes, pompons, paillettes et faux satin –, gondoles en plastique, verroterie de Murano à dégueuler, caleçons imprimés d'une biroute où l'on reconnaît celle du David de Michel-Ange, faux papier marbré, miniatures de merde pour collectionneurs de cochons ou d'éléphants de merde, et partout, écrit ou répété sur tous les tons, *Venezia, Venise, Venice, Venedig*, comme un long râle de pute fatiguée.

Et cependant, malgré ces hordes affligeantes qui tournent sans discontinuer autour de San Marco – et en suivant les flèches, s'il vous plaît –, il suffit de faire un pas de côté, un simple écart vers l'obscurité de n'importe quelle traboule pour se retrouver seul avec le Grand

Canal en perspective et la sensation à couper le souffle d'effleurer Cythère. Une évidence de beauté nue, de féerie, comme on ne la perçoit qu'au désert ou dans certaines symétries du rêve. Les ocres des palais rongés à la base par le jade âcre de la lagune, l'air marin au détour d'un ossuaire de pierre blanche dont les arcades tremblent dans le soleil, la laque noire des gondoles qui révèle soudain leur vraie nature de pirogues mortuaires, de corbillards aux allures de Steinway, les jardinets de pins en équilibre au-dessus des toitures, ceux-là mêmes qu'on distingue à l'arrière-plan du *Miracle de la Sainte-Croix*, entre ces hautes et massives cheminées en forme de château d'eau que je croyais jusque-là inventées par Carpaccio, les queues de cheval bichonnées des conducteurs de Vaporetto, le hors-bord des pompiers, sirène hurlante, qui passe à fond la caisse sur le canal et lève des déferlantes d'eau glauque sur les embarcadères, le cul de la belle Vénitienne qui lave son canot, à quatre pattes et en se trémoussant au son de la radio, tandis que son mec, tête rase, lunettes noires, téléphone entre deux pieux d'amarrage striés de vert et rouge ; le glas qui sonne la mort du pape et rend plus fruité tout-à-coup, et même un peu plus frais, le verre de Pietramarina que je suis en train de boire à la fenêtre de ma chambre, l'odeur du marché aux poissons déserté, celle de la *polenta* au noir de seiche, celle des courettes où l'iode de l'Adriatique se mêle à l'urine et au salpêtre, l'acajou rutilant des taxis – des Rivera flambant neuf qui se croisent au millimètre dans le dédale des canaux –, l'énorme soutien-gorge noir qui pendait au-dessus de l'eau, dans une ruelle de Canareggio,

juste après le nez de fer d'une statue de Maure, la sieste sur le banc d'un jardin public, avec l'ombre d'Hermès qui bougeait lentement sur le corps de la femme aimée, l'insoutenable concentré de dimanche sur les quais de la Giudecca – *Tabacci chiusi* – et l'image de cette jeune fille assise sur une chaise devant sa porte, visage tourné vers un dernier rayon de soleil, hochant la tête en cadence, les yeux vides, shootée à je ne sais quoi, envahie tout entière par la rengaine des *Ten Years After* qui tourne sur un *pick-up* derrière les volets entrouverts ; la *Tempête* de Giorgione (à l'Accademia) ou les *Polichinelles* de Tiepolo (au Ca Rezzonico) qui « valent à eux seuls le voyage », l'absence de voitures et de trottoirs, l'accolade des

Tétrarques en porphyre rouge volés à Constantinople par les mercenaires de la quatrième croisade, et puis encore, dans le silence absolu d'un petit canal du Dorsoduro, ce geste de gondolier qui s'arc-boute sur sa rame, pose un pied sur le ventre d'une Vénus à l'angle d'un palais jaune et pousse de tout son poids pour aider à faire virer l'embarcation...

De retour à Bezons, hier au soir, alors même que je n'étais toujours qu'une chiure de mouche dans la stricte lumière d'un Canaletto, voilà que j'oublie mes clefs de voiture sur la portière. Dix minutes plus tard, elles avaient disparu. Pas de double, bien entendu, et c'est quéquette bicot pour trouver une gondole...

III. PONTS DES ARTS



TEMPÊTES SOUS UN CRÂNE

NÉVROSES DE « LA LISTE »

AINSI IRAI-JE : TROIS HAÏKUS POUR JEAN-FRANÇOIS MANIER

LA JULIETTE, SINGLETON – ENSEMBLE À UN ÉLÉMENT

SI LONGTEMPS L'ALLEMAGNE : « BREF » DU XX^E SIÈCLE

TEMPÊTES SOUS UN CRÂNE

GUILLAUME II FACE AU MIROIR

par Svenja Huschle

Ce vent dans les arbres... Quelle tempête ! Ça hurle comme un loup, un loup affamé qui convoite la chair des hommes. Comme la guerre, un loup monstrueux et insatiable. Je lui ai déjà donné beaucoup de chair humaine à avaler. Combien de corps ? Des centaines, des milliers, des millions ? Ah ! malheur ! Que va-t-il arriver à ma chère patrie ? Humiliation, oppression. Ils vont dire que c'était ma faute. Ils veulent que j'abdique. Ils veulent me forcer à m'en aller. Ils me harcèlent. Ils m'accusent de priver mon peuple de la paix et de prolonger sa souffrance. J'ai conduit les meilleurs hommes de ma patrie à la mort. De jeunes hommes, presque encore des enfants qui ont quitté les leurs pour aller se faire tuer par l'ennemi. J'ai vu leurs familles. Les femmes et les enfants qui attendent un frère, un mari ou un père chéri qui ne reviendront jamais. Sacrifiés pour la patrie. Je les entends la nuit. Ils m'appellent. Ils me demandent pourquoi. Culpabilité... Procès... Accusé, peine de... Non !! Exil. Je ne pourrai le supporter...

Mais qu'est-ce qui te prend de penser des choses pareilles ? Arrête ! Sale pessimiste, vieux lâche ! Aie confiance. La victoire est proche. On va les écraser. Les Allemands sont un peuple fort. La guerre, ça coûte cher en hommes. Souffrance pour la patrie, fidélité à la monarchie. *Darum auf ! Zu den Waffen ! Jedes Schwanken, jedes Zögern wäre Verrat am Vaterlande.*¹ Le combat continue. Pour la raison d'État, l'individu ne compte pas. L'union de nos forces nous apportera la victoire. Les Allemands réunis

derrière leur Empereur vont anéantir l'ennemi. L'armée m'est toujours fidèle et les Allemands soutiennent la monarchie. La révolution n'aboutira à rien ! Scheidemann, Liebknecht. Pfff ! une république en Allemagne ! Et cette grève générale, c'est ridicule ! Ça sera bientôt fini. Ce n'est qu'un petit groupe d'extrémistes. La flotte, elle, *ma* flotte me fait toujours confiance. Groener avec son idée stupide que je devrais partir au front et me battre... Pour mourir dignement sur le champ de bataille au lieu d'affronter ces quelques révolutionnaires à Berlin. Il y a toujours des hommes qui me restent fidèles ! Cela fera bientôt des troupes et je vais marcher avec elles sur Berlin. On va écraser cette petite émeute. Le seul vrai régime politique fort, c'est la monarchie. Il faut la maintenir à tout prix ! Et Ludendorff, *die Feldwebelfresse*. Ah ! ce traître !! Demander l'armistice aux Américains, parlementer... Quel lâche ! J'aurais dû le renvoyer beaucoup plus tôt. Je ne capitulerai jamais ! Impossible. Ni envers les ennemis de l'extérieur ni envers les ennemis qui veulent détruire le système de l'intérieur.

Ou bien... Trop dangereux... Rester seulement roi de Prusse ? Abandonner le trône impérial ? *Nein !! Ich gehe nicht ; tue ich es, dann zerfällt das Reich, also ist es meine Pflicht zu bleiben, wo ich stehe und, wenn es so sein muß, mit dem Volk unterzugehen.* Il faut que je reste auprès de mes troupes. Les soldats ont besoin de leur Empereur, d'un pouvoir fort. Confiance !

Mais tu sais pourtant bien ce qui est arrivé à ton pauvre ami Niki. Détrôné, massacré avec toute sa famille par de maudits socialistes, des anarchistes ! Ils s'y entendent à manipuler la po-

¹ Discours « An das deutsche Volk » prononcé par Guillaume II en 1914.

palace. Rappelle-toi ce que la grande et fière Russie est devenue. L'ancien idéal de l'autocratie... Dictature du prolétariat. Mon Dieu ! Fini le tsarisme, d'un jour à l'autre. D'abord, l'abdication forcée, puis l'emprisonnement et finalement l'exécution silencieuse. Sois prudent, Guillaume ! Il faut se méfier. Il peut y avoir des traîtres partout. Qu'est-ce que c'est ? Tiens – quelqu'un a oublié de fermer une fenêtre. Ou alors... Pas de paranoïa, surtout, sinon c'est la fin de tout !

Je suis épuisé, à bout de forces... J'ai mal au bras. Depuis toujours. Qu'elle est laide et douloureuse cette malformation de naissance. L'Empereur d'Allemagne est un handicapé, un estropié. Que n'aurais-je donné pour être en bonne santé ! Comme les autres. Pourquoi Dieu m'a-t-il imposé ce fardeau ? Quelle faute commise par mes parents dois-je payer ? Ou est-ce une épreuve qui m'est personnellement destinée ? J'ai voulu démontrer ma puissance malgré cela. Se tenir debout droit dans ses bottes, contre vents et marées. Cacher cette horreur à la masse. Toujours craindre que quelqu'un ne le découvre et se moque du petit infirme. Il était une fois un Empereur bancal qui ruina son pays pour devenir un surhomme... Quelle honte si j'entraîrais dans les livres d'histoire ainsi décrit ! Le professeur brochant mon portrait à ses élèves en ces termes : « L'Empereur Guillaume II conduisit l'Allemagne à l'abîme. C'était un psychopathe infirme dont toute l'Europe se moquait ! »

Calme-toi ! De l'eau te rafraîchira... Regarde ce visage. Vieil homme ! Tu avais tant d'ambitions, tant de rêves. Tu vois ce portrait ? Ce jeune homme fort et fier. Admiré de tous. En pleine forme. Sa grandeur et sa puissance ! L'Empereur idéal et glorieux. Les yeux perçants, sûr de lui. Tu voulais leur montrer que l'Allemagne était un pays fort. Un Empire. Une grande puissance possédant une flotte invincible qui serait le symbole de notre force économique et militaire. L'uniforme. Les médailles. Comme c'était beau à l'époque ! Les bals où tous les grands se réunissaient pour fêter, au nom du régime, la famille impériale. Les défilés militaires, les parades, la musique et la rue... La rue bordée d'une foule enthousiaste qui m'acclame, qui fait un ban pour son Empereur.

*Heil dir im Siegerkranz,
Herrscher des Vaterlands!
Heil, Kaiser, dir ! [...]
Fühl in des Thrones Glanz,
Die hohe Wonne ganz,
Liebling des Volks zu sein!
Heil Kaiser, dir ! [...]*

Mais qu'est-ce qui reste de tout cela ? Des soucis, des rides, des cheveux gris, des moustaches en berne. Et un peuple en révolte. Le chemin est long du projet à la chose. C'est de qui ça ? Hmmm, je ne me souviens plus... Ton grand-père était un homme admirable. Un grand Empereur. Il a montré le pouvoir de l'Allemagne au monde entier ! Il a unifié le peuple allemand sous l'égide d'un Empereur prussien. D'abord, il a combattu l'Autriche, ensuite la France. En quelques mois, l'affaire fut réglée. Bataille réussie à Sadowa contre l'Autriche en 66, glorieuse victoire à Sedan contre Napoléon III en 70, siège de Paris et armistice favorable pour les Allemands... un pauvre petit groupe de républicains occupant la capitale française. Et ensuite, proclamation triomphale de l'Empire allemand dans la Galerie des Glaces à Versailles. Un ballet de miroirs. D'illusions.

Cette guerre-là est bien différente : je ne cesse de maltraiter mon peuple. Mais après tout, je n'ai jamais dit que je la voulais, cette guerre. Jamais, jamais ! Je n'y suis pas pour grand-chose, au fond ! Je ne pouvais pas savoir jusqu'où cela irait. Tout le monde était sûr que ce serait un affrontement-éclair. Personne ne pouvait savoir... Tous ces malheurs, ces cruautés inhumaines. Cruautés techniques, scientifiques inventées par les hommes qui transforment la guerre en un affrontement impersonnel. On ne voit plus son ennemi, on le tue de loin. Ce n'est plus un combat glorieux et digne. Il n'y a plus de héros. Ce n'est qu'une sale boucherie. Des montagnes de morts. Qui aurait pu prévoir ?

Qui est là ? Qui ose me déranger ? On m'a trahi ! Maintenant, j'en suis sûr.

La belle histoire prend fin ici.

TEMPÊTES SOUS UN CRÂNE

PIAF

OU LE VILAIN PETIT CANARD
DE LA CHANSON FRANÇAISE

par Jennifer Puhl

Quelle belle journée ! Quel beau ciel au-dessus de moi ! Presque pas un nuage, mais un plein soleil. *Avec ce soleil, on aurait envie de boire la vie à petites goulées, sous le ciel superbe.* Il ne fait pas trop froid. Au contraire, pour un mois de février, il fait chaud. Une belle journée vraiment. Si douce. Si tendre. Et silencieuse. *Le long du talus, mâchant un brin d'herbe et jupe collée, elle regardait d'un air triomphant ce jeune homme imberbe au corps presque enfant qui la désirait.* Les arbres qui bougent dans le vent, le vent qui caresse les herbes et ma peau. Harmonie. Bien-être. Calme-toi un peu... C'est tout mon corps qui sourit. Le parc m'offre une grande plaine de vert. Le vert. Couleur de l'espoir. Malgré tous les spectacles et mon expérience, j'ai peur. C'est un spectacle spécial, ce soir. Un sentiment étrange. Comme si je rentrais à la maison, retrouvais un endroit connu, familier, mais tout en sachant que quelque chose a changé. Qui manque. La douleur dans ma poitrine revient. Ce trou dans mon cœur. Mais je suis forte. Je peux l'oublier. Je vais revenir en scène ce soir. Je partage ma vie avec la scène depuis longtemps. Oui, c'est elle, ma maison. Jadis, c'était autre chose. La scène me faisait vraiment peur. Comme mes débuts me paraissent loin. Toutes ces journées que j'ai passées à errer dans les rues. Mes débuts avec Momone, avec « papa » Leplée. Momone. Chère Simone... Ah, je voudrais bien savoir ce qu'elle fait aujourd'hui, juste maintenant. Je ne l'ai pas vue depuis un certain temps. Depuis un événement très précis. Cette dispute. Ne pense pas à cela, Édith. Tu dois te concentrer pour les écouter encore une fois. Oui, je peux les écouter en-

core. Nos voix qui tranchent la froideur, la froideur des jours et des soirs que nous avons passés dans les rues de Paris.

*C'est nous les mômes,
Les mômes de la cloche,
Clochards qui s'en vont,
Sans un rond en poche ;
C'est nous les paumées,
Les purées de paumées,
Qui sommes aimées un soir n'importe où.
Nous avons pourtant
L'cœur pas exigeant,
Mais personne n'en veut.
Ben, tant pis pour eux !*

La musique, ma musique, chante l'énergie et l'espoir, l'espoir de pouvoir oublier la froideur, la tristesse. Si la tristesse était rare encore... Mais, la vie à Paris, les rues, les gendarmes, c'est une aventure, et, franchement, qui se sent triste en pleine aventure ? Nous étions heureuses. Cette vie toute simple nous satisfaisait et nous voyions la vie très claire comme ce ciel au-dessus de moi, maintenant. Une aventure, vraiment. Mais juste un début. Mon début. Peut-être l'a-t-elle trouvé cet homme charmant, beau et riche. Hmmm, surtout riche. Cet homme qu'elle a cherché dans les rues de Paris. Et puis, plus tard. Une vraie chasse au prince charmant. Cet homme-là. Une lame acérée dans ma poitrine. Le souffle me manque. Mais je veux sauver la face. Je suis forte... Tu fais des progrès, dis-donc, chère Édith ! Oui, elle l'a peut-être trouvé, son chéri.

*J'sais pas son nom, je n'sais rien de lui.
 Il m'a aimée toute la nuit,
 Mon légionnaire !
 Et me laissant à mon destin,
 Il est parti dans le matin,
 Plein de lumière !
 Il était mince, il était beau,
 Il sentait bon le sable chaud,
 Mon légionnaire !
 Y avait du soleil sur son front
 Qui mettait dans ses cheveux blonds
 De la lumière !*

Bonne chance à toi, Momone. Et aussi bonne chance à moi. Toujours nerveuse. Ah ! ce concert, ce soir. Le public m'attend. Édith Piaf. La Môme Piaf qui est devenue une vedette. C'est mon public. Je ne dois pas le décevoir. Et surtout, ne pas me décevoir moi-même. J'aime tant cette ambiance, cette tension qui me fait trembler, m'agite, me fait rire, me rend joyeuse. La musique, c'est ma source de vie, mon enthousiasme. Oui, la musique me fait vivre depuis des années. Depuis toujours, peut-être. C'est de la musique qui coule dans mes veines. Mon grand-père était artiste. Moi aussi. *Mon manège à moi*. La scène m'attend.

L'atmosphère du parc change. Le scénario harmonieux se transforme. Où est le *tchiptchip* ? Les oiseaux ? Remplacés. Remplacés par un murmure doux, mais pénétrant. *Je revois la ville en fête et en délire, suffoquant sous le soleil et sous la joie, et j'entends dans la musique les cris, les rires qui éclatent et rebondissent autour de moi*. Ils sont tous là. Les grands et les petits. Les vieux et les jeunes. Les parents et les enfants. *Et, perdue parmi ces gens qui me bousculent, étourdie, dés-emparee, je reste là, quand, soudain, je me retourne, il se recule. Et la foule vient me jeter entre ses bras...* Seule, perdue parmi tous ces gens, ces familles. Douleur dans la poitrine. Dans mon cœur. Sois forte ! Quelle bonne idée de passer cette journée au parc, en famille. Je le ferai aussi. Un jour. Peut-être. Un sourire caresse mon visage. Une vie calme et stable. J'ai encore tant à faire. Tant à atteindre. Beaucoup à prouver.

Qu'est-ce donc ? Quelque chose qui n'appartient ni au bleu du ciel, ni au brun des arbres,

ni au vert de l'herbe. Un signal, une mise en garde, attention ! C'est rouge. Un petit ballon. C'est rouge, rond et fortement tendu. Pourquoi n'éclate-t-il pas ? Bizarre. Le ballon se promène dans le parc. Je suis assise et je ne bouge pas. Mais le ballon s'élève. S'élève dans la même direction. Une petite corde relie le ballon à la terre. Non, pas à la terre. À un petit garçon donnant la main à une femme blonde. Sa mère, je suppose. Il marche d'une façon vraiment propre aux enfants. Un mélange de danse, de sauts et de pirouettes. Gauche, droite, gauche, droite, gauche, gauche, droite, droite. Un rythme qui se répète. *Padam Padam...* Un rythme simple, mais clair et captivant. Il ferait un bon musicien, ce petit. Et le ballon bouge à son rythme. Quel âge a-t-il ? Quatre ans ? Cinq ans ? Et ses vêtements ! Formidable ! Un petit costume bleu, des chaussettes blanches et des chaussures noires. Un costume style marin : un bob blanc en guise de couronne ! Oui, un vrai petit marin, un vrai petit *Milord*. Mais voici qu'une pierre interrompt le rythme limpide de sa promenade musicale et sa chorégraphie. Sa mère le tire par la main pour éviter qu'il ne tombe, mais le rythme est brisé. Et c'est la chute.

Un vrai désastre ! Le ballon. Juste échappé des doigts du petit *Milord*. Le ballon qui monte, lentement mais sûrement. Il poursuit son chemin vers le ciel. Mais *vous pleurez, Milord* ? Oui. *L'amour, ça fait pleurer*. Et le ballon qui ne cesse de monter. Le ciel, des nuages blancs, un ballon rouge. Une tache rouge dans le ciel qui détruit l'harmonie naturelle, c'est étrange. Le rouge s'éloigne, cependant. Quel contraste avec ce bleu. Le ballon s'éloigne du petit garçon, des larmes coulent sur ses joues. Il semble si désespéré. Si seul. Oui. *L'amour, ça fait pleurer*. Tu as aimé, tu as partagé ta vie avec quelqu'un. Pour lutter contre la tristesse, la mélancolie et l'ennui de la vie. Une belle journée ? N'importe quoi ! Tu es seul. Ici et maintenant et tu le resteras toujours. Tu as aimé et maintenant tu te sens encore plus seul qu'avant. L'amour, c'est quelque chose qu'on prête à quelqu'un pour un certain temps. Pour un temps très court, mais ça n'a pas de prix.

*Tout ça, c'est très joli,
Mais quand tout est fini,
Qu'il ne vous reste rien
Qu'un immense chagrin...
Tout ce qui maintenant
Te semble déchirant
Demain sera pour toi
Un souvenir de joie.*

Mon enfant, mon petit, tu as de la chance. Ne cache pas ta douleur. Montre-la, au contraire. Montre-la bien au monde. Ne masque pas tes émotions. Ne les mets pas en cage. Crie-les à chacun. Tu dois t'égosiller. Ne garde pas ta douleur pour toi, car si tu la gardes, elle va t'empoisonner. Je te le dis. *Dans l'amour, il faut des larmes... Il faut tant et tant de larmes. Pour avoir le droit d'aimer.* Et le ballon continue à s'éloigner, s'éloigne de nous, de moi, du petit Milord, de moi et de lui. Moi et lui. Je me lève et me retourne. Je commence à courir. *Clac-clac. Clac-clac.* Enfuie-toi. Pas de douleur. Cela ne me touche pas. Mais ce trou dans ma poitrine, dans mon cœur. Cela ne doit pas me toucher, pourtant. Pas maintenant. Plus envie. Plus de force. Le rouge persiste. Et me poursuit.

Quitte le parc, Édith. Dépêche-toi. Allez. Plus vite ! Tu serais plus rapide si tu n'avais pas tant bu. Tout a un prix. Et maintenant, tu dois payer l'addition. À bout de force et je n'ai même pas encore atteint la sortie du parc ! Mes genoux. Un vrai pudding. Cette douleur dans ma poitrine. Pas assez d'air pour remplir le trou. Le trou dans mes poumons. Dans mon cœur. Maudites chaussures ! Ce cadeau de Marlène va causer ma chute. Je ne sens plus mes doigts de pied. Je laisse le bleu et le vert derrière moi. Maintenant, voici le gris de la ville. Les murailles sont si dures. Froides. Mortes. Oui, je te vois. Dans les murs, dans le gris. Ton visage. Ne me regarde pas comme ça. Avec ces yeux câlins. Aimants. Passionnés. *Tout ça, c'est d'la faute à ses yeux, aux tièdeurs des matins, à son corps près du mien. Tout ça, c'est d'la faute aux beaux jours, c'est d'la faute à l'amour. Le ciel était trop bleu.* Pardonne-moi. Je t'en prie. Pardonne-moi. Ton visage me poursuit et le chemin devant moi disparaît. Justement toi. Et moi. Nous deux. Ensemble. Je ne veux pas voir ton

visage, tes yeux. Tu dois disparaître ! Te voir m'arrache la poitrine. Le cœur. Si tu veux, prends-le. Mais disparais ! Ton regard me pique les yeux. Cette douleur ! Arrête ! Mais pourquoi ton regard brûle-t-il mon cœur ? Oui, tu me brûles. Et je ne peux pas résister. Regarder ton visage. Chercher tes yeux. Je suis la phalène, attirée par la lumière. La lumière qui apporte la mort. Tu es la méduse, mais je n'ai pas froid. Je brûle.

Voici, l'entrée de l'hôtel. Lève le bras, Édith ! Cache ton visage. Personne ne doit te voir comme ça. Fragile. Faible. Vaincue. La sorcière au bûcher. Condamnée par un visage. Accusée par l'amour. Ton amour. C'était où cette chambre ? Et où est donc cette maudite clé ! Cesse de jurer. La pauvre sainte Thérèse ne t'aidera jamais si tu parles comme un pécheur. La chambre est sombre. La solitude suinte par les murs. Je parle comme un pécheur ? Oui, je suis une pécheresse. *Regardez-moi bien, je suis si pauvre. Regardez mes mains, des mains de pauvre. Et regardez tous mes péchés. Et mon vieux cœur las de tricher.* Oui, je suis coupable. Je t'ai demandé de revenir plus tôt. Je t'ai demandé de revenir chez moi. Je n'étais pas capable d'attendre. J'étais si égoïste ! Tu ne voulais pas au début. Ta tournée n'était pas encore finie. Pourquoi ne m'as-tu pas dit « Édith, chérie », comme tu l'as toujours dit, « Édith, chérie, sois patiente. ». Mais tu as cédé. Parce que je t'ai supplié. Parce que je t'ai dit « Prouve-moi que tu m'aimes vraiment. Que tu m'aimes comme tu me le promets, comme tu me le jures tout le temps. J'ai besoin de toi. Il y a tant de travail ici. Mon public attend beaucoup de moi. » *Je suis roi et je règne, Bravo ! Bravo ! J'ai des rires qui saignent, Bravo ! Bravo !* « J'ai besoin d'une pause. J'ai besoin de toi. » J'étais désespérée car nous ne nous étions pas vus depuis longtemps. Presque un an. Seulement interrompu par quelques rendez-vous courts et frustrants. Rien ne suffit à l'amour. Justement le temps. Oui, je l'admets. J'étais désespérée. J'avais besoin de tes bras, de tes mains. *Quand il me prend dans ses bras, qu'il me parle tout bas, je vois la vie en rose.* Mais je voulais voir aussi si tu viendrais si je t'appelais. Et tu as cédé. Mais pourquoi ? Pour rien. Seulement

pour une gamine. Pour une gosse sans patience. Qui ne respecte pas les vœux des autres. Non, pas les vœux des autres, mais les vœux de celui qui compte beaucoup plus que tout le reste du monde. Le monde ne vaut rien comparé à toi. Tu étais la terre et moi, la lune tournant autour de toi. Tout peut s'écrouler, maintenant. Tout peut s'enflammer. Je brûle. Avec mon trou dans mon cœur. *C'est peut-être ça, l'amour, le grand amour !* Tes mains grandes et fortes. Musclées et douces. En même temps. Tu m'as protégée. Tu m'as protégée de tous. Du stress du travail – tu étais mon île de repos, des admirateurs collants – tu étais mon Lancelot, de moi-même – tu étais mon ange. Tu étais, tu étais, tu étais. Je ne veux plus penser « étais », plus sentir « étais », plus dire « étais ». « Marcel ! »

Et maintenant, admetts-le, Édith. Tu n'es pas venue au parc à cause du concert, ce soir, au *Versailles*. Tu n'as rien à craindre sur scène. C'est toi-même que tu crains. Car tu es une meurtrière. Tu as tué l'amour, et l'amour te tue à son tour. Cette blessure béante dans ma poitrine. Mon cœur a volé en éclats avec ton avion. Lou était si pâle ce matin. Quand il m'a raconté ce qui s'était passé. Le pauvre. J'ai dit des choses affreuses et je lui ai donné des coups de poings pour le faire taire. *Si un jour tu brisais notre amour, si un jour tu partais pour toujours.* Cette pensée était si absurde. Et pourtant, c'est arrivé.

*C'est fou c' que j' peux t'aimer,
C' que j'peux t'aimer des fois.
Des fois, j' voudrais crier,
Mon amour,
Mon amour.*

Ce qui me reste, c'est ton visage. *Mon Dieu, mon Dieu, mon Dieu ! Laissez-le-moi encore un peu, mon amoureux...* Ton visage, là, devant mes yeux. Ce qui me reste, ce sont mes larmes. Mes souvenirs. Mais tu n'es pas perdu. Car cette voix qui fait chanter mon corps, c'est toi aussi. *Tu es partout, car tu es dans mon cœur. Tu es partout, car tu es mon bonheur.* Pour tous, je suis *La Môme*, mais pour toi, j'étais le rossignol. Qui chantait déjà pour Roméo et Juliette. Mais je ne te suivrai pas comme Roméo suit Juliette, comme Juliette suit Roméo. Je ne suis pas encore prête. Trop à faire encore. À atteindre. À prouver. Tu m'as prouvé que tu m'aimais. Maintenant, c'est mon tour ! Je vais te rendre immortel. En t'enfermant dans ce qui me reste de cœur.

Et je vais prouver au monde que je t'aime. Ce soir même. Au *Versailles*. *J' m'en fous pas mal, il peut m'arriver n'importe quoi : J'ai mon amant qui est à moi. Et ce que les gens pensent de nous, ça m'est égal, j' m'en fous.* Mes genoux tremblent encore. Les médicaments m'aideront. Seulement ce soir, seulement aujourd'hui. Écoute-moi, mon ange. Écoute bien. *Ma bouche est pleine de terre, la tienne est pleine d'amour, je garde l'espérance de te revoir un jour.* Ce soir, je chanterai seulement pour toi. Pour montrer au monde que je n'appartiens qu'à toi. Ce soir, je t'offrirai mon hymne à l'Amour. Et puis, un jour, je mourrai moi aussi, mais

*Nous aurons pour nous l'éternité
Dans le bleu de toute l'immensité.
Dans le ciel, plus de problèmes.
Dieu réunit ceux qui s'aiment.*

TEMPÊTES SOUS UN CRÂNE

MASCHA KALÉKO : BERLIN *NEVERMORE* !

par Katharina Schäfer

*68th Street, Hunter College. Please step back.
The doors open to the right.*

Tous ces jeunes, quelle énergie ! Et quelle confiance en eux ! Bourrés d'idées et d'idéaux : l'enfer de l'espérance. Mal peignés, à cause du vent, et osant tout. Un sourire à voler le bleu du ciel. Un cœur en rut dans la poitrine. Comme moi autrefois... Moi aussi, j'ai pensé que le monde m'ouvrirait ses portes. Moi, la petite héritière de Heinrich Heine, notre roi. Ils m'ont chassée, moi aussi. *Schon wieder bin ich fortgerissen / Vom Herzen, das ich innig liebe...* Oui, comme je t'ai aimée, Berlin, mais tu m'as trahie. *Schon wieder bin ich fortgerissen – / O wüßtest Du, wie gern ich bliebe...* Les autres, au café, avaient raison, c'est comme si la ville tout entière bruissait en moi. Je me souviens de l'air... Quelle chute ! Du sommet de la gloire au ruisseau du quartier : quelle vallée de larmes il me fallut traverser ! Mascha Kaléko, la jeune fille qui sait jouer avec les mots et dessine des châteaux en Espagne. Mascha Kaléko, la jeune fille qui ne mâche pas ses mots et parle droit comme la Justice. Mademoiselle Talent, jadis ; Madame Personne, désormais. Dis-moi, Heinrich, quand tu fus à Paris, tu voyais le ciel chaque soir se couvrir de nuages, une tache de bleu... et par-ci, par-là, de petits morceaux de rose et de rouge. T'es-tu demandé si tes amis, tes amours et ta ville voyaient les mêmes nuages ? Regardais-tu la lune quand tu as écrit : *Wie gern ich bliebe ?*

Moi, la lune, je ne la regarde pas, de peur d'y voir des âmes mortes, condamnées à l'oubli. C'est arrivé, cette chose-là, au cœur de notre pays, dans ta patrie. À Berlin, où j'observais les

oiseaux qui venaient picorer sur mon balcon. À Berlin, où je chantais à tue-tête, la nuit, avec mes amis, au café du coin. À Berlin, où j'ai composé mes premiers poèmes, écrit mon premier livre. À Berlin, où Chemjo et moi... Il était si facile de croire en la vie. Je suis partie et jamais plus je ne reviendrai. Jamais plus : Paris, New-York... N'importe où... Mais Berlin : *nevermore* ! Je ne suis plus allemande. C'est en Pologne que je suis née. Je peux le proclamer désormais. Je n'en ressens plus aucune honte. C'est une raison, au contraire, pour me maintenir à flots. Mais quelle vie, vraiment ! Mes nerfs ont été mis à rude épreuve ! Vois-tu, Heinrich, nous sommes les enfants de la même tragédie. Tes nerfs à toi ont fini par lâcher. Et vous, les jeunes, ne voyez-vous pas que le bonheur court plus vite que vous et qu'il va vous échapper comme il m'a échappé ? *Am Himmel jagen hin die Sterne / Als flöhen sie vor meinem Schmerze – / Leb wohl, Geliebte ! In der Ferne, / Wo ich auch bin, blüht Dir mein Herze...*

In der Ferne. Au loin... Ne comprenez-vous pas que votre espoir est illusoire ? La réalité nous rattrape toujours et nous n'y pouvons rien. Elle nous dévore. Bienvenue au Royaume de la Nuit : la beauté nous quitte, l'énergie aussi. Tout nous abandonne. Vous fermez les yeux et refusez de voir que le monde ne ressemble pas au bazar oriental de vos rêves, avec ses poudres d'or et ses saveurs de sable, ses occasions à saisir aux cheveux. *Racial segregation* : un monstre brun se cache sous l'étal. Il est impeccablement coiffé, il a les mains jointes et le regard baissé. Il épie sa proie. Il attend... Un signe de faiblesse et il vous avale.

Mais où est donc passée ma sœur de souffrance ? Elle doit bien les connaître, ces histoires-là ! La voilà... Que vois-je ? Le jeune homme comme il faut l'a chassée de son siège... Un étudiant en pleine force a chassé de son siège une femme au bout du rouleau... Oui, toi ! Avec ton foulard de poète, ton manteau de banquier et ton chapeau de papa... Tu fais valoir tes droits et tu brandis ta carte, mais que sais-tu du droit ? La compassion, c'est dans ton cœur qu'elle pousse ses racines. Pas besoin de la loi pour comprendre ça. Je t'observe... Il y a toujours quelqu'un pour démasquer nos péchés, sais-tu ? Et ne vas surtout pas te prendre pour un idéaliste avec ton beau costume ! Tu as beau paraître sage, j'ai entrevu le monstre en toi. Tu es lâche et stupide comme les autres. Moi, je me moque de la loi. Tu n'avais pas le droit de lui demander de te céder sa place. Je vais te... Mais que dire avec ce fort accent allemand... On ne sait jamais sur qui on peut tomber... *Daddy's good boy*... On a déjà assez de problèmes

comme cela avec Steven... Steven ? Mon œil ! Son nom est Eviatar. Un Jacob ! Dont les frères et les sœurs ont été trahis. Dont tout le monde a détourné le regard. Dire quelque chose... Dire. Chemjo, mon cher rocher, que ferais-tu à ma place ? Jadis, je lui aurais dit ses quatre vérités sans tarder... Serais-je devenue aussi lâche que lui ? Non, Mascha, non, pas ça... Pense à Lea... La voici devant toi et elle aussi te juge... Il y a toujours quelqu'un pour démasquer nos péchés, sais-tu ? Sois un tigre et feule ! Un individu et parle ! Tu as toujours haï les mouvements de foule. Tu as toujours méprisé la marche des soldats. Jamais ta main n'a effleuré celle d'un nazi. Les autres. La *doxa*. Toi, c'est pour la Poésie que tu te bats... Alors relève-toi !

59th Street Lexington Avenue. Please step back. The doors open to the right.

Mais il vient de descendre, le jeune homme comme il faut. Et le Poème te reste sur l'estomac.

TEMPÊTES SOUS UN CRÂNE
ROMY À PARIS

par Cécile Andries

Lumière, grande, blanche et dorée : la salle de bal.

Du bleu, du rose, des paillettes, des dames aux robes encombrantes, le bruissement du tissu, les pas qui glissent sur le parquet, les talons qui le martèlent ; il grince, comme s'il se tordait de douleur. L'odeur de la colophane dans l'air. Elle aussi craque, s'émiette et devient poussière lorsque les pointes des souliers viennent l'écraser d'un coup sec.

Que font-ils ? Ils forment un grand cercle autour d'elle. Leurs dents blanches brillent. Ils me regardent. Ils disent : « Majesté ! Majesté ! Majesté ! ». De plus en plus fort. À ma gauche, à ma droite, derrière moi, de tous les côtés. « Majesté ! Majesté ! Majesté ! ». Les mots se heurtent dans ma tête. Je m'assois sur le trône massif, rouge, dur et doré qu'ils m'avancent. J'entends pour la énième fois : « Qu'as-tu Sissi ? Tu es toute pâle ? ». C'est lui ! C'est Franz ! Non, ce n'est pas lui ! C'est Karlheinz. Oui, c'est l'oncle Karl. Aucun mot ne sort de ma bouche. Je ne parviens pas à lui donner la réplique. Ma tête est lourde. Elle va tomber, je crois. Maudite perruque !

Et ces étoiles en diamant, là, qui brillent. Je voudrais les arracher et puis les jeter ! Oui, c'est ça, les jeter... Elles se cognent sur le bois de la commode de notre chambre. Elles tombent. Ramasse-les, Romy. Mets-les dans une boîte et la boîte, cache-la au fond de la commode sous une pile de vêtements. Tu n'en as plus besoin. Plus jamais tu n'en auras besoin.

Aujourd'hui tu vas chanter ! Et tu ne décevras pas Luchino. Alain dort d'un sommeil lourd ; il rêve sûrement à tous ces rôles qu'on

lui propose. Et à moi ? Que propose-t-on ? Rien ! Ah si... de chanter en italien une petite chanson !

*Non son finito sai
 non so dirti come e quando
 ma vedrai che cambierà
 preferirei*

Prefe... Preferi... Preferi... Preferirei... Ça y est ! Ça recommence.

« La diction, Romina ! La diction ! ». C'est ce que Visconti me répète tous les jours quand il ne fait pas régner un silence de mort dans la salle, accablé par ma prestation, ou quand il ne rit pas de manière sarcastique.

Je ne veux plus être une *Puppele* autrichienne. Je veux parler français sans faire de fautes, sans accent à couper au couteau ! Je veux chanter en italien comme une madone. Ça fait trois mois. Trois foutus mois que je répète, balbutie, hésite, trébuche et tombe. Ça fait trois mois qu'ils rient, se taisent, soupirent et bâillent. Trois mois que le mot « nul » m'assaille à l'issue de chaque répétition. Quand je sors, il est là. C'est comme écrit sur mon front. Je le traîne dans les rues sombres de Paris, comme je traîne ma colère. Je l'entends partout. Il sonne comme le lourd *ploc... ploc* des gouttes d'eau qui tombent, là, dans l'évier de la cuisine. C'est lui qui chaque nuit fait briller les étoiles en diamant sur la commode, comme pour me dire que j'ai eu tort. Tort de tout quitter. Tort de ne pas avoir écouté, Mami, Papa, Wolfi. Ce qui est le pire pour moi, c'est la honte. Oui, la honte. La honte que je dois leur faire. C'est pareil. Je vois ce mot partout. Écrit en grand sur les murs blancs de

notre appartement. Là, dans ma tasse de café noir, entre la confiture rouge, le beurre, les tartines et les croissants. Tout à l'heure, quand Alain se lèvera, quand il me sourira, je le verrai aussi sans doute. Honte, de ne pas être aussi bonne que lui. Honte de ne pas être capable de prononcer correctement la moindre tirade en français. Et peur. Peur du regard de ma famille... Ah, ça oui. Et par-dessus tout du regard de grand-mère Rosa. Rosa, ma douce et tendre grand-mère. Elle, l'égérie du théâtre autrichien. Acclamée, admirée, distinguée par l'Empire, par l'Empereur lui-même quand elle avait mon âge. Elle qui, à quatre-vingt-cinq ans, met encore le feu aux planches du *Burgtheater* de Vienne.

Et moi... Moi je vais réduire notre réputation en cendres. Et ils auront tous raison. La famille, le peuple entier... La presse allemande en fera ses choux gras. Ils pourront me dévorer toute crue, moi la traîtresse, moi qui ai quitté mon pays par amour, moi qui ai osé rêver d'une autre vie. Eh bien ! Je ferai couler leur encre ; ce sera là mon seul titre de gloire. Mon Dieu, tous ces doutes...

Vite ! Vite ! Une gorgée de café. Une cigarette sur le balcon. Une bouffée, deux bouffées. Inspiration. Expiration. Je ne suis plus *Puppele* ! Je peux le faire. Je le sais. Je le sens. Après tout ce n'est qu'une chanson. Ce ne sont que des mots. Je sais parler. Je sais chanter. Alors, je vais chanter là, sur mon balcon ! Là, *sous le soleil exactement*, face au beau, au grand Paris. À nous deux Paris ! Paris, Paris qui me console !

Qui me console de Visconti quand il joue les tyrans jusqu'à faire couler mes larmes ; d'Alain quand il rit de mon accent, quand il me dit : « Ne t'en fais pas, *Puppele*, ça viendra. » Ah ! que je le hais quand il me dit ça ! Mais lui, le grand Paris, ne me reproche rien. Non. Pas de « ça viendra », parce qu'il vient vers moi spontanément. Il me porte, il m'emmène, il m'exalte.

*ma vedrai che cambierà
preferirei sapere che piangi
che mi rimproveri di avverti delusa
e non vederti sempre così dolce
accettare da me tutto quello che viene*

Je vais la répéter encore et encore cette chanson et je serai prête ; la fredonner dans les rues de Paris parmi la foule, la circulation... Tout ça m'électrise.

Sortir ! Oui, sortons ! Sortons, le texte et moi. Ensemble. De concert. D'harmonie. Oui, mais sortir... Pas comme ça, pas maintenant, pas en robe de chambre. Les feuilles se froissent sous ma main crispée. Je les pose sur le canapé. Il faut s'habiller, se coiffer, se maquiller, vite et bien. Mais que porter ? Que porter pour ne pas ressembler à une enfant ? Il y a bien là ces magazines de mode qui traînent sur la table. Pleins de photos, de bijoux, de parfums, de mini jupes et de mannequins toutes plus parisiennes les unes que les autres. Je veux être parisienne, moi aussi ; voyons, comment sont-elles habillées ces filles qui défilent pour Mademoiselle Coco ? Je vois, mais je ne possède rien de tout ce que ces filles portent. Des perles ? Presque chaque mannequin en possède. Oui, quelque part au fond de la commode. Pour le reste une robe noire, c'est toujours bien, ça fait classique, des collants parce c'est encore l'hiver, des talons ; du rouge à lèvres... Oui, du rouge ! Ça, ça fait femme ! Si Luchino ne voit aujourd'hui encore en moi qu'un bébé, qu'une poupée sucrée, c'est fichu. Je veux chanter sa chanson et la chanter aussi fort que je pourrai. Il verra à qui il a affaire... En métro ? En taxi ?

Non ! À pied. J'ai bien assez de temps avant la répétition. La journée est froide, mais ensoleillée. Texte en main, bien emmitouillée... Je marche d'un pas rapide. Le vent froid me pique au visage et me fait avancer encore plus vite. Dieu, comme j'aimerais que le printemps arrive. Je remonte l'avenue de Messine. Les voitures klaxonnent. *Ma vedrai che cambierà*. Je croise des passants. Eux aussi ont froid. Je ne vois que leurs yeux, là entre leurs écharpes et leurs chapeaux. Certains se frottent les mains pour se réchauffer. Place de Rio de Janeiro. *Preferirei sapere che piangi*. Ah ! les beaux quartiers ! Les bâtiments haussmanniens, la pierre beige et lisse ; des balcons en fer forgé noir ; des mascarons qui me font la grimace. Ça ressemble un peu à Vienne... Oui ! Comme dans les rues derrière la *Rathaus*. Comme l'immeuble de papa. *Che mi rimproveri di avverti delusa*. Les grandes

grilles noires et dorées du parc Monceau. Les arbres nus. Les premiers bourgeons se laissent deviner sur leurs branches. Les oiseaux ne chantent pas. Il fait trop froid. C'est moi qui chante !

*E non vederti sempre così dolce
accettare da me tutto quello che viene
Mi fa disperare il pensiero di te
e di me che non so darti di più
vedrai, vedrai*

J'aime ce parc. J'y passe une minute... Ou bien est-ce une heure ? Le temps s'arrête chaque fois que je le traverse... Quand je contemple la colonnade, le petit lac, les rosiers tout autour, les pigeons un peu partout, les statues pensives dans la lumière verte. Je salue Chopin et Maupassant en passant. Je m'arrête devant Musset. Ne t'en fais pas ! Un jour, je rejouerai l'une de tes pièces ! Ma diction sera parfaite, et mon jeu subtil. On m'offrira des fleurs à la fin, je recevrai des télégrammes de félicitations... Peut-être que le Général m'en enverra un lui aussi. On se pressera aux portes de ma loge pour me faire signer des contrats ! La rotonde est là. C'est l'entrée du parc... Mais pour moi c'est la sortie. Je dois m'en aller. Aller chanter.

*Vedrai che cambierà
forse non sarà domani.*

Le boulevard de Courcelles... Voitures, bus et vélos. Les marchands de journaux sur le trottoir, les vendeurs de marrons, les promeneurs embusqués derrière les vitres des cafés, les chaises tournées vers l'extérieur... Ils regardent le spectacle de la rue. Les cafés crème du matin... Tout cela me rappelle une autre chanson : *Montparnasse, le café du Dôme, les faubourgs, le quartier latin, les Tuileries et la Place Vendôme*... Mais ce n'est pas celle-ci que je dois chanter ! Concentre-toi, Romy...

*Ma un bel giorno cambierà
vedrai, vedrai*

Villiers. Métro. J'ai trop rêvé. Il faut que je saute dans le premier train, sinon je vais arriver en retard et il n'y aura pas de répétition du tout ! Je

descends les escaliers. L'odeur chaude du métro. Les gens qui sortent en masse de la rame me croisent, me bousculant au passage. Ligne 2, ligne bleue, direction Nation. Mon ticket au poinçonneur, des confettis blancs à ses pieds. Je descends encore d'un niveau. Sous la voûte de faïence blanche, les grandes lettres de la station brillent sur un fond bleu nuit...

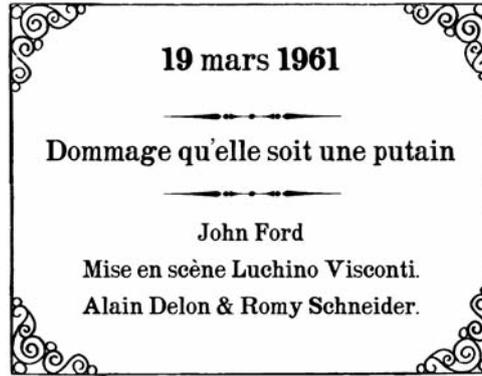
V : Victoire. I : Interprétation. L : Luchino. L : labeur. I : Impulsion. E : Énergie, R : Rage, S : Soleil. Le métro arrive. Les portes s'ouvrent ; des gens pressés descendent... Je suis les autres passagers ; je monte. Direction Nation. Les portes se ferment d'un coup sec. *Ding !* C'est parti ! Prochaine station : Rome. Je suis une tragédienne, une actrice ! J'ai une destination, un destin !

*No, non son finito sai
non so dirti come e quando*

Arrêt. *Ding !* Départ. Prochaine station : Place de Clichy. Le rythme saccadé des roues sur les rails me berce. On croise une autre rame. Une ou deux ampoules grillées dans le wagon. Ça clignote. *Ma un bel giorno cambierà*. Blanche. Ils descendent, je descends, nous descendons. Je me laisse porter par le flot des voyageurs. Je monte les escaliers, j'aperçois les ailes du Moulin Rouge. Un instant, juste un, je les regarde. Mon texte ne ressemble plus à rien, le papier est froissé, presque déchiré.

*Quando la sera me ne torno a casa
non ho neanche voglia di parlare*

Je descends d'un pas décidé la rue Blanche. Le théâtre est proche. Je vais chanter. Je vais *bien* chanter. Je passe à côté d'une boulangerie... Ça sent bon le pain chaud. J'entends le bruit du marteau du cordonnier un peu plus loin, la sirène des pompiers. Un vieillard avec une canne déambule devant moi. Je le dépasse. Vite ! Je dois aller chanter. Une femme aux longs cheveux blonds court sur le trottoir d'en face. Elle est comme moi : pressée. Peut-être qu'elle aussi, elle a une chanson à chanter. Le marchand de fleurs. Une colonne Maurice, là, juste à côté du théâtre avec sa grande affiche :



La sonnette d'un vélo retentit. « Le glas sonne pour moi ». Ma gorge se serre. J'avance à petits pas vers la porte cochère. J'enfouis les paroles chiffonnées au fond de ma poche, je pousse la porte. Mon cœur bat fort, déchire ma poitrine. J'ai chaud. Machinalement, je tire sur mon écharpe. J'entre. Le hall est tapissé de velours de rouge. J'entends à peine le bruit de mes pas, descends dans l'arène. Tout le monde me salue avec tant d'égards... Tout le monde sauf lui, sauf *Il Maestro*. Confortablement assis au troisième rang, il m'observe lorsque je me débarrasse de mon manteau, me dit : « Je t'attendais, Romina ».

Un rond de lumière éclaire le centre de la scène. Je m'y plante. Mes genoux tremblent. Mes lèvres sont sèches. Aucun son ne sort de ma bouche. Le texte ! Il faut que je le chante. Je le connais par cœur. Voyons... C'est quoi le début déjà ? La lumière m'éblouit, j'ai les mains moites, je sens des fourmis dans mes pieds. Et lui, il s'impatiente. Lui, il crie : « Dernière fois ! », « plus jamais la chanter », « ta mère en Autriche », « rentrer chez toi » ! Ce n'est pas possible. Ce n'est pas possible. Réveille-toi, Romy ! Je porte une robe noire, des perles, j'ai même des talons et du rouge à lèvres de femme. Je ne suis plus *Puppele*. Je suis *Romy Schneider*. Je suis la petite fille de Rosa Albach Retty. Je suis une actrice ! Que l'on joue la musique qui va avec ces fichues paroles, bon sang ! Et elles me reviendront. Piano.

*Quando la sera me ne torno a casa
non ho neanche voglia di parlare
tu non guardarmi con quella tenerezza
come fossi un bambino che ritorna deluso
si lo so che questa non è certo la vita*

*che hai sognato un giorno per noi
vedrai, vedrai
vedrai che cambierà
forse non sarà domani
ma un bel giorno cambierà
vedrai, vedrai
non son finito sai
non so dirti come e quando
ma vedrai che cambierà
preferirei sapere che piangi
che mi rimproveri di averti delusa
e non vederti sempre così dolce
accettare da me tutto quello che viene
mi fa disperare il pensiero di te
e di me che non so darti di più
vedrai, vedrai
vedrai che cambierà
forse non sarà domani
ma un bel giorno cambierà
vedrai, vedrai
no, non son finito sai
non so dirti come e quando
ma un bel giorno cambierà.*

On m'applaudit. On m'applaudit ! La salle est pleine. Je ne distingue aucun visage. La lumière m'éblouit encore. Mais on m'applaudit. On jette des roses sur la scène. Nous saluons... Une fois, deux fois, trois fois... Ma main dans celle d'Alain, sa main dans la mienne. Il me sourit, je lui souris. Et puis, c'est moi seule qui salue... Une fois, deux fois, trois fois. C'est moi qu'on rappelle... Ça dure longtemps. Je ne saurais dire combien de temps, mais longtemps. À tel point que je ne sais plus si je dois réapparaître ou disparaître. Maman est là, à contrecœur, mais elle est là. Luchino m'honore d'un de ses baise-mains charmeurs. Romina est promise à une grande carrière... À ce qu'il paraît.

TEMPÊTES SOUS UN CRÂNE

FRIDUCHA L'ANATOMIQUE

par Clara Waldeck

*Lève-toi !**Lève-toi, maintenant !*

Sa jambe part trop vite et son visage se tord. *D'accord, d'accord, je vais faire comme a dit le petit docteur : une jambe après l'autre, pas de précipitation.* Deuxième tentative, deuxième grimace. *Bon sang, on donne vraiment des diplômes à n'importe qui de nos jours !* La troisième tentative est la bonne et une fois hors du lit, Frida commence sa journée en se demandant laquelle de ses robes sera assez large pour cacher son nouveau corset orthopédique.

Elle aime voir les premiers rayons du soleil à travers les arbres de Coyoacán. *Il n'y a pas de raison pour que le soleil fasse la grasse matinée alors que je m'active déjà depuis une heure. Tout le monde au boulot ! Artistes, astres, artisans, marchands, tout le monde !* Les teintes de la ville lui donnent souvent des idées de commandes à passer au marchand de couleurs. Tomate, rouge, carmin, piment, vert, olive, maïs, citron, pastèque, amarante, tabac, chocolat... Festin pour les pinceaux. Le marché la fait se lever tôt, trop tôt ! Même les lendemains de cuite. Mais c'est de plus en plus rare. *Une larmichette de liqueur par jour. J'ai fait des progrès, quand même ! C'est pas la mer à boire, mais certains soirs, j'ai quand même besoin d'un petit, tout petit remontant.* La tentation est trop grande. Et 5 pesos pour des cacahuètes. 10 pesos pour des tortillas. *Ça fera pas de vieux os : dès que Diego aura aperçu les paquets, il n'y aura plus qu'à compter jusqu'à 100 et il ne restera plus rien. Diegito, mon gosse !* Les *quesadillas* sentent terriblement bon, comme celles de *mamita* Matilde. Qu'est-ce qu'elle lui manque ! *Mais j'ai du travail et Diego a besoin*

de moi. Et en parlant de travail, il faudrait penser à y aller, maintenant ! Elle serait bien restée entre les légumes et les fromages, mais non : il faut ramener du fric à la casa. *Je vais encore jouer à la maîtresse aujourd'hui. Mais quelle idée d'avoir accepté un truc pareil ! Moi, professeur ! Ils me font rire. Moi, expliquer les rudiments de la peinture à l'huile à des gamins qui ont la moitié de mon âge mais en savent plus sur l'histoire de l'art que moi et Diego réunis. Ah ! non mais vraiment, c'est... surréalistoïde !* Frida range ses emplettes dans son cartable. *Bon, cette fois, c'est parti !* Elle regarde les escaliers devant elle et serre les dents. Un pas après l'autre. Ça a l'air tellement facile. Sauf quand on s'appelle Frida la boiteuse. *Allez, avance !* La jambe gauche se lève, le genou se plie et le pied se pose docilement sur la première marche. *À ton tour, patte folle !* La jambe droite s'avance. Trop rapide, incontrôlable. La douleur monte jusqu'aux yeux. Frida s'appuie à la rampe. *Une fois les muscles chauffés, ça ira mieux.* Des enfants la dépassent en criant. Elle les regarde monter les escaliers quatre à quatre. Elle les envie. Elle entend vaguement une chanteuse de rue à la voix rauque et puissante. **Todos me dicen el negro, Llorona, negro pero cariñoso. Yo soy como el chile verde, Llorona, picante pero sabroso.** Son pas prend peu à peu le rythme de la chanson et quand elle arrive en haut de l'escalier, Frida se retourne pour voir le chemin parcouru. *Bueno.*

Ses chaussures font un bruit terrible sur le pavé de Coyoacán. De temps en temps, son pied tape trop fort et elle ne peut retenir un « hiro de p... ! ». *Mais lève-toi plus haut saleté de guibole !* La douleur s'installe en bas de la colonne

vertébrale. Encore. Frida s'arrête, reprend son souffle. Elle lâche son sac, pose ses mains sur son dos et s'étire. **La pena y lo que no es pena, Llorona. Todo es pena para mi. Ayer penaba por verte, Llorona, y hoy peno porque te vi.** Un instant, elle pense à rebrousser chemin. *Non ! Sois forte.* Elle observe son reflet dans une fenêtre : les cheveux détachés, mal peignés, une robe noire ample et sans motif. *Je fais peur à voir.* Il n'y a plus de gamins dans les rues : les cours ont commencé. Mais la douleur est toujours là. *Je devrais peut-être aller voir le boucher et lui demander de me découper le pied et me rafistoler la colonne.* Frida lève les yeux au ciel. Elle inspire profondément et serre les poings. *Dernière ligne droite. Je ne m'arrête qu'une fois arrivée à l'école.*

Ma jambe est au moins aussi lourde que le tronc du cyprès du bout de la rue. Quand je serai à sa hauteur, je m'arrête. Juste un instant. Allez, courage ! Tu n'es pas une petite vieille après tout. On verra dans dix ans comment tu avanceras sur ton fauteuil à roulettes. Si tu n'as pas passé l'arme à gauche d'ici là, hein ? Allez, avance au lieu de penser à des bêtises. Arrivée au cyprès, Frida s'immobilise et s'appuie contre l'arbre. **Ay de mi, Llorona, Llorona, Llorona, llevame al río. Tápame con tu rebozo, Llorona, porque me muero de frío.** Des oiseaux se font bruyamment la cour et s'envolent vers un *lapacho* quelques mètres plus loin. *Il me faudrait des ailes. Comme ça je n'aurais plus besoin de marcher et je pourrais me passer de ces charcutiers qui veulent à tout prix m'allonger sur leur table d'opération, m'endormir et me disséquer vivante. Je ne serais plus obligée de peindre à la chaîne pour engraisser tous les diplômés de médecine du pays !* Frida reprend son cartable. *Dernier baroud d'honneur. On y est presque de toute façon, je vois déjà l'école.* Elle repart, se traîne, serre les dents, les poings, s'obstine. *Allez Frida !* Les muscles se tendent, les os obéissent, la sueur roule dans son dos, la respiration

s'emballe, son cœur, son cœur bat comme un beau diable. *Un dernier effort. Adelante !*

L'école est là, à quelques mètres. Mais le banc est encore plus près. Frida s'effondre. *C'est fini. Je ne peux pas faire ça tous les matins. J'en crèverais !* Elle se laisse aller contre le dossier. Son corps se calme peu à peu. **Dicen que no tengo duelo, Llorona, porque no me ven llorar. Hay muertos que no hacen ruido, Llorona, y es más grande su penar.** La douleur est toujours là, présente, piquante, sourde et puissante. *Il va falloir que je peigne pour payer l'opération. Cette fois, je n'y échapperai pas. Je suis bien curieuse de savoir comment ils comptent la recoller, ma colonne. Avec de la glu ? De l'enduit et une truelle, peut-être ? Ce soir, j'ouvre une bouteille de tequila Cuervo. Tant pis pour les économies, au diable les bonnes résolutions. J'en ai besoin.* Frida se redresse à grand-peine, laisse retomber sa tête sur le côté. *Il faut que je peigne ma colonne, alors. Je vais pouvoir leur peindre un beau dessin avec les radios qu'on va me faire pour 300 pesos lundi prochain. Une belle colonne toute cassée, une carcasse en ruines !* **A un santo Cristo de fierro, Llorona, mis penas le conté yo. ¿ Cuáles no serían mis penas, Llorona ? Que el santo Cristo lloró.** *Quelques pas encore et j'y suis. Quelques pas et mon calvaire sera fini.* L'école lui tend les bras. De grands bras tout en pierre. L'école nationale de peinture et de sculpture, la Esmeralda. *Tu peux rire de moi, grand temple des arts de Coyoacán. Tu fais le malin avec ta grande façade taillée comme chez les Grecs. Mais souviens-toi que comme moi, tu redeviendras poussière. Comme moi, tes belles colonnes te trahiront et plieront sous ton poids. Comme moi.* Frida reprend son sac, le plaque fermement contre sa poitrine, essuie sa joue et se relève.

No creas que porque canto, ay Llorona, tengo el corazón alegre. También de dolor se canta, ay Llorona, cuando llorar no se puede.

NÉVROSES DE « LA LISTE »

LE PÈRE

par Sarah Materna

Entrée :

Haricots, noix, lardons, salade mélangée à la sauce méfiance

L'endroit est charmant
 7 heures du soir
 Dehors, la première neige
 Nous voici
 Bonsoir papa, comment vas-tu ?
 Il porte un manteau beige
 De belles chaussures en cuir
 Un charme de vieux loup
 Je me rappelle mon quatrième hiver
 Le jardin sous une couche blanche
 Et fraîche
 Je disais que je trouvais ça beau
 La neige, les diamants de la neige
 Tout à coup
 Papa m'a répondu : Ne sois pas matérialiste comme ça !
 Cette fois, on se serre la main
 Les règles sont nouvelles
 Le cérémonial a changé
 C'est un poisson que je lui tends
 Papa est loin
 D'être vilain
 Mais il commence à prendre du « pâté »
 Comme dirait maman
 Il n'aura jamais de double-menton
 Cependant
 Tu as toujours ce teint malsain
 Au lieu de m'asseoir, je compte les réverbères
 Tout va bien ? demande le serveur
 Papa veut savoir si on a le droit de fumer
 Malheureusement pas
 Le serveur se dit navré
 Et papa qu'il « fera avec »

Le serveur s'éloigne
 Et les yeux de papa deviennent des fentes étroites
 Des fermetures-éclair
 Tu as déjà été voir un dermatologue ?
 Ce n'est pas beau pour une fille d'être blanche comme ça
 Ta mère, elle en dit quoi ?
 Et comme apéritif ces messieurs-dames prendront... ?
 Un Martini, s'il vous plaît
 Ohlala ! un Martini, ben mince alors !
 Pour moi ce sera un chocolat chaud
 Avec de la chantilly
 Si ça fait apéro ou pas il s'en fout
 Dès que l'occasion se présente il commande un chocolat
 Pour s'en plaindre ensuite
 Le chocolat parfait n'existe pas.
 On trinque avec du Martini et du chocolat
 Tu bois du Martini maintenant ?
 Je dis que oui,
 Même si ce n'est pas tout à fait vrai,
 Et j'ajoute qu'il en existe trois sortes différentes,
 Et que comme ça, ça change un peu
 Les autres, ils prennent aussi du Martini ?
 Qui ça *les autres* ?
Tes amis, tes amours, tes emmerdes...
 Sais pas
 Tu t'en fous, tu ne fais pas gaffe ?
 Tu sirotes ton Martini
 T'es contente
 Comme une vache dans son pré
 Ce n'était pas une question de sa part
 Hein ?
 Plus un mot, il s'en va
 Quelques minutes plus tard
 Je le vois dehors
 Il fume une cigarette

Plat principal :

Steak Tartare perplexe

NÉVROSES DE « LA LISTE »
LES GENS GÂTÉS

par Sarah Materna

*Meine Damen und Herren,
hier ist das Erste Deutsche Fernsehen mit der Tagesschau*

Notre minuscule salon prend l'ampleur du monde

La planète défile devant son fond bleu

Le clown tristounet sur mon pull

Passionné par l'actualité

Tchernobyl explose, l'est nous coûte cher, Steffi Graf impeccable dans sa tenue blanche

Mercredi 4 mai, nuageux, de courtes éclaircies

Une tarte aux clémentines forme le centre de gravité de notre univers

Mon grand-père prononce de tristes paroles

L'est va nous coûter cher, très, très cher

Tous les deux jours, une tarte nouvelle apaise son chagrin

Chocolat, framboises, café

Nous sommes gâtés

Ce sont des fous qui vivent à l'est : ils roulent dans des voitures en carton

Ce soir, il va reconstruire le vieux Berlin au bord de mon lit

Le Berlin des années 20

Le Berlin scintillant

Le Berlin des gaufres et des berlines noires, spacieuses

NÉVROSES DE « LA LISTE »

TON PREMIER EST LE PRUNIER...

par Sarah Materna

Ton premier est le prunier
 Sous ses fruits, tu croyais que tout était possible
 Tes doigts étaient des bonshommes
 Qui s'occupaient des prunes
 Planter – c'est le pouce
 Arroser – c'est l'index
 Voir pousser – le majeur
 Récolter – l'annulaire
 Manger – l'auriculaire
 Faire pareil, c'était juste et bon croyais-tu

Ton second est le cerisier
 Là, derrière la maison, derrière tout
 Les créatures minuscules habitant sous la terre
 La voisine idiote avec son parasol
 Ta mamie toujours formidable
 jusqu'à ce que...
 Vers de terre
 Fourmis
 Des milliers de petites pattes qui tournent
 dans leur propre mélancolie
 Et qui remuent la poussière
 Il y a une vie sous la vie
 Sous la vie
 Sous les racines
 Sous la vie
 Sous les branches
 Sous la vie
 Cette découverte te fatigue
 Tu t'endors contre le mur ensoleillé
 Tu as encore de la terre sous les ongles

Tes troisièmes, c'étaient les sapins
 Ils sont plus grands que toi
 Plus nombreux aussi
 Leur vert cache le jaune que tu aimes

Et à qui tu donnes la permission
 De t'aveugler
 Comme ça
 Tu as froid
 On est au mois d'août
 On te demande si...
 Tu dis que tu ne sais pas
 Non, je ne sais pas ce qui s'est passé hier
 Beaucoup de choses sans doute
 Hier
 Comme sous la terre
 Tu sais qu'il y a une vie sous la vie sous la vie...
 Quelque part, il existe un homme
 qui arrose un prunier
 Tu ne sais pas à quoi il ressemble
 Tu ne sais pas grand-chose

Ton quatrième est le châtaignier
 La patience et l'indifférence
 C'étaient ses qualités
 Elle a disparu dans son ombre
 Cela ne lui ressemblait pas
 Elle s'est endormie sous le châtaignier
 On te dit de rentrer à la maison
 Elle t'a oublié aussi.
 Arroser – c'est l'index
 On ferme la porte
 On te laisse regarder la télé
 Puis ce sera la fête aux prunes
 Tu t'en fous de la télé
 Voir pousser – le majeur
 Quelque chose, sous le châtaignier,
 l'a prise par la main
 S'occuper des prunes, c'est tout ce qui compte
 Quand tu vois des châtaigniers tu t'écartes
 La douceur du prunier

Tu ne l'oublieras pas
Le pouce, il fait quoi déjà ?

Le dernier est le magnolia
Il est de taille modeste
Chaque printemps tu projettes des histoires
Sur le blanc de ses feuilles
Appuyée contre son tronc tu t'endors enfin
Tu rêves en blanc
Un rêve blanc et juste
Pendant que quelque part
Un petit bonhomme
Déguste sa prune

NÉVROSES DE « LA LISTE »

MARGUERITE-ET-SIMPLICITÉ

par Dea Rakovac

Elle s'appelle Marguerite.
« Marguerite-et-Simplicité »
Répète son amant.
Elle déteste être simple.
Elle déteste son nom : Marguerite.
Marguerite-et-Simplicité.

Elle aimerait être un bouquet
à elle seule
un bouquet auprès de son amant.
Être une rose,
séduisante
comme du rouge à lèvres.
Une *calla*,
Élégante, élancée
comme la reine fatale d'un pays glacé.
Un iris,
Noble, digne
comme celui que la seigneurie de Florence
a choisi pour symbole.
Sa simplicité, elle voudrait l'oublier,
montrer des nuances plus délicates,
afficher ses couleurs même.
Être une tulipe,
joyeuse de vivre
au milieu d'une foule colorée.
Une violette
Timide, délicate
un enfant caché dans un château de papier.

Elle déteste être simple.
Elle déteste son nom.
Marguerite-et-Simplicité.

Soudain, un bruit :
Rhododendron.
Puis, un tremblement.
Ses pétales tombent
rouges
à ses pieds
légers, légers...
Du rouge à ses pieds.

Elle voudrait être Rose.
Elle voudrait être toutes les femmes de son
amant infidèle,
toutes les nuances,
toutes les fragrances,
un mélange charmant
Recherché
Unique
Fou
Et pas du tout.

Elle voulait perdre son nom
Qu'il se dilue dans son âme.
Elle détestait son nom.
Elle détestait son âme.

Ses pétales tombent
rouges
à ses pieds
légers, légers...
Du rouge à ses pieds.
Elle s'affaisse.
Ne veut plus être personne.
Ne veut plus être rien.
Ne veut plus être
que *Marguerite-et-Simplicité.*

NÉVROSES DE « LA LISTE »

VANILLE

par Dea Rakovac

7h30 du matin. Bonjour.

Soleil à travers les rideaux.
Biscuits trempés dans le café.
Journal sur la table sale.
Moi, dans le miroir.
Moi, en voiture.
Moi, en salle de classe.

8h30. Bonjour à tous.

Prenez place, on commence.
Quel jour sommes-nous aujourd'hui ?
Merci.
Sortez vos livres, vos stylos, vos cerveaux.
Jean-François Armange
Présent
Il porte toujours la même chemise.
Ça fait deux semaines.
Il doit sentir mauvais.
La sueur, cette traîtresse.

On y est. Presque. Parfum vanille.

Désirée Audoux
Présente
Elle a déjà sorti ses cahiers.
Appliquée, tatillonne.
Et toi, ma petite au parfum de violette,
eau de toilette de supermarché.
Détends-toi.

On y est. Presque. Parfum vanille.

Christophe Creuzard
Présent

Sa voix de corbeau le matin tôt
fait froid dans le dos.
Désagréable début de journée.
À liquider.

On y est. Presque. Parfum vanille.

Claude Doublet
Présent
achève son petit-déjeuner.
Coca-Cola, croissant.
Dans l'air, la douceur se mélange
à l'ordure.

On y est. Presque. Parfum vanille.

Corinne Falconet
Elle est là ? Non ?
Merci, Monsieur Doublet.
Tant mieux, je déteste son parfum,
lavande cultivée dans des champs en plastique.

On y est. Presque. Parfum vanille.

Henri Labarbe
Présent
Il est assis auprès d'elle.
Il sent la sueur lui aussi.
L'acide menace la vanille.
Je dois la sauver.
Monsieur Labarbe, voulez-vous
changer de place ?
Vous bavardez trop.
Merci.
Ça n'est pas vrai, pas du tout.
Tant pis.
Impatience.

On y est. Presque. Parfum vanille.

Sandrine Le Pomellec
Présente
Une petite fille déguisée en femme.
Rouge à lèvres, Chanel n°5.
Si on lui pressait le nez,
il en sortirait du lait.
Pourri.

Enfin, nous y voilà. Parfum vanille.

La beauté incarnée.
Je ferme les yeux pour voir.
Vanille : ici, partout.
Jacqueline Lespérance
Silence.
Une fée rescapée de la barbarie.
Son nom, un voile soyeux.
Sa voix, un parfum de vanille.
Désir..
Encore une fois.
Jacqueline Lespérance.
Silence.
Sa voix parfumée.
J'en voudrais encore. J'en voudrais plus.
Comment allez-vous, Mademoiselle ?
Non, je ne peux pas.
Mais j'en voudrais encore.
Désir..
Un nuage m'enveloppe tout doucement.
Ses yeux bleus,
en un instant
elle est là,
Un frisson court dans mon dos.
Que je dois oublier,
Oublier son parfum vanille...

Ses yeux de verre bleu
Ses yeux de ciel
Ses mains qui perlent
Ses cheveux dans mes mains

Ses lèvres de papier
Sa peau de soie sauvage
Ses seins délicats
Nudité de velours
Plaisir
Parfum vanille.
Ma tête est pleine de violons,
un rêve de musique – *piano*
de plus en plus rapide – *forte*
qui s'affaiblit – *rallentando*
et cesse doucement – *pianissimo*
Silence.

Jacqueline Lespérance.
Silence.
Désir..
Sa voix de fleurs.
Silence.
Pardon ?

J'ai froid.
Elle n'est pas là.
Elle ne viendra plus.
Ce silence m'étouffe.
Mademoiselle Falconet, je dois vous parler.
Vous autres, ouvrez vos livres, à la page 110.
Lisez jusqu'à la page 112.
Rimbaud. *Larme*.
« Ormeaux sans voix, gazon sans fleurs,
ciel couvert »
Gazon sans fleurs.
Elle ne viendra plus ?
Pourquoi ?
Elle est loin ou bien morte ?
« Ormeaux sans voix, gazon sans fleurs,
ciel couvert »

Mademoiselle Lespérance est enceinte.

L'orchidée a perdu ses pétales.
Ni fleurs, ni épices
Plus de vanille
Pour mon plaisir.

NÉVROSES DE « LA LISTE »

UN MATIN TÔT

par Antoine Agblevor

Un matin tôt il s'éveilla
 Pleura amèrement
 Un bébé dans son lit.
 L'amour maternel lui manquait certainement.
 Des cactus ornaient son pagne
 Qui ne lui disaient rien
 L'amour maternel lui manquait certainement.
 Un hibiscus sur un mur
 Ressemblait à sa maman
 Beau comme elle
 L'amour maternel lui manquait certainement.
 La *gerbera*, la *lobelia* près de son lit
 Ne la lui rendraient pas
 L'amour maternel lui manquait certainement.
 Quand il sera grand
 C'est à un *adonis* qu'il pensera
 Il pleurera.
 Le pot d'*acacia dealbata* à côté de son lit
 Ne le protégerait pas.
 La seule fleur qui l'aurait protégé
 Est morte à sa naissance.
 Toute la journée, pleura amèrement,
 On dirait une absinthe.
 Personne, pas même son père, pour le consoler,
 L'amour maternel lui manquait certainement.
 C'est l'histoire d'un bébé qui,
 Un jour, pleura amèrement
 La mort de sa maman,
 Il manquait d'amour.

NÉVROSES DE « LA LISTE »

LES PLATS DE MON PAYS

par Antoine Agblevor

Mon premier est l'**Akoumè**
 De l'eau bouillante et de la farine de maïs
 Une pâte que l'on consomme
 presque tous les jours
 La base de notre alimentation.
 On peut l'assaisonner d'une sauce aux légumes
 Huile de palme par ici
 Huile d'arachide par là
 Chacun selon son goût
 et les goûts sont nombreux
 Car toute la famille partage le repas
 Les enfants, les parents et les vieux
 Le midi comme le soir.
Adémédéssi est le nom de la sauce
 Susceptible de l'accompagner.
Gombo, une autre sauce.
Fétridéssi : nom local
 Huile de palme par ici
 Huile d'arachide par là
 Et puis, les poissons...
 À table !

Mon second est **Djongoli**
 Nom local
 Des haricots cuits et de la farine de maïs
 Même bien assaisonné
 Ce plat n'est pas léger
 Huile de palme par ici
 Huile d'arachide par là
 On mange : on est armé pour la journée
 Avec une cuiller ou avec les doigts.
 Les enfants s'en amusent
 mais s'en lassent aussi vite.

Mon troisième est **Yébésséssi**
 Nom local
 Un plat très pimenté
 Tomate, poissons
 Très pimenté et très amer
 Pas pour les enfants
 Même les parents pleurent
 Des larmes d'oignons
 On pleure, on rit et on boit de l'eau
 Pour calmer la brûlure.

Mon quatrième est **Fufu**
 Nom local
 Un plat de fête difficile à préparer
 Morceaux d'ignames cuits pilés dans le mortier.
 Il faut de l'énergie :
 Deux équipes en présence
 L'une pour piler, l'autre pour la sauce
 Une sauce bien pimentée
 Fêtes de Noël et de fin d'année
 Au goût relevé.

Mon cinquième est **Véyi**
 Nom local
 Haricots cuits toujours, toujours
 Huile de palme par ici
 Huile d'arachide par là
 Farine d'igname.
 Un plat ordinaire mais non sans saveur
 Un plat de résistance
 Un plat résistant
 Pesant sur l'estomac
 Mais on en redemande
 À table !

NÉVROSES DE « LA LISTE »

BOMBER

par Jonathan Watkins

Il était une fois
 Deux rangées de chênes
 Qui peignaient en couleur
 Le chemin de la maison
 Et la maison, au bout du
 chemin
 Selon la saison
 Un autre arbre y poussait
 Ce sont là des souvenirs
 d'enfance

Les branches par ma fenêtre
 Les chansons des oiseaux,
 le matin
 La balançoire à pneu
 La palissade blanche
 Les jeux des enfants
 J'entends encore leurs rires
 Les feuilles du châtaigner
 Seraient toujours vertes

Puis ce furent les palmiers
 Aux feuilles toujours vertes
 C'est ce que je croyais
 Au soleil hawaïen
 Dont les rayons me
 réchauffaient
 Mais le sable a passé dans
 le sablier

Entendu l'explosion...
 Et j'ai vu l'éclair
 La lumière mangée
 La langue japonaise
 Les visages hagards des
 Américains
Good-bye USS Arizona
 Sous le ciel noyé par la
 fusillade

Les feuilles des palmiers
 Sont parties en fumée
 Au milieu de décembre
 N'étaient plus
 Ne seraient jamais plus
 Vertes
 Dans mon souvenir

Et puis des ananas
 Aux feuilles toujours vertes ?
 Vertes comme
 Le Pacifique est rouge

Les feuilles de route
 Qui voltigeaient dans mon
 bombardier
 B-17 : Coulé !
 La tête à l'envers
 Le noir total
 Le mal de mer
 Dans cet engin qui tangué
 Au lieu du Paradis
 Et puis

Les séquoias
 C'est ce que je croyais
 Seraient toujours rouges
 Aussi rouges que le
Golden Gate

Je suis à la maison
 Des femmes crient
 En voyant leurs maris
 Au printemps, les feuilles
 sont...
 Toujours vertes
 Le soleil californien,
 brûlant
 Et puis un jour
 Le sable a gelé dans le
 sablier

Deux rangées d'orangers
 Peignent en couleur
 Le chemin de la maison
 Au bout du chemin

Des feuilles toujours vertes
 Seront, j'espère,
 Les seuls souvenirs de
 mes enfants

AINSI IRAI-JE : TROIS HAÏKUS POUR JEAN-FRANÇOIS MANIER

Ainsi irai-je

par Antoine Agblevor

Ainsi irai-je jusqu'à toucher le ciel
Découvrir ton cœur
Être ton cœur.

Ainsi irai-je fouiller dans mes souvenirs les plus lointains
Les années de dur labeur dans ce petit village
1981 au Togo
Perdre le nord
Retrouver la rose
Des vents contraires.

Ainsi irai-je

... plus loin que Limoges

par Sarah Materna

Ainsi irai-je plus loin que Limoges
Dans une chambre blanche
Pour l'emplir d'hypothèses
Plus loin que Limoges
Ce sera en face, à côté et derrière
Marqué sur la porte.

Ainsi irai-je

par Dea Rakovac

Ainsi irai-je en pleurs
embrasser la mer
et boire...
Le chagrin salé de ma fée.

LA JULIETTE, SINGLETON ENSEMBLE À UN ÉLÉMENT

par Juliette Gollner

Siddharta

Dans l'ombre du figuier grandit Siddhartha
Le vide il cherche de tout cœur
Il passe par le jeûne et la douleur
Par l'amour et l'argent
Mais il se rend compte
Nous aussi grâce à lui
Que rien ne sert de *faire* ou de *ne pas faire*
Il vaut mieux *se laisser faire*
Voici une belle leçon de vie
Qu'on peut lire ou ne pas lire
Elle viendra au moment propice.

De l'autre côté

Des grappes de gens assis à des tables
Sur les trottoirs.
Détendus, élégants,
Ils boivent de l'Orangina et du bon vin blanc.
Sarreguemines n'est pas grande
Mais qu'est-ce qu'elle est jolie !
À la sortie de l'école
Oubliés l'ordre et la rigueur
On se retrouve il y a 30 ans.
Le marchand de glace ambulancier
Crie, rit, encaisse et sourit.
Jeux de marelle, rires et pleurs
Le voilà, le vrai bonheur !
Il est *de l'autre côté*.

En Arizona

À mi-chemin entre porcelaine
de Saint-Pétersbourg et vase chinois,
Debout sur le comptoir, elle fait envie
Comme une paysanne en tenue de fête.
On en trouve à 5 euros.
C'est bon marché, me dites-vous ?

Détrompez-vous, ce n'est qu'un simulacre !
Sa robe fleurie cache un cul de coca.
On en croise sur les bureaux,
Les tables de chevet, au fond des sacs à main,
Et dans les poubelles ;
Avec sa nacre brodée de fleurs.
Elle est là pour tenir l'intenable.
Sa mission accomplie,
Certains la gardent, d'autres la jettent.
Belle à croquer, son jus est doux et sucré,
C'est une bouteille de thé blanc aux myrtilles
et à la poire.

Un instant

Le vent claque
L'eau danse
Écume autour du silence

Blason

Mes sourcils sont deux chats
Qui jouent, dansent et se répondent.
Lorsqu'on les surprend,
Ils prennent peur et font le dos rond.
Et lorsqu'ils veulent se câliner,
Ils ont beau réfléchir longuement,
Ils n'y arrivent pas et se mettent en colère !
Celui de gauche s'appelle Hector,
L'autre s'appelle Léon.
Hector est beaucoup plus souple que Léon
Il s'étire dans tous les sens.
Léon essaie de l'imiter
En vain !
Je me dois de les garder unis.
Car si la jalousie a raison de leur amitié,
Ils iront se nicher dans le creux de mes tempes.

SI LONGTEMPS L'ALLEMAGNE : « BREF » DU XX^E SIÈCLE

par Alain Lance

Et cependant il ne m'est jamais arrivé
De chercher un hébergement à Eiselfing
D'acheter de beaux timbres à la poste de Bentwisch
De commander une vendange tardive à Dobra
De réciter un poème de Brecht à Prebitz
D'achever mon cigare à Windischeschenbach
D'écouter un *oratorio* à Hüttenrode
De discuter de politique à Quakenbrück
D'être réveillé par le cri des geais à Klanxbüll
D'oublier ce que j'étais venu faire à Irsch
De ne pas trouver de dictionnaire à Zwota.

PRÉSENTATION DES AUTEURS

Philippe Beussant

Après une carrière de professeur – il a en effet enseigné le grec, le latin et la littérature française classique –, Philippe Beussant, flûtiste, a créé, en 1977, l'Institut de « Musique et de Danse anciennes », puis dirigé le Centre de musique baroque de Versailles. Aux côtés d'André Isoir, Jean-Claude Malgoire, Sigiswald Kuijken, Gustav Leonhardt, Nikolaus Harnoncourt, puis de Philippe Herreweghe et William Christie, il fut l'un des principaux artisans du renouveau de la musique baroque composée entre 1580 et 1750. On lui doit donc, en résumé, « l'intrusion de la viole de gambe dans le paysage audiovisuel français » : un parcours retracé dans des publications marquantes : *Versailles, Opéra* (Gallimard, 1981), *Vous avez dit « baroque » ?* (Actes Sud, 1989), *Lully, le musicien du soleil* (Gallimard, 1992. Prix Goncourt de la biographie). Ce passionné de musique est aussi romancier : *Le Biographe* (Gallimard, 1978), *L'Archéologue* (Gallimard, 1979), *La Belle au bois* (Gallimard, 1990), *Héloïse* (Gallimard, 1993. Grand prix du roman de l'Académie française), *Stradella* (Gallimard, 1999), *Où en étais-je ?* (Gallimard, 2010). Membre de l'Académie française, il a été élu au fauteuil de Jean-François Deniau le 15 novembre 2007 et reçu sous la Coupole le 23 octobre 2008 par Pierre Rosenberg.

Marie-Hélène Bersani

Diplômée de l'École du Louvre et de l'Université de Paris IV-Sorbonne, Marie-Hélène Bersani est directrice du département de la production de la Manufacture des Gobelins et responsable des modèles et du fonds textiles moderne et contemporain. Reconnue comme l'une des spécialistes du tissage en France, elle est l'auteur de nombreuses contributions scientifiques consacrées aux productions de la Manufacture (*Argazi d'autore da Picasso alle crea-*

zioni di oggi nelle manifatture di Gobelins e Beauvais, in Catalogue de l'exposition, Florence, Palais Pitti, 2008) et régulièrement commissaire des expositions présentées à la Galerie des Gobelins. Elle est venue nous présenter la tradition de la tapisserie et de la dentelle françaises. Les Gobelins ne représentent en effet qu'une partie d'un ensemble plus vaste comprenant : le Mobilier national, la Manufacture de Beauvais, la Manufacture de la Savonnerie, partagée entre Paris et Lodève, ainsi que deux ateliers-conservatoires de dentelle, l'un situé à Alençon, l'autre installé au Puy. Le nom des Gobelins est indissociable du « Siècle de Louis XIV » ; grâce à Charles Le Brun, soutenu par Colbert, sont « tombés du métier » de véritables chefs-d'œuvre qui constituent simultanément de précieux documents historiques.

Jean-Marie Blas de Roblès

Né en 1954 à Sidi-Bel-Abbès, Jean-Marie Blas de Roblès a mené des études de philosophie à la Sorbonne et d'histoire au Collège de France. Puis, il obtient un poste au Brésil comme enseignant et directeur de la Maison de la Culture Française à l'Université de Fortaleza. En 1982, il reçoit le Prix de la nouvelle de l'Académie française pour son recueil *La Mémoire de riz*. En poste à l'Université de Tien-Tsin, en Chine populaire, il révèle aux étudiants les pensées de Jean-Paul Sartre et de Roland Barthes. En 1987, paraît son premier roman *L'Impudeur des choses* (Seuil). Son second roman *Le Rituel des dunes* est publié en 1989 (Seuil). C'est à Taiwan (Alliance française de Taipei) qu'il commence son troisième roman *Là où les Tigres sont chez eux* (éd. Zulma), récompensé par le Prix Médicis en 2008, l'année de la publication d'un recueil de textes critiques *Méduse en son miroir* (Mare Nostrum). Membre de la Mission Archéologique Française en Libye depuis 1986, il a régulièrement participé aux fouilles sous-ma-

rines d'Apollonia de Cyrénaïque, de Leptis Magna et de Sabratha, en Tripolitaine. Dans ce domaine, il est aussi l'auteur de plusieurs ouvrages de vulgarisation et directeur de collections. Son dernier roman *La Montagne de minuit* (Zulma, 2010) revient sur l'obsession de l'Origine dans le contexte nazi.

Antonio Gacia

Après des études à l'École des Beaux-Arts de Barcelone, Antonio Gacia a été graphiste et directeur artistique dans diverses agences de publicité (Paris, Nancy, Épinal). Depuis 1967, il collabore étroitement avec l'Imagerie d'Épinal en tant que directeur artistique et créateur d'images. Depuis 1984, il a ainsi créé plus de 300 images, s'inspirant le plus souvent de l'histoire et de l'actualité. Les œuvres qu'il a consacrées en 1989 à la Chute du mur de Berlin et à Rostropovitch ont relancé l'activité de l'Imagerie de manière significative.

Yannick Haenel

Auteur notamment d'*Introduction à la mort française* (Gallimard, 2001) et d'*Évoluer parmi les avalanches* (Gallimard, 2003), Yannick Haenel a reçu le Prix Décembre (2007) et le Prix Roger Nimier (2008) pour *Cercle*, une épopée philosophique européenne soutenue par Philippe Sollers, avec lequel il a collaboré. De 1997 à 2005, il a co-animé la revue *Ligne de risque* avec François Meyronis. Deux engagements littéraires portant déjà le « projet Karski ». Son roman, *Jan Karski* (Gallimard, 2009. Prix du roman FNAC et Prix Interallié), a été au centre d'un débat mouvementé avec Claude Lanzmann, l'ayant accusé d'avoir falsifié l'Histoire. Cette œuvre, emblématique d'une nouvelle génération d'écrivains désireux de s'interroger librement sur une époque dont tous les témoins disparaissent, a fait l'objet d'une mise en scène par Arthur Nauziciel au Festival d'Avignon en 2011. Son dernier ouvrage, *Le Sens du calme*, publié au Mercure de France en 2011, est un autoportrait en treize « moments », illustré par des tableaux, des dessins et des photographies.

Hédi Kaddour

Agrégé de lettres modernes, traducteur de l'anglais, de l'allemand et de l'arabe, Hédi Kaddour a enseigné la littérature française à l'École Normale Supérieure de Lyon et l'écriture journalistique au Centre de Formation des Journalistes, puis à l'École des Métiers de l'Information. Chroniqueur à la NRF, il a publié de nombreux recueils de poèmes (*Le Chardon mauve*, Ipo-mée, 1988 ; *La Fin des Vendanges*, Gallimard, 1989 ; *La Chaise vide*, Obsidiane, 1993 ; *Jamais une ombre simple*, Gallimard, 1994 ; *Les Fileuses*, Le Temps qu'il fait, 1995, avec des dessins de Renée Mayot) et un recueil d'articles consacrés à des poètes aussi divers que Baudelaire, Joseph Brodsky, Jules Supervielle, André Frénaud..., *L'Émotion impossible*, en 1994, avant de publier, en 2005, son premier roman, *Waltenberg*, salué comme un événement littéraire (Prix Goncourt du premier roman). Il a publié en 2010 un second roman, *Savoir-vivre* (Gallimard, collection « blanche »).

Charlotte Lacoste

Ancienne élève de l'École Normale Supérieure de la rue d'Ulm, agrégée de lettres modernes, Charlotte Lacoste enseigne la littérature française du XX^e siècle et la littérature comparée à l'Université de Nancy 2. Son ouvrage, *Séductions du bourreau*, publié aux PUF en 2010, interroge la capacité de la littérature à créer de l'intime à partir d'un massacre collectif. Les pages qu'elle consacre aux *Bienveillantes* de Jonathan Littell (Gallimard, 2006. Prix Goncourt, Grand Prix de l'Académie française) et, plus précisément, au rapport de fascination à la culture développé par Max Aue, le protagoniste du roman, nous ont paru d'une grande lucidité politique et éthique. Nous l'avons invitée dans le cadre d'un séminaire d'enseignement proposé aux étudiants de l'Université de la Sarre intitulé : « Littérature et histoire – la Shoah peut-elle constituer un sujet de roman ? ».

Alain Lance

Alain Lance est né le 18 décembre 1939 à Bonsecours, près de Rouen. Enfance à Paris. Études d'allemand à Paris et Leipzig. Il a publié une dizaine d'ouvrages de poésie, dont *Distrait du dé-*

sastre (Ulysse fin de siècle, 1995. Prix Tristan Tzara 1996). En 2000 est paru un choix de ses poèmes sur plus de trois décennies, intitulé *Temps criblé*, dans la collection « Les Analectes » chez Obsidiane/Le Temps qu'il fait, (Prix Apollinaire 2001). En 2004 est paru *Brefs du vingtième* (Tarabuste) et en 2005, chez le même éditeur, *Quatrains pour Esteban*. Dernier livre paru : *Longtemps l'Allemagne*, chez Tarabuste (éd. augmentée, 2009). Il a également traduit de l'allemand, souvent en coopération avec Renate Lance-Otterbein, plusieurs récits et essais de Christa Wolf, des livres de poèmes et de prose de Volker Braun et deux romans de Ingo Schulze. Co-auteur de plusieurs anthologies consacrées à la poésie française, iranienne et hongroise, il est membre, depuis 1970, du comité de rédaction de la revue *Action poétique* et, depuis 2005, du comité de la revue *Europe*. Il a dirigé le domaine allemand des éditions Alinéa de 1985 à 1988. Après avoir enseigné le français en Iran, l'allemand à Paris et dirigé des instituts culturels français en Allemagne, Alain Lance a été Directeur de la Maison des écrivains de 1995 à 2004. Membre correspondant de l'Académie des Arts de la Saxe, il a reçu en 2006 le *Deka-Bank-Preis* du *Literaturhaus Frankfurt*.

Claude Mouchard

Professeur émérite à l'Université de Paris VIII-Vincennes, rédacteur en chef-adjoint de la Revue *Po&sie*, traducteur de l'allemand, (Rilke, Robert Walser, Nelly Sachs...), de l'anglais (Wallace Stevens...) et d'autres langues, Claude Mouchard est l'auteur de textes critiques (*Flaubert*, Balland, 1986. En coll. avec J. Neefs ; *La Shoah : témoignages, savoirs, œuvres*, volume co-dirigé en 1999 avec A. Wiewiorka – Actes d'un colloque organisé à Paris VIII ; *Qui si je criais... Œuvres-témoignages dans les tourmentes du XX^e siècle*, Laurence Teper, 2007) et poétiques (*L'Air*, Circé, 1997 ; *Papiers ! Pamphlet-poème*, Laurence Teper, 2007). Son engagement pour la défense des « sans-papiers » n'est pas seulement théorique : il accueille régulièrement, avec l'aide de sa compagne, des déshérités de toutes provenances (Darfour, Chine...) dans sa propre maison, à Orléans.

Tiphaine Samoyault

Professeur de littérature comparée à l'Université de Paris VIII-Vincennes, ancienne élève de l'École Normale Supérieure, ancienne pensionnaire de la Villa Médicis, Tiphaine Samoyault a voué sa vie à la littérature, qu'elle la commente comme essayiste (*Excès du roman*, éd. Maurice Nadeau, 1999 ; *L'Intertextualité, mémoire de la littérature*, Nathan, 2001 ; *Littérature et mémoire du présent*, Nathan, 2001 ; *La Montre cassée*, Verdier, 2004) ou qu'elle la pratique comme romancière (*La Cour des adieux*, éd. Maurice Nadeau, 1999 ; *Météorologie du rêve*, Seuil, 2000 ; *Les Indulgences*, Seuil, 2001 ; *La Main négative*, Argol, 2008). Conseillère éditoriale au Seuil, elle collabore régulièrement à *France Culture* et à *La Quinzaine littéraire*.

Camille de Toledo

Également réalisateur et vidéaste, Camille de Toledo a notamment publié *Archimondain, jolipunk. Confessions d'un jeune homme à contretemps* (Calmann-Lévy, 2002) ; *Vies et Mort d'un terroriste américain* (Verticales, 2007) ; *L'Inversion de Hieronymus Bosch* (Verticales, 2005) ; *Visiter le Flurkistan ou les Illusions de la littérature monde* (PUF, 2008). Sous l'hétéronyme d'Oscar Philipsen, il est l'auteur de *Rêves*, un livre-disque avec la chanteuse Keren Ann (La Martinière, 2004). Maurice Olender l'a déjà accueilli à deux reprises dans sa collection aux éditions du Seuil, « La librairie du XXI^e siècle » pour un essai : *Le Hêtre et le bouleau* (2009) et un roman : *Vies pōtentielles* (2011). Pour Camille de Toledo, le XXI^e siècle est celui de la « traduction », langue des identités multiples et gage de longévité pour une Europe ouverte sur le monde. C'est dans cette perspective qu'il a fondé, en compagnie d'intellectuels et d'artistes aussi combattifs que lui, la « Société Européenne des Auteurs » (SEA), dont l'esprit plane, nous l'espérons, au-dessus de ce second numéro de *Villa Europa*.

Cécile Andries, Svenja Huschle, Jennifer Puhl, Katharina Schäfer et Clara Waldeck, étudiantes à l'Université de la Sarre, ont été membres de l'*Atelier d'écriture & d'action culturelle* durant le semestre d'été 2010.

Antoine Agblevor, Sarah Materna, Dea Rakovac et Jonathan Watkins, étudiants à l'Université de la Sarre, ont été membres de l'*Atelier d'écriture & d'action culturelle* durant le semestre d'hiver 2010-2011.

Juliette Gollner a été membre de l'*Atelier d'écriture & d'action culturelle* durant le semestre d'été 2011.

Le français n'est pas la langue maternelle de tous. La plupart d'entre eux n'avaient jamais écrit.