

« Le nom propre de la divine Présence est : Peut-être (*Oulaï*). » (*Tikkouné-ha-Zohar*, 69)

Revue de l'Association des Amis de l'Œuvre de Claude Vigée
fondée en 2007

- 2 -

Parmi les membres fondateurs :
Adrien Finck, Henri Meschonnic, Stéphane Mosès

Rédaction :
Claude Vigée, Heidi Traendlin, Alfred Dott, Guy Braun, Anne Mounic
Comité :
Régine Blaig, Claude Cazalé Bérard, Jean-François Chiantaretto, Michèle Finck,
Liliane Klapisch-Mosès, Yvon Le Men, Andrée Lerousseau, Robert Misrahi, Sylvie Parizet,
Hélène Péras, Helmut Pillau, Anthony Rudolf.



Retrouvez *Peut-être* sur Internet : <http://revuepeut-etre.fr>

Les propositions d'articles critiques sont à envoyer à l'adresse suivante : anne.mounic@free.fr

Nous sollicitons nous-mêmes poèmes et proses.

Association des Amis de l'Œuvre de Claude Vigée
Anne Mounic
47 bis, rue Charles Vaillant 77144 Chalifert - France

Nous plaçons ce huitième numéro de *Pent-être* sous le signe du « Buisson ardent », que Claude Vigée écrit à Jérusalem en 1970, texte liminaire au *Soleil sous la mer* (1972).

Pour un peu, tentés par l'éclat excessif mais mortel de l'arbre angélique, nous aurions consumé, – avec tout ce Bischwiller engourdi, sombrant de nouveau dans la nuit d'hiver, – le monde des apparences familières, au sein duquel seulement pouvait surgir, et briller un temps, la lumière invisible du cœur. Ceux qui n'ont su garder vivante la lumière souterraine enfermée dans la coquille étroite du monde révélé, ne sont-ils pas désireux d'y mettre le feu et de l'anéantir d'un coup, comme les enfants jouant à minuit avec les chandelles mourantes du sapin de Noël, au fond de la bicoque ancienne faite de pans de bois et de torchis ? Dans un accès de diablerie, – malice espiègle, révolte, ou désespoir –, ils espèrent faire jaillir de la destruction du monde reçu l'étincelle de la grâce, qui de nouveau se dérobe à leurs mains vides, à leurs yeux envahis de ténèbre. Ainsi les hommes changent-ils en une fournaise dévoratrice d'univers la mince lueur du salut, quand ils ne peuvent la faire scintiller plus longtemps contre les poutrelles de chêne ciré du plafond, qui seul protège du froid et de la nuit un humble foyer humain.

Et nous republions quelques poèmes des années 1949-1950, placés sous le signe de l'attente :

Brûlez à notre front
lumineux entrelacs de fruits
Que l'orage s'apaise aussi
dans les forêts sans nom...

Nous approfondissons ensuite, grâce à Nicolas Class, qui réunit et présente ce dossier, la question du démonique, considéré comme « vie justifiée ». On connaît l'importance de cette notion au fondement de la poétique de Claude Vigée. Nicols Class, Maurice Elie et Jean Lacoste nous aident à mieux cerner cette dynamique. Martine Blanché s'attarde sur les liens entre Yvan Goll et Claude Vigée, nous proposant une analyse fine et détaillée des traductions de ce dernier.

Dans « L'oreille ouverte », nous reprenons les moments forts de nos après-midi poétiques, avec Jean Bessière, qui nous parle du poète américain John Ashbery, et Tatiana Victoroff, qui nous fait pénétrer l'univers de la très célèbre poète russe, Anna Akhmatova. Je reprends deux entretiens effectués en 2008, sur le thème de l'existence et de la spiritualité, pour la revue en ligne *Temporel*, l'un avec Georges-Emmanuel Clancier, qui avait participé à une des premières après-midi, l'autre avec Geoffrey Hill. Malheureusement, cette dernière reprise se transforme en un hommage. Geoffrey Hill a en effet disparu en juin 2016. Je garde un souvenir très ému de cette rencontre.

Jean Witt réfléchit sur la maladie d'Alzheimer à la lumière des Ecritures et Guillaume d'Enfert nous fait connaître une artiste dont l'œuvre lui est chère, Louise Hervieu (1878-1954). Quelques reproductions de ses œuvres ponctuent ce numéro, dans lequel nous présentons également le travail de graveur de Nicole Guézou, artiste contemporaine, ainsi que les dessins de Jacques Meunier. Jean-Luc Hohl Muller nous envoie des photographies d'Alsace. J'ai demandé à Alfred Dott d'accompagner photographiquement le « Buisson ardent » de Claude Vigée.

- 4 -

Nous retrouvons Jean Witt, dans « Le Lac de la rosée », avec des poèmes. Beryl Cathelineau Villatte nous offre un poème en prose, accompagné d'une photographie prise par son frère. Georges Gachnochi nous donne à lire quatre poèmes. Je propose quelques poèmes de Stevie Smith, poète anglaise du vingtième siècle, réputée pour son humour. Quelques-uns de ses petits dessins accompagnent ses vers.

Merci à tous ceux qui ont participé à ce numéro, et bonne lecture.

Anne Mounic,
Chalifert, le 16 juillet 2016



Nicole Guézou, *Jardin secret*. Aquatinte.

Sommaire

« A ceux que mon cœur aime »	9
<i>La forme et l'ineffable dans l'art</i> par Claude Vigée	11
<i>Le Buisson Ardent</i> par Claude Vigée	19
« Mon heure sur la terre »	41
<i>Le noyau pulsant du devenir : Le démonique ou la vie justifiée</i> sous la direction de Nicolas Class Contributions de Jean Lacoste, Nicolas Class, Maurice Elie et Anne Mounic	43
<i>Yvan Goll et Claude Vigée : deux fanaux dans l'errance</i> par Martine Blanché	95
« L'oreille ouverte »	103
<i>Notes sur les manières de prêter pertinence à la poésie de John Ashbery – en allant jusqu'à Valéry</i> par Jean Bessière	105
<i>Anna Akhmatova : « la nostalgie de la culture mondiale »</i> par Tatiana Victoroff	119
<i>Georges-Emmanuel Clancier, « passager du temps »</i> Entretien	133
<i>Le poème, « moulin mystique »</i> Entretien avec Geoffrey Hill	147



Nicole Guézou, *Huelgoat*. Aquatinte.

<i>La maladie d'Alzheimer à la lumière des Ecritures, et inversement</i> par Jean Witt	156
<i>Louise Hervieu, du dessin au Carnet de santé</i> par Guillaume d'Enfert	177
<i>Ah! Dieu que la guerre est... Folie!</i> <i>En marge d'une exposition – Quelques femmes et la guerre:</i> <i>Promenade en forme de patchwork artistique, poétique et littéraire</i> par Guillaume d'Enfert	189
<i>Un témoignage épistolaire :</i> <i>Louise Hervieu – Max Jacob – Edmond-Marie Poullain</i> par Guillaume d'Enfert	211
« Le Lac de la rosée »	215
<i>L'Avent, l'attente (1949-1951)</i> par Claude Vigée	217
<i>L'Ecole espagnole et autres poèmes</i> par Stevie Smith Traduits par Anne Mounic	227
<i>Mots, vent, paroles</i> par Beryl Cathelineau Villatte	231
<i>Chanson des autres jours</i> et autres poèmes par Georges Gachnochi	235
<i>A Janine, puisatière de mon écriture...</i> par Jean Witt	240
« Dompter le temps »	245
<i>Actualités de Claude Vigée et de Peut-être</i>	246
<i>Ont contribué à ce numéro</i>	248
<i>Présentation de l'association</i>	250



« *A ceux que mon cœur aime* »



I

La forme est l'unique manifestation de la nécessité affective. Est-il surprenant qu'une réaction émotionnelle toute puissante, l'émotion érotique par exemple, se lie étroitement à la recherche de la jouissance esthétique, s'assouvisse partiellement en elle, s'y retrempe purifiée, et trouve là une vigueur nouvelle ? Déjà la poétesse Sappho nous en dit quelque chose. La perception de la forme parfaite, achevée, du corps humain provoque, renforce et perpétue l'émotion amoureuse :

Je le vis, je rougis, je pâlis à sa vue ;
Un trouble s'éleva dans mon âme éperdue ;
Mes yeux ne voyaient plus, je ne pouvais parler ;
Je sentis tout mon corps et transir et brûler...²

Les deux soifs s'unissent de manière indissoluble quand la vie sexuelle est instaurée : L'amour sensuel, dit candidement Spinoza, c'est-à-dire l'appétit génésique qui naît de la beauté.³ Par extension et association secondaires (« transferts symboliques ») de nombreux objets doués de la vertu de forme – « a thing of beauty » – deviennent capables d'exercer une influence analogue. Du coup se dessine la différence capitale entre la fonction de perception formelle chez l'enfant, où elle est avant tout un instrument de connaissance du monde, et chez l'individu pubère, où elle est sexuellement active. Chez celui-ci le sens de la forme gratuite subit un déplacement de son centre de gravité dans la direction sensuelle, et devient consubstantiel à l'émotion érotique. Il s'y limite dans l'immense majorité des cas, mais conserve simultanément dans l'âme de l'artiste le rôle dominant pour la « possession du monde » : trait de survivance infantile, qui nous vient certainement de beaucoup plus loin dans l'échelle d'évolution des êtres vivants. Chez la plupart des hommes, à l'exception du génie créateur et faustien, Méphisto a supplanté le voyant, il tient enfermé Dionysos dans le réduit étroit de la luxure :

Avec ce breuvage dans la panse,
Bientôt tu pourras voir Hélène en chaque femme.⁴

- 11 -

Mais parfois le prisonnier s'échappe et règne de nouveau sur son royaume usurpé par l'intelligence. Fait significatif, C. G. Jung inclut le type intuitif dans son syndrome de la mentalité primitive ou infantile. Thomas

1 Cet essai parut pour la première fois dans *L'Art et le démonique*. Paris : Flammarion, 1978, pp. 349-358.

2 Racine, *Phèdre*, Acte 1, scène 3.

3 Spinoza, *Ethique*, IV, 19.

4 Goethe, *Faust I* (Hexenküche).

Mann, dans son essai sur Freud, insiste justement sur l'importance et la fécondité de cet élément archaïque au point de vue de la création d'art.⁵ Inversement, l'extrême utilité des expériences esthétiques est ainsi mise en relief. Elles constituent la racine de l'arbre de la connaissance. Par elles nous retrouvons la vision première de la réalité, telle qu'elle apparut sous un angle génétique. Nous rejoignons la source même de l'activité psychique, celle qui est à demi immergée dans l'être organique et forme la transition de l'individu à l'univers immémorial enfoui au fond de nous.

Le subtil Platon n'était guère aussi chimérique que Voltaire le prétend, lorsqu'il faisait reposer sur l'exercice régulier des « arts musiques » tout l'édifice de sa République.⁶ Ils forment, avec le pilier opposé ou dialectique, un support harmonieux et complet du comportement humain. L'artiste se définirait donc comme un être auquel le développement souvent remarquable des facultés corticales et la maturation sexuelle n'ont pas fait perdre l'usage des fonctions mentales primitives, vestiges de son contact récent avec la grande existence animale. Ni ange ni bête, l'humain se définit par cette bivalence. Telle est bien la qualité suprême reconnue à un Mozart, un Beethoven, et surtout à Goethe qui compléta la triade de l'éducation platonicienne par l'exercice du corps. La vieille image du centaure, immortalisée par Maurice de Guérin, et par Chiron dans le *Second Faust*, s'impose ici à l'esprit.

Quand un artiste révèle sa première nature à travers le monde des formes, il met nécessairement en branle les désirs inconnus qui sommeillent en nous. Eros et Apollon trouvent dressé dans notre esprit un temple identique. Dans ce cas les deux pouvoirs majeurs d'une même fonction mentale agissent de concert et tendent à se pousser mutuellement au paroxysme. L'émotion amoureuse s'éveille d'autant plus poignante et plus profonde que la voie d'accès est moins directe, et que la réaction érotique, échappant à l'enquête de la censure dupée, surgit dans toute son ampleur indifférenciée sans mettre en marche les instruments de l'analyse et les mécanismes inhibiteurs qui accompagnent la démarche de la raison. Les poèmes de Mallarmé satisfont admirablement ces conditions. Par contre, la vulgarité pornographique se montre médiocrement efficace dans les arts : les derniers recueils de Verlaine en font preuve. Méphisto a gagné la dernière manche dans l'âme du pauvre Gaspard. La résonance profonde de l'être ne se laisse pas concilier avec des grivoiseries. On les chercherait en vain dans les grands poèmes de Rimbaud, ceux de sa « seconde période ». George Santayana exprime cette pensée dans une phrase d'une singulière acuité : « La beauté coupe le souffle avec une sublimité qui annule la luxure et la superstition. » Il entre toujours un élément de grandeur cosmique dans la meilleure poésie amoureuse. D'autre part, la poésie mystique la plus pure, la « lira » de saint Jean de la Croix, est pénétrée d'une atmosphère sensuelle indéniable qui se dégage de tout son symbolisme. L'art, réconciliant l'instinct érotique déluré par l'individuation avec les régions essentielles de l'esprit, permet sa rédemption. En même temps il le renforce, parce qu'il le rattache à une source qui le dépasse.

Le créateur de formes possède sur la pensée et le corps de l'être qu'il charme un empire d'une puissance insoupçonnée qui s'étend aux domaines les plus intimes. Ainsi s'expliquent la vénération avec laquelle les véritables passionnés d'art considèrent leurs auteurs favoris, la tendance à penser par exemple que les vers du poète préféré sont exactement ceux qu'ils auraient rêvé de faire pour la secrète délectation de l'oreille intérieure. Rilke dit quelque part que ses poèmes élus dans l'œuvre d'autrui lui paraissent être tous écrits par le même poète – le démon de sa propre jouissance. Ribot remarque dans son *Imagination créatrice* :

5 Thomas Mann, *Freud, Goethe, Wagner*. New York : Knopf, 1942, pp. 39-40.

6 Livres II, VII, VIII.

Quoiqu'on ait répété à satiété que la marque propre de la création esthétique est d'être désintéressée, il faut reconnaître, comme Groos l'a si justement remarqué, que l'artiste ne crée pas pour le seul plaisir de créer, mais qu'il vise aussi la maîtrise (affective) sur d'autres esprits. La création est l'extension naturelle du « self-feeling », et le plaisir qui l'accompagne est le plaisir de la victoire.⁷

L'artiste fait résonner en nous l'espace nocturne où les apparences les plus diverses de l'émotion sont encore confondues et solidaires. C'est seulement lorsqu'il prononce qu'elles entrent en conflit et s'entrechoquent dans une diversité neuve, mais simultanée. Ainsi la terreur, le sens du sublime ou du sacré s'allient très souvent à l'élément érotique : la tragédie racinienne porte cette tension à son comble. Il nous appartiendra d'examiner la nature, les causes et les effets de ces faisceaux émotionnels complexes, encore peu différenciés, que propose une œuvre d'art. Toujours complémentaires d'un violent pouvoir de suggestion formelle, ils accordent au magicien l'entière liberté de jouer sur le clavier affectif et nerveux de l'envoûtement.

II

Nous abordons ainsi un problème qui dépasse les cadres stricts de l'esthétique traditionnelle, et met en jeu la capacité irrationnelle de l'esprit d'entrer en contact affectif avec le monde extérieur. Il faudrait considérer ici l'aspect le plus général du problème ; notre enquête devrait embrasser la connaissance de tous les objets expressifs. Ceux dont nous avons l'expérience la moins indirecte sont les autres hommes. Comment pouvons-nous à première vue comprendre autrui, être touchés par les attitudes des hommes et par leurs œuvres, revivre intimement les expériences qu'ils suggèrent par certains signes, leur donner immédiatement une interprétation correcte ?

Il y a une manière scientifique de connaître les objets environnants, mais celle dont nous parlons ici n'est certainement pas de cette nature. Elle ne consiste guère en analyses, classifications et comparaisons systématiques. Elle est divination spontanée et adéquate de certains traits expressifs. Quels caractères recèlent ceux-ci ? Quel est le mécanisme de notre interprétation ? Le problème posé, nous n'allons pas tenter d'y répondre tout de suite. Un tour d'horizon critique doit précéder l'énoncé de la théorie explicative.

Tout poème a l'ambition de provoquer durablement les symptômes de transe lyrique décrits par Housman.⁸ Il vise, par un effort soutenu d'excitation, à empêcher l'émergence d'états moins tendus, et toute comparaison avec ces derniers dans l'âme du lecteur. Il existe pourtant des œuvres littéraires où la détente émotionnelle est nécessaire, imposée par le genre et la matière traitée. Baudelaire a vu la différence entre ces deux types d'expression : « La poésie lyrique s'élance, mais toujours d'un mouvement élastique et ondulé. Tout ce qui est brusque et cassé lui déplaît, et elle le renvoie au drame ou au roman de mœurs. »⁹ Bref, il y a des livres dans lesquels l'auteur ne se gêne pas pour écrire : « La marquise sortit à cinq heures. » Si nous avons la moindre chance d'approfondir les questions précédentes, c'est en comparant le moment lyrique avec des situations contraires. Nous ne pourrions isoler les objets encore flous de notre recherche qu'en les opposant à ce qu'ils ne sont pas. Ainsi, par triage et élimination

7 T. Ribot, *L'Imagination créatrice*, chapitre II. Paris : Alcan, 1900, p. 30..

8 A. E. Housman, *The Name and Nature of Poetry*. New York : Macmillan Co., 1933.

9 *Œuvres Complètes*, III. *L'Art romantique*. Paris : éd. Conard, p. 186.

Charles Baudelaire, « Théophile Gautier », in *Œuvres complètes*. Paris : Laffont, 1980, p. 506.

circonspecte, les amènerons-nous lentement à la lumière. Il s'agira ensuite de rebrousser chemin, de déterminer les rapports qu'ils entretiennent avec leur contexte dialectique.

Un roman peut être conçu comme une œuvre d'analyse et de recomposition habile, effectuée après collection de matériaux finis, et montage soigneux d'un plan. Les romans bien faits de Jane Austen dérivent d'un tel principe. Le critique Percy Lubbock a montré l'adresse de la composition dans *Madame Bovary*. Une excellente caractérisation du roman vu sous son double aspect dialectique¹⁰ et lyrique se trouve dans l'étude d'André Le Breton sur *Le Roman français au XVIIIème siècle*. Parlant de Marivaux romancier, il écrit :

Cette nature humaine, savamment modifiée ou pervertie par les mœurs du siècle, il a excellé à en analyser les finesses acquises. Il y fallait une vue perçante, une main légère; il n'y était pas besoin du génie. La vie ainsi entendue devient une science et l'observateur en peut sans trop de peine découvrir les lois. Un homme, une femme de la vie élégante au XVIIIème siècle, c'est ceci et cela, c'est un certain nombre de calculs à connaître, de recettes à numéroter ; c'est un mécanisme parfait, mais qui se démonte. Il est autrement difficile d'expliquer les êtres qui restent tout près de la nature, en qui l'instinct parle et que mène la passion. Ceux-là sont les grandes énigmes ; et les grands maîtres sont ceux qui, d'Euripide à Racine, et de Prévost à Tolstoï, ont su voir clair en ce fond obscur, en cet infini.¹¹

Toute la différence entre un bon document historique et une bonne œuvre d'art se trouve là. Quitte à les rapprocher par la suite, à découvrir leurs zones d'interférence et la signification de celles-ci, il conviendra donc de distinguer provisoirement, dans le genre roman, entre ce qui appartient à l'analyse réfléchie, concertée, et ce qui vient de la création spontanée ou lyrique.

L'œuvre de Marcel Proust nous offre une moisson abondante de passages poétiques. Il serait intéressant de déterminer les attitudes ou motifs internes dont ils procèdent. Mais Proust nous épargne cette besogne : il nous donne lui-même l'explication de son expérience artistique. Proust choisit de préférence la musique comme objet d'introspection esthétique. Il se montre en cela le digne descendant de la génération symboliste. C'est l'art qui éveille le plus directement la transe émotionnelle. Les représentations extérieures y sont réduites au minimum. Proust cerne ainsi sous une forme très pure le phénomène de l'extase. Les pages les plus significatives, qui se complètent mutuellement, se trouvent dans *Du Côté de chez Swann* (II), et dans *La Prisonnière* (II). La « petite phrase de Vinteuil » nous révèle les principes de la pensée créatrice de Proust :

Swann tenait les motifs musicaux pour de véritables idées d'un autre monde, d'un autre ordre, idées voilées de ténèbres inconnues, impénétrables à l'intelligence, mais qui n'en sont pas moins parfaitement distinctes les unes des autres, inégales entre elles de valeur et de signification... Il savait que le souvenir même du piano faussait encore le plan dans lequel il voyait les choses de la musique... Quelques grands artistes... nous rendent le service, en éveillant en nous le

10 Est dialectique tout ce qui tend à satisfaire la faculté raisonneuse et critique de l'esprit. C'est, dit Kant, « l'art-de donner à toute nos connaissances la forme de l'entendement » (*Logique transcendante*, III) ; « nous avons nommé la dialectique en général une logique de l'apparence » (*Dialectique transcendante*, I). Cet art des rapports, tant révérend de Platon, paraît fort spécieux à Kant. Sous une forme modifiée et dynamique il devient le principe de la philosophie de Hegel. La dialectique, selon Bergson, « est ce qui assure l'accord de la pensée avec elle-même » (*Evolution créatrice*, p. 259).

11 André Le Breton, *Le Roman français au XVIIIème siècle*. Paris : Boivin et C°, 1898, p. 78.

correspondant du thème qu'ils ont trouvé, de nous montrer quelle richesse, quelle variété cache à notre insu cette grande nuit impénétrable et décourageante de notre âme que nous prenons pour du néant... Le compositeur s'était contenté, avec ses instruments de musique, de la dévoiler, de la rendre visible, d'en suivre et d'en respecter le dessin d'une main si tendre, si prudente, si délicate et si sûre que le son s'altérerait à tout moment, s'estompant pour indiquer une ombre... La phrase de Vinteuil avait... épousé notre condition mortelle, pris quelque chose d'humain qui était assez touchant... Nous périrons mais nous avons pour otages ces captives divines qui suivront notre chance... La suppression des mots humains, loin d'y laisser régner la fantaisie, ... l'en avait éliminée; jamais le langage parlé ne fut si inflexiblement nécessité... C'était comme au commencement du monde, ... dans ce monde fermé à tout le reste, construit par la logique d'un créateur et où ils ne seraient jamais que tous les deux : cette sonate.¹²

Notre étude sur le démonique goethéen, la notion de l'« Urphänomen », la notion corollaire de l'imitation symbolique, nous dispensent de commenter ces lignes de Proust. Dans « Le septuor de Vinteuil », il précise sa pensée de la manière suivante :

Vinteuil, cherchant à être nouveau, s'interrogeait lui-même, de toute la puissance de son effort créateur, atteignait sa propre essence à ces profondeurs où, quelque question que l'on pose, c'est du même accent, le sien propre, qu'elle répond... C'est bien un accent unique auquel s'élèvent, auquel reviennent malgré eux ces grands chanteurs que sont les musiciens originaux... Vinteuil, malgré lui, submergeait tout... sous une lame de fond qui rend son chant éternel et aussitôt reconnu... Où Vinteuil l'avait-il appris, entendu ? – Cette patrie perdue, les musiciens ne se la rappellent pas, mais chacun d'eux reste toujours inconsciemment accordé en un certain unisson avec elle : il délire de joie quand il chante selon sa patrie... quand il entonne, quel que soit le sujet qu'il traite, ce chant singulier dont la monotonie – car quel que soit le sujet qu'il traite il reste identique à lui-même – prouve la fixité des éléments composants de son âme. Mais alors n'est-ce pas que de ces éléments, tout le résidu réel que nous sommes obligés de garder pour nous-mêmes, ... cet ineffable qui différencie qualitativement ce que chacun a senti et qu'il est obligé de laisser au seuil des phrases, ... l'art... le fait apparaître ?¹³

De nouveau, la parenté étroite avec la pensée goethéenne nous frappe. Tout concorde, jusqu'à la notion de prétexte, d'unicité profonde du chant, et d'indifférence à l'égard du sujet traité.

Quelle est cette « lame de fond » qui porte, malgré la volonté du poète, le vaisseau radieux de son chant ? On sait l'intérêt que Proust attachait aux phénomènes de la vie subconsciente et végétative de l'esprit. Aussi ne serons-nous guère surpris de le voir rattacher à ces domaines mentaux de nature primitive l'origine et la fonction de l'expérience esthétique. Comme Goethe dans le *Second Faust*, et Mallarmé dans *Le Tombeau d'Edgar Poe*, Proust conçoit l'art à la façon d'un langage primordial et mystique :

Et de même que certains êtres sont les derniers témoins d'une forme de vie que la nature a abandonnée, je me demandais si la musique n'était pas l'exemple unique de ce qu'aurait pu être – s'il n'y avait pas eu l'invention du langage, la formation des mots, l'analyse des idées – la communication des âmes. Elle est comme une possibilité qui n'a pas eu

12 Marcel Proust, *Du côté de chez Swann*, II. Paris : Le Livre de Poche, 1969, pp. 417-421.

13 Marcel Proust, *La Prisonnière*, II. Paris : Gallimard Folio, 1972, pp. 307-308.



Nicole Guézou, *Chute d'eau*. Aquatinte.
Détails, pp. 45, 56, 68.

de suite... Mais ce retour à l'analysé était si enivrant qu'au sortir de ce paradis le contact des êtres... me semblait d'une insignifiance extraordinaire.¹⁴

L'écrivain insiste à la fin du « septuor » sur l'ébranlement physique dont il est la proie : « Une phrase d'un caractère douloureux s'opposa à lui [l'appel du début], mais si profonde, si vague, si interne, presque si organique et viscérale qu'on ne savait pas, à chacune de ses reprises, si c'était celle d'un thème ou d'une névralgie.¹⁵

Dans un chapitre de *Sodome et Gomorrhe* (II, 1), Proust donne une description détaillée d'un de ces états « viscéraux » communs à l'expérience esthétique et à l'univers du sommeil. C'est un état « qui aurait pu le mieux caractériser – comme tranchant avec tout le reste de ma vie, avec le monde visible – ces impressions qu'à des intervalles éloignés je retrouvais dans ma vie comme les points de repère, les amorces, pour la construction d'une vie véritable »¹⁶. Sur ces amorces d'une rédemption spirituelle, Proust nous donne quelques aperçus précieux :

Dès que je fus arrivé à m'endormir à cette heure, plus véridique, où mes yeux se fermèrent aux choses du dehors, le monde du sommeil (sur le seuil duquel l'intelligence et la volonté momentanément paralysées ne pouvaient plus me disputer à la cruauté de mes impressions véritables) refléta, réfracta la douloureuse synthèse de la survivance et du néant, dans la profondeur organique et devenue translucide des viscères mystérieusement éclairés... ; dès que pour y parcourir les artères de la cité souterraine nous nous sommes embarqués sur les flots noirs de notre propre sang comme sur un Léthé intérieur aux sextuples replis, de grandes figures solennelles nous apparaissent, nous abordent et nous quittent... Je cherchai en vain celle de ma grand'mère dès que j'eus abordé sous les porches sombres ; ... l'obscurité grandissait, et le vent ; mon père n'arrivait pas qui devait me conduire à elle. Tout à coup la respiration me manqua, je sentis mon cœur comme durci...¹⁷

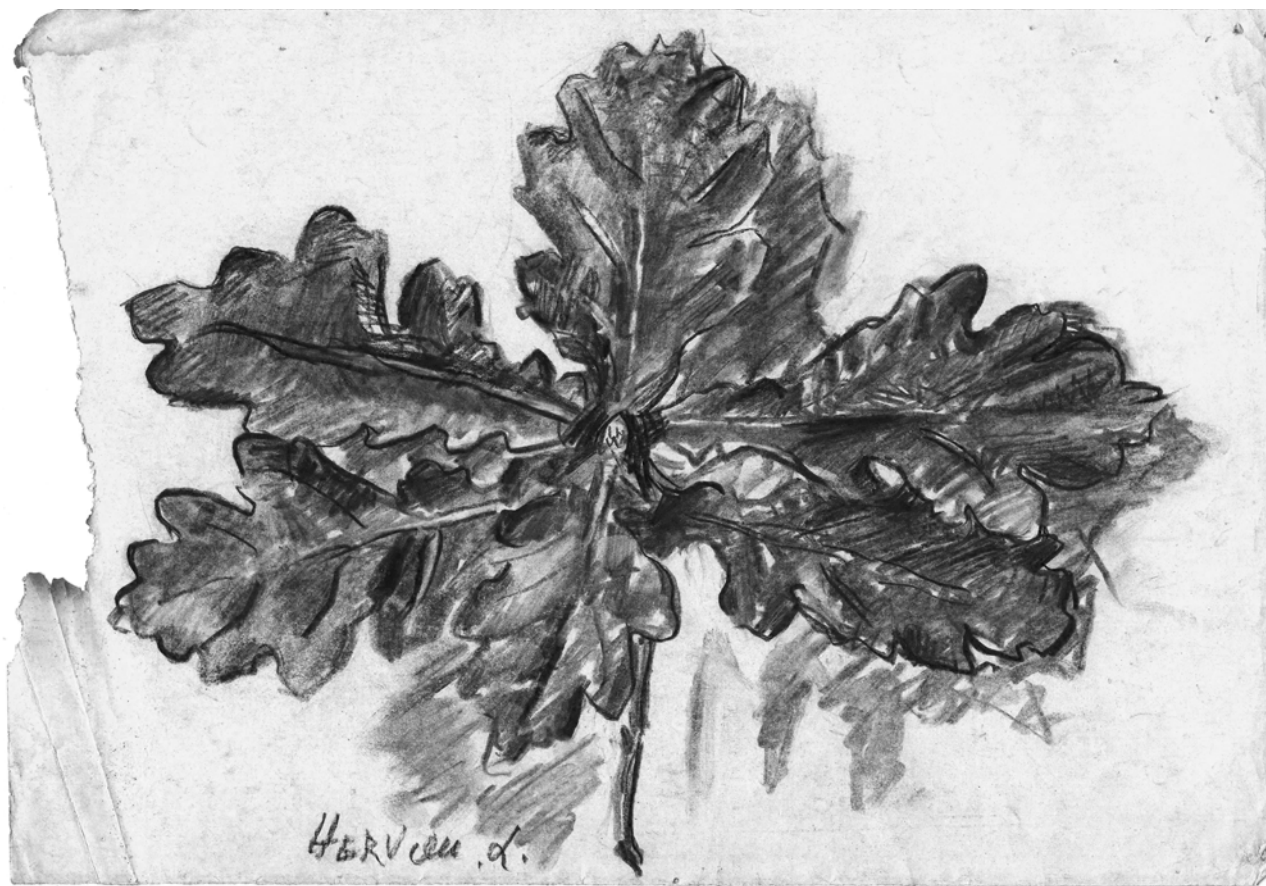
Ceci n'est pas un rêve ordinaire, mais une manifestation exceptionnelle, « un point de repère », la description d'une vision d'un type très particulier. Proust est si conscient de son caractère mythologique qu'il emploie le cliché du Léthé, le fleuve-serpent aux « sextuples replis », pour indiquer qu'il s'agit d'une descente aux enfers. Elle révèle le suprême mystère de l'existence, « la douloureuse synthèse de la survivance et du néant » par laquelle nous durons. Les « grandes figures solennelles », semeuses d'épouvante sacrée, les ténèbres infernales, le souffle du vent (association biblique), l'attente d'un guide qui serait en même temps le père, autorité suprême confondue avec les puissances divines désespérément absentes (« mon père n'arrivait pas qui devait me conduire à elle... »), la visite projetée aux ancêtres maternels (qui rappelle l'aventure d'Enée), rien ne manque à cette vision dantesque pour en faire l'exemple d'un mode archaïque de représentation, de nature symbolique spontanée, et de caractère violemment émotionnel : « Je sentis mon cœur comme durci... ». Voilà donc « cet ineffable... que l'art... fait apparaître ».

14 *Ibid.*, pp. 309-310.

15 *Ibid.*, p. 311.

16 *Ibid.*, p. 312.

17 Marcel Proust, *Sodome et Gomorrhe*, II, 1. Paris : Gallimard Folio, 1972, pp. 184-185.



Louise Hervieu (1878-1954), *Feuilles de chêne*. Craie Conté.

Dans ma petite enfance nous habitions la Grand-rue en face de la vieille mairie de Bischwiller, non loin de la place du Lion d'Or. C'était une solide bâtisse du XVIIIème siècle, où mes aïeux tenaient boutique depuis le temps du roi Louis-Philippe. Au tournant du trottoir, juste après le magasin de chaussures de la tante Hélène sis dans une demeure au pignon décrépit qui faisait angle avec la Laub, se dressait l'accueillante maison de nos amis Bohler. Comme nos parents se fréquentaient, j'avais fait vers l'âge de deux ans la connaissance de leurs enfants, qui restèrent mes meilleurs compagnons de jeu jusqu'aux abords de l'adolescence. Voilà tant d'années que nous vivons éloignés les uns des autres, semés à tous vents par la loi d'une existence errante ! Quand je pense aux heures passées ensemble, jadis, dans la demeure hospitalière de nos voisins, je sens mon cœur battre plus fort, comme s'il fondait de chaleur et d'aise dans ma poitrine. Vite, retenons quelques instants de ces lointaines années dans le filet magique du souvenir... Il y avait Marianne la brune, de six mois mon aînée, et les cadets jumeaux Gaby et Philippe, que nous appelions avec condescendance les petits. Parce qu'ils avaient un an de moins que nous, on nous les donnait à garder. Aussi leur faisons-nous sentir la supériorité de notre savoir et la maturité de notre jugement. Les enfants Bohler et moi, nous avons formé longtemps un inséparable quatuor. Cette famille poussait ses racines à la fois dans le nord et dans le sud de l'Alsace. Elle s'était établie à Bischwiller peu après la fin de la première guerre mondiale ; les enfants y étaient nés. Le père Bohler exerçait dans ma petite ville les fonctions de notaire. Il était issu d'une famille de paysans aisés de la région de Mulhouse. Son fils Philippe y dirige jusqu'à ce jour la grande ferme léguée par ses parents. Sous une apparence un peu bourrue, le notaire de Bischwiller était le meilleur des hommes. Grand, fort, large d'épaules, le visage tanné couleur de brique, il avait de belles moustaches brunes, buvait sec, parlait haut, aimait la chasse, la danse, la bonne chère, et la compagnie de ses amis. Elisabeth, son épouse, venait de Wissembourg, en Alsace septentrionale, d'où ma mère était également originaire. Elles avaient de nombreux souvenirs en commun ; l'évocation des paysages et des visages de leur jeunesse favorisait l'éclosion de l'amitié qui régna bientôt entre les deux voisines. Bett'l était une jeune femme d'une trentaine d'années aux épais cheveux châtons, au visage potelé, au tour de taille imposant, à la peau appétissante et blanche. Ses petites mains vives et habiles excellaient dans toutes les tâches : elles confectionnaient aussi bien de succulentes tartes aux quetsches que des robes à volants pour les poupées de ses filles. Madame Bohler incarnait à mes yeux l'indulgence et la bonté mêmes. Pourtant sa bienveillance naturelle n'était nullement l'aveu de la faiblesse. La notairesse avait du caractère, et savait le montrer à l'occasion : lorsque, pour trancher une discussion, elle relevait soudain la tête d'un mouvement impérieux, le menton en avant, les narines frémissantes et les sourcils froncés sur ses petits yeux plissés, tout autre argument devenait superflu.

1 Cette évocation constituait la « Prose liminaire » de : *Le Soleil sous la mer*. Paris : Flammarion, 1972, pp. 7-28.

Pour moi, la demeure des Bohler fut longtemps un second foyer. J'étais enfant unique, et je souffrais de mon esseulement. La proximité des trois enfants me fit croire que j'avais enfin trouvé des sœurs et un frère de mon âge. Dès mes premières années, j'y allai tous les jours, accompagné par ma mère ou une domestique, afin de jouer avec mes amis sur le linoléum de la salle de séjour, à l'ombre de la grande table ovale en chêne ciré dont les pieds sculptés me semblaient massifs et lourds comme des bases de colonnes.

Une nuit de décembre de l'année 1922 (je devais avoir un peu moins de deux ans), je disparus soudain du domicile de mes parents. C'était vers six heures du soir ; ma mère prise de panique fit quérir mon père au magasin. Il vendait encore quelques mètres de drap à un paysan des environs attardé dans notre bourgade, car il avait repris la boutique familiale au moment de son mariage. Secondée par le commis, la bonne, ma gouvernante, la famille entière se mit de la partie. On fouilla chaque coin du vieil immeuble, on explora les corridors, les réduits obscurs, les vastes armoires murales qui contenaient les « plumons » de plusieurs générations d'aïeux. On pensait que, pour jouer aux grands un tour de ma façon, je m'étais glissé dans quelque niche oubliée au fond de l'appartement. Les cris et les efforts restèrent vains : je ne fus retrouvé nulle part. Ma mère se tenait en larmes au milieu de la cuisine : son petit bonhomme s'était simplement évaporé. Enfin, Emma, la servante, eut une idée lumineuse : ne m'étais-je pas enfui du logis pour rejoindre les petits Bohler dans la maison voisine, au tournant de la Grand-rue ? On s'empressa d'y aller voir, en actionnant à grand bruit la sonnette du notaire dans la nuit noire. Mes parents me découvrirent bel et bien juché sur un escabeau entre mes compagnons de jeu, déjà installés autour de la table de la salle à manger. Une vaste serviette rouge nouée autour du cou, nous étions en train de déguster un mets dont je raffolais d'autant plus que ma mère, avec une obstination inexplicable, refusait toujours de m'en servir chez nous. Mes amis, par contre, avaient la chance d'en recevoir tous les soirs une pleine potée. C'était une bouillie blanche, onctueuse et douce, faite avec de la farine de froment cuite dans du lait sucré, et saupoudrée de cannelle. Vers deux ans, cette bouillie de farine – Mehlbàbb – me semblait une ambrosie. Je la puisais dans mon écuelle avec force claquements de langue, et l'engloutissais à l'aide d'une grosse cuillère de bois jaune.

Pourquoi avais-je fait cette fugue dans le vent et la neige, en pleine nuit d'hiver, m'échappant pour la première fois de ma vie de la maison paternelle ? C'était tout simple en vérité. L'obscurité était tombée depuis longtemps dans ma chambre silencieuse d'enfant unique. Je m'ennuyais, j'étais triste dans mon coin, oublié, délaissé du monde entier. Pendant que les femmes s'absentaient de l'étage principal pour préparer le repas du soir, dans la cuisine au rez-de-chaussée, derrière le magasin, ma décision fut soudain prise. Poussé par la solitude et l'oisiveté je me levai sans bruit, je me glissai dans ma chemise de nuit en molleton blanc le long des couloirs sombres et glacés de la vieille demeure. Puis, jetant sur l'épaule la pèlerine de velours grenat munie d'un capuchon, qui me faisait ressembler, avec mes boucles blondes, à un frère cadet du Petit Chaperon rouge, j'entrouvris la porte d'entrée, lourdement grillagée, en faisant jouer pêne et verrous déjà poussés en prévision de la nuit. D'un bond je m'élançai dans la rue mal éclairée, aux pavés inégaux luisants de gel, affrontant rafales glacées et flocons tourbillonnants. Je courus ainsi tout seul jusqu'à la maison des Bohler, pendant que ma mère faisait ses comptes journaliers avec la domestique, et que mon père s'affairait entre les coupons d'étoffe, les boîtes de boutons ou de rubans étalés sur le comptoir de chêne, à la lueur bleuâtre du gaz qui sifflait dans son manchon. Me voyant surgir tout guilleret au haut de l'escalier tournant, dans ma pèlerine rouge parsemée de neige, nos bons voisins ne s'étonnèrent pas outre mesure. Ils pensaient que j'avais été amené jusqu'à la porte du notariat par ma gouvernante Loula, qui s'était ainsi débarrassée

DER STRUWWELPETER



von
Dr. Heinr. Hoffmann

Sieh einmal, hier steht er.
Pfui! Der Struwwelpeter!
An den Händen beiden
Ließ er sich nicht schneiden
Seine Nägel fast ein Jahr;
Kämmen ließ er nicht sein
Haar.
Pfui! Ruft da ein jeder:
Garst'ger Struwwelpeter!

Ungekürzte farbige Volksausgabe!

de moi jusqu'à l'heure du dîner pour rejoindre son amoureux, Guillaume-le-tordu, derrière l'ancienne mairie, dans le Coin-aux-Porchers. Laissant le vent hurler dehors à travers la nuit hostile et froide, je m'assis sans mot dire sur mon siège habituel rehaussé par un oreiller, entre les bons jumeaux déjà barbouillés de farine. Puis j'enfonçai ma cuillère dans la portion de bouillie fumante, qui me fut aussitôt servie sur l'ordre de Madame Elisabeth. Surpris en pleine forfaiture, je fus un peu grondé, beaucoup embrassé, puis ramené en triomphe à la maison sur les bras de ma mère, étonné plutôt qu'effrayé par les réactions imprévisibles des adultes. Tout en réprouvant ma légèreté d'esprit, en me reprochant l'inquiétude dans laquelle je les avais plongés, ils admiraient mon audace, autant que la sérénité d'âme dont j'avais fait preuve en défiant les éléments déchaînés. Quels dangers n'aurais-je pas bravés vers deux ans pour m'asseoir avec les trois petits Bohler devant une écuelle pleine de bouillie de froment à la cannelle ?

Lorsque je fus un peu plus âgé, et maître enfin de mes mouvements, je devins l'habitué des enfants du notaire. Nous nous amusions tantôt dans la salle de séjour, tantôt dans une petite pièce située à l'arrière de la maison, réservée à nos seuls jeux. En hiver, tout le monde se tenait dans la chambre d'habitation chauffée par un poêle de faïence blanche à gros boulons de cuivre, qui ronronnait dans son coin, bourré de bûches de sapin et de briquettes. La maison des Bohler était meublée de huches, de crédences, de rouets à longue chevelure de chanvre, de commodes rustiques en bois de chêne travaillé et ciré, d'armoires alsaciennes à double battant, de bahuts à vaisselle dressés dans les encoignures qui portaient des assiettes d'étain, des buires en vieil argent, des bougeoirs de cuivre de l'ancien temps. Dans le salon de musique au plafond orné de poutres apparentes, il y avait des instruments abandonnés, des mandolines, des guitares, une épinette désaccordée en bois peint du XVIIIème siècle. Au-dessus des portes, et tout le long des murs, les poteries alsaciennes aux couleurs vives alternaient avec des gravures, des copies de tableaux baroques, des paysages d'artistes locaux, tel Jacques Gachot dont j'admirai, enfant, une vue de l'église de Sessenheim avec son clocher bulbeux, derrière laquelle Goethe rencontrait Frédérique, la fille du pasteur du village. A cinq heures, la mère de mes amis, que tout le monde nommait familièrement Bett'l, nous appelait aux quatre coins de la demeure pour le goûter. C'était un rite très important. On nous servait de grandes tasses de chocolat brûlant, avec des tartines au saucisson rose fumé – Medwurscht – , une exquisite marmelade de baies d'églantiers couleur de pourpre – Buttemüess – , des tranches de Kugelhopf, de Stroisselküechle, ou de Ropfküechle. Toutes ces merveilles de la pâtisserie alsacienne sortaient des mains expertes de la maîtresse de maison. Puis, à la nuit tombante, nous restions assis sous la suspension à chaînes de cuivre, autour de la table ovale, à l'entendre raconter des histoires toujours renouvelées, – contes de fées, ou légendes de sorcières des châteaux forts des Vosges. Ses récits abondaient en visions d'outre-tombe, en apparitions de diables, en anecdotes insolites tirées de son enfance écoulée, loin de chez nous, dans le nord de la province. Autour de Bett'l on ne s'ennuyait jamais. Lorsque nous avions été sages pendant la semaine, ou bien à l'occasion d'une fête de famille, d'une invitation d'enfants en fin d'année, la dame du logis ajoutait à notre bonheur en projetant sur une nappe de lin blanche épinglée contre le mur de la salle de jeux les silhouettes raides et bariolées de la lanterne magique. L'instrument et les verres peints dataient du siècle dernier. Les personnages vacillaient légèrement sur l'écran quand le souffle de l'opératrice faisait bouger la flamme de la grosse bougie placée devant la lentille et les lames mobiles colorées, au fond de la lanterne de fer noir qui lui venait de ses arrière-grands-parents. A certains moments, les figures prenaient vie, elles se mettaient à palpiter toutes seules sur le mur d'en face, les lignes distordues et les couleurs naïves qui se confondaient sur les bords étaient animées soudain par le frémissement du mystère. Tout en nous montrant les images, Bett'l narrait en alsacien l'événement fabuleux qu'elles illustraient, nous rendant attentifs aux moindres détails de l'action. Ainsi, dans l'histoire de la chèvre et des



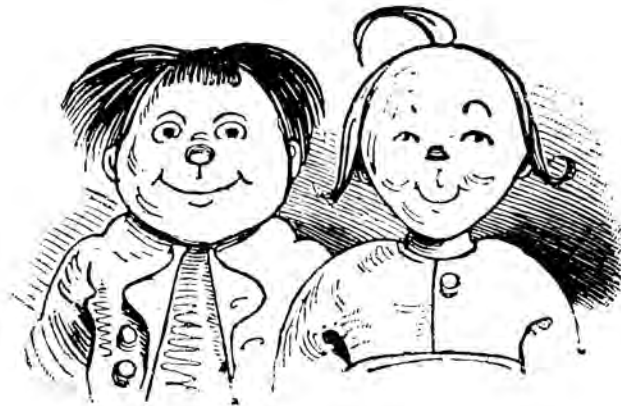
Der Struwwelpeter

Wenn die Kinder artig sind,
Kommt zu ihnen das Christkind;
Wenn sie ihre Suppe essen
Und das Brot auch nicht vergessen,
Wenn sie, ohne Lärm zu machen,
Still sind bei den Siebensachen,
Beim Spaziergehn auf den Gassen
Von Mama sich führen lassen,
Bringt es ihnen Gut's genug
Und ein schönes Bilderbuch.



MAX UND MORITZ

*Eine Bubengeschichte
in sieben Streichen*



sept petits chevreux, elle nous désignait avec le bout d'un bâton la patte blanche que le loup osseux et noir glissait sous le battant de la porte, elle soulignait l'épaisseur de la langue rouge et des lunettes de la mère-grand dans le récit du Petit Chaperon rouge. Nous nous exclamions à notre tour ; ou bien nous restions silencieux, plongés dans nos pensées pendant les pauses nombreuses qui séparaient les apparitions, retenant notre souffle dans l'obscurité, soumis au charme de l'imaginaire, envahis aussi par la peur délicieuse que ces contes de nourrice mille fois vus et entendus réveillaient chaque fois dans notre âme enfantine.

Lorsque Marianne et Gaby jouaient à la maman avec leurs poupées, leur frère Philippe et moi étions promus bon gré mal gré à la dignité de pères des petites créatures aux cheveux de chanvre. Un jour, comme les deux sœurs avaient monté sous la table un salon de coiffure, je proposai avec le plus grand sérieux de couper les cheveux aux poupées. J'affirmai, sur la foi de mon âge et de mon savoir, en y croyant un peu moi-même, que la chevelure des poupées leur repousserait sûrement, comme fait celle des personnes ordinaires. Aussitôt dit, aussitôt fait. De pères de famille transformés en coiffeurs pour dames, Philippe et moi nous tondîmes les victimes jusqu'au ras du crâne, fait de toile jaune serin imprégnée de colle forte. D'abord tout se passa fort bien. Mais on peut imaginer les larmes et les cris des filles quand elles virent, au bout de quelques jours, les poupées demeurer tristes et chauves, en dépit de mes belles paroles. Alors, pour se venger de moi, Marianne et Gaby allèrent quérir au grenier, où il demeurait caché par mesure de précaution, un livre d'images que je redoutais particulièrement. On y trouvait le portrait d'un nain sorcier, contrefait et bossu, aux yeux rouges et aux mains griffues, qui m'avait épouventé depuis les jours de ma petite enfance. Il suffisait de s'approcher de moi avec ce livre ouvert à la page où grimaçait l'affreux nain sorcier – das Hexenzwerglein – pour que je m'enfuis en poussant des cris d'effroi. Marianne et Gaby ne se firent pas faute de me présenter le méchant nain lors des visites qui suivirent l'épisode des poupées tonsurées. Dès que surgissait le sinistre « Hexewesele » –, comme je disais vers trois ou quatre ans, ne sachant pas encore articuler correctement tous les mots alsaciens, – je faisais demi-tour et je dégringolais à quatre pattes l'escalier en colimaçon du notariat. Ma fuite éperdue ne cessait qu'à mon retour chez nous : je reprenais mes esprits derrière une porte cochère bien verrouillée. C'est ainsi que les filles Bohler me firent expier la calvitie de leurs poupées, en m'infligeant quelques déroutes honteuses devant le nain Hexewesele. Peu à peu elles se consolèrent du malheur arrivé aux poupées qui, devenues laides et maussades, perdirent leur faveur. Nous passâmes de nouveau de longues heures d'hiver à jouer aux parents ou au docteur, accroupis entre les pieds de la table dans la salle de séjour. Puis, le soir venu, nous nous penchions sur les exploits de *Max und Moritz*, dont les chats Mintz et Mauntz se dressaient tout alarmés sur leurs pattes de derrière pendant l'incendie involontaire de la maison paternelle causé par les deux garnements. Nous nous intéressions également aux méfaits du Struwwelpeter, ce sacrifiant griffu à la tête blonde et frisée de Gorgone germanique. Parfois nous colorions à l'aquarelle quelques illustrations des contes de Grimm ou de Perrault, sous la direction bénigne de tante Käthe. C'était une vieille institutrice de Cléebourg apparentée à la famille, savante philatéliste, qui venait passer l'hiver en villégiature à Bischwiller. Elle nous initiait à mille jeux instructifs de sa façon, et corrigeait patiemment nos devoirs d'orthographe.

Dès que je fus assez âgé pour bien me conduire en société, nos voisins m'invitèrent régulièrement aux célébrations de Noël. Le fait que j'étais un petit juif ne les gênait guère, faut-il penser. Pour eux Noël était avant tout une fête de l'imagination et du cœur, l'occasion de faire régner dans la maison entourée de neige et de ténèbres cette clarté de la vie enfantine, cette féerie première où ils se retrouvaient tous grands et petits, et qui jouait un si

grand rôle dans l'existence de cette merveilleuse famille. Je participai à leur joie, en acteur aussi bien qu'en témoin privilégié, car je fus initié aux secrets de la Noël comme un des enfants de la maison. Je dus à mes amis les heures les plus heureuses de mes premières années, celles qui furent pénétrées par le charme de la vie magique, tout entières livrées à la rêverie du paradis. Dans ces cérémonies envoûtantes se révélèrent à moi les mystères jumeaux de la nuit et de la lumière hivernales.

- 26 -

Pendant la quinzaine qui précédait la veillée de Noël, madame Sophie-Elisabeth, aidée par ses domestiques, se livrait aux préparatifs minutieux et interminables de la fête. Sans les soins qu'elle apportait aux détails du grand soir, la Nativité n'eût pas été célébrée dans l'atmosphère céleste à laquelle nous aspirions. Parfois, au milieu de la matinée, l'oreille collée à la porte de la chambre interdite, nous essayions, le cœur battant, de deviner ce qui se passait dans le sanctuaire, où se faisait un sacré remue-ménage. Tout, dans cette bizarre et attirante demeure, jusqu'à la disposition capricieuse des pièces, contribuait à créer une atmosphère fantasque, complice de nos désirs et de notre exaltation. Les Bohler vivaient dans une vieille bâtisse au toit pointu, aux murs légèrement penchés et sinueux, aux planchers bosselés, reconstruite à la fin du XVII^{ème} siècle, après les ravages de la guerre de Trente Ans. Elle était traversée de corridors tortueux et ornée, sous la toiture en pente abrupte, d'une galerie de bois vermoulu, protégée par des vitres irisées aux petits carreaux bombés, qui courait le long de l'étage donnant sur la cour intérieure. A cause du tassement des fondations, provoqué par le passage des siècles, les surfaces du logement étaient inégales. L'on montait ou l'on descendait une marche en allant d'une pièce à l'autre ; on trébuchait quelquefois sur un ais saillant, dans les recoins mal éclairés de l'appartement. Au cours des années, on avait ajouté une soupenette par ici, un réduit par là, transformé les dépendances, agrandi le grenier. Des mansardes à la cave, c'était un vrai labyrinthe où les enfants aimaient s'égarer en jouant à colin-maillard, à cache-cache, aux gendarmes et aux voleurs. Une chambrette située à l'arrière de l'immeuble était tout à fait séparée du reste de l'appartement. On n'y accédait que par un escalier raide et sombre, qui montait droit de la cour à la galerie vitrée du premier étage. C'est dans cette pièce que se dressait l'arbre de Noël, un magnifique sapin des Vosges qui allait du plancher jusqu'aux poutres du plafond, noircies de fumée. Dans le premier quart de ce siècle, les sapins de Noël d'Alsace ne portaient pas encore d'ampoules électriques. Ils flamboyaient de l'éclat de dizaines de chandelles multicolores. Entre les lumières serpentaient des fils d'argent tressés, scintillaient des flocons de neige artificielle, se balançaient les pommes ou les boules de chocolat enveloppées de papier doré, qui alternaient avec les sphères en verre coloré. L'arbre était couronné d'une étoile éblouissante comme la comète qui brilla jadis sur Bethléem aux yeux des bergers étonnés. Madame Bohler, munie d'un pot de colle et d'un pinceau, armée de ciseaux d'acier, découpait de grands oiseaux dans les rames de papier bigarrées. Elle passait le plus clair de son temps dans ce lieu défendu à nos regards, à décorer le sapin, à préparer les nombreux cadeaux qu'elle enveloppait de rubans de soie rouge et verte. Sur chaque paquet d'étrennes elle collait une image sainte avec un poème de circonstance en lettres gothiques, tracées à l'encre de Chine. Que se passerait-il le soir de Noël ? Quels présents aurions-nous cette année ? Notre curiosité croissait d'instant en instant, nous ne parlions plus d'autre chose entre nous. Le secret bien gardé, les allées et venues des femmes, les confidences que les adultes se murmuraient à l'oreille, tout cela entretenait dans la maison une atmosphère de mystère, d'espérance et d'allégresse folles. Lorsque enfin le grand soir approchait, nous ne pouvions plus tenir en place !

J'avais près de quatre ans quand je fus admis la première fois à partager la magie d'une soirée de Noël chez nos amis Bohler. C'était, je crois, à la fin de l'année 1924. La nuit était depuis longtemps tombée ; on me fit monter enfin

OSCAR LAMPRECHT

Chants de NOËL

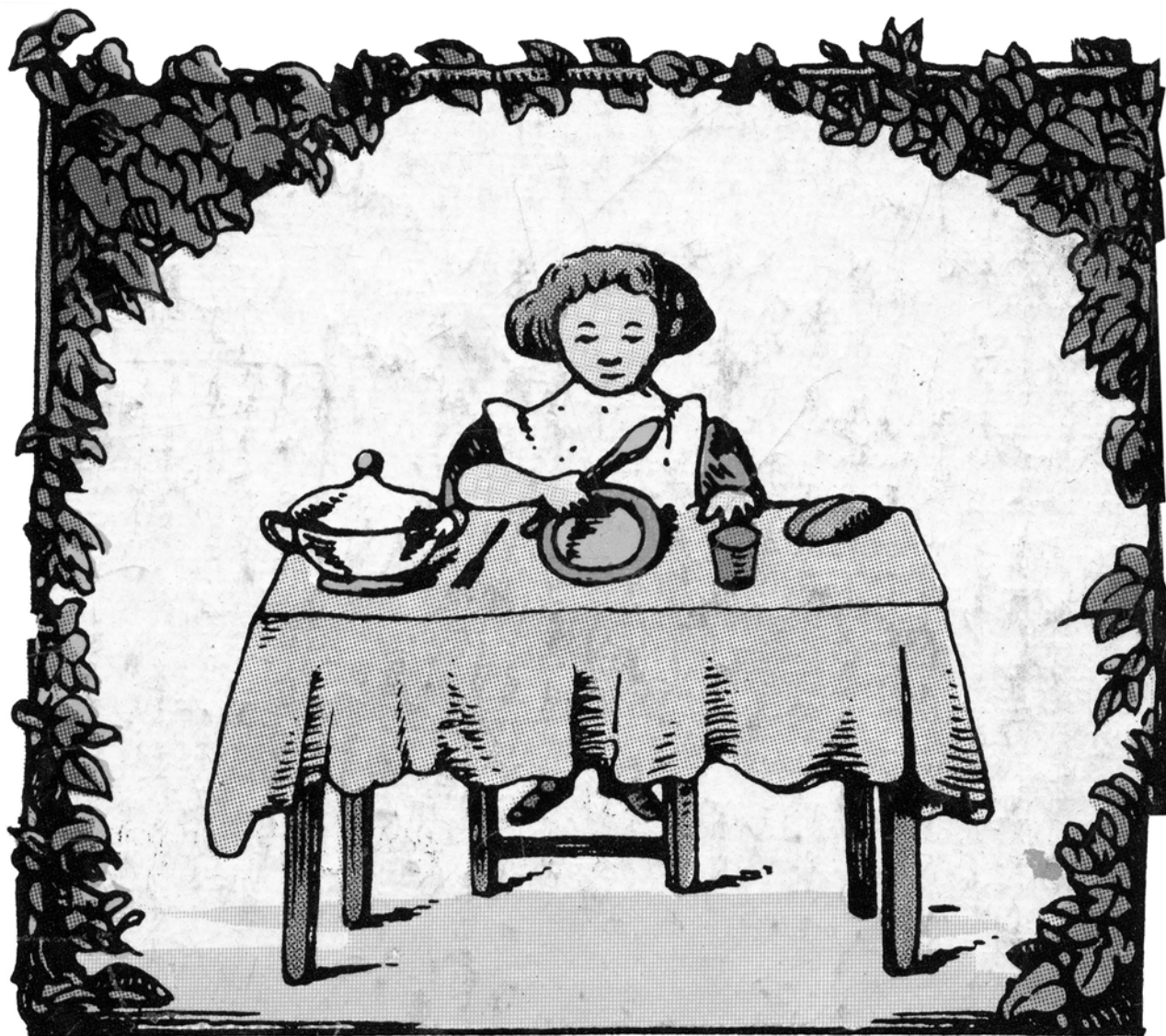
pour
VIOLON
et
PIANO

WEIHNACHTSLIEDER

PROPRIÉTÉ DE L'AUTEUR
O. LAMPRECHT
6, RUE BRÛLÉE
STRASBOURG
(BAS-RHIN)

TOUS DROITS D'EXECUTION, DE TRADUCTION
DE REPRODUCTION, D'ARRANGEMENTS RÉSERVÉS
POUR TOUS PAYS

Imprimé en France



du jardinet enneigé jusqu'au palier de l'appartement par l'escalier de service obscur, en compagnie des trois enfants. Nous nous assîmes côte à côte sur un petit banc placé contre la paroi de la galerie de bois sculptée. Nos têtes frisées atteignaient juste le niveau des fenêtres closes, aux fentes bourrées de chiffons de laine, qui protégeaient nos oreilles de la morsure du vent d'hiver. Nous attendîmes, le cœur palpitant, serrés l'un contre l'autre pour nous tenir chaud, remplis à la fois de crainte, d'impatience et de joie. Quelques minutes passèrent ainsi en silence, qui nous semblèrent sans fin. Tout à coup on entendit un lourd bruit de bottes, trapp, trapp, trapp, les pas d'un homme montant à notre gauche dans l'escalier noir où la bise de décembre tournait. Le bruit se rapprocha. Nous glissâmes vers l'escalier des regards apeurés. Cette fois-ci, c'était sérieux. Il y avait tout lieu de s'alarmer ! Ce qui venait lentement vers nous, dans les ténèbres du dehors, c'était le pas du terrible Hans Trapp. Chaque enfant connaît, dans l'étendue de la plaine d'Alsace, le redoutable père Fouettard qui accompagne, dans les foyers chrétiens, la venue du bon saint Nicolas ! Oui, avec saint Nicolas surgissait toujours à Bischwiller le méchant Hans Trapp, ce fléau qui visitait le domicile des pécheurs grands et petits. Il ressemblait en vérité à un ours de foire, enveloppé dans sa cape de gros drap sombre qui lui descendait jusqu'aux chevilles. Son visage à la barbe épineuse et noire, aux sourcils embroussaillés, barbouillé de suie comme celui d'un ramoneur, sortait tout droit de l'enfer. Son aspect était d'autant plus inquiétant qu'il portait sur l'épaule gauche un sac rempli de verges et d'orties pour fouetter les enfants désobéissants. Hans Trapp était une sorte de titan maléfique sorti des cauchemars du Moyen-âge alsacien : ce mauvais esprit revenait sur terre emmener les enfants coupables, qu'il enfouissait tout vifs dans son manteau noir avant le début de la Nativité, non sans les avoir rossés devant tout le monde, culottes baissées, pour donner l'exemple. Cette correction publique devait incliner les âmes à la pénitence, afin qu'elles pussent ensuite jouir en pleine innocence des plaisirs de la fête.

Emergeant lentement du trou sombre de l'escalier de bois qui grinçait sous son poids, la brute se dirigea sur nous en vociférant. Quand elle surgit enfin tout entière devant nos yeux, nous restâmes pétrifiés de terreur, et plus d'un mouilla son caleçon par excès d'émotion. Il nous glaça le sang en nous parlant d'une voix de basse irritée, à la fois rauque et tonnante, comme nous n'en avions jamais entendue auparavant. Hans Trapp demanda d'abord à chacun s'il était garçon ou fille, puis il enquêta sur notre conduite au courant de l'année écoulée. Quoique peu conscients du sens de la question – qu'est-ce qu'une année, sinon l'éternité aux yeux d'un enfant de trois ou quatre ans ? – nous fûmes prêts à jurer que nous n'avions jamais commis la moindre incartade et que nous nous étions comportés comme de petits saints avec nos parents, les bonnes d'enfants, ou mademoiselle Gœbel, la gentille maîtresse de la « salle d'asile » locale. Nos assurances parurent convaincre le terrible géant : pendant que nous poussions un soupir de soulagement, il s'en alla en maugréant, frappant le plancher fendillé du talon de ses bottes. Enfin il disparut à l'autre extrémité de la galerie, qui débouchait sur la buanderie, traînant après lui sa besace remplie de martinets, de verges et d'orties. Quelques instants plus tard, alors que nous commencions à reprendre nos esprits, l'escalier se remit à craquer. Une autre forme étrange se dessina bientôt au haut des marches usées. Quoiqu'elle nous parût aussi d'essence surnaturelle, elle nous effraya beaucoup moins. Au lieu d'une sinistre huppelande noire, ce personnage-là portait un grand manteau d'écarlate. Son visage poupin aux yeux ronds, couperosé par le froid, rayonnait de bienveillance. Il riait jusqu'aux oreilles dans sa barbe blanche qui lui descendait sur les chausses. Plongeant du haut du ciel dans la demeure des Bohler par le canal de la cheminée, saint Nicolas venait de remonter du cellier pour faire, lui aussi, le tour de la maison. Mais son sac débordait de jouets, de noix, de douceurs de toutes sortes, qu'il venait apporter aux enfants sages. Les primeurs, à cette époque, étaient encore une grande rareté en Alsace, surtout

chez nous à la campagne. Il sema à pleines poignées dates, figues, oranges, raisins de Corinthe, pains d'épices ornés d'images pieuses, biscuits moulés en formes d'animaux – budderkritzle –, qui pleuvaient sur nos petits genoux serrés l'un contre l'autre. Tout le contenu de sa besace y passa. Quand elle fut vide, saint Nicolas, courant sur les traces de Hans Trapp, s'éclipsa malicieusement à l'autre bout de la galerie. Nous étions ravis de sa gentillesse, suivant de si près la colère du méchant Trapp. Mais ce n'était que le commencement de la fête. Brusquement la lampe à gaz de la cuisine s'éteignit. Nous fûmes plongés dans l'obscurité. A travers la double porte vitrée du couloir qui reliait l'office à la galerie où nous étions assis, une petite fée en tunique blanche, avec une couronne d'argent posée sur sa tête diaphane, vint à notre rencontre. Cet être gracieux au visage angélique, à la chevelure pailletée d'étoiles, portait un grand cierge qui éclairait seul la maison de ses lueurs rougeâtres et changeantes réfractées par les gros carreaux de verre coloré des portes. Il marchait d'un pas aérien, et l'on voyait trembler les ailes bleues repliées sur ses épaules. La venue du Christkindel – car c'était lui – fut accompagnée d'un tintement grêle de clochettes et d'un chant assourdi monté, on ne sait d'où, du fond de la demeure hivernale plongée dans le silence et la nuit. L'enfant Christ était entré par les vitres transparentes, fleuries de givre, dans cette maison propre et chaude, enfin prête à l'accueillir ce soir entre ses murs. Ouvrant la porte de la cuisine, il s'approcha de nous, auréolé de lumière phosphorescente. Son allure se ralentit un instant : il nous sourit sans mot dire, et déjà sa silhouette frêle s'effaçait sans bruit parmi les ombres du corridor. Au même instant, étouffées par l'épaisse couche de neige qui couvrait les toits et les murailles de brique de la petite ville, les cloches de Noël se mirent à sonner à toute volée dans la nuit, remplissant de leur rumeur la campagne muette, partout étincelant aux alentours de Bischwiller sous le clair de lune d'hiver. Retenant notre haleine, nous étions saisis d'étonnement, transportés hors du monde.

Maintenant aussi il est minuit pour nous, qui veillons ce soir au cœur de Jérusalem. La ville respire en silence autour de nous sur les sept collines d'éternité, comme Bischwiller jadis, dans la neige de fin décembre. Pendant que je trace ces mots qui voudraient faire briller un reflet heureux de la vie d'autrefois, j'entends, à travers les croisées entrouvertes de ma maison de Rehavia, tinter à mes oreilles les cloches de Bethléem, si voisines et pourtant lointaines. Elles carillonnent leur frêle chant de Noël dans la nuit de Haute-Judée débordante d'étoiles glacées, pour un enfant juif qui est né là, un soir d'hiver, sous Hérode le Grand. Les hommes en ont gardé la mémoire, comme s'il arrivait parmi eux à cette heure même, dans notre vieux monde depuis toujours perclus de gel, frappé de surdité dans l'âme.

Au moment précis où la silhouette blanche du Christkindel s'évanouit dans les ténèbres, la porte de la chambre interdite, qui se trouvait derrière notre dos, s'ouvrit d'un coup. Nous nous retournâmes en sursaut sur notre banc, battant des paupières, les yeux écarquillés, éblouis par le spectacle qui s'offrait à nos regards. Le sapin de Noël surgissait droit devant nous. Rutilant du feu de cent lumières, il nous envoyait l'éclat de ses fruits d'or, de ses boules de verre couleur de pourpre brillamment illuminées de l'intérieur, de ses branches d'un vert sombre courues de cheveux d'anges, qui sentaient bon la cire fondante et la résine fraîche mordue par la flamme. Au pied de l'arbre incandescent s'entassait une montagne de cadeaux enveloppés de papier de soie et ornés de rubans aux nœuds immenses. Le sapin vosgien, levant ses sept bras d'archange, emplissait de ses ramures aux longues aiguilles d'émeraude la moitié de la chambrette, qui paraissait incendiée par cette splendeur d'outre-monde. Le ciel étoilé lui-même était descendu ce soir sur la terre hivernale. Il scintillait de toute sa force, dans l'embrasement de l'arbre des montagnes au visage transfiguré de séraphin ! Jamais je n'avais vu surgir devant mes yeux un être créé d'une telle beauté. Sur un signe de madame Bettl, qui s'était jointe discrètement à nous, nous nous levâmes de nos



Hexenzwerglein. (Petit nain sorcier.)

Allegro

3

Freude nach der Weihnachtsbescherung
Réjouissance après la distribution des cadeaux de Noël

f

Red. * Red. * Red. * Red. * Red. * Red. * Red. * Red. *

dim. Rit.

Red. * Red. * Red. * Red. * Red. * Red. *

O Tannenbaum
Mon beau sapin

mf *f*

Mon beau sa-pin, o roi

Tan-nen-baum, wie treu sind dei-ne

des fo-rêts, Que j'ai-me ta-ver-

Red. *

Blät-ter! Du grünst nicht nur zur Som-mers-zeit, nein, auch im Win-ter,

- du - re! Quand par l'hi-ver bois et gué-rets sont dé-pouil-lés de

sièges, sans trop oser nous approcher du brasier miraculeux. Alors la bonne fée du logis nous appela un à un et nous conduisit elle-même au pied du sapin de Noël. Entre-temps, nos parents, les amis, tous les domestiques de la maison, étaient venus grossir les rangs des invités. Bientôt chacun eut les bras chargés de présents. Nous nous plaçâmes devant l'arbre, à côté de la crèche pleine de santons et d'animaux en bois polychrome, doucement éclairée de chandelles, pour entonner en chœur les hymnes traditionnels de la Nativité en Alsace. Nous, les enfants, nous chantions la plupart des strophes en français ; mais nos aînés reprenaient les airs anciens en allemand, comme ils avaient accoutumé de faire dans leur jeunesse. *Stille Nacht, heilige Nacht, O Tannenbaum*, alternaient avec *Sainte nuit, Mon beau sapin*, dans cette étrange liturgie de Noël des bords du Rhin. Rien n'est jamais simple chez nous, même pas les cantiques de toujours, repris sous le sapin par les générations réunies dans sa pure lumière. A la fin de la cérémonie, tous les paquets ouverts, les cadeaux admirés et montrés à la ronde, l'arbre flamboyant longuement contemplé en silence, lorsque le sommeil déjà commençait à peser sur nos paupières plissées par la veillée, nous avions le droit de venir souffler les chandelles. Nous les éteignions d'un coup, non sans nous être amusés en secret avec leurs mèches grésillantes – au risque de mettre le feu, vers minuit, à toute la maison. Mais la tentation était irrésistible ! La palpitation de la flamme vive, offerte à nos yeux curieux, à nos doigts avides de toucher l'élément merveilleux où s'épanouissaient chaleur et lumière mêlées, nous initiait à la vie divine des créatures terrestres. Nous existions pour un instant, qui se voulait sans fin, dans l'intimité du Buisson Ardent.

Pour un peu, tentés par l'éclat excessif mais mortel de l'arbre angélique, nous aurions consumé, – avec tout ce Bischwiller engourdi, sombrant de nouveau dans la nuit d'hiver, – le monde des apparences familières, au sein duquel seulement pouvait surgir, et briller un temps, la lumière invisible du cœur. Ceux qui n'ont su garder vivante la lumière souterraine enfermée dans la coquille étroite du monde révélé, ne sont-ils pas désireux d'y mettre le feu et de l'anéantir d'un coup, comme les enfants jouant à minuit avec les chandelles mourantes du sapin de Noël, au fond de la bicoque ancienne faite de pans de bois et de torchis ? Dans un accès de diablerie, – malice espiègle, révolte, ou désespoir –, ils espèrent faire jaillir de la destruction du monde reçu l'étincelle de la grâce, qui de nouveau se dérobe à leurs mains vides, à leurs yeux envahis de ténèbre. Ainsi les hommes changent-ils en une fournaise dévoratrice d'univers la mince lueur du salut, quand ils ne peuvent la faire scintiller plus longtemps contre les poutrelles de chêne ciré du plafond, qui seul protège du froid et de la nuit un humble foyer humain.

Les veilles de Noël passées au logis de mes amis ont conservé, dans mon esprit, ce bel éclat de paradis. Par délicatesse, plus tard, quand j'eus dépassé dix ans, je ne fus plus invité aux cérémonies domestiques qui précèdent la Nativité. En effet, l'aspect catholique de la fête s'était affirmé à mesure que les enfants Bohler grandissaient. J'aurais été obligé de me tenir à l'écart des célébrations pieuses, changé en simple spectateur, au lieu de participer pleinement, comme dans notre petite enfance, à la sorcellerie toute-puissante de cette nuit. Désormais, les soirs de Noël, nos voisins se contentèrent de faire déposer à notre porte une corbeille remplie de pommes reinettes, de noix et d'oranges, avec un beau livre relié aux tranches dorées, comme ces *Légendes d'Alsace* de Gévin-Cassal, illustrées par Robida, que j'ai sauvées du désastre de 1940, puis emportées dans mes bagages de pèlerin à travers l'ancien et le Nouveau Monde, jusqu'à Jérusalem. Au fond du panier se cachait un pâté de foie gras truffé en croûte, enfoui dans sa terrine de faïence brune et blanche, que la bonne Elisabeth avait confectionné de ses propres mains pour notre souper de réveillon. Les étrennes des Bohler étaient toujours couvertes d'une branche de sapin ornée de fils d'argent, d'une étoile d'or, et de trois chandelles rouges. Les flocons de neige qui tombaient dans le vaste panier à l'anse d'osier luisante, accroché au bras de la servante pendant sa course nocturne, glissaient entre les aiguilles diamantées

et s'égouttaient doucement sur les fruits. Ainsi nous participions encore de loin à la grande fête de l'enfance. Cette corbeille d'un soir d'hiver, n'est-elle pas devenue pour moi celle de la mémoire ? Il me suffit d'entendre prononcer le mot de Noël pour que monte en moi, comme une émanation des premiers temps, l'odeur fraîche de la branche de sapin couchée sur le panier de reinettes de notre chère Bett'l, toute trempée encore par les larmes de la neige fondante.

- 34 -

« Vos souvenirs vous ont trahi sur un point, me dit Antoine en souriant, après avoir vaillamment supporté ce long récit. Vous confondez l'ordre des faits lointains que vous évoquez. Saint Nicolas n'apparaît jamais le Soir de Noël. Sa fête se célèbre au début de décembre : c'est à ce moment-là seulement qu'il passe auprès des petits en distribuant des figues et des noix, trois longues semaines avant la visite de Hans Trapp et du Christkindel. » Le calendrier donne sans doute raison à notre ami. Et pourtant, revivant au cours de cette nuit d'hiver en Judée ma première veillée de Noël dans l'Alsace d'autrefois, c'est ensemble que je vois reparaître le méchant Trapp, le bon saint et l'enfant du miracle, surgis tout neufs de la nuit, dans la lanterne magique de ma rêverie. Celle-ci m'a-t-elle joué un tour de sa façon ? Mais si son travail souterrain a effectué cette fusion des temps et des actes, rappelant simultanément en moi ce qui fut séparé par les heures creuses de l'attente, c'est ainsi qu'il me faut porter au jour ce qui s'est unifié d'abord dans les couches profondes de l'oubli. Par-delà la dispersion des choses vécues, la réminiscence suscite en nous l'ordre intime et l'essence véridique des événements, tels qu'ils s'offrirent à la pensée du cœur. En dépit du calendrier des saints, le dernier mot est resté à la vérité intérieure de l'expérience, à la vie cachée de l'âme enfantine qui sait restaurer, en l'imaginant, la réalité simple du commencement, retrouver le chemin vers le lieu premier où tout coïnciderait, à travers l'émiettement banal des gestes et des jours. Ainsi alternent dans l'espace ductile de notre conscience les illuminations et les assombrissements qui ponctuent de leur éclat, ou éteignent dans un avant-monde obscur, le cours entier de cette existence.

Depuis toujours les huit langues de feu du candélabre de Hanouca se mirent dans l'iris pourpre de l'antique bassine de cuivre, au fond de la maison natale ensevelie sous la neige, quand meurt le reflet de l'armoire de chêne sous la braise du crépuscule d'hiver.

Longtemps après le jour, les pépites de charbon rougeoient derrière les lamelles de mica fendillées du grand poêle de faïence où l'on met à rôtir les noix ; et les pelures de reinettes jetées sur la bordure de fonte brûlante se tordent sous la morsure invisible, embaumant la chambrette de leur encens fruité qui distille l'âme pensive de l'automne.

Entre les murs bas dégradés par la pluie des siècles, les cierges des deux cimetières chrétiens ondulent lentement au vent, dans le brouillard jaune de la Toussaint, étouffés à la nuit tombante par les papillons de givre ou les bouquets de chrysanthèmes fanés.

Chaque année en janvier, pour rappeler l'instant de la mort du père, le lumignon qui flotte sur la veilleuse funèbre vacille toute la nuit au milieu du guéridon à la plaque de marbre fendue, faisant mouvoir des blocs d'air vitreux dans la pièce d'apparat noire et muette, où l'espace glacé s'épaissit.

A dix ans, couché sur la paille et les sacs de pommes de terre déchirés, je fais l'école buissonnière dans la cave humide de la maison de mon aïeul, enroulé dans ma grosse pèlerine bleue, un passe-montagne tiré sur le visage jusqu'au bas du menton, qui me rend pareil à un chevalier engoncé dans son heaume. La cave est dallée de plaques

de grès moisis, sous lesquelles clapotent les eaux ténébreuses d'un étang souterrain. Je réchauffe mes doigts à la lueur de la flamme étroite qui nage sur la couche d'huile de noix, versée dans un vieux litre d'étain à l'éclat terne et gris, dont le ventre bosselé porte le poinçon d'un artisan de l'autre siècle.

Douce petite étoile enfouie dans le cellier ancestral, m'apportais-tu la prescience du rêve qui allait me hanter tant d'années, quand la grande guerre m'eut jeté sur les routes sans retour de l'exil ? Une tempête de fer et de feu avait passé sur le monde, laissant derrière elle un amoncellement de ruines habitées par la détresse. Cette nuit-là, j'étais rentré dans la patrie de mon enfance. Mais de la haute cathédrale de grès rose ne subsistaient que les décombres béants sur un abîme. A tâtons dans le noir, en soupirant et en pleurant, j'errai entre les nobles murs écroulés. En vain je cherchai des yeux la flèche unique qui s'envolait jadis dans le ciel, la triple nef, le chœur aux piliers massifs où vivait et chantait depuis des siècles l'haleine humaine de ma terre. La tour était abattue, je me mouvais lentement autour des colonnes brisées, avançant à peine entre les débris entassés des voûtes, effleurant de la main les assises du vaisseau de pierre éventré, me faufilant sous des arches lézardées, ouvertes dans le vide, comme à travers un labyrinthe effondré sur des tombeaux. Ivre de tristesse, accablé par la perte du monde, je m'égarai longtemps parmi les restes de l'existence niée. Soudain, attiré par un mince rayon de clarté qui filtrait entre des amas de moellons descellés, appelé peut-être par l'écho d'un chant vague et lointain, je découvris l'entrée secrète oubliée depuis longtemps, je m'engageai dans l'étroit passage qui s'offrait à mes pas. Descendant quelques marches de porphyre usées, je me trouvai dans une crypte géante, très basse, taillée, me semblait-il, dans l'épaisseur de la roche originelle. Toute bruissante de murmures, elle était remplie de monde ; une foule d'hommes et de femmes vêtus d'habits de teinte foncée s'y pressaient dans la pénombre, qui portaient chacun, à la place du cœur, une petite étoile luisante. Dans le froid et la brume, au fond de la crypte aux murailles léchées de lueurs cuivrées, scintillait un buisson de lumières mouvantes qui paraissaient glisser à travers les plaintes discrètes des orants. Ces courtes flammes remplissaient la voûte proche, presque oppressante, de la nef souterraine, d'une clarté douce et profonde, pleine de consolation pour mon esprit épuisé de quêter un jour évanoui, à travers tant de nuit qui ne recouvrait que des ruines. La foule autour de moi était-elle composée de vivants ou de spectres ? Au-dessus de la gerbe vacillante des étoiles funéraires, un chandelier d'or à sept branches flamboyait devant le chœur sombre de la grotte, comme un sapin allumé par l'orage dans le réduit obscur de la forêt.

Ainsi le bélier arraché au buisson rayonne sans trêve sur le bûcher du mont Moriah ; les prunelles d'Abraham deviennent immenses et noires devant les cornes torses de la lumière. Bélier de l'origine, tu te cabrais vivant dans le refuge dernier de mon âme, buisson de foudre bondissant tout armé hors de la cathédrale détruite de l'enfance !

Sur un pan de colline déserte dans la Haute-Judée, le feu de camp vespéral agonise dans sa coque de pierre, au creux du rocher taraudé d'yeux obscurs comme le crâne du temps. Quel est le mystère de ce feu qui toujours recommence en moi, pourquoi le jaillissement éternel de la flamme jusqu'à la rupture soudaine, l'irruption de la nuit, l'effondrement royal au milieu d'une forêt de cendres ? Mais d'abord, dans un éclair, s'étreignent nos deux corps nus, toisons emmêlées et ardentes, comme ces grands sarments en feu tout enchevêtrés qui éclatent sur la plage d'Ashqelon à la nuit tombante, quand le vent d'Egypte se lève sur la mer pour attiser le lit de braises qui rougeoit dans le sable.

La même sourde et patiente lueur émane du toit de la grange incendiée par un coucher de soleil en septembre, dans la ferme de la Bleich, parmi les fleuves sombres des roseaux et des saules rhénans, au fond de la Prairie-Haute où les moutons s'essaient comme une traînée de pierres blanches, sous les maigres bouleaux recourbés vers leurs

Der Niklas wurde böß und wild,
Du siehst es hier auf diesem Bild!
Er packte gleich die Buben fest,
Beim Arm, beim Kopf, bei Rock
und West':

Den Wilhelm und den Ludewig,
Den Kaspar auch, der wehrte sich.
Er tunkt sie in die Tinte tief,
Wie auch der Kaspar „Feuer“ rief.
Bis übern Kopf ins Tintenfaß,
Tunkt sie der große Nikolas.



racines. Ils murmurent à mon oreille, dorant leurs feuilles convulsées d'angoisse à l'approche de la fin, face au château de tuiles exalté par l'éclat sous-marin du soir : « Apprends, comme nous, à t'incliner pour vieillir et disparaître. »

Que me veulent-ils donc, tous ceux-là, qui me disent : Monsieur, en voyant ma chevelure grisonner comme l'écorce des bouleaux en décembre, quand je sens battre, sous ma toison de nuages et d'écume, un cœur de quinze ans qui s'appelle Claude ? Du plus loin qu'il m'en souviennne, mes embrasements fragiles n'en forment qu'un seul, ils se rencontrent dans ce cœur de feu sombre, dont les lueurs changeantes ont fait jaillir ensemble, puis s'enfuir dans la nuit d'hiver en Judée, la fantastique silhouette de Hans Trapp, la panse bénigne de saint Nicolas et la couronne scintillante de l'enfant de Noël, telles qu'elles m'apparurent jadis, dans la galerie de bois, au haut de l'escalier du jardin, tout au fond de la maison de nos voisins, à peine frôlée par les ailes bleues d'un papillon de gaz.

De nouveau je conjure Bischwiller tassé sous la neige. Les nuées de corbeaux affamés s'engouffrent entre les cheminées mortes, dans la brume violette du soir. Murmures étranges au fond des ruelles raidies par le froid. Les maisons, les arrière-cours, les impasses, les créatures vivantes et les choses se recroquevillent sur elles-mêmes, font le gros dos sous le givre et la fumée gluante. La désolation s'y intimise. Elle se transfigure en bonté au fond des bicoques mornes, autour des petits poêles de fonte lézardée, rougis par la braise des briquettes.

A Cambridge, près de Harvard Square, il y avait un très vieux cimetière puritain dont les stèles entouraient, comme les vagues d'un océan pétrifié, la nef de bois grise d'une église calviniste échouée sur cette banquise polaire. C'était un cimetière au gazon ras, pauvre, rongé, plaqué de neige noircie, changée en croûtes sales, qui soutenait les pierres tombales arrondies, petites et propres, aux noms à demi effacés par le lichen, gravés en lettres penchées, maigres et sèches, dans le granit rugueux de l'avant-dernier siècle. Ici la désolation était nue, la présence humaine aplatie, l'existence défunte ouverte au vent d'hiver, sans abri ni recours. Les trolleys fondaient en grondant sur la chaussée, à côté des tombes inutilement ébranlées à leur passage incessant, dans la clarté aveugle de décembre, protégées de l'irruption mécanique des survivants par une infime barrière de bois soigneusement repeinte en blanc. L'intimité restait impossible, même en ce non-lieu dernier, dans le recueillement abstrait de la mort.

A travers les heures de sable et de cendres, que de lumières, d'ombres, de présences colorées qui paraissent et disparaissent ! Comment retenir tout cela, et comment le transmettre ? Rien ne vaut la parole qui s'érige, s'élance, se reprend sans fatigue, étalon chevauchant sans fin dans l'innocence pourpre de l'amour, lame brassant la mer en profondeur jusqu'à l'éclatement de l'étreinte, puissance du désir qui rebondit en jaillissant vers le glorieux épuisement ! La métaphore de l'Eros, c'est le livre qui déferle sans limites, le grand chant soutenu à travers une nuit entière de vigile par le regard dilaté sur la page recommençante, brûlé de fatigue et d'assouvissement.

Cyclamens, anémones rouges, ceps gonflant sous les pins, amandiers en fleur comme torches du paradis flambant au vent de janvier dans les collines de Judée, tout est déjà rejeté dans le grand silence blanc d'avant et d'après ma présence. Et pourtant, certaines choses peuvent être saisies au vol, portées vers toi sur les ailes de papillon du langage. Dans cette veillée de Noël chez les Bohler, une seule chose importait vraiment, qui compte pour moi après un demi-siècle d'errance : le flamboiement de l'arbre, le même feu qui m'embrase encore maintenant, parfois, la nuit. A l'illumination du dehors ne cesse de répondre, libre et différée, – initiale elle aussi, à la manière lente, infiniment patiente des amants, – la lumière engendrante qui tombe sur les figures du rêve, du plaisir charnel et de la mémoire.

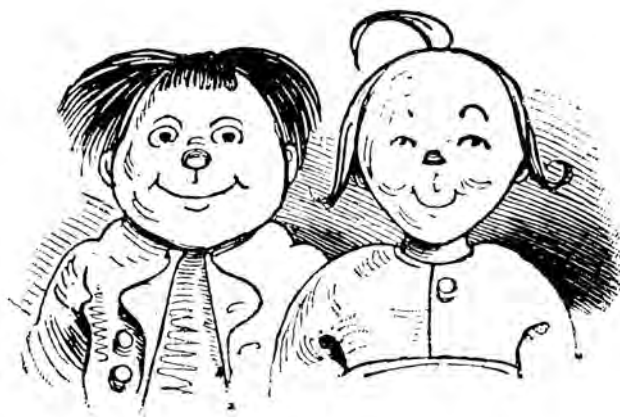
Ce ne sont pas mes souvenirs que je cherche, ni les choses en soi que je dis, mais l'émergence depuis longtemps poursuivie d'un commencement lumineux en moi, qui se propage comme il veut à travers la sphère

trouble du visible. Un Buisson Ardent, voilà le trésor que je dois exhumer, – Par quelle poussée obscure de mon esprit ? –, du tas de décombres de la mémoire. Pour moi il existe un sapin de Noël qui flambe dans tous les décembres, s'arrache aux lieux innombrables où je suis présent à l'espace. Figure surgissante de l'être ignoré en moi, devenu conscience lumineuse face au monde qui resplendit alors sous mon regard. L'attente, la vision jubilante, la perte et le deuil de cette incandescence trop vite éteinte, voilà le contenu de ma quête à travers les vagues pétrifiantes du temps. Au long des années, jusqu'à aujourd'hui, je n'ai rien fait d'autre que guetter, saluer, pleurer la colonne mouvante de la lumière. O douce chaleur de l'illumination première, fête et science d'un jour unique qui embrasse à la fois l'arbre étoilé du dehors et la racine de phosphore mystérieusement ramifiée au plus noir de moi-même ! Je suis et je connais un feu parallèle à mon temps de vie patiemment écoulé dans la fluctuante pénombre. L'épreuve en moi de l'existence ne s'est pas profilée sur un plan de ténèbres absolues. Projetée vers un écran irradiant, mon expérience intérieure s'est dessinée presque tout entière contre un fond de soleil sous la mer. L'épaisseur océanique de ma durée a été balayée de fulgurations fugitives et incertaines, parcourue par des bras de lumière lointaine, éclairée par les subites montées d'une lave viscérale. Sous la masse obscure et vaguante des eaux, l'origine rayonnait encore comme la bouche d'un volcan qui n'a jamais oublié la pourpre intense de l'éruption. En dépit des éclipses, des retombées de flamme, des longs égarements dans un marécage de cendres, la confiance a été maintenue, et sauvegardée la joie qui m'enracine encore dans l'être opaque du monde.

Ce qui se trouve à l'ouverture de la vie est plus fort que les écarts dont ensuite elle se comble, les distances qu'elle semble s'imposer pour mourir. De là vient en nous l'élan de la fidélité, c'est vers là qu'elle pointe – afin qu'on ne renie pas le commencement lumineux. Mais qui le sait, qui s'en soucie ? Le chemin oublieux du mépris de soi et des autres paraît tellement plus fréquenté... Nous autres, nous voyageons en toute petite compagnie. Suffisante, faut-il croire, pour ne pas demeurer en souffrance, seul et de trop, cloué sur place. Toujours une splendeur germe et ressuscite, éclairant par en dessous la totalité vivante de mon âme à chaque heure véridique de son règne. Hier, aujourd'hui, demain sans doute encore, une luminescence venue de la base de mon être traverse, au moindre éveil de ma conscience qui se saisit en voyant l'aurore grandir sur les monts de Judée, la somme achevée et déjà à refaire de mon existence.

Cette clarté fondatrice, qui illumine à partir du tréfonds les figures et les incidents de mon voyage humain, je me sens porté par un instinct qui ne trompe point à la réfléchir aussitôt dans mes actes et mes paroles fragiles. L'œil, le sexe et la voix l'accomplissent en même temps dans la pensée, dans l'œuvre d'amour, dans le poème circonscrit. Par eux se transmet un savoir opératoire tiré de ma fibre la plus secrète. Le sens très simple de cette conversion peut se lire, si vraiment tu en as le souci, au cœur net de ma formule. Une science pratique de la manifestation sort du laboratoire primitif de ma conscience. A travers les ruptures surmontées, retournant esprit et corps par la parole qui donne forme et qui libère, un nouveau commencement s'accomplit, sciemment cette fois-ci, – le commencement authentique de ta personne, – retour librement consenti vers la substance transfigurée. Pour toi aussi, mon œil découvreur du feu est devenu source de la vérité guérissante : âme lavée de toute culpabilité, ressoudée par le fond, soustraite enfin au mépris de toi-même, tu t'es récupérée, en même temps que le monde, au niveau vierge de l'origine, réalisant pour la première fois en toi l'inceste heureux qui rend possible ton mariage avec les créatures figurées de l'espace, suivant le tourbillon mesuré des oiseaux du matin.

Jérusalem, 1970.



Nous devons la collecte de ces illustrations d'Alsace à Alfred Dott.



Ecomusée d'Alsace.

Photographie de Jean-Luc Hohl Muller. Détail, p. 225. .

« Mon heure sur la terre »



Nicole Guézou, *Les Monstres* 1. Aquarelle.



*Le noyau pulsant du devenir
Le démonique ou la vie justifiée*

par Nicolas Class

Reconnaître la vie dans sa diversité et dans son devenir est sans doute la tâche la plus ardue, mais aussi la plus stimulante qui puisse s'offrir à un être que sa condition amène à la conscience et à s'affirmer de ce fait comme existant au monde. Elle lui demande de mobiliser l'ensemble de ses ressources, mais ne cesse de se dérober à son effort pour la cerner. Elle fait appel autant à son esprit logique qu'à sa sensibilité, à son imagination qu'à son discernement, et exige qu'on la consigne, si tant est qu'elle puisse l'être, aussi bien, et peut-être même plus, dans le récit que dans le discours. Elle attend de lui qu'il soit savant et philosophe, mais plus encore poète et écrivain. C'est que, au bout du compte, la vie est à elle-même sa propre justification et refuse de se voir réduite aux cadres dans lesquels nous nous voyons contraints de la délimiter, ne serait-ce qu'afin de mieux nous y repérer.

Goethe fut à la fois écrivain et philosophe, savant et poète. Plus que tant d'autres, il aura su accepter la vie et osé avoir confiance en elle. Plus que tant d'autres, il aura su se rappeler que l'acquisition de nos connaissances et la création de nos œuvres ne prennent sens que dans et par la vie qui nous revient. Plus que tant d'autres, il aura su admettre et accueillir comme une grâce le fait qu'on ne saurait séparer ce qu'elles nous apportent de ce que la vie même nous offre et nous amène nous-mêmes à vivre. L'expérience vécue prime, la singularité du vivant s'avère décisive. C'est qu'il s'agit de rendre compte ici du surgissement originel de la vie, entreprise toujours recommencée et toujours à faire, dès lors que ce qui se montre surgissant n'en finit pas de rejaillir. D'où la vocation paradoxale de l'homme appelé à en dire et à en écrire, qui doit, comme en un vase, retenir ce qui est fuyant et ne peut que l'être, au risque peut-être d'éclater pour avoir voulu contenir ce qui ne s'y peut jamais résoudre.

Goethe disait en ce sens de sa poésie qu'elle était poésie de circonstance, non parce qu'elle aurait dépendu d'événements, célébrations ou commandes, mais fut à chaque fois suscitée par le chatoiement toujours nouveau de ce reflet coloré qu'est la vie. C'est aussi la raison pour laquelle il a cherché à rendre compte du devenir des formes, qu'il considère dans la dynamique de leur formation, en tant que métamorphoses du vivant, donc dans leur connexion organique et irréductible, plutôt que comme des entités artificiellement isolées. Cependant, pour parvenir à cette claire conscience du primat de la vie, il aura dû lutter contre lui-même, contre ses propres préjugés et ses propres égarements, afin de dégager sa véritable vocation, de poète, et non de peintre ou de savant, d'écrivain, plus encore que de sculpteur ou de penseur. De cette lutte, il affirmera qu'elle est inscrite au cœur de la vie même et que c'est à travers elle seulement que nous pouvons vivre et avouer avec reconnaissance et émerveillement que nous vivons lors.

Pour désigner ce *nexus* de lutte avec soi et d'abandon à ce qui advient, d'élan impétueux et de contrariété paralysante, il se servira, à la fin de sa vie, du terme de « démonique ». Jean Lacoste nous en rend compte dans son étude *Devenir ce que l'on est. Goethe en Italie*. Il aura fallu que l'homme cède à son désir impérieux de visiter l'Italie pour que le poète puisse se reconnaître et s'assumer enfin lui-même. Ce désir, cependant, n'aurait pu aboutir, s'il n'avait été longtemps et fortement contrarié, comme si le fait d'accepter la vie telle qu'elle se donne ne pouvait être sans

qu'on en assume d'abord les antagonismes dans la singularité de sa propre existence, laquelle exige une résolution à chaque fois originale de notre part. Une telle conjonction est ainsi manifestation du démonique. C'est elle qui en commandera en tout cas l'effort plus tardif d'en écrire. Le *Voyage en Italie*, en tant qu'œuvre littéraire marquée au sceau du vécu, n'aurait pas pu voir le jour en effet, si Goethe n'avait su, lors de son périple, redécouvrir clairement et assumer pleinement sa véritable vocation. Il fallait qu'il acceptât qu'elle lui soit donnée pour l'accueillir et la laisser s'épanouir. Cette maturation dans la vie, l'œuvre sur la vie se doit alors de la rapporter véridiquement.

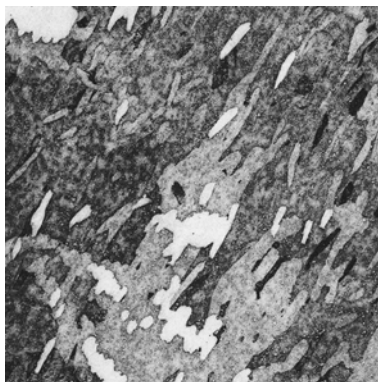
La notion de démonique désigne d'abord cette inscription de l'homme dans sa vie. Elle renvoie du même coup au rapport de la narration littéraire à la réalité vécue telle qu'on la vit encore ou qu'on la revit après coup. Elle se trouve ainsi étroitement liée à la manière dont le poète aborde le genre de l'autobiographie, le traite et le discute. Nous le montrons dans notre propre contribution *Élan vital et écriture de soi. Goethe et le démonique*. Le poète, en effet, ne thématise explicitement cette notion que dans *Poésie et vérité*. Cet effort explicatif doit d'abord servir à traiter un problème inhérent au genre : comment rendre compte du vécu, mieux encore de la vie même sans les trahir ? Cette interrogation des limitations et des ressources de l'écriture débouche alors sur une réflexion existentielle. S'il n'est pas possible au récit de vie de suivre un plan prédéterminé, ce n'est pas à cause de prétendues déficiences du langage, c'est plus simplement et plus fondamentalement, mais aussi de manière plus dérangeante, ou plus libératrice, parce que la vie n'en a pas forcément, que tout n'est pas établi d'avance, mais que, face au hasard des circonstances, nous avons notre part à jouer. Ainsi, la singularité individuelle reste aux prises avec la variété, voire la contrariété inhérentes à toute forme de vie, et c'est sans doute ici que Goethe a dû le plus revenir sur ses convictions d'homme des Lumières, pourtant fermement ancrées en lui.

La raison, la connaissance, la morale restent elles aussi des manifestations du démonique. Elles se ressentent du combat avec le démon, c'est-à-dire de l'impossibilité de ne pas vivre tel que, singulièrement, l'on devient soi. L'intérêt de Goethe pour les sciences relève ainsi du désir de savoir, compris lui-même comme manifestation de la tendance à persévérer dans l'être. Maurice Elie le rappelle dans son exposé *Goethe : le démonique, l'homme et la nature*. La démarche légitime de la connaissance ne peut être celle qui consiste à ne voir dans le monde et les vivants qu'un mécanisme mort dont les pièces rapportées seraient aisément mesurables et quantifiables, ce serait bien plutôt celle qui s'efforce de reconnaître les affinités électives qui les constituent en eux-mêmes et dans leur connexion. On ne saurait donc rendre compte d'un phénomène qualitatif comme celui de la couleur sans faire référence à la singularité de l'organe, et plus largement du vivant aptes à le percevoir. La *Théorie des couleurs* se veut ainsi connaissance de la vie et des vivants. C'est que la polarité propre à toute activité du vivant relève du démonique et se manifeste jusque dans l'effort entrepris, par ce vivant qui en est capable, pour se connaître et connaître ce avec quoi il interagit et sans quoi, donc, il ne serait pas.

On comprend ainsi en quoi le démonique exprime le noyau pulsant du devenir. Pour cette raison, Claude Vigée aura pu trouver très tôt en Goethe un précurseur dans l'effort de reconnaître et d'accepter la vie telle qu'elle est, de la vivre en et pour elle-même. Plus encore, l'exemple du poète allemand aura encouragé le poète français à oser une poétique de la vie inspirée par la confiance en la vie. Anne Mounic nous le montre dans son essai *La reconduite des mots à leur source : poétique du démonique chez Claude Vigée*. S'il fallait faire ressortir la nette différence qui, malgré leur dialogue toujours possible et souvent heureux, distingue le discours de la parole, on pourrait dire qu'elle traduit un antagonisme de posture face à la vie et à la source de tout usage du langage. Le discours ferait le choix

d'une récapitulation analytique de ce qui a été et court ainsi le risque de n'en retenir qu'une matière morte, même de ne procéder qu'à une mise au tombeau de ce qui aurait pu être cependant accueilli vivant. La parole, au contraire, et plus particulièrement la parole poétique, ferait le choix, en un inceste heureux, d'épouser la vie malgré son caractère imprévisible, aléatoire, déroutant. Elle accepterait ainsi de se laisser surprendre, de laisser d'elles-mêmes les choses parler et advenir à la merveille de la présence, que rejaillisse justement la source généreuse de la vie, qui, comme Verbe créateur, l'est aussi de toute parole.

Cet abandon à la vie, cette reconduite des mots à leur source sont bien du démonique, en ce qu'ils suivent d'un déchirement, d'un renoncement et se font par là même métamorphose et renouvellement d'existence. Si la vie au monde commence par un cri, c'est par le cri que l'homme naît à la vie. Le démonique, c'est, au fond, la lutte avec l'ange qui confère un nom et le dépouillement devant la divine présence qui ouvre le possible et donne vie.



Devenir ce que l'on est : Goethe en Italie

par Jean Lacoste

- 46 -

« Je sais à présent qui je suis, – qui je serai surtout, si je vis. – Jusqu'à présent, je n'avais fait que le soupçonner, le désirer, l'espérer. – C'est au renouveau de vie puisé dans l'art et la nature italienne [...] que je le dois. »

Romain Rolland, Retour au Palais Farnèse (Rome, 30 décembre 1890).¹

Pourquoi ? Pour quelles raisons Goethe, le 3 septembre 1786, avant l'aube, quitte-t-il seul Carlsbad sans crier gare, sans même avertir son souverain, le duc Carl August de Saxe-Weimar-Eisenach, et son amie de cœur Charlotte von Stein, qui en concevra un durable dépit et une tenace rancune ? Sous l'influence de quelles forces le poète-ministre de Weimar a-t-il pris cette décision imprévue ? Le récit qu'il donne de toute cette aventure de dix-huit mois, dans son *Voyage en Italie* – publié en 1816 et 1817, et en 1829 pour le « Second séjour à Rome de juin 1787 à avril 1788 » – donne quelques indications et il n'est pas difficile de pointer les raisons particulières qui peuvent expliquer cette soudaine disparition : depuis son arrivée à Weimar en 1775, Goethe avait assumé d'innombrables tâches administratives, en véritable « factotum » du duché, selon le mot cruel de Herder, des tâches allant de l'assainissement des finances et la relance de la mine d'Ilmenau à l'organisation de masques et de redoutes pour les anniversaires de la cour. A cela pouvait s'ajouter la frustration des relations avec Charlotte von Stein, qui en étaient restées, semble-t-il, sur un plan platonique et mystique, sans aller jusqu'à la complétude physique. Enfin, conséquence peut-être de cet excès d'occupations et de ces frustrations personnelles, Goethe avait sans nul doute le sentiment d'être victime d'une certaine impuissance littéraire, de ne pouvoir offrir depuis plus de dix ans aucune œuvre d'envergure. Le drame de Faust dont il avait fait avec succès la lecture à son arrivée à Weimar – la première version, celle, d'inspiration *Sturm und Drang*, que l'on a longtemps appelée l'*Urfaust* – demeurait inachevé. Quelle que soit la part de chacun de ces facteurs, il n'est pas contestable que Goethe traverse à ce moment une grave crise personnelle qui l'incite, pour échapper à la tentation du sort de Werther, à partir sans tarder, à chercher la guérison et le salut « là-bas » (« *dahin* »), dans cette Italie dont il a si souvent rêvé. Il parle à ce propos d'une « évasion » le 13 décembre et d'un *salto mortale*, un « saut périlleux »². Son départ est présenté comme une question de vie et de mort, mais avec une nuance. « Si je n'avais pas pris la résolution que j'exécute maintenant, j'étais un homme perdu ; tant le désir de voir ces choses de mes yeux était arrivé dans mon cœur à sa maturité. »³

« Maturité » ? Ce voyage impromptu viendrait donc à son heure, comme un geste préparé de longue date et de ce point de vue nécessaire. Cette crise est-elle un accident dans l'existence de Goethe, ou n'est-elle qu'une

1 Romain Rolland, Choix de lettres à sa mère, in *Cahiers Romain Rolland*, n° 8. Paris : Albin Michel, 1956, p. 135.

2 Goethe, *Voyage en Italie*. Paris : Bartillat, 2011, p. 172.

3 Goethe, « Venise, 12 octobre », *Voyage en Italie, op. cit.*, p. 111.

nouvelle manifestation d'une tendance profonde et récurrente de sa personnalité ? Une tendance qui le conduit à se présenter et à se représenter comme un *Wanderer*, un voyageur, un errant, arrivant à l'improviste et repartant tout aussi rapidement.

L'existence de Goethe, en fait, est riche en de telles ruptures, en transformations soudaines, en métamorphoses radicales : quand, à Francfort, en 1770, il met brutalement fin aux entretiens avec la pieuse Suzanne de Klettenberg, cette amie piétiste de sa mère, proche des frères Moraves ; quand, l'année suivante, il rompt tout aussi soudainement avec la fille du pasteur de Sesenheim, Friederike Brion lors de ses études à Strasbourg ; quand il met un terme tout aussi brusquement à ses fiançailles avec la belle « Lili » Schönmann de Francfort.

Le voyage en Italie s'ouvre tout aussi brutalement, soudainement, brusquement quand Goethe indique qu'il quitte Carlsbad sans même annoncer son départ à Charlotte von Stein, « l'âme sœur » avec laquelle depuis dix ans il avait noué une relation, qui pour être sans doute platonique, était d'une profonde intensité.

Ces ruptures soudaines, ces départs précipités, ces fuites récurrentes font qu'on pourrait parler à propos de Goethe d'un complexe d'Ulysse. Il se voit en voyageur errant qui séduit une jeune fille comme Nausicaa avant de repartir. Il s'identifie à Enée, abandonnant Didon, la reine de Carthage, pour suivre sa destinée qui est de bâtir Rome. Il est significatif que Charlotte von Stein ait écrit ultérieurement une pièce intitulée Didon.

Ce qui pourrait apparaître comme une lubie contingente, une « fuite » précipitée, sans réflexion, une fugue presque, en tout cas un geste arbitraire, se révèle donc être la manifestation d'une force irrésistible, d'un caractère permanent, étranger au bien et au mal, d'une impérieuse pulsion. Un destin qui impose sa marque, et cette marque est l'apparente imprévisibilité et de la vie. Imprévisibilité et aussi irresponsabilité de la vie. C'est l'interrogation fondamentale que pose la relation entre Faust et Marguerite.

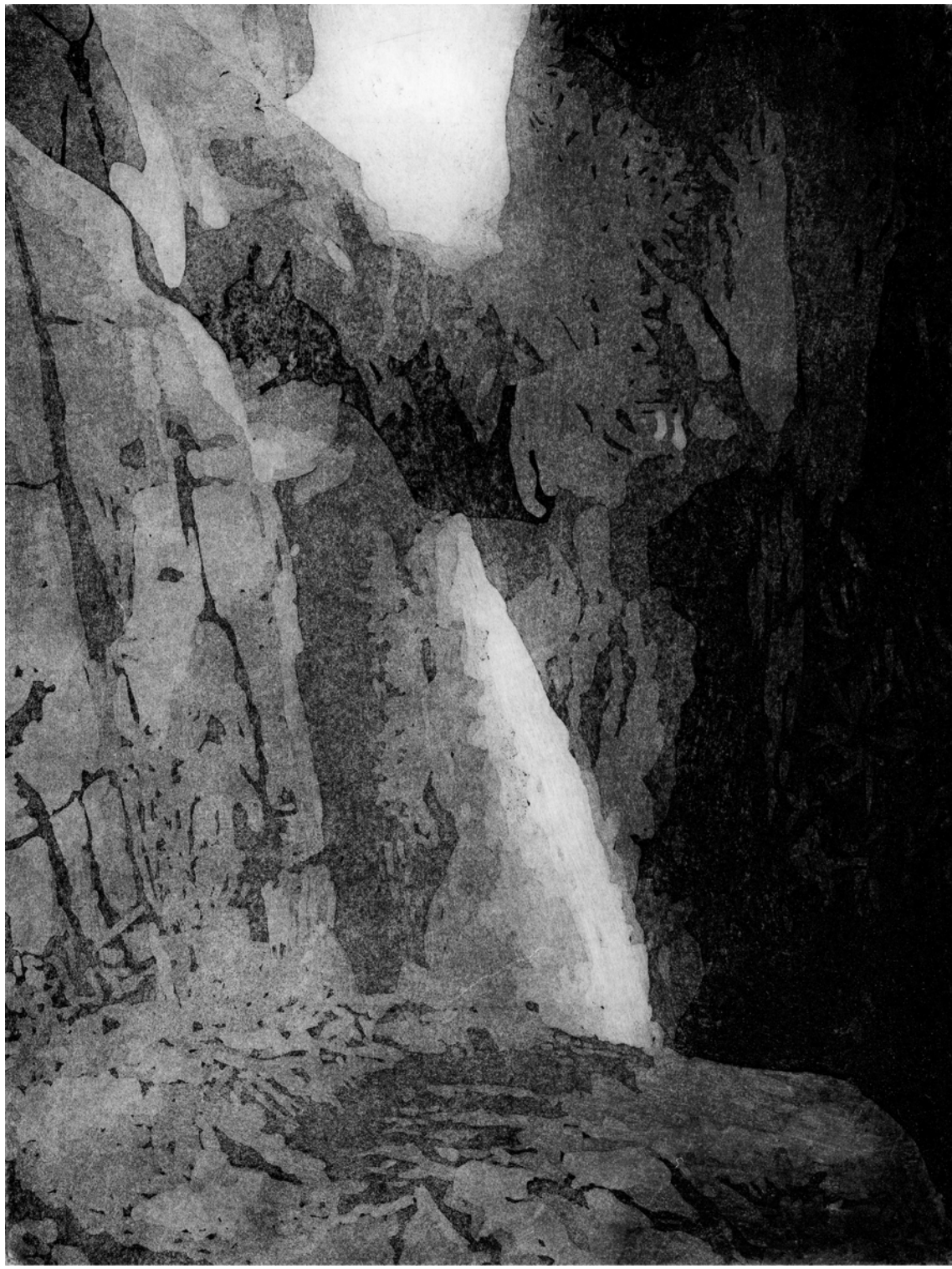
Ah ! Ne suis-je pas le fugitif, l'exilé ?
Le monstre sans but et sans repos,
Qui, comme un torrent mugissant, de rochers en rochers,
Aspire avec fureur à l'abîme ?⁴

C'est à cette même interrogation sur la part du destin et de l'arbitraire dans l'existence que Goethe tente de répondre quand il écrit son *Voyage en Italie*. Ce fragment d'autobiographie « tiré de ma vie » (*Aus meinem Leben*) fait deviner en plusieurs endroits que ce voyage a été ordonné par une puissance mystérieuse à laquelle Goethe ne pouvait résister.

D'une manière générale, qu'en est-il de la permanence de la personnalité au travers des circonstances ? Goethe se veut un *Aufklärer*, un homme des Lumières, indifférent, sinon hostile à la religion établie, sensible aux hérésies, et l'on sait que les Lumières allemandes, avant même le romantisme, admettent plus que les françaises une part d'ombre et une obscurité féconde. Le message le plus constant de la *Farbenlehre* goethéenne, de sa « théorie des couleurs », ne sera-t-il pas que les couleurs naissent du jeu, ou plutôt de la confrontation de la lumière et de l'ombre ? Plus que d'autres, Goethe a conscience de l'énigme ténébreuse que pose toute existence, le « démonique », qu'il

4 Goethe, *Faust*. Paris : Bartillat, 2009, p. 114 (*Urfaust*).

Nicole Guézou, *Cascade du Bras-Rouge*. Aquarelle.



faut se garder de confondre avec le démoniaque, même si l'on peut considérer qu'une présence diabolique comme Méphistophélès peut être conçue comme la simple projection de la fatale part d'ombre de Faust.

Le voyage en Italie de 1786 à 1788, tel qu'il est relaté bien ultérieurement dans *Voyage en Italie*, se caractérise pour Goethe par la découverte du classique comme réalité archéologique et comme principe esthétique. Il s'enthousiasme dès l'automne 1786 de fouler enfin « le sol classique » qui ne peut que lui inspirer la sérénité et l'équilibre qu'il cherche. Naît en Italie la légende du Goethe « olympien » que certains commentateurs s'obstineront à privilégier. Il peut donc sembler paradoxal de chercher l'influence du *daimôn* dans une œuvre comme le *Voyage en Italie*, qui tend apparemment à justifier la conversion de Goethe au classicisme et décrit sa transformation en écrivain rêvant de rétablir les canons de l'art grec dans l'Allemagne de 1800. Pourtant un élément chronologique doit nous interpeller. Les deux premières parties du *Voyage en Italie*, celles relatives au voyage de Carlsbad à Rome, au premier séjour à Rome et au voyage en Sicile, qui rassemblent des pages encore tout imprégnées de l'enthousiasme de la découverte des maîtres de l'Antiquité et de la Renaissance, ont été tout d'abord publiées en 1816 et 1817, sous le titre *Aus meinem Leben*, et ainsi replacées dans le cadre plus général des écrits autobiographiques de Goethe. C'est par le récit de la vie que passe la proclamation esthétique. Ce qui signifie aussi que ces pages ont été écrites à la même période que les *Urvorte*, ces poèmes, où le *daimôn* trouve sa plus claire définition (poétique). Cette poésie « orphique » fournit peut-être les clefs de l'entreprise autobiographique qui se déploie dans *Poésie et vérité* comme dans *Voyage en Italie*.

Certes, le fait que ces ouvrages sont contemporains ne peut servir d'argument. Mais l'on sait que la question du démonique apparaît dans une réflexion sur la manière de raconter une vie, sa vie. Eckermann, dans ses conversations avec Goethe, en janvier et février 1831, fait part à ce dernier de son sentiment d'étonnement devant la quatrième partie de *Poésie et vérité*, celle qui est censée raconter la dernière année à Francfort, avant le départ pour Weimar (1775). Le célèbre *famulus* de Goethe a un sentiment d'inachèvement ; il voit dans cette quatrième partie le tableau d'une vie qui n'a plus de « tendance » claire, la saisie d'un moment où plusieurs choses s'achèvent et d'autres se nouent. Goethe, en fuyant au dernier moment la perspective d'un beau mariage avec « Lili », la séduisante fille d'un banquier de Francfort, et en choisissant de se rendre à Weimar sans vraiment savoir quel serait là-bas son rôle, donne bien l'impression de se livrer au hasard, de céder à l'impulsion, de prendre un risque à peine calculé. Comme il aime à dire : un *salto mortale*. La dernière page de *Poésie et vérité* – avec sa citation d'Egmont – est bien significative, qui présente le jeune poète entraîné par les « chevaux solaires du temps » (*die Sonnenpferde der Zeit*) vers une destination qu'il ne connaît pas. « Où va-t-on ? On ne sait pas. » On se rappelle à peine d'où l'on vient. Manière originale de s'abandonner à son « destin » tout en laissant sa part au hasard et à la contingence.

Aussi Goethe présente-t-il plus tard ce revirement de 1775, cette péripétie dans le drame de sa vie, comme la manifestation de cette « ineffable énigme » qu'est une existence humaine. Il faut, dit-il, pour justifier après coup son étrange comportement, avoir une vision élargie, une vision d'ensemble qui n'est pas dans les habitudes des êtres humains. Comment avoir cette vision élargie de la psyché humaine ? Comment rendre compte de cette complexité ? Les huit *Urvorte* sont en quelque sorte les catégories de cette rencontre entre l'âme et l'existence.

Une des clefs de « l'âme » a pu sembler se cacher dans les études physiognomoniques du Suisse Lavater, que Goethe pratique un temps avec passion – en 1774-1776 – et qui ont eu au moins le mérite d'attirer l'attention de Charlotte von Stein sur la figure du poète, et inversement. Goethe se détachera facilement de cette psychologie bien trop liée à l'apparence physique.

Fallait-il accorder davantage de crédit à l'astrologie, à l'influence de la conjonction des astres sur l'être qui vient de naître ? Quand il entreprend le récit de sa vie dans *Poésie et vérité*, Goethe ne manque pas de rappeler l'heureuse conjonction astrale qui a présidé à sa naissance, le 28 août 1749 : « La constellation était heureuse : le soleil était dans le signe de la Vierge et à son point culminant ce jour-là ; Jupiter et Vénus le regardaient avec amitié et Mercure sans hostilité ; Saturne et Mars se montraient indifférents. »⁵ Il ajoute une précision qui éclaire sur la place si importante de la lune, à la clarté si souvent funeste, dans sa poésie et sa prose : « Seule la lune qui venait d'entrer dans son plein, déployait d'autant plus le pouvoir de son opposition que son heure planétaire (*Planetenstunde*) avait commencé dans le même temps. » Mais Goethe croit-il sérieusement que sa naissance soit due à sa « nativité »⁶, c'est-à-dire à l'heureuse conjonction des astres qui, comme autant de bonnes fées, auraient veillé sur son berceau ? Il s'empresse d'ajouter qu'il a failli périr du fait de la « maladresse de la sage-femme » : « je vins au monde comme mort » et « ce ne fut qu'au prix de beaucoup d'efforts que je vis la lumière ». Des ténèbres à la lumière, voilà le chemin difficile de l'existence que le jeu avec l'astrologie permet de tracer. Goethe, en réalité, accorde peu de crédit à ces spéculations⁷ – ces « chimères astrologiques selon lesquelles le ciel étoilé régirait les destinées humaines » –, mais, avec beaucoup d'art, il met ainsi en place discrètement les éléments qui vont dominer son récit autobiographique et qui détermineront sa vision de la personnalité humaine : d'un côté la conviction qu'un destin obscur pèse sur la vie de chacun, auquel il est vain de vouloir échapper : ce sera le *daimôn*.

Quel phénomène Goethe cherche-t-il à saisir avec la notion de *daimôn* ? « Ce quelque chose n'était pas divin puisqu'il semblait irraisonnable ; il n'était pas humain, puisqu'il n'avait pas d'intelligence (*Verstand*) ; ni diabolique, puisqu'il était bienfaisant ; ni angélique, puisqu'il faisait souvent paraître de la méchanceté (*Schadenfreude*). Il ressemblait au hasard, car il ne montrait aucune suite ; il avait un peu l'air de la Providence, car il dénotait un enchaînement (*Zusammenhang*). (...) Il semblait en agir arbitrairement avec les éléments nécessaires de notre existence. »⁸

Goethe a essayé, comme on sait, de rendre poétiquement sa vision complexe de l'existence humaine dans un ensemble de cinq strophes de huit vers, intitulé *Umworte*, et dont la première est intitulée « Daimôn ».

Tel était, en ce jour qui t'a donné au monde,
Le soleil quand eut lieu le salut des planètes.
Tel aussitôt tu t'es développé sans cesse
Au gré de cette loi qui réglait ta venue.
Il te faut être ainsi, tu ne peux pas fuir,
C'est ce qu'ont dit déjà sibylles et prophètes ;
Et nul temps, nu pouvoir ne morcelle la forme
Marquée d'un sceau et qui, en vivant, évolue.⁹

5 Goethe, *Poésie et vérité. Souvenirs de ma vie*, trad. Pierre du Colombar. Paris : Aubier, 1941, p. 13.

6 La « nativité » désignait la naissance considérée du point de vue de la date.

7 Goethe, *La forme des nuages d'après Howard*, suivi de *Essai de théorie météorologique*, tr. Claude Maillard. Charenton : Premières pierres, 1999, p. 39.

8 Goethe, *Poésie et vérité*, op. cit., p. 493.

9 Goethe, *Poésies. Gedichte*, 2, *Du voyage en Italie jusqu'aux derniers poèmes*, traduites et préfacées par Roger Ayrault. Paris : Aubier, 1982, p. 599.

Ces vers, gnomiques à défaut d'être véritablement obscurs, et, comme dit Goethe lui-même, d'inspiration « orphique », ont été composés en octobre 1817 ; ils ont été publiés tout d'abord dans les *Cahiers de morphologie* de 1820 (qui relèvent des écrits scientifiques), puis repris dans la revue *Über Kunst und Altertum* la même année, assortis d'un commentaire de Goethe lui-même. Mais pour éclairer davantage cette notion citons le critique Charles Du Bos qui, dans son admirable Goethe de 1949, écrit à propos de ce thème même :

En fait, pour Goethe le *Daimôn* est bien plus qu'une notion, plus qu'une force, plus même qu'une Mutter, qu'une Mère : il est – et la phrase de Dante peut lui être appliquée « en toute véracité » et à la lettre – cet « esprit de la vie qui demeure dans la chambre la plus secrète de [son] cœur » ; – et rien ne le prouve mieux que les termes du commentaire, que ces accents vigoureux, convaincus, qui, en leur chaleur concentrée, aspirent à remonter jusqu'à l'indestructible de la strophe : « L'individualité nécessaire, immédiate, proférée à la naissance même, et limitée, de la personne... Un caractère individuel aussi prononcé peut bien en tant que limité être détruit, mais, aussi longtemps que son noyau tient ensemble, il ne peut pas voler en éclats ni être morcelé, et ceci à travers toutes les générations de sa vie... Cet être solide, tenace, qui ne se développe que de lui-même... »¹⁰

Mais, de l'autre côté, il faut tenir compte de l'intervention toujours possible des « efforts » (« *Bemühungen* ») de l'individu, autre nom du *Streben* qui est une des notions-clefs de Goethe, comme le suggère le prologue de Faust : « *Es irrt der Mensch solange er strebt.* » L'être qui tend vers un but ne peut manquer de s'égarer, de se fourvoyer. Et c'est cet effort constant, ce *Streben* de chaque instant qui justifie et excuse tout, même, *in fine*, le comportement de Faust, qu'il s'agisse des relations avec Marguerite ou, dans le Second Faust, le désir tragique de s'approprier par la violence le petit domaine de Philémon et Baucis.

Il y a là un paradoxe : la présence en lui de cette puissance mystérieuse entrave-t-elle l'action de l'individu, l'empêche-t-elle d'agir librement ? Tout au contraire, Goethe semble considérer que la présence de ce *daimôn*, loin d'être une entrave, donne du charisme et de la volonté à certains, qui exercent ainsi une influence considérable sur les autres et deviennent des hommes d'action. Parmi les contemporains mentionnés dans les *Conversations avec Eckermann*, figurent Napoléon qu'il a rencontré à Erfurt, en 1808, mais aussi le grand-duc Carl August, son mécène, son ami décédé en 1828 et dont il loue l'énergie ; il ajoute Byron, auquel aucune femme ne résiste, mais aussi Schiller.¹¹ Mais il se pourrait que la présence, surprenante, dans la seconde partie du *Voyage en Italie*, d'un texte sur Philippe Neri, « le saint humoriste », soit là pour donner un autre exemple de cette capacité d'influence due au *daimôn*.

Il a été – écrit-il à propos de ce saint – un homme tout à fait éminent, qui s'efforçait de dominer l'humeur altière propre aux natures comme la sienne et de dissimuler l'éclat de son existence par le renoncement, l'abnégation, la bienfaisance, l'humilité et l'avalissement. Paraître insensé au monde et se plonger ainsi encore mieux en Dieu [...], telle était l'idée qu'il aspirait sans relâche à mettre en œuvre. C'est en ce sens qu'il entreprit de s'éduquer soi-même et, ensuite, d'éduquer soi-même.¹²

10 Charles Du Bos, *Goethe*, Paris : Éditions Corrêa, 1949, p. 52.

11 *Conversations de Goethe avec Eckermann*, trad. de Jean Chuzeville. Paris : Gallimard, 1988, p. 287.

12 Goethe, *Voyage en Italie*, *op. cit.*, p. 521.

Le plus troublant est que la décision en apparence libre et arbitraire de Goethe – comme les libres associations de l'inconscient – semble obéir à une autre logique, à une nécessité impérieuse. L'Italie est pour Goethe une destination que le destin lui impose. Une première fois, en 1775, il a failli s'y rendre et au dernier moment il a rebroussé chemin, pour retrouver Lili et la perspective d'un beau mariage, en apparence, et, en réalité, pour s'engager dans la carrière ouverte à Weimar.¹³ Un dessin de Goethe garde le souvenir de ce moment décisif, de cet instant de balance du 22 juin 1775 où s'exprime pleinement le *daimôn* : « *Scheideblick nach Italien vom Gotthard* », écrit-il Goethe sur son dessin, « dernier regard vers l'Italie depuis le Saint-Gothard ».

« Il me semble – explique Goethe à Eckermann à ce propos – que l'homme, en de pareils moments, ne sent en lui aucune force de décision mais qu'il est régi et déterminé par des impressions antérieures. La Lombardie et l'Italie m'apparaissaient comme quelque chose de tout à fait étranger, l'Allemagne comme quelque chose de connu, d'aimable, de plein de perspectives gracieuses et familières. »¹⁴ Pourtant, finalement, même Lili ne pourra pas le retenir non plus que la cour de Weimar et il faudra qu'il s'enfuit, à plusieurs reprises.

Le voyage en Italie de septembre 1786 à juin 1788, tel qu'il est relaté dans *Voyage en Italie*, se caractérise pour Goethe par la découverte de l'art antique, nourrie par la lecture d'Homère : il se dit persuadé que « le sol classique » ne peut que lui apporter sérénité et équilibre et mettre fin à la grave crise existentielle qu'il traverse. C'est en Italie, nous l'avons dit, que naît la légende du Goethe « olympien ». Il peut donc paraître surprenant de chercher dans cet épisode de la vie de Goethe des éléments « démoniques » et l'influence même du « *daimôn* ». Une fatalité semble pourtant peser sur ce voyage qui semble contraindre Goethe, alors homme fait et ministre d'un duché, à reproduire les voyages de son père, à mettre ses pas dans ceux de Johann Caspar Goethe en suivant son *Viaggio per l'Italia* de 1740. A peine est-il par exemple arrivé à Venise qu'il sent tout le poids de cette répétition, faut-il dire de cette résurgence ?

Quand la première gondole s'est approchée du coche d'eau (...), je me suis rappelé un jouet de mon enfance, auquel je n'avais pas songé peut-être depuis vingt ans. Mon père possédait un joli modèle de gondole, qu'il avait rapporté d'Italie : il y attachait beaucoup de prix, et il était sûr de me faire une grande faveur quand il me permettait de m'en amuser. (...) J'ai senti une aimable impression d'enfance qui m'avait fui longtemps.¹⁵

Même s'il s'agit, en apparence, d'un jouet aussi trivial – aussi kitsch – qu'une simple gondole miniature, on devine de quel poids pèse encore sur l'adulte Goethe le souvenir de l'autorité paternelle, dont il fallait l'autorisation pour jouer avec le petit objet si symbolique (quand il s'agit d'aborder la ville la plus maritime du monde, la ville-mer...) Goethe semble doublement soumis au *daimôn* : par le destin qui le conduit à répéter le voyage que son père a fait, et par le charisme même de ce père formidable. Le grand poète est obligé de suivre l'exemple de son père. Le

13 « Le démonique accompagne chaque passion et trouve dans l'amour son véritable élément. Dans mes rapports avec Lili, le démonique fut singulièrement agissant. Il fit prendre à mon existence une tout autre direction et ce n'est pas trop dire lorsque j'affirme que ma venue à Weimar (...) en [a] été la conséquence. » *Ibid.*, p. 588.

Goethe, *Poésie et vérité*, op. cit., p. 475.

14 Goethe, *ibid.*, p. 475.

15 Goethe, « Venise, 28 septembre 1786, « au soir ». *Voyage en Italie*, op. cit., p. 72.



Nicole Guézou, *Les Bans*. Aquatinte.

départ mystérieux de septembre 1786 est comme aimanté par des destinations prédestinées : Venise, en raison de cette gondole miniature qu'il avait vue dans son enfance, puis Rome, considérée comme la capitale du classicisme antique et moderne, Rome dont les *vedute* rapportées par le père ornaient les murs de la maison de Francfort, Rome si attirante que Goethe ne consacre à Florence que quelques heures, en passant, pressé qu'il est d'arriver Porta del Popolo.¹⁶ « Mon désir de voir ce pays était mûr depuis trop longtemps. »¹⁷ Une lettre, de Rome, à sa mère du 4 novembre 1786 précise même : « Je ne saurais vous dire la joie que j'éprouve à voir se réaliser tous ces rêves et tous ces vœux de ma vie, à regarder aujourd'hui face à face toutes ces choses que je connaissais par des gravures de mon enfance et dont mon père parlait si souvent. »¹⁸

Mais la puissance du *daimôn* qui s'exerce sur le poète n'agit pas sans qu'il intervienne lui-même, la métamorphose à laquelle elle prélude doit être assumée et comprise. C'est tout ce travail sur soi de transformation que Goethe décrit dans le *Voyage en Italie*. Comme Philippe Néri qui veut « s'éduquer » et éduquer les autres, installé « sur le sol classique », il s' imagine un temps pouvoir devenir un artiste dans le domaine des beaux-arts ; il dessine, il peint, il étudie le jeu des couleurs, il réfléchit au motif. Il croit pouvoir décrire au duc Carl August ses progrès dans ce domaine en dressant avec une grande inconscience le bilan de son séjour, sans imaginer les réactions de ceux restés à Weimar devant ce cursus de libre artiste.

Comme j'étais entièrement libre, comme je vivais entièrement comme je le souhaitais et le désirais, je ne pouvais pas invoquer l'excuse des circonstances ou des contraintes ou de la situation, tout dépendait directement de moi et j'ai ainsi appris à me bien connaître. [...] Lorsque je suis arrivé pour la première fois à Rome j'ai tôt fait de saisir que je ne comprenais rien à l'art et que je n'avais jusqu'ici admiré et apprécié que le reflet général de la nature dans les œuvres d'art ; rapidement, une autre nature s'est révélée ici, un plus large domaine artistique, voire un abîme de l'art dans lequel je plongeais d'autant plus volontiers les yeux que j'avais habitué mon regard à plonger dans les abîmes de la nature. Je m'abandonnai tranquillement (*gelassen*) aux impressions sensibles, j'ai vu ainsi Rome, Naples, la Sicile et je suis revenu à Rome pour la Fête-Dieu. Les grandioses scènes de la nature avaient élargi mon esprit et aplani tous les plis, j'étais parvenu à une certaine notion de la dignité de la peinture de paysage, j'ai vu Claude et Poussin avec d'autres yeux, j'ai passé quatorze jours à Tivoli avec Hackert, qui était revenu à Rome, ensuite la chaleur m'a enfermé deux mois dans la maison, j'ai achevé Egmont et j'ai commencé à pratiquer la perspective et à jouer un peu avec les couleurs. Septembre est arrivé, je me suis rendu à Frascati, de là à Castello et j'ai dessiné d'après nature et j'ai facilement pu remarquer ce qui me faisait défaut. Vers la fin octobre, je suis revenu en ville et une nouvelle époque a commencé. C'est la figure du corps humain qui a désormais attiré mes regards et, alors qu'auparavant j'avais détourné les yeux d'elle, comme devant l'éclat du soleil, je pouvais maintenant la contempler avec ravissement et m'attarder dans sa contemplation. Je me suis mis à l'école, j'ai appris à dessiner la tête dans toutes ses parties et j'ai compris alors les œuvres antiques. J'y ai consacré novembre et décembre tout en écrivant entre-temps Erwin et Elmire ainsi que la moitié de Claudine. [...]. Mon intention est maintenant de copier en février quelques dessins de paysage, de dessiner et de colorier quelques *vedute* d'après nature et d'être ainsi plus sûr de moi. J'ai souhaité consacrer mars à une nouvelle révision des points les plus importants, voir quelques personnes, [...] et prendre cette fois congé de Rome.¹⁹

16 Goethe, *Voyage en Italie*, *op. cit.*, p. 143 (« 1^{er} novembre 1786 »).

17 *Ibid.*, p. 144

18 Goethe, *Briefe*, Band 2. Briefe 1786-1805. Munich : Hamburger Ausgabe, C. H. Beck, 1988, p. 18.

19 Goethe, « Rome, 25 janvier 1788 », in *ibid.*, p. 79.

Le séjour en Italie est marqué par un paradoxe : Goethe est parti à la recherche d'une existence plus authentique, plus conforme à ce qu'il croit être son démon propre, son destin, son *Streben* légitime, mais il se fourvoie et cherche à être ce qu'il n'est pas, un « artiste » – au sens d'un praticien des beaux-arts, d'un dessinateur ou d'un peintre. Autre paradoxe : lui qui a toujours attaché le plus grand prix à sa liberté et refusé souvent les attachements amoureux, se rend en Italie pour trouver un maître, un mentor un peu inquiétant comme ce Behrig qu'il rencontre à Leipzig et dont il se serait inspiré pour Méphistophélès. Mais ceux qu'il rencontre à Rome dans la petite communauté allemande ne sont pas à la hauteur de la tâche qu'il leur assigne secrètement : ni Tischbein, qui s'installera à Naples, ni Hackert, qui peint des paysages, ni Angelika Kauffman, dont les portraits ne sont guère fidèles, ni, *a fortiori*, le dogmatique et, disons-le, assez médiocre J. H. Meyer ne peuvent répondre à cette attente. Aussi bien Goethe, après de longs mois, doit-il se rendre à une double évidence : s'il est effectivement lui aussi un artiste, un *Künstler*, ce n'est qu'en tant qu'écrivain, et pas dans le domaine des beaux-arts. Dans sa lettre du 18 mars 1788 Goethe, sommé de rentrer à Weimar, répond au duc avec toutes les marques de la déférence en lui demandant de lui accorder un nouveau congé et de le décharger de ses fonctions administratives au service du duché, pour qu'il puisse se consacrer entièrement à la littérature. « Je réponds à votre amicale et cordiale lettre par un joyeux : 'j'arrive'. Ainsi mes espérances et mes souhaits sont exaucés, ma première intention remplie. » Il prend soin d'ajouter : « Je peux bien le dire, durant cette année et demie de solitude, je me suis de nouveau retrouvé ; mais comme quoi ? – Comme artiste ! Ce qu'autrement je suis encore, vous en jugerez et en ferez bon usage. »²⁰

Mais l'histoire ne s'arrête pas là. A Rome, lors de deux séjours successifs (du 1er novembre 1786 au 21 février 1787, puis du 8 juin 1787 à avril 1788), Goethe va découvrir, lentement, et avec bien des déceptions, sa vraie vocation : il est un artiste, sans doute, au plein sens du terme, mais un artiste dont le talent (le génie ?) réside dans le domaine des lettres, de la poésie, du théâtre, et non dans le dessin ou la peinture. Il finit par comprendre à Rome, surtout lors du « Second séjour », qu'il est « un artiste des mots et du langage », et non des couleurs et du marbre. Tout au plus peut-il s'inspirer de la pratique des peintres qu'il fréquente dans ses propres spéculations sur les couleurs.

Aussi travaille-t-il à la versification d'*Iphigénie*, tout en reprenant des œuvres anciennes (*Egmont* et le premier *Faust*) qu'il transforme, complète ou relance. La production poétique du voyage en Italie – un seul poème, « Cupidon, fripon ... »²¹ – semble faible, en volume, mais la signification du voyage est ailleurs. Ce périple représente une crise qui est aussi un pari. Et Goethe remonte vers le Nord et la triste et sombre (*trüb*) Allemagne, à contrecœur, mais assez résolument, avec en tout cas la conscience de sa vocation authentique et de la vraie tâche à venir. La leçon du Carnaval romain, de cette brève et intense chevauchée dans le Corso, est bien différente de l'austère et marmoréen message supposé de l'art néo-classique : « les plus vifs et les plus grands plaisirs ne nous apparaissent qu'un moment [...], nous émeuvent et laissent à peine une trace dans notre souvenir ; [...] on ne peut jouir de la liberté et de l'égalité que dans le vertige de la folie et [...] le plus grand plaisir n'a tous ses charmes pour nous que lorsqu'il touche au péril, et qu'il fait éprouver dans son voisinage une douce et voluptueuse angoisse. [...] En somme la vie est comme le Carnaval romain »²².

20 Goethe, « Rome, 17 mars 1788 », in *ibid.*, p. 85

21 Goethe, *Voyage en Italie*, *op. cit.*, p. 534

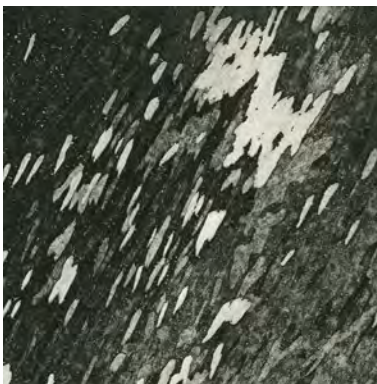
22 Goethe, *ibid.*, p. 570.

Goethe sait qu'il n'a plus besoin de la présence effective de la beauté romaine dans les arts plastiques pour forger sa propre esthétique littéraire ; en avril 1788 il dit adieu à la Rome classique sous la clarté mélancolique de la lune. A telle enseigne qu'il travaille à Rome aux scènes les moins classiques de l'*Urfaust*.

Si Goethe renonce à cette vocation illusoire d'artiste qu'il a trop longtemps crue sienne, qui a rendu inévitable la rupture avec l'aristocratie Charlotte von Stein, lasse d'attendre que son amant ait fini d'étudier l'anatomie et la perspective, les questions qui agitaient le milieu des peintres allemands autour d'Angelika Kauffmann n'ont pas perdu de leur intérêt à ses yeux et il va les aborder d'une manière originale en les posant à nouveau, sur un autre plan, celui des études scientifiques, de la théorie des couleurs, de cette future *Farbenlehre* de 1810 qui repose sur les expériences vivantes de la perception subjective des couleurs et sur les pratiques des peintres. Changement considérable de champ (de bataille) qui va conduire Goethe à engager un combat controversé avec l'optique scientifique incarnée par Newton. Ce qui, d'une certaine manière, prolonge l'errance et les fourvoiements.

Mais c'est en reprenant le vieux manuscrit de *Faust* que Goethe reste fidèle à sa vocation. C'est lorsqu'il séjourne à Rome, capitale de la chrétienté et de l'art antique, qu'il se tourne de nouveau vers un texte qui évoque la vieille Allemagne, la magie noire et les diableries. C'est en effet dans le jardin de la villa Borghese que Goethe reprend son vieux manuscrit pour y insérer la moins classique des scènes de son *Faust*, la « cuisine de sorcière »²³.

Bien après le printemps 1788, mais pleinement encore dans le souvenir de la lecture de Herder et de son livre panthéiste, donc spinoziste, *Dien*, Goethe explique à Eckermann ce qu'est, finalement, le démonique. Qui peut connaître les desseins de Dieu, l'Être suprême, dont on devine qu'il se confond avec la nature ? Et Goethe d'esquisser au bénéfice d'Eckermann une rapide histoire des religions considérées comme des œuvres humaines, historiques. Il évoque les Grecs qui ont découvert la Fatalité inconnaissable, puis le christianisme qui instaura un lien de confiance avec l'au-delà, enfin Spinoza. « Le Grand être que nous appelons divinité ne s'exprime pas seulement dans l'homme, mais aussi dans une riche et puissante nature. »²⁴ C'est Spinoza qui aurait mis en lumière cette puissance, cette « force » étrangère à nos pensées conscientes, à laquelle nous sommes malgré nous soumis et qui en même temps semble donner la plus authentique traduction de notre liberté : devenir ce que l'on est.



23 Goethe, *Faust*, *op. cit.*, p. 280.

24 *Conversations de Goethe avec Eckermann*, *op. cit.*, p. 393.

Elan vital et écriture de soi
Goethe et le démonique

par Nicolas Class

Les secrets des chemins de la vie ne peuvent ni ne doivent être découverts ; il est des pierres d'achoppement contre lesquelles tout voyageur doit trébucher. Le poète pourtant en indique l'endroit.¹

La notion de démonique semble renvoyer à une thématique bien connue dans l'œuvre de Goethe. On l'associerait volontiers à son intérêt pour l'occultisme et l'alchimie et on voudrait y voir une conséquence de l'exploitation de l'irrationnel vers lequel un poète, que l'on croit romantique, se tournerait comme inévitablement. Ce seraient ainsi les personnages de Faust et de Méphistophélès qui l'incarneraient, le premier par l'élan irrésistible qui le pousse à vouloir toujours agir, le second, parce qu'il n'est ni plus ni moins que le Démon lui-même. Et de fait, le terme allemand, *das Dämonische*, semble bien être porteur de toutes ces associations.

Pourtant, il n'en est rien, et les traducteurs ne se trompent pas, qui rendent ce terme par « démonique » et non par « démoniaque ». C'est que Goethe a tout à fait autre chose en tête lorsqu'il l'emploie, et qui, pour être bien entendu, demande qu'on se réfère à la culture antique. L'usage du terme de « *Dämon* » dans cette acception est d'ailleurs clairement attesté dans sa poésie d'inspiration classique. On lit ainsi sous sa plume : « Nous sommes pieux, nous les amants, nous vénérons sans bruit tous les démons, / Souhaitons chaque dieu, chaque déesse favorablement disposés à notre égard. »² Ou encore : « Jupiter Pluvius, aujourd'hui tu te montres un démon amical, / Car tu nous fais un don varié en un seul moment : / Tu donnes à boire à Venise, à la campagne une croissance verdoyante, / Plus d'un petit poème tu donnes à ce petit livre-ci. »³

La référence implicite est en effet à la notion grecque de *daimôn*, par quoi on désignait un être intermédiaire entre les dieux et les hommes chargé de transmettre les intentions des premiers aux seconds et les prières des seconds aux premiers. Les trois principaux d'entre eux étaient *Eros*, le désir, *Hypnos*, le songe, et *Thanatos*, le trépas. Vivant dans la lune, ils régissaient ainsi les rapports entre le monde sublunaire et le monde supralunaire, entre la vie d'avant la vie et la vie d'après la vie. La référence à de tels démons ne relevait pas seulement de la superstition, mais

- 57 -

1 *Maximen und Reflexionen* (1833, posth.), n° 1058. HA-XII, p. 514. Cf. *Maximes et réflexions*. Trad. de P. Deshusses. Paris : Rivages poche, 2001, p. 19. Nous citons d'après l'édition dite de Hambourg (Goethe, *Werke. Kommentare. Register*. Edition d'E. Trunz. Munich : DTV, 1981, pour l'édition de poche, abrégée HA). Nous donnons notre propre traduction, mais renvoyons cependant aux traductions existantes.

2 *Römische Elegien* (1790), IV. HA-I, p. 159. Cf. *Elégies romaines*, V. Trad. de Raymond Voyat. Paris : La Différence, 1991, p. 35.

3 *Venezianische Epigramme* (1792), n° 12. HA-I, p. 177. Cf. « Epigrammes vénitiennes », n° 22, *Poésies 2*. Trad. de R. Ayrault. Paris : Aubier, 1982, p. 327. Ce traducteur, conformément à l'*interpretatio romana*, rend « *Dämon* » par « Génie », celui mentionné à la note précédente emploie le doublet « génie et démon ».

aussi de la philosophie et devait ainsi répondre à certaines interrogations de l'homme sur le sens de sa vie et la portée de ses actes.⁴

Il importe de ne pas concevoir le *daimôn* dans une perspective étroitement rationaliste. On ne saurait le réduire à une image poétique nous renvoyant aux impulsions qui nous travaillent. Ce n'est pas simplement une métaphore exprimant la tendance à persévérer dans l'être, quelle que soit par ailleurs la dette de Goethe à l'égard de Spinoza. D'ailleurs, même dans les textes canoniques de Platon sur le démon de Socrate et sur Eros compris en tant que démon,⁵ il faudrait se garder de ne voir, dans la reprise de la croyance populaire, qu'une simple expression de la conscience de soi, ou plus étroitement encore, de la conscience morale. Le démon, tel que Platon le conçoit, ne se réduit pas à la voix de la conscience dont parle Kant. Métaphore et mythe ont aussi une signification métaphysique qui semble démentir une telle réduction. Ils ne montrent pas tant les limites de la raison, ni davantage sa prétention à expliquer ce qui la dépasse, qu'ils ne témoignent de sa capacité à adapter son discours à la réalité dont elle cherche à rendre compte et qui n'est pas d'abord ni seulement d'ordre rationnel mais avant tout existentiel.

Mais ce qui est vraiment surprenant dans la reprise de la notion par Goethe, c'est qu'elle n'apparaît que très tardivement pour elle-même dans sa pensée. La première occurrence du terme n'est en effet attestée qu'en 1807, dans le premier des sonnets adressés à Wilhelmine Herzlieb, où, employé adverbiallement, il qualifie non pas l'élan du fleuve qui le porte irrésistiblement vers l'océan, mais la force avec laquelle l'Oréade le contraint à s'arrêter dans son cours et ainsi retenu à se faire lac.⁶ Surtout, la référence explicite au démonique n'apparaîtra que dans le dernier chapitre du livre final de *Poésie et vérité*, où il s'agira pour le poète de conclure sur les raisons qui devaient précipiter son départ pour Weimar que rien ne laissait vraiment présager. On remarquera d'ailleurs l'analogie de situation avec l'image du sonnet : l'élan vital du poète le pousse à sortir d'un milieu familial et social dans lequel il étouffe, mais l'amour pour la belle Elisabeth Schöнемann l'y retient malgré lui et fait avorter son premier projet de voyage en Italie ; il ne pourra s'en libérer qu'en se décidant à la dernière minute à suivre l'invitation qui lui est faite et qui déterminera toute la suite de son existence.⁷

Une question de genre

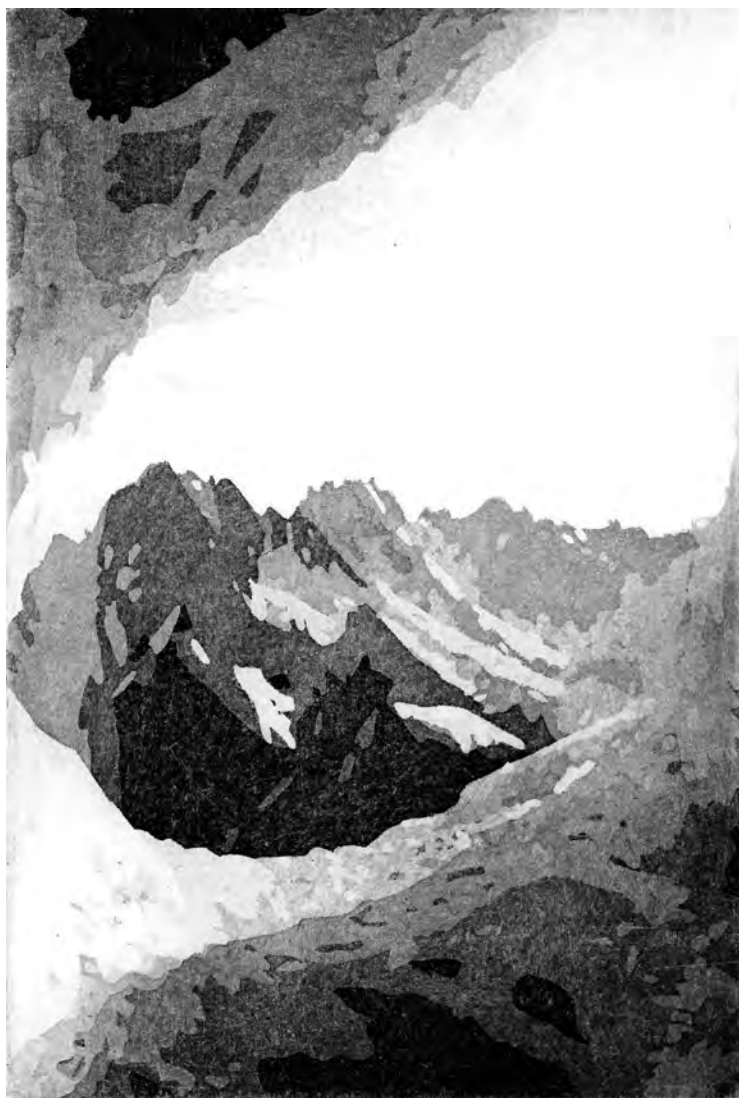
A première vue, on semble être bien loin de l'idée ésotérique du Démon comme de la conception classique du *daimôn*, si ce n'est qu'il s'agit bien d'interroger le sens de l'existence humaine, non pas de manière générale, mais en prenant acte de la singularité de celui qui l'interroge et qui se trouve amené par les circonstances mêmes de sa vie, ou plutôt de la manière dont il la récapitule, à développer une telle interrogation. La notion de démonique relèverait d'abord d'un projet autobiographique, et il convient de se pencher sur le contexte précis dans lequel Goethe finit par la thématiser. De fait, une chercheuse allemande a récemment rappelé à quel point la notion de démonique résultait

4 Cf. Apulée, *Le démon de Socrate*. Préf. de P. Quignard, trad. de C. Lazam. Paris : Rivages poche, 1993.

5 *Apologie de Socrate*, 31c-32e ; *Banquet*, 202d-204a.

6 *Sonnette* (1807-1808), 1. Mächtiges Überraschen, v. 5 et 7. HA-1, p. 294. Cf. « Sonnets, 1. Surprise intense », *Poésies 2*, trad. cit., p. 537. Cette métaphore est filée tout au long du poème *Gesang der Geister über den Wassern*. HA-1, p. 143. Cf. « Chant des esprits sur les eaux », *Poésies*. Trad. de R. Ayrault. Paris : Aubier, 1979, p. 373-375.

7 Cf. Dagmar von Gersdorff, *Goethes erste große Liebe*. Francfort-sur-le-Main et Leipzig : Insel-Bücherei, 2002.



Nicole Guézou, *Montagnes*. Aquatinte.

de difficultés rencontrées par le poète dans la rédaction de la dernière partie de *Poésie et vérité*, qui a été écrite bien après les autres, vers la fin des années 1820, et ne paraîtra qu'à titre posthume.⁸

La cause occasionnelle des difficultés que cette rédaction soulèvera se trouve dans le fait que le poète se voit obligé d'être discret dans la manière dont il doit présenter des personnes qui, au moment où il l'entame, se trouvent être encore en vie, ou dont les enfants ou les proches le sont encore, et qui sont restées en relation, parfois étroite, avec lui : il fallait trouver un moyen diplomatique de les évoquer qui ne fût pas en même temps une trahison de leur influence réelle sur son évolution. D'autre part, en ce qui concerne cette époque de sa vie, le poète ne pouvait plus, comme pour la relation de son enfance, s'appuyer sur le témoignage de sa mère, relayé par Bettina von Arnim qui l'avait bien connue sur la fin de sa vie, et ainsi ce qu'il avancerait ne pourrait venir que de lui-même et serait forcément marqué du sceau de sa subjectivité égotique : il était ainsi confronté à un problème de sources et de fiabilité des sources.

Mais cette cause occasionnelle va révéler du même coup une difficulté inhérente au projet autobiographique, tel du moins qu'il l'avait d'abord conçu. Goethe avait envisagé de procéder d'une manière qui devait être aussi objective que le genre le permettait, en prenant pour modèle la démarche descriptive propre à la botanique. La science devait ainsi garantir que la fiction demeurerait bien le reflet, fidèle plutôt que trompeur, de la réalité. Dans son *Essai sur la métamorphose des plantes* en effet, le poète s'était efforcé de rendre compte de la croissance des plantes dicotylédonnées à fleur en partant du principe que les différents organes qu'elles font successivement paraître peuvent tous être ramenés à un même organe type dont ils varient la forme tout en la reprenant.⁹ Par la suite, les progrès de cette science qu'il appellera morphologie l'amèneront à considérer que tout individu se développe en suivant un plan déterminé dont on peut rendre compte à partir de quelques principes simples.¹⁰ Et c'est ce plan que Goethe voulait à la fois suivre et dégager pour rendre compte de son propre parcours.

Ce projet, pourtant, ne pouvait qu'échouer. Le poète lui-même rend compte des raisons de cet échec.

Il existe peu de biographies capables de représenter un progrès non mélangé, paisible, constant de l'individu. Notre vie est, comme le Tout dans lequel nous sommes contenus, composée d'une manière insaisissable de liberté et de nécessité. Notre vouloir est une promulgation anticipée de ce que nous ferons en toutes circonstances. Mais les circonstances se saisissent de nous chacune à sa manière. Le *Quoi* est en nous, le *Comment* dépend rarement de nous, il ne nous est pas permis d'interroger le *Pourquoi*, et c'est pour cela qu'on nous renvoie à bon droit au *Quia* [Parce que].¹¹

Il demeure ainsi, dans les circonstances concrètes du parcours de notre vie, quelque chose que ni le discours rationnel de type scientifique ni l'écriture autobiographique ne peuvent représenter de manière convaincante, parce

8 Stefanie Haas, *Text und Leben*. Berlin : Duncker & Humblot, 2006, pp. 154-166.

9 *Versuch die Metamorphose der Pflanzen zu erklären* (1790), § 119. HA-xiii, p. 100-101. Cf. *La métamorphose des plantes et autres essais*, traduction de Henriette Bideau. Paris : Triades, 1975, p. 153.

10 *Kampagne in Frankreich* (1822). HA-x, p. 313-314. Cf. « Campagne de France », *Ecrits autobiographiques*. Trad. de J. Porchat révisée par J. Le Rider. Paris : Bartillat, 2001, p. 417.

11 *Dichtung und Wahrheit*, III-11 (1814). HA-ix, p. 478. Cf. *Poésie et vérité*, trad. P. du Colombier. Paris : Aubier, 1999, p. 307.

qu'il s'agit de ce qu'on pourrait appeler, avec Georges Canguilhem, la « labilité »¹² de la vie, qu'il n'est au mieux possible que de présenter *a posteriori* comme quelque chose qui doit avoir une raison d'être que pourtant elle n'avait pas dans la manière dont elle s'est d'abord manifestée et a donné une nouvelle direction à notre existence. Et c'est précisément cette labilité de la vie que Goethe va désigner par le terme de « démonique ».

Un terme problématique

Encore se méfie-t-il de ce terme et de ce qu'il désigne ordinairement, car il semble renvoyer au contenu des superstitions les plus infondées sur la nature humaine ou en tout cas sur la nature de certains hommes d'exception. C'est ainsi que, songeant à la fascination qu'un imposteur génial tel que Cagliostro a pu exercer sur ses contemporains et surtout à la manière dont ces derniers cherchaient à l'expliquer, Goethe remarque :

Est-ce aller trop loin que d'affirmer qu'une certaine superstition portant sur les hommes démoniques ne cessera jamais ? qu'en tout temps il se trouvera toujours quelque tripot où le vrai problématique, pour lequel nous n'avons de respect qu'en théorie, pourra, dans son application, s'accoupler le plus à son aise du monde avec le mensonge ?¹³

On le voit, si le terme de « démonique » présente l'avantage de mettre un nom sur un aspect fuyant de la réalité, il a corrélativement l'inconvénient de la falsifier d'emblée, ou du moins d'entraîner l'imagination ou l'irréflexion dans une fausse direction. De fait, un propos vrai sur la vie, et la vie d'un homme exceptionnel devant justement rendre compte de ce caractère d'exception, risque toujours d'être défiguré par l'usage, donc par l'abus, qu'on en peut faire, non seulement en tant qu'auteur qui l'avance, mais aussi en tant que lecteur qui le reprend et le transmet. Dans un cas comme dans l'autre, il n'est que trop aisé et trop courant de déformer ce qui est vrai. Parler du démonique est juste, mais la manière dont un tel propos signifie justement demeure problématique, puisqu'on a affaire à quelque chose d'insaisissable, et le manque d'à-propos dans l'usage finit donc par produire une contre-vérité. Il n'est donc pas surprenant que, devant se résoudre à faire usage de ce terme, Goethe présente la chose qu'il dénote de manière négative.

Il crut découvrir dans la nature, douée de vie et privée de vie, animée et inanimée, quelque chose qui ne se manifeste que par contradictions, et par conséquent ne pouvait être saisi par aucun concept, bien moins encore par un mot. Ce quelque chose n'était pas divin, puisqu'il semblait dépourvu de raison ; il n'était pas humain, puisqu'il n'avait pas d'entendement ; ni diabolique, puisqu'il était bienfaisant ; ni angélique, puisqu'il faisait souvent paraître de la malice. Il ressemblait au hasard, car il ne montrait aucune suite ; il avait un peu l'air de la Providence, car il renvoyait à une connexion. Tout ce qui nous maintient dans des limites, il semblait pouvoir le transgresser ; il avait l'air d'agir arbitrairement avec les éléments nécessaires de notre existence ; il contractait le temps et donnait son expansion à l'espace. Il semblait ne trouver de plaisir qu'à l'impossible et repoussait le possible avec mépris. Cet être qui semblait paraître au milieu de tous les

12 Georges Canguilhem, *Le normal et le pathologique*. Paris : PUF, 1966, p. 110.

13 *Tages- und Jahreshefte* (1830), 1805. HA-x, p. 486. Cf. « Annales (et journaux) », *Ecrits autobiographiques, trad. cit.*, p. 171, qui offre un bel exemple de traduction édulcorée.

autres, les séparer, les unir, je l'appelai démonique à l'exemple des Anciens et de ceux qui avaient reconnu quelque chose d'analogue. J'essayai de me dérober à cet être redoutable en me réfugiant, suivant ma coutume, derrière une image.¹⁴

- 62 -

Ce passage propose, presque sans en avoir l'air, un condensé de ce que, pour parler vite, on pourrait appeler la *Weltanschauung* du vieux Goethe. On y retrouve en effet la référence à la nature comprise comme un grand vivant composé d'autres êtres vivants ; à la nécessité qui en découle de ne pas considérer la vie dans une perspective moralisatrice ou personnaliste ; à l'idée plus précise d'un *nexus*, *Zusammenhang*, ou connexion, des parties au Tout et du Tout aux parties, en plus de celle qui s'établit nécessairement entre les parties ; à la métamorphose des plantes et des animaux, évoquée dans le principe de son dynamisme, de sa *Bildung*, et appliquée ici à l'espace et au temps : le démonique contractait (*zog zusammen*) le temps et donnait son expansion (*dehnte aus*) à l'espace ; de même les organes vitaux de la plante apparaissent tantôt comme la conséquence d'une contraction, *Zusammenziehung*, tantôt d'une expansion, *Ausdehnung*, du même organe type qu'est la feuille.¹⁵ Cette conception du monde, enfin, est justifiée par la référence attendue aux Anciens, et la confrontation avec le démonique dans sa réalité est rendue supportable par le recours à l'écriture qui autorise de le conjurer grâce aux pouvoirs de la métaphore.

Une réflexion existentielle

De fait, l'image en question est exposée par l'un des personnages du théâtre de Goethe, Egmont, passage sur la citation duquel se clôt d'ailleurs *Poésie et vérité*. En effet, il nous semble qu'Egmont n'est pas tant une incarnation du démonique que du jeune Goethe lui-même, confronté aux forces que cette notion désigne à un moment crucial de son existence où il semble enlisé dans une situation qui contrarie son émancipation d'homme et de poète, risque de ruiner à jamais son génie comme elle est fatale au personnage créé pour l'exorciser, et ne semble se débloquer que par un concours de circonstances qui doit bien plus au hasard qu'à la volonté de l'homme Goethe. Rappelant la courbe tragique de son existence qui va le mener, il en est sûr, à l'échafaud, Egmont la rend parlante à son secrétaire en reprenant une image traditionnelle, celle du char de l'âme suivant le cours de la vie :

Mon enfant ! Mon enfant ! Il suffit ! Comme cravachés par des esprits invisibles, les coursiers solaires du temps s'en vont traînant le char léger de notre destin ; et il ne nous reste rien d'autre à faire que de tenir les rênes avec fermeté et courage et de diriger les roues tantôt à droite, tantôt à gauche, pour éviter ici une pierre, là une chute. Où va-t-on ? Qui le sait ? A peine si l'on se rappelle d'où l'on vient.¹⁶

Le point décisif – nous avons affaire à une image conjuratrice – apparaît dans la pièce même, d'abord quand le héros médite sur son sort dans sa prison, et à nouveau, une fois la certitude de sa mort prochaine acquise.

14 *Dichtung und Wahrheit*, IV-20 (1832, posth.). HA-x, pp. 175-176. Cf. *Poésie et vérité*, trad. cit., p. 493.

15 *Versuch die Metamorphose der Pflanzen zu erklären*, § 73. HA-xiii, p. 85-86. Cf. *La métamorphose des plantes...*, trad. cit., p. 136.

16 *Egmont* (1788), acte II. HA-IV, p. 400-401. Cf. *Egmont*, trad. d'A. Vulliod. Paris : Aubier, 1980, p. 42. *Dichtung und Wahrheit*, IV-20, p. 187. Cf. *Poésie et vérité*, trad. cit., p. 501. L'image se retrouve, sur un mode que l'on qualifierait volontiers de « burlesque », dans un poème de jeunesse : *An Schwager Kronos*. HA-I, p. 47-48. Cf. « Au postillon Cronos », *Poésies*, trad. cit., pp. 249-251.

Tu n'es qu'image, songe où il me souvient du bonheur que j'ai si longtemps possédé – Où le destin en traître t'a-t-il conduit ? Te refuse-t-il de t'accorder promptement la mort jamais crainte à la face du soleil, pour te préparer, dans cette moisissure écœurante, un avant-goût du tombeau ? De quel souffle rebutant, émanant de ces pierres, il m'enveloppe. Déjà la vie se fige, et le pied hésite devant cette couche comme devant la tombe.¹⁷

Laissons cela ! L'homme croit diriger sa vie, se conduire lui-même, et son être le plus intime se traîne irrésistiblement à la suite de son destin. Mais n'y songeons plus ! Je quitte sans peine de telles pensées – mais plus difficilement le soin que j'ai de ce pays ! Pourtant, il y sera aussi pourvu. Si mon sang peut couler pour beaucoup, s'il peut apporter la paix à mon peuple, il se répandra volontiers. Malheureusement, il n'en sera pas ainsi. Mais il convient que l'homme cesse de ruminer dès qu'il ne peut plus agir. Si tu peux contenir, si tu peux diriger la puissance corruptrice de ton père, fais-le. Mais qui le pourra ? – Adieu !¹⁸

Ce dernier passage fait le lien entre l'image du char de l'âme, ses implications morales, – l'homme peut et doit être le maître de sa vie –, et la réalité que le terme de « démonique » désigne, d'autant plus aisément qu'Egmont s'adresse ici à son ami Ferdinand, le fils du duc d'Albe, dont la volonté de répression met en jeu la survie même du comte. Le duc, mieux que le comte qui s'oppose à lui, qu'il a emprisonné et qu'il va faire condamner, exprime ce que Goethe appellera l'homme démonique, malgré la dimension avant tout négative de son action et malgré la réticence du poète à reprendre un terme qui résume une croyance populaire.

En effet, lorsque nous parlons ordinairement d'un homme démonique, ou d'un homme génial, etc., nous voulons dire que nous avons affaire à un individu qui se distingue tellement des autres qu'il ne semble plus vraiment être un homme à nos yeux, voire qu'il ne possède pas la nature d'un être humain. C'est en ce sens, notamment, que nous parlons d'un génie du mal, ou que les Anciens parlaient de héros, de demi-dieux, etc. Or Goethe rejette catégoriquement cette interprétation de la notion de démonique, et ce pour deux raisons : d'abord, parce que cette notion ne renvoie pas seulement aux capacités exceptionnelles d'un individu isolé, mais tout autant, et peut-être même plus, aux circonstances, indépendantes de son vouloir égotique, qui l'amènent à attester de ses qualités et à les rendre véritablement productrices ; ensuite, parce que le démonique, s'il se manifeste de manière plus visible dans le cas de l'être humain en général, innerve l'ensemble de la nature, aussi bien organisée qu'inorganisée, et ne désigne donc pas une différence spécifique déterminante de la nature humaine. Les passages de *Poésie et vérité* consacrés au démonique sont parlants à cet égard. Concernant le second point, on y lit ainsi :

Bien que ce démonique puisse se manifester dans tout ce qui est corporel ou incorporel et s'exprime même de la façon la plus remarquable chez les animaux, c'est surtout avec l'homme qu'il entre dans la connexion la plus prodigieuse, et il forme une puissance qui, si elle ne s'oppose pas forcément à l'ordre moral du monde, du moins le croise et le contrarie, de sorte qu'on pourrait prendre l'un pour la chaîne et l'autre pour la trame.¹⁹

17 *Ibid.*, acte v. HA-IV, p. 439. Cf. *trad. cit.*, p. 92-93.

18 *Ibid.* HA-IV, p. 451. Cf. *trad. cit.*, p. 107-108.

19 *Dichtung und Wahrheit*, IV-20. HA-X, p. 177. Cf. *Poésie et vérité, trad. cit.*, p. 494.



Nicole Guézou, *Vallon des Etages*. Aquatinte.

L'idée décisive est ainsi que le démonique manifeste la connexion réciproque du monde naturel et du monde moral, qui sont à considérer plutôt comme deux ordres distincts, antagonistes et néanmoins complémentaires, d'une même réalité dont la nature humaine est un lieu de rencontre privilégié, que comme deux réalités dont la morale transcenderait nécessairement la naturelle au nom d'une destination de l'homme prédéterminée par la nature ou par la grâce, et qui lui imposerait de maîtriser son existence au-delà de ce que ses capacités lui permettent réellement. C'est au fond cette dernière idée qui était déjà contestée dans le *Werther*, car c'est elle qui commande l'injustice sociale qui interdit d'aimer qui on aime véritablement et que tout nous pousse à aimer. Ainsi Werther n'a d'autre issue que de se suicider : renoncer à ses affections serait un sacrifice impossible de sa nature sur l'autel des convenances sociales.²⁰

Mais il n'en reste pas moins que le démonique apparaît comme une puissance contrariante, même s'il n'est pas purement négatif et contradictoire. Et c'est par cette contrariété qu'il amène le monde moral à se définir et à s'affirmer face au retour du naturel qui semble vouloir le remettre en cause, de sorte à former le tissu de la vie.²¹ C'est ce que souligne également l'exposé de *Poésie et vérité*, en revenant cette fois au rôle décisif des circonstances dans la nature du démonique :

Des choses prodigieuses doivent certes se passer, quand une jeunesse dépourvue de plan, qui s'égare si aisément elle-même, est poussée encore par l'erreur passionnée de la vieillesse sur une fausse route. Mais c'est à cela que servent la jeunesse et la vie : nous n'apprenons d'ordinaire à connaître la stratégie qu'une fois la campagne terminée. Dans le cours non mélangé de nos affaires, ce hasard aurait été facile à définir, mais nous ne conspirons que trop volontiers avec l'erreur contre ce qui est naturellement vrai, de même que nous mélangeons les cartes avant de les distribuer, afin de ne point réduire la part du hasard dans les faits ; et c'est justement ainsi que naît l'élément dans et sur lequel aime à s'exercer le démonique, qui se joue d'autant plus à mal de nous que nous avons davantage le pressentiment de sa proximité.²²

Il est alors possible de préciser en quel sens on peut parler d'un homme démonique d'une manière certes problématique mais vraie, en voyant dans ce dernier un homme déchiré par le démonique mais néanmoins capable de surmonter ce déchirement en s'affrontant aux forces qui le traversent et le travaillent, de sorte à recoudre ou à renouer le tissu de sa vie.

Mais ce démonique paraît surtout redoutable quand il prédomine chez un homme. Pendant le cours de ma vie, j'ai pu en observer plusieurs soit de près, soit de loin. Ce ne sont pas toujours des hommes des plus remarquables par l'esprit ou par les talents, et qui ne se recommandent que rarement par la bonté du cœur ; mais une force immense se dégage d'eux, et ils exercent un pouvoir incroyable sur toutes les créatures, et même sur les éléments ; et qui sait jusqu'où peut s'étendre un semblable effet ? Toutes les forces morales réunies ne peuvent rien contre eux. C'est en vain que les gens plus lucides veulent les rendre suspects comme trahis ou comme traîtres : la masse est attirée par eux. Jamais, ou presque jamais, il ne se trouve de leurs contemporains qui les égalent, et rien ne peut les vaincre si ce n'est l'univers lui-même, avec lequel ils ont engagé la lutte. Et c'est peut-être de remarques de ce genre qu'est née la maxime singulière, mais d'une portée immense : *Nemo contra deum nisi deus ipse* [Personne ne peut lutter contre un dieu si ce n'est ce dieu lui-même].²³

20 Cf. pour cette interprétation *Les passions du jeune Werther*, édition de P. Forget. Paris : Imprimerie nationale, 1994.

21 On notera la prégnance de la métaphore du tissage. Cf. Jean Lacoste, *Goethe, la nostalgie de la lumière*. Paris : Belin, 2008, pp. 361-376.

22 *Dichtung und Wahrheit*, iv-20. HA-x, p. 183. Cf. *Poésie et vérité*, trad. cit., p. 498.

23 *Ibid.*, p. 177. Cf. trad. cit., p. 494.

Même si elle s'avère être un tissu de mensonges, ou plutôt d'extrapolations, la croyance populaire ne s'en appuie pas moins sur un élément vrai qui confirme plutôt qu'il ne dément la fascination exercée par les individus qui se manifestent comme éminemment démoniques. Mais l'homme démonique n'est pas tant le héros épique que le héros tragique dans la lutte qu'il mène contre des puissances qui le dépassent et qui ne lui accordent que rarement de répit ou même la seule possibilité de revenir à une existence ordinaire.

- 66 -

Par ailleurs, on peut constater que les Grecs ont employé leur trilogie à cette fin. Car il n'existe sans doute pas de *katharsis* plus élevée que dans l'*Œdipe à Colonne* où un criminel à moitié coupable, un homme qui par sa constitution démonique, par la sombre véhémence de son existence, par la grandeur même de son caractère et par des actions continuellement précipitées se jette entre les mains de puissances à jamais insondables, et qui agissent selon une logique implacable et insaisissable. Cet homme se précipite lui-même, ainsi que les siens, dans la misère la plus profonde et la plus irrémédiable, et pourtant, à la fin, réconciliant réconcilié, il est élevé au rang de parent des dieux et d'esprit tutélaire, portant sa bénédiction au pays, digne de sacrifices qui lui sont propres.²⁴

Cette idée que le démonique puisse être représenté dans sa manifestation par la trilogie tragique des Grecs montre que sa considération n'est pas séparable d'un effort pour en dire et en écrire. Il n'est donc guère surprenant qu'une telle référence ait été déjà mobilisée dans la recension d'une traduction d'une pièce de Calderón.

En l'occurrence, on se gardera bien de méconnaître que l'objet en est plus excellent que celui de l'une de ses autres pièces, en ce que l'intrigue s'y montre entièrement et purement humaine et qu'on ne lui a pas attribué plus de démonique qu'il n'est nécessaire, de sorte que l'extraordinaire, l'exubérant de l'humain se développe et se meut d'autant plus aisément. Seuls le début et la fin sont prodigieux, tout le reste suit son cours naturel.²⁵

Ce texte peu connu n'en est pas moins précieux pour comprendre ici les implications du démonique dans l'écriture de soi. S'il n'est pas possible d'en rendre compte en suivant un plan déterminé, fût-ce celui du développement organique de la plante à travers ses métamorphoses, il est encore moins possible de le faire en suivant un plan aussi contraignant que celui du théâtre classique et de sa règle des trois unités. Il faut au contraire lui opposer le modèle d'un théâtre de la vie, qui a pour règle d'en suivre les péripéties, et dont l'exemple est fourni ici par Calderón et par ailleurs surtout par Shakespeare.

Un horizon métaphysique

De fait, le démonique ne renvoie pas à une force isolée nettement séparable des autres, mais plutôt à un complexe de forces qui concourent dans des circonstances données, mais non pas forcément déterminées à l'avance.

²⁴ *Nachlese zu Aristoteles' Poetik* (1827). HA-xii, p. 343. Cf. « Remarques supplémentaires sur la Poétique d'Aristote », *Écrits sur l'art*, trad. de J.-M. Schaeffer. Paris : GF, 1996, p. 294. Si cette interprétation de la notion de *katharsis* est fautive eu égard à la pensée du Stagirite, elle n'en montre pas moins, par opposition, la nature contrariante du démonique.

²⁵ *Calderóns „Tochter der Luft“* (La fille de l'air de Calderón, 1822). HA-xii, p. 303.

Du même coup, en rendre compte de manière adéquate demande non pas un seul projet, un seul style d'écriture, ni la mobilisation d'un seul genre littéraire, mais bien plutôt leur conjonction. D'où l'apparent mélange des genres qui caractérise cette œuvre polymorphe qu'est *Poésie et vérité*, qui relève autant de la dissertation historique que de la réflexion morale ou du traité philosophique, et qui n'hésite pas à avancer la référence au roman, au théâtre ou à l'exposé scientifique pour justifier son propos ou le mettre en perspective et montrer que sa fiction littéraire rend bien compte de la réalité.

De quelle conjonction de forces le démonique apparaît-il donc comme le *nexus* ? *Poésie et vérité* reste évasif sur ce point et se contente d'allusions rapides. Mais on peut trouver un élément de réponse en se tournant vers une suite de cinq courts poèmes intitulée *Paroles premières, orphisme* et surtout vers le commentaire que Goethe leur adjoint. En effet, chacun de ses poèmes désigne l'un des éléments qui entrent en connexion dans le démonique, respectivement *daimôn*, le démon, *tykhé*, le hasard, *éros*, le désir, *ananké*, la nécessité, *elpis*, l'espérance. Dans cette perspective, c'est avant tout la confrontation de *daimôn* et de *tykhé* qui est décisive, ne serait-ce que parce qu'elle rend compte du caractère contrariant du démonique et explique pourquoi on l'associe plus particulièrement à *éros*.

Car alors seulement se montre ce dont le démon est capable ; lui qui se pose lui-même, se cherche lui-même, lui qui intervenait dans le monde avec un vouloir inconditionné et n'éprouvait qu'avec dépit que la *tykhé*, ici et là, vienne lui barrer le chemin, il sent à présent qu'il n'est pas seulement déterminé et estampillé par la nature ; il réalise dans son intimité qu'il peut se déterminer lui-même, qu'il peut non seulement se saisir violemment de l'objet que le destin amène jusqu'à lui, mais aussi se l'approprier et, ce qui est bien plus, étreindre un autre être tel que lui-même dans une inclination éternelle et indestructible.²⁶

De la sorte, si le *daimôn* est bien l'élément premier, en même temps le démonique ne se réduit pas à lui, mais désigne plutôt le résultat de sa confrontation à la *tykhé*, de sa reconnaissance de l'*éros*, de son acceptation de l'*ananké*, qui lui laissent cependant ouverte la considération de l'*elpis*. De fait, le *daimôn* est défini ainsi par Goethe :

Le démon désigne ici l'individualité nécessaire, immédiatement exprimée à la naissance et limitée de la personne, l'élément caractéristique par lequel le singulier se distingue de tout autre, si grande que soit par ailleurs la ressemblance. [...] C'est de là que devait donc partir aussi le destin futur de l'homme ; et si l'on admet ce premier point, on devrait fort bien convenir que la force et la particularité innées déterminent le destin de l'homme plus que tout le reste.

C'est pourquoi cette strophe exprime l'immutabilité de l'individu au travers d'une protestation réitérée. Le singulier, aussi prononcé soit-il, peut, en tant qu'élément fini, fort bien être détruit, mais aussi longtemps que son noyau se soutient, il ne peut être ni fragmenté ni morcelé, même au cours de plusieurs générations.

Cet être solide, tenace, cet être qui ne se développe qu'à partir de lui-même, entre certes dans toutes sortes de relations, où son caractère premier et originel est freiné dans ses effets, gêné dans ses inclinations [...].²⁷

Cette définition appelle de soi la référence antique la plus connue au *daimôn* : « Dans ce sens d'une individualité nécessairement posée, on a attribué à tout homme son démon, qui, à l'occasion, lui murmure à l'oreille ce qu'il y a

26 *Urworte, Orphisch* (1820). HA-I, p. 406. Cf. « Paroles premières, orphisme », *Poésies 2, trad. cit.*, p. 759.

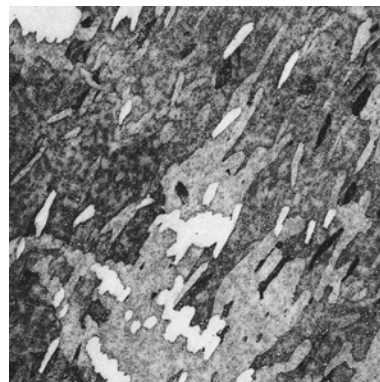
27 *Ibid.*, pp. 403-404. Cf. *trad. cit.*, pp. 753 et 755.

proprement lieu de faire, et c'est ainsi que Socrate a choisi la coupe de poison, parce qu'il convenait qu'il mourût. »²⁸ Mais du coup, la réflexion de Goethe sur le démonique se distancie à tout le moins de celle de Platon en ce qu'il y reconnaît, à la différence du philosophe, une nécessité qui ne tient pas d'abord ni seulement à la destinée singulière de la personne appelée à philosopher, mais plutôt à son inscription dans un Tout plus vaste. Cette dimension n'est certes pas absente non plus chez Platon, mais elle demeure mobilisée avant tout pour rendre compte de la mission de Socrate, alors que pour Goethe, au contraire, la vocation que le poète qu'il est lui-même se découvre et se reconnaît à la fin de sa vie comme celle que, finalement, il a suivie, n'apparaît pas comme tracée à l'avance. Il ne suffit pas seulement de faire un effort de conscience pour la discerner et de volonté pour l'entreprendre, car elle ne prend forme qu'au fur et mesure que l'individu, à travers ses doutes et ses hésitations, à travers une suite de choix arbitraires, de hasards heureux, d'occasions manquées, se retrouve confronté à lui-même en même temps qu'il doit affronter le monde.

Le démonique, d'abord avancé pour rendre compte d'une difficulté inhérente à tout projet d'écriture faisant de la fiction le moyen de formuler la vérité, et pas seulement la vérité du parcours propre de l'auteur, mais de tout progrès humain, renvoie au bout du compte à une indétermination fondamentale de l'existence que le discours rationnel lui-même, pour demeurer cohérent avec ses propres exigences d'objectivité et d'exhaustivité, se voit obligé de reconnaître, reconnaissance d'autant plus impérieuse qu'elle est la condition catégorique à laquelle nous pouvons nous efforcer de saisir et de maintenir la trajectoire de notre vie.

Pleure indécision
En ta pensée,
Plaintes de femmes,
Cris angoissés
Te laissent misérable,
Ne te rendent pas libre.

Contre vents et marées
Se maintenir,
Ne pas plier,
Montrer sa force,
C'est appeler le bras
Des dieux à son secours.²⁹



²⁸ *Ibid.*, p. 405. Cf. *trad. cit.*, p. 757.

²⁹ *Feiger Gedanken...* HA-I, p. 134. Cf. « Entre des pensées lâches... », *Poésies, trad. cit.*, p. 405.

Dans ses *Conversations avec Eckermann* qui l'interroge sur la « nature démonique » de Napoléon, Goethe répond qu'« il l'était éminemment » et qu'« il serait difficile de trouver qui on pourrait lui comparer »². Le démonique pousse donc à l'action et à la création, comme « dans la poésie [où] il y a par essence quelque chose de démonique, surtout dans la poésie inconsciente, qui échappe à la raison et à l'intelligence, et qui, par là, dépasse tout entendement ». Et à Eckermann qui lui demande si Méphistophélès a des traits démoniques, Goethe répond qu'au contraire « Méphistophélès est un être beaucoup trop négatif ; le démonique se révèle dans une activité entièrement affirmative ». C'est pourquoi l'on peut penser au héros de l'un des drames écrits par Goethe : le Comte Egmont, Prince flamand qui, à l'époque de l'occupation espagnole, ne craint pas de se rebeller jusqu'à la mort. Le théâtre vaut bien l'histoire quand Egmont exprime par deux fois sa hardiesse face à l'oppression : « C'est mon bonheur d'être joyeux, de prendre les choses facilement, de vivre vite, et je ne l'échangerai pas contre la sécurité d'une voûte mortuaire. »³ Et plus loin, avant son exécution : « Je suis accoutumé à me tenir par-devant les piques, face aux piques, et, tout enveloppé par la mort menaçante, à éprouver la vie vaillante doublement intensive. »

Pour Goethe, le démonique se manifeste aussi « de la manière la plus variée dans toute la nature, qu'elle soit visible ou invisible ». Jean-François Mattéi a rappelé ce qu'il en était de l'« aorgique », parent du démonique : « [...] néologisme formé sur le grec *ergon* [...], 'œuvre' et 'travail', la puissance de la nature qui est informe et inorganique tant qu'elle n'a pas reçu la mesure organique de l'art. L'aorgique incarne donc le jaillissement inépuisable des forces de la vie qui ne connaissent à leur source aucune limitation ni aucun ordre. »⁴ Et si un côté de la nature est « invisible », c'est qu'elle se réserve une part secrète : « Nature aime à se cacher », disait Héraclite, idée que les *Naturphilosophen* amis de Goethe, tels que Hegel ou Schelling, exprimèrent à leur manière.⁵ Ils y virent d'ailleurs un nouveau « Protée », ce personnage insaisissable à travers ses travestissements successifs.

Goethe remarque que l'on a souvent interprété les phénomènes physiques en les comparant à ceux qui relèvent de la psychologie. Mais on peut inverser les rôles et appliquer certains schémas d'ordre physique aux conduites humaines. C'est ce qu'il fait dans *Les Affinités électives* (*Die Wahlverwandschaften*), roman dans lequel il transpose

- 69 -

1 Ce célèbre « au commencement était l'action » que profère Faust est exprimé sous une autre forme par Goethe lui-même : « Au reste, j'ai horreur de tout ce qui se borne à m'instruire, sans enrichir ma capacité d'action ou sans me procurer un surcroît immédiat de vie. » (cité par Tzvetan Todorov, Introduction à *Goethe, Ecrits sur l'art*. Paris : Garnier-Flammarion, 1996, p. 13).

2 *Conversations de Goethe avec Eckermann*. Paris : Gallimard, 1988, p. 384.

3 Goethe, *Egmont*, Acte II. Paris : Aubier-Montaigne, 1980, p. 40.

4 Jean-François Mattéi, *Le sens de la démesure*. Arles : Sulliver, 2009, p. 56.

5 Pour Schelling, « la nature doit être l'esprit visible et l'esprit la nature invisible », et selon Hegel, « nous nous trouvons face à la nature comme devant une énigme et un problème ».

la théorie des affinités chimiques aux affinités psychiques entre personnages.⁶ La loi qui les soumet à des forces dont ils n'ont pas conscience tient du démonique.⁷ Dans une savante étude, Bernard Joly remarque que l'excellente connaissance de la tradition chimique et alchimique de Goethe l'a conduit à « considérer les affinités comme une loi de la nature produisant aussi bien ses effets en chimie que chez les êtres vivants et dans le psychisme »⁸.

Le titre du roman est pris d'un traité du chimiste suédois Torbern Bergman. Goethe met en présence quatre personnages : Edouard et son épouse Charlotte ; le Capitaine, hébergé par Edouard, et la jeune Odile (*Ottilie*), qui a été invitée à les rejoindre. Au chapitre IV, le Capitaine en vient à exposer le schéma des affinités électives qui gouvernera ensuite les relations des quatre personnages : « Imaginez entre A et B une union si intime que de nombreuses tentatives et maintes violences ne réussissent pas à les séparer ; imaginez C pareillement lié à D ; mettez les deux couples en présence : A se portera vers D, C vers B, sans qu'on puisse dire qui a quitté l'autre le premier, qui s'est uni à l'autre le premier. »⁹ L'intérêt que Goethe porte aux sciences naturelles apparaît lorsque le Capitaine donne des exemples d'affinités chimiques : « Ce que nous appelons pierre à chaux (*Kalkstein*) [calcaire, carbonate de calcium, CaCO_3] est une terre calcaire plus ou moins pure, [...] ». Une implacable nécessité tient bien du démonique naturel (il y a « une seule nature » dit Goethe), par l'invincible attirance qui naît entre Charlotte et le Capitaine et celle qui porte Edouard vers Odile. Outre cette composante relationnelle, il peut aussi y avoir du démonique chez les personnages eux-mêmes, par le caractère qui leur a été en quelque sorte « imposé » par la nature. L'attraction qui porte Edouard vers Odile emporte tout : « Dans les sentiments d'Edouard comme dans ses actes il n'y a plus de mesure [...] tout ce qui, dans sa nature, était dompté se déchaîne, son être entier se précipite vers Odile. »¹⁰

Avec la « tragédie » du *Faust*, le démonique se révèle « dans une activité entièrement affirmative », par les désirs et la volonté de puissance du héros. Mais en même temps, Faust éprouve un sentiment d'« inquiétante étrangeté » et dans le *Second Faust*, on le voit s'angoisser en approchant les profondeurs de la nature pour en découvrir le secret. Méphistophélès intervient « à contrecœur » dans la « *Galerie sombre* » de la deuxième partie de la tragédie, en initiant Faust au mystère de l'engendrement du monde par les « Mères », matrices de toutes choses, placées hors de l'espace et du temps. De ce fait, elles échappent aux limites propres à la nature empirique et humaine. Ce sont des déesses bien troublantes :

Méphistophélès

A contrecœur je te révèle un grand secret.

6 Lorsqu'il annonce la parution de son roman, Goethe indique lui-même qu'il « semble que l'auteur ait été conduit à ce titre bizarre par les études qu'il poursuit en sciences physiques. Il a sans doute noté que, dans les sciences de la nature, on utilise très souvent les comparaisons éthiques [...] » (*Morgenblatt* du 4 septembre 1809, traduit et cité par Bernard Joly, « *Les Affinités électives* de Goethe : entre sciences et littérature », *Methodos* [En ligne], 6, 2006, Résumé, p. 6).

7 Goethe, *Les affinités électives*. Paris : Garnier-Flammarion, 1992, p. 45. Un passage du chapitre II illustre la nécessité à laquelle sont assujettis les héros du roman : « Que chacun soit son propre conseiller et fasse ce qu'il ne peut éviter de faire ! » (*Ibid.*, p. 54).

8 Bernard Joly, *op. cit.*, p. 20. Tout en traitant du rapport du chimique au moral chez Goethe, ce texte fournit aussi un précieux exposé de l'histoire de l'idée d'affinité chimique.

9 Goethe, *Les affinités électives*, *op. cit.*, p. 77.

10 *Ibid.*, p. 142. De son côté, J.-F. Angelloz rappelle que Hankamer considère Odile « comme une nature plus ouverte que la normale aux forces élémentaires ; c'est elle [...] qui introduit le démonisme dans le milieu où elle vit. » (*Ibid.*, note 33, p. 353).

Des déesses, bien loin, trônent en solitude...
Point d'espace alentour et de temps moins encor ;
Parler d'elles déjà semble incommode et rude :
Les Mères !

Faust (avec effroi)

Mères ?

[...]

Les Mères ! Quel frisson de nouveau vient me prendre ?

Qu'est-ce donc que ce mot que je tremble d'entendre ?

[...] ¹¹

Plus loin c'est Homonculus qui déclare : « Chez les Mères celui qui seul osa descendre / N'a rien de pire à redouter. »¹² Le domaine des forces naturelles est tout aussi inquiétant. A l'acte I du *Second Faust*, Goethe fait dire à Méphistophélès : « Vous tous, vous percevez l'effet des grands mystères / Dont Nature partout gouverne l'action [...] ». Avec l'intervention de Séismos à l'Acte II, apparaissent « [...] ces dieux des premiers temps, / Nuit et Chaos, mes forces colossales [...] ». Ces forces de la nature relèvent donc de l'archaïque et de l'obscur. Il en est de même quand à l'Acte IV, Méphistophélès prend la parole : « J'étais là quand du fond encore bouillant, / L'abîme se gonfla, de flammes ruisselant. »

Il s'agit là d'une illustration de la thèse « vulcaniste » de la création de la Terre chez Anaxagore : « Flammes plutoniennes, / Fortes explosions, vapeurs éoliennes ». Mais le chaos originel est un gouffre¹³ qui éveille la crainte du « vulgaire » et par le truchement de Méphistophélès, Goethe confirme sa préférence pour la théorie « neptunienne » de Thalès, pour qui « Dans l'humide, d'abord, tout ce qui vit germa » ; et c'est à partir de là que put commencer la « Fête marine ».

Goethe naturaliste : l'observation et l'idée

Dans ses *Maximes en prose*, Goethe explique que « nous nous habituons à rechercher l'idée dans l'expérience, convaincus que la nature procède selon des idées, tout comme l'homme, en tout ce qu'il entreprend, suit une idée »¹⁴.

11 Goethe, *Faust* [II]. Paris : Garnier-Flammarion, 1984, n° 630, p. 272.

12 De même que le « Démon de Socrate » jouait le rôle de médiateur entre les dieux et les hommes, Paul-Laurent Assoun voit dans ces Mères « des intermédiaires entre 'Idées' (*Schemen*) et sens (*Sinn*) ». Il établit lui aussi un rapport entre cette figure poétique et le « phénomène primordial » dont il sera question plus loin. Pour Assoun, les Mères incarnent « quasi charnellement ces principes par lesquels l'idée prend corps [...] » C'est pourquoi il en vient à une « Psychanalyse des Mères » : « C'est aussi le mobile pulsionnel de la 'philosophie de la nature', fondé sur cette pulsion de connaissance, volonté de dévoiler la mère-nature ». « Le thème mythologique des 'Mères' : philosophie de la nature et savoir de l'inconscient dans le Second Faust », *Analyses et réflexions sur Goethe, Le Second Faust, l'hymne à l'univers*. Paris : Ellipses, 1990, pp. 104-114).

13 Dans la philosophie de la nature de Schelling, le philosophe préféré de Goethe, le « fond obscur » est représenté par la pesanteur, à partir de laquelle les choses sont ensuite libérées par l'action de la lumière. Or, comme on le verra lorsqu'il sera question de la *Théorie des couleurs* de Goethe, la lumière s'opposera, mais s'unira aussi en quelque manière à l'obscur pour engendrer la couleur.

14 Goethe, *Maximes*, n° 418.

En tant que naturaliste, il se tient au plus près des phénomènes naturels au lieu de suivre le « principe d'une ordonnance conforme à l'entendement que nous portons en nous, ce sceau de notre pouvoir que nous voudrions imprimer à tout ce qui nous touche [et qui est] contraire à la nature »¹⁵. Dans son texte sur la « *Faculté de juger intuitive* », il expose dans quel esprit il a entrepris ses recherches de naturaliste : « [...] que, par la contemplation d'une nature toujours créatrice, nous nous rendions dignes de participer par l'esprit à ses productions ».

Sa recherche est donc aussi l'« expérience vécue » (*Erlebnis*) d'une nature intérieurement ressentie. A partir de l'observation, il cherche à parvenir à l'essence du phénomène étudié, à ce « noyau » qu'il nommera l'*Urphänomen*, le *phénomène primordial* reconnaissable dans chaque genre de phénomènes naturels. Deux ensembles de textes serviront à expliciter cette notion, en même temps qu'ils illustreront les idées exprimées dans la *Faculté de juger intuitive* : ce sont *La métamorphose des plantes* et *La théorie des couleurs* (*Farbenlehre*).

La Métamorphose des plantes

En abordant le règne végétal, on peut se souvenir de la *phusis* des anciens Grecs, qui signifie entre autres l'éclosion et la croissance des plantes. Lorsqu'il pénètre dans ce domaine, en particulier lors d'un voyage en Sicile, Goethe découvre et observe une végétation luxuriante. Sa vigueur et son exubérance illustrent parfaitement le démonique de la nature.

Il s'agit d'observer avec précision chaque type de plante, tout en faisant apparaître l'unité de l'ensemble. Et en 1807, il crée le terme propre à définir la connaissance qu'il a en vue : « On rencontre donc dans le cheminement de l'art, du savoir et de la science, plusieurs tentatives pour fonder et développer une connaissance que nous aimerions appeler la morphologie. »¹⁶ Et plus loin : « La morphologie doit contenir l'enseignement de la forme, de la formation et de la transformation des corps organiques ; elle fait donc partie des sciences de la nature, [...] »¹⁷. Mais il ajoute aussitôt que « si nous observons toutes les formes, et en particulier les formes organiques, nous trouvons qu'il ne se trouve nulle part de constance, d'immobilité, d'achèvement, et qu'au contraire tout oscille dans un mouvement incessant ».

S'agissant de la formation et des transformations des êtres vivants, deux théories s'affrontent : celle de la préformation, soutenant que la forme à venir est en germe dès l'origine, et celle de l'épigenèse, suivant laquelle la forme résulte d'une formation progressive. Goethe reprend alors le terme formé par Blumenbach pour qualifier la formation : « un *nisus formativum*, une impulsion, une activité violente, par laquelle la formation devait être produite »¹⁸. Cette « activité violente » est bien l'une des manifestations du démonique dans la nature.

Il est attentif à la particularité de chaque plante, mais il cherche en même temps à retrouver l'unité originelle de toutes les formes végétales : « Toutes ces formes sont semblables, aucune à l'autre n'est pareille ; / Ainsi renvoie ce chœur à une loi secrète. / Une énigme sacrée ». Dans une *Lettre* du 9 juillet 1786 à Charlotte von Stein, il parle de « l'aperception de la forme essentielle avec laquelle la nature se contente pour ainsi dire de jouer sans cesse et

15 Goethe, *La métamorphose des plantes et autres écrits botaniques*. Paris : Triades, 1999, p. 207.

16 *Ibid.*, p. 76.

17 *Ibid.*, p. 266.

18 *Ibid.*, p. 202.

Nicole Guézou, *Mystère*. Aquatinte.



de produire en jouant cette vie multiforme ». C'est ce qu'il nomme la « plante originaire (*Urpfllanze*) » ; ce modèle de la plante originaire est un « phénomène archétypal »¹⁹, à la fois réel puisque perçu et en même temps conçu : « Une pareille plante doit bien exister ! A quoi sans cela reconnaîtrais-je que telle ou telle forme est une plante, si elles n'étaient pas toutes faites d'après un modèle ? » Dans cet *Urphänomen*, Laurent Van Eynde reconnaît le démonique : « [...] affirmer le caractère démonique de l'*Urphänomen* revient à soutenir son adéquation à la force vitale qui détermine le dynamisme naturel »²⁰.

De même, l'association de la tendance à la verticalité à la « tendance spirale » des plantes est un autre mystère, un autre *Urphänomen*. Comme le dit Jean Lacoste, la vivante et infinie combinaison de l'enroulement de la spirale et la tige dressée vers le haut est bien un *Urphänomen*. Cette polarité peut même être interprétée comme un symbole sexuel : « [...] on ne peut nier que ces deux tendances à l'œuvre dans le monde végétal se retrouvent chez l'être humain dans l'opposition entre le mouvement vertical et masculin du *Streben* [l'effort, la tendance] et le mouvement féminin en spirale, [...] »²¹. On peut dire que cette association de ces deux tendances est un exemple de *polarité*, l'une des catégories de la pensée goethéenne. Goethe observe aussi une alternance de « contractions » et d'« expansions » dans les plantes. En généralisant cette alternance, il aboutit à la métaphore des « systoles » et des « diastoles » qui scandent non seulement le cœur des hommes, mais aussi la vie de la nature.

La Théorie des couleurs (Farbenlehre)

Avec la lumière et les couleurs, on entre dans un domaine fort étendu dont Goethe dit qu'il y travailla quarante ans. Sa *Farbenlehre* (1810) en est la pièce maîtresse ; sa partie « didactique » a été traduite sous le titre de *Traité des couleurs*. A cette première partie viennent s'ajouter deux autres, l'une « polémique » (*La théorie de Newton dévoilée*) et l'autre, « historique » (*Matériaux pour l'histoire de la théorie des couleurs*).

La théorie de Goethe propose une alternative à la théorie des lumières colorées de Newton, dont l'œuvre principale est son *Opticks* de 1704. Goethe juge que cette *Optique* est en réalité une *chromatique*, terrain sur lequel il peut rivaliser avec Newton dont le talent mathématique était inutile en matière de couleurs. Cette opposition à la théorie newtonienne, « officialisée » par le monde scientifique, a nui à celle de Goethe, qu'il faudrait comprendre selon ses critères propres, sans qu'elle soit nécessairement rapportée à celle de Newton. Mais Goethe a reconnu lui-même que son entreprise était « polémique » en sa totalité.

Première partie : partie « didactique ».

Première section : les couleurs « *physiologiques* » qui naissent dans l'œil « constituent la base même de tout le *Traité* et nous révèlent cette harmonie chromatique qui est si souvent controversée ». Goethe part donc de ce qui est le plus proche de nous, c'est-à-dire de notre organe visuel. Si cette base n'est pas encore un fondement, elle est

19 Suivant l'exacte traduction de l'*Urphänomen* » goethéen par Nicolas Class. En effet, en unissant les idées de *phénomène* et d'*archétype*, cette traduction exprime à la fois que ce phénomène archétypal n'est ni « primordial » en un sens temporel ni pure abstraction. (« Goethe et la méthode de la science », *Astérior* [en ligne], 3/2005, asterion.revues.org/413).

20 « Goethe et Hegel. Autour de l'*Urphänomen* », *Johann Wolfgang Goethe, L'Un, l'Autre et le Tout*. Paris : Klincksieck, 2000, p. 579.

21 Jean Lacoste, *Goethe, la nostalgie de la lumière*. Paris : Belin, 2007, p. 221 et 223. Le « *Streben* », l'effort, l'aspiration, autrement dit, une autre expression du démonique.

en tout cas un révélateur, car « l'œil doit son existence à la lumière ». Goethe cite cette sentence de Plotin : « Si l'œil n'était pas solaire, / Comment apercevriions-nous la lumière ? / Si ne vivait pas en nous la force propre de Dieu, / Comment le divin pourrait-il nous ravir ? »

L'œil est donc le microcosme qui ne peut exister sans le macrocosme représenté ici par le soleil. Mais en réalité ils forment un seul *Cosmos* et l'on comprend pourquoi, selon Goethe, le démonique est aussi bien présent en l'homme que dans la nature. Quant aux couleurs, elles constituent nos « petits mondes chers ». Dans ces phénomènes subtils, il semblerait plus difficile de mettre en évidence la part du démonique. Mais on le trouve dans l'intensification et l'« élévation » (*Steigerung*) du bleu et du rouge en direction du pourpre, aurait-elle même une signification spirituelle.

Le phénomène physiologique est celui de la réaction de l'œil à une figure sombre ou claire à laquelle il répond en produisant une image consécutive inversée : blanc après avoir regardé une figure noire et inversement, une image noire après avoir regardé une surface blanche. « Le noir, représentant des ténèbres, laisse l'organe à l'état de repos ; le blanc, représentant de la lumière, incite l'œil à l'activité ». Ces couleurs peuvent être observées à travers un prisme directement tenu devant l'œil (couleurs « subjectives ») ou par la projection de la lumière à travers un prisme sur un écran (couleurs « objectives »²²).

On peut interpréter cette rencontre du noir et du blanc comme un affrontement auquel succède ensuite l'instauration de la « paix » par la couleur. Mais on peut bien penser à un « démonisme de l'œil » quand au paragraphe 33 Goethe parle d'un « antagonisme » : « Une tendance à une sorte d'antagonisme le contraint [l'œil] qui, opposant l'extrême à l'extrême, l'intermédiaire à l'intermédiaire, réunit instantanément les contraires, [...] ». De même, traitant des « halos » au paragraphe 98, il affirme que « nous pouvons considérer les halos subjectifs comme le résultat de conflits entre la lumière et un espace vivant ».

Deuxième section : les couleurs physiques empruntent à l'obscur et sont donc des « demi-lumières » ou des « demi-ombres ». La matière intervient sous forme d'écran translucide, que ce soit comme brume atmosphérique ou comme verre transparent. A l'encontre de Newton, Goethe affirme que si l'on mélange ces couleurs physiques, « leurs qualités spécifiques se neutralisent réciproquement, elles produisent une teinte d'ombre, un gris ». Dans cette section « physique », apparaît explicitement le « phénomène archétypal » (« primordial », « originaire » etc., dans d'autres traductions, *Urphänomen*) de la couleur : « D'une part nous avons la lumière, la clarté, de l'autre les ténèbres, l'obscurité ; nous plaçons un milieu trouble entre les deux. De ces oppositions et avec l'aide de l'intermédiaire mentionné, naissent les couleurs qui, en s'opposant elles-mêmes entre elles et agissant les unes sur les autres, nous font aussitôt et directement pressentir une essence commune. »

22 L'œil est lui-même « objectif » tant qu'on l'étudie en tant qu'organe relevant de l'anatomie et de la physiologie, donc d'un point de vue scientifique. Mais, même dans un texte où il traite de géologie, donc d'une science de la nature réellement « objective », Goethe affirme pourtant que si l'on pénètre plus profondément dans la question, on s'aperçoit à quel point le subjectif règne aussi dans les sciences. Dans le domaine de la couleur, on pourrait dire qu'il existe des impressions subjectives, affectives, dans la mesure où elles sont éprouvées par un sujet ; cependant, comme leur sens dépend aussi de chaque culture, elles feront l'objet de la sixième partie du *Traité* : « Effet physique-psychique de la couleur », qui expose aussi bien une Esthétique qu'une Psychologie de la couleur. Or on y trouve bien des remarques portant sur les particularités culturelles de son époque, comme par exemple : « Comme les couleurs suscitent une ambiance, elles s'adaptent aussi à une ambiance, à une situation. Les nations douées de vivacité, par exemple les Français, aiment les couleurs intensifiées, en particulier celles du côté actif ; [...] » (*Traité des couleurs*. Paris : Triades, 1986, § 318, p. 271).

Nicole Guézou, *Conte de fée*. Aquatinte.



Le phénomène archétypal est donc bien un « type » idéal qui rassemble et symbolise tous les phénomènes qui ont été recueillis dans l'empirie. Goethe le résume dans ses *Maximes et réflexions* : « Le phénomène primordial : / Idéal en tant que l'ultime connaissable, / Réel en tant qu'il est connu, / Symbolique, en ce qu'il englobe tous les cas, / Identique à tous les cas. » Il écarte des « rêveries fantasques », mais reconnaît la crainte qu'il éprouve devant la majesté des phénomènes primordiaux : « Nous ressentons devant les phénomènes primordiaux, lorsqu'ils se dévoilent à nos sens, une sorte d'effarouchement qui va jusqu'à l'angoisse. »

Troisième section : avec les couleurs « chimiques », la couleur s'unit durablement à la matière, ou est elle-même matière. Mais dans le domaine de la chimie elle se révèle également mobile. Au paragraphe 516, Goethe remarque l'instabilité de certains phénomènes colorés que « les chimistes eux-mêmes, dès qu'ils entrent dans le détail, considèrent comme trompeurs »²³. On peut aussi « intensifier » la couleur : « L'intensification nous apparaît comme une concentration, une saturation, un obscurcissement des couleurs ». Comme dans le cas du phénomène archétypal, une valorisation de la couleur se produit dans sa « culmination » : « Elle se produit lorsque l'intensification se poursuit. Le rouge dans lequel on ne découvre ni jaune, ni bleu, constitue le summum. » Intensification et culmination sont donc à mettre en parallèle avec le démonique en général, humain en particulier, comme si ces phénomènes chimiques étaient eux aussi animés d'un *Streben*, d'une tendance à leur perfection, à leur royauté. Cette idée sera reprise dans la sixième partie du *Traité*, lorsqu'il est traité du rouge au paragraphe 792, et plus particulièrement du *pourpre* : « [...] cette couleur contient toutes les autres en partie *actu*, en partie *potentia* ».

La *Sixième section* traite de l'« *Effet physique-psychique de la couleur* » : l'œil « lui-même est prédisposé à produire des couleurs » (en particulier en produisant la couleur complémentaire d'une couleur donnée) et il n'est pas étranger aux couleurs des corps. La couleur s'exerce sur la sensibilité et elle touche directement à la nature morale. En particulierisant ce principe on peut aboutir aux effets produits par les différentes couleurs : « [...] les couleurs font naître des états d'âme particuliers ». En retenant l'analogie existant entre les caractères de l'humain et ceux de la nature, on entre dans une sorte de « galerie » dont les personnages sont les couleurs : jaune, rouge, bleu, rouge et vert. Le jaune par exemple « est la couleur la plus proche de la lumière ». De cette clarté résulte que « l'œil se réjouit, le cœur se dilate, l'âme s'égaie [...] ». En passant au rouge-jaune,²⁴ « le côté actif est ici dans son énergie la plus intense ». Goethe indique d'abord les conditions nécessaires à une sensation pure d'une seule couleur. Il faudrait « que l'œil soit entièrement environné par la couleur, par exemple dans une chambre monochrome ; ou bien il faut regarder à travers un verre coloré. »

23 Goethe, *Traité des couleurs*, *op. cit.*, p. 204. Schopenhauer, disciple (infidèle) de Goethe, affirme que la couleur est trompeuse : « [...] la couleur est quasiment devenue le symbole de la tromperie et de l'inconstance, de sorte qu'on a toujours estimé dangereux de s'en tenir à la couleur. De ce fait, il faut se garder d'attribuer trop d'importance aux couleurs de la nature. » (A. Schopenhauer, *Sur la vue et sur les couleurs*. Paris, Vrin, 1986, § 13, p. 100). Mais, parlant de la couleur, Goethe lui-même écrit qu'« il est vrai que d'un côté, on ne peut trop se fier à elle, en raison de son caractère indéterminé et de son instabilité; [...] » (*Traité des couleurs*, *op. cit.*, § 736, p. 250). Après quoi il lui accorde néanmoins qu'elle vaut comme « critère de la vie mouvante, [...] ».

24 Goethe et Schiller associent le « héros » avec « le tempérament colérique et l'orange (couleur chaude et active) » (Jean Lacoste, *op. cit.*, p. 165).

Le cercle chromatique fait apparaître les oppositions des couleurs complémentaires entre elles. Par exemple, le bleu et le jaune s'« appellent » mutuellement. Cette polarité de couleurs antinomiques peut elle aussi être entendue comme un conflit qu'elles doivent résoudre ; et si elles « s'appellent », suivant l'expression de Goethe, peut-on y voir une attraction démonique, semblable à celle qu'il avait établie entre les personnages de ses *Affinités électives* ? Dans le cas de ces *Affinités*, Goethe s'était inspiré de la théorie chimique, et dans sa *Farbenlehre* il reprend l'idée d'une attraction ou d'une opposition des couleurs entre elles. Mais cela ne s'oppose pas à ce que naisse l'harmonie : « ... lorsque la totalité des couleurs est offerte à l'œil de l'extérieur, en tant qu'objet, il s'en réjouit, parce que la somme de sa propre activité lui est proposée sous forme réelle. C'est donc de ces combinaisons harmonieuses que nous parlerons ». On peut aussi associer les couleurs en des combinaisons « caractéristiques » comme par exemple celle de ces couleurs « intensifiées » que sont le rouge-jaune et le rouge-bleu. Goethe confirme alors clairement le caractère « ascensionnel » de l'intensification, qui produit « quelque chose de stimulant, d'élevé ». Mais il est des combinaisons où « l'élément caractéristique [ne naît] qu'en s'isolant d'un tout avec lequel il est en rapport sans s'y dissoudre ».

Deuxième partie, « polémique » : La théorie de Newton dévoilée²⁵.

Il s'agit là de la partie la plus « technique » de la *Farbenlehre*, puisqu'il faut y suivre à la fois un exposé de la démarche newtonienne, suivi d'un commentaire de Goethe. Il refuse l'explication newtonienne en termes de « rayons » et lui substitue une interprétation en termes de limites et d'images : « [...] la lumière réfractée [dans le prisme] n'est pas colorée, tant qu'elle n'est pas limitée ; ce n'est pas la lumière en tant que lumière qui apparaît colorée dans la réfraction, mais seulement en tant qu'image, [...] [et] on ne trouve jamais de rayons mais on explique par des rayons ; [...] ». Sans limitation, la réfraction produit seulement un déplacement de l'image, sans apparition de couleurs. Selon Goethe, Newton ne s'est pas aperçu de ce qu'il procédait lui-même à l'aide d'une figure limitée, celle du soleil observée à travers l'orifice (son « *foramen exiguum* ») qu'il avait pratiqué dans son volet.

Ce qui nous intéresse ici est l'attitude de Goethe à l'égard de Newton. Par exemple, il va jusqu'à parler de « la ruse à laquelle recourt l'auteur. Il prend ici son vert homogène, alors que le vert est expressément reconnu comme une couleur composée » (§ 494).

Pour finir, Goethe invite ses lecteurs à le suivre dans l'Historique « plus clément et nous souhaitons qu'ils puissent y apporter liberté du regard et bonne volonté ». Par ces deux attitudes opposées, il illustre les deux aspects complémentaires de sa personnalité, ayant elle-même sa propre polarité.²⁶

Troisième partie : il s'agit des Matériaux pour l'histoire de la théorie des couleurs, où Goethe ne traite pas seulement des apports théoriques de différents auteurs, mais aussi des relations existant entre l'objet de leur recherche et leur personnalité. Goethe s'étant opposé à la théorie newtonienne des couleurs, il est sans doute le meilleur exemple du savant qu'il convient de donner ici.

²⁵ Traduction Maurice Elie, Toulouse : Presses Universitaires du Mirail, 2006.

²⁶ « La sérénité de Goethe – au sens où l'on parle d'un ciel serein – doit toujours se comprendre à partir de cet arrière-plan de tempêtes et de catastrophes, [...] » (Jean Lacoste, « Des roches et des nuages », *op. cit.*, chap. VII, p. 139).

ISAAC NEWTON (1642-1727)

Parmi ceux qui élaborent les sciences de la nature, on peut principalement remarquer deux genres d'hommes.

Les premiers, géniaux, productifs et violents, produisent un monde à partir d'eux-mêmes, sans trop se demander s'il s'accordera avec le monde réel. Si ce qui s'est développé en eux coïncide avec les Idées de l'Esprit du monde, il en résulte la connaissance de vérités dont les hommes sont étonnés, et qui en sont reconnaissants durant des siècles à leur auteur. Mais, si dans une nature si hautement géniale naît quelque image chimérique qui ne trouve pas une image qui y contredise dans le monde tout entier, une telle erreur ne pourra que se propager avec la même force, en entraînant et en dupant les hommes durant des siècles.²⁷

Finalement pour Goethe, la couleur doit aussi être ressentie, « vécue » comme une « *Innigkeit* », (une intériorité), car elle est *couleur pour un sujet*. La recherche de Newton comme la « défense » goethéenne de la couleur disent donc quelque chose de deux cultures différentes. Mais comme on l'a vu à propos du phénomène primordial, Goethe sait qu'il ne peut entièrement dévoiler le secret de la nature, mais seulement approcher ce « mystère manifeste » (« *offenbaren Geheimnis* »). Prudent, après avoir avoué au paragraphe 918 qu'« on peut bien pressentir que, finalement, la couleur autorise une interprétation mystique », il rectifie en reconnaissant que « [...] nous ferons mieux de ne pas nous exposer pour finir à être soupçonné de nous livrer à des fées fantasques ; [...] ».

En définitive, dépassant la seule question du démonique, en tenant compte de la totalité de la *Farbenlehre* et donc de sa partie historique, on peut dire avec Thomas Mann qu'il s'agit d'un « roman de l'esprit européen ». Après avoir rappelé ces paroles de Thomas Mann, on passe de l'art littéraire à l'art pictural avec Eliane Escoubas, qui pose une question à la fin de sa Préface aux *Matériaux pour l'histoire de la théorie des couleurs* : « [...] le destin propre à la *Farbenlehre* de Goethe n'est-il pas de poursuivre au-delà de son siècle un dialogue ininterrompu avec le travail des peintres comme avec le 'monde de la vie' qui est le nôtre, au sein d'une histoire sédimentée au cœur de chacune de nos perceptions ? »

Annexe : On peut revenir à la question du démonique avec un autre grand écrivain européen : *Le retour de Gustav Mahler* de Stefan Zweig. Il met en évidence la présence du démonique en Gustav Mahler, dans la salle « où autrefois sa volonté s'imposait avec une force démonique [...] cette puissance – qu'elle vienne des étoiles ou du tréfonds de la terre – chez l'homme habité par un démon, c'est la volonté ». On y constate aussi que Zweig revient après Goethe sur le modèle de l'aimant : « [...] cette influence indescriptible, qui ne peut se comparer qu'à certains merveilleux caprices de la nature. L'aimant possède des qualités analogues... [il] attire tout ce qui lui est semblable, l'enchaîne à lui et le libère de la pesanteur. Ce que l'aimant a attiré à lui, il l'anime, [...] »²⁸.

- 79 -

27 *Matériaux pour l'histoire de la théorie des couleurs*, trad. Maurice Élie. Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2003, p. 291.

28 *Le retour de Gustav Mahler*. Arles : Actes Sud, 2015, p. 39.



Nicole Guézou, *Mercator*. Aquatinte.

*La reconduite des mots à leur source :
poétique du démonique chez Claude Vigée*

par Anne Mounic

Peuples de la terre,
laissez les paroles à leur source,
car ce sont elles qui peuvent faire avancer
les horizons dans les vrais ciels
et de leur face cachée,
tel un masque derrière lequel bâille la nuit,
aider à enfanter les étoiles —¹

... j'ai placé devant toi la vie et la mort, le bonheur et la calamité ; choisis la vie !²

Dans *Danser vers l'abîme*, en 2004, à la fin d'un essai sur Nelly Sachs, Claude Vigée s'intéresse à ce poème d'*Eclipse d'étoile* (1949), citant ce vers : « laissez les paroles à leur source » et se demandant : « Quelle source ? »³ Le poète se réfère dans un premier temps à la source biblique : « 'Que la lumière soit !' : d'abord viennent les mots, et ensuite la lumière. » Il envisage ensuite que la parole puisse « être détruite » par « la perversion qui est à la base même du mal absolu, la jouissance, qui n'est pas une inversion de valeur, mais une destruction de valeur » et qui substitue la mort à la vie : « Ici triomphe le mauvais néant, le mauvais abîme, non celui de la Création, mais celui de l'anéantissement. Pour savoir faire la différence, il faut, comme le dit Nelly Sachs, 'reconduire les mots à leur source'. »⁴ Telle est, me semble-t-il, non seulement l'éthique poétique de Nelly Sachs, mais également celle de Claude Vigée, et ce dès sa thèse de doctorat, soutenue en 1947, alors qu'il se trouvait en exil en Amérique.

Cette perspective a plusieurs incidences, et la première tient à ce qui caractérise toute véritable poétique, à savoir la possibilité de commencer, autrement dit de susciter la lumière au cœur de la nuit obscure. « L'homme naît grâce au cri »⁵, écrivit Claude Vigée en 1977, dans *Délivrance du souffle*. Du silence premier s'élève la voix qui, grâce au rythme de la parole, se met au monde dans l'épreuve de la vie qu'elle manifeste. « Dans le défilé / il n'y a pas de sens / sinon / ce cri ». Si la tradition juive assigne à la parole cette qualité performative qui fait surgir à la lumière l'expérience humaine, une certaine tradition poétique opère le même type de retour sur soi capable d'instiller l'infini

- 81 -

1 Nelly Sachs, « Peuples de la terre... », in *Eclipse d'étoile* (1949). Traduction et postface de Mireille Gansel. Lagrasse : Verdier, 1999, p. 135.

2 Deutéronome 30, 19. Traduction du Rabbinat.

3 Claude Vigée, « Poésie, éthique : à l'écoute de Nelly Sachs », in *Danser vers l'abîme*. Paris : Parole et Silence, 2004, p. 187.

4 *Ibid.*, pp. 187-188.

5 Claude Vigée, « Dans le défilé » (1977), in *L'homme naît grâce au cri*. Paris : Seuil Points, 2012, p. 179.

dans le fini et de rendre ainsi possible le commencement dans l'instant de cette ouverture. Le chaos orphique n'est pas, par exemple, une dissolution du cosmos dans une confusion déroutante, mais une béance matricielle fécondante. De même le démonique goethéen, ambivalent, se distingue absolument du démoniaque, qui implique dualisme du bien et du mal. Il ne se réduit pas non plus au démon de Socrate, beaucoup plus univoque. Dans l'*Apologie de Socrate*, le philosophe définit son démon comme la voix de la conscience qui, tout au long de sa vie, « n'a jamais cessé de se faire entendre, même à propos d'actes de mince importance, pour l'arrêter, si j'allais faire quelque chose de mal »⁶. Il expliquait auparavant aux Athéniens que le dieu l'attachait à leur ville « comme un taon à un cheval grand et généreux, mais que sa grandeur même alourdit et qui a besoin d'être aiguillonné »⁷. Citant le poème de Goethe, « Daimôn, Le Démon », dans son essai « L'art et le démonique : Savoir et création chez Goethe », Claude Vigée distingue ce *daimôn* de la voix moraliste de Socrate : « Chez Socrate, le dialecticien, le 'daimôn' rarement entendu ne parle que pour défendre et nier. Il conseille seulement l'abstention. »⁸

Nous allons voir que le démonique goethéen intéresse l'auteur de *La Lutte avec l'ange* (1950) parce qu'il offre une conception dynamique du singulier qui se situe en deçà du domaine volontairement délimité de la connaissance rationnelle et effectue le retour, tant souhaité par Chestov, à la source généreuse de la vie. On ne se situe plus du point de vue du résultat, mais on cherche à percevoir le mouvement du devenir dans tel être particulier, ainsi que dans l'œuvre artistique. Claude Vigée cite Goethe : « On n'apprend pas à connaître les œuvres de la nature et de l'art, quand elles sont achevées ; il faut les surprendre dans leur surgissement, pour tant soit peu les concevoir. »⁹

Mettant en valeur la possibilité dynamique de commencer, de devenir et de vivre dans un rapport de sujet à sujet avec le monde extérieur, on se situe dans une perspective existentielle qui participe de la légitimation du singulier et, par là même, de son avènement à la conscience. Ainsi se tourne-t-on vers l'Ouvert, abandonnant le point de vue rétrospectif de la Nécessité dans le seul domaine fini de la logique et de la morale, pour, en nouant dans l'instant présent du surgissement le passé à l'avenir, déduire l'infini de la puissance active du sujet, ainsi porté de lui-même, par l'exercice de sa propre énergie, à la confiance dans l'inachèvement.

Commencer

Comme Chestov, qu'il a lu, Claude Vigée remonte à la source de la Création, celle du langage, là où se féconde la conscience. Le philosophe russe, à la fin de *Sur la balance de Job* (1929), prône lui aussi de revenir à la source, à ce moment où la vérité ne contraint pas, car : « Dieu n'exige rien des hommes. Dieu ne fait que donner. »¹⁰ Dans le poème que Claude Vigée traduit au début de son essai sur Goethe, « Daimôn, Le Démon », la naissance est liée au devenir ainsi qu'à l'intégrité de l'individualité :

6 Platon, *Apologie de Socrate*, XXXI, in *Apologie de Socrate, Criton, Phédon*. Edition de E. Chambry. Paris : GF Flammarion, 1965, p. 53.

7 *Ibid.*, p. 43.

8 Claude Vigée, *L'Art et le démonique*. Paris : Flammarion, 1978, p. 234.

9 *Ibid.*, p. 227.

10 Léon Chestov, *Sur la balance de Job* (1929). Traduction de Boris de Schloezer. Paris : Flammarion, 1971, p.347.

Comme en ce jour qui t'a donné au monde
 Le soleil se haussait au salut des planètes,
 Aussitôt, et sans trêve, tu as prospéré,
 Suivant la loi qui t'avait fait surgir.
 Ainsi te faut-il être : à toi, tu ne peux échapper,
 Ainsi parlaient déjà Sibylles et Prophètes ;
 Et nul temps, nul pouvoir ne sauraient morceler
 Une forme frappée qui, en vivant, s'accroît.¹¹

La vie, d'ailleurs, est inséparable de la subjectivité (« à toi, tu ne peux échapper ») ; de cette contrainte, Goethe déduit une force poussant à la croissance ; il attache au devenir une positivité, – à l'encontre de la philosophie idéaliste qui voit dans cette inséparabilité de la vie et du moi au sein du temps une forme de servitude –, que brise la mort. Ainsi, on le sait, Socrate décrit-il l'âme comme prisonnière, « forcée de considérer les réalités au travers des corps comme au travers des barreaux d'un cachot », cet état se renforçant sous l'effet du désir, « en sorte que c'est le prisonnier lui-même qui contribue le plus à serrer ses liens »¹². Le regard rétrospectif, et extérieur, enferme le sujet dans l'univers fini de sa propre impuissance. Dans son commentaire au poème, Goethe inverse le point de vue : « Un caractère individuel aussi prononcé peut bien en tant que *limité* être détruit, mais, aussi longtemps que son noyau tient ensemble, il ne peut pas voler en éclats ni être morcelé, et ceci à travers toutes les générations de sa vie. »¹³ On notera, dans une perspective vigéenne, l'utilisation du mot « noyau », l'expression « noyau pulsant »¹⁴ étant à cette époque, dans *Délivrance du souffle* (1977), une appellation de la source démonique. Elle deviendra plus tard, dans *Apprendre la nuit* (1991), « lac de la rosée »¹⁵, puis « aleph », dans *Dans le silence de l'aleph : écriture et révélation*, en 1992. Les deux poètes se situent du point de vue de l'intime, dont l'intégrité engendre un devenir fécond. A cet égard, il est intéressant que Claude Vigée cite en exergue de son essai Bernard Groethuysen : « Quoi de plus étonnant qu'une vie qui se dilate ainsi, et abrite le monde ? »¹⁶

Le philosophe allemand, élève de Wilhelm Dilthey (1833-1911), qui s'intéressa à l'historicité de ce qu'il nomma le « monde de l'esprit »¹⁷, élabora une *Anthropologie philosophique* (1928-1931), qui vise, selon ses termes, à « retrouver [...] la voie suivie par la méditation de l'homme sur soi »¹⁸. Ses *Mythes et portraits* (1947) complètent le propos. Le titre donné à la première partie de « La vie de Goethe », paru dans *La Nouvelle Revue Française* le 1er mars 1932, « Chaque biographie est une histoire universelle »¹⁹, indique que le singulier est ici considéré comme

11 Goethe, *Paroles originelles*, Orphique, 7 octobre 1817, in Claude Vigée, *L'Art et le démonique*, op. cit., p. 226.

12 Platon, *Phédon*, XXXIII, in *Apologie de Socrate, Criton, Phédon*, op. cit., p. 137.

13 Goethe, commentaire sur *Le démon*. Traduction de J.F. Angelloz, in *Goethe*, Corréa, pp. 164-166. Cité par Claude Vigée dans *L'Art et le démonique*, op. cit., p. 227.

14 Claude Vigée, « Noyau pulsant », in *L'homme naît grâce au cri*, op. cit., p. 165.

15 Claude Vigée, « L'œuvre de l'araignée noire », in *ibid.*, p. 219.

16 Bernard Groethuysen, « La vie de Goethe » (1932), in *Mythes et portraits* (1947). Paris : Gallimard, Cahiers de la *nrf*, 1997, p. 86. Cité par Claude Vigée dans *L'Art et le démonique*, op. cit., p. 226.

17 Voir l'article de Sylvie Mesure sur Wilhelm Dilthey dans l'*Universalis*.

18 Bernard Groethuysen, *Anthropologie philosophique* (1928-1931). Paris : Gallimard, 1953, p. 12.

19 Bernard Groethuysen, *Mythes et portraits*, op. cit., p. 85.



Nicole Guézou, *Kitej* Aquatinte.

un commencement, le germe, pourrions-nous dire, de l'histoire. C'est bien ce qu'a compris Henri Meschonnic, affirmant, dans un essai de *Langage, histoire, une même théorie* (2012), recueil publié à titre posthume par Régine Blaig : « Chaque fois qu'on perd le singulier on perd l'universel. »²⁰ Employant le terme de « germe », je reprends à dessein la référence biblique (Isaïe 4, 2, Jérémie 23, 5 ou Zacharie 3, 8²¹) mise en valeur par Claude Vigée.

Bernard Groethuysen (1880-1946), citant Vauvenargues, oppose tout d'abord la vie et la mort, le temps et l'éternité, le mourant plaçant sa vie en perspective et rejetant dès lors son existence tout entière au nom de l'intemporalité à venir. « Que ne peut-on », se demande Bernard Groethuysen, « garder à une vie ses proportions et parler simplement de ce qui s'y est passé, sans devoir au dernier moment la renier en changeant de point de vue ? »²² La vie de Goethe répond à ce souci de fidélité à soi et au monde ; dans son œuvre, la vie « semblait avoir trouvé sa justification »²³. Il ressort implicitement que le poète a fait le choix de la vie. « Que le vivant parle donc de ce qu'il a vu, qu'il nous parle de sa vie ! » Sous le titre « Le poète et le philosophe », l'auteur fait dialoguer ce dernier avec Goethe. A l'identité philosophique de la vérité immuable, Goethe oppose le changement. « Je suis celui qui change »²⁴, affirme-t-il, et nous songeons à ce verset de l'Exode si mal interprété, qu'Henri Meschonnic traduit par : « je serai que je serai »²⁵ (Exode 3, 14) en commentant de la sorte : « Le nom de Dieu n'est pas un *nom*, sur lequel, comme dans le polythéisme, par la magie, on aurait un pouvoir. C'est un *verbe*. C'est lui qui a le pouvoir. Et c'est une promesse. L'inaccompli ne cesse de s'accomplir. »²⁶ Dans le langage se révèle le pouvoir du « peut-être », notion développée par les Cabalistes et reprise par Claude Vigée. Impossible de s'identifier à un verbe comme on le fait avec un nom susceptible de désigner une figure originelle ou un concept (l'Un). Le verbe ouvre un devenir. « Mais ayant changé toujours, qu'auras-tu trouvé à la fin ? »²⁷ s'enquiert le philosophe. « Ma vie », répond Goethe. Le dualisme qui impose une altérité radicale du monde et du moi ne résiste guère à la conception historiciste qui fait de chaque individu un commencement et un tout. « J'aurai connu le monde, le monde d'une vie, le seul qu'il nous soit donné de connaître. Il est dans une vie, comme toute vie est en lui. Que pourrais-tu savoir de plus ? » L'intégrité singulière tient à un rapport au monde à un moment donné. La philosophie qui exile la vérité de la vie afin de ne plus exister dans le temps, mais en le transcendant, « ne serait donc qu'une mort anticipée » : « Ce que je dis sera donc vrai pour toujours. Mourons pour connaître. » Groethuysen fait ainsi parler Goethe : « Vivons pour voir, dirait Goethe, restons au-dedans de la vie. Ce n'est qu'ainsi que le monde se donnera à nous. J'ai vécu, j'en étais. Que pouvons-nous dire de plus ? »²⁸

C'est ensuite Saint Augustin qui dialogue avec Goethe. Groethuysen a consacré à l'auteur des *Confessions* le chapitre VI de son *Anthropologie philosophique*, décrivant cette « tension vers l'inaccessible »²⁹ qui contraste avec le

20 Henri Meschonnic, « L'épreuve du désastre doit-elle se poursuivre par le désastre de la pensée ? », in *Langage, histoire, une même théorie*. Lagrasse : Verdier, 2012, p. 544.

21 Voir à ce propos *Peut-être* n° 7, janvier 2016, pp. 232-233.

22 Bernard Groethuysen, *Mythes et portraits*, op. cit., p. 86.

23 *Ibid.*, p. 87.

24 *Ibid.*, p. 88.

25 Henri Meschonnic, *Les Noms : Traduction de l'Exode*. Paris : Desclée de Brouwer, 2003, p. 40.

26 *Ibid.*, p. 219.

27 Bernard Groethuysen, *Mythes et portraits*, op. cit., p. 88.

28 *Ibid.*, p. 89.

29 Bernard Groethuysen, *Anthropologie philosophique*, op. cit., p. 108.

sentiment de « la volonté entravée, de la résistance qu'il rencontre en lui, de la faiblesse humaine ». Claude Vigée a montré à quel point de rejet de soi (le refus de l'inceste heureux) correspond à la perte du monde.³⁰ Le poète et le philosophe ici se rencontrent. « Nous sommes d'accord. *Vivo*, je vis et je veux vivre. Que peut-il y avoir de plus certain ? »³¹ Groethuysen insiste, au début de son chapitre sur Augustin, sur « le sentiment immédiat de la vie » qu'avait l'auteur de *La cité de Dieu* : « ... dans la totalité des manifestations de ma vie, je suis toujours présent à moi-même. »³² Toutefois, celui qui fut néo-platonicien rejette le temps, ainsi que lui-même : « Ainsi tu ne rencontreras jamais Dieu. Il faut que tu t'abandonnes, il faut que tu te surmontes toi-même : *Transcende te ipsum*. »³³ Goethe réplique en insistant sur l'indissociabilité du singulier, du monde et de la vie : « Toujours, je me retrouverai moi-même. Je serai qui je suis. Il n'y a que cette vie-ci, la vie de Goethe. Rien n'est au-dehors. Tout est au-dedans. Et partout tu te rencontres. Tu ne t'échappes pas à toi-même ; tu n'échappes pas à ta vie. » Ce que Saint-Augustin appelle : « La vie éternelle. »³⁴, Goethe le nomme : « La mort. »

Au début de « La piété de Goethe », Groethuysen parodie le début de la Genèse : « Tout était donc bien. Tout était dans cette vie, et la vie était bonne. » Et cette vie « une », dans laquelle il « n'y a pas à marchander », est « hospitalière » ; cette intériorité vivante échappe au jugement et instaure une relation intersubjective (de Je à Tu – un mouvement, dès lors) avec l'altérité : « Et à ce qui est, que pouvons-nous dire, sinon : 'Sois à moi' ? Et attendre en silence. »³⁵ Claude Vigée cite Goethe : « Mes œuvres sont nourries par des milliers d'individus divers, des ignorants et des sages, des gens d'esprit et des sots... Mon œuvre est celle d'un être collectif, et elle porte le nom de Goethe. »³⁶ Au sein de ce mouvement incontrôlable qui nous anime s'esquisse non pas une identité de pure extériorité et de pur face-à-face, avec une figure fixe, mais une participation, qui est verbe, ou élan embrassant le devenir afin de lui donner forme. Ni l'origine, ni l'originalité ne prévalent sur le mouvement de faire advenir : « Au fond c'est pure sottise que de se préoccuper de savoir si tel tient quelque chose de soi-même, ou s'il le tient d'autrui ; d'affirmer que l'un œuvre à travers soi-même, ou qu'il œuvre à travers les autres : le principal est qu'on soit doué d'une grande volonté et que l'on possède assez de dextérité et d'opiniâtreté pour la réaliser ; tout le reste est indifférent. »³⁷ Le mouvement n'est pas déterminé par son objet, mais vaut en lui-même, comme l'a expliqué Rudolf Kassner, dans un essai lu par lui à Rilke avant qu'il écrive la Huitième Elégie de Duino, qui lui est dédiée.³⁸ « Dans le monde du dogme nous faisons un mouvement fini vers nous-mêmes ou bien nous voulons toujours dire autre chose. Dans le monde de la liberté, nous signifions ce que nous sommes, grâce justement à ce mouvement infini qui nous porte

30 Voir notamment Claude Vigée, « Genèse de la sensibilité littéraire moderne » et « Le refus du monde dans la modernité » in *Les Artistes de la Faim* (1960). Bourg-en-Bresse : Philippe Nadal, 1989, pp. 17-84. Ces deux essais ont reparu dans : Claude Vigée, *Pentecôte à Bethléem*. Paris : Parole et Silence, 2006, pp. 109-158, avec une petite variante dans le titre de l'un d'eux : « Genèse de la sensibilité poétique moderne ».

31 Bernard Groethuysen, *Mythes et portraits*, op. cit., p. 89.

32 Bernard Groethuysen, *Anthropologie philosophique*, op. cit., p. 103.

33 Bernard Groethuysen, *Mythes et portraits*, op. cit., p. 89.

34 *Ibid.*, p. 90.

35 *Ibid.*, p. 91.

36 Goethe, *Conversations avec Eckermann*, 13 février 1831, cité par Claude Vigée, *L'Art et le démonique*, op. cit., p. 239.

37 Goethe, *Conversations avec Eckermann*, 17 février 1832, cité par Claude Vigée, *ibid.*, p. 239.

38 Voir à ce sujet : Anne Mounic, *L'Inerte ou l'exquis*, chapitre 2. Paris : Champion, 2015, pp. 58-60.

vers nous-mêmes. »³⁹ Le singulier se tient au commencement dans l'intégrité de son élan ; il ne se fragmente pas dans l'extériorité des identités et des objets, mais s'associe par empathie active à toute forme d'altérité, autrui et le monde.

Kierkegaard explique que, dans un premier temps, celui qui a effectué son « choix éthique »⁴⁰, « au moment où il semble s'isoler le plus [...] pénètre le plus dans la racine par laquelle il se rattache à l'ensemble. » Ce que Rudolf Kassner a nommé plus tard « retour sur soi » s'effectue dans le temps ; se choisissant et se légitimant, le singulier se trouve « en rapport avec d'autres individus » dans son histoire. Il n'est donc nul commencement sans la division que l'esprit opère avant d'établir la synthèse, de ce rapport découlant l'histoire.⁴¹ Le caractère composite du singulier, tel qu'il s'exprime dans le langage dans la « corrélation du subjectivité »⁴², ou rapport Je-Tu, et la diversité des temps grammaticaux, engendre le devenir. La conscience de la vie nous inscrit dans un temps ouvert. Comme Goethe, Kierkegaard préconise que l'on se situe dans l'intériorité du commencement et non dans l'extériorité du résultat.⁴³ La disponibilité au commencement permet que se renouvellent le sujet et le monde, sans rupture tragique, sans sacrifice (sans réification d'une impuissance devant le temps conçu dans son extériorité destructrice). Elle est gage de continuité vitale. Le singulier, source en lui-même de plus que lui-même, établit le lien par la parole, ce que Claude Vigée a nommé « circoncision de Dieu »⁴⁴ dans *La Lune d'hiver* (1970).

Parler dans l'inachevé

Ce qui se dessine comme un choix de la vie dans ses métamorphoses aux dépens de la fixité et de ce qu'Helmut Pillau a nommé le « définitif »⁴⁵, implique une conception du langage qui relève de la continuité et non de la rupture. Quand la raison (*logos*) prend son autonomie à l'égard de la vie, le langage qui s'attache à révéler ses développements, progressions ou errances, à savoir le *muthos*⁴⁶, se voit renier. Platon rejeta de la cité les poètes, trop prompts à susciter l'empathie pour les douleurs des particuliers. Socrate invite à se dégager du temporel et du particulier pour se hisser au général et à la science vraie. Le *logos* abandonne le *muthos* à ses aléas et ses caprices. Dans l'essai cité plus haut (voir note 30), « Le refus du monde dans la modernité », Claude Vigée montre combien l'art, à notre époque, pâtit de ces développements idéalistes : « C'est dans l'art que transparait cette absence, cette transcendance négative dont souffre la sensibilité contemporaine, et qui constitue dans tous les sens du terme sa passion. »⁴⁷ Cet art, reposant sur « l'allusion au néant », tire son symbolisme de la mort de la réalité sensible, comme

39 Rudolf Kassner, *Evocations et paraboles*. Traduction de Geneviève Bianquis. Paris : Plon, 1956, pp. 9-10.

40 Søren Kierkegaard, *ou bien..., ou bien...* (1843). Traduction de F. et G. Prior et M. H. Guignot. Introduction de F. Brandt. Paris : Gallimard Tel, 1984, p. 507.

41 Voir : Søren Kierkegaard, *Le concept de l'angoisse* (1844), in *Miettes philosophiques, Le concept de l'angoisse, Traité du désespoir*. Traduction de Knud Ferlov et Jean-Jacques Gateau. Paris : Gallimard Tel, 2003, p. 210.

42 Emile Benveniste, « Structure des relations de personne dans le verbe » (1946), *Problèmes de linguistique générale*, 1, *op. cit.*, p. 232.

43 Voir : Søren Kierkegaard, *Crainte et Tremblement* (1843). Traduit et présenté par Charles Le Blanc. Paris : Rivages Poche, 1999, p. 120.

44 Claude Vigée, *La lune d'hiver* (1970). Paris : Honoré Champion, 2002, p. 356.

45 Helmut Pillau, « Contre la stérilité du définitif, essai sur la poétique de Claude Vigée ». Traduction d'Andrée Lerousseau, in Claude Vigée, *La nostalgie du père : Nouveaux essais, entretiens et poèmes 2000-2007*. Paris : Parole et Silence, 2007, pp. 261-295.

46 Sur le lien entre le *muthos* et le temps, voir Parménide, *Sur la nature ou sur l'étant : La langue de l'être ?* Présenté, traduit et commenté par Barbara Cassin. Paris : Seuil Points, 1998, ainsi que : Anne Mounic, *Ineffable rigueur : Poésie et philosophie*, Introduction. A paraître.

47 Claude Vigée, *Les Artistes de la Faïm*, *op. cit.*, p. 74.

l'exposa Hegel dans son *Esthétique*.⁴⁸ Cette émancipation à l'égard du monde et de la vie dans l'intériorité singulière fait obstacle à l'inceste heureux, comme l'explique Claude Vigée dans *L'Été indien*. Ne manifestant plus ce retour sur soi dans l'infini qui permet à chacun de commencer, le langage gagne une autonomie esthétique qui le sépare de sa source. « La valeur ultime, ce n'est pas la vie humaine, mais l'art ! »⁴⁹

Pour suggérer l'absence, l'irréalité, l'effondrement de l'être dans l'espace et le temps décriés, le poète devra transformer les structures traditionnelles du langage et de la perception collective des choses, que ces normes verbales sous-entendaient. Il le fera en général dans le sens de la désorganisation, en recherchant, comme Joyce dans *Finnegan's Wake*, la contingence pure et simple d'objets, d'images, de souvenirs, de sensations fragmentaires. Leur signification résidera dans l'incohérence même, la juxtaposition des débris : c'est la formule de l'expressionnisme, du dadaïsme, du futurisme. Ou bien il pourra, comme Mallarmé, Stefan George et Yeats, les recréer sous un ciel abstrait, en les figeant dans un édifice de noms purs – « parole essentielle » immobilisée au sein d'une phrase sans verbes ni action, royaume pétrifié et fascinant de « l'artifice d'éternité ». Les mots ainsi médusés, séparés du monde de la *praxis*, suggèrent, à travers leur géométrie éblouissante et froide comme des joyaux, cet absolu négatif dont ils sont le révélateur.⁵⁰

Dépourvu de la cohérence que l'intimité personnelle donne à la phrase, qui du verbe tient son dynamisme, le langage devient, comme l'a montré Henri Meschonnic, simple signe, à reconnaître, et non à saisir dans la profondeur de son sens. Détaché du sujet qui le parle, et de l'instant de parole inscrit dans la continuité du temps – continuité que le discours modèle –, il s'éparpille dans la fragmentation des objets. Cette esthétisation l'arrache à sa source, le « foyer saint des rayons primitifs »⁵¹, expression de Baudelaire, si souvent citée par Claude Vigée.

Henri Meschonnic l'a montré : le rythme module cette continuité de la source, ou foyer subjectif du commencement, à l'expression du sujet dans l'instant du discours. A chaque fois, il s'y fonde comme Je créant un Tu. « La systole et diastole de l'esprit humain, comme une seconde respiration, ne m'apparut jamais divisée, mais toujours en pulsation »⁵², écrit Goethe, que cite Claude Vigée. Ce rythme vital, qui s'inscrit dans la continuité de la vie humaine selon ses différentes étapes⁵³ assure l'unité du monde et de l'esprit humain, également habités d'une « énergie sans bornes et rongée d'inquiétude »⁵⁴ qui, perçue comme le démonique, « se révèle dans une activité entièrement affirmative »⁵⁵, artistique, tout particulièrement. Le rythme émane d'une profondeur sans représentation, comme le disait Eschyle de la parole d'Hermès, dans *Les Choéphores*⁵⁶. Il ne se laisse pas peindre. « Le rythme, dit Goethe, provient, en quelque sorte inconsciemment, du sentiment poétique. Si on voulait y réfléchir quand on fait

48 Hegel, *Esthétique*, tome 1. Cours donnés entre 1818 et 1829. Traduction de Charles Bénard. Revue et complétée par Benoît Timmermans et Paolo Zaccaria. Commentaires et notes par Benoît Timmermans et Paolo Zaccaria. Paris : Le Livre de Poche, 1997, p. 454.

49 Claude Vigée, *Les Artistes de la Faim*, op. cit., p. 75.

50 *Ibid.*, p. 77.

51 Charles Baudelaire, « Bénédiction », in *Les Fleurs du Mal* (1857). Paris : Le Livre de Poche, 1967, p. 19.

52 Goethe, *Conversations avec Eckermann*, 2 mai 1824, in Claude Vigée, *L'Art et le démonique*, op. cit., p. 241.

53 Goethe, *Conversations avec Eckermann*. Traduction de Jean Chuzeville. Edition de Claude Roëls. Paris : Gallimard, 1988, p. 395.

54 *Ibid.*, p. 394.

55 *Ibid.*, p. 395.

56 *askopon epos*. Eschyle, *Théâtre complet*. Traduction et notes par E. Chambry. Paris : Garnier-Flammarion, 1964, p. 197.



Nicole Guézou, *Atlantis*. Aquatinte.

une poésie, on s'égarerait et on n'aboutirait à rien. »⁵⁷ Le rythme révèle ce « Meurs et deviens », conseil intime par Goethe dans le fameux poème du *Divan*, « Bienheureux désir » (31 juillet 1814) :

Nulle distance ne te rebute,
Tu accours en volant, fasciné,
Et enfin, amant de la lumière,
Te voilà, ô papillon, consumé.

Et tant que tu n'as pas compris
Ce : meurs et deviens !
Tu n'es qu'un hôte obscur
Sur la terre ténébreuse.⁵⁸

Il est facteur de continuité à partir de la source qu'il sauvegarde et anime.

Dans sa thèse de 1947, Claude Vigée avait pressenti ce qui allait devenir le fondement de sa propre poétique. J'ai cité dans mon étude sur son œuvre quelques points saillants de *Forme du poème : Etude sur la poétique*. Je les reprends ici dans la traduction française. « Le poète possède en lui une puissance cachée. En l'utilisant, il manifeste son don singulier, qui consiste en une émotion foudroyante, nue, étrangement impersonnelle, sorte d'enthousiasme irrationnel, dépourvu de contenu manifeste, mais rempli d'une inconsciente richesse. »⁵⁹ Ce surgissement dépasse les limites du connu, ou des domaines de la nécessité, délimités par l'ordre que la raison impose à ses objets. « Aussitôt que la pensée en devient consciente, l'enchantement se brise. »⁶⁰ L'esprit poétique se tourne vers l'avenir ; il est prospectif et non pas rétrospectif, comme peut l'être la connaissance. Eu égard à l'esthétique, il lui faut se défaire de la forme pour renouer, dans le silence pulsant, avec l'informe. « L'œuvre d'art naît au moment où l'élan de l'émotion se communique à un objet concret pour se transmettre. Cependant, les profondeurs du sentiment et de la pensée intuitive ne peuvent s'affranchir de certains modèles formels, conventions pré-établies ou structures. En cette contradiction réside le principal problème de l'esthétique. »⁶¹ C'est en laissant percer son rythme singulier, comme un véritable germe, que le poète pourra faire éclore l'inouï, rendant ainsi unique l'instant créateur dans la continuité

⁵⁷ Goethe, *Conversations avec Eckermann*, op. cit., p. 296.

⁵⁸ Goethe, « Bienheureux désir », in *Le Divan*. Préface et notes de Claude David. Traduction d'Henri Lichtenberger. Paris : Gallimard, 1984, pp. 43-44.

⁵⁹ Claude André Strauss, *Forme du poème : Etude sur la poétique*. Abstracts of Doctoral Dissertations, n° 55. The Ohio State University Press, 1949, pp. 303-304. Je précise dans mon livre que Claude Vigée m'a indiqué comment il avait repris nombre d'éléments de cette thèse initiale dans ses ouvrages. En voici la liste : « Conscience et poésie » dans *Les Artistes de la Faim*, op. cit., pp. 131-162 ; « L'acte poétique » dans *Moisson de Canaan*. Paris : Flammarion, 1967, pp. 255-273 ; « Les deux fonctions du rythme poétique, dans *Du bec à l'oreille*. Strasbourg : Editions de la Nuée-Bleue, 1977, pp. 134-149 ; « Formes de la parole (Trois essais sur la poétique du son) », dans *Pâque de la parole*. Paris : Flammarion, 1983, pp. 125-166, les parties II et III de « Rythme et prosodie » ayant déjà paru dans le précédent, *Du bec à l'oreille* ; « Origine et sens du vers claudélien » dans *L'art et le démonique*, op. cit., pp. 103-118 et, dans le même ouvrage, « L'ambivalence de l'image mytho-poétique dans l'œuvre de Flaubert », pp. 164-214 ; « L'art et le démonique : savoir et création chez Goethe », pp. 226-384.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 304.

⁶¹ *Ibid.*, p. 303.

du temps. Au moment présent, le passé s'élance dans le futur mis au monde par ce sursaut d'énergie démonique. Plus tard, Claude Vigée assimila cette dialectique existentielle au *vav* conversif de l'hébreu biblique. Le commencement est aussi une reprise, selon le terme de Kierkegaard – non pas répétition, mais reprise, ou ressaisie du temporel pour le porter dans l'instant de l'œuvre. « Tout poème remet en scène l'origine d'Apollon qui surgit rayonnant du ventre de la nuit. »⁶² On revient à la parole performative de la Genèse, évoquée au début de cet article. « L'invention du rythme précède et domine dans l'esprit poétique les autres éléments. » L'intime vient à existence dans la parole ; le poème, ou plus largement, le récit, est performatif, au sens où il choisit l'intériorité sensible, l'âme et la révèle à la fois. « Le rythme est l'architecte de la vie affective en son processus d'expression. » Comme le disait Kierkegaard de l'individu effectuant son « choix éthique »⁶³, il ne se crée pas, puisqu'il existe déjà, pas plus qu'il ne se connaît, ce qui implique une dualité sujet / objet, mais il surgit dans l'absolu de sa liberté. Robert Misrahi a magistralement associé ces trois termes, *Lumière, commencement, liberté* dans son ouvrage paru en 1969, où il met en valeur la notion, épique, de franchissement et de seuil : « Le franchissement consiste à franchir le pas d'une porte, à passer le seuil, laissant ainsi derrière soi la confusion de l'obscurité et déployant devant soi l'amplitude des tâches qui font la liberté. »⁶⁴ Le commencement, dans l'infini du retour sur soi, s'ouvre sur son inachèvement, « vers le déploiement de son avenir »⁶⁵. La confiance ainsi restaurée dans la force subjective du singulier ne bute plus contre cette transcendance négative dont parle Claude Vigée dans *Les Artistes de la Faim*. Mallarmé prit, pour ainsi dire, la lutte avec l'ange à l'envers, durant sa fameuse crise de 1866, où il se battit contre le « vieux et méchant plumage »⁶⁶, c'est-à-dire avec la source en lui-même de « ce qui fut moi ». Terrassant Dieu dans cette « lutte qui s'était passée sur son aile osseuse », le poète tarit ainsi la source personnelle en lui et s'identifie au « Néant » : « C'est t'apprendre que je suis maintenant impersonnel, et non plus Stéphane que tu as connu – mais une aptitude qu'à l'Univers Spirituel à se voir et à se développer, à travers ce qui fut moi. » Je crois qu'on peut vraiment parler de sacrifice, de « mort anticipée »⁶⁷, selon l'expression de Bernard Groethuysen, désignant la philosophie. D'ailleurs, comme premier poème marquant cette « pureté que l'homme n'a pas atteinte »⁶⁸, Mallarmé désigne « Hérodiade ». La jeune femme meurt en se réfléchissant dans son miroir, dans sa « chair inutile »⁶⁹ et brûlant « de chasteté ». Il ne reste plus au poème, lorsque la parole a rompu avec sa source, que ce que le poète a nommé le « langage se réfléchissant »⁷⁰ à la suite d'une lecture de Descartes qui lui inspira l'idée que le langage est « l'instrument de la fiction », cette dernière mettant « en jeu tout l'esprit humain ». La volonté dès lors prend le pas sur ce que Goethe a nommé le démonique. La rupture est consommée entre la vie telle qu'elle nous est donnée et l'œuvre, contrairement à ce qui se passe avec l'élan inclusif qui déborde l'individu tout en demeurant proprement singulier. Le poème devient « Aboli bibelot d'inanité sonore »⁷¹, et pourtant, comme

62 *Ibid.*, p. 304.

63 Søren Kierkegaard, *ou bien..., ou bien..., op. cit.*, p. 507.

64 Robert Misrahi, *Lumière, commencement, liberté* (1969). Paris : Seuil Points, 1996, p. 390.

65 *Ibid.*, p. 393.

66 Stéphane Mallarmé, Lettre à Henri Cazalis du 14 mai 1867, in *Œuvres complètes* 1. Edition de Bertrand Marchal. Paris : Gallimard Pléiade, 1998, p. 714.

67 Bernard Groethuysen, *Mythes et portraits, op. cit.*, p. 88.

68 Stéphane Mallarmé, Lettre à Henri Cazalis du 14 mai 1867, in *Œuvres complètes* 1, *op. cit.*, p. 714.

69 Stéphane Mallarmé, « Hérodiade », in *ibid.*, p. 88.

70 Stéphane Mallarmé, « Notes sur le langage », in *ibid.*, p. 504.

71 Stéphane Mallarmé, sonnet en -yx, in *ibid.*, p. 37.

l'a relevé Henri Meschonnic, Mallarmé le nomme également « énonciateur »⁷² : « Le moderne des météores, la symphonie, au gré ou à l'insu du musicien, approche la pensée ; qui ne se réclame plus seulement de l'expression courante. » Le langage s'abstrait de tout rapport à la réalité afin de se révéler comme rythme, mais il faut une rupture, une disjonction, qui brise la continuité unissant la personne à la communauté, pour atteindre à « l'évidence sous le voile ».

Heidegger désignait cette autonomie du langage comme parole « parlante »⁷³, allant jusqu'à dire que : « La grande réussite supporte même que puissent être reniés personne et nom du poète. »⁷⁴ Ce reniement invite à une rupture avec la source singulière de la vie et de la parole. A l'inverse, au terme de la lutte avec l'ange, à l'aube, Jacob acquiert un nom supplémentaire tout en conservant le sien. D'individu il devient singulier, c'est-à-dire individualité liée à la communauté, liée à autrui dans une intégrité partagée. « Cela nous rappelle le *démonique* qui fait de l'homme ce qu'il veut, et auquel l'homme, sans le savoir, s'abandonne tout en croyant suivre ses propres inclinations. »⁷⁵ Goethe toutefois ne conçoit pas de coupure entre l'influx divin et le « vase reconnu digne » de l'accueillir. Claude Vigée le cite dans son commentaire au poème « Daimôn, Le Démon » : « ... Le démon signifie ici l'individualité nécessaire, immédiate, proférée à la naissance même, et limitée, de la personne, la caractéristique par laquelle un individu se distingue de chacun des autres individus, si grande que soit la ressemblance qu'il puisse par ailleurs avoir avec eux. »⁷⁶ Le rythme, en somme, marque un rapport entre individu (la personne inscrite dans le fini à un moment donné) et singulier (à l'instant où elle se révèle dans l'infini et le débordement du devenir), ce surgissement à l'altérité permettant le rapport des individus entre eux. Le rythme établit une continuité de commencements, liée à une source en métamorphose, qui *est ce que sera*. La confiance se déduit de cette promesse dans son inachèvement. Le point de vue dynamique ôte à la Nécessité son dard, qui tient à son effarante fatalité, à son goût du fini et d'un ordre qui exclut l'inouï et donc le singulier dans son devenir. On peut penser qu'en 1947, en exil, jeune marié et bientôt père, Claude Vigée tenait à obéir à l'injonction du Deutéronome (qu'il cite souvent) : « choisis la vie ». Il écrivait, en tout cas, dans son *Journal de l'Été indien* : « Contre le culte de la personnalité, contre le 'tragique', ou le sarcasme de rigueur, devenus trop faciles pour nous dans une époque de rupture généralisée, Goethe avait seul raison. »⁷⁷

72 Stéphane Mallarmé, « Crise de vers », in *Œuvres complètes* 2. Edition de Bertrand Marchal. Paris : Gallimard Pléiade, 2003, p. 208.

73 Martin Heidegger, « La parole », in *Acheminement vers la parole* (1959). Traduction de Jean Beaufret, Wolfgang Brokmeier et François Fédier. Paris : Gallimard Tel, 2010, p. 22.

74 *Ibid.*, p. 19.

75 Goethe, *Conversations avec Eckermann*, *op. cit.*, p. 555.

76 Goethe, *Paroles originelles*, *Orphique*, 7 octobre 1817, in Claude Vigée, *L'Art et le démonique*, *op. cit.*, p. 226.

77 Claude Vigée, *Journal de l'Été indien* (1957). Saint-Maur : Parole et Silence, 2000, p. 21.



Nicole Guézou, *Les Monstres 3*. Aquatinte.



Ecomusée d'Alsace.
Photographie de Jean-Luc Hohl Muller.

« Juif par destin, né en France par hasard »¹ selon ses dires, Yvan Goll (29 mars 1891-27 février 1950) précède Claude Vigée (3 janvier 1921) d'une génération (trente ans) et fait la même expérience de l'exil forcé en quittant la France sous la menace nazie pour les Etats-Unis en 1939. Ils ne se rencontreront jamais en personne, alors que Claude fera la connaissance, à New-York et Boston, de son épouse Claire, qui proposera au couple Vigée un appartement de fortune au Palais d'Orsay² au retour. Claude Vigée sera le premier traducteur des poèmes posthumes en langue allemande de Goll, regroupés dans le recueil intitulé *Traumkraut*³ et s'étonnera peu après d'en découvrir en librairie sa traduction publiée à son insu par Claire. La présente contribution s'appuie sur l'ouvrage préparé, entre autres par Gérard Pfister et paru en 1988 chez Arfuyen, avec la traduction originale (1951) par Claude Vigée des poèmes de Goll.⁴

Les deux écrivains et poètes sont parfaitement bilingues et plurilingues, familiers depuis leur plus jeune âge des grands auteurs allemands. Ils fréquentent également les milieux parisiens d'après la Seconde Guerre mondiale, où Goll côtoiera Celan au seuil de sa mort.⁵ Claude Vigée ne semble cependant pas avoir pris position dans l'affaire qui opposera farouchement le poète d'origine roumaine, également traducteur de Goll, à sa veuve à partir de 1952.

Le poète lorrain,⁶ hospitalisé le 21 septembre 1948 pour une leucémie à l'hôpital civil de Strasbourg,⁷ écrira là parmi ses derniers poèmes en allemand. C'est un véritable retour à la langue de culture de son adolescence. Vigée aura, quant à lui, plaisir à revenir régulièrement dans sa ville natale de Bischwiller dans le Bas-Rhin et publiera deux grands recueils poétiques en alsacien,⁸ sa langue maternelle. Tous deux ont aussi une parfaite connaissance de la Kabbale, qui établit des convergences entre leurs œuvres.

1 « Iwan Goll hat keine Heimat : durch Schicksal Jude, durch Zufall in Frankreich geboren, durch ein Stempelpapier als Deutscher bezeichnet », notice autobiographique dans l'anthologie de l'expressionnisme allemand, *Menschheitsdämmerung*, éd. K. Pinthus, première édition 1920, rééditée chez Rowohlt à Hambourg.

2 Claude Vigée, *Mélancolie solaire*, édition d'Anne Mounic. Paris : Orizons, 2008, pp. 105-107

3 Yvan Goll, *Traumkraut*. Wiesbaden : Limes Verlag, 1951.

4 Yvan Goll, *L'herbe du songe*, textes français de Claude Vigée, postface de Claire Goll. Paris : Arfuyen, 2008.

5 Voir Dirk Weissmann, *Poésie, Judaïsme, Philosophie*, Thèse de Doctorat, Tome I, Paris-III, Sorbonne-Nouvelle, 2003, « Cette première rencontre eut lieu le soir du 6 novembre 1949 au domicile des Goll. », p. 53.

6 Voir Pierre-Frédéric Charpentier, dans : *Dictionnaire des étrangers qui ont fait la France*. Paris : Editions Robert Laffont, S.A., 2013.

7 Aimée Bleikasten, *Traumkraut ou le secret des mots*, dans : Yvan Goll (1891-1950) : situations de l'écrivain/études réunies par Michel Grunewald et Jean-Marie Valentin. Bern ; Berlin ; Paris : P. Lang, cop. 1994, pp. 143-156.

8 Claude Vigée, *Les Orties noires flambent dans le vent* (*Schwärzi sengesse fläckere ém wënd*) (Un requiem alsacien). Paris : Flammarion, 1984 et *Le Feu d'une nuit d'hiver* (*W'enderôwefîr*). Strasbourg : association Jean-Baptiste Weckerlin, 1988.

Tout d'abord, quelques constatations concernant cette sélection de poèmes du recueil posthume d'Yvan Goll, *L'herbe du songe*, qui n'auront vraisemblablement pas échappé à son premier traducteur. Le *je* lyrique y est essentiellement itinérant et en mouvance, ou semble tout du moins vouloir répondre à l'appel qui l'incite à partir, à échapper à lui-même, à la maladie et à la souffrance. C'est souvent tout un peuple qui est en route et en errance avec lui, venu de nulle part et sans but précis encore, comme dans une traversée du désert.

Le paysage mental du poète présente non seulement des éléments expressionnistes – des paysages, évoquant aussi ceux du peintre Jérôme Bosch, surtout peuplés d'animaux imaginaires, d'oiseaux de bon ou de mauvais augure, « l'oiseau de glace » ou « der Eisvogel »⁹ – mais aussi des décors surréalistes (tels ceux issus de l'inconscient de Max Ernst), avec des fleurs insolites et des fruits étranges. Cependant, cet univers imaginé est davantage surréel (c.f. le réisme de Goll¹⁰), sans manichéisme, malgré ses ambivalences, contrastes, alternances et oppositions, entre terre et ciel, montagne et désert, ombre et lumière...

Ce monde imaginaire semble avant tout empreint de romantisme : la fleur bleue est jaune ici, à l'image peut-être d'une fleur de soleil comme le tournesol, puisant aux plus profondes racines de l'être et symbolisant l'aspiration à l'infini. Celle-ci semble s'extraire de la poitrine du poète. Elle peut aussi prendre les traits variés de la rose, qui se décline sous tous les noms dans « Rosentum »¹¹ ; celui d' « antirose », « Unrose » désigne celle qu'il faut éviter de toucher car elle est un écueil sur le parcours.

La maladie, la souffrance physique, les affres de la douleur qui ont réellement torturé Goll sur son lit de mort¹² et tout ce monde de poussière, où même les métaux finissent par se décomposer dans la chaleur des fourneaux (allusion aussi aux hauts-fourneaux de Lorraine ?), tout ceci se trouve finalement transcendé par l'écriture poétique, qui ouvre sur de nouveaux imaginaires. Le poète, aidé de l'aimée ou accompagné de son double, voit dans la réalité de ses souffrances, de ses insomnies et du rêve s'ouvrir à lui de nouveaux horizons, sur le chemin sans retour vers l'éternité, qu'il parcourt comme tout être humain, seul avant tout et au milieu des siens, des vieillards, des mourants de la salle d'hôpital. Dans cette longue aventure humaine millénaire, et au terme de sa propre vie, alors qu'il implore sa délivrance de la souffrance dans l'agonie de « Süd »¹³, véritable arrachement (p. 32), il est amené à combattre la mort sous diverses formes, à mains nues, dans un désert d'angoisse et de solitude. La chair à vif et sous l'effet de la fièvre, des médicaments et des drogues, il s'abandonne à la chimie et l'alchimie des sensations, émotions, à des hallucinations, des visions apocalyptiques (p. 14) et cosmogoniques, tout en s'affranchissant de la raison, du jugement, libéré ainsi de toute entrave rationnelle. Il éprouve au plus profond de lui-même le feu de la douleur, mais les larmes sont l'eau qui fera germer l'herbe du songe et s'épanouir la fleur de la Poésie. C'est au fond de son

9 Yvan Goll, *L'herbe du songe*, *op. cit.*, p. 36.

10 Voir Charles Fichter, *Entre la tradition juive et l'utopie romantique*, <http://www.revue-des-sciences-sociales.com>, pp. 104-115.

11 « Empire des roses », in *L'herbe du songe*, *op. cit.*, p. 19

12 Voir Roger Bauer, « Ecclesia und Synagoge, oder die Liebe zum Vertrauten », *Etudes Germaniques* 3/2006 (n°243), pp. 339-345, conférence prononcée en 1994 à l'université de Strasbourg. Texte publié pour la première fois dans le *Jahrbuch 1995* de la Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung. Göttingen : Wallstein Verlag, p. 68-75.

13 « Süd », in *L'herbe du songe*, *op. cit.*, p. 21.

puits intérieur où se forge l'écriture, que seront recomposés, recréés les mots dont il est l'alchimiste. Nombreux sont en effet dans ce recueil les mots composés et néologismes qui associent le concret et l'abstrait et recréent par l'imagination poétique un décor et itinéraire totalement inédits.

Le visage du souffrant se trouve ainsi transfiguré par le rêve, où il côtoie la mort. Il accède dans « Die Aschenhütte »¹⁴ à la vision d'un corps sublimé, qui rayonne d'or : « Dein goldener Leib erstrahlte als nächtliche Sonne »¹⁵ ; un oxymore qui renvoie vraisemblablement au « dieu aux bras multiples », « Der vielarmige Gott » (p. 26), à l'être merveilleux, « den Wunderbaren » (p. 26).

Les frontières spatiales et temporelles sont à présent dépassées, comme le souligne avec ampleur l'enjambement sur trois vers (p. 22) ; le cycle des saisons et de l'existence humaine sur terre prend alors une autre dimension. Le voyage initiatique se teinte parfois d'exotisme, « Dans le blanc turban de ta poussière »¹⁶ « Flamboient les sept prismes de mon sang »¹⁷, « vers les tombes d'Afrique »¹⁸ ; les pierres et les roches, gardiennes de secrets comme dans les contes, y sont variées et précieuses. Le rubis a la couleur du sang aux sept prismes. Jaspe, quartz, rubis et diamant¹⁹ émaillent le parcours au-delà des frontières du temps « qui s'épuise et s'oublie »²⁰ vers l'« Eternité », citée dans le dernier vers du poème « Heures »²¹.

Les quatre éléments se manifestent aux différents sens en éveil (p. 30). Des éléments cosmiques aussi, tels le feu d'Orion, des étoiles, des météores, accompagnent l'errance ; les métaux (étain, cuivre, plomb...) ²² et les éléments chimiques (phosphore, brome, camphre)²³ ne résistent pas aux feux. Ne subsiste que la poussière de charbon.²⁴

Tout un bestiaire étrange, à la fois réel et imaginaire, « poisson d'huile » « Ölfisch » (p. 34), « lézard » « Eidechs » (p. 8), « abeilles » « Bienen » (p. 10), « loups » « Wölfe » (p. 34), « chouette » « das Käuzchen » (p. 36), peuplent les paysages désertiques. « L'oiseau de glace »²⁵ semble davantage évoquer la menace de la mort qu'il faut combattre, qu'un duvet protecteur, dans « Le lac de sel »²⁶. La métaphore « dans la mémoire du soleil » est un exemple d'anthropomorphisme, cher au poète.²⁷

14 « La hutte de cendres », in *ibid.*, p. 35.

15 « Ton ventre d'or resplendissait comme un soleil nocturne », in *ibid.*, p. 35.

16 « Im weißen Turban deines Staubs », « Straße durchs Land », in *ibid.*, p. 12.

17 « Erglühn die sieben Prismen meines Bluts », « Das Kohlejahr », in *ibid.*, p. 16.

18 « zu den Gräbern Afrikas », « Die Aschenhütte », in *ibid.*, p. 34.

19 « Jaspis », « Diamant », in *L'herbe du songe, op.cit.*, p. 12 ; « im Gletscher eines Diamants », p. 16 ; « Quarz », p. 38 ; « Den ersten, gereiften Rubin », p. 30.

20 « die sich verdenkt und vergibt », in *ibid.*, p. 28.

21 « Stunden », in *ibid.*, p. 12.

22 « Aus den Metallen steigt », « Rosentum », in *ibid.*, p. 18 ; « Ins Herz des Zinns », « das Kohlejahr », in *ibid.*, p. 16 ; « kupfern », in *ibid.*, p. 28 ; « bleigegossen », « Der Salzsee », in *ibid.*, p. 36.

23 « Phosphor », « Salz und Phosphor », in *ibid.*, p. 6 ; « Brom », « Irrsal », in *ibid.*, p. 8 ; « Kampfers », « In den Äckern des Kampfers », in *ibid.*, p. 24.

24 « Kohlejahr », « Das Kohlejahr », in *ibid.*, p. 16 ; « Kohleschachts », « die Sonnen-Kantate », in *ibid.*, p. 26.

25 « Eisvogel Zeit im Sonnengedächtnis », in *L'herbe du songe, op. cit.*, p. 28.

26 « Der Salzsee », in *ibid.*, p. 36.

27 Voir Jean-Jacques Thomas, *La langue, la poésie, Essai sur la poésie française contemporaine*. Lille : Presses universitaires de Lille, 1989, p. 33.

Le motif de la rose est également ambivalent (p. 18) et prend une connotation négative sous forme de « rose de poussière »²⁸. La fleur soleil, quant à elle, est jaune et souvent noble,²⁹ unique³⁰ et peut naître d'une larme ou s'associer étrangement à la peur sous d'autres formes de fleurs,³¹ à la folie même.³² Ne s'agit-il pas là de la fleur romantique, à la fois si fascinante et dangereuse, métaphore de la Poésie ?

Le poète, à la recherche de la vérité, ne se projette cependant pas dans une vision de l'au-delà qui serait un Eden ou une éternité paradisiaque. Il reste bien de ce monde, même si celui-ci n'est déjà plus simple transposition du monde réel, mais bien un univers constamment réinventé,³³ aux images et métaphores non conventionnelles, aux perspectives baroques souvent inversées.

Comme son lecteur, il fait dans *Traumkraut* l'expérience ultime du sommeil et du rêve, qui le conduisent inmanquablement à lui-même, là où il trouve l'énergie de surmonter la douleur, le désespoir, l'oubli, les contraintes du temps, voire la Mort elle-même, par la magie de l'écriture poétique qui est avant tout « recreation ». Le cri humain (p.14) a d'ailleurs ce fort pouvoir déclencheur, comme dans une danse solaire qui célébrerait une divinité païenne et même s'il doit se résigner à l'obéissance à des contingences supérieures qui le dépassent (« Ozeanlied »³⁴). Les thèmes de la danse macabre ou du carnaval (p. 22) sont probablement liés à des réminiscences de jeunesse du poète dans son ancrage régional lorrain.

L'œuvre de traduction

Claude Vigée, en parfait connaisseur de la langue, littérature et civilisation allemandes, traduit les étonnants néologismes de Goll par des périphrases précises, qu'il s'agisse de verbes : « entkummerte » (p. 6) « oubliait son souci » ; de substantifs composés : « dem Rosenlosen » (p. 18), « celui qui est privé de roses », ou d'adjectifs : « baumgeboren » (p. 6), « qui de l'arbre naquit ». Les nombreux mots composés sont en effet souvent rendus de façon littérale, « Nebelarmen » (p. 32) par la catachrèse « des bras de brouillard », « die Unrose » (p. 18) par « la rose négative » ; mais le traducteur en approche aussi intuitivement le sens, en transformant par exemple spontanément un singulier en pluriel, « Herzbergwerk » (p. 6) « des mines de mon cœur », ou en utilisant pour le substantif « Rosentum » (p. 18) des synonymes tels qu'« empire » ou « royaume des roses » au sein d'un même poème. Le trait d'union du mot composé que Goll choisit sans doute délibérément pour donner à chacun d'entre eux une entité particulière, disparaît en revanche chez Vigée : « des Zeit-Ozeans » (p. 20) devient simplement « de l'océan du temps », « Schnee-Masken » (p. 22) « Masques de neige ».

28 « die Staubrose », « Der Staubbaum », in *L'herbe du songe*, op. cit., p. 38.

29 « Eine adelige Blume », « Irrsal », in *ibid.*, p. 8.

30 « einmalige Blume », « Alasam », in *ibid.*, p. 10.

31 « Asphodelen der Angst », « Die Hochhöfen des Schmerzes », in *ibid.*, p. 14.

32 « kupfern die Blume des Wahnsinns blühe ! », in *ibid.*, p. 28.

33 Voir Ute Altanis-Protzer, *Fiktive Avantgarde. Yvan Goll und die ästhetische Moderne*, iablis.de

34 « Chanson de l'océan », in *L'herbe du songe*, op. cit., p. 21.



Ecomusée d'Alsace.
Photographie de Jean-Luc Hohl Muller.

Comme Goll, le traducteur et poète Vigée œuvre dans le laboratoire des mots,³⁵ ainsi composés, dérivés, recrées par des associations diverses, notamment dans le poème « L'arbre de poussière »³⁶, et souvent confrontés par opposition de sens. Il traduit fidèlement la personnification « des étoiles bouleversées » (p. 33) « der tiefergriffenen Sterne », et n'hésite pas à utiliser l'emphase dans « La cité tant cherchée du songe » (p. 37) « Die gesuchte Traumstadt », comme dans les vers (p. 7) « s'épuise en violences/Dans mon sentir » ou encore dans la double négation en français de « nul ne le sait » (p. 15). Un participe présent pourra aussi se transformer spontanément en participe passé, sans altération de sens, comme dans l'expression « brennend noch von Phosphor » « encore embrasé de phosphore ». Les adjectifs substantivés du poème « Délire »³⁷ « die eilig Lebenden und langsam Sterbenden » seront en revanche traduits au plus près par « Les vivants hâtifs et les lents agonisants ».

Mais Claude Vigée propose également une traduction plus libre et personnelle, facilitant en outre la compréhension du lecteur : l'emploi des termes anatomiques de « ventre » au lieu de « corps » « Leib » (pour souligner la féminité ?)³⁸ et de « panier de [...] côtes », proche du mot noyau allemand « Brustkorb », plutôt que « cage thoracique »³⁹, sont des choix résolument plus imagés ; « die Frage » deviendra « l'énigme » (p. 21), « meine Totenmaske » « le masque de ma mort » (p. 23) ; « Totenzähne » seront « des dents de squelette » (p. 11) et l'image peu conventionnelle de « Die todlose Treppe » sera traduite par « l'escalier veuf de mort » (p. 21), reflétant l'ambiguïté du suffixe *-los* ; les adverbess « nachtgelb mordfahl » seront transposés par « jaune de nuit terne de meurtre » (p. 11), toujours côte à côte dans un vers néanmoins restructuré par souci de clarté. Les mots trouvent ainsi, en toute liberté, une place nouvelle dans la phrase pour plus de fluidité dans la langue d'arrivée : « le temps jaune vieillit dans la tête solaire »⁴⁰.

Dans la plupart des poèmes, Vigée emploie néanmoins une structure poétique très proche de celle de Goll, par exemple dans l'image contrastée « qui d'oiseaux maigres se repaît encore » (p. 11) « Das noch von mageren Vögeln zehrt » ; il ne reproduit pas la répétition (p. 10) « Lange lange Menschenalter »⁴¹ exprimant la durée, mais respecte l'absence de ponctuation dans l'enjambement (p. 23), qu'il restructure sur trois amples vers :

Soudain la ville résonnante
A fait sortir de tous ses gonds
Un ouragan de cistres d'or

35 Voir Ute Altanis-Protzer, *Die Traumkraut-Gedichte*, op. cit., iablis.de

36 « Der Staubbaum », in *L'herbe du songe*, op. cit., p. 38.

37 « Irrsal », in *ibid.*, p. 8.

38 « Dein goldener Leib », « Die Aschenhütte », in *L'herbe du songe*, op. cit., p. 34, devient « Ton ventre d'or », « La hutte de cendres », p. 35.

39 « aus deinem Brustkorb », « In den Äckern des Kampfers », in *ibid.*, p. 24, est traduit par « Hors du panier de tes côtes », « Dans les labours du camphre », p. 25.

40 « Im Sonnenkopfe altert die gelbe Zeit », in *ibid.*, p. 28.

41 « Pendant de longues générations d'hommes », « Alasam », in *ibid.*, p. 11.

tout en remplaçant par ailleurs le mot « Triangel(n) » par l'instrument à cordes non moins sonore. Cette absence de ponctuation, fidèle au texte original, a pour effet de rapprocher la nature de l'homme dans l'énumération « Torrents fleuves larmes brumes vapeurs »⁴². C'est également le cas dans la juxtaposition des mots « Charbon ma tête en deuil »⁴³. Les questions et les exclamations contribuent fidèlement, elles aussi, à la prosodie du texte traduit.

Vigée aura donc su très rapidement se mettre au service de ce talentueux poète bilingue, qu'il admire aussi comme médiateur entre deux civilisations souvent considérées comme antagonistes, faites néanmoins pour se rencontrer et se comprendre. Avec l'appui de sa compagne allemande Paula Ludwig, Yvan Goll aura ardemment travaillé à ce rapprochement des deux cultures dans l'entre-deux-guerres. Peu après la mort prématurée du poète dans sa cinquante-neuvième année, Vigée se sent le devoir de traduire au plus près ces poèmes particulièrement intimes, à travers lesquels Goll lègue son testament poétique en allemand. Sous l'impulsion de sa veuve, qui rédigea la postface de cette édition de 1988, Claude Vigée livre ici la version première de ses traductions de *L'Herbe du songe*, la plus immédiate et authentique sans doute, qui n'aura pas encore été modifiée par Claire Goll dans les éditions ultérieures, entre autres celle de 1971 chez Caractères ou dans l'édition originale du livre de poche paru en 1990 chez Fischer.⁴⁴

De Goll à Vigée

Il existe de toute évidence des convergences de motifs et de formes dans la poésie de Goll et de Vigée. D'ascendance alsacienne (et lorraine pour Goll), nés dans un espace encore sous domination germanique, formés à la culture allemande, française et juive, pratiquant un parfait bilinguisme, voire trilinguisme littéraire aux Etats-Unis, ils sont devenus tous deux, dans les contradictions de leurs cultures, de véritables médiateurs poétiques, en tant que traducteurs également,⁴⁵ car ils savent la puissance universelle du mot, au-delà des frontières de la langue. Après avoir vécu un destin d'errance lié à l'expérience de la persécution des Juifs et à l'exil américain, au cours duquel ils auront inmanquablement éprouvé un sentiment de culpabilité à l'égard de leurs frères restés en Europe, ils choisissent, au gré des circonstances vécues, d'écrire dans la langue-mère de leur jeunesse, l'allemand pour Yvan, le dialecte alsacien pour Claude. La langue poétique allemande, retrouvée dans cette œuvre au retour sur le sol français, continue de jeter des ponts entre leurs écritures et cultures proches et parfaitement maîtrisées, tout en exprimant au plus près leur perception universaliste de l'humain.⁴⁶

42 « Wasserfälle Flüsse Tränen Nebel Dampf », « Stunden », in *ibid.*, p. 12.

43 « Kohle mein Trauerhaupt », « Das Kohlejahr », in *ibid.*, p. 16.

44 Voir Manfred Schmeling, *L'autotraduction dans l'œuvre trilingue d'Yvan Goll*, dans : K. Alfons Knauth (Ed.), *Traduction et Littérature Multilingue*. Berlin : Lit Verlag, Dr. W. Hopf, 2011, p. 146.

45 Voir Anne Begenat-Neuschäfer (Institut de Philologie Romane de Aachen – Allemagne) : *Claude Vigée, traducteur de l'allemand : la genèse des traductions de Rilke et d'Yvan Goll*. Colloque : les grands traducteurs de l'IMEC, Abbaye d'Ardenne, vendredi 12 octobre 2015 (programme : imec-archives.com).

46 Voir Teresa Papparella, *La quête d'identité et le bilinguisme d'Yvan Goll*, Traduction de l'italien par André Ughetto, babel.revues.org



Ecomusée d'Alsace.
Photographie de Jean-Luc Hohl Muller.

« *L'oreille ouverte* »





Louise Hervieu, *Coquillage*. Dessin.

Notes sur les manières de prêter pertinence à la poésie de John Ashbery –
en allant jusqu'à Valéry

par Jean Bessière

La poésie : de l'énigme au questionnement

Il y a bien des voies pour lire John Ashbery, qui désignent sa place dans la continuité de la poésie américaine d'avant et après la Seconde Guerre mondiale, son originalité au sein de ce qu'on a appelé l'Ecole de New York, la discontinuité de sa propre création, l'inintelligibilité de sa première poésie, son postmodernisme – bien qu'il ait le plus souvent refusé de se reconnaître postmoderne –, et son intérêt pour la poésie et la littérature françaises. De fait, une continuité de l'œuvre peut être dessinée si on s'attache au deuxième grand recueil de John Ashbery, *Le Serment du Jeu de Paume* (*The Tennis Court Oath*)¹, selon son littéralisme, selon son énigmatique, si on replace l'un et l'autre dans une manière de contre-symbolisme qu'il convient d'apparenter à celui de Valéry, et si l'on y voit la précise archéologie de la définition de la poésie et de l'autodéfinition du poète que donne, une dizaine d'années après *Le Serment du Jeu de Paume* (*The Tennis Court Oath*), *Autoportrait dans un miroir convexe* (*The Self-Portrait in a Convex Mirror*)². Dessiner cette continuité importe pour mettre en perspective l'œuvre de John Ashbery. Cela importe aussi pour caractériser la pertinence de sa poésie, qui refuse à la fois la clarté sémantique et la métaphore construite, la désignation manifeste et le voilement du monde, l'évidence et l'effacement du poète. Ces dualités commandent la lecture d'*Autoportrait dans un miroir convexe* (*The Self-Portrait in a Convex Mirror*) et des poèmes les plus récents. Dans *Le Serment du Jeu de Paume* (*The Tennis Court Oath*), elles invitent à aller contre ce qui a été la première lecture de ce recueil, d'abord identifié à une inspiration surréaliste, autant dire anarchique. Il est possible d'aller contre cette lecture si on reconnaît à la poésie initiale de John Ashbery l'alliance de l'énigmatique et du personnel et une pertinence – la poésie permet une lecture commune. Ces notations se reformulent en deux questions : quelle présentation poétique entend donner le poète et quelle lisibilité lui accorde-t-il ? En quoi la poésie permet-elle une lecture commune, une lecture qui lui prête une relevance ? Répondre à ces questions permet de caractériser une attitude poétique et une poétique minimales, dont participe toute l'œuvre de John Ashbery, et interprétables selon une similitude et une différence avec ce que suggère la poésie de Valéry. Cela fait identifier chez John Ashbery un contre-héritage du symbolisme européen – ce contre-héritage n'est pas dissociable de la recherche d'une pertinence commune.

Soient trois citations du poète, qui appartiennent à un entretien qu'il a donné en 2001.

- 105 -

Je dirais que mes poèmes sont réponse à une énigme qui se présente tout d'un coup à moi en tant que telle, ils sont des tentatives de démêler un mystère et résoudre une énigme. Pourtant, cela ne marche sans doute jamais vraiment parce que nous sommes entourés, englobés par de plus grandes énigmes encore... A un tel point que lorsque nous réussissons

1 *The Tennis Court Oath*, éd. originale. Middletown, CT : Wesleyan University Press, 1962. Edition électronique ici utilisée : Kindle. Traduction : *Le Serment du Jeu de Paume*, par Olivier Brossard. Paris : Corti, 2015.

2 *The Self-Portrait in a Convex Mirror* (*Portrait dans un miroir convexe*). New York : The Viking Press, 1975.

à déchiffrer celle qui vient de se présenter à nous, il y en a une autre qui se profile à l'horizon. [...]

Le poème devrait offrir une sorte de sortie de secours au cas où nous trouverions que nos questions n'ont pas vraiment trouvé de réponse, ce qui est presque toujours le cas. [...]

Un des tours que j'ai dans mon sac de poète, je l'appelle l'effet de bavure, consiste à dire une chose tout en faisant en sorte que l'association des mots tire dans un autre sens qui mine complètement ce que je suis en train de dire.³

- 106 -

Considérons ces trois citations, en partie contradictoires. Faisons jouer ensemble la première et la troisième : l'énigmatique est plus un calcul sémantique que l'aveu même de l'énigme ; il suppose une dynamique linguistique et une dynamique de l'énonciation. La deuxième citation se lit en une manière de réponse aux deux autres. Le mystère ne commande pas d'être reconnu pour lui-même, mais comme le constat d'une absence de réponse. Le poème à la fois répond à cette absence de réponse et maintient une question. La sortie d'urgence qu'il constitue n'abolit pas ce qui fait l'urgence – il est une réponse qui maintient une question. Que la sémantique, la dynamique et l'énonciation du poème participent de ce paradoxe permet l'association des mots, libère de la contrainte de tout et de toute série de mots, et exclut des assertions nettes. Le poème, face à telle énigme, à telle question sans réponse, est ainsi la construction continue d'un énigmatique, où il faut reconnaître une sorte de singularisation de l'énigme initiale et le rejet d'un indéchiffrable – la poésie n'est ni une énigme calculée dont on percerait le secret, ni un simple jeu verbal, mystérieux, à la manière d'un collage. En même temps qu'il maintient une question, l'énigmatique permet de présenter ces mots qui exposent le refus de la clarté sémantique et de la métaphore construite, de la désignation manifeste et du voilement du monde, de l'évidence et de l'effacement du poète : il ne cesse ainsi de lier le poète au langage, au monde, aux objets, aux scènes de ce monde. Il y a là la réponse tôt venue au constat que porte *Autoportrait dans un miroir convexe* (*The Self-Portrait in a Convex Mirror*) :

Les mots ne sont que spéculation
(Du latin *speculum*, miroir) :
Ils cherchent et ne trouvent pas la signification de la musique.

The words are only speculation
(From the Latin *speculum*, mirror) :
They seek and cannot find the meaning of the music.⁴

Précisément, la poésie ne peut être ni spéculation, ni représentation. L'alliance des deux notions, qu'implique le jeu sur le terme de spéculation, suggère la récusation du pouvoir du symbolisme, de la recherche du sens et de toute figure du poète attaché à ce pouvoir et à cette recherche. Est ainsi reconnu un plein droit de cité à ce qui offre le moyen de la pertinence : le questionnement, indissociable du mot qui, ni représentation, ni spéculation, répond

³ Entretien recueilli par Olivier Brossard et paru dans *L'ail de banf*, « John Ashbery », n° 22, Décembre 2001 ; citations respectivement aux pages p. 17, 18, 30, dans une traduction d'Olivier Brossard.

⁴ *The Self-Portrait in a Convex Mirror* (*Autoportrait dans un miroir convexe*), *op. cit.*, p. 69.

au défaut de sens. Ce jeu de l'énigmatique et de la pertinence repose sur l'alliance du langage privé et du langage public, sur le littéralisme du poème, sur un usage spécifique de la métaphore et de la notation des idées, et sur la coextensivité supposée du poème au réel.

Mots privés, circonstances personnelles, discours public : questionnement et pertinence manifestes

Cette intention poétique, explicite dans *Autoportrait dans un miroir convexe* (*The Self-Portrait in a Convex Mirror*), est lisible dès les années 1960. Aussi incompréhensible qu'elle se veuille, ou qu'elle puisse être qualifiée,⁵ la poésie reste indissociable d'une intelligibilité certaine. Ce terme ne fait pas entendre qu'un sens clair, dans la poésie initiale de John Ashbery, serait à identifier. Il suggère que le discours va selon une anarchie des mots, mais qu'il reste lisible selon des représentations communes.

John Ashbery s'est essayé à identifier les occasions autobiographiques – le plus souvent, de mémoire – de ses poèmes, autrement dit, à les placer du côté du langage privé. Ces identifications expliquent certainement bien des poèmes et font de leurs mots des manières de mots entièrement personnels.⁶ Mais, parce qu'elles sont partielles et littérales, elles disent moins l'aspect personnel de la poésie qu'elles ne réduisent la lettre à une occasion, à une circonstance. Si l'on décide cependant de retenir ces identifications, il convient de conclure que le langage ordinaire et ses usages quotidiens sont, dans les poèmes, énigmatiques. Les circonstances biographiques font du discours ordinaire public – du discours de quiconque, du discours des livres – un discours singularisé, qui pose la question de sa propre pertinence et de la pertinence des mots communs. Loin d'achever d'expliquer, l'explication biographique, autobiographique confirme que le poème ne suppose aucune des deux voies dominantes du renouvellement de la poésie dans la première moitié du vingtième siècle : la défamiliarisation – celle-ci exclut la continue disparate des mots de la poésie parce qu'elle vient finalement à une parole explicite et à un jeu de contraste avec les paradigmes des représentations communes – ; la tentative de passer la citation des mots communs – il est vain de tenter d'aller dans l'inconnu, dans l'au-delà des mots. L'occasion personnelle du poème commande de reconnaître dans toute identification linguistique de la réalité, dans toute lettre des discours quotidiens, un pouvoir d'énigmatization : la singularisation des mots communs fait, en elle-même, question, sans que les mots communs soient recusés.

L'ensemble des poèmes du *Serment du Jeu de Paume* (*The Tennis Court Oath*) porte ainsi un manifeste questionnement, qui est un moyen de la pertinence. Le titre renvoie à un fait historique, public et preuve d'un accord obtenu grâce au langage commun – le serment du Jeu de Paume – et au tableau de David. Le recueil et le poème, « Le Serment du Jeu de Paume » (« The Tennis Court Oath »), qui lui donne son titre, vont cependant par des singularisations linguistiques. Est rendue manifeste l'alliance de ce qui peut être lu comme un langage privé – ainsi de tel vers du poème « Ils rêvent seulement d'Amérique » (« They dream only of America ») : « (« Bien qu'il [le miel] brûle la gorge » (« Though it [the honey] burns the throat »⁷ – et du langage public – celui qu'illustrent le titre du

5 Ainsi fut qualifiée la poésie de John Ashbery dans les années 1960.

6 A l'occasion d'une vente aux enchères d'une édition du *Serment du Jeu de Paume* (*The Tennis Court Oath*), John Ashbery a rédigé des commentaires à son recueil, traduits par Olivier Brossard, *Le Serment du Jeu de Paume*, op. cit., pp. 105-114.

7 « Ils rêvent seulement d'Amérique » (« They dream only of America »), *Le Serment du Jeu de Paume*, op. cit., p. 11 (*The Tennis Court Oath*, édition Kindle, p. 3, première strophe). Dans les commentaires déjà cités, John Ashbery rappelle que cette phrase – contradictoire – avait été dite par son ami Pierre Martory, à Paris, un matin. Il est remarquable que John Ashbery souligne qu'il y a là une expression privée et qu'il n'y

recueil et la quasi-totalité des titres des poèmes.⁸ Cette alliance est la meilleure explication qui puisse être donnée de l'absence de tout esprit de synthèse qui caractériserait *Le Serment du Jeu de Paume* (*The Tennis Court Oath*), et de toute figure certaine du poète. Bien que le caractère personnel du recueil ne soit pas niable, cette figure est exclue, parce que, présente, elle serait la source manifeste des expressions disparates, suggérerait leur unité et effacerait énigmatique et questionnement. On vient à un premier paradoxe. L'abandon de toute propriété lyrique des poèmes entraîne qu'ils doivent être lus littéralement – mot à mot. Ce littéralisme, parce qu'il est indissociable du discours commun, fait question : il ne permet pas de justifier l'usage des mots des poèmes ; il suppose cependant leur coextensivité avec le réel. Cette coextensivité n'est jamais récusée – sans elle, tous les mots paraîtraient arbitraires –, ni continûment illustrée – une telle illustration appellerait l'abandon des singularisations. Le défaut d'esprit de synthèse, de figure du poète et l'alliance de la parole privée et du discours public permettent de préciser la certitude de la pertinence : le discours privé est lisible sans dissociation d'avec le discours public, mais le passage du premier au second n'est pas définissable.

Le littéralisme de la poésie

Ce passage n'est pas définissable parce que le recueil ne cesse de juxtaposer clarté, hypotaxes qui allient ou enchâssent, sans justification ni cohérence logique, des mots et des constructions phrastiques. Bien que tout mot puisse se lire selon le discours public, aucun poème ne présente une cohérence et une consistance sémantiques.

Le poème « Ils rêvent seulement d'Amérique » (« They dream only of America »), confirme ces points. L'évidence des mots apparaît complexe à cause de la contingence du moment du discours qui les porte – cette contingence est rendue manifeste par l'inconsistance logique :

Et fuyant l'obscurité dans les granges
Ils peuvent désormais devenir adultes
Et le cendrier du meurtrier est plus facilement –
Le lac, cube, lilas.

And hiding from darkness in barns
They can be grownups now
And the murderer's ash tray is more easily –
The lake a lilac cube⁹

voie pas une métaphore paradoxale choisie – à la manière du « lait noir » des surréalistes.

8 Un poème récent, *Zéro pour cent*, souligne l'importance du titre : Nommez le [le poème] donc sans titre, mais/n' imaginez pas que vous vous en sortirez comme cela/Le titre le retrouvera aussi sûrement/qu'un missile guidé par infrarouge atteint un astéroïde. [...] /Le titre l'emporte toujours. (So call it untitled, but/don't imagine you'll be let off the hook/The title will find it as surely/as a heat-seeking missile locks on /an asteroid. [...] /The title always wins), « Zero Percentage », *Planisphere*. Manchester : Carcanet, 2009, pp. 28-29.

9 « Ils rêvent seulement d'Amérique », *Le Serment du Jeu de Paume*, *op. cit.*, p. 11. « They dream only of America », *The Tennis Court Oath*, édition Kindle, deuxième strophe, p. 3.

Le poème va ainsi contre tout idéalisme de la poésie – les mots ne visent pas l'essence de leur propre objet –, contre tout idéalisme de la conscience – le poète ne reconnaît pas une transparence de sa propre intention poétique –, contre toute ontologie de ce monde, qui serait la justification du discours poétique, et contre tout imaginaire constitué – les hypotaxes interdisent une saisie continue de ce qui serait l'imaginaire de cette poésie et invitent à réduire tout rappel des pouvoirs du rêve au constat des possibles associations des mots. Aucune lecture métaphorique n'est suggérée ; le lecteur pratiquerait-il une telle lecture qu'il serait livré à l'innombrable des rapports sémantiques possibles.¹⁰ Un tel état de la poésie fait ajouter à l'hypothèse de la coextensivité du poème au réel – sans cette coextensivité, ni l'écrivain ni le lecteur ne pourraient être assurés que les poèmes appartiennent à leur monde – la notation du fait existentiel de la poésie : il faut répéter le défaut de transparence de la conscience, d'imaginaire, d'ontologie, et les circonstances autobiographiques notées par John Ashbery. La poésie apparaît d'un discours à la fois identifiable et méconnaissable – identifiable par son littéralisme, par l'objectivité des mots et par le fait existentiel, et méconnaissable parce qu'il récuse tout arrière-plan de son littéralisme.

Il convient de revenir à la notation de l'énigmatique. John Ashbery a appelé pourquoi il avait donné à un poème et à son recueil le titre de *Serment du Jeu de Paume* (*The Tennis Court Oath*) – il avait vu des personnes jouer au tennis dans les jardins du Luxembourg et cela lui avait rappelé le serment du Jeu de paume, son moment historique catastrophique, et le tableau de David. Le rapprochement des deux faits est une incongruité ; celle-ci suppose cependant, pour être constituée, que ces deux faits soient considérés comme dans leur perfection – toute altération déferait le constat explicite de l'incongruité. Cette incongruité est, en elle-même, une récusation de toute perception et de toute présentation (ou représentation) parfaites de ces deux faits, dont des présentations communes peuvent être cependant données. Le littéralisme de John Ashbery invite à lire chaque vers, chaque mot de ses poèmes selon le paradoxe de l'incongruité et de la reconnaissance commune, qui exclut toute reconnaissance exacte. La critique a estimé que, dans *Le Serment du Jeu de Paume* (*The Tennis Court Oath*), les mots forment des isolats stricts – exemples du littéralisme –, comme des manières de rappel de la peinture abstraite. Or il n'y pas là tant un jeu d'abstraction que l'ambivalence, qui vient d'être dite, de tout littéralisme. L'énigmatique se confond avec l'impropriété que portent le littéralisme et cette ambivalence. Il n'y a là récusation ni du monde, ni du sujet. Cette incongruité est, bien sûr, un calcul. Elle ne peut être complètement maîtrisée parce qu'elle ouvre à bien des associations.

Du « spécimen » à la pertinence du poème en passant par la métaphore

Ainsi, l'énigmatique désigne-t-il moins quelque énigme que cela qui est en question dans le littéralisme : la pertinence des mots de la poésie, à la fois communs et privés de toute convenance assurée à l'idée parfaite de leur objet, la propriété du fait existentiel et la coextensivité du poème au réel. La lecture continue des dizaines de pages de *The Tennis Court Oath* (*Le Serment du Jeu de Paume*) oblige à la longue expérience de cet énigmatique, de cette impropriété et à la reconnaissance de leur utilité, celle qui est dite par le poète et citée à l'initiale de ces lignes : trouver une sortie d'urgence – cette réponse, qui est une question, face à ce dont on ne peut répondre – et jouer de l'association, qui est elle-même le début de l'énigmatique.

¹⁰ Tous ces points sont illustrés par le poème qui vient d'être cité et par tout le recueil.

Louise Hervieu, *Sans l'arbre*. Dessin.



L'absence d'issue est évoquée dans les poèmes de John Ashbery écrits en français, publiés dans *Tel Quel* en 1966, et contemporains des pièces de *The Tennis Court Oath* (*Le Serment du Jeu de Paume*), ou à peine postérieurs. Un de ces poèmes note que l'objectivisme est impossible, sauf à venir à la quantité infinie des choses, comme est impossible un jeu symbolique ou représentationnel – celui-ci relève d'un plan et ne passe pas l'encombrement du monde contemporain :

Or en s'associant trop strictement aux trajets des choses
On perd cette sublime espérance faite de la lumière qui asperge les arbres.
Car chaque progrès est négation, de mouvement et surtout de nombre.
Ce nombre ayant perdu sa finesse indescriptible
Tout doit être perçu comme quantités infinies de choses.¹¹

Le littéralisme suggère ce que doit être cette perception – le détail des choses montré pour lui-même – et conclut à un échec. Réponse à cet échec, l'incongruité est une manière de sauver la possibilité d'une perception réussie, en rendant tout calcul d'action ou de perception vain.

Tels autres vers dans ces poèmes en français notent ce que peut être l'occasion d'une poésie qui soit hors de l'énigmatique. Dans l'explicite – un explicite qui est un idéal – du monde et de la lettre du poème, la concordance de ce monde et de cette lettre disent l'évidence des présentations communes de notre terre et l'adéquation de la lettre et de la perfection du lieu de ce monde – par quoi, il n'y a ni urgence, ni énigmatique :

Simple, les arbres posés sur le paysage
Comme des gerbes de foin qu'on aurait laissé traîner là.
Le crottin des chevaux disparus, les pierres qui l'imitent,
Tout nous parle des cieus, qui ont créé cette scène
Par leur seule position.¹²

Ce poème fait encore entendre : un tel lieu ne peut appartenir à la conscience présente du poète ; il ne peut être actualisé – mais seulement dit. Il apparaît nécessairement incongru, car il n'est pas, de fait, séparable de l'actualité des « quantités infinies des choses ». Dès ses poèmes en français, John Ashbery suggère ce qu'il rendra explicite dans *The Self-Portrait in a Convex Mirror* (*Autoportrait dans un miroir convexe*) : il importe moins d'exposer la complétude d'un monde que de rendre compte de l'expérience fragmentée des hommes, qui oblige au littéralisme, à l'incongruité et au constant de l'impossible représentation. Ce monde serait privé de sa propre idée qui puisse justifier sa représentation. Cela constitue un paradoxe : les présentations de la poésie sont présentations communes ; elles ne sont pas cependant selon la communauté de ces présentations, du monde et de l'esprit. Le littéralisme et l'énigmatique naissent de cette dissociation qui exclut tout symbolisme ; peut ainsi commencer l'écriture du *Serment du Jeu de Paume* (*The Tennis Court Oath*).

11 John Ashbery, *Fragment, Clepsydre, Poèmes français*. Paris : Le Seuil, 1975, p. 16.

12 *Ibid.*, p. 18.

N'est pas rejetée cependant, par le poète, la conscience d'une perfection des choses désignées, comme le dit un autre poème en français ; poursuivre avec l'expérience fragmentée des hommes et avec le littéralisme suppose ce qui leur fait contraste :

- 112 -

Toutes sortes de choses existent et mieux,
Spécimens de ces choses, qui ne se font pas connaître.
Je parle du rire de l'écuyer et de l'étrier
Qui font comme un trou dans l'armure du jour.
C'est agaçant et puis c'est tellement naturel
Que nous n'en éprouvons presque aucun sentiment
A part une certaine légèreté qui va de pair avec
La récente ambiance close qui est d'ailleurs
Aux petits soins pour nous. Donc légèreté et richesse.¹³

Apparaît un nouveau paradoxe. La poésie fait supposer l'unité des présentations du poème, du monde, et de l'esprit ; elle suscite un faible sentiment de légèreté. Il n'y a pas là cependant le moyen de corriger la lettre du poème, d'entreprendre de passer le littéralisme – ces présentations de la poésie peuvent être dites partiellement communes puisqu'elles sont d'un langage commun ; elles ne reçoivent pas cependant ce qui garantirait ce caractère commun – les spécimens restent des spécimens. Légèreté et manière de tristesse, suggère le poète. Il faut comprendre : si les présentations de la poésie sont de ce monde et, en conséquence, du poète et de quiconque, cela revient encore à dire qu'elles sont comme hors du monde. De telles formulations, celle que porte la notation du spécimen par John Ashbery, celle que porte notre propre notation, sont certes équivoques, puisque reste la question de savoir exactement de quoi parle le poète : ses mots n'ont pas de garant. Mais l'équivoque et la question nous font venir à un en-commun de la poésie, qui est à la fois la présentation quelconque des mots et des choses de ce monde, et la suggestion de leur double, qui n'est pas cependant à être exprimée puisqu'elle est la question de toute présentation, question qui est la réponse du poème à l'énigmatique.

Cette question constitue comme un lieu commun possible, celui de ces choses et de leurs spécimens, informulable dans le poème et cependant son hypothèse. En se tenant au littéralisme, la poésie dit sa limite, son équivoque – celui de la singularité et de la généralité, qui vont ensemble et qui expliquent que, chez John Ashbery, le poème, suivant l'indication d'une autre de ses pièces en français, soit conscience de cette dissociation et cependant continuation de ce moment du possible en-commun, de la possible magnitude suivant le terme du poète – sans espoir cependant :

Car il semble bien que tout redeviendra chiffre et sourire
Et que nul espoir de compléter la magnitude qui nous entoure

Ne nous est permis. Mais cet espoir (qui n'existe pas) est
Précisément une forme de naissance suspendue.¹⁴

Le littéralisme fait supposer – « cet espoir (qui n'existe pas) » – la jonction du sujet et de ses présentations, de ces présentations et des présentations communes – il faut rappeler le terme de magnitude. Cette supposée jonction peut être dite ordinaire ; elle n'appartient pas cependant à l'ordinaire dans la mesure où elle fait du poème une scansion, un effet de scansion dans l'ordinaire, même si le poème se donne pour la présentation de présentations banales. Dire cette scansion, ce n'est au fond que dire que le poème, dans ses présentations, par ses présentations, suppose l'exercice d'un sujet qui poursuit avec ces présentations, avec ces scansions qui ne sont telles que si elles sont reprises. Où il y a encore dans ce mouvement la justification de la limitation du poème aux mots, tels qu'ils sont, aux métaphores non pas construites mais telles qu'elles sont reçues – elles sont l'incorrection du langage commun, ainsi que le note John Ashbery. Le littéralisme exclut que le langage ordinaire soit traité de manière spécifiquement poétique, ou considéré comme antipoétique. Il commande que ce langage soit défini comme celui dont les mots, dans leur impropriété, sont disponibles et, par là, pertinents. Trois vers du volume *Galions d'avril* (*April Galleons*) suffisent à préciser cela :

Les mots sont déjà là.
Que la rivière semble couler en remontant
Ne veut pas dire que le mouvement ne signifie rien,
Qu'il est incorrect comme une métaphore.¹⁵

Les mots sont pertinents : ils ne démontrent rien, ils ne contredisent pas le cours du monde. Ecrire n'est pas tenter de prêter une pertinence achevée au poème, mais la laisser inachevée et la situer dans les paradoxes du langage commun, qui n'est pas trompeur en lui-même, mais aussi contradictoire que le sont les spectacles du monde qui ont cependant une pertinence. Il convient de conserver les mots comme il convient de conserver le monde, de laisser les mots à eux-mêmes et le monde à lui-même. La possibilité de la pertinence de la poésie est là : dans la reconnaissance de toutes les identités, celles des mots, celles du monde. Ces identités ne défont cependant ni l'identité du poème, ni celle du poète, puisque l'une et l'autre sont suivant le constat de ces autres identités et le réseau qu'elles constituent d'impropriété à impropriété. Le poète n'a pas à élaborer ses propres symboles. Il n'est pas utile de considérer le monde comme symbolique. Il est plus simple, plus efficace, de reconnaître que toutes les métaphores sont déjà là, qui sont donc toutes métaphores de nature, et, en conséquence, cela que peut suivre le poète pour être à la fois au monde et au poème. Le poème ne s'offre pas dans la parfaite clarté, mais dans une impraticable clarté, en une réponse à l'énigmatique :

Les ressemblances ont dû être monstrueuses, alors,
cependant l'angle obtus du soir est muet sur la question.

14 *Ibid.*, p. 17.

15 John Ashbery, *Quelqu'un que vous avez déjà vu*. Paris : P.O.L., 1992, p. 180 — *April Galleons*. New York : Penguin, 1987.

The similarities must have been monstrous then,
yet the obtuse angle of evening is mum on the subject.¹⁶

La récusation de la construction de la métaphore n'exclut pas, malgré ce mutisme, l'évidence du monde dans les jeux de ressemblance des choses, des mots. Elle n'est pas dissociable de la question que fait le dehors à travers ce mutisme.

- 114 -

Recueillir les similarités de ce monde, autant dire ses incongruités, revient à placer le poème sous le signe d'une intuition banale de sa pertinence, sans atteindre ni récuser les spécimens. (Donner le poème comme un symbole, comme son propre symbole reviendrait à en faire, suivant la lettre de « Touching, the similarities », une sorte de monstruosité sémantique.)

On sait que John Ashbery récuse la métaphore construite et lue de manière substantielle : elle n'est qu'aveuglement à l'évidence des présentations du littéralisme, de la certitude et de la distance des « spécimens ». Dans la poésie, il n'est pas de comparaison possible ; il n'est que des incongruités – cela qui dit à la fois la désorientation et la probabilité du « spécimen ». La parole poétique ne peut être une manière de surcroît – la métaphore – ni passer son propre littéralisme.

Le mouvement de tout poème est double : récuser la construction de la métaphore, accepter les métaphores du langage commun, réduire le poète à sa figure existentielle, d'une part ; d'autre part, faire de cette récusation et de cette réduction les moyens de désigner le monde du dehors et de l'interroger. Les mots ne peuvent être adéquats à ce monde ; ils sont pertinents par l'interrogation que fait cette inadéquation. Le poète, ramené à sa figure existentielle, est à la fois celui qui revient à l'intuition banale de la pertinence et celui qui sait cette interrogation. Il n'est alors qu'une manière d'être mineur ; il va selon ses mots, selon ses intuitions, selon l'impropriété de tout mot. Cela suppose qu'il ne construise, par son initiative, aucune impropriété. Il faut comprendre : l'impropriété linguistique est de ce monde, comme le poète est de ce monde. Il est vain de vouloir mener le poème jusqu'à une méta-représentation¹⁷ ; l'ultime énigme, celle de cet inachèvement, enseigne que la poésie ne peut être sceptique.

*Le poème : constat de l'inévitable du monde et réponse à la dissociation de la réalité et de l'idée,
qui fait l'énigme de toute chose*

Cette lecture de la poésie initiale de John Ashbery, l'évidence que l'énigmatique des mots et du monde est la plus certaine garantie de l'appartenance du poète au monde, trouve une confirmation rarement notée dans *The Self-Portrait in a Convex Mirror* (*Autoportrait dans un miroir convexe*). Ce long poème ne dit pas essentiellement une déconstruction de l'autoportrait que le Parmesan (Parmigianino) a donné de lui-même¹⁸ et, en conséquence,

16 John Ashbery, « Toucher, Les ressemblances » (« Touching, The similarities »), *Can You Hear, Bird, Poems* (*Peux-tu entendre, Oiseau, Poèmes*). New York : Farrar, Strauss and Giroux, 1995, p. 134.

17 Le terme de méta-représentation se comprend ici dans le sens que lui donne les sciences cognitives, précisément la représentation cognitive (donc idéelle) des diverses représentations que nous avons du réel, que portent nos savoirs.

18 Cet autoportrait est, comme on le sait, l'objet de ce poème de John Ashbery. Le poème s'ouvre par une évocation de la main un peu grande que cet autoportrait montre et reprend les commentaires de Vasari sur ce tableau.

l'effacement obligé de toute figure du poète.¹⁹ John Ashbery expose une claire certitude : il ne peut y avoir ni enfermement, fût-ce sous le signe de l'âme, ni jeu réflexif continu du sujet ; rien ne peut retenir dans un cadre le peintre ou le poète, pas même leur propre représentation. Il subsiste l'inévitable du monde, qui impose deux épreuves, identifiées par John Ashbery dès la fin des années 1950 : l'épreuve de la dissociation de l'idée et de la réalité – à la fin d'une recension de *La Modification* de Michel Butor, le poète cite T.S. Eliot, en une figuration de la situation de tout mot et de la littérature : « Entre l'idée et la réalité/tombe l'ombre » (« Between the idea and the reality/falls the shadow »)²⁰ ; l'épreuve du sujet jeté dans le monde – dans un article sur *Stanzas méditatives* (*Stanzas in Meditation*) de Gertrude Stein, il note « la douloureuse et continue projection du sujet dans la vie » (« the painful continual projection of the individual into life »)²¹. Ces deux épreuves entraînent que le poète se voie parler doublement, comme il note, dans un poème de 1988 : comme celui qui refuse d'expliquer et comme quelqu'un qui se trouve en coulisse, comme dans un rêve, et qui fait taire ceux qui voudraient chasser ce rêve.²² Mais cela ne chasse pas le monde, ce microcosme, ainsi que le dit un poème en français :

Et il est de plus en plus évident que la vraie force de
La température cosmique vit sous la forme de contacts
Qu'aucune intervention ne saurait résoudre
Fût-ce d'un même créateur revenu sur les lieux
Désolés de cette première expérience : le microcosme.²³

Il est ainsi bien symptomatique que, dans le titre d'un de ces poèmes, John Ashbery fasse référence au toucher, et juxtapose à cette notation le mot « ressemblances ». Car il y a, de fait, dans cette juxtaposition, le dessin de l'homme qui touche les choses et qui, les touchant, s'ouvre à ce qui n'est pas les choses, le temps, les mots, les ressemblances. Et, inversement, celui qui, ouvert à ce qui n'est pas une chose, par exemple, les ressemblances du langage – ces métaphores dont il faut récuser la construction et qui font cependant le langage commun – est livré irrémédiablement aux choses. Mais ainsi venir aux choses est encore se heurter à la limite du toucher comme on se heurte à la limite du langage commun dans son impropriété. C'est, de fait, venir à la commune exposition des mots et des choses – ce que le poème fait lorsqu'il dit la métaphore, lorsqu'il dit l'intuition banale de la pertinence. Il y a là une poésie sans surcroît, qui ne peut cependant dire seulement ce qu'elle dit. Dirait-elle seulement ce qu'elle dit, qu'elle ne pourrait suggérer explicitement le jeu de la pertinence. Serait-elle seulement une poésie du surcroît qu'elle ne pourrait éviter une manière de monstruosité. La commune exposition du mot et de la chose suppose un système comparatif implicite, qui n'est que la comparaison des évidences du monde, des mots, de ceux qui parlent. Cette

19 Pour un exemple de cette lecture déconstructionniste, voir Richard Stamelman, « Critical Reflections: Poetry and Art Criticism in Ashbery's «The Self-Portrait in a Convex Mirror» » (« Réflexions critiques : Poésie et critique d'art dans « Autoportrait dans un miroir convexe » d'Ashbery », *New Literary History*, Vol. 15, n° 3, Printemps, 1984, pp. 607-630.

20 « Review of Michel Butor's *La Modification* » (« Critique de *La Modification* de Michel Butor »), in *Selected Prose (Prose choisie)*, édition d'Eugene Richie. Manchester : Carcanet, 2004, p. 19. (Publication originale : 1958).

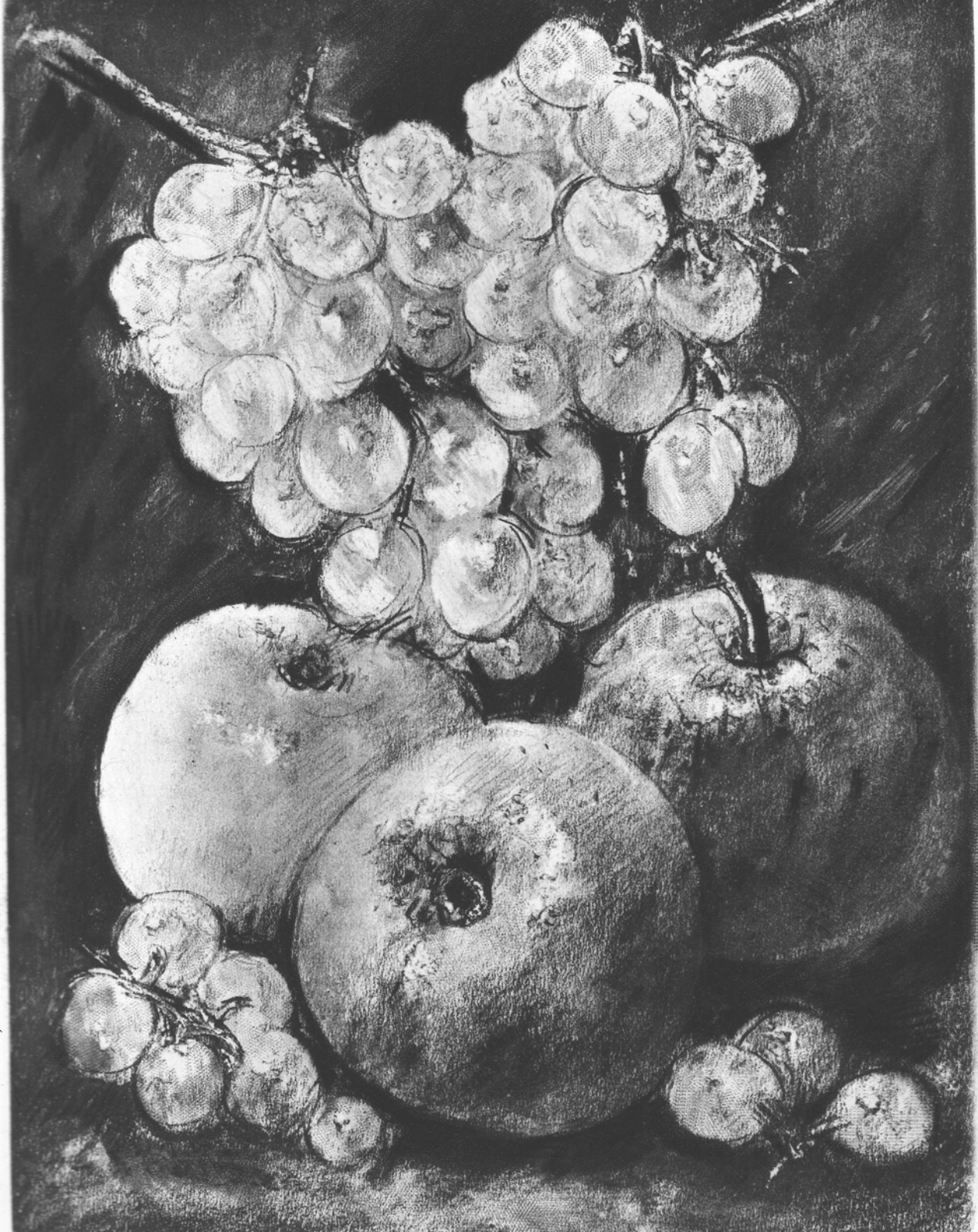
21 « The Impossible Gertrude Stein » (« Gertrude Stein l'impossible ») [Review of Gertrude Stein's *Stanzas in Meditation*. (Critique de *Stanzas méditatives* de Gertrude Stein)], in *Selected Prose (Prose choisie)*, op. cit., p. 15. (Publication originale : 1957).

22 Voir le poème « Film inédit » (« Unreleased movie »), *April Galleons (Galions d'Avril)*. New York : The Viking Press, 1987, p. 27.

23 *Fragments, Clepsydre, Poèmes français*, op. cit., p. 15.



Louise Hervieu, *Pommes et raisins*. Dessin.



comparaison reste obscure en ce qu'elle ne propose aucune symbolique ni aucune clef de son exposition.²⁴ Elle ne défait ainsi aucune évidence des mots et des choses communs.

Chaque évidence peut accompagner une autre évidence : la poésie va selon toutes les occasions de ce monde, selon la parole constante du poète. Elle se fait, par là même, selon l'insaisissable du poème, qui suppose un énigmatique et quelque urgence, selon le mime du poème auquel le poème même invite le lecteur :

Ce poème se préoccupe du langage à un niveau très simple
Regardez-le vous parler. Vous regardez par la fenêtre
Ou faites semblant de bouger. Vous le possédez mais vous ne le possédez pas.
Il vous manque, vous lui manquez. Vous vous manquez l'un l'autre.
[...]
Le poème est vous.

This poem is concerned with language on a very plain level.
Look at it talking to you. You look out a window
Or pretend to fidget. You have it but you don't have it.
You miss it, it misses you. You miss each other.
[...]
The poem is you.²⁵

Au-delà de Valéry

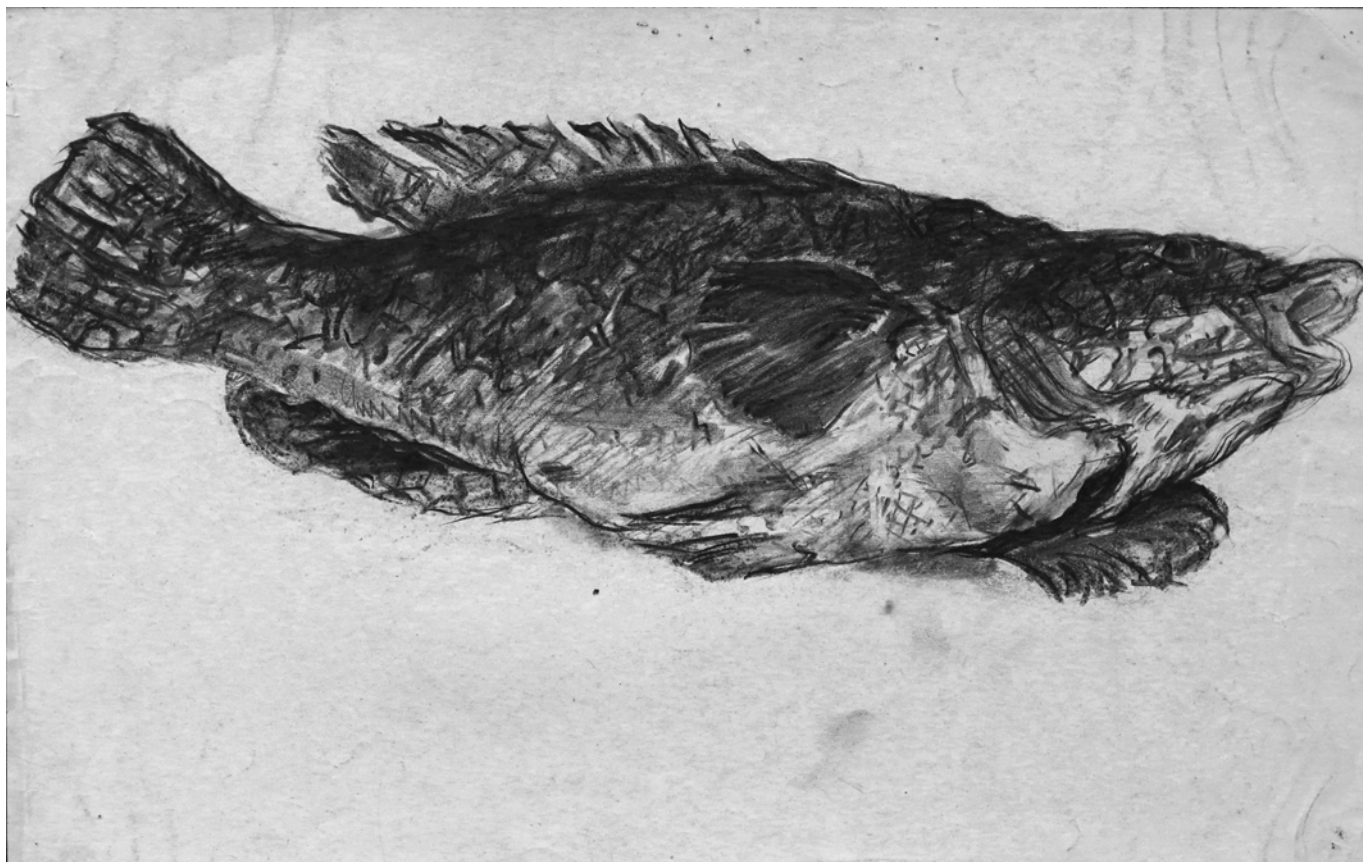
L'attitude poétique et la poétique de John Ashbery n'ont pas varié. Elles se lisent dès les poèmes en français, dès le commentaire de *La Modification* de Michel Butor. Il est vain de dire dans le poème les essences du poème ; celui-ci laisse entière la question du rapport de ces essences aux choses de ce monde ; il n'est pas cependant vain de dessiner, selon l'imperfection des métaphores reçues, à côté de la chose comme sa représentation, en un sens quasi cognitif, qui peut ainsi aller avec les autres représentations. Par quoi la poésie peut devenir poésie de tous les mots, de toutes les impropriétés, de tous les existants. Là, commence la poésie qui s'attache explicitement à l'ordinaire, à poursuivre avec les choses et le temps du monde fini. Le poète se saisit de toutes les occasions, celles de ce monde, celles de sa vie,²⁶ qui lui permettent de dire le défaut de rapport des choses aux essences de ce monde et l'inévitable présence à ce monde. Par quoi, les mots du poème peuvent apparaître coextensifs au réel, quelle que soit la singularisation du discours commun que pratique le poète. A l'ombre, à l'énigme, indissociables de la distance de la réalité à l'idée, répond l'énigmatique du poème – singulier et coextensif au réel. Cette position poétique, proprement contemporaine, a ses antécédents dans une reprise et dans une critique de la perspective symboliste. Cette critique est déjà celle de Valéry : elle récusait que l'on puisse, pour vaincre le scepticisme linguistique, dire à la fois la nécessité du langage, la nécessité du monde, et le sujet existentiel. Elle ne suppose aucune loi du langage ni du monde. Mais,

24 Pour une confirmation de ce point, voir la citation de *Galions d'avril* (*April Galleons*) – *supra*.

25 « Paradoxes and oxymorons », *Collected Poems 1956–1987* (*Recueil de poèmes, 1956-1987*). New York : Library of America, 2008, p. 698. (Publication originale : *Shadow Train* (*Train fantôme*), 1981).

26 Aussi, comme l'enseigne le titre d'un recueil de 2009, *Planisphere* (*op. cit.*), les occasions sont-elles du monde entier.

à l'inverse de Valéry, qui considérait que cela rendait la poésie incertaine, John Ashbery pense cependant que l'on peut faire aller ensemble le monde, le langage et le sujet existentiel – celui qui est jeté dans la vie. Le poème est ainsi une manière de lieu commun, inappropriable ; c'est pourquoi il échappe au lecteur. Pour Valéry, un tel lieu commun est inconcevable. Pour le poète américain, ce lieu commun est possible, celui des choses et de leurs spécimens – il suppose toutes les occasions, toutes les épreuves de cette vie, de notre microcosme et l'alliance du langage privé et du discours public, dans leur imperfection partagée. Il y a ici une manière de caractérisation minimale du poète : celui-ci, au prix de l'énigmatique, accepte les mots et ce monde.



Louise Hervieu, *Poisson*. Dessin.

Anna Akhmatova : « la nostalgie de la culture mondiale »

par Tatiana Victoroff

« Nostalgie de la culture mondiale » : c'est cette expression célèbre qui exprime le mieux la tonalité, l'ampleur et la visée de la vie d'Anna Akhmatova. Elle a été inventée par l'un de ses plus grands contemporains et son ami fidèle, le poète Ossip Mandelstam.

Cette véritable « œuvre-vie » (suivant l'expression de Rimbaud) embrasse trois périodes historiques très différentes. D'abord, Akhmatova appartient à la génération du début du XX^e siècle qui naît à la poésie au milieu de l'Age d'argent, ce nouveau sommet de la culture russe. Au sein d'un cercle brillant de poètes et d'artistes, – avec Nicolas Goumilev, son mari, Boris Pasternak, Marina Tsvetaieva, tous sont amis et co-créateurs – Anna Akhmatova est nommée la « Sapho de la poésie russe », grâce au succès phénoménal de sa poésie lyrique amoureuse. Elle est reconnue comme une véritable reine : le célèbre portrait de Natan Altman de 1914 révèle cette posture¹ : elle se tient sur son trône, maîtresse de la poésie féminine, Muse des poètes, incarnation même de la Beauté.

La période après la révolution signifie, pour Akhmatova comme pour ses compatriotes, une chaîne de tragédies. En août 1921 elle perd son mari, Nicolas Goumilev, fusillé comme « ennemi du peuple » ; le même mois meurt Blok, son maître en poésie, épuisé par la famine et les épreuves traversées. Mandelstam est arrêté et exilé, la plupart de ses amis artistes se trouvent à l'étranger. Sa solitude est aggravée par le fait que le nouveau pouvoir bolchevik lui interdit de publier et par des persécutions telles qu'elle devient surveillée et contrôlée à chaque pas, prisonnière dans sa propre maison sur la Fontanka à Saint-Petersbourg. Elle décrit l'itinéraire qui lui reste, de sa petite chambre vers la porte : « à la rencontre d'un nouveau malheur ». S'y ajoutent les trois arrestations de son fils et la déportation de ce dernier dans les camps sibériens. On associe cette période avec son « silence », presque un enterrement, mais c'est dans ces années qu'elle écrit son *Requiem* et son *Poème sans Héros*.

Enfin dans les années 60, avec le dégel politique, elle peut revenir à la vie littéraire et publier ses vers, même s'ils sont déformés par la censure, les rédacteurs préférant toujours publier ses vers de jeunesse comme si rien ne s'était passé entre temps. Akhmatova vit d'ailleurs une période semblable à celle des années 10 : elle a du succès chez les nouveaux lecteurs, malgré une rupture d'une trentaine d'années. Elle est entourée par un cercle de poètes-disciples, parmi lesquels le jeune Joseph Brodsky. Enfin, Akhmatova reçoit des prix en Italie et à Oxford, suite à la résonance de la publication de ses vers en Europe et aux Etats-Unis.

« Une nostalgie de la culture mondiale » semble l'inspirer aux moments les plus difficiles, comme le rapporte le diplomate et philosophe anglais d'origine russe, Isaiah Berlin, après lui avoir rendu visite dans sa maison de la Fontanka en 1945 : « Toute la poésie et l'art de cette époque étaient [pour elle] une recherche, à l'image de Goethe et de Schlegel, d'une culture universelle. L'art reflétant la nature, l'amour, la mort, le désespoir et la souffrance, était

1 Voir une reproduction en ligne : <http://www.abcgallery.com/A/altman/altman1.html>

pour elle une réalité hors du temps et de l'histoire, une chose en soi. »² Nous voyons ici la poétesse sachant dépasser la condition qui lui a été imposée grâce à la force orphique d'un art devenu pour elle réalité, et même existence à proprement parler. Nous pressentons aussi un auteur « profondément russe » (comme le suppose Berlin d'après sa lecture de son œuvre), et en réalité pénétré par la culture européenne, qui cite Shakespeare en anglais, qui lit à son visiteur des extraits du *Poème sans Héros*, longue suite de citations de Homère, Shelley ou Valéry, avec lesquels elle mène un dialogue constant.

Mandelstam et Berlin nous donnent ainsi une véritable clé pour ressentir l'attitude d'Akhmatova face à la vie et à la création. Nous verrons ainsi, étape par étape, comment cette « nostalgie de la culture mondiale » permet à Anna Akhmatova de traverser les plus grands orages du siècle passé et de rester fidèle à sa vocation ; comment sa voix passe du chant amoureux à une poésie universelle.

« Nostalgie de la culture mondiale » dans le contexte de l'âge d'argent

Cette « nostalgie » est née dans le contexte de la culture russe de l'« âge d'argent », exprimée déjà par son titre qui renvoie, à propos, à un des vers d'Anna Akhmatova qui se souvient de cette époque dans son *Poème sans Héros* :

Et la lune d'argent brillait
Au-dessus du Siècle d'Argent³

Un éclairage mystérieux, une sonorité cristalline : Akhmatova rend ici l'ambiance et l'intonation propres à une culture qui cherche à devenir celle de l'union des pays et des mondes. Union est à entendre dans plusieurs sens du terme : il s'agit de redécouvrir une dimension transcendante et métaphysique, mais aussi rétablir le lien entre les époques, lien toujours très subtil si l'on est attentif au caractère propre à chaque temps. « L'Âge d'argent » se situe par rapport à l'Âge d'or qui, dans la culture russe, est associé aux noms de Pouchkine, Lermontov et Gogol. Il s'agit donc pour Anna Akhmatova de devenir un nouveau sommet de cette culture, mais aussi d'en retrouver les origines plus anciennes, et de s'orienter vers les « âges d'or » d'autres cultures, en particulier celui de l'Antiquité. (Mandelstam écrit : « Je suis né à Rome et elle m'est revenue »).

Akhmatova fait référence à ces origines antiques quand elle présente ainsi son ami-poète, au début du *Poème sans Héros* :

27 décembre 1940
[...] comme le papier m'a manqué,
j'écris sur ton brouillon.
Et tel mot qui n'est pas à moi soudain se montre,
et, comme autrefois un flocon de neige sur la main,

2 Isaiah Berlin, « Meetings with Russian Writers in 1945 and 1956 » in *Selected writings, Personal Impressions*. London : The Hogarth Press, 1980, p. 197. Notre traduction.

3 Anna Akhmatova, *Requiem. Poème sans héros*. Traduction de Jean-Louis Backès. Paris : Gallimard Poésie, 2007, pp. 251-252.

il fond sans reproche, en toute confiance.
Les sombres cils d'Antinoüs
se lèvent soudain – on voit une vapeur verte,
Il souffle une brise qui vient du pays...
Est-ce la mer ?

Non, ce sont des aiguilles
De pin sur un tombeau ; l'écume s'accumule,
Et proche, toujours plus proche...
la marche funèbre...

Chopin ...

De Nuit. Dans la Maison sur la Fontanka⁴

Mandelstam apparaît sous un trait physique reconnaissable : « Les sombres cils », associés à ceux d'Antinoüs, favori de l'empereur romain Hadrien. C'est une façon de révéler sans le nommer le véritable destinataire du poème. Précaution nécessaire à une époque où le pouvoir cherche à effacer toute trace de l'œuvre et de la personnalité d'un poète qui a osé utiliser sa plume contre Staline. Mais l'association est bien plus profonde : Antinoüs, personnage de l'Antiquité à la fois réel et mythologisé, est surtout célèbre pour son immortalité. Les circonstances de sa mort, comme celles de Mandelstam, demeurent inconnues, mais à travers le culte créé en son honneur par Hadrien, il revient à la vie. C'est ce mouvement de retour à la vie que rend Akhmatova par son verbe poétique (« les sombres cils d'Antinoüs se lèvent soudain »). La date placée de façon inhabituelle en tête du poème indique le second anniversaire de la mort du poète : c'est un *Requiem* pour l'ami, sur sa fin – qui est, en effet, une fin de héros tragique, non plus face à un destin aveugle mais face à l'absurdité historique qui dépasse l'imaginaire grec.

La nostalgie de la culture mondiale est donc bien plus qu'un assemblage de réminiscences antiques ou un rappel des mythes fondateurs de notre histoire : il s'agit, pour Akhmatova, du pressentiment de sa propre destinée qui, à la lumière des grandes épopées du passé, échappe au jeu du hasard ou à la folie de dirigeants s'imaginant être les maîtres du destin, et déportant Mandelstam au bagne en 1936.

Ce pressentiment nostalgique est présent dès les années 10 : Goumilev part au front en 1914 avec Homère dans son sac à dos (« je lis tout le temps l'*Illiade*. C'est une lecture étonnamment adéquate »⁵). Il s'agit ainsi de puiser à toutes les époques et à toutes les cultures : Akhmatova et Mandelstam reprennent souvent l'image des abeilles qui butinent toutes les fleurs pour tout transformer en miel. Cette nostalgie s'exprime comme un désir faustien, comme une soif, jamais apaisée, de connaissance, qui les mène à l'étude approfondie des textes anciens : Akhmatova participe à la traduction de *Gilgamesh*, d'abord depuis le français avec Goumilev, puis avec son deuxième mari, l'assyriologue Wladimir Chileiko, qui déchiffrait ce texte en cunéiforme. Gilgamesh, le héros qui a « gravé dans la pierre ses découvertes » pour les transmettre au monde devient l'archétype du créateur auquel Akhmatova se réfère pour construire son propre « mythe sur le poète ». Mais ce travail lui permettra aussi, plus tard, d'exprimer l'indicible,

4 *Ibid.*, pp. 234-235.

5 Nicolas Goumilev. *Vers et Poèmes*. Moskva : Sovremennik, 1989, p. 441.



Louise Hervieu, *Etude de fleurs*. Encre et plume.

discernant dans le *Requiem*, « les cunéiformes, rêches pages » inscrits sur les visages et les corps des femmes dans les files d'attente des prisons.

La nostalgie de la culture mondiale devient ainsi le moteur même de la création, née de la volonté et de la capacité d'observer les rapports unissant les cultures, et de lire la modernité à travers les grands textes classiques et les mythes-fondateurs, ce qui peut être rapproché du concept de « littérature mondiale » de Goethe. Suivant ce désir de découverte des nouveaux horizons de la culture, Akhmatova fait en 1910-1912 une série de voyages courts, mais marquants, en Italie et à Paris. Elle rencontre Apollinaire, ce chantre de la mélancolie, et cette rencontre transparaît encore quarante ans plus tard sur les pages du *Poème sans Héros* dans un calligramme « la Salle blanche » qui propose, comme chez le poète français, une lecture à la fois horizontale et verticale. Il s'agit, pour Akhmatova, d'une des rencontres les plus mystérieuses de sa vie, celle avec Isaiah Berlin, indiquée par « la fumée bleue » de la cigarette de ce dernier – signe d'une marque étrangère. Mais cette histoire, comme le lieu (une salle du Palais Cheremetiev) restent à déchiffrer : les trouvailles d'Apollinaire servent à crypter et décrypter ce souvenir nostalgique révélé et même montré sans jamais être énoncé explicitement, et suscitant, jusqu'à aujourd'hui, une multiplicité de lectures.

C'est aussi à Paris qu'Anna Akhmatova rencontre, en 1910, Amedeo Modigliani, qui la dessine. Elle gardera l'un de ces dessins sur le mur de sa chambre tout au long de sa vie⁶ et le prend avec elle lors de l'évacuation à Tachkent, avec quelques cahiers de ses vers. Ses souvenirs permettent de percevoir une forte affinité qui unit le peintre et la poétesse : « Il répétait sans cesse : 'On communique'⁷. Il n'y a que vous pour réaliser cela [...]. Il avait la tête d'Antinoüs et ses yeux, des éclats dorés – il ne ressemblait à personne au monde. Sa voix est restée gravée dans ma mémoire à jamais. »⁸

Les deux artistes partagent une destinée semblable, ils restent inoubliables l'un pour l'autre. Cette « communication » secrète est d'autant plus étonnante qu'Akhmatova est consciente qu'elle ne saisit qu'un seul côté du peintre italien, tout comme elle ne demeure pour lui qu'« une étrangère incompréhensible ». Ils dialoguent pourtant en citant, par cœur l'un et l'autre, des vers de Verlaine et se découvrent une parenté qui plonge loin ses racines : c'est en reine égyptienne que Modigliani représente Akhmatova, et elle, de son côté, lui trouve « la tête d'Antinoüs et les yeux... ». Les traits d'un héros antique représentant sans doute pour elle un certain idéal de Beauté incarnée, s'animent, s'actualisent à travers la personnalité des artistes qu'elle fréquente et qui, sans doute, ont touché à cet idéal par leur art.

Ce désir de retrouver l'« akmé » des choses et des arts selon le programme de Mandelstam, Akhmatova et Goumïlev, est entré dans l'histoire littéraire sous le nom d'« acméisme ». Lecteurs de Pouchkine (et, avec celui-ci, de Parny, Villon, Chénier ...), les acméistes cherchent à transmettre cet héritage à un « interlocuteur » qui, selon le fameux texte de Mandelstam, n'est ni russe ni contemporain. L'œuvre littéraire, dans cette perspective, est « une bouteille jetée à la mer »⁹. Nos poètes mettent alors dans cette « bouteille » tout ce qu'ils ont accompli en espérant qu'un jour elle trouvera son destinataire. Cela justifie les efforts de cette culture pour devenir « européenne », voire mondiale, enfin d'être reconnue par le lecteur où qu'il soit, même lointain et étranger.

6 Richard Nathanson reproduit une série de ces nus d'Akhmatova par Modigliani dans son article en ligne « Modigliani Drawings » (consulté le 7 juillet 2016) : <http://www.richardnathanson.co.uk/Modiglianidrawings.htm>

7 En français dans le texte.

8 Anna Akhmatova, « Amadeo Modigliani », in *Pobeda nad sondiboi (Victoire sur le destin)*. Moskva : Russkij Pout, 2005, vol. I, p. 81. Notre traduction.

9 Ossip Mandelstam, « L'Interlocuteur », in *L'Ephémère*, 4 (1967) (trad. par Jean Blot), p. 69.

Ainsi cette Nostalgie déborde amplement la seule quête de l'âme, l'état mélancolique ou le simple regret du passé. Elle est active, elle cherche son destinataire pour partager avec lui un désir et pour lui proposer à son tour de devenir un « nostalgique de la culture mondiale ». Elle permet non seulement de retrouver ses racines profondes, mais de les revivifier, d'y reconnaître la source vivante de la culture actuelle. Akhmatova ne se contente jamais de simples imitations ou traductions: traduire *Gilgamesh* lui permet de trouver une expressivité nouvelle ; traduire « La Solitude » de Rilke la conduit à entrer en dialogue avec l'auteur de ce poème, tout en transmettant sa propre vision du monde. Cette connaissance des « modèles » pousse ainsi à la création : les voix entendues par-delà les frontières ou depuis les profondeurs de sa propre culture permettent de s'élever à des hauteurs inconnues, à une véritable « akmé » des arts. Tout change avec la Révolution.

Aux temps des interdits et du « silence » : communication secrète par les « voix aériennes »

Les amis poètes d'Akhmatova, qui partagent avec elle cette nouvelle vision de l'art sont déportés, fusillés ; d'autres, comme le compositeur Arthur Lourié, le peintre Boris Anrep, sont partis à l'étranger. Elle-même, « seule restée vivante » selon un leitmotiv qui traverse sa poésie, est désormais privée de tout contact, y compris avec le lecteur russe : elle est interdite de publication, tout d'abord de 1925 à 1940, suite à la parution de son livre *Anno Domini* à l'étranger. (Le pouvoir soviétique n'a jamais pardonné ce genre de « trahison » à ses écrivains, comme le montre l'« affaire » de Pilniak et Zamiatine quatre ans plus tard¹⁰ ou l'histoire de la publication du *Docteur Jivago* de Pasternak en Italie). La seconde fois, l'interdiction dure de 1946 à 1956, après une décision du Comité Central, inspirée par le rapport de d'Andreï Jdanov, membre du bureau politique du Parti Communiste, qui qualifie Akhmatova de « moitié moniale, moitié débauchée »¹¹. Les raisons officielles de ces deux interdits se ressemblent : la poésie akhmatovienne, définie comme « décadente », nourrie d'« obscurantisme réactionnaire », n'est donc qu'un « délire », incompréhensible et surtout dangereux pour le nouveau lecteur. Ce dernier, en effet, a changé : nourri par la propagande soviétique, formé par la nouvelle conception de l'art « réaliste socialiste », il se coupe non seulement du « monde bourgeois » mais aussi de ses propres classiques. Peut-il alors devenir « nostalgique de la culture mondiale » ?

La création chez Akhmatova en vient-elle à se tarir ? Cela en a toutes les apparences. Même ses proches amis en exil parlent du « silence » de la poétesse, les revues de l'émigration republient les poèmes de ses premiers recueils *Chapelet* (1914) et *Troupe Blanche* (1917), transmettant essentiellement l'image d'un « poète de l'amour ». Le silence, semble-il, est total dans la Russie devenue « soviétique », où Akhmatova se trouve dans une position d'exilée intérieure. Elle refuse en effet de partir, faisant le choix de la femme de Loth, comme elle l'explique dans le poème éponyme : peut-on partir quand le pays est dévoré par la flamme de la révolution ? Elle paye alors son « regard en arrière », celui de la fidélité à ce pays et à sa grande culture passée, par une « pétrification ».

Son *Elégie sur le Silence*, écrite en 1958, achevée en 1964, que le lecteur russe n'a découvert que récemment, peut nous éclairer sur ce que signifie réellement ce « silence » :

10 Voir Jean-Pierre Morel, *Le roman insupportable*. Paris : Gallimard, 1985, p. 250 et suiv.

11 Voir <http://ahmatova.ouc.ru/iz-stenogrammi-doklada-jdanova.html> (en russe).

Et je me tais, voilà trente ans que je me tais.
 Comme les glaces du pôle, le silence
 M'assiège depuis d'innombrables années.
 Il vient éteindre ma bougie.
 C'est ainsi que se taisent les morts.
 Mais on comprend leur silence.
 Il est moins terrible.....

On entend partout mon silence.
 Il remplit la salle du tribunal
 Il pourrait couvrir le vacarme
 Des rumeurs ; comme un miracle,
 Il appose partout son sceau
 Et participe à tout, ô Dieu !
 Qui a pu m'inventer un tel rôle ?
 Devenir un peu semblable à n'importe qui,
 Seigneur ! Permets-le moi, serait-ce pour un instant [...]

.....
 Qui sait comme il s'est pétrifié,
 De quel feu il m'a brûlé le cœur,
 Penses-tu ! Qui s'en soucie,
 Tous s'y sont habitués et s'y sentent bien.
 Vous êtes tous prêts à le partager avec moi,
 Mais cependant il reste toujours mien

.....
 Il m'a presque dévoré l'âme,
 Il défigure mon destin,
 Mais je le briserai un jour,
 Pour appeler la mort au poteau de l'infamie [...]

(Notre traduction)

Vu de l'extérieur, cette période correspond à « trente de silence », c'est-à-dire à la mort créative du poète – les premières images sont très explicites. Toutefois, ce mutisme cache en réalité une activité intense : le fait de ne pas être publiée ne signifie pas l'absence de création. Les années 30-40, que Akhmatova appelle dans son *Journal* les années de sa « mort civile », sont ailleurs caractérisées comme « les plus fécondes ». De même, dans les années 50, quand certains traversent la rue pour éviter de la rencontrer, elle écrit le *Poème sans Héros*, son œuvre-somme.

Comment se passe cette création en silence ? On ne peut que faire des hypothèses. Un livre d'Akhmatova, tout à fait exceptionnel, permet de mesurer le nouveau langage inventé par l'auteur dans son sous-sol imposé. Paru en 1940 entre deux périodes de silence, ce livre disparaît six semaines après que Jdanov eut ordonné de le confisquer de toutes les bibliothèques et de « punir les responsables ».



Il s'agit d'une anthologie de textes portant le titre *Extrait de six recueils* qui inclut certes des poèmes choisis dans les cinq recueils précédents, mais aussi de nouveaux poèmes, écrits lors du « silence » des années 30. Ainsi Akhmatova réussit-elle à intégrer dans ce recueil l'un des poèmes du *Requiem*, poème qui, sans son titre « Verdict », peut être lu comme un poème d'amour, mais garde cependant toute sa force subversive. L'intitulé du dernier recueil, *Le Roseau*, renvoie à une célèbre légende orientale et donne une clé de lecture pour l'ensemble du livre : un roseau a poussé sur le lieu du meurtre violent d'une jeune fille par ses sœurs. Coupé par un berger et, transformé en flûte, il se met à chanter pour raconter ce qu'il a vu. *Le Roseau* peut donc, par métonymie, indiquer l'existence du *Requiem*, caché jusqu'à terme, impossible encore à publier, mais qui attend son heure. D'une manière plus générale on peut y voir un symbole de son œuvre, souvent « enfouie sous terre », mais qui réapparaît toujours pour continuer à témoigner, à résonner malgré la mort, physique ou métaphorique.

Mais Akhmatova fait surtout résonner les œuvres d'autres poètes, comme, par exemple, dans le poème « Voronège », du nom de la ville où était exilé Mandelstam, écrit après la visite d'Akhmatova chez son ami :

Voronège

O.M.

La ville est toute prise par la glace.
On dirait sous un verre un village, des murs, de la neige.
Je marche prudemment comme sur du cristal.
La course des traîneaux peinturlurés n'est pas sûre.
Au-dessus de Saint-Pierre, des corbeaux,
Des peupliers, une voûte d'un vert clair,
Lavée, trouble, peine de poussière de soleil.
On sent la bataille de Koulikovo
Présente dans les pentes de cette terre puissante et victorieuse.
Et les peupliers, comme des tasses qu'on déplace,
Font soudain au-dessus de nous plus de bruit,
Comme si mille invités buvaient
Dans un repas de noces à notre bonheur.

Mais dans la chambre du poète en disgrâce
La terreur et la Muse sont de service à tour de rôle.
Vient une nuit
Qui ne sait rien de l'aurore.

1936, Léninegrad¹²

La ville « prise par la glace » « sous un verre » peut nous rappeler le « flocon de neige [fondant] sur la main » qui accompagne le premier portrait de Mandelstam cité plus haut : les deux poèmes sont nés d'une même inspira-

12 Anna Akhmatova, *Requiem. Poème sans héros*, op. cit., p. 175.

tion, après la même visite. « Le poète en disgrâce » n'est nommé ni dans l'un ni dans l'autre texte, mais Akhmatova donne suffisamment de signes pour le faire reconnaître. Ici, c'est l'ordre même des poèmes dans le recueil qui participe à la création du sens et aide au déchiffrement : « Voronège » est placé à côté du poème « Dante » qui présente le poète florentin comme chassé de sa cité : « on ne l'a pas vu, nu-pieds, en chemise, avec un cierge allumé, / Traverser sa Florence désirée, infidèle, vile, si longtemps attendue »¹³. Le maître italien, source inépuisable d'inspiration et de consolation pour Mandelstam comme pour Akhmatova, accourt sous la plume de la seconde pour soutenir le premier par la mise en parallèle de leurs deux exils, de leurs deux destins, de leurs deux grands esprits. Ce voisinage donne une nouvelle résonance au premier texte où la censure ne permet pas de nommer le poète interdit et où les quatre derniers vers (« dans la chambre du poète en disgrâce / La terreur et la Muse sont de service à tour de rôle »), trop explicites, avaient été remplacés dans l'édition de 1940 par des points de suspension (On les voit dans *L'Élégie sur le silence* : ces strophes errantes qui occupent une large place dans le poème sont une incarnation du silence et un appel à la réflexion du lecteur, à un dialogue muet avec lui). « La boîte a un triple fond » : dans le *Poème sans héros*, Akhmatova commente ainsi ce type d'écriture, en donnant une clé de lecture pour sa poésie et en formant, d'une certaine manière, un nouveau lecteur capable de lire entre les lignes et déchiffrer les signes de suspension. La marque la plus parlante reste l'association que doit faire le lecteur entre le titre, « Voronège », et la date, 1936, marquée à la fin : le lieu et la date de déportation de Mandelstam étaient bien connus à l'époque.

Ainsi son œuvre demeure toujours inspirée par la nostalgie, mais ce sentiment acquiert désormais une nouvelle harmonique. Il s'agit d'une nostalgie pour les amis perdus : à un moment où les noms mêmes de ces derniers sont interdits et où le nouveau pouvoir cherche à effacer toutes les traces de leur mémoire, Akhmatova révèle leurs voix en les intégrant à la matière de ses poèmes. Lydia Tchoukovskaïa nous a laissé un témoignage bouleversant de la façon dont la transmission des poèmes interdits se passait :

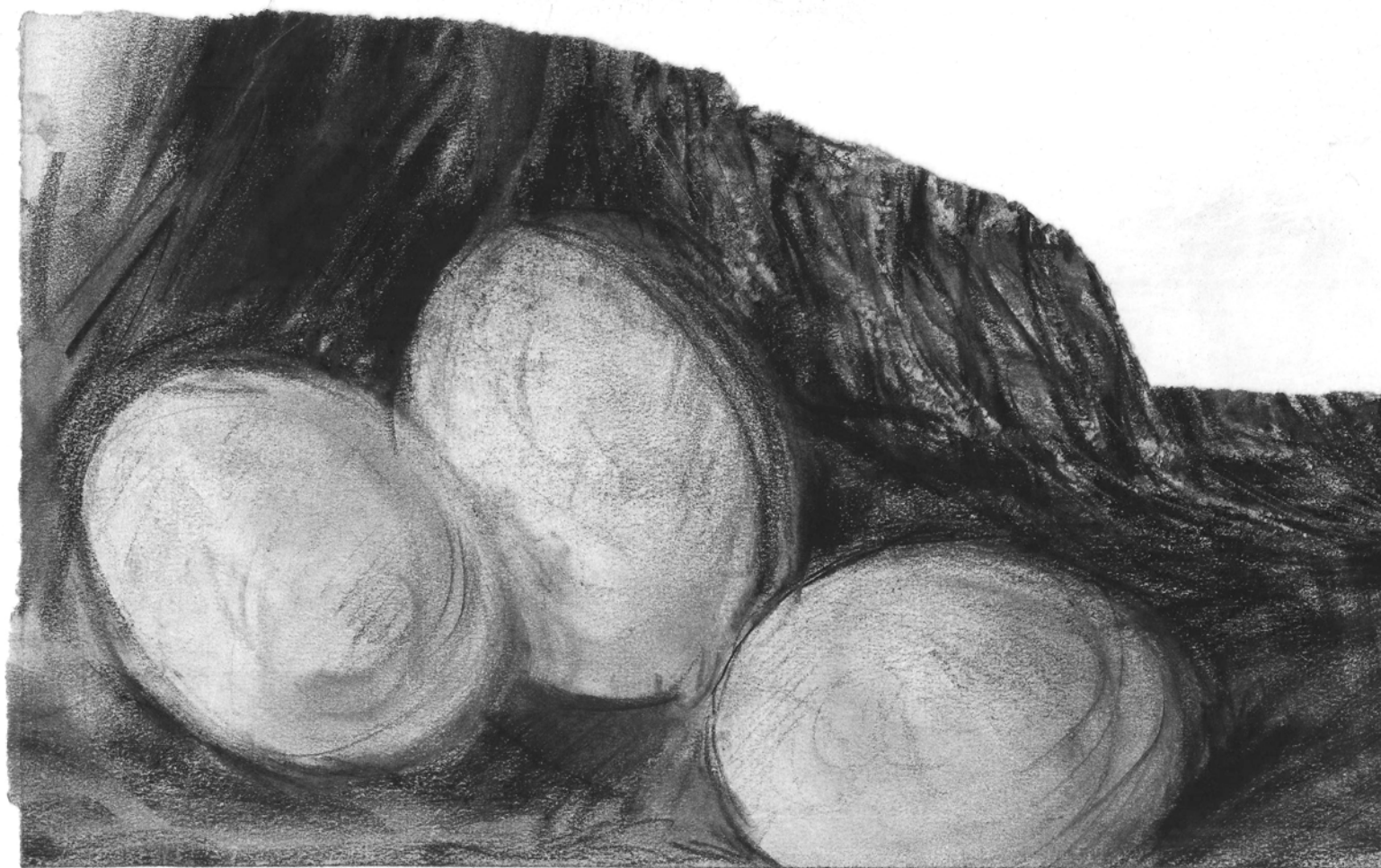
Anna Andreevna, quand elle me rendait visite, me lisait en chuchotant des vers du *Requiem*, mais chez elle, dans la maison sur la Fontanka, elle n'osait pas même chuchoter ; elle s'interrompait soudain au milieu de la conversation, d'un regard m'indiquait le plafond et les murs, s'emparait d'un bout de papier et d'un crayon, puis prononçait à haute voix quelques mots purement mondains : « désirez-vous du thé ? » ou « vous êtes bien bronzée », à la suite de quoi elle griffonnait rapidement quelque chose sur un morceau de papier qu'elle me tendait. Je lisais les vers et, les ayant retenus, les lui rendais en silence. « L'automne est si précoce cette année », prononçait Anna Andreevna à haute voix en grattant une allumette et en brûlant le papier au-dessus du cendrier. C'était un rite : les mains, l'allumette, le cendrier – un rite funèbre et beau.¹⁴

Akhmatova appelle un de ses cycles de vers « Cahier brûlé » (1946-1964). C'est un tableau déchirant sur la mise en place de ce rite « funèbre et beau » : le poème – vivant ! ne veut pas être brûlé et résiste au feu. (Cela peut rappeler les célèbres pages du roman *Le Maître et Marguerite* de Boulgakov, grand ami et interlocuteur auquel Akhmatova a consacré l'une de ses *Couronnes pour les morts*¹⁵). Mais c'est aussi un témoignage bouleversant sur la façon

13 Ibid., p. 181.

14 Lydia Tchoukovskaïa. *Zapiski ob Anne Akhmatovoj (Notes sur Anna Akhmatova)*, tome I (1938-1941). Paris : YMCA-Press, 1984, pp. 11-12. Notre traduction.

15 Voir : Anna Akhmatova, « À la mémoire de M. Boulgakov » (mars 1940), in *Requiem. Poème sans héros*, op. cit., pp. 290-291.



Louise Hervieu, *Trois aufs*. Craie Conté.

qu'a le poème de ressusciter comme Phénix, car rien ne peut étouffer la voix, comme nous le pressentons à la fin de l'*Elégie sur le silence*.

Le silence imprègne toute chose, il nourrit l'œuvre de façon paradoxale et permet, en plus, la résonance d'autres voix. La nostalgie qui apparaît ici sous sa forme plus classique – le regret douloureux de la perte des plus proches – reste à la fois celle de la culture mondiale : ces amis qui disparaissent sont eux-mêmes des poètes porteurs de cette culture. Restituer leur mémoire, c'est aussi restaurer la culture russe menacée par la nouvelle barbarie, par la botte d'un nouvel Attila. Mais cette nostalgie s'amplifie encore : à partir des années 40, Akhmatova prête sa voix à tous les souffrants et, prenant le rôle du chœur antique, elle emprunte « la lyre de Sophocle », ainsi qu'elle le dit dans le *Poème sans Héros*.

Poète épique

Cette métamorphose est consciente : « Je ne suis poète que depuis l'an quarante », écrit-elle dans son livre de souvenir *Pro domo sua*. « Ayant reçu l'expérience des années de peur, de vide, de solitude mortelle, je me remets à écrire, mais mon écriture a changé, ma voix résonne autrement. [...] Il n'y a pas de retour possible à l'ancienne manière. »¹⁶ Désormais, son « je » devient un « nous » qui recouvre plusieurs dimensions. C'est tout d'abord une conscience historique, celle du poète qui se fait chroniqueur des événements en cours, comme, par exemple dans le « Cycle de Leningrad »¹⁷ (1941-1945). L'art désormais n'est plus « une réalité hors du temps et de l'histoire, une chose en soi » comme Isaiah Berlin définissait « la nostalgie de la culture mondiale » de l'Age d'argent. La nostalgie naît ici dans une situation historique concrète – le début de la seconde guerre mondiale – elle est d'autant plus forte que cette culture est en train de disparaître.

Il ne s'agit donc pas pour Akhmatova de devenir seulement le témoin de l'histoire de son pays. Alors que la tragédie s'étend à l'Europe entière, le moi lyrique akhmatovien se fait concitoyen de tous les peuples qui souffrent. Elle écrit, dans le poème « Août 1940 » du cycle *En 1940* :

Quand on enterre une époque
On ne chante pas le psaume des morts.
Il faut orner la tombe
Avec l'ortie, et du chardon.
Seuls les fossoyeurs ont le cœur
A l'ouvrage. Il faut faire vite !
Et quel silence, Seigneur, quel silence,
On entend le passage du temps.
Puis elle s'éloigne, comme, après l'hiver,
Un cadavre au fil de l'eau,
Mais le fils ne reconnaît pas sa mère,
Le petit-fils se détourne plein d'angoisse.

16 Anna Akhmatova, « *Pro domo sua* », in *Œuvres complètes* en six volumes, Moscou, Ellis Lak, 2001, vol. V, p. 202. Notre traduction.

17 Anna Akhmatova, *Requiem. Poème sans héros*, op. cit., pp. 207-210.

Les têtes s'inclinent plus bas,
La lune va comme un balancier...
Voilà : sur Paris abattu,
Maintenant, le même silence.

5 août 1940¹⁸

- 130 -

La chute de Paris est vécue comme l'« enterrement » de toute une époque, historique et culturelle, à laquelle appartient l'auteur. L'U.R.S.S. n'est pas encore entrée en guerre et les pertes chères n'ont pas manqué à Akhmatova, mais c'est la chute de la capitale française qui marque pour elle la disparition de ses années de jeunesse, presque de sa vie. Dans la même logique, « les habitants de Londres » qui vivent sous le blitz le « vingt-quatrième drame de Shakespeare »¹⁹ sont associés aux Russes. Ces derniers, sans encore être impliqués directement, vivent leur propre drame sanglant, plus effrayant encore, car écrit par leurs propres dirigeants qui, « au nom du peuple », oppriment et persécutent ce même peuple. Les tragédies européenne, russe et personnelle sont inséparablement liées. La chroniqueuse, loin d'être impassible, est solidaire de toutes les victimes de la violence de l'Histoire qu'elle subit elle-même.

La nostalgie de la culture mondiale, comme capacité d'associer les époques et les civilisations, permet ici d'une part, de souligner l'absurdité de l'Histoire russe ; d'autre part, de manière assez paradoxale, de se rassurer sur l'avenir : en s'appropriant le regard épique, l'auteur parvient non seulement à saisir les événements dans la durée, avec leur causes et conséquences, mais d'embrasser le parcours de l'humanité depuis les origines et ainsi constater que la catastrophe en cours n'est pas la première et, donc, sans doute pas la dernière non plus. Ce point de vue permet de dégager des rapports internes qui échappent au regard quotidien, et, finalement, de trouver un sens là où la raison s'y était refusée. La nostalgie personnelle laisse place à la mémoire historique.

C'est en cela que l'écriture akhmatovienne a changé ; la chronique tragique de sa génération, à l'échelle européenne, ne peut pas être écrite au singulier. Akhmatova raconte cette histoire avec plusieurs autres voix : T. S. Eliot lui offre « un perce-neige au bord d'une tombe » (citation des *Quatre quatuors*²⁰) comme une pointe d'espoir au moment où tout paraît fini. Elle observe à la fin du *Poème sans héros*, à la suite de Baudelaire, « le branle universel de la Danse Macabre », qui s'incarne non plus seulement dans la destinée individuelle, mais dans l'histoire de l'Europe. Mais elle apporte son propre accent quand elle mène cette caravane des morts vers l'Est, vers le Soleil, vers un espoir qui « chante » même au cœur du *De Profundis* de son *Requiem*.

Il est marquant que même dans les années 60, à un moment plus calme, *a priori*, de l'Histoire, la voix akhmatovienne appelle toujours à la vigilance : elle s'inquiète de la menace de la guerre froide et parle dans son *Journal* de « l'ordre » trompeur du monde qui risque d'exploser dans une nouvelle chaîne de catastrophes. Elle l'exprime, par exemple, dans un de ses « rêves », au début d'octobre 1964 : « Après une catastrophe universelle, j'étais seule sur la terre. Je glissais, je pataugeais dans la boue, le sol se dérobaît sous mes pieds, s'effritait. Au-dessus de moi

18 *Ibid.*, p. 203.

19 *Ibid.*, p. 204.

20 *Poème sans héros*, in *Requiem. Poème sans héros*, op. cit, p. 236.

se déversait un torrent venant je ne sais d'où, toujours plus large et donc toujours plus menaçant. Tous les grands fleuves du monde s'y étaient déversés : le Nil, le Gange, la Volga, le Mississippi ... Il ne manquait plus que cela ! »²¹

A côté de la gravité et de la frayeur, l'humour akhmatovien, qui la sauve toujours. Le plus marquant est que ce « rêve » lui vient après sa traduction du poème « L'Anéantissement » de Rabindranâth Tagore :

Partout règne le dernier malheur
Par qui le monde entier s'emplit de pleurs
Et qui, comme l'eau, inonde tout de souffrance
(Notre traduction)

Ces vers correspondent à sa propre vision eschatologique. Symbolisant la tragédie à la fois universelle et personnelle, le « dernier malheur » transparaît en filigrane d'une tragédie inachevée, grande fresque qui va de la Création jusqu'aux derniers jours de l'humanité, et qu'elle intitule *Enuma Elish*, selon les premiers mots du grand poème épique babylonien. Sous la plume d'Akhmatova, elle devient la promesse et l'actualisation de la recreation d'un monde où même le « dernier malheur » devient « chant », et où les gémissements se transforment en vers²² qui, comme elle l'écrivait à propos de Dante, peuvent « vaincre la mort et son fidèle serviteur, l'Oubli »²³.

Le fait d'exprimer cette vision, cette fois avec le poète indien, donne plus de poids encore à sa voix, comme si cela la confortait personnellement dans sa quête nostalgique de poésie, quête d'une portée universelle, qui commence avec Gilgamesh et ne s'arrête jamais. Cette voix trouve une résonance plus grande encore dans les années 60.

Nostalgie hors frontières

Tout ce qui est accompli durant ces années de souffrance certes, mais aussi d'espérance, même si l'espérance vacille parfois, est maintenant offert à son nouveau lecteur qu'Akhmatova ne connaît pas, mais qu'elle suppose intelligent et sensible. Elle l'a formé dans ce sens, afin qu'il soit capable de reconstituer la vraie histoire à l'arrière-plan des vers, comme en témoignent Joseph Brodsky et Anatoly Neiman. Il s'agit de *partager*, au sens propre, tous les fruits de la culture de l'Age d'argent – mais aussi tout ce qui est écrit lors des années de « silence » –, et de faire de ce lecteur, à son tour, un nostalgique de la culture mondiale dont elle est désormais elle-même l'incarnation. Sa voix, celle de la maturité, condense l'expérience de trois générations russes, de plusieurs vies, de diverses nations.

Cette voix devient la source qui, après avoir recueilli dans ses vers la culture mondiale, la fait couler pour abreuver chacun. Le besoin de partage éprouvé par Akhmatova est tellement fort qu'il permet aux poèmes qui avaient brûlé de ressusciter, ressurgis de la mémoire des amis. Les publications en Italie, en Angleterre, aux États-Unis, en France, en Allemagne – même si Akhmatova (qui connaît toutes ces langues) trouve mauvaises les traductions qu'on fait de ses vers, permettent à cette source d'atteindre les lecteurs étrangers. « La bouteille jetée à la mer »

21 Cité d'après Anatoly Neiman in *Anna Akhmatova* (trad. de Any Barda). Paris : Payot, 1992, p. 9.

22 Anna Akhmatova, « *Enuma Elish*. Prologue, ou le rêve dans un rêve ». Moscou : Ellis Lak, *op. cit.*, vol. III, pp. 342, 353.

23 Anna Akhmatova, « Discours sur Dante », in *ibid.*, vol. VI, p. 9.

rejoint de nouveaux rivages. Akhmatova est invitée en Italie, pour le Prix Etna Taormina, et en Angleterre, pour recevoir, avec le poète de guerre anglais Siegfried Sassoon,²⁴ le titre de Docteur *honoris causa* de l'université d'Oxford. Le pouvoir soviétique, dans les conditions nouvelles qui sont les siennes, ne peut que laisser faire, même si ces voyages restent très contrôlés.

C'est désormais la culture mondiale qui est nostalgique d'Akhmatova : tous les grands noms de la culture européenne se réunissent autour d'elle pour lui rendre hommage : le cinéaste Paolo Pasolini lui consacre un poème ; le peintre Boris Anrep la représente sur une mosaïque intitulée « Compassion » exposée depuis dans la National Gallery de Londres.²⁵ Le poète Mikola Bazhanidze, (Bazhan), poète futuriste ukrainien, décrit la cérémonie à Catane comme une véritable « entrée royale » :

Les portes s'ouvrirent et Anna Akhmatova, accompagnée de quelques personnes, entra dans la salle lentement et solennellement. La lumière des projecteurs l'illumina. Toute son attitude était calme et digne. [...] La poétesse était majestueuse, telle une reine de légende. Et tout ce public disparate qui avait envahi la salle, indépendamment de ses opinions envers les Soviétiques, se leva pour acclamer cette invitée venue du Nord dont l'apparition suscitait l'étonnement et l'enthousiasme. [...] La poétesse était comme suspendue au-dessus d'un public bariolé aux multiples visages à une hauteur inimaginable.²⁶

La Sapho de la poésie russe – qui depuis a traversé l'expérience de Cléopâtre, Didon, Jeanne d'Arc, ou Marie Stuart – retrouve ici son trône.

Sa propre attitude face à ces honneurs est ironique : « 'Ce sont mes funérailles'. Est-ce que l'on rend de pareils hommages aux poètes ? »²⁷. Pourtant, ce sont les signes de son immortalité poétique. La nostalgie de la culture mondiale, qui constitue une attitude face à la vie, attire de nouveaux créateurs : on peut parler d'un véritable rayonnement de l'œuvre akhmatovienne en Europe, reprise par les poètes les plus divers : on en trouve un écho chez Mario Luzi, chez la poétesse autrichienne Ingeborg Bachmann, ou le poète polonais Jaroslaw Iwaszkiewicz...²⁸ Citons, parmi nos poètes contemporains en France, Jean-Yves Masson. Inspiré par la lecture du poème « Voronège », il imagine le dernier dialogue des deux poètes, dans « Conversation à Voronège » : « Ils parlèrent, parlèrent, parlèrent. Ils se turent aussi beaucoup. »²⁹ Nous assistons ainsi au Banquet des poètes, au Présent, où la voix d'Akhmatova éveille à la création, fait entrer à leur tour dans le chœur les poètes qui nous entourent.

24 « Oxford Honours a Soviet Poetess », *The Times*, 06/06/1965.

25 Voir une reproduction en ligne : https://en.wikipedia.org/wiki/File:Anrep_Compassion_Akmatova.jpg

26 Mikola Bazhan, « Etna Taormina. Les pages de souvenirs », in *Anna Akhmatova et la poésie européenne* (dir. Tatiana Victoroff), coll. Nouvelle poétique comparatiste, vol. 36. Bruxelles, Bern, Berlin, New-York, Oxford, Wien : Peter Lang, 2016, p. 315.

27 Cité d'après : Boris Anrep, « La Toge de Newton : remise du titre du docteur *honoris causa* à Oxford », in *ibid*, p. 322.

28 Chap. VII, « Rayonnement contemporain de la poésie akhmatovienne », in *ibid*, pp. 395-410.

29 *Ibid*, p. 414.

*Georges-Emmanuel Clancier, « passager du temps »
Entretien¹*

Je sonne à l'interphone ; on me répond. Une fois que j'ai passé la porte, je m'aperçois que je ne sais pas où me diriger. Je fouille mon sac pour regarder si dans mon agenda je n'ai pas noté l'étage, mais je vois apparaître, au rez-de-chaussée, sur le pas de sa porte, Georges-Emmanuel Clancier qui, avec son épouse Anne, m'accueille très chaleureusement dans son appartement empli de livres partout. Les murs, eux, sont couverts de tableaux, de dessins et de gravures. En suivant le couloir pour gagner le bureau dans lequel va se dérouler l'entretien, je songe à l'atmosphère semblable que nous trouvions chez Marie-Madeleine et Pierre-Georges Castex quand nous allions leur rendre visite rue Albert Malet. Vivre dans un monde de livres... Comme me le dit par la suite, au cours de notre entretien, Georges-Emmanuel Clancier, nous pouvons regretter qu'à notre époque si peu de gens saisissent quel réconfort il y a, confrontés que nous sommes tous aux contrariétés du monde environnant, à ouvrir, quand on rentre chez soi, un recueil de poèmes, à en lire un, ou même ne serait-ce qu'une strophe, un seul vers... Alors, dit le poète, on se sent pleinement être.

Anne Mounic : Il me semble que nous pourrions trouver un fil conducteur, une structure, à notre entretien en partant de ces vers de *Passagers du temps* (1991), extraits du « Passage d'Orphée », dans la section II, « Maraudeurs d'exil », consacrée à Guillaume Apollinaire :

Ainsi l'antique à l'avenir commande,
Le temple en ruine accède à la grandeur
Comme à l'horreur du chaos primordial,
L'origine ne cesse de rejaillir.²

L'origine paraît être ici espoir de renouveau et de recommencement, poussée de l'esprit face au « chaos primordial », ce sur quoi le langage n'a pas encore de prise. Le chaos, livré à son « horreur », demeurerait mort. Seule l'origine peut « engendrer de nouveau dans le futur »³ (p. 87). Il me semble que, pour vous, le lien entre ces trois forces : Poésie, Existence, Spiritualité, se joue dans cette perspective, temporelle plutôt que spatiale, de l'incessante métamorphose du chaos en une vigueur originelle toujours renouvelée. Quelle définition donneriez-vous de ces termes : existence, spiritualité, chaos, origine ?

Georges-Emmanuel Clancier : Voici une vaste et difficile question que je ne cesse de me poser sans la plupart du temps y trouver de réponse. Je vais peut-être, dans ce que je vais vous dire, dévier un peu. Pour moi, la découverte de la poésie s'est faite entre quinze et seize ans grâce à un jeune professeur qui était plutôt un répétiteur, non responsable dès lors de notre futur échec ou réussite au baccalauréat. C'était un jeune normalien que nous devions

1 Nous reprenons cet entretien paru en 2088 dans *Temporel*.

2 Georges-Emmanuel Clancier, *Passagers du temps*. Paris : Gallimard, 1991, p. 86.

3 *Ibid.*, p. 86.

voir tous les quinze jours et qui nous lisait Verlaine, Rimbaud, Baudelaire – des poètes qui n’étaient pas du tout au programme dans les années trente. Pour le garçon que j’étais, et qui était un bon élève, préférant les mathématiques au français (en mathématiques, si on résolvait comme il le fallait le problème, on obtenait plus sûrement une bonne note que dans l’analyse d’une scène de Corneille ou de Racine !), cette sorte de plongée brusque dans la poésie des temps modernes fut une révélation qui a changé ma vie.

Bien entendu, je n’analysais pas ce qui se passait en moi. Ce fut comme si l’entrée dans la poésie de Rimbaud ou de Baudelaire me faisait pénétrer dans un autre monde, non pressenti auparavant. Je soupçonnai alors que, par le langage, quelque chose d’autre pouvait être atteint – un monde plus grand, plus vaste et plus exaltant, moins chaotique justement.

Puis, je tombai gravement malade. Mes études en furent interrompues. Et j’ai eu par la suite un jeune professeur de philosophie, devenu célèbre plus tard, Jean Hyppolite, qui, au lieu de nous entretenir de Kant ou de Hegel, nous a révélé la lecture de Proust, dans les années trente, de Valéry et de Mallarmé également. Ayant été atteint de tuberculose pulmonaire, je me jetai corps et âme dans cette dévoration autant de prose que de poèmes. Ma ferveur était spontanée, non réfléchie à cette époque. Et comme un fervent lecteur tend à s’identifier à l’auteur des œuvres qu’il admire, désirant par là même les imiter, je me mis à écrire ce que je croyais être des poésies. Toutefois, ne s’était pas endormi en moi l’esprit plus rigoureux du jeune élève aimant les mathématiques. Il advint donc qu’en relisant quelque temps plus tard ces écrits en vers rythmé, je me rendis compte qu’il ne s’agissait pas de poésie – des pastiches involontaires ; tout au plus, un exercice de style.

Je me suis donc interdit d’écrire à nouveau ces choses en vers, mais j’étais conditionné, pour ainsi dire, persuadé qu’il me fallait écrire. Je suis donc passé à la prose pendant plusieurs années – des notations, des récits – tout en continuant à aimer la poésie. Jusqu’au jour où, de manière subreptice, au mois de juin, pris comme d’une sorte d’illumination, j’ai senti physiquement ce petit bout de terre, de soleil, l’odeur de l’herbe coupée. J’avais la sensation de communier en un coin du cosmos, me trouvant à la fois exalté et dépossédé de l’intérieur. Et j’ai éprouvé l’envie de communiquer cette sorte de sensation positive, cette exaltation devant la beauté du monde, en mots très simples. Il ne s’agissait pas de traduire, mais de donner des jalons de ce qui m’habitait, me dépassait. Et puis, on m’a dit : c’est un poème. Mais j’ai connu des traversées du désert – des périodes entières sans écrire de poésie. Toutefois, j’en ai écrit jusque récemment puisqu’un nouvel ouvrage va paraître bientôt, sous le titre *Vive fut l’aventure*, à l’automne 2008, chez Gallimard. J’ai eu parfois au cours de mon existence l’impression plus que désagréable que la poésie m’avait quitté, mais cette expérience d’entrer à plusieurs degrés en poésie est véritablement une expérience existentielle. C’est celle du temps, passant et m’éprouvant, moi qui fus élevé sans foi ni dogme. J’ai connu toutefois une sorte de conversion à l’âge de dix-huit ans. Ayant été baptisé dans la foi catholique, j’avais fait tard ma première communion, lors de mon mariage. Le plus déterminant sans doute en ce qui me concerne fut l’expérience de l’histoire horrible du vingtième siècle et de cette dichotomie entre la capacité d’humanité que nous avons en nous et le chaos de l’histoire, l’horreur de l’histoire. Cela se résume en ce distique que ma femme a tiré d’un de mes poèmes : « Nous qui sommes trace éphémère / Dans la merveille et dans l’effroi. » Cette conscience du dualisme de notre condition est ancrée en moi.

A.M. : Dualisme ou ambivalence ?

G.-E. C. : *Ambivalence* de la merveille et de l'effroi, mais pour ce qui est de la conduite de l'humanité, il s'agit véritablement de dualisme. J'avais le sentiment dans ma jeunesse, et surtout à la fin de la seconde guerre mondiale, qu'il devait y avoir *devoir* et possibilité de progrès, mais nous en recevons maintenant le démenti renouvelé. L'évidence de l'inhumanité incluse dans l'humain me révolte. Je continue parallèlement à m'émerveiller de l'altruisme. Les racines du bien et du mal résident en chacun de nous. J'en veux beaucoup à ceux qui systématiquement choisissent l'exaltation et la prolifération mortifères. En cette ambivalence de la vie et de la mort qui est la caractéristique de notre condition, l'histoire choisit parfois la force de la vie, mais manifeste plus souvent une complaisance à se jeter dans le mortifère, ce qui pour moi demeure inadmissible. Un Hitler, ou même des Hitler, voilà une chose abominable, mais ce qui l'est plus encore, c'est la facilité avec laquelle ces monstres peuvent entraîner des multitudes de gens. Par contre, le bien n'a pas le même effet d'entraînement. Je crois à la culture, à l'éducation comme facteurs de progrès moral, mais il est beaucoup plus difficile d'inciter la foule à s'exalter pour le bien. Un exemple : fabriquer des kamikazes est un acte odieux. C'est pousser des gens à se rendre victimes tout en faisant autour d'eux des victimes.

A.M. : Le processus est même étonnant. Comment pousser quelqu'un à se donner ainsi volontairement la mort ?

G.-E. C. : Ceux qui dirigent cela, le fabriquent, sont des monstres. Une victime multipliée par les victimes qu'ils vont créer : c'est une horreur. À côté de cela, l'artisanat de la création poétique paraît bien humble, même si le fait poétique lui-même semble bien une preuve qu'il y a dans l'homme une capacité pour le bien et le beau impliquant un lien originel. Pour Keats, la beauté est vérité. D'une certaine manière, cela paraît vrai, car l'abomination de l'assassinat et du génocide est laide. L'incapacité de la culture à contrer le mal est encore plus scandaleuse. Le chaos résiste.

Une anecdote à ce propos. J'accompagnais ma femme à Royat pour une cure et nous sommes allés voir le nouveau parc d'attraction des volcans. Nous n'avons pas eu trop le temps de le visiter vraiment, mais nous avons vu le film qu'ils présentent à l'entrée, sur l'origine matérielle du monde. C'est fait très sérieusement ; il y a donc là une chance de véracité. Après le *Big Bang*, disent-ils, on a assisté à la dispersion des astres et des planètes. Des fragments de braises et de laves se sont éparpillés dans l'univers comme cela se produit, en plus petit, lors des éruptions volcaniques. À l'origine du monde se trouve cette matière en fusion, en fureur également – un chaos géologique. Dans les affaires humaines, ce genre de chose n'est jamais bien loin.

Je songe bien sûr à la pensée pascalienne de l'infini. L'humanité recèle deux forces antagonistes – ce chaos violent, la sauvagerie du feu, et la générosité du cœur. Non, je n'ai pas la foi. L'histoire du vingtième siècle m'a complètement révolté. Et heureusement qu'il n'y a pas de Dieu ! Si jamais il existait, si je devenais un jour croyant, je dirais que c'est Satan qui est responsable de nos vicissitudes. Il existe peut-être une force qui est tenace, mais va vers autre chose. S'il était une volonté derrière l'horreur que nous vivons, elle serait d'une telle duplicité que nous pourrions véritablement parler de perversion et de sadisme. J'ai parfois discuté de cela avec Vercors. Je suis né quelques semaines avant la guerre de 14. Pour nous tous, poètes, qui sommes nés entre 1914 et 1919, la guerre fut un fait marquant. Nous avions tous un père qui se battait sur le front. J'en ai conçu très tôt un rejet de l'histoire, qui n'est qu'une succession de crimes et d'infamies. Bien avant que je sois né, on avait rêvé d'un monde nouveau qui irait de mieux en mieux. Lors de ma seconde naissance, à l'adolescence, me fiant à la puissance de l'art et de la poésie, j'ai pensé, avec une certaine euphorie, de l'enthousiasme en tout cas, entre la promesse rimbaldienne et les relents de

Jacques Meunier, *Saut des Trois Cornes*. Dessin.



surréalisme, que l'homme était en bonne voie. Et puis est venue la guerre d'Espagne. Quand ils ont tué Lorca, cela a sonné pour moi le glas. L'élan poétique, en ce qui me concerne, ne s'est jamais trouvé dissocié d'une ambition de vie. Et le poète n'existe pas seulement pour soi, mais pour tous. Pourtant il a fallu faire face à la montée de l'horreur, au nazisme, et au stalinisme. A l'égard du communisme, je me suis toujours montré critique, car je n'ai pas le goût du patronage. C'est une attitude que j'ai retrouvée chez Pierre Emmanuel (proche des Communistes, toutefois, sous l'occupation, puisqu'ils furent de véritables résistants) et chez Claude Vigée. Que le communisme se transforme en totalitarisme est encore plus abominable, plus terrifiant que le nazisme qui, d'un certain point de vue, ne trompe pas son monde.

A.M. : Martin Buber dit très justement dans *Gog et Magog* que le pire est atteint quand le bien en vient à servir le mal.

G.-E. C. : C'est exactement cela. L'être humain a besoin d'espérance ; il lui faut construire un autre univers, mais il se trouve en lui une fatalité qui le fait retomber. On pourrait même dire parfois que l'homme se complait dans son incapacité. Le vingtième siècle est celui des records de toute sorte, et il a aussi à son palmarès celui de l'horreur, mais quand on a touché le fond, on ne peut que remonter. Pendant un certain temps, après la Libération, j'ai conçu cet espoir-là. Par exemple, quand le mur de Berlin est tombé, j'étais heureux. Cet événement m'a paru positif. On allait mettre fin à la menace atomique, entre autres. A l'époque, j'avais discuté, durant une soirée, avec un psychanalyste, qui m'avait dit : « Oui, mais attendez. Quel va être le prochain diable ? »

Freud est un très grand bonhomme, mais on n'a pas assez creusé son œuvre. En 45, quand on se souvient du champ de ruines qu'était l'Europe, on peut regretter que tous les gens de bonne volonté n'aient pas alors formé un groupe de recherche en vue du bien. Comment lever cette malédiction qui pèse sur le devenir humain ? Mais on n'a pas cherché. Il faudrait par exemple modifier la façon d'apprendre l'histoire et distribuer, en quelque sorte, des bons points et des mauvais points. Prenons le siècle de Louis XIV : oui, il a donné Racine, mais aussi la révocation de l'Edit de Nantes. La Révolution française fut un facteur de progrès, mais que dire de la Terreur ?

A.M. : Vous prônez un enseignement éthique de l'histoire.

G.-E. C. : Oui, tout à fait, mais on n'a jamais tenté cet effort. Ma désespérance tient au fait que j'ai cru au progrès. En ce sens, j'ai été croyant. Je discutais de tout cela avec quelqu'un qui m'a dit que l'avènement de *l'homo sapiens* ne représentait rien au regard de l'histoire de l'univers, que tout cela donc n'avait qu'une importance limitée. Mais ce raisonnement est tout à fait faux ! Il s'agit de notre responsabilité humaine. On dirait que l'homme éprouve le goût d'abdiquer son sens critique au profit d'un chef qui pense pour tous.

A.M. : Si vous le permettez, je voudrais revenir un peu à votre œuvre maintenant. Ce ressourcement à l'origine qui donne forme et sens au chaos passe tout d'abord chez vous par le chant de l'enfance, dans l'enchantement du regard maternel :

Pourquoi n'es-tu plus là dans les chemins, auprès de ton enfant ?
Les prairies et les blés te ressemblent pourtant, et la lumière est celle de ton regard
Qui faisait pareille la vie à quelque fête
De fraîcheur dans la pauvre maison.⁴

Vous parlez, dans le poème intitulé « Sorcelleries » du « chemin d'eau chaude, chemin de la magie »⁵. Vous parlez aussi de « L'ordre des campagnes »⁶, qui s'oppose donc au chaos. Et c'est l'été surtout que vous chantez :

C'est l'odeur du beau temps
C'est l'odeur des matins
Qui ne finissaient pas,
Quand le monde par la fenêtre
Ouverte sur juillet et ses bois
Venait, avec nos yeux, de naître.⁷

Puis l'été, la chaleur, deviennent une sorte d'origine, et de certitude, ontologique :

Chaleur, quand le songe s'ouvre au monde.
Chaleur, quand il suffit pour être
D'être cette chaleur dans l'été.⁸

Vous rassemblez d'ailleurs tout ce tissu de relations dans une strophe du poème que vous écrivez en hommage à la vie :

Nous l'aurons aimée comme on aime une femme,
Comme on aime un enfant si clair que goutte d'eau,
Comme on respire la rose au soleil de Juin,
Comme on tient dans sa main la main d'une mère.⁹

La quête spirituelle, et poétique, consiste-t-elle à rassembler sans cesse ce tissu d'être, à le déployer, à le renouveler, pour accéder, grâce au langage, à la joie ?

G.-E. C. : Oui, c'est vrai que mes poèmes chantent la plupart du temps l'été, mais je ne le fais pas exprès. Je suis né au mois de mai. Le fait de venir au monde à un moment donné ou à un autre doit jouer. L'enfance, idéalisée peut-être, reste pour moi la source essentielle de mes poèmes. D'ailleurs, quand elle en jaillit, je n'éprouve pas le sentiment de l'idéaliser. Je me suis très tôt montré sensible au temps qui passe. Quand je parlais à cette grand-mère que j'adorais du temps où je serais grand et qu'elle me disait alors : « Quand tu seras grand, je serai vieille », j'en éprouvais une grande tristesse et le refus de la fin – la fin du printemps, ou la fin de l'été, la fin de la vie, bien évidemment. C'est vrai, je l'ai remarqué, que les images de l'été dominent dans ma poésie. Il se produit aussi que beaucoup de mes poèmes furent

5 *Ibid.*, p. 60.

6 *Ibid.*, p. 56.

7 « Trilles », in *ibid.*, p. 54.

8 *Ibid.*, p. 51.

9 *Ibid.*, p. 158.

écrits l'été. Toute l'année, j'étais surchargé de travail à la R.T.F., puis à l'O.R.T.F., et seule la belle saison me permettait de me ressourcer poétiquement.

Mon premier poème est né en juin, comme un combat de la force de vie. A chaque printemps, je sens, davantage, maintenant, la joie de me dire : Encore un printemps – une promesse, qui semble ne pas finir. La journée est longue. J'aime les soirs de beau temps, quand tout s'immobilise. J'y trouve tout ce qui contredit le chaos.

A.M. : Vous avez eu une enfance rurale...

G.-E. C. : J'ai eu une enfance heureuse, tout en entendant sans cesse parler de la guerre. Elle ne fut pas tout à fait rurale, puisque nous habitions dans une ville, mais tout près de la campagne et nous avions une parentèle paysanne. La campagne n'était pas pour moi un lieu tout à fait habituel, mais justement, c'était un lieu plaisant, dont nous n'avions pas les charges. La campagne, c'était ce que me racontait ma grand-mère et je n'en voyais que les dehors agréables, le chaleureux accueil, la beauté de la nature – les herbes, les sources, la respiration.

A.M. : Dans ce poème que je viens de citer, après l'évocation du monstrueux éternellement renouvelé dans l'Histoire, vous concluez : « Nous l'aurons aimée comme on lance un défi. » Là, j'en viens à *L'éternité plus un jour* (1969 ; très beau titre : *For ever and a day*, repris de Shakespeare, dans *Comme il vous plaira*, dans une traduction de 1908, comme vous l'expliquez en exergue), roman dans lequel vous contez les espérances et les désillusions d'une génération, la vôtre, aux prises avec l'Histoire, au vingtième siècle, des espoirs du Front populaire à la défaite des Républicains espagnols, puis à l'occupation nazie. Vous posez non seulement la question suivante – comment demeurer fidèle à soi-même, à ses espérances d'adolescent quand les monstres vous menacent et s'abattent sur vous ? –, mais vous soulevez aussi une question éthique de plus vaste envergure. Je cite le passage :

Les anciens déportés, ces témoins de l'innommable, comment peuvent-ils tolérer que le monde continue sa misérable course comme si leur géhenne n'avait pas été, et comme si elle ne s'apprêtait pas à rouvrir sur nous, en nous sa gueule pestilentielle ? Et comment pouvons-nous tolérer que tout ne soit pas, désespérément, tenté pour retourner de fond en comble (ainsi retourne-t-on une terre sauvage) un monde qui engendre de telles ténèbres ? Comment pouvons-nous tolérer une société satisfaite d'inscrire à l'horizon de l'homme, de l'homme à peine émergé des charniers et qu'il eût fallu soulever par un élan prodigieux vers un monde d'absolue jeunesse, ces dieux grotesques : le profit pour quelques-uns, le rendement pour tous, ou la prison au nom d'une liberté future ?¹⁰

En somme, conformément toujours à cette quête spirituelle de transformation du chaos en vigueur, volontaire, de l'origine, vous réclamez que la confrontation au pire – la défaite de l'humain devant la mécanique de la cruauté – suscite à jamais une conscience vive, capable de défendre la dignité de l'existence. Ce livre a paru en 1969, mais ne vous semble-t-il pas que, de nos jours, même si la chute du mur de Berlin a mis fin au mensonge de la « prison au nom d'une liberté future », l'aliénation de l'esprit à l'objet (« le profit pour quelques-uns, le rendement pour tous ») se renforce de façon inquiétante ? Et, de plus, tout le monde parle d'une seule voix réifiante. Comment considérez-vous l'état du monde et de ses discours, en 2008 ?

10 Georges-Emmanuel Clancier, *L'éternité plus un jour* (1969). Paris : Table Ronde, 2005, pp. 675-676.

G.-E. C. : Notre monde me paraît receler des forces très dangereuses. Il est très mauvais en soi et capable d'engendrer des choses redoutables. Ce qui animait tous les poètes de ma génération ne s'est pas assez développé. Il faut dire que nombre d'entre eux ont été très éprouvés. On parle désormais beaucoup plus de ces souffrances de la guerre, de la déportation. Ce qui était inscrit chez nous tous comme un soulèvement poétique contre la barbarie devrait rejaillir maintenant face à ce « non projet » humain, qui réduit l'homme à l'état de machine.

A.M. : J'ai l'impression parfois qu'on recrée toutes les conditions de réapparition de ce que furent le fascisme et le nazisme.

G.-E. C. : On pourrait aller effectivement vers une barbarie proclamée et agissante. Tout récemment, ma fille, essayant de mettre un peu d'ordre dans mes papiers, m'a retrouvé un discours de 1955, ou quelque chose comme cela, pour une rencontre, et j'ai retrouvé là la parole de l'époque : on y parlait de loisir, de formation de l'individu au travers des loisirs. Et cela allait de soi ! On avait en tête de développer la capacité de l'harmonie et de la vie et cela se concevait comme un cheminement naturel. L'homme se concevait à la recherche de lui-même et de tous. Cette perspective, naturelle alors, nous est à l'heure actuelle complètement étrangère.

A.M. : C'est même aujourd'hui une revendication subversive !

G.-E. C. : Absolument ! C'est incroyable. J'entendais récemment sur France-Culture la présidente du MEDEF. Comment s'appelle-t-elle déjà ?

A.M. : Laurence Parisot.

G.-E. C. : Et voilà ce qu'elle disait en substance : « Dans la vie, l'amour est précaire, tout est précaire. Pourquoi dès lors condamner la précarité du travail ? » Mais cette déclaration manifeste un tel cynisme, une telle bêtise que cela finira par nous conduire directement dans le mur. On manque vraiment à l'heure actuelle de capacité de sens critique et de réflexion !

A.M. : Et c'est aussi lié à l'appauvrissement du langage, toute appartenance politique confondue malheureusement.

G.-E. C. : Absolument, et personne n'a de projet sérieux. On dit que le capitalisme est un moteur. D'accord, mais il faut *se servir* du moteur et non *le servir*. Quand on parle d'éducation, on ne parle plus de former des êtres humains, mais de former des aptitudes à exercer telle ou telle tâche ; on forme des organes, non des êtres. Comment se fait-il ? Ce n'est pas si vieux que cela, 1940.

A la R.T.F., il m'a été donné d'observer l'évolution. Ce qui se passe à la télévision est révélateur de la société, puis renforce les tendances. A un moment donné, il s'est produit quelque chose. En effet, après 1945, nombre de poètes français travaillaient à la radio. Il y avait Pierre Emmanuel, ou Clancier, et bien d'autres – Jean Tardieu, Paul Gilson... On ne faisait même pas attention à cela. J'ai dit un jour à Gilson que tous ceux qui à la R.T.F. étaient créateurs, poètes ou artistes, devraient se regrouper. Il était d'accord.

Le tournant s'est opéré dans les années 60. Vladimir Porcher, qui était le directeur général a été écarté ; Gilson est mort. Ce sont les journalistes politiques qui ont pris le pouvoir, puis les énarques, les technocrates.

Un jour, un directeur est entré dans mon bureau et s'est mis à tout mesurer. Il voulait en connaître le cubage pour établir une évaluation financière.



Jacques Meunier, *Le Cronan*. Lavis.

A.M. : C'était en quelle année ?

G.-E. C. : 1965 ou 66. Et ce directeur fut contrarié, car, comme il le disait : « Il y a une donnée qui m'échappe ! » Ah ! Et tout cela sous couvert de faire de grands progrès : les sondages, en effet, c'est plus démocratique, n'est-ce pas ? Les spectateurs reçoivent ce qu'ils veulent vraiment, dit-on.

Alors est venue la publicité. On a placé les émissions littéraires à une heure du matin sur la foi de ce qu'ils appellent maintenant « Audimat ». On trouve là une globalité qui se renforce. Cela ressemble à une revanche du médiocre.

A.M. : Parlons encore un peu de poésie, malgré tout. Il me semble que cette métamorphose, sans cesse, du chaos en origine, qui est une sorte de « reprise », pour utiliser le mot de Kierkegaard, va de pair, chez vous, avec un dialogue incessant avec les poètes. Qu'il s'agisse des voix de votre enfance ou de celle des autres poètes, vous ne voulez pas oublier. Dans *Passagers du temps*, vous en évoquez plus d'un, grâce à des échos, des résonances, que vous relevez en note à la fin de l'ouvrage. Dans le recueil d'essais *Dans l'aventure du langage* (1987), vous écrivez sur Apollinaire, André Spire, Pierre Albert-Birot, Valéry Larbaud, Guillevic, Jean Tardieu, André Frénaud, Pierre Emmanuel, etc.

Un poète peut-il se dispenser du dialogue avec les autres poètes ? Qui a compté plus particulièrement pour vous, dans le passé, au titre des lectures et des « influences », puis parmi vos amitiés ?

G.-E. C. : Non, un poète ne peut se passer du dialogue avec les autres. Certains croient pouvoir s'en passer. Narcisse et Orphée constituent deux pôles entre lesquels il oscille – deux tentations, deux sources. Il est Narcisse, car il approfondit ses propres profondeurs. Il exhume les images formatrices enfouies. Il est Orphée, car, même s'il remonte sans Eurydice, il en retient tout de même cette part qu'est la poésie, qu'il offre en partage aux autres.

Le danger pour le poète, c'est le narcissisme, ainsi que la complaisance à lui-même, le fait de croire que tout ce qu'il écrit est poème.

Parmi les poètes que j'aime et qui ont eu une importance décisive, celui qui vient en tout premier est Nerval – les poèmes bien sûr, mais aussi les proses.

A.M. : « Sylvie » est celle qui m'émeut le plus.

G.-E. C. : Moi aussi. Durant l'occupation, je tenais la rubrique régulière de poésie dans *Fontaine*. Je ne me suis jamais beaucoup livré à la critique négative. Si je ne ressens ni admiration ni gratitude, cela ne m'intéresse pas. Je n'ai pas envie de bâtir sur la démolition. Lire autrui consiste plutôt en un exercice de méditation.

Chez Pierre Emmanuel, vous trouvez tout un ensemble de pages de méditation poétique. Chez Claude Vigée de même. Toulet également est admirable à plus d'un titre. Le poème est pour moi la seule prière possible. C'est une oraison, mais à qui, puisque je ne suis pas croyant ? La vie parle si fort que je ne puis me taire.

J'aime une poésie légère, mais grave en sa source. Parmi les grands anciens, je vénère Nerval, Baudelaire, Rimbaud et Verlaine. C'est sur une idée de Frénaud que j'ai conçu ces panoramas critiques : de Rimbaud aux surréalistes, puis de Chénier à Baudelaire. Ma propre poésie est marquée par ces choses. Le *Poème hanté* devrait bientôt reparaitre. En travaillant sur ces panoramas critiques, j'avais noté quelques vers qui me plaisaient particulièrement et j'ai écrit des poèmes autour de ces vers. J'ai ensuite, car j'aime bien changer ma route, adopté un autre type de démarche, et cela a donné, plus tard, *Passagers du temps*. Pendant plusieurs années, j'avais écrit des poèmes dont je savais qu'ils prendraient place dans un recueil auquel je donnerais la continuité d'une autobiographie vécue et rêvée.

Ecrire, que ce soient fiction ou poème, ouvre l'espérance du temps. Dans le roman, s'anime le temps qui prend du temps pour fuir ; dans le poème, jaillit l'éclair, l'étincelle, un fragment de temps qui tourne sur lui-même.

A.M. : Le poème donne un visage à l'instant.

G.-E. C. : Oui, c'est cela. Et on reconquiert ainsi les deux dimensions vitales, l'instant dans le poème et le flux du temps qui s'écoule dans le roman.

A.M. : Dans un chapitre du recueil d'essais que nous venons d'évoquer, au chapitre intitulé « La beauté doit devenir vérité », vous paraissez dire que la puissance de ce ressourcement à l'origine que permet l'ascèse poétique se situe non seulement au-delà de la raison (vous parlez de « la réalité souvent exsangue captée par la seule raison »¹¹), mais aussi au-delà de la seule beauté : « ... la beauté que l'imagination poétique nous a permis de saisir est vérité, sinon tout n'est que songe et mensonge. » La notion de beauté peut ne procéder que d'une approche extérieure, mais le sentiment intime de vérité qu'on déduit du ressourcement à l'origine en fonde l'authenticité. « Le poème, » écrivez-vous, « est appel à l'avenir, promesse et prophétie. »¹² Ne devient-il pas finalement lui-même origine et source de vie ?

G.-E. C. : Oui, le poème est reviviscence de l'origine, réanimation de la source, d'où il découle qu'en effet, quand on traverse de longues périodes de désertification, on éprouve une sorte de souffrance psychique et physique, causée par la rupture avec l'origine, la perte de la source. A une époque, j'avais été deux ans sans écrire de poèmes et j'en souffrais. Un jour, alors que je me rendais à Limoges en chemin de fer (je faisais régulièrement alors la navette entre Limoges et Paris ; cela prenait cinq heures de train), je me trouvais dans un compartiment de seconde et, dans le suivant, j'avais aperçu Eluard. Comme je suis timide, je n'osais pas aller le voir, le saluer et lui parler. Je le connaissais, car j'avais fait passer clandestinement ses poèmes à Tanger, en 1943, par l'intermédiaire de Georges Blin, et ensuite à Alger. J'ai su après la Libération que Max-Pol Fouchet les avait reçus et les avait publiés dans *Fontaine*.

Je m'embêtais dans mon compartiment. Pendant trois cents kilomètres, je me suis dit : « Tu devrais y aller ; tu devrais aller parler à Eluard. » Je me doutais qu'il se rendait à Périgueux pour retrouver sa seconde femme. Et, quand vient l'arrêt juste avant Limoges, Châteauroux, j'entre dans le compartiment d'Eluard. Je me présente sans savoir s'il se souviendrait de moi ; « Mais bien sûr ! » s'écrit-il. Je lui confiai que je n'avais pas écrit de poèmes depuis deux ans et que j'en souffrais. Il me dit alors : « Même quand il n'écrit pas de poèmes, le poète laisse se préparer en lui la naissance de futurs poèmes. » Et en arrivant à Limoges, je me suis remis à écrire. Il m'avait suffi qu'Eluard me dise ça. J'ai toujours préféré me taire plutôt que d'écrire de la pseudo poésie.

L'état poétique ressemble à l'état amoureux ; on a l'impression d'un monde plus beau, rénové. Il en est de même pour la lecture des poèmes. Quand je travaillais beaucoup à l'O.R.T.F. et que je revenais le soir accablé de fatigue, je prenais un livre au hasard dans la bibliothèque et je lisais ne serait-ce qu'un seul vers, qui m'était un ressourcement. Je trouvais là la vraie vie. On devrait même enseigner cela comme une hygiène d'existence.

On fait beaucoup de choses à l'heure actuelle pour la poésie, le Printemps des Poètes, par exemple, mais on n'a pas encore convaincu les gens de posséder chez eux des livres de poésie, pour en tirer davantage de vie. Quand je dis cela, on me rétorque : il en a toujours été ainsi. Combien de lecteurs Verlaine avait-il ? Voilà encore un très mauvais raisonnement. A croire que l'élan poétique ne jaillit que des moments tragiques. Je pense à celui qui a perduré un peu après guerre. C'est un paradoxe.

11 Georges-Emmanuel Clancier, *Dans l'aventure du langage*. Paris : P.U.F., 1987, p. 99.

12 *Ibid.*, p. 100.

A.M. : N'est-ce pas cette création perpétuelle de soi et des autres en nos fondements qui est la tâche du poète, afin de conquérir « la place de l'homme, notre place, au milieu du jour »¹³ ? Le dessein serait peut-être alors de faire coïncider désir subjectif et réalité des choses grâce à cette relation à laquelle invite le langage. Je pense au poème de *Terres de mémoire* dans lequel vous constatez : « Que des mots les mots » en affirmant que finalement rien n'est donné. C'est pourquoi je parlais d'ascèse tout à l'heure.

- 144 -

Le ciel pas un palais
Pas un songe les yeux
Ni l'ami un bonheur
Ni l'enfant un royaume.
Un dur labeur le souffle.¹⁴

Tout se conquiert donc. Le poème ne crée-t-il pas la vie à notre juste mesure d'êtres humains en la recréant par les mots ? Ne serait-il pas alors tâche politique et éthique aussi bien qu'existentielle ou ontologique ?

G.-E. C. : Je suis persuadé que la poésie est la tentative et la possibilité d'approche musicale au plus près de la totalité de l'être humain. Il existe tellement de voix et des voies, de possibilités d'émerveillement ressenti et actif que la poésie, par la voix/voie du langage, du chant et du souffle, constitue la meilleure route vers cet épanouissement du maximum de nos possibilités. Il s'agit d'une tâche politique, éthique et esthétique, d'une globalité existentielle.

A.M. : Un ressourcement du langage également.

G.-E. C. : Il est un grand danger dans l'exercice de la poésie, c'est la complaisance à soi-même. Le poète peut se griser, se leurrer. La poésie peut l'enchanter trop facilement et d'une manière illusoire. Il est pris entre deux pôles : trop de lucidité l'assèche ; la complaisance l'invite à se leurrer. Le mot parfois n'est qu'un mot et il ne faut pas extrapoler. La poésie peut facilement tomber dans le simulacre, même sans que le poète le sache. Le poète, comme l'homme, doit se méfier de lui-même.

Il en est de même pour ce qui est de l'éducation : comment développer chez l'enfant le sens critique sans qu'il tombe dans le nihilisme ? Le poète se doit de préserver son exigence critique tout en se gardant du nihilisme. Il lui faut aussi se garder de l'épanchement. Ce sont les deux dangers dans l'exercice de la poésie.

Le poème est fait de mots accolés les uns aux autres. Qu'importe le mot s'il n'est qu'un mot, s'il n'est chargé de la source et de l'origine ?

A.M. : Chargé d'existence aux profondeurs...

G.-E. C. : Oui, exactement. Reverdy parlait de la force de l'art poétique qui réunit au sein de la métaphore les choses les plus éloignées les unes des autres. Ceci est vrai à condition que cet arc de grande distance que le poète définit soit aussi l'arc de grande justesse. C'est le défaut de certains poèmes de Breton. N'importe quoi à côté de n'importe quoi ne suffit pas. Par contre, celui qui a inventé « l'aurore aux doigts de rose » a eu une juste intuition.

A.M. : Homère a parlé à partir du réel.

13 Georges-Emmanuel Clancier, « Prière », in *Terres de mémoire*, op. cit., p. 231.

14 *Ibid.*, p. 39.

G.-E. C. : En le sauvegardant.

A.M. : Une dernière question pour revenir à Nerval, qui est un poète qui m'émeut aussi beaucoup. Ne l'aimez-vous pas à ce point parce qu'il est un poète de la mémoire, de la réminiscence ? Dans « Sylvie », il parcourt à nouveau, sous les pommiers, le chemin de l'enfance.

G.-E. C. : La poésie est antérieure chez l'enfant à la découverte du poème et ne passe pas par le langage, mais par le sentiment des choses.

A.M. : Georges-Emmanuel Clancier, je vous remercie infiniment.



Jacques Meunier, *Balcon Sud, Chamonix*. Dessin.

Jacques Meunier, *Cascade des Ennaises*. Dessin.



Le poème, « moulin mystique » Entretien avec Geoffrey Hill¹

Au lendemain de la conférence qu'il donna au Collège de France en mars 2008, j'ai eu la joie et l'honneur de pouvoir retrouver Geoffrey Hill le lendemain pour un entretien sur les liens entre poésie, existence et spiritualité, le premier entretien dans le cadre de ce projet. C'est à Dani et Michael Edwards – que je remercie infiniment – que je dois le plaisir de cette conversation de deux heures avec ce grand poète anglais, dans un café situé non loin d'une résidence appartenant au Collège de France (« un hôtel particulier digne du temps de Proust », me confia Michael la veille au soir en me donnant l'adresse). J'ai admiré, en effet, en cette belle journée de mars 2008, l'ombre découpée des arbres sur le grand mur blanc de la cour intérieure, et le reflet du ciel, intensément bleu, sur quelques-unes des hautes fenêtres. Les camélias, de plus, étaient en fleur. Et ce qui ajoute à la saveur de ce moment exceptionnel, c'est le nom du café, que Geoffrey Hill apprécia comme moi à sa juste valeur : « L'espérance ».

Une fois que nous fûmes assis dans ce lieu engageant, et calme, au moins au début de notre entretien, j'exposai précisément mon projet à Geoffrey Hill et l'invitai à commencer par en définir les mots clefs, selon lui. J'ai placé entre crochets quelques références utiles. J'ai retranscrit en français notre entretien effectué en anglais, et parsemé, par Geoffrey Hill, d'expressions et de phrases françaises, ce que j'ai indiqué quand cela me paraissait ajouter un certain piquant à la conversation.

Après relecture de l'entretien, Geoffrey Hill a souhaité apporter quelques précisions supplémentaires dans la lettre qu'il m'a adressée le 31 mars 2008, et que je traduis ci-dessous. Il m'a également priée de préciser, à certains moments de l'entretien, qu'il souhaite renvoyer le lecteur à ce courrier. Le signe suivant y renvoie : (***)

Geoffrey Hill : L'existence est ce que nous sommes, par nécessité, tenus d'endurer. La spiritualité constitue, pour quelques individus seulement, une dimension supplémentaire. Si vous imaginez notre existence dans le monde comme une ligne horizontale, la verticale de la spiritualité coupe cette horizontale de notre existence inéluctable.

On peut penser que se présentent, dans l'histoire, cinq ou six exemples reconnus de cette intersection de la verticale spirituelle avec l'horizontale de notre existence mortelle : l'Annonciation, la naissance du Christ, ou Nativité, la Transfiguration, l'Ascension et la Pentecôte, ce jour où le Saint-Esprit descend verticalement sur notre existence horizontale. Un autre exemple, peut-être, est l'Ascension de la Vierge Marie, ou Assomption. Paradoxalement, la crucifixion, aussi étrange que cela puisse paraître, ne constitue pas un tel centre. Ce fut un cataclysme. Le voile du Temple se déchira [Matthieu, 27, 51]. A chaque instant où nous croisons la verticale de la grâce, nous nous trouvons face à une croix. Pour moi, la question de l'existence et de la spiritualité ne peut être véritablement envisagée que sous la forme du drame théologique. Les sentiments vagues de spiritualité n'ont pour moi que peu de signification. Les points où se croisent les deux droites sont pour nous les points de crucifixion – moments d'incertitude, ou de péché. Notre angoisse face à la vérité du Christ sans cesse nous tourmente.

1 Cet entretien parut pour la première fois dans *Temporel* en 2008. Sa nouvelle publication, ici, équivaut à un hommage au poète qui nous a quittés en 2016.

Anne Mounic : Hier, lors de votre conférence, vous avez mentionné nombre de fois Simone Weil, disant que la lecture de *L'enracinement* et de *L'attente de Dieu* avait confirmé certaines de vos intuitions de jeune homme. Quelles sont ces intuitions qui furent ainsi confirmées ?

G.H. : Il est assez étrange, si l'on considère que Simone Weil était un écrivain très impliqué dans le spirituel, que ce furent les intuitions concernant les relations entre la politique et la poésie. J'ai cité hier ce passage où elle dit que le poète, quand il écrit un poème, doit considérer son propos sur de multiples plans et qu'il en est de même pour l'homme politique dans la réflexion et l'action. Il s'agit pour moi d'une des observations les plus profondes en ce qui concerne le lien entre poésie et politique. Je ne vois pas que la poésie ait pour fonction de transmettre les platitudes politiques dont je parlais à propos de la poésie politique d'Aragon.

A.M. : Ce que nous appelons en français la « poésie engagée ».

G.H. : Oui, c'est cela. Cela m'a toujours paru suspect. Il en est de même d'ailleurs pour ce qui est de la poésie engagée au service du christianisme. Je pense à Pierre-Jean Jouve. Sa poésie me semble, tout comme celle de son grand admirateur anglais David Gascoyne, trop souvent servir les clichés, les platitudes d'un certain freudisme sacramental. On a parfois du mal à distinguer entre certains poètes communistes et certains autres, habités de ces sentiments freudiens sacramentaux. On dirait que les idées flottent sur leur esprit *comme un canard sur un lac* *. (***)

A.M. : Le dogme prend le pas sur le poème. Les idées préconçues devançant l'instant vertical, en quelque sorte.

G.H. : La poésie peut s'enraciner dans le dogme, mais ne doit pas flotter dessus. Le poème est une lutte entre la vérité et le mètre. Il ne doit pas seulement rendre compte de la complexité des choses, mais de la collusion entre de nombreux éléments, qui fondent ce que beaucoup de gens appellent le « message » poétique. C'est une rencontre entre message, rythme et syntaxe, particulièrement la syntaxe de l'enjambement, et il est très rare que ce combat conduise au triomphe du poète.

A.M. : Une sorte de lutte avec l'ange... Le poète est-il aussi philosophe ? Quels sont les liens entre poésie et philosophie ?

G.H. : Ténus. Il existe un lien, mais il est ténu. Quand j'étais jeune, j'étais très impressionné par la poésie d'un poète américain, Richard Eberhart [1904-2005], qui employait, dans un ou deux de ses poèmes, des phrases prises directement du journal spirituel de Kierkegaard. Je trouvais ces poèmes absolument réussis. De même, la poésie de jeunesse de Robert Lowell emprunte des images tirées des Ecritures et le fait d'une façon que je trouve terriblement puissante en même temps que magnifique. Mais je ne trouve pas satisfaisante la spiritualité spécifiquement anglicane qui se fait jour dans les *Quatre Quatuors* d'Eliot.

A.M. : Pour quelle raison ?

G.H. : Cette répétition incessante de la pauvreté de l'équipement verbal² me fatiguent. Eliot flotte à la surface de la langue et nous sert les platitudes spirituelles du credo de l'Eglise d'Angleterre. Et ceci explique pour moi l'énorme popularité de ce poème chez les commentateurs anglicans, qui ont écrit à ce propos nombre de livres, en traitant cette œuvre comme une simple annexe de leurs sermons. Les commentaires pieux m'irritent profondément et je

2 Dans la lettre accompagnant la postface à l'entretien, Geoffrey Hill précise : « Je ne voulais pas suggérer que la langue d'Eliot se caractérisait par la « pauvreté * », mais plutôt qu'il insiste pour dire qu'elle l'est et que de telles répétitions, en plus d'être lassantes, sonnent faux, en une tonalité de fausse humilité et d'imploration bien à lui. »

ne pense pas qu'ils possèdent un iota de l'authentique dignité des poèmes et de la poésie quand elle atteint son but.

A.M. : C'est le futur qui pose problème chez Eliot, au début de *La terre gaste* (« Avril est le mois le plus cruel ») ou dans les *Quatre quatuors*, où le moment présent se situe entre « ce qui aurait pu être et ce qui a été » [« Burnt Norton », vers 9, traduction de Claude Vigée], ce qui laisse peu de place à la minute qui vient.

G.H. : C'est une nostalgie décorée d'un lexique spirituel.

A.M. : Vous faites souvent référence à D.H. Lawrence dans vos poèmes.

G.H. : Lawrence a une immense puissance d'écriture.

A.M. : Il se réfère incessamment à la Bible.

G.H. : Comme il le dit dans *Apocalypse*, il connaît par cœur les Ecritures, mais ressent à leur égard une certaine répulsion. Ce n'est pas un poète chrétien.

A.M. : Hier, au tout début de votre conférence, j'ai été frappée par le fait que vous avez aussitôt fait allusion à la seconde guerre mondiale. Ce ne fut pas une surprise pour moi, connaissant ce que je connais de votre œuvre. Ensuite, vous avez relié deux notions, – en faisant référence à cette réaction de Willy Brandt devant le Mémorial de la Shoah à Varsovie en décembre 1970 (il est tombé à genoux, puis a dit : « Je fais ce que font les hommes quand les mots ont échoué. ») (***) –, la notion d'impuissance des mots et celle de leur intégrité, parlant de « valeur intrinsèque », expression de John Ruskin. Il me semble en effet que cette « intégrité » est le devoir du poète, mais quel en sera le critère ? Dans votre livre *Style and Faith* [Style et foi, essais sur le langage, 2003], très beau titre, vous paraissez vouloir revenir aux origines, comme pour sauver les mots d'une certaine inconséquence éthique, pourrait-on dire.

G.H. : Pour ce qui est du critère, il n'y en a pas. On fait de son mieux. Je voudrais dire aussi que la différence entre un poète majeur et un poète mineur repose sur leurs capacités différentes à plonger sous la surface des mots, celle-ci étant imposée par la pression culturelle contemporaine. On atteint à l'intégrité des mots en creusant entre les couches de sédiments culturels. Cela ressemble à un puits artésien.

A.M. : C'est un retour aux origines, à une sorte de nudité d'être... En songeant à cela, vous citez assez souvent des éléments de la tradition juive, les noms de certaines fêtes juives, comme *Souccoth*, le fête des Tentes, ou des Tabernacles, ainsi que des mots hébreux, si ma mémoire est bonne. Pensez-vous que la perspective chrétienne soit demeurée fidèle à ses origines bibliques juives ?

G.H. : C'est une question à laquelle je ne puis répondre. Je ne maîtrise pas ce sujet. (***)

A.M. : Votre inspiration, tout de même, est biblique. Vous avez parlé hier de réconciliation de la métaphysique, du symbolisme et du monde sensuel en citant un vers de Desnos. J'aimerais relier cette remarque sur ce que vous avez dit sur le ton, ou le diapason (*pitch*), la façon dont les mots s'agencent et agissent les uns sur les autres, opposé au ton (*tone*) inféodé à la culture ambiante. Ces considérations nous mènent très près du langage biblique, surtout si l'on ajoute à cela votre souci du politique.

G.H. : Oui, mais je ne me considère pas comme porte-parole des valeurs chrétiennes. Je suis tellement impliqué dans la substance fondamentale du christianisme.

A.M. : Pourquoi pensez-vous, comme vous l'avez exprimé hier, qu'il n'y a pas de public pour la poésie dans notre univers ?

G.H. : Je ne veux pas rentrer dans l'opposition entre science et poésie. Ce n'est pas la science qui est l'ennemi de la poésie, mais le fait que notre monde est séculier et gouverné par cette anarchie ploutocratique dont je parlais hier.

Ce que produit la poésie est à l'exact opposé de ce que produit ce souci séculier. Mais il faut bien admettre que ce monde de l'anarchie ploutocratique est plus puissant que tout.

A.M. : Cela ressemble un peu à la « mécanarchie » de Blake et à ses « fabriques sataniques ».

G.H. : Les spécialistes actuels de Blake pensent que ces « fabriques sataniques » n'étaient pas les usines de l'industrie du dix-huitième siècle, mais les « fabriques » de la philosophie séculière du dix-huitième siècle. C'est dommage d'ailleurs, car cela nous prive d'une belle image.

A.M. : Votre conception de la poésie me paraît éthique avant tout. Pensez-vous qu'on puisse réconcilier l'éthique et l'esthétique ?

G.H. : Oui, un grand poète peut réconcilier ce qui est irréconciliable. (***)

A.M. : Quel est le rôle du poète en notre monde ?

G.H. : Il n'en a aucun. A Londres, quand un chauffeur de taxi, un de ceux qui aiment parler avec leurs passagers, me demande ce que je fais, je lui dis que je suis un responsable universitaire à la retraite. Que je sois poète, c'est bien la dernière chose que j'aie envie de dire. Le chauffeur s'écroulerait de totale hilarité sur le volant et ce serait dangereux. Le grand poète n'a pas de fonction sociale. Le médiocre, oui, s'en trouve une en fournissant au public les platitudes à la mode. Le véritable poète est complètement isolé.

A.M. : Dans le poème 121 du *Triomphe de l'amour* [1998] vous parlez de la foi comme d'une « résistance inéluctable » et puis vous terminez le poème en évoquant Traherne.

G.H. : Les poèmes de Traherne, Vaughan, Herbert et Donne, ceux qu'on appelle poètes « métaphysiques » me touchent beaucoup. C'est Dryden qui fut le premier à les appeler « métaphysiques » et dans un sens péjoratif. Il entendait les dénigrer pour ce qu'il considérait comme une complexité superflue. Il disait de Donne qu'il déroutait l'esprit du beau sexe avec d'élégantes spéculations philosophiques plutôt que de le divertir en évoquant les douceurs de l'amour. J'ai écrit un essai sur Vaughan dans les *Collected writings* qui viennent de paraître [février 2008].

A.M. : Traherne est le poète de la joie.

G.H. : Péguy parlait d'espérance. Je suis très pessimiste à l'heure actuelle sur le sort de l'art véritable, totalement noyé par la médiocrité. Je suis très pessimiste sur le sort du monde dans les cinquante années à venir. Songez aux changements climatiques. Mais on se voit d'une certaine façon contraint à découvrir et proclamer la joie face à toutes ces preuves du contraire. Je l'ai dit hier ; je suis un « optimiste désespéré ».

A.M. : Dans le poème 148 du même recueil, vous parlez du poème comme « consolation ». Cela ne me paraît pas assez. Pour moi, un poème, c'est une preuve de vie.

G.H. : Oui, un bon poème possède en lui-même un *élan vital** qui de nouveau est dangereux, car cela rappelle les stratégies de l'armée française avant l'éclatement de la Grande Guerre. On parlait alors, et cela allait avec les pantalons rouges, d'*élan vital*. Néanmoins, c'est vrai, l'*élan vital* surpasse la consolation. La consolation est un sentiment, mais par l'expression d'*élan vital* *, on tente d'exprimer la profonde énergie que possède un grand poème, mais qui est étranger à un poème médiocre. Je comprends cette énergie comme une espèce de défi mental traduit en syntaxe, en mètre, en enjambement et dans la mystérieuse interaction entre les mots, qui produisent des significations mystérieuses que ces mêmes mots, isolés, ne possèdent pas.

A.M. : L'histoire est pour vous une préoccupation fondamentale, la Grande Guerre, mais aussi la seconde et la

Shoah notamment. Je pense à « September Song » [Chant de septembre, *King Log*, 1968].

G.H. : Cette petite fille née le 19 juin 1932 et déportée le 24 septembre 1942 a réellement existé. En visitant une exposition de dessins d'enfants de Theresienstadt, je remarquai que la date de naissance de cette fillette était à un jour près la même que la mienne. Je suis né le 18 juin 1932. On donnait son nom sous la peinture, mais je l'ai oublié. Comme j'étais un enfant unique, il me sembla alors que j'avais trouvé une sœur en cette fillette qui fut déportée dans un camp de concentration en 1942. (***)

A.M. : Pourquoi, selon vous, ces catastrophes historiques du vingtième siècle ? Doit-on les imputer à ce qu'on pourrait appeler un sorte d'abîme éthique ?

G.H. : La pensée est de nos jours inféodée aux intérêts marchands et à la culture de la célébrité. *C'est dégoûtant* *. Andy Warhol a dit un jour que venait le temps où chacun d'entre nous pourrait être célèbre pour au moins cinquante minutes. C'est là la caractéristique de notre époque. Tout cela a toujours existé, mais la différence, actuellement, réside dans la vélocité.

A.M. : Je remarque que vous parlez de Foucault dans un autre poème du *Triomphe de l'amour* (143).

G.H. : Mon intention est péjorative. Beaucoup de philosophes de la violence seraient désemparés si elle se manifestait devant eux dans la réalité. J'imagine Foucault pontifiant subitement confronté avec l'antique terreur et pressé de la fuir. Je n'ai guère d'amour pour la philosophie française moderne. Pour la philosophie anglaise moderne non plus, d'ailleurs. (***)

A.M. : Parmi les poètes français, vous citez Pierre Emmanuel et André Frénaud.

G.H. : Oui, je cite un vers de Pierre Emmanuel : « Le miséricordieux qui nous brûle le sang » [*The Orchards of Syon*, 2002, poème VI. Les vergers de Sion]. De Frénaud, je cite « Comme si l'aubépine était un présage » [*Ibid.*, poème V]. Ce sont des vers qui m'ont impressionné comme celui de Desnos que je citais hier soir.

A.M. : Que signifient-ils pour vous ?

G.H. : Ils représentent pour moi le don d'un vers magnifique comme celui de Leopardi : « rara traluce la notturna lampa » [rare brille la lampe nocturne. Id., poème XVI]. Il s'agit au bout du compte d'une conjonction magique de mots. C'est la résistance des mots en ces voies mystérieuses qui me parle, plus que la philosophie de ces poètes. Je suis grandement influencé par le *moulin mystique** de ces poèmes. Tiens, voici une bonne définition de la poésie, le *moulin mystique**.

A.M. : Vous avez parlé de magie...

G.H. : La conjonction est heureuse ou ne l'est pas. C'est cette magie qui fait les grands poètes. Ce n'est pas la quantité d'idées qui va compenser l'incapacité à faire surgir la construction verbale, comme l'archange Gabriel quand il fait l'annonce à Marie.

A.M. : Et d'où surgit-elle, cette construction verbale ? Est-ce une manifestation de l'être, une sorte de poussée ontologique ?

G.H. : Le poète lutte pendant des jours, des semaines et des mois pour trouver le mot de la fin et puis, tout à coup, venant de nulle part, ce mot jaillit sans qu'il l'ait voulu – *ex nihilo*. On juge un poète à son ouverture ou à sa capacité à percevoir la *donnée** miraculeuse.

A.M. : *Ex nihilo* vraiment, de rien ?

G.H. : De quelque chose qui demeure intangible à la raison – de quelque part avec une *grande patience**. Avant l'annonciation, le poète ressemble un peu à la Vierge qui lit dans sa chambre comme dans les enluminures médiévales



Guy Braun, *Poussière de lumière*. Aquatinte.

quand Gabriel vient faire l'annonce à Marie. Le séraphin des langues dit au poète : « Tu concevras. » Beaucoup de gens, à m'entendre, diraient que je blasphème, mais je dis tout cela avec une extrême révérence.

A.M. : Voudriez-vous ajouter quelque chose ? Je n'ai pas pensé à tout, bien sûr.

G.H. : De sa lutte avec la langue, le poète, finalement, sort complètement épuisé. Eliot dit quelque chose d'approchant sur cette expérience du moment de complète annihilation qui suit la lutte poétique. J'en parle dans le premier chapitre du recueil d'essais qui vient de sortir.

A.M. : Jacob, lui aussi, à la fin de la nuit, est épuisé, et boite, mais il obtient d'être béni.

G.H. : Oui, il paraît. [So they say.]

A.M. : La couverture de vos Poésies complètes de 1985 représente un détail du tableau de Gauguin, *La vision après le sermon* ou *Lutte de Jacob avec l'ange*.

G.H. : C'est moi qui ai choisi cette couverture. Ce tableau revêt pour moi une extrême importance. Je l'ai reçu comme une révélation un jour que je me trouvais à la National Gallery d'Edimbourg. On monte un escalier et voici que l'on tombe sur ce saisissant tableau.

A.M. : Je vous remercie infiniment.

Geoffrey Hill remet son large chapeau noir. Il est d'ailleurs complètement vêtu de noir. Nous quittons le café et nous parlons encore un peu sur le chemin du retour, sur les longues années d'enseignement, à Leeds, à Cambridge, puis aux Etats-Unis, cinquante-deux ans en tout. « C'est beaucoup trop », dit-il. « J'ai commencé à vingt-deux ans et terminé à soixante-quatorze ans. »

Paris, Chalifert,
le 19 mars 2008

* En français dans la conversation.

(***) Se reporter aux précisions données dans la lettre du 31 mars 2008, ci-dessous :

Chère Anne Mounic,

je n'aime pas tellement « infléchir » un entretien une fois qu'il a été donné. Toutefois, lisant la transcription que vous m'avez maintenant envoyée, je suis consterné par un certain nombre de choses mal dites, par le fait que j'ai laissé des points en suspens et que transparait dans l'ensemble une impatience, de l'intolérance même, dans mes observations sur la vie et la littérature.

En particulier, je suis consterné de la brusquerie, de la brutalité même de mon jugement à l'égard de la poésie de Jouve et de son ami britannique et traducteur, le poète David Gascoyne. En fait, j'admire l'œuvre entière de chacun d'eux. Parmi mes livres les plus chers figure un exemplaire de *Hölderlin's Madness* (Londres, 1938 – *La Folie d'Hölderlin*) de Gascoyne. Cette œuvre fut inspirée, même si, comme je le pensais autrefois, elle n'en est pas une traduction, des *Poèmes de la folie de Hölderlin* de Jouve et Klossowski (Paris : Fourcade, 1938). J'aime aussi profondément les essais de Jouve sur la musique de Mozart et d'Alban Berg.

L'ouvrage de Pierre Jean Jouve récemment publié par Roger Scott (Londres : Enitharmon Press, 2007), *Despair Has Wings*, traduit par David Gascoyne, corrige bon nombre de mes méprises ou de mes interprétations erronées, mais confirme aussi une ou deux de mes réserves en ce qui concerne l'œuvre de ces deux puissants écrivains.

Ma comparaison « *comme un canard sur un lac** », qui est médiocre et que je regrette d'avoir utilisée, indique une réserve, mieux exprimée par Stephen Romer : « poésie d'une charge symbolique inimitable » (Romer, *20th Century French Poems*. Londres : Faber, 2002, p. XXIV). Je trouve Jouve, et aussi Gascoyne, symbolique jusqu'à la satiété. Quand un poème est surchargé de symboles, il n'en est pas enrichi, mais immobilisé. Il existe un terme : « embourbement », qui s'applique à l'œuvre de Gascoyne en ses pires moments : j'ai à l'esprit sa conversation radiophonique *Night Thoughts* [Pensées de nuit], diffusée par la B.B.C. en 1955. Il arrive un moment où ce type de « pensée » symbolique (chez Jouve et Gascoyne à la fois) tombe dans la religiosité (mot que j'emploie péjorativement même si les commentateurs américains sur les questions religieuses – et britanniques, de plus en plus – l'utilisent positivement). Après lecture de l'introduction extrêmement utile et des notes de Roger Scott à propos de *Despair Has Wings*, je conserve une certaine assurance en ce qui concerne ma mise en garde sur ce que j'appelle le « *freudisme sacramental** ». Scott (pp. 47-48) cite semblable avertissement donné à Gascoyne par sa thérapeute Blanche Reverchon, épouse de Jouve : « *Freud n'est pas parole d'Évangile. ** » J'ai mes doutes quant à l'attention que Gascoyne a pu porter aux paroles de Mme Jouve ; j'ai, à propos de Jouve lui-même, des doutes semblables.

Mon expression : « *Je n'ai guère d'amour pour la philosophie française moderne** » est aussi, comme on dit, « malheureuse ». Je ne fais aucune excuse à propos de ce que je dis sur la philosophie britannique (ou en fait américaine). La philosophie moderne s'adonne encore davantage aux modes et engouements du moment que la poésie et, quand on a vécu près de quatre-vingts ans, tout cela donne l'impression d'une sempiternelle routine de nouveautés. Il faut dire également que Sartre et Derrida, chacun à sa façon, ont eu une influence désastreuse sur la critique littéraire moderne. Le platonicien Stanley Rosen fait du bon travail, en grande partie ignoré par les cercles philosophiques américains dominants.

J'ai été complètement remué par la philosophie seulement deux fois dans ma vie : par Simone Weil quand j'étais jeune ; plus récemment, par F.H. Bradley. Voir mes essais critiques (*Collected Critical Writings*. O.U.P., 2008).

Je suis très touché par le témoin rebelle qui résiste, comme, par exemple, Dietrich Bonhoeffer, Marc Bloch, Hans-Bernd von Haeften.

Deux points dus à des malentendus au cours de l'entretien :

1. Je ne voulais pas suggérer que Willy Brandt avait prononcé ces mots en tombant à genoux. Je crois qu'il a prononcé ces mots quelque temps plus tard, peut-être pour répondre à une question hostile : son noble geste a dû rencontrer un accueil mitigé dans la République fédérale.

2. Quand je n'ai pas répondu à votre question sur la fidélité du christianisme à ses origines juives, j'ai oublié de citer et de recommander un livre anglais que j'ai lu il y a de nombreuses années, et grâce auquel j'ai beaucoup appris : Dom Gregory Dix, *Jew and Greek* [Juif et Grec].

Un ou deux autres « suppléments » avec lesquels je vais terminer :

1. La petite fille juive dont j'ai dit que j'avais oublié le nom. Voici ce qu'il en est : depuis de nombreuses années, regrettamment, je ne m'en souvenais plus. Par une curieuse bizarrerie de la mémoire, comme il n'en advient peut-être que dans la vieillesse, alors que j'écrivais cette « postface », il me revint subitement à l'esprit. Mais, maintenant que j'ai ce nom en tête, je me rends compte que je n'ai pas du tout envie de le divulguer ; pour une raison qu'il m'est

impossible d'expliquer comme il faut, je souhaite le garder en moi pour le chérir ; je ne souhaite pas abuser de sa vulnérabilité plus que mon poème ne l'a déjà fait. Bien sûr, cette exposition de dessins d'enfants de Theresienstadt était elle-même dans le domaine public et donna lieu à de nombreux articles et discussions à l'époque. Sans aucun doute, un chercheur assidu retrouverait le nom sans y dépenser beaucoup de temps ni de zèle.

2. Quand nous disons qu'on vise à réconcilier l'éthique et l'esthétique (« l'éthique et l'esthétique sont une seule et même chose »³), nous citons bien entendu Wittgenstein qui ne disait pas cela, comme nous, de façon positive. Mais je ne suis pas très sûr de moi en présence de Wittgenstein. Je vois maintenant que mon observation : « Un grand poète peut réconcilier ce qui est irréconciliable » ne se déduit pas correctement de l'expression de Wittgenstein. Il s'agit en fait d'une réponse à une question différente, une question non posée.

* En français dans le texte.



Guy Braun, *Lettres grimpantes*, Burin.

3 « 6. 421 – Il est clair que l'éthique ne se laisse pas énoncer. L'éthique est transcendantale. (Ethique et esthétique sont une seule et même chose.) » L. Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus* (1922). Traduction, préambule et notes de Gilles-Gaston Grangier. Paris : Gallimard, 1993, p. 110.

*La maladie d'Alzheimer à la lumière des Ecritures,
et inversement*

par Jean Witt

- 156 -

Dans son compte rendu de mon livre *La plume du silence / toi et moi... et Alzheimer*, Bruno Frappat a écrit :

Dans un beau mouvement dialectique entre la souffrance humaine et l'espérance chrétienne, Jean Witt fait alterner les paroles de son épouse et des textes de l'Ancien et du Nouveau Testament. Il y trouve des correspondances, des structures et des images comparables. Il ne s'agit pas de consolations à trouver dans l'Ecriture, pas de pansements pour l'âme ou pour les sentiments saccagés, mais bien d'une harmonie à maintenir dans la dérélition, dans l'abandon de toute mémoire, dans la régression.¹

Je voudrais relever un certain nombre de ces correspondances entre le vécu de la maladie d'Alzheimer tel que Janine, mon épouse, me l'a fait comprendre, et des textes de l'Ecriture sainte. Elle a vécu sa maladie, qui a commencé en 1994 et qui a duré dix-huit ans, d'une part comme un dépaysement et d'autre part comme un dépouillement.

Moi qui l'accompagnais pendant tout ce temps et notais au jour le jour ses paroles, j'ai vécu ce dépaysement et ce dépouillement en résonance avec des textes de l'Ecriture sainte, qu'en raison de mon vécu antérieur de dominicain, je connaissais évidemment. Cependant, il n'y a pas seulement une correspondance entre les paroles de Janine et des textes de l'Ecriture, mais plus profondément entre son vécu de malade d'Alzheimer et mon vécu de frère dominicain, revivifié par cette maladie. Janine a été mon chemin vers l'Ecriture, et l'Ecriture mon chemin vers Janine.²

Le dépaysement

Son dépaysement, Janine l'a exprimé de la façon suivante :

Où est-ce qu'on est ici ?
On est dans quel pays ici ?

Ne se reconnaissant plus chez elle dans sa propre maison, elle dit :

1 *La Croix*, 24 janvier 2008.

2 Jean Witt, *La plume du silence / Toi et moi... et Alzheimer*. Paris : Les Presses de la Renaissance, 2007, p. 194.

Ce qui m'ennuie, c'est que je perds la mémoire.
Je crois que c'est parce que je suis maintenant absente
depuis trop longtemps de la maison.
Je voudrais partir d'ici et rentrer à la maison.
Quand est-ce que je serai revenue à moi-même ?³

Dépaysée mentalement, Janine m'a dépaysé spirituellement. Par sa maladie elle me quitte. Mais elle m'invite à me quitter moi-même et m'interpelle par son existence d'Alzheimer sur le sens de ma vie. Elle me fait entendre la parole de Dieu adressée à Abraham : « Quitte ton pays, ta parenté et la maison de ton père, pour le pays que je t'indiquerai. »⁴ En partant sans cesse à la recherche de sa maison, en réalité à la recherche d'elle-même, elle m'a fait partir vers moi-même, vers là où je ne sais pas. Par sa maladie d'Alzheimer, Janine m'invite à une aventure spirituelle.

Elle m'a fait comprendre qu'en étant absent depuis trop longtemps de ma maison intérieure, j'avais perdu la mémoire de Dieu. Sa question récurrente : *Où est Jean ?*⁵ – et la première fois, cela m'a sidéré – prenait un sens nouveau. Oui, où étais-je ? Je songe à cette parole de Dieu adressée à Adam après la chute : *Où es-tu ?* N'étais-je pas loin de moi-même, et partant loin de Dieu ?

Janine m'a transmis métaphoriquement le désir d'aller vers la maison du Seigneur :

J'ai demandé une chose au Seigneur
La seule chose que je cherche :
Habiter la maison du Seigneur
Tous les jours de ma vie.⁶

Ne sachant plus qui j'étais, Janine a, souvent, cherché à faire ma connaissance. Elle me demandait : « Où habites-tu ? » Pour connaître quelqu'un, ne faut-il pas savoir où il habite ? Aussi, les deux premiers disciples, cherchant à connaître Jésus, lui demandèrent-ils : « Maître, où demeures-tu ? 'Venez et voyez', leur dit-il. Ils allèrent donc et virent où il demeurerait et ils restèrent auprès de lui ce jour- là. »⁷ Oui, Janine m'a questionné au sujet de ma véritable demeure.

Le panier de haricots verts

Nous sommes en juillet 1996. Je viens de cueillir les premiers haricots verts dans notre jardin. Je montre à Janine le panier rempli de ma récolte :

3 *Ibid*, p. 61.

4 Livre de la Genèse 12, 1.

5 Jean Witt, *op. cit.*, p.34.

6 Psaume 27, 4.

7 Evangile selon saint Jean 1, 38-39.



- Regarde, ce soir je te ferai des haricots verts. Les premiers de cette année.
- J'aime pas.
- Comment, tu n'aimes pas les haricots verts ?
- Je ne peux pas aimer quelque chose puisque je ne suis pas dans mon pays.⁸

- 158 - Je m'attendais qu'elle se réjouisse de manger quelque chose que je savais qu'elle aimait. Mais c'était oublier que sa maladie la faisait vivre en exil. Comme à travers une parabole, Janine m'a invité à trouver ce que saint Augustin appelle la *tristesse de notre exil, cet état où nous sommes loin de Dieu*⁹.

Janine ne pouvait pas plus aimer les haricots verts que le peuple d'Israël ne pouvait chanter un cantique sur une terre étrangère. Voici le psaume 137, intitulé par la Bible de Jérusalem :

La balade de l'exilé

Au bord des fleuves de Babylone
 Nous étions assis et nous pleurons,
 Nous souvenant de Sion ;
 Aux peupliers d'alentour
 Nous avons pendu nos harpes.

Et c'est là qu'ils nous demandèrent
 Nos geôliers, des cantiques,
 Nos ravisseurs, de la joie :
 Chantez-nous, disaient-ils
 Un cantique de Sion.

Comment chanterions-nous

Un cantique à Yahvé
 Sur une terre étrangère ?

Comment Janine aimerait-elle des haricots verts sur une terre étrangère ?

Alzheimer de Dieu

Celui qui n'a pas ressenti cette tristesse de son exil
 ne songe pas à revenir dans sa patrie.¹⁰

8 Jean Witt, *op. cit.*, p. 80.

9 Commentaire du Psaume 49.

10 Saint Augustin, commentaire du psaume 49.

Mai 1999, j'écris à Janine :

Mon exilée bien-aimée,

Toi, affligée parce que tu ne te sens pas chez toi « ici »¹¹. Toi qui veux partir et retourner dans ton pays. Tu m'apprends la vraie tristesse selon saint Augustin :

« Tristesse que nul ne découvrira sinon celui qui l'aura cherchée. Tu as la santé, demande-toi si tu es malheureux ; car il est facile qu'un malade se sente malheureux ; quand tu vas bien, vois si tu es malheureux, malheureux de n'être pas encore avec Dieu »¹².

Tu m'as fait le don de ta tristesse. Cette tristesse de l'exil que tu ressens en raison de ta maladie, tu m'invites à la ressentir au plan spirituel. Tu fais de moi, métaphoriquement, un Alzheimer spirituel, un Alzheimer de Dieu.¹³ Mais la tristesse selon saint Augustin de n'être pas encore avec Dieu, est en même temps joie de le chercher. Tu m'as fait le don de cette joie. Oui, comme le chante le psaume 105 au verset 3 : « Joie pour les cœurs qui cherchent Dieu »¹⁴. Je songe à cette parole d'une amie : Je suis impressionnée par la façon dont vous vivez la maladie de Janine comme une vocation...

L'amour dépaycé

Comme elle était à la recherche de sa maison, Janine était aussi à la recherche de son mari. « Où est Jean ? Tu ne l'as pas vu ? » Ça a commencé ainsi en septembre 1994 et cela continuera pendant plusieurs années. Mais la première fois, j'avais si peur de l'avoir perdue que je ne voyais pas l'amour que Janine me manifestait. Et pourtant, elle ne m'a jamais autant aimé : ses yeux étant empêchés de me voir, Janine a fait de moi le confident à qui elle a raconté son amour pour *Jean*. Décapant et merveilleux à la fois.¹⁵ C'est pourquoi, si je l'ai appelée *mon amour dans la nuit*, je l'ai aussi appelée *mon Cantique des cantiques*. Mai 1996 : « Je voudrais rejoindre Jean, mais je ne sais pas si j'y arrive. » Elle va sur le perron :

Jean ! Jean !
Où il est ?
Viens vite, viens vite.
Coucou, coucou.
Je vais guetter.
Guetter, guetter !

11 C'est-à-dire dans notre maison.

12 Saint Augustin, *op. cit.*

13 Jean Witt, *op. cit.*, p. 81.

14 *Ibid*, p. 118.

15 *Ibid*, p. 107.



Ecomusée d'Alsace.
Photographie de Jean-Luc Hohl Muller. .

J'ai mal, mal.
Je voudrais l'avoir ici dans la maison.
Je mourrais s'il lui arrivait quelque chose.
Si tu le vois, dis le moi.¹⁶

Paroles en résonance avec celles de la bien-aimée du Cantique des cantiques :

Sur ma couche, la nuit, j'ai cherché
Celui que mon cœur aime.
Le l'ai cherché, mais ne l'ai point trouvé.¹⁷
Je l'ai appelé, mais il ne m'a pas répondu.¹⁸

29 octobre 1995.

Où est Jean ?
Vous ne savez pas où il est ?
C'est un homme merveilleux !
Je ferai toute la ville pour le retrouver.

Elle s'en va dans le village et revient au bout de trois quarts d'heure, accompagnée de Madame Marinette¹⁹ :

- Le voilà votre mari.
Vous l'avez retrouvé !
- Où étais-tu ?
Je t'ai cherché dans tout le village.
J'ai eu si peur !²⁰

Et elle se jette dans mes bras... C'est encore le Cantique des cantiques :

Dans les rues et sur les places,
Je chercherai celui que mon cœur aime.
...
Les gardes m'ont rencontrée,
Ceux qui font la ronde dans la ville :
« Avez-vous rencontré celui que mon cœur aime ? »

16 *Ibid.*, p. 107.

17 Cantique des cantiques 3,1.

18 *Ibid.*, 5, 6.

19 Notre femme de ménage depuis 1985.

20 Jean Witt, *op. cit.*, p. 117.

A peine les avais-je dépassés,
J'ai trouvé celui que mon cœur aime.
Je l'ai saisi et ne le lâcherai point.²¹

L'amour dépaycé de Janine n'est autre que celui de la bien-aimée du Cantique des cantiques !

- 162 -

Le dépouillement

Si Janine a vécu sa maladie comme un dépaysement, elle l'a, en même temps, vécue aussi comme un dépouillement, ou, comme elle disait, un *dévêtement*. La maladie d'Alzheimer est un processus de pertes, plus ou moins rapide, mais inexorable dans l'état actuel de la médecine : perte de la mémoire, perte des savoirs, des savoir-faire, du langage, de la marche et de tout ce que la personne a appris depuis la toute petite enfance. Alzheimer est le maître des désapprentissage. Et la personne finit par être totalement dépendante. Pendant plusieurs années, Janine eut une conscience douloureuse de ces pertes :

J'ai tout perdu.
Je ne parle pas du fric.
J'ai perdu tout ce que je savais.²²

Nous nous promenons et croisons un cheval tirant une charrette. Janine me dit :

- Je suis comme ce cheval.
- Comme ce cheval ?
- Oui, il ne parle pas.
Et moi je ne sais plus parler.
Je perds mon langage.²³

Une autre fois :

J'ai tant de capacités que je ne peux plus exercer.
Tu dois souffrir avec moi qui deviens de plus en plus minus.
Rappelle-toi ce que j'ai été.
Je ne suis plus rien.²⁴

21 Cantique des cantiques 3, 2-4.

22 Jean Witt, *op. cit.*, p. 153.

23 *Ibid.*, p. 174.

24 *Ibid.*, p. 152.

Puis cette interrogation :

Qui m'a dépouillée de ce que j'avais ?
Qui m'a dépouillée de mes idées ?
Être dépouillé, c'est comme ôter ses vêtements.²⁵

Alors, un jour de mai 1996, deux ans après le début de sa maladie, Janine, ayant crié toute sa détresse, a appelé à l'aide par ces mots :

Qui est-ce qui va m'aider ?
Quand est-ce qu'il y en aura un
qui va se déshabiller
pour m'habiller, moi ?

En même temps qu'elle définissait sa maladie comme un dépouillement-dévêtement, elle m'a fait comprendre que je ne pouvais l'aider qu'en acceptant d'être *déshabillé* moi-même. A son *dévêtement* subi devait correspondre mon *dévêtement* volontaire. Je songeais à cette parole de Jésus :

*J'étais nu, et vous m'avez vêtu*²⁶

J'ai souvent médité sur cet étonnant questionnement de Janine, tout particulièrement pendant la Semaine Sainte. Je ne pouvais pas ne pas me tourner vers Celui qui s'est *déshabillé* pour nous *habiller* tous.²⁷ 17 avril 2003, Jeudi-saint :

Au cours d'un dîner, Jésus sachant que le Père avait tout remis en ses mains et qu'il était venu de Dieu et retournait à Dieu, il se leva de table, déposa ses vêtements, et prenant un linge il s'en ceignit. Puis il versa de l'eau dans un bassin et se mit à laver les pieds de ses disciples et à les essuyer avec le linge dont il était ceint...²⁸

(J'ai souvent pensé à ce geste de Jésus quand, Janine devenue totalement dépendante à partir de 2007, j'ai apporté aux infirmières la bassine d'eau pour la toilette, à laquelle je participais.) En *déposant ses vêtements*, Jésus se *déshabille* de sa divinité pour prendre la tenue et la fonction de l'esclave :

Lui, de condition divine,
ne retint pas jalousement
le rang qui l'égalait à Dieu.
Mais il s'anéantit lui-même

25 *Ibid.*, p. 152.

26 Matthieu 25, 36

27 Jean Witt, *op. cit.*, p. 227 ss.

28 Evangile selon saint Jean 13, 3-5.

prenant condition d'esclave
et devenant semblable aux hommes.²⁹

Par sa maladie qui la dépouille et la *vide* d'elle-même, Janine me met en présence du dépouillement-dévêtement de Jésus. Elle est pour moi l'image de ce dépouillement en même temps qu'elle y participe :

- 164 -

Je n'ai plus rien.
Je ne suis plus rien.
Me voici, moi, la pauvre.³⁰

Comment ne pas penser au *Ecce homo ! Voici l'homme !* de Pilate montrant Jésus à la foule le vendredi saint ?³¹ Le vendredi saint, justement, *quand les soldats eurent crucifié Jésus, ils prirent ses vêtements, dont ils firent quatre parts, et la tunique. Cette tunique était sans couture, tissée tout d'une pièce de haut en bas ; ils se dirent entre eux : « ne la déchirons pas, mais tirons au sort qui l'aura ».* Ainsi s'accomplit l'Écriture :

Ils se sont partagé mes habits,
et mon vêtement, ils l'ont tiré au sort.³²

19 avril 2003, Samedi saint : Ma Janine, Camille³³ m'a écrit une belle lettre qu'il conclut ainsi : « Retrouver sa nudité, son innocence, son ignorance, Dieu nous attend là. Ne lâche pas la main de Janine. Même lorsqu'elle ne sera plus là, elle te reliera encore à la sagesse, à l'amour. » Ta maladie t'a dépouillée de tout, et tu m'apparais dans ta nudité, revêtue de Dieu. Je songe à ce que tu m'as dit au début de ta maladie, en juin 1995 :

Je voudrais être nue,
Pas dans le sens malhonnête
Mais dans le sens de la beauté,
De la pureté.

Tu es d'une innocente beauté. Ne faut-il pas être nu pour être revêtu de Dieu ? Et l'habit de Dieu est pureté, beauté, transparence. Nudité et plénitude. Nue plénitude.³⁴

Le 26 novembre 2012, *son pouls a cessé de battre*. C'est par ces mots que Jane, l'infirmière venue faire le *change* à quatre heures de l'après-midi, m'a annoncé la mort de Janine. Puis elle m'a pris dans ses bras... La toilette mortuaire

29 Lettre de saint Paul aux Philippiens 2, 6-7.

30 Jean Witt, *op. cit.*, p. 229.

31 Évangile selon saint Jean 19,5.

32 Évangile selon saint Jean 19, 23-24.

33 Un ami peintre.

34 Jean Witt, *op. cit.*, p. 230.

terminée, nous avons revêtu Janine d'une aube blanche que j'avais fait confectionner par les sœurs carmélites de Marienthal.³⁵ J'y avais fait broder en rouge ces mots de Janine, entendus au début de notre rencontre en 1962, et que j'entends toujours : « Je t'aime, tu sais tout. »

La maladie de Janine m'a fait entendre cette parole comme venant d'elle et de plus loin qu'elle. Comme étant sa parole et celle de Dieu. « Quand est-ce qu'il y en aura un qui va se déshabiller pour m'habiller, moi ? », a dit Janine au début de sa maladie. Voici donc comment nous avons habillé Janine, elle dont la mort m'a *déshabillé*. Revêtue de cette tunique brodée d'amour, elle pouvait partir et frapper à la porte de la *maison du Père*. Et on lui aura ouvert. Que se réalise pour elle cette promesse évangélique : « A qui frappe, on ouvrira. »³⁶ Qu'elle s'ouvre pour Janine cette porte, elle si longtemps prisonnière de sa maladie ! Que se réalisent pour elle ces promesses adressées, selon le livre de l'Apocalypse, aux églises de Sardes et d'Ephèse :

Le vainqueur sera revêtu de blanc
et son nom
je ne l'effacerai pas du livre de Vie.³⁷

Et en résonance avec les becquées que j'ai données à Janine, devenue totalement dépendante les six dernières années de sa maladie :

Au vainqueur, je ferai manger
de l'arbre de vie
placé dans le Paradis de Dieu.³⁸

Voici Janine de retour désormais dans son pays, où elle peut aimer les *haricots verts* et chanter au Seigneur les paroles brodées sur sa tunique blanche : « Je t'aime, tu sais tout. »

*La parabole du fils prodigue, ou fils perdu*³⁹

J'aime cette parabole – mais qui ne l'aime pas ? – pour plusieurs raisons, mais tout particulièrement depuis que je la lis à la lumière de la maladie d'Alzheimer, telle que Janine l'a vécue. *Le fils prodigue* ou *fils perdu* est à l'image de *l'Alzheimer prodigue ou perdue* que Janine était devenue, elle sans le vouloir, contrairement au fils qui a quitté volontairement la maison de son père et dilapidé tous ses biens. Il est devenu un *fils Alzheimer*. Janine, c'est Alzheimer - 165 - qui l'a poussée hors de sa maison. Selon ses propres mots, elle a été *kidnappée* :

35 Village et lieu de pèlerinage marial à 4 km de chez nous, à 20 km au nord de Strasbourg.

36 Evangile selon saint Matthieu 7, 8.

37 Livre de l'Apocalypse 3, 5.

38 *Ibid.* 2,7.

39 Luc 15, 11-32.

Vous êtes des voleurs.
 Vous êtes des voleurs de femmes !
 Ramenez-moi chez moi.
 J'ai été kidnappée !⁴⁰

- 166 - Janine se vivait loin de sa maison. Nous l'avons vu plus haut. Du *filz Alzheimer*, il est dit qu'il *partit pour un pays lointain*⁴¹. Janine, Alzheimer l'a fait partir, elle aussi, pour un *pays lointain* où je n'ai cessé d'essayer de la rejoindre :

Comment te rejoindre ?
 Je cherche ton regard,
 mais il est absent,
 plongé dans je ne sais quel abîme.⁴²

Elle était devenue mon étrangère bien-aimée à qui je n'ai cessé d'écrire, me demandant qui elle était : « Qui es-tu, toi à qui j'écris ? »⁴³ Le fils prodigue *dissipa son bien* volontairement. Les biens de Janine, Alzheimer les lui a volés. Il l'a dépouillée, lui a ôté ses vêtements, comme nous l'avons décrit plus haut. Finalement, l'un volontairement, l'autre involontairement, ils en sont arrivés au même point. Il est dit en effet que le fils prodigue *commença à être dans le dénuement*⁴⁴. Voici donc les deux ayant tout perdu et se sentant perdus. « J'ai tout perdu ce que j'avais », a dit Janine, et elle se sentait effectivement perdue :

J'ai une grande douleur,
 je ne sais plus où je suis.
 Je ne suis plus chez moi.⁴⁵
 Pourquoi je suis ici ?⁴⁶

Quant au *filz perdu*, il s'était fourvoyé dans une situation telle qu'il fut réduit à *vouloir se remplir le ventre avec les caroubes que mangent les cochons*. « Je suis ici à mourir de faim »⁴⁷, disait-il. Et il fallait vraiment *mourir de faim* pour vouloir manger ces caroubes, dont un proverbe juif dit : Qui en mange fait pénitence. Et pour Janine, les haricots verts que je lui proposais à manger dans un pays qui n'était pas le sien, lui paraissaient aussi mauvais que les caroubes. Alors elle voulait *partir d'ici et rentrer à la maison*. Et le fils prodigue : « Je veux partir, retourner vers mon père (...). Il partit

40 Jean Witt, *op. cit.*, p. 70.

41 Luc 15,13.

42 Jean Witt, *op. cit.*, p. 13.

43 *Ibid.*, p. 162.

44 Luc 15, 14.

45 Jean Witt, *op. cit.*, p. 77.

46 *Ibid.*, p. 72.

47 Luc 15, 16-17.

donc et s'en retourna vers son père. »⁴⁸ Mais avant de se décider à rentrer chez son père, le fils *est rentré en lui-même*⁴⁹. Janine aussi en partant à la maison voulait *revenir à elle-même*. Les deux partaient donc vers eux-mêmes. Les deux qui étaient *perdus*, voulaient se retrouver eux-mêmes. « Comme il était encore loin, son père l'aperçut et fut touché de compassion ; il courut se jeter à son cou et l'embrassa longuement. »⁵⁰ « Comme il était encore loin... » : On devine que le père se tenait sur le pas de la porte et guettait le retour de son fils. A travers sa maladie, Janine aussi a vécu intensément cette attente du retour, non pas du fils, mais du mari aimé. Tout particulièrement ce 1^{er} août 1997, quand elle m'attendait debout derrière la porte vitrée du salon de coiffure où je l'avais laissée entre les mains de la coiffeuse. Quand elle m'a vu revenir :

Ah, te voilà !

Je t'attendais avec joie.

Je te donne un baiser d'attente.⁵¹

Son visage était radieux. Je me suis rappelé ses paroles sur le perron : « Jean, Jean ! Où est Jean ? Je vais guetter. Guetter, guetter... » Janine me fait comprendre l'attente du père de la parabole qui a guetté le retour du *fils perdu*. Si Janine me fait comprendre le fils de la parabole, elle me fait aussi comprendre le père. Janine m'apprend l'attente de Dieu. Et il *l'aperçut alors qu'il était encore loin*. D'une certaine manière le père n'a jamais perdu de vue son fils comme moi-même je n'avais jamais *perdu de vue* Janine malgré son éloignement causé par sa maladie. *Comment tu me vois ?* Telle était sa question récurrente. Je n'ai cessé de la *voir dans la lumière à laquelle elle m'a conduit*⁵². Il courut se jeter à son cou et l'embrassa longuement. Le père aura donné un *baiser d'attente* à son fils de retour à la maison. Janine ne reviendra plus dans sa maison au sens d'en reprendre possession comme avant sa maladie. Elle ne reviendra plus du *pays lointain* où Alzheimer l'a déportée. Cependant, le 26 novembre 2012, elle est partie dans un pays autre, elle est retournée dans la *maison du Père*, qui l'aura accueillie avec un *baiser d'attente*. Le père dit à ses serviteurs : « Vite, apportez la plus belle des robes et l'en revêtez, mettez-lui un anneau au doigt et des chaussures aux pieds. »⁵³ Sur le tableau de Pompeo Batoni, le père revêt le fils, qui n'a plus rien sur le dos, de son propre manteau pourpre. Il le revêt d'amour. Il le revêt de sa paternité. Janine, sur son lit de mort, n'a-t-elle pas été revêtue *de la plus belle des robes*, une robe nuptiale *brodée d'amour* ? Elle qui a dit qu'elle voulait être nue, dans le sens de la pureté, de la beauté, aura été revêtue de Dieu. *Amenez le veau gras, tuez-le, mangeons et festoyons* (c'est fini, les caroubes), *car mon fils que voilà était mort et il est revenu à la vie ; il était perdu et il est retrouvé ! Et ils se mirent à festoyer*.⁵⁴ Et Janine, après avoir traversé cette espèce de mort qu'est la maladie d'Alzheimer, ne serait-elle pas, elle aussi, *revenue à la vie* ? Elle qui était *perdue*, ne se serait-elle pas *retrouvée* ? Après la mort de Janine, sœur Marie-Odile, bénédictine et amie, m'a écrit :

48 Luc 15, 18-20.

49 Luc 15, 17.

50 Luc 15, 20.

51 Jean Witt, *op. cit.*, p. 115.

52 Ibid., p. 144.

53 Luc 15, 22.

54 Luc 15, 23-24.



Ecomusée d'Alsace.
Photographie de Jean-Luc Hohl Muller.

Notre mésange⁵⁵ est passée doucement, sans aucun effort, dans les bras de Dieu parce que tu l'avais admirablement préparée à la Rencontre, ayant été pour elle, en quelque sorte, la transparence de Son Amour [...]. Mon cœur saigne, et en même temps il déborde d'actions de grâce. Janine est là, près de toi, dans ton cœur, heureuse, transfigurée, ayant retrouvé toutes ses facultés. Elle te voit et elle tient ses yeux pleins de gloire sur tes yeux pleins de larmes.

Invitée au festin du Royaume, Janine peut *festoyer*... Et voici que les rôles sont inversés. C'est moi qui suis dans un *pays lointain*, et Janine m'attend sur le seuil de la *maison du Père*. Lors de la cérémonie des funérailles de Janine, j'ai lu ce poème :

Le baiser d'attente

Rattrapée par les bras de Dieu
N'est-ce pas là
Ma mésange envolée
Que désormais nous devons te chercher ?

N'est-ce pas là
Ma mésange si longtemps nourrie
Que désormais dans la maison du Père
Tu m'invites à déjeuner ?

N'est-ce pas là,
Guetteuse bien-aimée
Que désormais tu m'attends
Comme tu m'attendais
Au salon de coiffure du village
Derrière la porte vitrée.

Tu avais guetté...
Et à mon arrivée :
« Ah, te voilà !
Je t'attendais avec joie.
Je te donne un baiser d'attente ».

Ton visage était radieux.
Un nouveau baiser m'attend...
Le baiser de mon ange et
Je l'espère
Le baiser d'attente du Père.

55 J'ai appelé Janine ma *mésange*, car, les dernières années, je lui donnais la becquée comme je voyais faire les mésanges avec leurs petits qui nichaient dans un creux du mur de l'annexe de notre maison.

Si la maladie d'Alzheimer est un dépaysement et un dépouillement, et nous avons retrouvé ces deux thèmes dans la parabole du *Fils perdu* et *prodigue*, elle entraîne aussi chez le malade un trouble cognitif qui va en s'aggravant. *Trouble cognitif* est un mot employé par le neurologue, qui en mesure l'étendue dans des consultations mémoire. Dans la réalité cela se traduit par une vie bouleversée, quand tout à coup celle avec qui vous vivez ne vous reconnaît plus. Cela s'est passé pour moi au mois de septembre 1994, quand sans que je m'y attende, Janine me dit : « Où est Jean ? » Le cœur battant, je lui réponds : « Mais c'est moi ! » Elle me répond : « Tu n'es pas Jean. Il faut appeler Catherine. »⁵⁷ C'était la première fois – mais cela se reproduira souvent – que les yeux de Janine étaient empêchés de me reconnaître. Et cela nous amène au récit, dans l'évangile de Luc, des pèlerins d'Emmaüs. L'évangile préféré de Janine était justement celui des pèlerins d'Emmaüs. Je le lis aujourd'hui à la lumière de la maladie de Janine, à tel point que j'appelle ces deux pèlerins les *Alzheimer d'Emmaüs*. « Et voici que ce même jour,⁵⁸ deux d'entre eux (les disciples de Jésus) faisaient route vers un village du nom d'Emmaüs, à soixante stades (environ 12 kilomètres) de Jérusalem, et ils s'entretenaient de tout ce qui s'était passé. Or tandis qu'ils devisaient et discutaient ensemble, Jésus en personne s'approcha et fit route avec eux ; mais leurs yeux étaient empêchés de le reconnaître. » Je relève tout d'abord que nos deux disciples sont *en route*, comme Janine qui, voulant *partir d'ici et rentrer à la maison*, sortait tout le temps et prenait la route, du moins pendant les dix premières années. Elle m'a dit : (6 janvier 1999) « Je vais m'en aller sur la route. » (16 janvier 1999) « Je prends la rue et je marche jusque chez ma mère. » 7 juin 1998 « Viens avec moi dans la rue. »⁵⁹ On dit des malades d'Alzheimer qu'ils ont besoin de *déambuler*. Et il faut les surveiller et même les empêcher de partir. Et si les malades d'Alzheimer étaient des pèlerins ? Et si on faisait route avec eux ? Donc Jésus *fait route* avec nos deux pèlerins, mais *leurs yeux étaient empêchés de le reconnaître*, comme les yeux de Janine étaient empêchés de me *voir*, sinon elle ne se serait pas demandé où était *Jean*. C'est la raison pour laquelle j'appelle ces deux pèlerins les *Alzheimer d'Emmaüs*. Jésus leur dit : « Quels sont donc ces propos que vous échangez en marchant ? » Et ils s'arrêtèrent, le visage morne. L'un d'eux, nommé Cléophas, lui dit : « Tu es bien le seul habitant de Jérusalem à ignorer ce qui s'est passé ces jours-ci. » C'est comme si Janine m'avait dit : Tu es bien le seul habitant de Weitbruch⁶⁰ à ignorer que j'aime Jean. Jésus aurait pu leur répondre : « *Comment l'ignorerais-je ? Ce qui s'est passé ces jours-ci me concerne au premier chef.* » Eh bien, ils ne l'auraient pas cru, comme Janine ne me croyait pas, quand, me demandant où était son mari, je lui répondais, au début : « C'est moi Jean, ton mari. » Elle répliquait :

Mais-non, ce n'est pas toi.
Je sais reconnaître les visages.

56 Luc 24,13-35.

57 Il s'agit de la fille de Janine : voir Jean Witt, *op. cit.*, p. 34.

58 Le dimanche de Pâques.

59 Jean Witt, *op. cit.*, p. 238.

60 Notre village, à 20 kilomètre au nord de Strasbourg.

Je sais qui est qui.
Tu divagues.⁶¹

A sa question récurrente : « Où est Jean ? » J'ai appris à répondre en substance : « Parle-moi de Jean. » Et alors, au lieu de me traiter de menteur, elle me racontait, comme à un confident, son amour pour *Jean* : C'est un homme merveilleux ! Je ferai toute la ville pour le retrouver.⁶² De même, Jésus dit aux deux pèlerins : *Quoi donc ?* Sous-entendu : *Racontez-moi ce qui s'est passé.* Alors ils racontent à Jésus l'histoire de Jésus, son procès, sa condamnation à mort et sa crucifixion. Deux mille ans avant Naomi Feil, Jésus pratique la méthode de validation, mise au point et diffusée par la psychologue américaine, née en 1933 : « La validation emploie l'empathie pour s'accorder à la réalité intérieure de la personne désorientée. Être en empathie ou marcher dans les pas de l'autre, permet de gagner la confiance. »⁶³ C'est bien ce que Janine m'a fait comprendre quand elle m'a répondu : *Si tu me racontes des choses comme ça* (à savoir que j'étais son mari), *je ne peux plus avoir confiance en personne.*⁶⁴ Quant aux deux pèlerins, ils avaient de quoi être *désorientés* par la tournure des événements à Jérusalem, qui a mis fin à leur rêve messianique. Ils racontent toutefois à Jésus quelque chose qui les a bouleversés : « Quelques femmes qui sont des nôtres nous ont, il est vrai, bouleversés. S'étant rendues au grand matin au tombeau et n'y ayant pas trouvé son corps, elles sont revenues nous dire que des anges mêmes leur étaient apparus, qui le déclaraient vivant. Quelques-uns des nôtres sont allés au tombeau et ont trouvé les choses comme les femmes avaient dit ; mais lui, ils ne l'ont pas vu. » Comment Jésus a-t-il résisté à leur dire : « C'est moi, Jésus en personne, vous me voyez ! » Mais nos pèlerins-Alzheimer n'étaient pas encore prêts à croire leurs yeux. Au lieu de cela, Jésus les prépare à le reconnaître. Il le fait avec empathie, c'est-à-dire en *s'approchant* d'eux, en *s'accordant à leur réalité intérieure*. Il continue à marcher dans leur pas au propre comme au figuré. C'est la définition de l'accompagnement, en tant qu'elle utilise la méthode de *validation*.

Jésus leur interprète ce qui s'est passé à Jérusalem, ainsi que les dires des femmes, à la lumière des Ecritures : *Et commençant par Moïse et parcourant tous les prophètes, il leur interprète dans toutes les Ecritures ce qui le concernait.* Jésus leur parle du Christ sans dire que c'est lui. A eux de le découvrir : *Ne fallait-il pas que le Christ* (c'est-à-dire le Messie) *endurât ces souffrances pour entrer dans sa gloire ?* Mais les yeux de nos pèlerins-Alzheimer ne s'ouvrent toujours pas. Cependant, comme ils le diront par la suite : *Notre cœur n'était-il pas tout brûlant quand il nous parlait en chemin et qu'il nous expliquait les Ecritures ?* Comment celui qui est *le Chemin*⁶⁵ parlerait-il autrement qu'*en chemin*, chemin faisant avec ceux à qui il s'adresse ? Il *s'approche* d'eux avec douceur, tout en gardant la bonne distance, car il n'exerce aucune violence sur ces *esprits sans intelligence, lents à croire*. En leur *expliquant les Ecritures*, il fait appel à leur intelligence, les incitant à croire, sans rien forcer.

Le cœur des disciples est *brûlant* alors qu'ils ne reconnaissent pas encore explicitement Jésus, comme le cœur de Janine l'était ce jour de février 1998, quand elle m'a dit :

61 Jean Witt, *op. cit.*, p. 20.

62 Ibid. p. 117.

63 Jacques Roux-Brioude et Frédéric Munsch, *Validation, la méthode de Naomi Feil*. Rueil-Malmaison : Lamarre, 2003, p. 5.

64 Jean Witt, *op. cit.*, p. 23.

65 Evangile selon saint Jean, 14, 6.

- Tu es gentil, toi.
 - Pourquoi donc ?
 - Je le perçois comme ça.
- On ne se connaît pas,
et il y a tout de suite quelque chose qui passe.

- 172 -

De même, il y a quelque chose qui *pass*e entre Jésus et les disciples avant même que leurs yeux ne s'ouvrent. Mais déjà leur cœur est touché. Arrivés au soir tombant près d'un village, les pèlerins pressent Jésus de rester avec eux : *Il entre donc dans l'auberge pour rester avec eux* (*rester avec*, encore une définition de l'accompagnement, qui complète être en chemin avec). *Or une fois à table avec eux, il prit le pain, dit la bénédiction, puis le rompit* (rompre le pain et le partager, définition concrète de l'accompagnement⁶⁶) *et le leur donna. Leurs yeux s'ouvrirent et ils le reconnurent...*, *mais il avait disparu de devant eux*. C'est donc à ce geste familier, la fraction du pain, que nos pèlerins-Alzheimer reconnurent le Christ. Comme Janine un jour m'a reconnu à un geste qui lui était familier : Ces yeux étant empêchés de me voir, elle m'a de nouveau demandé : « Où est Jean ? » Je suis allé fendre du bois dans l'annexe de notre maison. Guidée par le bruit, elle est venue vers moi et me dit : « Ah, tu es là ! Où étais-tu ? » Janine m'a reconnu... à la *fraction* du bois. Et grande fut sa joie. Comme celle de nos deux pèlerins-Alzheimer. Cependant, *Jésus avait disparu devant eux...*, *mais pas dans leur cœur*.

Habillé de la plus belle lumière de l'Ecriture

Notre sujet était : *La maladie d'Alzheimer à la lumière des Ecritures, et inversement (Les Ecritures à la lumière de la maladie d'Alzheimer)*. Or, la maladie d'Alzheimer concerne non seulement le malade, mais aussi celui ou ceux qui l'accompagne(nt). Ces deux aspects, indissociablement liés, se retrouvent dans le récit des pèlerins d'Emmaüs, qui contient une éthique de l'accompagnement. Il nous invite à marcher dans les pas de ceux que nous accompagnons, à être avec eux, à la manière dont le Christ a fait route avec les deux pèlerins et s'est mis à table avec eux. Mais nous sommes aussi ce *fil*s Alzheimer de la parabole, qui, après avoir connu le dépaysement et le dénuement, est retourné vers son père. Celui-ci, *l'ayant aperçu de loin, courut se jeter à son cou* et lui donna un *baiser d'attente*. En même temps que nous nous identifions spirituellement au fils, la parabole nous invite à nous identifier au père lorsque nous accompagnons une personne dans le dénuement : il faut la revêtir de la plus belle robe de notre estime et de notre amour. C'est ainsi que nous la *validons* : *Vite, apportez la plus belle robe et l'en revêtez, mettez-lui un anneau au doigt et des chaussures aux pieds*. N'est-ce pas cela, justement, que Janine avait demandé lorsqu'elle m'a dit : *Quand est-ce qu'il y en aura un qui va se déshabiller, pour m'habiller, moi ?* Je l'ai revêtue de la plus belle robe, *brodée d'amour*. Quant à elle, déshabillée par sa maladie, elle m'a habillé de la plus belle lumière de l'Ecriture. Elle m'a mis au doigt une plume, *La plume du silence*.

66 « Ce corps-là, je l'accompagne. N'est-ce pas chose précieuse déjà, puisque l'accompagnement au sens étymologique - cum pane- est un partage du pain ? Un viatique. Ceci est ton corps et je fais route avec lui. » Gabriel Ringlet, *Ceci est ton corps/Journal d'un dénuement*. Paris : Albin Michel, 2008, p. 20.

Dès le début de sa maladie, Janine et moi étions confrontés à la question de la vérité, au sens où l'entendait saint Thomas d'Aquin : *adequatio rei et intellectus*. Je ne pouvais imaginer, au couvent d'études dans les années 1950, qu'un jour je serais confronté à cette question d'une manière existentielle, c'est-à-dire dans ma relation avec la femme aimée. Au début de sa maladie, nous avions des discussions comme celle-ci :

Moi – Nous avons fait de belles promenades aujourd'hui.

Elle – Mais non, ce n'étais pas avec toi, c'était avec mon mari. Ne me raconte pas des choses pareilles. Je suis pour la vérité. Si tu me racontes des choses comme ça, je ne peux plus avoir confiance en personne. Je suis toute remuée maintenant.

Moi – Tu peux avoir confiance en moi.

Elle – Oui, mais pas si tu racontes des choses qui ne sont pas. Il ne faut dire que la vérité.⁶⁷

Janine est pour la vérité dans le sens de l'adéquation de la pensée et de la chose. Nous avons aussi la discussion suivante :

Elle – Trouve-moi mon mari, il s'appelle Jean Witt.

Moi – C'est moi, ton mari. Je m'appelle Jean Witt.

Elle – Mai ce n'est pas toi. Quand je crois quelque chose, je le crois. Je ne peux pas me mentir à moi-même.⁶⁸

Ici, il s'agit de la vérité dans le sens de *ma* vérité, c'est-à-dire de la sincérité. *Sincère* : *Se dit d'une personne qui fait connaître sa pensée, ses sentiments sans les déguiser* (Dictionnaire du Larousse). Sa maladie a rendu Janine incapable de déguisement. Les paroles de Janine au sujet de la vérité et de la perception du réel, je les ai entendues en résonance avec l'allégorie de la caverne de Platon.⁶⁹ Je l'ai relue à la lumière de la maladie d'Alzheimer, et inversement. Janine ressemblait aux personnages de la *caverne*, et, inversement, ces personnages étranges décrits par Socrate étaient en quelque sorte des *Alzheimer*.

Au début de sa maladie, j'ai cherché à ramener Janine au réel. En vain. Elle est restée prisonnière de ses représentations imaginaires, pour ne pas dire délirantes, les prenant pour la vérité, comme les personnages de l'allégorie de la caverne. Enchaînés depuis toujours, de telle sorte qu'ils ne pouvaient ni se déplacer ni tourner la tête, il leur était impossible de voir autre chose que les ombres projetées devant eux sur la paroi de la caverne, ombres qu'ils prenaient pour la réalité. J'ai cherché à *tourner la tête* de Janine, en vain, car les chaînes d'Alzheimer ont résisté. Elle m'opposait des arguments parfaitement justes en eux-mêmes, comme : *Il ne faut pas dire des choses qui ne sont pas* ou *Je ne peux pas me mentir à moi-même*. Je voulais de force lui faire voir les choses autrement, c'est-à-dire comme je les voyais. Je n'ai pas réussi. Elle a protesté vigoureusement. Si j'avais réussi, elle aurait été guérie. Mais c'était impossible. Sa situation était même pire que celle des personnages de la *caverne*. Socrate avait envisagé en effet qu'ils pussent à

67 Jean Witt, *op. cit.*, p. 23.

68 *Ibid.*, p. 20.

69 Platon, Livre septième, *La République*, in *Œuvres complètes*, Traduction Léon Robin. Paris : Gallimard Pléiade, 1950, p. 1101.

un moment être libérés de leurs chaînes, pour pouvoir sortir de la prison de leur caverne et accéder à la lumière de la raison. Mais – à ce jour – les chaînes neurologiques d’Alzheimer ne peuvent être brisées.

L’un de ces prisonniers de la caverne, une fois délivré de ses chaînes, a été *forcé soudainement à se lever, à tourner le cou, à marcher, à regarder du côté de la lumière*. N’est-ce pas au fond ce que j’ai essayé de faire avec Janine au début de sa maladie ? Ce n’était évidemment pas de l’empathie. Je n’arrivais pas encore à la voir de l’intérieur, c’est-à-dire à l’écouter. Je m’écoutais plutôt moi-même. Et elle a protesté comme ce prisonnier de l’allégorie de la caverne. Socrate, parlant à son interlocuteur dit en effet :

Or, (...), suppose qu’on le tire par force de là où il est, tout au long de la rocailleuse montée de son escarpement, et qu’on ne le lâche pas avant de l’avoir tiré dehors, à la lumière du soleil, est-ce qu’à ton avis il ne s’affligerait pas, est-ce qu’il ne s’irriterait pas d’être tiré de la sorte ?⁷⁰

De même, Janine s’était-elle irritée quand j’ai essayé de la ramener de force à la lumière de la raison : Elle m’a traité de menteur. Alors, ne pouvant *tourner son cou*, il a fallu que je *tourne* le mien. Que je renonce à vouloir la tirer de la prison où Alzheimer l’a mise (*Je suis en prison*, a-t-elle dit, *et pourtant je n’ai fait aucun mal*⁷¹) et que j’y vienne la visiter en prenant la *rocailleuse* « descente » qui me mènerait à elle. Et à l’intérieur de sa *caverne* j’ai découvert des trésors ! Le plus merveilleux de ces trésors, c’était de vivre avec une femme qui, incapable de mentir, se livrait à moi sans fard. Elle disait : « Je te dis tout, afin que tu saches qui je suis. » Ses yeux étant empêchés de me voir, Janine a fait de moi le confident à qui elle racontait son amour pour *Jean*. Au lieu de chercher à lui ouvrir les yeux, il a fallu que j’entre dans sa confiance. A un moment du récit de l’allégorie de la caverne, l’interlocuteur de Socrate lui dit : « Tu fais là une étrange description, et tes prisonniers sont étranges ! » Et Socrate de répondre : « C’est à nous qu’ils sont pareils ! » Oui, c’est à mon étrangère bien-aimée, *que je suis pareil* ! Dépaysée mentalement par sa maladie, elle m’a dépaysé spirituellement. Rompant mes liens, elle m’a fait sortir de ma *caverne* et m’a conduit à la lumière.

Août 2014 - mai 2015.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 1103.

⁷¹ Jean Witt, *op. cit.*, p. 24.





Louise Hervieu, 1936.
Photographie France-Presse.
Collection de Guillaume d'Enfert.

Page 175 :

Louise Hervieu, *Le Baiser*. Crayon Conté, gommages et éraflures, sur papier, 39,3 x 26,6 cm.

Paris, photographie et collection de Guillaume d'Enfert.
Dessin reproduit dans le portfolio de Louise Hervieu,
Vingt Nus,
Paris, Librairie de France, 1922.

*Louise Hervieu,
du dessin au Carnet de santé¹*

par Guillaume d'Enfert

La dessinatrice française Louise Hervieu (1878-1954) présente le cas peu ordinaire d'une carrière artistique qui déboucha sur une action de santé publique. La mise en péril de ses yeux – éléments essentiels de son activité créatrice – par une santé déficiente, puis la prise de conscience que les causes profondes de cette déficience étaient héréditaires, orientèrent l'artiste vers un combat social qu'elle mena jusqu'à la création en France, en 1939, du Carnet de santé. Nous allons suivre les étapes de son évolution esthétique et sociale et relever les faits saillants qui en montrent l'originalité.

- Je n'aurais rien été de tout cela si je n'avais été malade,
c'est une pente naturelle:
l'enfant malade fait des dessins.
Louise Hervieu.²

Quelques étapes biographiques

Louise Hervieu vint au monde le 26 octobre 1878 à Alençon, dans une famille d'origine paysanne dont l'ascension sociale allait bientôt être établie par son installation à Paris, où son père, Jean-Baptiste Hervieu, est commis principal des Postes. Elle fait sa scolarité chez les Sœurs de Saint-Joseph de Cluny, institution religieuse où ses dons artistiques sont remarqués et encouragés. Elle écrira plus tard, à un ami critique d'art, que son père lui-même « possédait un joli coup de crayon »³, fait dont l'influence est à retenir dans le goût que, très jeune, sa fille Louise prend pour l'art. Mais certains dérèglements physiologiques apparaissent très tôt chez elle, qui déterminent une fragilité chronique, à tel point que son père la surnomme « Sang de navet ». Il ne reste pas de témoignages médicaux de ces défaillances ; seuls subsistent ceux de Louise Hervieu elle-même, qui écrit par exemple en 1944 que « l'eczéma qui tarauda ma petite enfance s'est réveillé »⁴. Sa faiblesse, native, si l'on se reporte aussi aux descriptions de sa biographie romancée *Sangs*⁵, est un élément essentiel de sa vie. Elle l'illustrera à plusieurs reprises, par le dessin de manière symbolique⁶ ou réaliste, comme par la littérature, mettant la question de l'hérédité, soulevée avec *Sangs*

- 177 -

1 Ce texte écrit pour collaboration avec James G. Ravin M.D, M.S., ophtalmologue, The Eye Center Of Toledo, Etats-Unis d'Amérique, a déjà paru, sans les dessins de Louise Hervieu, dans une version légèrement abrégée, avec un document non repris ici, dans la revue *Sève - les tribunes de la santé*, n° 34. Paris : Editions de Santé / SciencesPo. Les Presses, printemps 2012.

2 Propos de Louise Hervieu in *La Revue Doloriste* N° 2, 1er Février 193[7] – Archives Louise Hervieu, Paris.

3 Louise Hervieu, *Documentation pour Claude Roger-Marx* – Arch. L.H., Paris.

4 Correspondance générale Louise Hervieu – Arch. L.H., Paris.

5 Louise Hervieu, *Sangs*. Paris : Denoël et Steele, 1936.

6 Voir la reproduction de *L'Oiseau blessé* in Claude Roger-Marx, *Eloge de Louise Hervieu*. Paris : Manuel Bruker, 1953.

en 1936, plus en évidence encore avec sa suite publiée en 1953, *La Rose de Sang*⁷, dont le sous-titre explicite est *Le Printemps de la Jeune Hérédote*.

Elle avait déjà abordé ce thème de la vulnérabilité en 1928, dans *Montsouris*, souvenirs d'enfance où « la souffrante fillette » qu'elle y évoque semble déjà d'une sensibilité oculaire exacerbée, – car ce sont ses problèmes de vision qui vont donner un tour inattendu à son existence –, quand assistant à un feu d'artifice des fenêtres de l'appartement familial, elle croit recevoir l'éclair d'une fusée « dans les yeux où je portais les mains »⁸.

Longtemps avant que la question de l'origine syphilitique de ses maux ne soit posée médicalement, ce qui ne sera le cas, selon sa correspondance,⁴ que vers la fin de 1927, sa « mal-santé », comme elle l'écrit, est le facteur qui détermine et entrave sa vie quotidienne. La réponse de Louise Hervieu à un journaliste l'interrogeant sur son métier, placée ici en épigraphe, est symptomatique de sa psychologie, empreinte de fatalisme, et de la conception qu'elle a de son œuvre, graphique, littéraire et sociale, dont nous allons nous attacher à montrer les articulations biographiques, les influences réciproques.

L'Œil et l'œuvre graphique

La sensibilité artistique de son père et les dons tôt révélés de l'enfant pour l'art, l'ont menée à suivre les cours du soir de dessin de la Ville de Paris, réservés aux jeunes filles, rue Madame. Dans le but d'acquérir un métier, elle optera elle-même pour l'enseignement du dessin, mais, faute des forces physiques nécessaires, elle doit renoncer à l'examen d'accès au professorat, aux alentours de sa vingtième année. Elle poursuit ses études artistiques de manière épisodique à l'académie Colarossi, avant de se diriger vers le Salon des indépendants.⁹

Très tôt, stimulée par son père, sa sensibilité pour le dessin s'exprime, particulièrement dans la représentation humaine. Puis avec l'étude classique des poses d'atelier, où elle s'exerce au travail rigoureux sur le modèle vivant,¹⁰ elle développe ses capacités dans l'ordre de la précision, de la justesse des proportions, de la finesse des rendus de matières... Mais outre l'aspect physique qu'elle transcrit fidèlement, elle rend aussi la vie propre du modèle, son caractère, son expression psychologique, la tension interne que révèlent les traits du visage, l'ensemble exprimé de manière saisissante par la lumière qui en irradie. La maîtrise de ses capacités graphiques dénote chez la jeune artiste en formation, une puissante acuité visuelle qu'elle met au service de son réalisme quasi vériste à cette époque.

Le regard de Louise Hervieu manifeste donc des capacités de perception peu communes. Son œuvre de jeunesse en témoigne encore au travers d'autres dessins qui nécessitent une finesse d'attention ainsi qu'une vivacité de la main qui trace dans l'instant sur la feuille l'essentiel que l'œil saisit au vol. Ce sont ses croquis de rue, qu'elle

7 Louise Hervieu, *La Rose de Sang ou Le Printemps de la Jeune Hérédote*. Genève : Pierre Caillé, 1953.

8 Louise Hervieu, *Montsouris*. Paris : Emile-Paul Frères, 1928.

9 A ce jour et à notre connaissance, contrairement à une indication non vérifiée, Louise Hervieu ne reçut pas de leçons du peintre Jean-Jacques Henner, dont le tableau *La jeune artiste* n'est pas son portrait, mais celui de son amie peintre Marie-Anne Camax-Zoegger, fondatrice de la *Société des Femmes Artistes Modernes*. Cf. catalogue de l'exposition Marie-Anne Camax-Zoegger – Louise Hervieu – Suzanne Valadon. Musée Galliera, Mai - Juin 1961. préface de René Héron de Villefosse, conservateur en Chef des Musées de la Ville de Paris. – Arch. L.H., Paris.

10 Source : Archives Louise Hervieu, Paris.

exécute au cours de promenades en omnibus, ou dans les jardins publics. Ce sont aussi les personnages de son pays familial, Bretteville-sur-Ay, dans le Cotentin, où elle étudie le caractère de ses proches aussi bien que des servantes ou des filles de ferme. Tout est bon à sa curiosité d'artiste, qui n'exclut rien du champ de sa passion graphique. La nature, de ses éléments les plus simples comme le « grain de sable », jusqu'aux animaux et aux hommes, tout est motif à dessiner, y compris elle-même. C'est ce qu'elle exprime, au sortir de la Première Guerre mondiale, dans *Entretiens sur le Dessin avec Geneviève*¹¹ – son livre dédié à la fille de Gaston Bernheim-Jeune, directeur, avec son frère Josse, de la galerie d'art du même nom, où Félix Fénéon s'occupe de l'art moderne et la prend sous sa protection. Ses qualités de dessinatrice curieuse de tout se retrouvent encore dans les illustrations qu'elle donne pour *Les Fleurs du Mal*¹² de Charles Baudelaire, pour *Le Livre de Geneviève*¹³, recueil de textes d'amis écrivains ou artistes et d'elle-même, jusqu'à celles de ses textes du *Bon Vouloir*¹⁴ en 1927.

Il convient de faire ici une pause. Le dessin, soit ! Il semblerait pourtant naturel de parler de peinture en premier lieu, puisque c'est à l'époque le grand art, but principal des étudiants auxquels Louise Hervieu est mêlée, quoiqu'épisodiquement du fait de sa santé. Elle suit bien en effet la voie picturale, et ses peintures exposées aux Indépendants en font foi. Si ses qualités de peintre sont certaines, elle ne sont pas reconnues pour autant, et l'échec de sa première exposition personnelle en 1910, auquel succède une période de doute, lui fait abandonner la couleur et cette technique, pour se concentrer exclusivement désormais sur ce qu'elle maîtrise sans conteste : le dessin. Puisqu'il est question ici de santé visuelle, il n'est pas anodin de noter que cet abandon, qui est vraisemblablement un choix dicté par la raison,¹⁵ – car elle mesurait alors les risques de la concurrence dans le milieu artistique –, est rapporté plus tard par Louise Hervieu elle-même comme une nécessité. Ainsi écrit-elle en 1931 : « Je souhaiterais aborder l'étude des fleurs avec le secours de la couleur. D'en être réduite aux tristes artifices du noir me paraît une nouvelle infirmité. »¹⁶ Ainsi, nous ne retrouvons pas de peinture dans son œuvre au-delà de 1910, mais il y a dans certains de ses dessins des manifestations colorées que nous préciserons plus loin.

Ses travaux d'étudiante révèlent donc des caractères de précision visuelle tels que nous les avons définis précédemment. Après cette période, l'indépendance de son tempérament artistique s'épanouit dans une manière moins strictement objective, où le trait ne se contraint plus à la seule reproduction de la réalité perçue. L'élan créateur prend le pas sur le sujet au profit de l'expression propre de l'artiste. Cet élan est servi chez Louise Hervieu par une vivacité et une science de la main qui conduit son trait avec détermination jusque dans un fouillis de lignes. Le sujet s'y enrichit des caractéristiques qui traduisent sa vision esthétique de dessinatrice.

Apparemment limitée au noir et blanc, elle échappe à l'étroitesse de cette voie en enrichissant son dessin d'une palette de tonalités échelonnées des blancs aux noirs les plus variés, qui s'exaltent les uns les autres. Cela donne à son œuvre graphique une densité picturale inédite dans l'art de son temps. Le passage du trait simple à une variété de matières graphiques et de lumières est, pour elle, une manière de retrouver la couleur dans le noir même, ainsi que l'éprouva cet enfant qui devant l'un de ses dessins s'exclama : « Oh, les belles pommes rouges ! »¹⁵

11 Louise Hervieu, *Entretiens sur le Dessin avec Geneviève*. Paris : Bernheim-Jeune, 1921.

12 Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*. Paris : Paul Ollendorff, 1920.

13 Louise Hervieu, *Le Livre de Geneviève*. Paris : Bernheim-Jeune, 1920.

14 Louise Hervieu, *Le Bon Vouloir*. Paris : Librairie de France, 1927.

15 Entretiens de l'auteur avec Gilbert Gruet, ancien secrétaire de Louise Hervieu – Arch. L.H., Paris.

16 Correspondance générale Louise Hervieu – Arch. L.H., Paris.

Louise Hervieu, *Sainte Fine - Verdun*. Dessin à la craie noire, 1916.
Photographie de Guillaume d'Enfert, collection Jacques-Paul Dauriac.



Son style est défini par cette mise en œuvre de techniques qui lui sont propres et répondent aussi à la volonté de ne pas être reléguée dans un registre mineur, ce qu'atteste – outre les expositions personnelles que la galerie Bernheim-Jeune organise pour elle jusqu'après sa mort – sa participation à de nombreux salons où ses dessins sont présentés à l'égal des peintures de ses contemporains. Elle se montre savante dans son art au point de se faire admirer des plus grands, qui s'étonnent de cette virtuosité graphique: « Avec quoi faites-vous vos blancs [?] lui demande-t-on – Mais avec du noir ! »¹⁷

Cette déclaration paradoxale mérite quelques explications sur les instruments utilisés par Louise Hervieu, et les techniques qu'elle perfectionne pour arriver à ses fins. Hormis ses yeux dont nous avons décrit les qualités d'acuité et de finesse qui servent au mieux son art, elle adopte des outils, classiques en son temps, mais les approprie par son inventivité propre à des usages inhabituels. Son favori est le crayon Conté. Elle lui adjoint le fusain, la mie de pain qui – pratique courante – lui sert de gomme, l'estompe, et le grattoir – outil spécifique de son style. Elle ajoute parfois au crayon Conté et au fusain la sanguine ou le bistre, qui lui permettent, comme nous l'annoncions plus haut, d'introduire dans ses dessins des impressions subtiles de couleurs. Cet effet coloré reste néanmoins rare dans son œuvre. Ses supports sont toujours le papier, du plus fin et ordinaire pour les croquis, aux plus épais pour les œuvres de grand format.¹⁸ C'est surtout avec ces dernières qu'elle développe et perfectionne sa technique du grattoir, par laquelle elle enrichit son dessin d'une densité de lumière où la chair même du papier est mise à rude épreuve, allant jusqu'à le crever parfois ! C'est ainsi qu'à la gamme chromatique de ses blancs et noirs, elle ajoute une dimension pour ainsi dire visuellement tactile, par une grammaire de l'arrachage du papier, qui va de la plus fine estafilade jusqu'au pelurage le plus grossier, comme au doigt mouillé, pour ajouter à la dimension lumineuse de son savoir graphique. Un journaliste mal renseigné crut devoir attribuer cette pratique à sa vue affaiblie, alors même qu'une telle science n'est concevable que pour quelqu'un qui en perçoit toutes les subtilités.

Cette technique au grattoir, si particulière de son génie propre, elle la déploie dans tous les sujets qu'elle aborde, aussi bien pour l'éclat lumineux bordant l'aile d'un oiseau, le pistil d'une fleur, un fruit coupé, les jouets d'enfants qu'elle aime tant représenter, les arêtes des meubles, le reflet des dorures, que pour le nu féminin – son sujet de prédilection. Abordé tôt dans sa carrière, ce procédé sera le sien jusqu'aux œuvres tardives, comme le montre ce *Jardin de couvent-Longny*¹⁹ (voir p. 208) datant de la Seconde Guerre mondiale, lorsqu'elle est réfugiée à Longny-au-Perche dans sa Normandie natale. Nous distinguons ici les éraflures faites au papier le long des montants de la fenêtre, sur le fauteuil, et sur la robe du personnage au jardin, entre autres.

Ce dessin est intéressant à plusieurs points de vue : sa date, en premier lieu, permet de mettre sérieusement en doute la légende de sa cécité que nous évoquerons plus loin. Ainsi vers l'âge de soixante ans, Louise Hervieu pratique encore son art, avec des œuvres de dimensions relativement grandes pour un papier. Enfin, une autre légende est mise à mal par l'observation de ce dessin. Louise Hervieu, décrivant sa manière de dessiner au critique d'art Claude Roger-Marx, lui explique qu'ayant « trouvé un point de repère appartenant bien au modèle et à sa place sur mon papier. Mes yeux s'habituant à la clarté comme ils le feraient à l'obscurité. C'est de là que je pars toujours, comme

17 Claude Roger-Marx, *Avant la destruction d'un monde*. Paris : Plon, 1947, p. 278.

18 Voir *Le Salon du Carnet de santé* et autres dessins sur http://www.photo.rmn.fr/cf/htm/Search_New.aspx et saisir Louise Hervieu.

19 Louise Hervieu, *Jardin de couvent-Longny*, crayon Conté et éraflures sur papier, 52,5 x 37,4 cm. Paris, collection de l'auteur.

d'un centre autour duquel toute image va se constituer »²⁰. Or nous avons ici un dessin qui présente la particularité, exceptionnelle chez Louise Hervieu, d'une mise en place au moyen d'une règle. En observant la feuille avec attention, nous découvrons, sous l'ensemble relativement mouvementé, le cadre du montant de la fenêtre strictement rectiligne, ce qu'un artiste même habile ne saurait faire à main levée. Illusion rétrospective de sa mémoire, Louise Hervieu décrit donc comme une manière de faire générale, ce qu'elle ne dut pratiquer qu'à des moments particuliers de son activité, quand ses capacités visuelles défaillantes l'obligeaient effectivement à construire ses dessins de manière suivie, sans avoir à affronter le blanc de la feuille, aveuglant pour elle dans toute son étendue. Sa sensibilité à une lumière trop vive n'est pas douteuse, comme l'a montré plus haut l'épisode du feu d'artifice, comme le montre encore son souci d'un éclairage qui ne la fatigue pas pour écrire, lumière électrique atténuée par un réflecteur adapté à sa lampe de travail, ou lumière du jour tamisée par les rideaux de son appartement. D'autres dessins, inachevés, montrent aussi une mise en place préalable, ébauche suggestive de ce que sera l'exécution finale, attestant que si ses propos sont valables, ce n'est que ponctuellement et non pour l'ensemble de l'œuvre. Sa correspondance des années 40 atteste que malgré ses problèmes visuels, Louise Hervieu dessine en toutes circonstances. Dans sa retraite de Longny-au-Perche, elle réclame à ses correspondants du matériel de travail, alors même que l'époque est aux restrictions. Derniers éléments notables du dessin reproduit ici : les lunettes et le livre. Louise Hervieu évoque souvent la loupe qui l'aide à rédiger sa correspondance, et qui figure sur un portrait photographique que fit d'elle Marc Vaux,²¹ mais jamais il n'y est mentionné de lunettes ; enfin le livre, élément quotidien de la vie de Louise Hervieu, qui outre le fait d'écrire abondamment, lisait quotidiennement, y compris les journaux, quand ses yeux le lui permettaient.

Depuis les années 20 jusqu'aux dernières années, certaines œuvres de commande ou les fatigues provoquées par ses maux de santé chroniques, peuvent induire dans son dessin des lourdeurs ou des maladresses. Mais malgré les plaintes constantes qu'elle exprime sur la limitation récurrente de ses capacités de travail, augmentant avec l'âge, elle garde une énergie intacte qui ne demande que l'occasion de s'exprimer à nouveau par la puissance d'une œuvre inspirée. Ainsi, donne-t-elle encore des dessins de grandes dimensions à la fin des années 20,¹⁸ puis à l'Exposition coloniale de 1931 à Paris et encore à la XIXème biennale de Venise en 1934, quand bien même sa santé générale se délabre, nécessitant de nombreux soins, des opérations, et que des problèmes visuels mettent en péril son outil de travail essentiel : ses yeux. Elle écrit alors : « Je perds la vue. »²²

Ce sont des lésions de la cornée qui altèrent gravement celle-ci, leur origine étant la méningite chronique qui sera diagnostiquée peu après. La grande rétrospective de 1927 que lui consacre la galerie Bernheim-Jeune est donc annoncée comme devant être son ultime exposition, ce qui, à grand renfort de presse, établit la légende de sa cécité. Si elle craint en effet de perdre la vue, celle-ci est néanmoins sauvée par des opérations qui stoppent l'évolution des lésions. La légende, elle, est bien ancrée – et demeure encore aujourd'hui – alors que Louise Hervieu poursuit sa carrière de dessinatrice, et s'attache même à un nouveau métier pour lequel ses capacités visuelles seront quotidiennement mises à contribution : la carrière littéraire, premier pas de son œuvre sociale.

20 Louise Hervieu, *Documentation pour Claude Roger-Marx* – Arch. L.H., Paris.

21 Fonds Marc Vaux, réserves du Musée National d'Art Moderne – Centre Georges Pompidou, Paris.

22 Correspondance générale Louise Hervieu – Arch. L.H., Paris.

Comme nous l'avons vu, Louise Hervieu avait déjà écrit et publié, mais peu, parallèlement à sa carrière artistique. Quand les défaillances physiologiques de tous ordres portent atteinte à son activité principale, l'obligeant trop régulièrement à abandonner ses crayons, elle s'oriente résolument vers l'écriture. Après *Montsouris*²³, ses mémoires de jeunesse, elle commence sous forme de roman sa biographie d'enfant malade, car les questions cruciales que sa santé lui pose semblent être une résurgence de l'histoire familiale. Son but est de dramatiser les origines héréditaires de cette santé chaotique, pour faire de son cas particulier le tremplin d'un combat de santé publique. L'un de ses ancêtres maternels, soldat de Napoléon dans les armées d'Italie, y aurait contracté la syphilis.²⁴ Le père même de Louise Hervieu aurait été syphilitique.²⁵ Elle fait alors des hérédités dites « honteuses » et du secret qui les entoure généralement, le motif central de son livre *Sangs*²⁶, dont le personnage principal, Mahaude, dite « Sang de Navet », n'est autre qu'elle-même.

La maladie fut bien sa compagne depuis l'enfance, mais la question de la syphilis congénitale (couramment appelée « syphilis héréditaire » à l'époque) ne survint que dans les années 20, quand sa vue fut mise en danger. Sa constitution physiologique est soumise à un désordre continu, le moindre de ses maux n'est jamais circonscrit et entraîne toutes sortes de malaises annexes. Les traitements alors prescrits tournent souvent au calvaire, par les conséquences imprévues qu'ils génèrent sur ses organes déréglés. A cause de ses difficultés d'assimilation, son régime alimentaire est des plus pauvres. Son corps restant une énigme pour la science, elle devient une sorte de cobaye entre les mains de ses médecins, comme elle l'exprime dans certaines lettres. On lui fait même une ponction lombaire afin de déterminer si l'origine de ses troubles est bien syphilitique, comme elle en est persuadée.

L'élément essentiel de cette période charnière de la fin des années 20 est la résistance morale dont elle fait preuve. Son extrême sensibilité et son intelligence la conduisent, par la fréquentation assidue des divers médecins qui la soignent, à prendre conscience de la dimension sociale de sa maladie. Sa générosité foncière et son énergie intérieure la poussent alors à l'action. Le premier objectif est d'émouvoir le public pour ne pas manquer le but qu'elle se fixe. Après seulement viendra le choc nécessaire et favorable au déclenchement de sa nouvelle œuvre : le combat pour le Carnet de santé. Sa célébrité d'artiste facilite le succès de son livre *Sangs*, qui provoque d'élogieux échos dans la presse. L'émotion suscitée, son activisme et ses relations font qu'elle remporte le prix Femina en Décembre 1936. Ainsi est posée la première pierre de son œuvre sociale.

A l'automne 1937, virulente offensive contre l'hypocrisie générale, son pamphlet *Le « Crime »*²⁷ est édité. Les mots sont violents, l'appel dénonce résolument le silence qui règne autour des questions de santé héréditaire, aussi bien dans les couples que dans les familles et dans la société, voire dans le corps médical. Elle s'insurge contre l'incurie des hommes politiques et démasque crûment le danger que représente pour le corps social cette situation qui, selon elle, si rien n'est fait, se reproduira indéfiniment. Les progrès de la science sont là, mais les moyens qui

23 Louise Hervieu, *Montsouris*. Paris : Emile-Paul Frères, 1928.

24 Entretiens de l'auteur avec Gilbert Gruet, ancien secrétaire de Louise Hervieu – Arch. L.H., Paris.

25 Fonds Clément-Janin, Bibliothèque d'Art et d'Archéologie Jacques Doucet – Institut National d'Histoire de l'Art, Paris.

26 Louise Hervieu, *Sangs*. Paris : Denoël et Steele, 1936.

27 Louise Hervieu, *Le « Crime »*. Paris : Denoël, 1937.

permettraient leur application font défaut. Elle fustige encore l'égoïsme des hommes et la vanité mondaine, qui sous couvert de convenances laissent se propager la contamination aux dépens d'« innocents »²⁸, avant tout les enfants.

Sa détermination est efficace, et « le samedi 11 décembre [1937], l' 'Association Louise Hervieu' pour l'institution du Carnet de santé a été fondée »²⁹. Cette association, qui voit le jour dans l'atelier du peintre Edouard Mac Avoy, est présentée par Philippe Fauré-Fremiet à de nombreuses personnalités du monde médical, politique, littéraire, artistique et mondain. Le comité de l'association compte les professeurs Gougerot, Couvelaire, Pautrier, Labbé..., les docteurs Pinard, Devraigne, Trèves, Mondain, Kervrann... et la doctoresse Montreuil-Strauss. Parmi les écrivains, on relève les noms de Lucien Descaves, Maurice Donnay, Roland Dorgelès ; pour les peintres, Pierre Bonnard, André Dunoyer de Segonzac, Raoul Dufy ; l'acteur Michel Simon, ainsi que le directeur du Petit Palais, Raymond Escholier. Dans l'assistance, sont présents Claude Roger-Marx, Louise Weiss, et bien d'autres.²⁹ Un bulletin d'adhésion est diffusé, ainsi que des circulaires citant d'éminents spécialistes de la santé de son temps, qui justifient par leurs propos l'appel de Louise Hervieu à la générosité publique en faveur de la propagande pour le Carnet de santé.

Dès janvier 1938 une conférence à ce sujet est annoncée, mais, annulée « en raison d'une indisposition de Louise Hervieu »³⁰, elle se tient à la Sorbonne le 25 février, sous les auspices d'Anatole de Monzie, député, ancien ministre, et du professeur Pautrier. Elle sera reprise le 19 mars de la même année, avec Justin Godart, sénateur, ancien ministre de la Santé Publique, et le docteur Devraigne, accoucheur à l'hôpital Lariboisière à Paris. Dans cette phase offensive de son action, Louise Hervieu précise sa pensée sur le Carnet de santé. Elle en a bien une conception médicale, quoique son pamphlet *Le « Crime »* insiste sur les plans humain et moral. Selon elle, il sera obligatoire de la naissance à la mort, comportera les éléments d'hérédité sanitaires, et enfin sera copié et donné après sa mort, aux descendants de son détenteur. Il y a une forme d'utopie dans la conception qu'elle s'en fait, déclarant en 1939 qu'il « reste la protection du voyageur, de l'accidenté, du blessé [...] Le Carnet qu'on trouvera sur eux règlera les soins possibles. Il décidera de leur sort »³¹. Elle imagine ainsi que dans la « cité future »³¹, selon ses propres mots, le Carnet de santé sera présent en permanence sur chacun d'entre nous, qui par ailleurs bénéficiera d'une éducation sanitaire.

Le but de Louise Hervieu est atteint le 2 mai 1939, quand Marc Rucart, ministre de la Santé Publique, signe, sans attendre le vote du Sénat, un arrêté instituant le « Carnet de santé ». C'est une victoire, mais aussi une déception, car l'obligation qu'elle juge nécessaire ne peut être sanctionnée que par le vote du Sénat. Dans la presse, grand public autant que médicale, le large écho atteste du rôle efficace de l'artiste. Mais la déception est redoublée par le déclenchement de la Seconde Guerre mondiale, qui va ralentir sinon interrompre le processus en cours.

Sous le régime de Vichy, les nouvelles lois en vigueur la contraignent à dissoudre son association, car certains de ses membres sont juifs.³² Elle écrit, le 24 décembre 1941 : « Je dois dissoudre (n'ayant plus les moyens physiques

28 Source: Archives Louise Hervieu, Paris.

29 Journal Beaux-Arts, [31 / 12 / 1937] – Arch. L.H., Paris. Le nom officiel de de l'association était : Association Louise Hervieu Pour l'établissement du « carnet de santé ».

30 Journal non identifié, [12-2-1938] – Arch. L.H., Paris.

31 Louise Hervieu, *Message aux congressistes de l'Alliance d'Hygiène Sociale*, mai 1939 – Arch. L.H., Paris.

32 Entretiens de l'auteur avec Gilbert Gruet, ancien secrétaire de Louise Hervieu – Arch. L.H., Paris, et Correspondance générale Louise Hervieu – Arch. L.H., Paris.

Louise Hervieu, *La Poupée victorieuse*. Dessin à la craie noire.
Photographie de Guillaume d'Enfert, collection de Jacques-Paul Dauriac.



et pécuniaires de la soutenir) cette Association que j'avais nouée avec tant de foi. »³³ Sur les conseils de proches, elle avait quitté Paris pour se réfugier en Normandie auprès d'amis, puis à la maison de retraite de Longny-au-Perche. Malgré les défaillances quotidiennes qui perdurent, et les difficultés de tous ordres causées par la guerre, elle reste vigilante et tâche de poursuivre, loin de tout et de tous, l'œuvre entamée sous la III^{ème} République. Mais son action, que le maréchal Pétain avait qualifiée en 1937 d'« œuvre de salut public », n'est plus alors perçue aussi favorablement. Elle écrit un article pour la revue *La Prophylaxie antivenérienne*, non datée à ce jour,³⁴ qui fait état de la continuité de son combat à cette époque. Son rôle est encore reconnu officiellement, quand le maire de Rouen l'informe par lettre, le 9 février 1942, que sa ville « vient de décider que chaque enfant qui naîtrait à Rouen recevrait le CARNET de SANTE dont vous êtes l'auteur »³⁵. Le 30 avril de la même année, elle donne une préface au docteur Joseph Payenneville, active personnalité rouennaise, pour son livre *Le Péril vénérien*³⁶. Sans qu'elle en soit informée, son éditeur Robert Denoël envoie en 1943 *Le Malade vous parle*³⁷, nouveau livre de Louise Hervieu, au docteur Ménétrel,³⁸ médecin et secrétaire particulier du maréchal Pétain.

Ces derniers faits invitent à poser la question d'une éventuelle connivence de Louise Hervieu à l'égard du régime de Vichy. C'est sans compter sur la psychologie particulière d'un être qui a souffert sa vie durant, chaque jour, à chaque heure, et ira jusqu'à écrire qu'elle aurait préféré ne pas naître si c'était pour vivre ce martyre permanent, qui allait parfois jusqu'au « dégoût de moi-même ». C'est par l'emprise du mal physique sur elle qu'il faut comprendre son obsession du Carnet de santé, qui la porte effectivement à des idées eugénistes, sans présupposés idéologiques. Elle a d'ailleurs su rassembler, sous la houlette de son association, des personnalités de tous bords et de toutes tendances, sans exclusives ni préjugés. Avant tout, il est pour elle question de souffrance, et d'éviter par le Carnet de santé que soit transmise de génération en génération cette souffrance, facteur dans lequel elle voit aussi le ferment principal des guerres.

Le trouble éventuel que peut susciter son action pendant les années 30, puis, réduite et isolée, durant les années de guerre, vient de la concordance historique malencontreuse de son idée du Carnet de santé, dénuée de préjugés moralistes, raciaux ou idéologiques, avec les pratiques eugénistes et euthanasiques du régime nazi, qui lui ne s'embarrasse de rien pour éliminer ceux qu'il taxe arbitrairement d'être « dégénérés ». Louise Hervieu fait à cette époque l'éloge de tous les pays prenant des mesures d'ordre strictement sanitaire, qui lui semblent aller dans son sens pour la santé publique, tels que l'Allemagne, la Suède, la Norvège, l'U.R.S.S. et les Etats-Unis.³⁹

Par le manque de discernement politique que provoque, dans son appréciation des événements, cette obsession du Carnet de santé qu'elle nomme sa « folie »⁴⁰, certains de ses propos ont pu choquer son entourage. Mais nous avons le témoignage d'Herbert Le Porrier, médecin d'origine juive réfugié lui aussi à Longny-au-Perche

33 Correspondance générale Louise Hervieu – Arch. L.H., Paris.

34 Source: Archives Louise Hervieu, Paris.

35 Correspondance générale Louise Hervieu – Arch. L.H., Paris.

36 J. Payenneville, *Le Péril vénérien*. Paris : Presses Universitaires de France, collection Que sais-je ?, 1942.

37 Louise Hervieu, *Le Malade vous parle*. Paris : Denoël, 1943.

38 Correspondance générale Louise Hervieu – Arch. L.H., Paris.

39 *La Revue Doloriste*, 1er Février 1937], et journal *Minerva*, 1er Mai 1938 – Arch. L.H., Paris.

40 Correspondance générale Louise Hervieu – Arch. L.H., Paris.

durant cette période,⁴¹, qui visita Louise Hervieu régulièrement de 1941 à 1944, la soigna et devint son ami. En 1951, il écrit : « Louise Hervieu est à l'écart de toutes les compromissions. Elle ne distingue que la vie bonne et la vie mauvaise. Elle est pour la vie bonne. »⁴²

La fin de la guerre à Longny-au-Perche est marquée par une tentative infructueuse de soumettre Louise Hervieu à un tribunal d'épuration, comme il en fonctionne alors de manière légale ou arbitraire dans la France en voie d'être libérée, mais c'est accompagnée en personne par le docteur Cavaillon, réintégré au ministère de la Santé Publique du gouvernement provisoire de la République française, qu'elle est rapatriée à Paris fin février-début mars 1945.

Après guerre, l'« Association Louise Hervieu pour l'établissement du 'Carnet de santé' » ne revoit pas le jour. Mais le carnet existe encore, puisqu'il a été confirmé le 19 décembre 1944, dans sa forme de 1939 de l'arrêté Rucart, par François Billoux, ministre de la Santé Publique du gouvernement du général de Gaulle.⁴³ Louise Hervieu, âgée, toujours plus affaiblie par ses maux incessants, reste pourtant attentive à son œuvre sociale. L'écho de son action est encore attesté en 1950, par le cours chapitre que lui consacre le docteur François Salières dans son livre *Ecrivains contre médecins*.⁴⁴ Il y écrit : « Comment ne pas remercier Mme Louise Hervieu pour le bien [...] qu'elle a fait. » Elle quitte son domicile de la rue du Cherche-Midi, et passe d'hôpitaux en hospices, soumise à de nombreux et nécessaires examens. Malgré cela, avec l'aide d'amis fidèles, elle s'occupe de son nouveau roman,⁴⁵ la suite de *Sangs*, mais aussi de ses dessins, reçoit des journalistes, et continue à correspondre abondamment comme elle l'a toujours fait. En 1952, deux ans et demi avant sa mort, elle écrit à une amie : « Figurez-vous chère, qu'on a donné à Plaisir comme à Marseille et en d'autres lieux un devoir sur le Carnet ! J'en aurais étouffé de bonheur. »⁴⁶ L'âge et la maladie ne la désarment pas. Elle compte sur la jeune génération qui l'entoure et a survécu à la guerre pour prendre le relais de son action. Et pour servir encore « la Cause »⁴³, elle demande à être autopsiée,⁴⁷ dans l'espoir, par l'éventuelle découverte de l'origine de ses maux, d'être utile une dernière fois à la santé publique.

Son action eut donc en son temps des conséquences sanitaires et sociales bénéfiques. La question restant en permanence à l'ordre du jour dans le corps médical, on peut estimer que la Carte Vitale utilisée en France aujourd'hui, sorte de carte d'identité sanitaire délivrée à chaque citoyen, est la version actuelle du Carnet de santé de Louise Hervieu.

Paris, Janvier 2011 - Juin 2016.

- 187 -

41 Entretiens de l'auteur avec Gilbert Gruet, ancien secrétaire de Louise Hervieu – Arch. L.H.

42 Herbert Le Porrier, Louise Hervieu et nous. – Arch. L.H., Paris.

43 Catherine Rollet, *Les Carnets de santé des enfants*. Paris : La Dispute, 2008.

44 Docteur François Salières, *Écrivains contre médecins*, édition revue et augmentée. Paris : Denoël, 1950.

45 Louise Hervieu, *La Rose de Sang ou Le Printemps de la Jeune Hérédote*. Genève : Pierre Caillé, 1953.

46 Correspondance générale Louise Hervieu – Arch. L.H., Paris.

47 Entretiens de l'auteur avec Gilbert Gruet, ancien secrétaire de Louise Hervieu – Arch. L.H., Paris.



Louise Hervieu, *Le Lion des Flandres*.
Dessin à la craie noire, 1916.
Photographie Goupil, in revue *Les Arts*,
n° 157, 1917.



Louise Hervieu, *L'Enseigne du Coq hardy*.
Dessin à la craie noire, 1916.
Photographie Goupil, in revue *Les Arts*,
n° 157, 1917.

Ah! Dieu que la guerre est... Folie!¹
En marge d'une exposition – Quelques femmes et la guerre :
Promenade en forme de patchwork artistique, poétique et littéraire

par Guillaume d'Enfert

En mars 2016 à Paris, la Cité de l'architecture & du patrimoine, musée des Monuments français, ouvrait dans son aile du Palais de Chaillot une exposition commémorative au titre insolite : *1914-1918 Le Patrimoine s'en va-t-en guerre*. Son objet était, aussi étonnant que cela puisse paraître au premier abord, l'étude d'une manifestation qui se tint, elle, de 1916 à 1917 au Petit Palais, intitulée : *Exposition d'œuvres d'art mutilées ou provenant des régions dévastées par l'ennemi*. Le musée du Palais de Chaillot trouvait là un motif, parfaitement en harmonie avec ses fonctions de préservation, de connaissance et de promotion du patrimoine architectural historique français. La commémoration était double, d'une certaine manière, puisque l'exposition de 1916-1917 commémorait elle-même, sur un mode déploratoire, les richesses architecturales et artistiques de la France soumises aux assauts destructeurs de l'armée allemande. Les hommes se battent encore en 2017 sur la terre, mais après de longs siècles de disharmonie et de rivalités, il semblerait, malgré les brouilles anecdotiques, les incompréhensions passagères, que les pays européens et en particulier l'Allemagne et la France, aient enfin su trouver les voies d'une entente nécessaire, d'une harmonie fertile, même si elle est capricieuse, au moins d'une vitale fraternité.

L'exposition, dont le catalogue² reprend et développe amplement le propos par une série de textes bien documentés et illustrés, suivait un parcours dont la conception savante restait intelligemment didactique, et bien équilibrée dans la présentation de son sujet. Nous étions conduits des prémices qui amenèrent les autorités artistiques et militaires de l'époque, alors étroitement dépendantes l'une de l'autre, à concevoir une instrumentalisation des destructions causées par l'ennemi à des fins de propagande patriotique, jusqu'à sa mise en scène publique à l'exposition du Petit Palais. Une première ébauche de cette réaction officielle se tint en 1915 dans l'aile du Palais de Chaillot où se trouvait alors le musée de Sculpture comparée, composé d'un fonds de moulages des plus illustres bâtiments architecturaux de France, devenu aujourd'hui la Cité de l'architecture et du patrimoine. De grands tirages photographiques de sculptures ou de bâtiments détruits furent placés à côté des moulages qui en avaient été faits depuis le XIX^e siècle, et qui restaient parfois les seuls témoins de ce qui n'était plus que ruine. Cette exposition fut suivie par celle du Petit Palais en 1916-17, qui en prit le parti inverse, présentant au public les débris mêmes de ce que la guerre avait défiguré, avec en regard des photographies des bâtiments ou des sculptures encore intactes. L'impact sur le visiteur n'en était que plus fort, il avait sous les yeux et à portée de main les résultats mêmes de la violence guerrière perpétrée par l'ennemi sur son sol. Ce dispositif muséographique se présentait ainsi pour les parisiens comme le témoignage « vivant » et douloureux de ce que depuis le début de la guerre nombre de publications,

1 Voir le poème d'Apollinaire datant de 1915 : « L'adieu du cavalier ».

2 Sous la direction de Jean-Marc Hofman, *1914 - 1918 Le patrimoine s'en va-t-en guerre*. Paris : Cité de l'architecture & du patrimoine – Norma Editions, 2016.

abondamment illustrées par la photographie, le dessin ou la peinture, offraient à la réflexion de leurs lecteurs. En s'exposant comme victime de la barbarie allemande, on renforçait dans l'opinion le sentiment de l'Union sacrée, on démontrait aux populations la nécessité de faire passer à l'arrière-plan toutes considérations personnelles, afin de se consacrer pleinement à « l'effort de guerre », dans le but d'une victoire que l'on croyait encore possible par la seule coalition des forces alliées.

Le parcours de l'exposition de 2016 expliquait très clairement et donnait à voir tout cela en présentant de nombreux documents d'époque : photographies, journaux, affiches, écrits autographes, cartes postales, dessins, peintures, et bien sûr, au premier chef, certaines des œuvres « mutilées » exposées en 1916 et 1917 au Petit Palais. Parmi les documents originaux, figurait un dessin de Louise Hervieu qui sera notre point de départ pour, en marge du propos de cette exposition, le reprendre et poursuivre sa réflexion en l'illustrant par des textes, poèmes ou proses, et des dessins, qui donneront un aperçu sur certaines réactions féminines face à la guerre. Cette réflexion, avec Louise Hervieu comme introductrice, sera l'occasion d'évoquer et de donner la parole à trois femmes qui furent ses amies, ses connaissances, ou proches de son milieu artistique.

Charité bien ordonnée... Louise Hervieu en porte-drapeau.

De notoriété discrète encore au temps de la première guerre mondiale, bien qu'elle eût été auparavant sujette à la critique attentive de Guillaume Apollinaire, lors de sa participation au salon des Indépendants, Louise Hervieu (1878-1954) « « grâce à la parfaite obligeance d'Henry Lapauze [alors son directeur] put dessiner au Petit Palais quelques-unes de ces pierres meurtries par les obus allemands »³. Cette manifestation de la propagande antiallemande, d'esprit patriotique et revancharde, est l'occasion pour cette artiste de trente-huit ans, d'explorer d'une manière originale ce qui est déjà son art le plus abouti : le dessin. Rien dans ceux que nous connaissons des dessins faits sur pièces dans l'espace du Petit Palais, ne dénote la moindre expression de chauvinisme cocardier ou de patriotisme. Ses représentations sont à l'image d'un travail artistique où seule l'expression plastique du sujet choisi, semble être comme pour ses dessins « non officiels », si je puis dire, l'objet de son étude. Que ce soit *Sainte Fine* – voir p. 180 –, *Le Calvaire de Génicourt-sur-Meuse*, *Le Lion des Flandres* (p. 188) qui surplombait le beffroi de la ville d'Arras que nous retrouverons plus loin, ou l'*Ecce Homo de Suippes*, le *Christ de Dieppe* ou encore *Un Ange de Saint Waast*, l'ensemble de ces dessins présente une parfaite cohérence stylistique avec son travail antérieur ou contemporain. Deux dessins de la série pourraient prêter à la lecture d'un sens patriotique. Le premier, *L'Enseigne de l'Auberge du Coq Hardy* (p. 188), figure l'animal taillé dans le bois, rendu dans ce dessin avec toute la fière majesté du gallinacé emblématique de la France séculaire, mais tel que « nature », sans sous-entendu idéologique qui dénoterait chez l'artiste une volonté d'expression patriotique. La note patriotique qui peut à l'époque résonner à l'esprit du spectateur, quant à l'objet d'art lui-même, était la puissance symbolique évocatrice de son origine : Verdun, où après les défaites de Juillet 1916 l'armée française reprend le dessus au moment même de l'ouverture de l'exposition du Petit Palais. L'autre dessin s'éloigne pourtant plus encore de cette expression, pour définir graphiquement un sentiment de commisération envers le soldat blessé, Louise Hervieu ajoutant à la représentation de la *Croix calcinée et débris du Christ de l'Eglise de*

3 *Le Carnet des ateliers*, in *Le Carnet de la Semaine*, n° 82, 31 décembre 1916, p. 10. Paris : Archives Louise Hervieu.

Révigny (Meuse) – objet d’ailleurs minimaliste puisqu’il ne reste qu’un bras pendant d’un côté, quelques doigts de l’autre, et les pieds dont s’élance deux morceaux de jambes abrégées sur le fond de la croix brûlée, ajoutant donc un personnage apparemment blessé, affalé au pied de cette croix, assimilant l’œuvre et l’homme en leur commun malheur. Elle intitule ce dessin : *Pour le soldat, une croix* - voir p. 196. Il n’y a là qu’une manifestation de compassion, sans sous-entendu patriotique, ni dans la pose du personnage, ni dans son costume, qui n’a pas apparence militaire. Seul le titre donne cette dernière indication. Les restes calcinés du Christ représenté sur le dessin, comparés à la carte postale faite à l’époque de l’exposition, attestent bien quant à eux l’identité de l’œuvre dessinée avec celle exposée, dont le dénuement par la destruction quasi-complète du sujet central a vraisemblablement inspiré à l’artiste l’ajout de cette présence humaine soumise au poids de la douleur du monde en guerre. C’est en quelque sorte une figuration mystique de la souffrance humaine, hommage aux soldats anonymes sur qui pèse la charge du combat. Mais il n’y a, une fois encore, rien d’explicitement patriotique dans cette représentation.

Si comme nous venons de le voir, la série des dessins qu’elle fit au Petit Palais reste sobre sinon muette en matière de patriotisme, elle écrit néanmoins le 27 Novembre 1919 à Ludmila Savitzky⁴ :

Mes cousins⁵ m’avaient hospitalisée⁶ à Garches, on y sent de plus près le printemps et l’été. Durant les nuits de gothas⁷, je m’essayais à perpétrer l’histoire du jardin, pour me détourner de mes douleurs plus hardies la nuit que le jour. Les tirs de barrage qui déchiraient les grands rideaux de soie du silence laissaient aussi tomber des éclats de mitraille.

Et les lendemains de l’alerte, le Bon Jardinier en trouvait qui avaient percé le coeur triomphant des roses et le tendre coeur des laitues nouvelles.

Certaines fois, que l’obus meurtrier des Boches⁸ avait frappé dans le bois de Marly un grand arbre fameux vénérable centenaire, le Bon Jardinier qui avait été voir la triste chose en revint blême malgré son hâle et il nous dit que du grand arbre il ne restait plus de traces ; il s’était comme évadé, mais à sa place la terre était creusée.

« Dans cette large tombe vide, nous dit le Bon Jardinier, on mettrait notre maison, le jardin... et son jardinier. »⁹

Cette citation donne le ton de sa pensée d’alors, qui s’exprime nettement après la guerre, sans agressivité, mais où « l’ennemi » reste encore désigné par ce qualificatif péjoratif sinon infamant usuel en France : le « Boche ». Nous avons peu de témoignages encore sur la vie de Louise Hervieu pendant la guerre de 14-18, il semble bien cependant qu’elle s’accorde ici à l’antagonisme des deux peuples qui s’affrontent et se rejettent, quand ça n’est pas directement par « la mitraille », au moins par le vocabulaire.

4 Nous aborderons Ludmila Savitzky dans la partie suivante.

5 Il s’agit vraisemblablement de François Baron et de sa femme. Il sera plus tard dédicataire du *Bon Vouloir* (Paris : Librairie de France, 1927.), où Louise Hervieu le nomme comme ici « le Bon Jardinier ».

6 Au sens d’hospitalité aussi bien que d’hospitalisation, vu l’état de santé chroniquement défaillant de Louise Hervieu, cf. l’article *Louise Hervieu - Du dessin au Carnet de santé*.

7 Bombardiers aériens ainsi nommés car leur usine de fabrication était située dans la ville de Gotha, en Thuringe, au centre de l’Allemagne.

8 Sobriquet ou insulte, ce nom est une abréviation d’Alboche, et désignait les ennemis d’alors. Son étymologie est incertaine.

9 Fonds Ludmila Savitzky / IMEC.

Le 14 Décembre 1921, elle écrit à nouveau à Ludmila Savitzky pour la remercier de l'accueil chaleureux réservé à ses *Entretiens sur le Dessin avec Geneviève*¹⁰, recueil de textes pour l'apprentissage du dessin destiné aux enfants. Elle lui exprime son enthousiasme « quand vous voulez bien me conter que votre petite Nicole¹¹ s'est approchée de vous rêveuse et confiante à la lecture de ces petits entretiens, il me semble qu'elle s'est approchée aussi de moi et que je sens la douceur et la chaleur de sa présence... dans ce lit où me voilà retombée »¹². Cette édition reprenait les *Entretiens...* figurant dans *Le Livre de Geneviève*, précédemment paru aux éditions Bernheim-Jeune en 1920, qui présente l'intérêt, dans le contexte qui nous occupe, de contenir une suite de dessins consacrée aux poupées, dont l'un, en particulier, possède toutes les caractéristiques patriotiques qui manquaient à ceux tirés de l'exposition du Petit Palais. Titré *La Poupée victorienne* – voir p. 185 –, il est d'un esprit explicitement guerrier. La poupée dressée de face porte un bonnet phrygien formant casque, orné d'une sorte de cocarde faite d'un ruban croisé aux couleurs du drapeau français (le dessin est, comme généralement chez Louise Hervieu, en noir et blanc, mais la densité de son travail graphique est propice à nous faire ressentir une impression colorée), tandis que de sa main droite elle tient la hampe d'un drapeau qui porte sur sa bande blanche centrale le titre même du dessin. Le corps de la poupée au buste en parti dénudé sous la cape, aussi noire que ses cheveux longs en bataille qui ondulent comme sous l'effet de l'énergie, plus défensive peut-être qu'agressive, qui semble l'animer, se détache, épanoui, faisant barrage à l'ennemi de ses bras écartés, pleinement offert à sa tâche de petit soldat. En fond de décor, dans la partie supérieure, des éclairs sillonnent l'espace, évocateurs de la violence des combats. Ce dessin accompagne un poème de Joseph Mélon¹³ daté du 17 Décembre 1917, au titre éponyme, mais dont le ton patriotique porte toute la rancœur d'une acrimonie germanophobe. En voici quelques vers :

Je me nomme Victoire et ce sont des soldats
 Qui m'offriront demain aux petites Françaises ;
 Dans leur doigts, je naquis au chant des Marseillaises
 [...]
 Dès le Noël prochain, je serai favorite ;
 Dans des berceaux alliés, tout en restant petite,
 J'aurai plus de dix soeurs – sans une à Nuremberg !¹⁴

Nous noterons en passant, dans cet extrait, le rapprochement de la fête de Noël et de la guerre, qui, hors de toute question religieuse, nous semble bien saugrenu, associant dans un même mouvement sentimental, comme l'exposition de 2016 en a montré d'autres exemples, une dimension mystique à des faits guerriers, confondant d'un même esprit malsain l'image de l'innocence et la haine. Ainsi se trouve mise entre parenthèses la séparation des

10 Louise Hervieu, *Entretiens sur le Dessin avec Geneviève*. Paris : Bernheim-Jeune, 1921.

11 Nicole Rais Savitzky (1911-1965), future Nicole Vedrès, cinéaste, critique et auteure.

12 Fonds Ludmila Savitzky / IMEC.

13 Poète français, 1869-1941.

14 Joseph Mélon, *La Poupée victorienne*, In Louise Hervieu, *Le Livre de Geneviève*. Paris : Bernheim-Jeune, 1920, pp. 60-61.

Eglises et de l'Etat votée en 1905, comme le fit aussi l'Union sacrée avec ce qui presque vingt ans plus tôt suscitait polémiques et invectives entre camps opposés. Ce dessin d'une poupée belliqueuse, qu'il ait été fait ou non à partir du poème, semble être l'illustration de ses trois premiers vers qui évoquent les champs de bataille et le monde militaire, avec des éléments graphiques bien ancrés dans une dimension visuelle patriotique : le bonnet et sa cocarde renvoyant à la Révolution française et à son hymne, *La Marseillaise*, le drapeau tricolore à la nation nouvelle qui rompt avec l'Ancien régime. Cette œuvre, si on la replace à la date de la publication du livre – en 1920 la victoire est acquise – dresse un constat plus qu'elle n'exprime une posture vindicative. Si la poupée du dessin est de nature guerrière, c'est une question de contexte, elle est un reflet du monde humain, mais elle reste un jouet, avec les attributs choisis que lui donnent les hommes, au même titre que d'autres jouets guerriers comme il s'en fait encore... Ce qui nous semble plus négatif dans le poème est la transmission des valeurs de rancune qu'il veut inculquer. Il ne se contente pas de passer d'un monde d'adultes, qui feraient un cadeau symbolique de leur « Victoire », à un monde de petites filles qui resteraient des petites filles jouant à la poupée, mais il les invite elles-mêmes avec cette poupée qui n'aura pas de sœurs « à Nuremberg », à adopter les valeurs des adultes en devenant elles aussi les ennemies des filles de l'ennemi. Cette volonté de transmission des haines d'une génération à une autre n'est pas nouvelle, et chaque jour qui passe en perpétue hélas le rite.

Nulle interprétation d'une œuvre ne saurait exprimer la vérité qui était celle de l'artiste à l'heure de sa création, nous ne donnons ici qu'une lecture, forcément circonscrite aux limites actuelles de notre compréhension. Et toutes proportions gardées, cette poupée brandissant le drapeau tricolore n'est pas sans évoquer, à sa mesure de poupée qui ne porte pas d'arme, *La Liberté guidant le peuple*, d'Eugène Delacroix.

Ludmila Savitzky : une fée venue de Russie

De son côté, Ludmila Savitzky (1881-1957), qui fut comédienne, publia des poèmes et des nouvelles, s'affirma à partir des années vingt comme traductrice, de James Joyce notamment, et rédactrice d'articles littéraires pour des revues aussi variées que *Les Feuilles libres*, *Les Ecrits nouveaux*, *La Revue européenne*, *Menorah*, *Le Mercure de France*, *Europe*, etc... Elle épousa le critique d'art Jules Rais, proche de l'école de Nancy et cousin du critique d'art Roger Marx,¹⁵ avant d'épouser Marcel Bloch, qui travaillait aux chemins de fer d'Orléans, dont les ateliers de fabrication furent affectés, durant la guerre, à la production de munitions.¹⁶ A l'époque de ses échanges épistolaires avec Louise Hervieu, c'est sous le nom de Lud, telle que la surnommaient ses amis, qu'elle signe un roman tiré de son expérience de la guerre et de sa proximité de cœur avec la jeunesse. Son ami André Spire écrit qu'« elle vient de publier un fort joli ouvrage : *La Clairière aux Enfants*¹⁷ où elle raconte, pour les adolescents, et aussi, je vous assure pour les grandes personnes, ce qui s'est passé pendant nos tragiques années 1914-1918 »¹⁸. Ce titre est ambivalent, car en même temps qu'il désigne une sorte de havre de paix avec le mot « clairière », il se donne bien pour ce qu'il est par

15 Dont le fils Claude Roger-Marx sera l'ami de Louise Hervieu et l'un des plus fervents défenseurs de son œuvre.

16 Cf. Ludmila Savitzky & André Spire *Une Amitié tenace* – Correspondance 1910-1957, présentation par Marie-Brunette Spire. Paris : Les Belles Lettres, 2010.

17 Lud, *La Clairière aux Enfants*. Paris : Eugène Figuière, 1920.

18 In *Une Amitié tenace*, *op. cit.*, note 168, p. 220.

les dates indiquées : un roman de guerre. Mais c'est un roman où l'auteur infuse son tempérament humaniste, ses idées avancées, son expérience de l'étranger et d'étrangère (elle est née à Ekaterinbourg, en Russie), ses conceptions pédagogiques progressistes au service de la jeunesse afin de l'éclairer, sans l'embrigader. Elle expérimenta ces idées relativement neuves et hardies pour l'époque avec son premier mari, Jules Rais, à la Chartreuse de Neuville-sous-Montreuil, dans le Pas-de-Calais, dans le cadre d'une communauté hétéroclite de classes laborieuses, artistiques et intellectuelles, désireuses de partage, d'ouverture à l'autre, de changements et de progrès sociaux. C'est ce qu'elle exprime ainsi fort bien et sans ambages dans l'introduction du livre :

Présentation aux parents

- Tu ne feras pas de préface à ton livre, n'est-ce pas ? Les préfaces, on ne lit jamais ça ! – me dit une petite fille qui a déjà quelque expérience de la lecture.

Aussi n'est-ce pas pour les enfants que j'écris ces lignes. Ils liront le livre et diront ce qu'ils en pensent. Mais vous, Parents, avant de le leur offrir, vous voudrez sans doute savoir s'il est « bon » ou « mauvais », c'est-à-dire s'il correspond à vos propres opinions sociales, pédagogiques, littéraires.

Vous le voyez, c'est une histoire de guerre... Quelques-uns d'entre nous évitent de fixer l'esprit de leurs enfants sur ces souvenirs ; ils redoutent à juste titre l'éveil de la violence, l'exclusive admiration de la force matérielle, ou bien la hantise des visions sanglantes dans les jeunes cerveaux ; d'autres, au contraire, apportent à leurs fils, à leurs filles, les volumes qui exaltent un invraisemblable et lyrique Poilu, insistant jusqu'à l'absurde sur l'abjection de l'invariable Otto¹⁹ à lunettes, coupeur de poignets et voleur de pendules.

Laisserons-nous donc nos enfants dans l'oubli progressif de ce qui détermina la vie ou la mort de leurs aînés ? Ou bien abandonnerons-nous leur imagination à la littérature hypocrite en laquelle certains auteurs transforment les substantielles réalités apparues dans la mêlée ?²⁰

[...] Dans l'universelle tempête, j'ai voulu réserver cette *Clairière aux Enfants*.

Ce livre ne leur propose aucune solution toute faite des questions morales ou sociales ; il essaie de stimuler en eux le désir de faire un jour leur propre choix parmi les buts de l'effort humain. [...]

26 mai 1919²¹

D'emblée, le ton est donné, il ne s'agit pas de propagande ni d'édification, mais d'éveil à la conscience, à la réflexion personnelle, à l'esprit critique. Autrement dit, son but est l'instruction, tâche la plus essentielle qui soit vis-à-vis de l'être humain s'ouvrant à la vie et au monde. Lud ne s'empêchera donc pas de dépeindre les réalités crues de la guerre, d'exprimer l'indignation de ses personnages, de porter l'opprobre sur les ennemis « qui ont démolé la cathédrale de Reims », lieu hautement symbolique de l'unité de la France depuis les rois jusqu'à la République, soucieuse, elle aussi, d'asseoir son autorité et sa gloire sur un passé lointain, fût-il d'une nature opposée à son

19 Prénom typiquement germanique, très courant à l'époque et dont le plus éminent représentant de la fin du XIXe siècle fut Otto von Bismarck.

20 On peut penser ici à une allusion au titre, célèbre à l'époque, du pacifiste Romain Rolland : *Au dessus de la mêlée*, qui date de 1915, et que Lud ne pouvait pas ignorer dans le milieu qui était le sien.

21 Lud, *La Clairière aux Enfants*, op. cit., pp. [5]-6.

principe de laïcité. Elle fait état des combats aériens, des missions de destructions des usines d'armements du « pays de Bochie ». Ce vocabulaire qui nous est bien étrange et heureusement étranger aujourd'hui, reflète un sentiment général, une réalité d'époque, mais Lud révèle là encore un esprit qui sait voir au-delà des certitudes étiquées, des *a priori* xénophobes. Ainsi même si, ici comme chez Louise Hervieu, l'ennemi envahisseur et meurtrier est dénigré sous le vocable de « Boche », c'est en raison de son action dévastatrice, non en raison de son être. Ce n'est pas l'Allemand qui est l'ennemi, c'est le soldat soumis aux ordres, dont on comprend bien, pour le plus grand nombre, qu'il n'est pas responsable et qu'il n'obéit qu'aux décisions venant de plus haut que lui. Celui qui tue n'est pas plus criminel d'un côté que de l'autre, mais victime, en plus du fait de risquer sa peau, de la volonté belliqueuse de ses gouvernants.

Certains passages n'échappent pas aux bons sentiments, sans mièvrerie, ni à un certain didactisme, qui n'est jamais borné pour autant, ménageant à la réflexion du lecteur, par le biais de personnages aux caractères complexes, la liberté nécessaire à son épanouissement propre et pour que son jugement s'éveille sans contrainte de la part de l'auteur. Touchant à toutes les facettes de la guerre, le livre évoque en passant aussi bien la Révolution Russe que l'intervention des Américains ou les rôles des différents pays européens. Ludmila Savitzky, peut-être sensibilisée par son mariage avec Jules Rais, qui sans être pratiquant, était juif, et par son amitié profonde avec le poète André Spire, évoque aussi les événements d'alors en Palestine et la situation parfois difficile des Juifs en Europe, en Russie ou ailleurs.

Tout ce qui a trait à la psychologie enfantine est particulièrement bien rendu, avec finesse et sensibilité. Les jeux, les naïvetés, les bouderies, voire les brutalités infantiles elles-mêmes ne sont pas ignorées, bien au contraire, tout est rendu avec un sens de la mesure qui fait que cela sonne juste, avec tendresse et humanité. Ludmila Savitzky eut deux enfants avec Jules Rais, deux petites filles à qui elle dédicace son livre : « Écrit pour MARIANNE et NICOLE N.R.S. »²². Marianne, née en 1909, sera plus tard la compagne du poète et éditeur anglais John Rodker, et Nicole, née en 1911, sera connue dans les années 50-60 comme nous l'avons vu plus haut, sous le nom de Nicole Vedrès. Tout au long de ces trois cents pages, les situations variées, l'évolution des caractères, le sens que possède l'auteur d'une certaine délicatesse même dans l'expression du tragique, fait que ce livre répond aux intentions qui l'ont introduit, de mettre à la portée de la jeunesse, sans faux-semblants, les différents aspects de la vie réelle et son actualité guerrière dont elle sort à peine. Mais « la faillite de son éditeur avait replongé [son livre] dans le silence », ce que dans les années 30 elle « ne regrette plus, d'ailleurs, [...] : ce livre illustre notre état d'esprit pendant la guerre par des images assez justes alors, mais dont le temps a faussé les rapports avec la réalité. »²³ Malgré ce sentiment de discrétion louable de la part d'une femme au tempérament généreux pour les autres mais réservé pour soi, son livre mérite encore d'être lu aujourd'hui. En voici deux passages qui se suivent de près, où s'exprime d'abord la liberté d'esprit de Lud dans l'alternance d'opinions développées par chacun des protagonistes, et même si l'on perçoit ce qui anime sa réflexion d'auteure engagée, elle garde son respect, mêlé de moquerie certes, mais sans ironie ni méchanceté, pour ceux d'entre ses personnages qui défendent des idées qu'elle ne partagerait pas dans la vie. Ensuite, c'est l'intérêt de Lud pour la pédagogie et son attention extrême à la psychologie enfantine, qui se révèlent dans un dialogue où les enfants ne singent pas les adultes, ce sont leurs propres questionnements, leurs incertitudes, leurs faiblesses, mais leurs pensées aussi, qui s'expriment, avec maladresse ou juvénile orgueil, mais naturel toujours.

22 In *La Clairière aux Enfants*, op. cit., p. [7]. Le N est pour Nathan, Jules Rais étant né Cohen-dit-Nathan, avant de se choisir un autre nom, comme l'indique *Une Amitié tenace*.

23 In *Une Amitié tenace*, op. cit., note 179, pp. 226-227.

Louise Hervieu, *Pour le soldat, une croix*. Dessin à la craie noire, 1916.
Photographie de Guillaume d'Enfert, collection particulière.



La voix de M. Gaston Lamy déclarait :

- Vous tombez dans l'exagération, mon cher ! Depuis que vous portez un casque, vous ne comprenez plus les choses comme autrefois. Vous avez cet orgueil qui fait que les Français s'imaginent être la première nation du monde. Pourquoi ne pas avouer que nous ne sommes pas assez forts pour lutter contre l'Allemagne ? Vous vous ferez tous tuer jusqu'au dernier, et finalement l'Allemagne triomphera. Quel mal y aurait-il à cela, d'ailleurs ? Elle nous donnerait sa science, son organisation, sa méthode de travail... Déjà pour résister aux Allemands, nous devons imiter leurs moyens de faire la guerre...

- D'accord, dit Mme Morannes en prenant le bras de son mari, mais nous ne voulons pas imiter leur moyens de faire la paix ! Nous ne voulons pas de leur organisation allemande, parce que nous sommes et voulons rester des Français. Rester Français veut dire rester libres. Libres de la guerre, nous referons notre pays par nos propres forces. Vous vous étonnez de voir Jean raisonner comme un soldat ? Je m'étonne, monsieur Lamy, de vous voir raisonner comme un admirateur de ce que nos soldats combattent ! La science, l'organisation de l'Allemagne, dites-vous ? La belle affaire ! A quoi tout cela a-t-il conduit son peuple ? A se faire massacrer et à massacrer les autres ! Et vous voulez que nous adoptions son esprit ; qu'au lieu de nous battre, nous disions aux Allemands :

« Entrez donc, Messieurs, faites comme chez vous ! Apprenez-nous tout ce qui vous a permis de vous emparer de la Belgique, de brûler des villes, de torturer des femmes et des enfants, de faire dépenser les meilleurs richesses du monde à tuer, rien qu'à tuer ! »

M. Gaston Lamy étendit sa main blanche et molle :

- Ta ta ta ! Comme vous y allez, Madame ! Croyez-vous que, la paix signée, les Allemands conserveraient cet esprit de destruction ? Ils se mettraient tout de suite à reconstruire, à organiser, à améliorer... Tenez, voulez-vous que je vous dise ma pensée ? L'Alsace que la France s'acharne à reconquérir, l'Alsace dont il est à la mode de pleurer les malheurs depuis 70, eh bien, l'Alsace – c'est moi qui vous le dis, – regrettera la domination allemande qui y a créé l'ordre et la prospérité. Croyez-vous que les Alsaciens d'aujourd'hui souhaitent vraiment redevenir Français ? Allons donc ! Quelle bonne blague !

- Une bonne blague ? Interrompit une voix aiguë : ah, c'est une bonne blague que les Alsaciens en ont soupé de l'Allemagne ?

Rose posa sur une table le plateau où les tasses s'entrechoquèrent et un peu de lait déborda du pot dans le sucrier. Elle ajusta ses mains sur ses hanches et dévisagea M. Lamy, pas du tout comme une servante respectueuse aurait coutume de le faire.

- Et ça, est-ce que c'est une blague, que voilà moi, qui ai toute ma famille chez les Boches, j'ai été élevée par mon père et ma mère à leur tirer la langue quand il en passait dans notre village ? Et c'est encore une blague, que je voudrais ne plus revoir les miens, plutôt que de les revoir encore sous les ordres Prussiens ? Et c'est une blague, ça, que mon frère qui était mobilisé dans leur armée, n'a pas eu peur de désertre, et qu'il a rampé des lignes boches aux lignes françaises, au risque de se faire fusiller avant qu'on ait compris pourquoi qu'il s'amenait comme ça ?... Ah, c'est une blague ! Je ne savais pas, moi ! Je suis trop bête, sans doute. Heureusement qu'il y a du monde instruit et savant qui vient nous expliquer que tout ça c'est une blague !

[...] Mais pour ce qui est de l'Alsace, c'est tout de même moi qui ai le droit de parler !

[...] Une grande tendresse pour ses deux compagnons bouge dans son cœur, lui donne presque envie de pleurer. Il y a des larmes dans les yeux de Vladimir, et dans l'eau de ces larmes, contre les prunelles même de ses yeux, une étoile du ciel, vers laquelle il a tourné le regard, rayonne comme un joyau de diamants. Maintenant l'éclat de cette étoile a, dirait-on, séché les larmes ; elle brille moins fort, mais elle est plus nette. Vladimir voit sa forme exacte : une petite croix tracée avec de la lumière.

- Pourquoi une croix ? Les étoiles ne sont pas des croix, ce sont des soleils ou des planètes. Celle-ci est un soleil, et ses rayons se disposent en croix. C'est peut-être un soleil plus grand que notre soleil de la terre ? Sa lumière met des milliers d'années à nous parvenir... C'est mon père qui m'a expliqué cela pour la première fois... Comme c'est beau, une étoile !... Une étoile... répète Vladimir tout bas ; et, tout de suite après le mot exquis, un autre mot résonne dans son esprit, le mot que, depuis un an, rien ne fait oublier : la guerre !...

- Les canons tonnent ; des hommes s'élancent, courent, leurs baïonnettes pointées en avant, pour percer la poitrine ou le ventre d'autres hommes... Le sang gicle, il est rouge et chaud... Vladimir passe sa main sur son front moite...

- Et derrière la bataille, là-bas, au loin, qu'y a-t-il ? Il y a le pays ennemi, un pays qui dort comme la France, sous les mêmes étoiles... Il y a un garçon allemand, de mon âge, peut-être, et qui, comme moi, a perdu son père à la guerre... de l'autre côté de la guerre... et qui regarde... qui regarde la même étoile que moi, juste la même, et qui pense les mêmes choses... Quand il sera grand, quand je serai grand, il n'y aura plus de guerre ; nous nous rencontrerons peut-être ; je lui dirai, ou il me dira : « Tel jour de l'été de 1915, je regardais une étoile en forme de croix, à gauche de la Grande Ourse, vous savez ? et je pensais à mon père, à la guerre, à quelqu'un qui pensait les mêmes choses que moi... » et l'autre répondra : « C'était moi ! »...

- Vladimir ! Tu ne dors pas ? demande Gérard en se soulevant dans son lit.

- Non. Je réfléchis.

- A la guerre ?

- Oui. Et à après la guerre, à beaucoup plus tard, quand les Allemands ne seront plus nos ennemis...

- Qu'est-ce que tu veux dire ? Les Allemands seront toujours nos ennemis, *toujours* !

Gérard a élevé la voix, si bien que Didier sursaute à son tour. Il entend Vladimir qui parle tout bas :

- Non, Gérard ! Ecoute : quand on décide de faire la paix, on s'engage à oublier le mal, à avoir confiance de nouveau les uns dans les autres...

- Confiance ? – Gérard s'indigne de plus en plus : – Confiance en les Allemands ? Tu n'y penses pas, mon vieux ! Oublier ce qu'ils ont fait ? Jamais, jamais !

- Ah non, jamais ! répète en écho Didier, tout à fait éveillé.

- Alors... alors tu crois que la paix est impossible ? La voix de Vladimir tremble dans l'ombre.

- Impossible, non. – Gérard a repris un ton plus calme : – on fera la paix, on cessera de se battre ; mais on ne pardonnera pas, on n'oubliera pas, on n'aura pas confiance.

Vladimir se tait.

- Tu dors, Vladimir ?

- Non. Oh non !... Mais, Gérard, si on fait la paix comme tu dis, si on continue à être des ennemis, alors la guerre recommencera un jour, alors jamais tous les hommes ne seront des frères ?

- Jamais, tranche Gérard : jamais nous ne serons les frères des Allemands.

- Merci bien ! ricane Didier qui balance ses jambes au bord du lit.

- Mais la guerre ne recommencera pas pour cela ; on aura suffisamment montré aux Allemands ce qui leur pend au nez quand ils attaquent les autres ! Qu'ils se contentent de rester chez eux ; à chacun sa patrie !

- Sa patrie... sa patrie... Vladimir semble rêver tout haut, les yeux fixés sur son étoile : La patrie, qu'est-ce que c'est ? Pourquoi doit-on aimer sa patrie plus que le reste du monde ? Je suis né en Russie, ma patrie est là-bas, et j'aime la France mieux que ma patrie... Et si Annie-Mie, qui est Allemande, aime la France plus que l'Allemagne, est-ce qu'elle devra vivre en Allemagne parce que c'est sa patrie ?

Gérard a quitté le lit ; avec ses longues jambes sous la blancheur de la chemise, il va et vient dans la chambre. Soudain il s'arrête. Didier, d'un bond de chevreau, s'est transporté auprès de Vladimir.

- Ecoute, dit Gérard : écoute j'ai réfléchi à cela, souvent : j'ai lu des choses. Une patrie, ce n'est pas toujours le pays où l'on est né. Cela peut être le pays que l'on a choisi, dans lequel on a décidé de vivre et de travailler. Pense donc : Napoléon était un Corse, et Maurice de Saxe, le Maréchal des armées françaises, un Allemand ; et Jean-Jacques Rousseau, l'écrivain, était Suisse. Et des tas d'autres hommes venus de l'étranger sont devenus des Français célèbres... (Gérard redresse la tête d'un mouvement singulier) : et mon père... Tu sais bien : mon père est mort pour la France ; eh bien, il était Juif...

A ce mot, Didier balbutie :

- Je savais bien que tu n'étais pas Français !

Gérard tressaille et fait un pas en avant, presque menaçant :

- Pas Français, moi ? Mais tout de suite sa voix habituelle revient, un peu moqueuse : Et qui est-ce qui t'a si bien renseigné, mon vieux ?

Confus, Didier murmure :

- Ben... je ne sais pas... C'est Reine Dubois qui avait dit à Claire...

Le grand garçon hausse les épaules.

- Mes compliments, si c'est par Mlle Reine Dubois que tu te fais instruire ! Allons, ne renifle pas, je ne suis pas fâché.

Ecoute : les Juifs, sais-tu seulement ce que c'est ?

- Eh ben, c'est les gens qui... Non, c'est encore Reine qui raconte ça, moi je n'en sais rien..., avoue Didier.

Gérard reprend :

- C'est les gens qui... ont fait mourir Jésus-Christ ? C'est cela que tu allais dire ? Mais sais-tu bien que Jésus lui-même était un Juif ?

- Ah ? Maman m'avait dit : un Hébreu.

- C'est la même chose : Hébreux, c'était l'ancien nom des Juifs. Parce que quelques Juifs ont été les ennemis de Jésus, et que d'autres Juifs, simplement, ne pensaient pas comme lui, les chrétiens se sont mis à persécuter et à haïr tous les Juifs. On les chassa de leur pays et ils s'éparpillèrent dans le monde. Ils allèrent partout : en Russie, en Allemagne, en France, en Autriche, en Italie, en Espagne, en Angleterre, en Belgique, en Hollande ; partout on les haïssait, partout on les maltraitait. Alors beaucoup d'entre eux sont devenus détestables, parce que les autres les détestaient ; ils sont devenus rusés, flatteurs, malhonnêtes ; et on les détesta encore plus. Mais dans les pays où l'on était plus juste envers eux, comme en France, en Angleterre, en Amérique surtout, les Juifs sont redevenus pareils aux autres hommes. Ils se sont attachés à leurs nouvelles patries, ils ont travaillé pour elles... Maintenant, à la guerre, au front, combien y a-t-il de Juifs qui défendent la France, qui meurent pour la France ?...

Gérard s'arrête, un peu essoufflé ; puis, mettant la main sur l'épaule de Didier :

- Tu comprends, vieux ? N'aie pas peur de m'appeler Juif, mais ne t'avise jamais de me dire que je ne suis pas un Français !

- Eh ben, je ne savais pas, moi ! riposte le petit Morannes, il fallait me le dire ! On n'a pas encore appris tout ça, dans ma classe ! [...]²⁴

Dans ces deux dialogues, aussi bien entre adultes qu'entre enfants, la teneur de certains propos reste actuelle. Il suffit de changer quelques noms de peuples ou de lieux pour retrouver des situations équivalentes. Ce qui reste actuel encore est l'attitude des hommes quand ils jugent leurs contemporains, les uns verront mieux d'un côté, les autres du côté opposé, mais rares seront ceux comme Lud, qui essaieront de prendre de la hauteur et de viser la Paix, sans a priori, sans parti pris, dans un esprit d'universalisme, de bienveillance et de bonté.

Marguerite Burnat-Provins, peintre et poète hantée de visions

Nous allons revenir au *Livre de Geneviève* pour évoquer maintenant la belle figure d'artiste peintre et de poète que fut Marguerite Burnat-Provins (1872-1952). Originaire d'Arras, elle donna pour le livre, un poème en prose sur *La Poupée japonaise* qu'illustrait un dessin de Louise Hervieu. Il s'y trouve ces quelques lignes écrites pour faire contraste à l'Orient lointain de la poupée :

Heureuse et joyeuse poupée, le matin ou le soir, vous étiez, dans la paix,
celle qui entend les ruisseaux couler, et glisser les sampangs légers parmi les tendres crépuscules.
Ici, voyez-vous, trop d'enfants sont vêtus de noir et ce sont les hommes qui jouent à la mort.
Si vous tombiez entre les mains des orphelins, votre joie fondrait dans les larmes, il y aurait des taches amères sur le satin.
Vous devriez ouvrir à les faire éclater vos paupières incisées, pour contempler ce qui se passe au royaume gris des douleurs.²⁵

Ce poème en prose, plein de rythmes subtils et d'images délicatement évocatrices, est à l'égal d'autres textes de l'auteur, tel que *Vous*, recueil de lettres fictives écrites au temps de la guerre dont nous reparlerons plus loin et auquel il est comparable pour ses aspects les plus violents. Encore une fois les adultes « jouent à la mort », les rôles sont inversés et ce sont les enfants qui portent le deuil. L'image saisissante des « paupières incisées » qui devraient « éclater » pour voir cette réalité sombre n'est pas sans évoquer celle, à la limite du supportable, du film de Luis Buñuel, *Un Chien andalou*, qui date de 1929, où un personnage se tranche l'œil devant l'œil de la caméra, évoquant bien ainsi l'horreur de ce qu'aucun regard ne saurait soutenir sans risques. Où en sommes-nous aujourd'hui, où l'œil universel et permanent des écrans capte tout et rend tout visible jusqu'à la nausée, et au-delà jusqu'à l'insensibilisation de ceux à qui l'on pille l'âme et la conscience en échange de ces prothèses prometteuses d'une hypothétique omniscience et d'un frauduleux pouvoir. A la moindre défaillance de la machine, l'être se retrouve face à son seul néant et à son impuissance, sans plus aucun rêve. Mais des enfants sont là encore, pour nous rappeler nos rêves et leurs promesses dans l'émerveillement du jour qui renaît.

Voici maintenant un lien nouveau avec l'exposition du Petit Palais, en marge de laquelle nous glanons ces textes de femmes, lien qui se fait naturellement entre *Le Lion des Flandres* – voir p. 188 –, ce dessin de Louise Hervieu pour la sculpture érigée sur le beffroi d'Arras victime des bombardements ennemis, et le poème où l'évoque Marguerite Burnat-Provins :

25 Marguerite Burnat-Provins, extrait de *La Poupée japonaise*, in Louise Hervieu, *Le Livre de Geneviève*, op. cit., pp. 24-25.

*Au beffroi d'Arras
tué à l'ennemi*

Il n'y a plus rien dans le ciel à la place où tu te dressais,
clocher, ami de mon enfance, mon clocher !
Ton carillon sonna la première heure de ma vie, sur l'air de
Fra Diavolo²⁶ : Voyez comme il s'avance.
Et le Destin s'avancait avec son manteau de secrets, de
déchirements, d'extase et de torture mais, comme dans ta
chanson, parfois il me semblait beau.
Je t'enviais de regarder au loin, tu étais celui qui voit l'avenir.
Es-tu vraiment tombé ?
Non. Mon rêve a ressaisi tes pierres, monte, monte plus haut. Le
soleil d'or que le lion élevait, c'est l'auréole du martyr au front de la cité.
Monte, monte, mon clocher plus haut que la guerre, plus haut que
la folie, plus haut que le malheur, plus haut que les années.
Monte jusqu'à l'azur.
Tu as compté le temps de ma jeunesse.
Je te voyais de ma fenêtre sous la couleur changeante des jours,
gris ou vermeil, mais protecteur, noble et fidèle.
Tu étais celui qui chante l'espoir.
Ton ombre ne doit plus s'étendre sur la place où reviendra l'Eté,
mais elle a pénétré mon cœur pour jamais.
A moi, maintenant ta musique aérienne, à moi l'esprit guetteur de
la tour, à moi l'ancien amour. Tu t'élances de mon âme où la ville
est tout entière et tu demeureras debout.
Comme les cloches d'Atlantide battent sous les vagues, le bronze
de Joyeuse,²⁷ pendu dans ma poitrine, balancé dans mon sang,
frémira pour moi tant qu'il me restera un souffle, tant que j'entendrai le vent.
L'inconnu peut me conduire aux extrémités du monde, où que
j'aille, je t'emporte, tu frapperas ma dernière heure, ô mon clocher:
Voyez comme il s'avance...
Et je verrai s'avancer le Repos.²⁸

- 201 -

Les accents de Marguerite Burnat-Provins sont ici mêlés de nostalgie douloureuse et de palpitante exaltation, la déploration n'y est pas vengeresse et se dissout dans l'espoir qui étreint l'âme de la poétesse, où le souvenir rejaillit

26 « Fra Diavolo » était l'un des airs que sonnait le carillon du beffroi d'Arras, œuvre du compositeur Auber sur un livret d'Eugène Scribe.

27 « Joyeuse » était l'une des plus grosses cloches du même beffroi, qui fut détruit par les bombardements allemands en 1914, et reconstruit presque à l'identique en 1924.

28 Marguerite Burnat-Provins, in *Le Courrier de Bayonne* du 16 octobre 1914. Repris in *Cahier 12* de l'Association des Amis de Marguerite Burnat-Provins, Echandens, 2001, p. 29.

plus puissant de n'être plus porté que par son souffle et rajeuni par son sang. C'est toute une enfance qui revient, comme la vague, se fondre à la vie présente, un passé qui s'écroule et annonce la mort à venir, dans la sereine certitude des faits accomplis.

Mais il y a *Vous*²⁹, ce recueil de lettres évoqué plus haut, que Marguerite Burnat-Provins adresse à un soldat qui est au front. Catherine Dubuis, dans sa préface, écrit au sujet de l'auteure : « La mobilisation générale de 1914 a violemment bouleversé l'artiste, atteinte à la fois dans son attachement à la France et dans sa vie intime : sa famille habite le nord du pays, très tôt envahi, ses frères sont mobilisés, son mari rappelé en Suisse. Elle se trouve alors dans une solitude à peine exprimable et son désarroi engendre des hallucinations auditives et visuelles, qu'elle jette sur le papier, dans une hâte fiévreuse, semblable à une sorte d'accouchement. La lettre datée du samedi 27 avril raconte cette genèse et le traumatisme engendré par le tocsin. [...] La rêverie emporte alors le 'je' vers les pays enchantés de l'enfance [...] Mais l'] histoire offre un abri, elle aussi, même s'il est dénoncé comme illusoire : 'Pour me consoler du présent, ici, il y a le passé accoudé sur les vieux toits, la stabilité apparente, une illusion sereine et quelque chose de figé dans le temps, qui raille doucement l'agitation.' C'est l'enfance de la France, qu'elle veut rêver plus belle et plus vraie, grâce à la calme beauté de ses restes, où elle veut mirer l'enfant qu'elle fut, dans une union apaisante. » Avec *Vous* l'amour est là, suspendu aux aléas d'une guerre qui lui reste étrangère malgré elle, et qu'elle exècre au fond, mais regrettant de n'y pouvoir fondre la puissante révolte qui sourd en elle. Les quelques pages qui suivent, tendres ou vindicatives, en témoignent avec hargne ou délicatesse. C'est « Le regard noir de la corneille » qui dévoile la scène :

[...] Corneille, l'horizon ce n'est qu'un mot pour toi. Tes yeux aigus, très aptes à percer les lointains, n'y cherchent qu'une autre pâture, tu peux aller si vite où moi je ne vais point ! Mais le temps est passé où les oiseaux devinent³⁰ et je ne t'envie plus, car c'est au fond du paysage où tu n'aperçois rien que je commence à voir.

[...] Corneille, que je vole vite, et tu es toujours sur le toit !

J'ai regagné le bleu où je dois vivre, pour oublier cet autre bleu souillé de boue et que le fer déchire, bleu horizon couvrant la volonté humaine dressée au-devant de la mort. Mais puis-je l'oublier, lui qui me hante !

Si tu savais, Corneille avide, comme tu t'en irais là-bas !

De grands vols noirs, en funèbres guirlandes, se tendent après les combats et le destin jette aux becs dévorants ce qui devait donner la lumière, la force et l'art au monde aujourd'hui furieux.

Ah ! Vous pouvez fouiller les yeux et les cervelles, bêtes qui ne suivez que l'ancestral instinct, vous n'êtes point coupables, point cruelles, allez, repaissez-vous dans des crânes humains.

Mangez des langues de poètes, des coeurs d'amants, déchiquetez les doigts sculpteurs et musiciens, les pieds artistes des danseurs et le front des penseurs et l'œil prenant du peintre et les poumons de l'orateur !

Allez ! mangez les bêtes ! C'était pour vous faire un festin que, durant des vingt ans, les mères ont veillé et craint, les pères ont gagné du pain, pour qu'il y eût un homme de plus sur la terre.

Ruez-vous bec et ongles, c'est la grande pâtée. Avec tout, les amours, les gloires, les fiertés, les purs talents et les génies, avec l'ardeur et la virilité, la guerre a fait un plat des dieux pour les corbeaux, les fauves, la vermine. Elle est riche, la guerre, et gâche sans compter.

29 Marguerite Burnat-Provins, *Vous*, préface de Catherine Dubuis. Cossonay : Plaisir de lire, 2001.

30 « devinent » au sens de devin, comme l'appellation « oiseau de mauvais augure » désigna longtemps et désigne encore les corneilles.

La France de demain, qui devait élever le flambeau des idées hautaines, des nobles libertés, quand vous l'aurez mangée, vous les bêtes innocentes, sur quelques branches rassemblées, dans quelque trou silencieux, vous dormirez.

Des hommes à cheveux blancs, des femmes émaciées s'alanguissent dans l'insomnie, ils n'ont plus faim. La tête jeune, qui survit dans leur poitrine, ronge leurs jours, ils tomberont bientôt, chaque heure les incline.

Vous vivrez cent ans, les corbeaux !

Ma plume hier est retombée, mon Ami, et j'ai supplié l'horizon, fermé comme vos lèvres et bleu comme vos yeux, de me rendre le son des paroles aimées, tout ce que j'ai perdu dans cette mortelle fumée que crache le canon.

Je ne sais pas si c'est la mort trop proche qui vous a fait un cœur d'airain, ou l'insouciance de la vie absente de l'action. Ce qui n'est pas tout au bord du cratère est-il donc trop lointain ? Ce qui ne risque pas de tomber dans la flamme, vous devient-il donc étranger, comme d'un autre pays ignorant le danger ?

Mais, si le corps reste à l'arrière, l'âme est au front ! Et, comme Vous, très tôt levée, sans répit j'ai couru les routes défoncées, j'ai suivi les convois où des camions sautaient, gravi des pentes sous la mitraille et les liquides enflammés, passé des nuits gelée dans des abris peu sûrs, tremblé de fièvre et regardé se lever des journées meurtrières aux mines courroucées.

J'ai porté des blessés trop lourds, j'ai entendu le sang couler, avec des noms de femmes, des lèvres bleues que le dernier baiser hantait ; j'ai ramassé des lettres maculées et des portraits d'enfants, des pipes, des briquets, des bagues écrasées et des lames faussées d'avoir buté aux os. Je sais les cris et les têtes crevées et les membres jetés comme en un jeu effrayant de démons, et je sais le soleil couchant sur les hommes couchés, qui ne verront plus l'aube, plus jamais.

J'ai regardé toutes leurs mains, mains d'ouvriers durcies par le marteau, la lime, et mains de laboureurs cirées aux bras polis de la charrue ; mains courtes de joyeux lurons, qui s'amusait à la manille et voyaient la victoire rire dans le pinard, mains longues de rêveurs, faites pour le pinceau et pour tourner les pages des consolants poèmes, mains volontaires aux gestes brefs qui commandaient, mains fermes qui lançaient les masses à l'assaut, mains où courait l'esprit de la vengeance et qui sont retombées blanches, grises, raidies, sur la terre sacrée, âprement défendue, avant l'heure où nos champs, libres enfin, refleuriront.

Allez, je le sais bien ce que c'est que la guerre ! J'en ai entendu s'écrouler des maisons et tomber des beffrois et craquer des églises, et j'en ai vu des cloches renversées, bouches béantes où des langues de bronze pendaient ! J'ai étouffé dans la fumée et cuit mes joues et mes yeux aux brasiers, et j'ai vu fuir des foules hagardes, dévêtues, et je n'ai pas mangé sur des chemins perdus durant des jours où le temps sourd semblait avoir juré d'arrêter toute vie.

J'ai tout vu : les pluies du matin, les pieds à moitié morts qui refusaient la peine et les faces creusées comme par un couteau, couleur de bois, couleur de terre, couleur de haine. J'ai bondi aux alertes, assisté aux surprises, chanté les soirs qui faisaient du butin et ri avec les gars qui ont la vieille Gaule dans leurs veines de Latins. Je sais bien comment sont les obus éclatants et les mottes qui volent et les amis qui tombent au milieu d'une phrase, au milieu d'un repas ; le pain trempé de sang et de vin, et l'holocauste immense de la mer aux montagnes, et tout ce qui se dit, et ce qu'on n'entend pas.

Vous n'avez pas voulu que j'aille à la fournaise, je la connais. J'aurais tranquillement sifflé avec les balles, comme tant de gavroches qui ont su bien mourir et je pouvais offrir ma poitrine de femme aux baisers de l'acier, sans même tressaillir.

Que je vous aurais mieux aimé, si, par Vous, j'avais pu donner à la France un chant, qui fût le dernier.³¹

31 Marguerite Burnat-Provins, *Vous, op. cit.*, pp. 88-92.

Avec ce recueil où l'émotion augmente sensiblement au fil des journées qui s'égrènent dans l'attente vaine, Marguerite Burnat-Provins sait donner aux mots le rythme et la force de sa colère. On y remarquera avec intérêt des accents proches de François Villon et de Paul Valéry, quand elle évoque les corneilles « fouill[ant] les yeux » dans des « crânes humains » et qu'elle espère en vain qu'on lui rende « le son des paroles aimées ». C'est aussi l'occasion pour elle d'évoquer « Ma Ville » (p.115), foule de fantômes inconnus qui viennent la hanter au temps de la guerre, spectres, peut-être, du monde qui sous ses yeux s'engloutit sans fin, et avec lesquels elle instaure un dialogue « expiatoire » pour lutter contre l'emprise de la folie des hommes sur son esprit.

Mireille Havet, une jeunesse sacrifiée

Nous allons, pour finir, aborder une génération qui fut sans doute la plus secrètement blessée par cette guerre, parce que trop jeune elle n'y eut part qu'à la marge, pourrait-on croire, comme incidemment, et à quelques rares précoces engagements près sans doute.

De cette génération orpheline du bonheur, Mireille Havet (1898-1932) est l'une des figures les plus poignantes. Si elle n'y eut presque qu'un rôle de spectateur, elle est loin d'y figurer l'innocence que son âge suppose aux esprits convenus, et si ce n'est pas la guerre qui la fit orpheline, elle en reçut pourtant, avec un tétanisant sentiment de détresse, une blessure morale que la paix ne cicatrisa pas non plus. Elle a su, très jeune, exprimer l'impact que la guerre eut sur elle, et ce sont des accents de compassion, de détresse ou de révolte que l'on retrouve dans ses poèmes ou dans les lignes de son journal de jeunesse. Alors qu'elle avait quinze ans déjà, encore inconnue du public, Apollinaire la nommait sa « petite poyétesse ». C'est le surnom qu'il donna à cette jeune amie de Lud, Lud que nous avons rencontrée plus haut, qu'elle connut à la Chartreuse de Neuville-sous-Montreuil, et qui sous son nom de scène, Lucie Alfé, assurait le secrétariat de cette « œuvre d'utilité publique ». Dès 1908, la jeune Mireille y passe les périodes estivales en compagnie de ses parents.³²

Poétesse en herbe, Mireille Havet eut trop tôt, peut-être, la chance de côtoyer des auteurs reconnus, parmi les plus grands de l'époque. Mais elle eut trop tôt encore l'amère expérience de la guerre, en y perdant nombre de ses amis, et surtout le poète le plus admiré d'elle, qui lui faisait la grâce de son amitié, de son admiration aussi. (Apollinaire succomba, en novembre 1918, à l'épidémie de grippe espagnole.) C'est ainsi qu'il publia dans sa revue *Les Soirées de Paris*, en 1913, sa nouvelle *La Maison dans l'oeil du chat*³³. Libre de beaucoup d'obligations à un âge où les enfants obéissent à leurs parents et sont scolarisés, orpheline de son père, le peintre Henri Havet, mort interné en 1913, poussée par un don certain que l'on retrouvera au fil des pages de son *Journal*³⁴ fleuve, découvert soixante ans plus tard par la petite fille de Lud, Dominique Tiry,³⁵ Mireille Havet lit beaucoup et exerce déjà sa plume avec maturité. C'est ainsi qu'âgée de quinze ans, elle écrit ce poème :

32 Voir *Guillaume Apollinaire / Mireille Havet. Correspondance*, éditée par Dominique Tiry. Centre d'Étude du XXe siècle - Université Paul Valéry, 2000. A paraître aux Editions Claire Paulhan..

33 Mireille Havet, *La Maison dans l'oeil du chat*. Paris : Georges Crès, 1917. A paraître aux Editions Claire Paulhan.

34 Mireille Havet, *Journal*, 5 volumes couvrant les années 1918 à 1929. Paris : Claire Paulhan, 2003-2012.

35 Voir la revue *MIDI*, numéro 38, Paris, 2012, pp. 28 et 54, et p. 35 du cahier des notices.

Comme un convoi funèbre sur la voie éclatante
de chaleur, le train des Blessés Militaires s'en va.
Je le vois passer, Moi qui suis sur la route.
Entre moi et Lui une rangée de pommiers aux
pommes roses et acides et l'étendue d'un champ crépitant de cigales.
Je le vois passer.
Et sa lenteur m'impressionne.
On dirait qu'il emporte d'immenses désolations,
plus immense encore que celles de la guerre.
Et la campagne autour, tel un voile de crêpe
amortit le bruit montant de sa douleur.
Ils passent, les pauvres hommes !
Et dans un miroitement j'aperçois le reflet
et le linge d'un pansement.
J'aperçois des civières suspendues en travers.
J'aperçois des têtes complètement bandées
et alourdies de soleil, comme ces fruits qui vont tomber.
Ils passent nos blessés dans des wagons à bestiaux
où il y a écrit en lettres blanches sur le côté
Hommes 30
Chevaux 4
... ... et leur horrible douleur se confond
et il n'y a plus qu'un grand train transportant
de la douleur pure et désagrégée de ceux qui la firent naître.
Petites pommes si roses au bord de la route,
priez pour qu'ils dorment, ces grands suppliciés.
Priez pour que leurs yeux encore élargis par l'effroi
des batailles, se referment enfin sur des visions plus douces.
Priez, pommiers des grandes routes
pour que je puisse bientôt aller au bord du train
et leur donner de la main à la main
ma vie si jeune et si facile
qui coulera dans leurs veines comme un ruisseau d'argent.
Je suis Inutile.
Et ils souffrent.
Et quelquefois je crois que je souffre, moi aussi,
et je pleure
comme si j'existais !
comme si j'avais de la valeur.
Et Ils pâlisent de fièvre.

Et leurs membres sont coupés.
Que ma vie leur soit donnée en partage,
ma vie neuve de jeune fille heureuse,
qu'ils croient au bonheur à ma place
et que je meure pour leur silence et leur bonté !

Le Colombier. Août 1914.³⁶

- 206 -

Le ton est à la compassion, où se fondent les accents lyriques d'une nature encore « neuve » et « heureuse » comme sa vie, mais la pitié déborde et c'est comme la voix d'une mission qui sonne, dans les vers de la fin, où Mireille Havet appelle au sacrifice de sa vie même, afin de la rendre à ceux qu'elle nomme des « Blessés », avant qu'ils soient des « Militaires ». Ce poème, étrange hasard du temps, fut dédié, sur l'un des manuscrits, « à Madame Yvonne Sarcey », dont la petite fille et comédienne Martine Sarcey devait lire en public, presque cent ans plus tard, des pages de son *Journal*, où sa voix de poète s'élève avec véhémence, cruauté ou tendresse. Mais après ce poème juvénile et sans trop d'amertume, même s'il peint avec lucidité son sujet, d'autres pages résonnent de la douleur des pertes amicales, qui achèveront sans doute le travail de démolition intérieure d'un être déjà fragilisé par la mort de son père. Ce sont celles du *Journal* de l'année 1918, alors même que Guillaume Apollinaire vient de mourir :

Le[mardi] 12 Novembre 1918

Paris

L'Armistice

Entre mes arbres défeuillés, à travers la résille des branches, monte la rumeur, le tohu-bohu de Paris en liesse et délire, que scandent de temps à autre de grosses canonnades rappelant assez mal à propos les plus mauvais jours de la guerre !

Dans la rue, ce ne sont que drapeaux offerts au vent léger de novembre, et frissonnant sur leur hampe comme de grandes antennes soyeuses et bruissantes.

Toutes les fenêtres sont parées et Paris disparaît sous l'étoffe tricolore.

Voici donc, après quatre ans d'attente, de peine, d'illusion, d'ajournement et de terreur, cette Paix que j'attendais déjà, confiante et légère dans le jardin du Colombier,³⁷ au lendemain de 1914. La voici donc.

Depuis hier, onze heures, on ne tue plus ! Le danger, l'inhumain est ôté de vie, et nous nous retrouvons brisés, la fatigue ahurie, avec nos vies individuelles et nos amis tués. Quelle bêtise !

L'apothéose arrive trop tard ! Les cœurs se sont endurcis dans le mal de l'attente, et nous avons maintenant la routine du malheur, l'abrutissement du sacrifice, et la joie qui nous délie me semble crier et surfaite. Rien désormais n'empêchera le déluge, et ce n'est point un recommencement qu'apporte cette Paix, mais un autre chapitre, et je redoute obscurément d'autres peines et d'autres désordres. Cependant mon cœur est considérablement allégé. On ne tue plus ! C'est à peine croyable.

³⁶ Guillaume Apollinaire/Mireille Havet. *Correspondance*, op.cit., pp. 122-123.

³⁷ Le Colombier est « la retraite [...] au bord de la Loire, où elle est réfugiée avec sa mère et sa sœur [...] où elle] écrit des poèmes et correspond avec ses jeunes amis combattants ». In Mireille Havet, *Journal 1918 • 1919*, présenté par Dominique Tiry. Paris : Claire Paulhan, 2011, p. 12.

Hélas, les vraies larmes montent et débordent maintenant que s'affirme l'absence continuelle des morts que la Paix ne nous rendra jamais dans cette vie où nous les aimions, où leurs visages et leurs actions faisaient la joie de tous les jours. Et je sens d'autant plus le poids, l'étouffement d'un deuil irréparable puisque, la veille de cet Armistice, nous perdons Apollinaire, notre ami et notre conducteur ! Ma peine est infinie, infinie et sans paroles. Je comprends le désastre et j'en suis affligée, meurtrie jusqu'au fond !

A force d'être malheureux, et séparés violemment, sans retour, de nos compagnons les meilleurs, on arrive à une espèce d'atonie du désespoir, à une acceptation résignée, à un mutisme qui fait d'autant plus mal que l'on voudrait tout dire et réclamer sans fin.

Quand, l'autre soir Aeschimann³⁸ vit la chose en ouvrant le journal et vint me le dire avec un visage décomposé, j'ai senti quelque chose se rompre, tomber en moi. Je n'ai pas pu crier, des larmes épaisses sont montées dans mes yeux, lentement, et derrière le visage de mon pauvre Guillaume, celui plus pâle, plus fin, de Jean Le Roy³⁹ s'est levé, comme un rappel de toutes les peines et de toutes les absences.

C'est affreux... Une solitude odieuse, et qui ferait sans doute détester la vie si nous n'étions pas d'éternels espérants, envahit tout. Submerge tout.

C'est le désert à la place de la forêt promise, à la place du feu de joie la cendre froide, et une sorte de rage, de quand même entêté et féroce, me remplit le cœur. Comme si je voulais et pouvais lutter avec la grande inconséquence de la mort qui nous ôte tous nos éclaireurs et tous nos amis !

Le désir indéracinable de vivre malgré tout dans cette solitude, et d'y créer malgré tout un foyer, d'y nouer malgré tout une action, m'emplit comme une revanche, comme une gageure rendue de plus en plus difficile par la mort. Tant pis... je m'attendrai à toutes les morts, à tous les lâchages, car ma réponse et mon défi sont une opiniâtreté sombre et violente, comme une vengeance promise et qui sera terrible !

Le Travail est là.

Ah ! je ne dis pas que ce soit drôle de travailler, de lire et de gesticuler seule à la table où rayonnèrent tant de figures à jamais ôtées de notre champ visuel ! mais du moins c'est le seul hommage que nous puissions leur rendre, de tuer le temps avec courage et patience.

La guerre est morte, comme nos âmes...

Sur l'énorme champ de bataille, nous sommes une poignée qui restons avec un cœur déchiré, et qui nous demandons, bien que la vie continue, ce que nous allons mettre dans la Paix.

Car c'est une angoissante question, maintenant que nous n'attendons plus personne et qu'il faut continuer seul ce qu'on avait entrepris à plusieurs. [...] ⁴⁰

A vingt ans à peine, on sent toute la violence dont la guerre a marqué cette jeune âme. L'élan qu'elle avait pris dans son art, comme vers un avenir prometteur, sera brisé par la brutalité des pertes irrémédiables, et elle qui semblait armée, si l'on peut dire, pour nous offrir de beaux vers et des proses neuves, se retrouvera absolument désarmée par une paix qui ne lui offre que « larmes épaisses » et « cendre froide ». Dès lors, le deuil étend sur sa vie une ombre que rien ne saura alléger. Mais il lui reste, malgré sa peine, ou peut-être décuplés par sa profondeur incommensurable, des accents lyriques, qui savent à travers le *Journal* trouver la voie de l'écriture, s'y expriment

38 Poète et mari de Christiane, sœur de Mireille Havet, lié à Paul Fort et à Guillaume Apollinaire. *Ibid.* p. 231.

39 Jeune ami de Mireille Havet et poète. *Ibid.* p. 232.

40 Mireille Havet, *Journal 1918 • 1919, op. cit.*, pp. 46-51. Nous ne reprenons pas les notes substantielles qui éclairent les noms cités ou d'autres éléments historiques.



Louise Hervieu, *Jardin du couvent – Longny*.

Crayon Conté et éraflures sur papier, 52, 5 x 37, 4 cm.

Paris, photographie et collection de Guillaume d'Enfert.

parfois avec un rien de grandiloquence juvénile, mais souvent avec suavité et une cadence, un sens du rythme, qui dénotent qu'au fond de son cœur presque ignoré d'elle alors, bat encore malgré tout le pouls de sa vérité poétique. Et le destin de Mireille Havet ne contredira pas ces ligne cruelles, son âme était bien morte, empoisonnée par trop de souffrances, qu'elle croira guérir par la fuite éperdue dans des amours illusoires et les drogues, ainsi que l'alcool. Mais l'amitié de Lud veillera de loin, et de plus loin encore puisque sa petite-fille Dominique s'attachera avec fidélité à sortir Mireille Havet de l'oubli.

Pour ne pas conclure

Ce parcours de quelques sensibilités féminines face à la guerre est trop hâtif pour que nous en tirions une conclusion. Nous noterons essentiellement que parmi elles, c'est chez Lud qu'apparaît avec netteté une orientation de pensée pacifiste. Chez elle encore, comme chez Marguerite Burnat-Provins, on retrouve la même idée que la guerre soumet les hommes et les prive de liberté, liberté de conscience et liberté d'agir. De la même manière chez elles, cette idée de gâchis d'une guerre qui compte sa cargaison de vies sacrifiées comme si elles n'étaient rien et n'avaient de valeur qu'à cette fin sordide des charniers. Des accents contradictoires de vengeance s'élèvent chez Mireille Havet, en même temps qu'elle se trouve soulagée de la fin des combats. Contradictoire aussi chez elle, la blessure à vif de « [l']absence continuelle » des amis perdus, qui dégoûterait de la vie si seulement « nous n'étions pas d'éternels espérants ». Lud, *a contrario*, revient avec une discrète insistance sur la communauté universelle que représente pour elle l'humanité, toujours ballotée, en perpétuel exil, comme encore aujourd'hui pour trop d'êtres vivants, mais son regard est porteur d'espoir et ne se laisse aveugler, ni par la souffrance, ni par la haine. Nous retrouvons chez Marguerite Burnat-Provins et chez Mireille Havet les mêmes regards horrifiés, ainsi qu'une parenté dans les accents mystiques « pain-sang-vin-holocauste » et l'appel au sacrifice pour les *Blessés Militaires*, comme nous retrouvons une proximité dans les accents de pitié du dessin de Louise Hervieu, *Pour le soldat, une Croix* avec ce même poème.

L'exposition de 2016 à la Cité de l'architecture et du patrimoine nous aura permis, par la présence spécifique sur le plan artistique de Louise Hervieu, en écho à l'exposition de 1916-1917 au Petit Palais, de commencer à prendre la mesure de l'impact de la guerre sur des femmes, artistes en l'occurrence, auxquelles on accordait rarement le droit à la libre parole publique. Parmi ces quatre voix féminines, la singularité de l'appel à la fraternité universelle qui parcourt le roman de Lud rejoint l'internationalisme déjà positivement dynamique à l'époque dans bien des domaines, que ce soit celui du droit des femmes ou celui du pacifisme. Marguerite Burnat-Provins et Mireille Havet se rejoignent par leur manière ambivalente d'exprimer le rejet de la guerre, en même temps qu'un désir de sacrifice, une volonté de prendre sa part du combat. Louise Hervieu, quant à elle, est plus indéchiffrable, les documents d'époque n'ayant pas révélé encore avec précision son sentiment profond. Elle semble rester, ici, l'observatrice émue qu'elle est toujours devant les sujets qu'elle dessine.

Paris, Mai-Juin 2016*.

*Ma gratitude pour leur aide à Anne Baudart, Jacques-Paul Dauriac, Catherine Dubuis, Jean-Marc Hofman, Mireille Morin, Claire Paulhan, Marie-Brunette Spire, Agnès, Delphine et Laurence Tiry.



Louise Hervieu, *Ma grand-mère*.
Dessin à la craie Conté, reproduit en héliogravure in
Claude-Roger Marx, *Eloge de Louise Hervieu*.
Paris : Manuel Bruker éditeur, 1953..

*Un témoignage épistolaire :
Louise Hervieu –Max Jacob – Edmond-Marie Poullain*

par Guillaume d'Enfert

La présence de Louise Hervieu dans ce numéro de *Peut-Etre* est l'occasion d'évoquer son apparition dans la *Correspondance 1920-1940* entre Max Jacob et Edmond-Marie Poullain.¹ Un minimum de présentation s'impose, quand des deux hommes, le poète breton (1876-1944) est d'une notoriété qui couvre à sa manière le XXème siècle, des années Montmartroise où dans les parages d'Apollinaire et de Picasso il participe à la naissance de mouvements modernes dont il finira par se tenir à distance dans sa retraite de Saint-Benoît-sur-Loire, jusqu'aux années cruelles qui le verront mourir au camp d'internement et de déportation de Drancy. Edmond-Marie Poullain (1878-1951), lui, Normand de Montebourg dans le Cotentin, rencontre Max Jacob en 1903, alors qu'il est venu à Paris pour suivre des études de droit, qu'il néglige au profit de la peinture. C'est ainsi qu'il rencontre aussi Guillaume Apollinaire et André Salmon, puis Fernande Olivier encore quand il s'installe rue de Ravignan, et ensuite Picasso, Paul Fort, Matisse, d'autres encore entre le Bateau Lavoir et Montparnasse, après avoir logé rue de Seine où il reçoit généreusement tout ce milieu artistique qui est alors en pleine efflorescence.²

Les deux hommes sont d'une sensibilité que le tapage mercantile parisien et ses mondanités rebuteront vite, et contre lesquels ils iront retrouver le calme et la concentration sur l'essentiel qui leur est cher. Jacob à l'abbaye de Sain-Benoît-sur-Loire, alors presque désaffectée. Poullain, à Cherbourg, puis Vauville, dans sa Normandie natale, où, après des tentatives répétées, les nécessités de la vie matérielle prennent le dessus et lui font remiser l'art au rayon des plus lumineuses espérances et des regrets de sa jeunesse. Max Jacob écrit poèmes ou autres textes issus de son tempérament fantasque, mais retrouve les voies de la peinture qu'à l'origine il était venu pratiquer à Paris, avant que Picasso ne l'en détourne, le convainquant de ses dons de poète. Manœuvre pour écarter un concurrent ? Max Jacob, tout au long d'une correspondance abondante,³ que sa retraite stimule en lui donnant l'occasion d'approfondir sa compréhension du monde et des hommes, et en évitant les déceptions parfois cruelles des contacts directs et des ruses de la vanité, témoignera de l'ambivalence de son caractère, qui cherche le recueillement en même temps qu'il éprouve une attirance contradictoire pour les manifestations de l'art et de sa gloire.

Des deux, c'est sans doute Poullain qui trouve dans l'exercice d'un métier public, la magistrature, (il sera plus tard Juge de paix à Bréhal), l'équilibre le plus propre à son tempérament, entre ses aspirations idéalistes et ses capacités propres à comprendre la versatilité de la nature humaine, la modestie qu'il faut savoir manifester à son endroit pour aider à réfréner les débordements des passions sociales, et la charité nécessaire à leur apaisement. Cette

1 Max Jacob / Edmond-Marie Poullain, *Correspondance 1920-1940*. Paris : Ex Nihilo, 2016.

2 Voir Pierre-Marcel Adéma et alii, *Edmond-Marie Poullain*. Paris : Art & Culture, 1986. Catalogue paru à l'occasion de l'exposition rétrospective d'Edmond-Marie Poullain au Musée Richard-Anacréon à Granville, au Centre culturel de Cherbourg, et à l'abbaye de La Lucerne d'Outremer. Voir aussi Etienne d'Issensac, *Edmond-Marie Poullain à grands traits*, in revue *Quinzinzili* n° 25, hiver 2014.

3 Sous la direction de Anne Kimball, *Max Jacob écrit. Lettres à six amis : Charles Oulmont – Louis Vaillant – Jean Cassou – René Iché – Louis Dumoulin – Marcel Métivier*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2015.



Louise Hervieu, *Le Masque*.

Craie Conté, estompe, gommages et éraflures sur papier, 21,9 x 28 cm.

Photographie de Guy Braun.

Paris, collection de Guillaume d'Enfert.

activité publique ne l'empêche pas de couvrir les marges de ses papiers officiels de croquis, ni de prendre la plume pour rédiger des contes ou des poèmes. De Jacob, l'œuvre est connue, la notoriété acquise. De Poullain, la première reste méconnue, malgré sa présence au salon des Indépendants ou au Salon d'automne, une exposition à la galerie parisienne Henri Manuel entre autres, et une rétrospective – cf. note 2 –, et sa notoriété reste plus diffuse, ancrée dans son pays normand d'une part, mais aussi auprès des amis qui lui resteront fidèles et avec qui il entretint des correspondances abondantes, depuis leurs communes années de jeunesse bohème jusqu'à la fin de ses jours,⁴ et auprès des amis nouveaux comme Louise Hervieu, qu'il aurait rencontrée vers 1936.

Elle surgit au détour d'une lettre de Max Jacob à Edmond-Marie Poullain, alors même que la seconde guerre mondiale contraint les uns à trouver refuge en dehors de Paris, les autres, comme Max Jacob, à rester dans le leur, sans s'y faire remarquer de l'occupant. Dans leurs échanges, l'un et l'autre ne se retournent pas uniquement sur leurs souvenirs, mais parlent ouvertement, se contrariant parfois, de leurs idées, de leurs idéaux, et du présent, des circonstances difficiles pour eux-mêmes ou pour l'entourage. Louise Hervieu est comme l'on dit, une « payse » de Poullain ; ils se reconnaissent dans un même amour de leur terroir et de son humanité âpre mais pleine de poésie, et ont plusieurs amis communs : André Salmon, Fernand Fleuret, Gabrielle Réval, ou encore le poète Louis Beuve, normand aussi et patoisant. Poullain, dont la lettre n'a pas été retrouvée, annonce à Max Jacob la présence chez lui de Louise Hervieu, que ses amis parisiens ont persuadée d'aller chercher en province une vie mieux à l'abri des difficultés du moment. A l'évocation de cette figure qui ne lui est pas étrangère, Max Jacob, qui a par ailleurs rencontré aux éditions de La Sirène où il est édité, l'ami proche et mentor de Louise Hervieu, Félix Fénéon, témoigne de son enthousiasme et répond à Poullain, le 16 novembre 1939 :

[...] Quant à la « critique », ce n'est pas mon fort... d'ailleurs tu as un critique près de toi, et quel !!! Salue-la de ma part : c'est une grande artiste (mot que je ne prodigue pas) et un honnête homme de femme, apôtre du bien et du beau. *J'ai bien connu sa peinture* jadis, des portraits au pastel, très vrais, très beaux.⁵

Bien sûr, la syphilis⁶ !

Il y a surtout le péché originel, c'[est]-à-d[ire] la part du diable. S'il n'y avait pas la syphilis, il y aurait autre chose de par le diable. Il y a, d'ailleurs, autre chose, aussi ! J'ai un neveu dans un Asile d'Aliénés ; on a prétendu que c'était de la syphilis héréditaire, il a bien fallu s'apercevoir qu'il n'y a pas un atome de syphilis dans le sang de ses père, mère, oncles et tante. Tout de même, je suis partisan du Carnet de Santé de Louise Hervieu... Ça saute les générations ?... Oui !...

[...]

Je t'embrasse, ainsi que ta famille
et l'admirable Louise.

Max Jacob⁷

- 213 -

4 Voir Guillaume Apollinaire, *Correspondance avec les artistes 1903-1918*, éditée par Laurence Campa et Peter Read. Paris : Gallimard, 2009.

5 La netteté des souvenirs de Max Jacob concernant l'œuvre de Louise Hervieu semble avoir subi les affronts du temps, car il doit confondre avec une autre artiste, Louise Hervieu n'ayant pas, à notre connaissance, pratiqué le pastel et jamais le portrait en tant que tel.

6 Voir dans ce même numéro, l'article *Louise Hervieu, du dessin au carnet de santé*.

7 Max Jacob / Edmond-Marie Poullain, *Correspondance 1920-1940, op. cit.*, pp. 120-125.

Il nous intéresse de relever ici l'opposition entre la conception du péché étreignant Max Jacob, qui ne se défera jamais de son sentiment de culpabilité charnel en tant qu'homosexuel, et l'esprit de la liberté de Louise Hervieu par rapport aux convenances d'ordre social, moral ou religieux, eu égard à ce qu'elle considère comme une lâcheté des hommes envers eux-mêmes, un « *Crime* », pour reprendre le titre de son pamphlet de 1937,⁸ qui s'élève contre l'hypocrisie en matière sexuelle. De la même manière que le seul diable qui put hanter Louise Hervieu était celui tout littéraire de Baudelaire, dans *Les Fleurs de Mal*, auquel il semble bien qu'à titre personnel elle n'accorda point de foi, pas plus que Poullain, que ses convictions portaient à l'agnosticisme.



Louise Hervieu, *Cheval mangeant*.
Craie Conté sur papier, 15, 4 x 19, 7 cm.
Photographie de Guy Braun.
Paris, collection de Guillaume d'Enfert.

8 Louise Hervieu, *Le « Crime »*. Paris : Denoël, 1937.

« *Le lac de la rosée* »



L'Avent, l'attente
1949-1951

par Claude Vigée

Avent

Tu cédas dans l'ardeur de l'automne
au douloureux attrait des fleurs.

Cantate pour tous les temps

Les hommes et les femmes font
semblant de souffrir et d'aimer

le monde est un tas de ferrailles
sur lequel chavire le vent

L'amour impossible s'acharne
nuit et jour follement après

celui qui jamais ne s'incarne
Vite seigneur viens à notre aide

nous sommes tous perdus sans toi

Bien-aimé :

tu viens t'asseoir à ma table
à l'heure où je n'osais plus espérer
voir de mes yeux ton visage admirable
ni ton amour sur mon visage errer
Ton amour fleurit dans les rocs
il connaît la pleine science
par la chair pressentie
Il a bu la terreur

- 217 -



du crépuscule violet
 qui saigne et tombe goutte à goutte
 entre nos vignes mûres
 La chère violence
 arrache à l'esprit torturé
 un hymne de bonheur
 insensé comme une prière
 Anges soufflez dans vos buccins d'aurore
 je veux louer la joie
 dans les ténébreux tourbillons
 où montent nos désirs
 suscitez un glaive aveuglant de vigueur
 et de flamme
 – Seigneur
 Et couvre-nous de l'ombre de tes ailes

Elève ton regard
 vers les spirales acérées
 de l'immensité somnolente
 et prie, Ariel, prie :

Les orangers fleuris
 sont les églises du seigneur
 qui s'en vient prêchant à dos d'âne
 au milieu des troupeaux
 languissamment jetés
 sur le tapis d'herbes brûlées

Les sources coulent dans la terre
 odorante et meurtrie
 par l'incendie du ciel
 qui souffle sur les blés ployés

Dancez gerbes des champs
 vers les clavecins angéliques
 qui jaillissent depuis l'aurore
 en averses glacées

sous les agiles doigts du vent
impondérable et pur

Brûlez à notre front
lumineux entrelacs de fruits
Que l'orage s'apaise aussi
dans les forêts sans nom...

L'été fait silence autour
du réprouvé qui passe
les feuilles se penchent vers lui
comme sur un ruisseau
elles boivent son ombre
et s'en trouvent désaltérées

Ariel baisse ses cils pesants
il regarde le sable
douze fois millénaire
enfoncé par les sabots gris
des agneaux du troupeau divin
qui vont baissant le front

Un oiseau traversa
le ciel rempli de nuit



Louise Hervieu, *Nature morte*.



Emblème de l'oiseleur

Le diable a jeté son filet
sur les aigles humains

Puisqu'ils ont oublié
de voler aux cimes neigeuses

il les tient prisonniers
dans leur cage d'oisiveté

Mais soupesant de sa main fine
une si belle proie

il la caresse d'un sourire
avant de l'écraser

Une île en occident

Flèche de sang gelé, grenade aérienne !...
Sous les saules griffus
Que tord un feu de brandes
Tourbillonne l'oiseau vers l'étang dévasté,
Couvert de givre noir.

Laudes à cri fermé !
La louve, morte ou vive, au puits glacé du cœur ?
Eclair : maigre écureuil aux souches du tonnerre,
Dans quels sentiers tissés de vitres d'araignées,
De racines de sel ou de lierres brûlés, –
Vers quelle enfance morte, au cœur des bois, l'hiver ?

Flamme dans les sapins.

Couteaux sur les cépées.

Massifs diamantins. Oiseaux comme une épée.
Les filles du matin par la neige happées,
L'ellipse des patins dans la glace coupée.

Sur qui chut ton grappin, miroir des enneigées,
Tison d'un œil sans tain, poulpe des affligées,
SOLEIL DU CŒUR ETEINT ?

Les corbeaux brasillaient au soleil de minuit
Mais la louve criait lentement dans le puits.
Sur sa langue d'ardoise aux gencives de gel,
Quelques grains de maïs comme des dents de loutre.
Nos chiens gantés de bleu foncèrent dans la neige
Sur son œil déchirant que nul soleil ne tue.
Dans sa gorge fendue éclate un vol de plumes,
Le cri de l'oiseau brûle à ses narines nues
Et taille des rochers de vent dans la lumière !

Quand leur blanche tumeur oblitère le ciel
Se rallument en toi les arbres du sommeil.
O puits de sang plombé de glace éblouissante,
Tu sais les rubis du silence,
Les haches de la pureté.

Crépuscule d'avril en Nouvelle-Angleterre :
Les toitures versées dans l'ornière du ciel
Pleurent la suie
Et le dégel.

Les épines en fleur s'effilent sur la mer.

Mais rien, sinon la soif des fleuves pour l'automne,
N'annonce la vendange au cœur qui s'abandonne,
Et l'oiseau flambant en plein vol

Silencieux s'effeuille
Dans la forêt du sol
Jusqu'à l'heure où pillant les combes funéraires –

Exil, ô différence,
Hiver de la parole,
Cœur de rien battant pour la nuit

Sur le désert
De nos années,

Tu resplendis
Comme un silence,

O rose froide
De l'amour,

Qui fleuris pour
L'hiver du cœur.

Chanson du froid

Sous son dos de lumière
S'insurge la rivière,
Dans sa prison de feuilles
Crie le vieil écureuil :

« Fillette au bois venue
Sur la neige grenue,
Ton petit habit bleu
Ton foulard d'écarlate

Dont les oreilles droites
Te fouettent les cheveux,
Flambent au gel épars
Entre les grands pins noirs

Que scie au cœur du vent
Le soleil de l'avent. »
L'écureuil sur la route
Est mort après minuit,



Dans sa maison de verre
L'apprivoise la terre,
De douleur sous la glace
La rivière s'enfuit,

Ce soir la neige est toute
Ardente sur ma face.

Noces

Sur l'orbe illuminé de sa tête chérie
Je fonde chaque nuit ma mouvante patrie :
Quand j'égare ma main dans son fauve secret
Tout mon soleil se tend vers l'ardente forêt

D'où fuient dans le désert comme biches rebelles
Les torrents emmêlés de nos jambes jumelles.
Dans l'étau toujours plus triomphant des genoux,
Doucement prisonniers, ils tremblent entre nous

De la haute terreur de leurs temples sans portes,
Jusqu'à cette marée intime de la chair
Où s'abattent sur eux tel un immense éclair

Les essaims meurtriers des milans de la mer
Qui dans le grand reflux sans un cri nous emportent
Vers le noir paradis de nos étreintes mortes.

Cercle de l'attente

Un ciel de sang strié de froides épées bleues
S'ébranle sur vos têtes.
Vous qui ne fûtes pas engendrés par l'exil,
Prenez garde : aujourd'hui vous perdrez la patrie,
Et vous n'emporterez que l'enfance avec vous

Dans le voyage interminable vers la solitude.

Ceux-là qui se plaignaient au milieu de leur joie
Sans pouvoir deviner quel est mon mal à moi,

Et tous ceux-là qui croient que je parle en énigmes
Parce qu'ils voient sur eux l'aube d'une éclaircie,
Soudain vont me comprendre et se reconnaîtront :
Sachant que je ne suis que leur propre agonie.

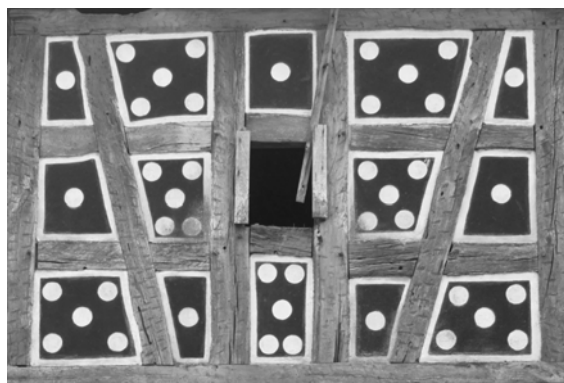
A Robert Frost

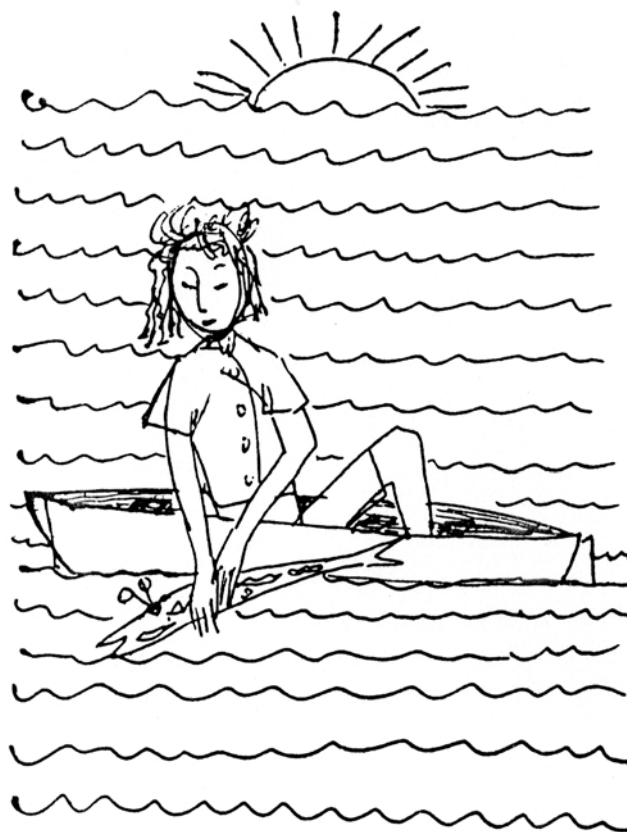
J'ai marché comme un mort quelconque
Sur les charbons éteints des grandes capitales.
Un goût de tourbe amère est caché dans ma bouche.

J'ai senti dans la chair létale
Les silex ricochants qui sifflent sur la glace :
Leurs villes contre moi montent comme des tours.

Mais l'enfance a fleuri dans ce monde sans âme
De la fidélité d'un homme et d'une femme.
Nous tremblons éblouis sur son bel avenir :

Et c'est cela qui fait toute la différence !





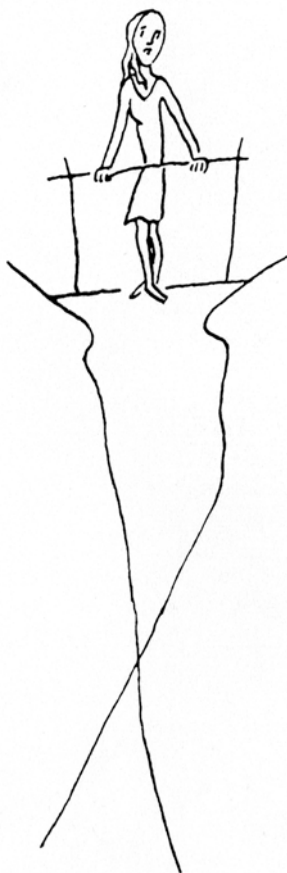
Dessin de Stevie Smith, ainsi que pages 227, 229 et 230.

par Stevie Smith

Spanish School

The painters of Spain
Dipped their brushes in pain
By grief on a gallipot
Was Spanish tint begot.

Just see how Theotocopoulos
Throws on his canvas
Colours of hell
Christ lifts his head to cry
Once more I bleed and die
Mary emaciated cries:
Are men not satiated?
Must the blood of my son
For ever run?
The sky turns to burning oil
Blood red and yellow boil
Down from on high
Will no hill fall on us
To hide that sky?
Y Luciente's pen
Traces the life of men
Christ crucified upon a slope
They have no hope
Like Calderon who wrote in grief and scorn:
The greatest crime of man's to have been born.
Dr Péral
In a coat of gray
Has a way
With his mouth which seems to say
A lot



*L'Ecole espagnole**

Les peintres espagnols couleur
Ont fait de la douleur
Du chagrin en un petit pot retenu
La nuance du cru ont obtenu.

Voyez seulement comme Theotocopoulos
Jette sur sa toile
Les teintes infernales
Le Christ relève la tête pour crier
Saigner une fois encore et succomber
Marie au visage émacié de s'écrier :
Les hommes n'en ont-ils pas assez ?
Faut-il que le sang de mon fils
Ne cesse de couler ?
Le ciel s'embrase, brûlant
Rouge sang et jaune bouillonnement
Des hauteurs
Les montagnes vont-elles choir
Pour dissimuler ce ciel ?
La plume d'Y Luciente
Esquisse la vie de l'humanité
Le Christ crucifié sur un promontoire
Ils n'ont nul espoir
Comme Calderón qui écrivit de chagrin et de dédain :
Le plus grand crime de l'homme est d'être né.
Le docteur Péral
Dans son manteau gris
Par le pli
De sa bouche a l'air de dire
Beaucoup

- 227 -

But nothing very good to hear
And as for Doña Ysabel Corbos de Porcel
Well
What a bitch
This seems to me a portrait which
Might have been left unhung
Or at anyrate slung
A little higher up.

But never mind there's always Ribera
With his little lamb
(Number two-four-four)
To give a more
Genial atmosphere
And a little jam
For the pill –
But still.

God and the Devil

God and the Devil
Were talking one day
Ages and ages of years ago.
God said: Suppose
Things were fashioned this way,
Well then, so and so.
The Devil said: No,
Prove it if you can.
So God created Man
And that is how it all began.
It has continued now for many a year
And sometimes it seems more than we can bear.
But why should bowels yearn and cheeks grow pale?
We're here to point a moral and adorn a tale.

Mais rien de bien plaisant à ouïr
Quant à Doña Ysabel Corbos de Porcel
Eh bien
Quelle garce
Voici me semble-t-il un portrait
Qu'on aurait pu s'abstenir d'exposer
Ou tout du moins suspendre
Un tout petit peu plus haut.

Peu importe toutefois nous avons Ribera
Et son petit agneau
(Numéro deux cent-quarante-quatre)
Qui rend l'atmosphère
Plus débonnaire,
Un peu de confiture
pour faire passer la pilule,
Mais tout de même.

Dieu et le Diable

Dieu et le Diable
Un jour s'entretenaient
Il y a belle lurette de cela.
Dieu dit : Supposons
Que les choses soient façonnées de cette façon,
Voilà, comme ceci, comme cela.
Le Diable dit : Non,
Des preuves, si vous en êtes capable.
C'est ainsi que Dieu créa l'Homme
Et voilà comme tout commença.
Cela dure depuis des années
Et parfois cela paraît impossible à supporter.
Mais pourquoi se ronger les entrailles de nostalgie, les
[joues blêmes ?
Notre raison d'être : faire ressortir la morale
[de l'histoire en servant d'ornement à la fable elle-
même.

Man is a Spirit

Man is a spirit. This the poor flesh knows,
Yet serves him well for host when the wind blows,
Why should this guest go wrinkling up his nose?

L'Homme est un esprit

L'Homme est un esprit. Ceci, la pauvre chair le sait,
Mais, quand souffle le vent, donne sans rechigner
[l'hospitalité,
Pourquoi cet invité devrait-il froncer le nez ?

(Traduction d'Anne Mounic.**)



- 229 -

* Stevie Smith était amateur d'art. Elle ne manquait que rarement les grandes expositions. Ce poème fut écrit à l'occasion d'une exposition d'art espagnol qui s'est tenue en 1928. Domenicos Theotocopoulos est le nom du Greco (1541-1614). Le nom complet de Francisco Goya (1746-1828) est Goya y Lucientes, du nom de sa mère, Gracia Lucientes. Pedro Calderón de la Barca (1600-1681) est l'auteur de *La vie est un songe*. José Ribera (1588-1652) est célèbre pour sa touche essentiellement réaliste. A propos de ce poème, Frances Spalding, auteur d'une biographie critique du poète, mentionne l'influence d'Edith Sitwell (1887-1964).

** Ces trois poèmes sont extraits de : Stevie Smith, *Poèmes*. Paris : L'Harmattan, 2003, pp. 30-31, 38-39 et 86-87. Stevie Smith, de son vrai nom Florence Margaret Smith (1902-1971), est réputée pour son humour, qui allège et contrecarre le tragique de ses poèmes.

Ceux qui luttent...

Ceux qui luttent ce sont ceux qui vivent.
And down here they luttent a very great deal indeed.
But if life is the desideratum, why grieve, ils vivent.*

Ceux qui luttent ce sont ceux qui vivent
Et ici-bas ils luttent vraiment beaucoup.
Mais si la vie est le desideratum, pourquoi se chagriner,
[ils vivent.]

- 230 -



* Stevie Smith, *Collected Poems*. Preface by James MacGibbon. London: Allen Lane, 1975, p. 154. Traduction inédite.

Le temps du soupir de la nuit, pour passer de l'obscur au bleu pur du ciel.
Les arbres sont ancrés dans la pelouse, dont la houle s'étire au pas lent d'une valse.

C'est dans l'ombre de notre âme et de notre cœur que mûrissent lentement les mots qui ont pour engrais le monde, et écloront, ou progresseront comme les racines profondes qui percent la terre pour s'éveiller au grand jour.

Le chemin de l'écriture ne doit pas être rompu. Il faut l'entretenir, le défricher, le nourrir sans relâche, comme le végétal.

Le mot enclos dans son germe, éclôt en la fleur de la parole.
Chaque lettre l'éclaire de son pistil.
Les feuilles sont la page où il se développe.
Les arbres sont des pages où les mots s'épanouissent au fil des heures et de l'histoire des saisons.
Il faut apprendre à lire entre les nervures et deviner ce que cache la couverture-écorce.

La poésie vient de loin, en aller-retour, comme la marée qui amasse au rivage les fruits de son long voyage, et y reprend son sel au passage suivant.

Les poètes sont les ouvriers du monde, butineurs, cueilleurs, quêteurs des bruits de l'univers, de son rythme, de ses sursauts.

Les poètes sont des collecteurs de sons, des passeurs de mots, coloristes, chiffonniers des mots oubliés.
Ils donnent à voir, à entendre, à sentir.

Les grands auteurs, leurs interprètes sont des meneurs de mots, des bergers. Ils mènent leur lecteur ou leur auditoire, en des lieux en apparence inconnus, mais où ils se *re*-connaissent.

Ces mots se font l'écho de ce qui les traversa un jour et se déposa en eux, serait-ce à leur insu.

Le poète est un filtre qui laisse passer et tamise ce qu'il recueille du monde. S'il en conserve la meilleure part, il doit faire ensuite son affaire des résidus, du superflu qu'il se doit de *re*-dispenser et de laisser alors le monde en *re*-disposer.

Restituer au monde cette eau
Bue à la source première,
Ce regard éclairé de la première aube,
L'arabesque du geste né de l'équilibre,



Bloc de silice. Photographie de Pascal Villatte, 2016.

L'orbe du vol,
La capture de l'onde,
Le sang de l'arbre,
Le miroir de la lune.

L'instant dompté si fugitivement par le verbe en suspens,
Le sens en fuite sous le vent de la parole,
Enfin, le mot juste saisi comme la perle en son plus bel orient.

Le poète peut tout dire : la neige en été, la pluie à l'envers, l'océan dans un jardin, l'ouragan quand aucune feuille ne bouge : c'est le souffle d'un baiser, les fantômes : ce sont les présences de ceux qui nous sont devenus invisibles.

Aux rives de l'écrit, les berges sont fragiles. De la source où le mot prend racine, au delta où il se mêle à d'autres, le chemin du dire est une aventure.

Voguant sur l'eau légère, il frétille,
Mêlé aux limons qu'il tire du plus profond, il se densifie, s'assombrit, se pose.
Ecartelé entre deux rives, il peut perdre son sens.
A l'approche de la chute, il se fige.
A l'idée du tarissement, il s'affole.
Les éléments le subliment ou le dévorent.
Filet menu qui trace droit sa voie dans la précision du verbe,
Sinueux et dolent au pied des roseaux et des racines,
Il s'élève parfois en une trajectoire
Que l'on dit poétique.
Tumultueux ruisseau débordant de son lit,
Il tonitruie, s'exalte, se perd et parfois se détruit.

Tout cela pour se fondre au delta, aux autres dire, aux non-dits, à l'universel, à l'éternel à l'essence et à l'absence, à la rondeur de la vague qui le ramènera vers d'autres rives, où il reprendra le chemin d'un autre dire.

D'une branche l'autre
Les cris de l'oiseau
Tissent un invisible nid,
Où abriter nos rêves
A l'abri de la nuit.
La pluie les enrichit
Du souffle des poissons
Cueillis à leur sortie de l'eau
Là-bas sur la mer lointaine.



Les brindilles échappées
Nourrissent de leurs sarments
Le feu de notre vie.
Le vent l'entretiendra
Des arabesques
De sa respiration.
Les feuilles y battront pavillon
Indiquant aux mots délaissés
L'entrée de la caverne.

Le sceau de l'idée
Par les mots sur la page imprimée
Enfante le sens.

Parfois, la plume ne secrète plus qu'une encre incolore aussi fugueuse que le vent.
Parfois les mots sont desséchés, abandonnés au bout de la plume trempée dans l'encre de seiche absente au fond de l'encrier.

La page est un désert où ne fleurit que l'oasis d'un sourire, d'un regard croisé, d'un souvenir, suffisants cependant à refaire courir la plume, dans un faible élan qu'anime seule la main, comme le tic tac d'une pendule à sa fin.

Avancer sur la page comme sur une allée, d'un pas lent, espérant un vent léger ou plus affirmé, voire une tempête, redoutant l'obscurité qui engloutit les mots ou la trop grande lumière qui les brûle.

Complice de l'intranquillité.

Tout sauf le vide, le rien, le calme. Du grain à moudre. Pour cela, ouvrir les yeux, tendre l'oreille, humer l'air, s'abstenir du repli.

On ne convoque pas l'écriture : il faut savoir attendre les mots. On scrute le ciel, intensément. Parfois, il vient un oiseau, parfois plusieurs. Ils passent, s'effraient ou s'attardent, puis s'égaient sans que l'on puisse toujours les retenir.

Il faut du silence en soi, de l'attention, de la patience et de la détermination.

Un mot de trop et la phrase s'enfuit.

Un mot mal placé ou mal choisi, elle est bancal et perd son sens.

On n'attrape pas les mots comme des papillons au filet.

On prépare un espace, où dans la tranquillité, ils se déploient sous le fil d'une pensée qui lentement les lie et les tisse en phrases.

Les mots du poète sont d'abord écoute et regard en miroir du monde, où tout est écrit.

Le poète n'est qu'un traducteur et un imprimeur éclairé.

Chanson des autres jours
et autres poèmes

par Georges Gachnochi

Chanson des autres jours

Les autres jours
Je ris à mon idée pleine
De ces sept mille merveilles
Que je mets dedans mon jeu
Et mon rire est mon tambour.

Les autres jours
Dans ma nuit quand je m'éveille
Ma violence telle un chêne
Je ne crains un nouveau feu
Qui caresse mon tronc lourd.

Les autres jours
Lorsque qui je veux j'embrasse
Je me glisse dans la ronde
Et je sais pourquoi danser
Bien plus si c'est sans amour.

Les autres jours
Mon destin je ne m'en lasse
Et je ris aux quelques mondes
Qui tournoient à ma pensée.
Mon cœur frappe et me rend sourd.

Mais j'ai versé
Une goutte de miel sombre
Une goutte, une larme, une fleur
Une goutte de sang dans l'ombre
Qui glisse au fil de mon sort

- 235 -



Tant m'a bercé
Le regret de quelque mort
Qui serait amère ou douce
Venin d'une plante qui pousse
Où la terre est sans malheur

Qu'oiseau roide à sa branche
Fasciné de sa splendeur
Tant que le bois ne se tranche
Toujours rêve à sa blancheur.

*

Elle ignore que le son
Ce son même de sa voix
Le son même de sa voix me parle de cet ailleurs
Me parle d'un ailleurs qu'elle ne connaîtra pas

Elle me dit que la nuit
La nuit de son retour
Cette nuit de son amour je me souviendrai d'elle
La perdant au détour de l'écho de ses pas

Elle m'enseigne chaque jour sa fatale leçon
La leçon du présent qui est celle du matin
La leçon de l'oubli, maître de la plus belle.
Mais elle pour délice elle a choisi l'ennui

L'ennui dont elle vante la lascive splendeur !
Elle chante que le soir est encore très clair
Si j'écoute son cœur son cœur me rend sourd
Elle implore l'orage pour mourir aux éclairs.

*

Le mot

Tu m'avais dit qu'au fond d'une forêt
il y avait une fontaine
où tu es parvenue un jour
mais que tu n'as plus retrouvée.

Tu m'as demandé
de rechercher la forêt, la clairière, la fontaine
la source
sur la margelle était écrit
le mot qui te ferait libre et que tu as oublié.

Tu as voulu y retourner
tu t'es perdue dans les champs et les bois
le mot, tu ne saurais y repenser
si tu ne le vois
sur la pierre granuleuse.

Le gris de la pierre
est tout ce qui t'en reste
tu m'as demandé
de rechercher la forêt, la clairière, la fontaine,
mais tu ne savais pas
si tu voulais me laisser partir.

Tu ne sais plus
si le mot brillait déjà sous le soleil
lorsque tu es arrivée
ou si c'est toi qui l'as tracé,
ou si c'est lui qui a illuminé
cet instant qui restera immobile.

A moins que tu ne retrouves le mot
à moins que je ne retrouve l'inscription
qui te rendra libre d'aimer.
Mais tu ne veux pas me laisser partir



peut être

tu ne me dis pas par où je dois aller
tu dis que même tu ne le sais pas
que même il ne faut pas aller dans la clairière
que tu crains pour moi.

- 238 -

Mais c'est toi qui as peur
de connaître de nouveau cette grande lumière
dont la trace t'attire et te menace.

Une nuit je me glisserai doucement sur le sentier
que tu seras en train de rêver
ne t'effraie pas si je ne suis pas près de toi à ton réveil
je serai sur le chemin
qui conduit à la route qui mène à la forêt
où peut-être je retrouverai
la clairière, la source, la margelle et le mot.

*

Partir
à la fin de la nuit
traverser le fleuve
retrouver ceux qui dansaient là-bas...
Mais ils dorment quand la barque accoste
l'aube déjà blêmit leur front.

Celui qui part ce n'est pas moi.
Je regarde les feux allumés sur la rive
finir de brûler au matin
tandis que de leurs doigts gourds les hommes
ramassent les restes du festin de la veille
et trébuchent sur les pierres où ils posaient leur tête.

Je ne suis pas celui qui part
pour connaître les forêts inexplorées
ou partager les fruits d'ailleurs

avec les compagnons dont ils prétendent
que le hasard les leur donne
et la mort seule les reprend.

Moi je veux naviguer dans une mer plus lointaine
aborder un rivage où personne ne m'attend
et échouer mon vaisseau à son sable brûlant !
J'irai boire à la source pressentie dans mon rêve
à cette source sombre jaillissant dans les rocs
et connaîtrai la route où je perdrai mes pas.



Nicole Guézou, *Reflets*. Aquatinte.

A Janine, puisatière de mon écriture...

Poèmes

par Jean Witt

A l'écoute de ton silence

Ton silence est comme
Le silence de la neige.
Ton silence est comme
Celui du puits.

Tu me parles comme
La neige.
Tu me parles comme
L'eau au fond du puits.

Je suis
A l'écoute de ton visage.
Nous nous rencontrons
Dans le silence
De nos puits.

Je vis
Dans le rayonnement
De ton silence.

Un puits de mots

Face au puits d'oubli
Qui se creusait à mesure
De tes pertes de mémoire,
J'ai construit
Un puits de mots :
Mon journal.

Il suffit que je l'ouvre
A n'importe quelle page
Pour y voir ton visage
Ton visage-parole,
Ton visage-écriture.

Comme si chaque fois
Il se réfléchissait
Au fond de notre puits...
Au fond de mon puits.

Le « visage-parole » de Janine

J'ai des cris dans la bouche.

J'ai été harponnée.
J'ai été foudroyée.
J'ai été catapultée
Comme une pauvre vieille.

Plus rien ne m'intéresse.
J'ai été bousculée trop fort
Par je ne sais qui.

Je n'en peux plus.
C'est fini.
Je ne peux plus me rattraper.

J'ai des cris dans la bouche.
Ils ne sont pas fous.

Ils sont normaux
Dans l'état où je suis.

Des jours de rien

Je regarde dehors,
Je vois ces feuilles qui bougent.
Je les envie.
Elles font ce qu'elles veulent.
Et moi, rien.

Maintenant, c'est la journée qui commence.
Qu'est-ce que je vais faire ?
Rien.
Rien du tout.

Et demain, qu'est-ce que je ferai ?
Rien.
Et après-demain ?
Rien.
Moi qui aime tant travailler.

Des jours de rien,
Voilà ce que je vis !
Rappelle-toi ce que j'ai été :
Je ne suis plus rien.

Toi, tu es riche,
Tu as des choses à faire.
Je n'ai plus rien.
Me voici, moi la pauvre !

Oter ses vêtements

Qui m'a dépouillée
De ce que j'avais ?
Qui m'a dépouillée
De mes idées ?

Etre dépouillée,
C'est comme ôter ses vêtements.

Qui est-ce qui va m'aider ?
Quand est-ce qu'il y en aura un
Qui va se déshabiller
Pour m'habiller, moi ?
Je voudrais être nue.
Pas dans le sens malhonnête,
Dans le sens de la beauté,
De la pureté.

Où est Jean ?

Je voudrais rejoindre Jean
Mais je ne sais pas si j'y arrive.
Jean ! Jean !
Où il est ?

Il n'y a personne !
Il n'est pas perdu ?
J'ai mal, mal, mal.
Je voudrais l'avoir ici dans la maison.

Demandez-lui.
Dites-moi ce qui se passe.
Puisque c'est terrible quand on ne sait pas.
Je mourrais s'il lui arrivait quelque chose.

Où est Jean ?
Dites-le moi.
Vous ne savez pas où il est ?
C'est un homme merveilleux !
Je ferai toute la ville pour le retrouver...

- 241 -

Si je meurs

Si je meurs
Et s'il y a des fleurs
Ne les enlève pas.
Je ne veux pas que ce soit triste.

Ne pars pas.
Ne me quitte pas.
Je veux que tu sois
Mon dernier regard.

Les cheveux de Janine

La coiffeuse a posé
Une grande poignée de tes cheveux
Fraîchement lavés et coupés
Sur une serviette à même le lit
Où ils ont séché et gonflé.

Cette poignée de cheveux étaient
Si légère et si douce
Que je n'ai pas eu le cœur
De les jeter.

J'en ai fixé
Quelques boucles
Sur une page
De mon journal.

Tendres boucles
Gris argenté
Lavées et coupées
De la bien-aimée.

*Ma tête est couverte
De rosée
Mes boucles,
Des gouttes de la nuit
(Cantique des cantiques, 4,2).*

Dans la lumière de ta nuit

Plus tu t'éloignes
Et moins je te vois.
Mais moins je te vois,
Plus je te contemple.

Je te contemple
Dans la nuit
De la foi
Et te vois
Comme Dieu te voit.

Je ne t'ai jamais
Aussi bien vue
Que depuis tu m'es cachée.

Je te vois
Dans ton mystère
Ineffable.

Ta nuit est devenue
Ma lumière.
Je te vois
Dans la lumière
A laquelle tu m'as conduit.

Des flocons d'être

Il neige depuis ce matin.
Ta tombe n'est plus
Qu'un monticule blanc.

Nos vies ne sont guère
Que des flocons d'être
Des flocons de neige
Qui augmentent en nous
Le silence.

Je me tiens là,
J'écoute...
Tes paroles m'arrivent
Avec les flocons de neige.

Le poirier en fleur

Vendredi 26 avril 2013.

Cinq mois ont passé.
Mésange envolée.
Tes ailes ne cessent
De me frôler.

En ce printemps
Je te vois
Dans le poirier en fête
Me souvenant de tes mots :

*Le poirier en fleur dans le jardin
Est majestueux et immobile
Comme une statue
Il faut que j'aïlle
Le féliciter.*

A moi maintenant
D'aller
Auprès de ton arbre
Te saluer.

Elle est belle au printemps
La terre que tu as quittée.
Et ton ciel...
Il est comment ?

Commencement

8 juin 2014. Dimanche de Pentecôte.

Je commence
Un nouveau cahier,
Le vingt-sixième.
Il a cent pages.

Cent pages blanches
Vierges comme la neige
En attente
Du tracé de mes lignes
Qui ne cessent

D'écrire ton Visage.





Nicole Guézou, *Nico*. Aquatinte. Détail, p. 243.

« *Dompter le temps* »

- 246 -

Au Salon de la Revue d'octobre 2016, nous avons pu disposer sur notre stand le Cahier n° 4, réédition revue et augmentée de l'ouvrage d'Henri Meschonnic paru chez Bayard en 2004, *Un coup de Bible dans la philosophie*. Cette parution est le fruit de notre collaboration avec Régine Blaug, que nous remercions de sa confiance.

L'année 2016 fut une année difficile pour Claude Vigée qui, après un long séjour à l'hôpital, est maintenant rentré chez lui. Nous lui souhaitons le meilleur pour 2017.

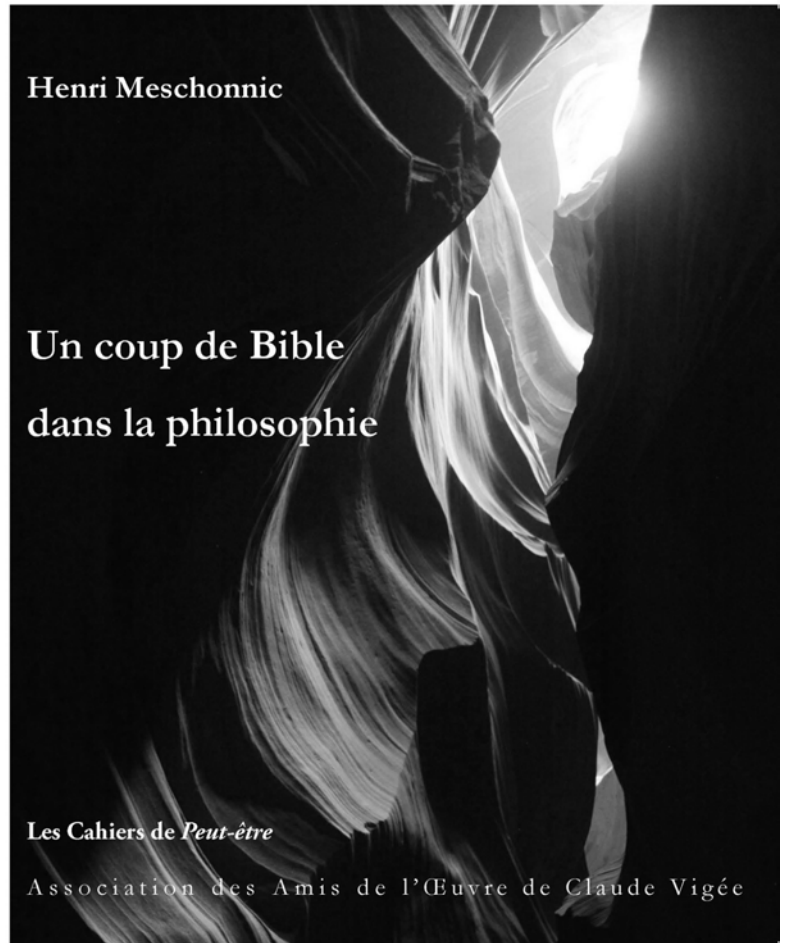


Ecomusée d'Alsace. Photographie de Jean-Luc Hohl Muller.

Parution, septembre 2016 :

Ce livre est un appel au rythme, pour penser l'infini du langage par le poème de la Bible, une montagne sainte de paradoxes. Magnifiée par son invisibilité même. Le texte biblique hébreu est le lieu d'un phénomène qui n'est pas seulement particulier, mais emblématique : il est rythmé de bout en bout de manière telle qu'il n'a ni vers ni prose, et que la notion même de poésie lui est étrangère. Il est donc irréductible à notre mode de penser le langage, qui est celui du signe. Et à cette maximalisation du rythme répond une maximalisation du refus d'écoute théologiquement programmé. Ce qui fait du texte biblique un enjeu majeur pour la pensée du langage, du poème, de l'éthique et du politique, le lieu d'une critique des traductions de la Bible, d'une critique de l'herméneutique qui n'a pas les moyens de cette écoute. C'est le sens de ce coup de Bible dans la philosophie, pour la théorie du langage, l'historicisation du poème, de l'éthique, du politique, contre le théologico-politique. Et c'est ce texte religieux qui enseigne à ne plus confondre le sacré, le divin et le religieux. En quoi cet enseignement est la réouverture de la prophétie par la transformation du traduire.

Henri Meschonnic, né à Paris en 1932, est poète, traducteur, essayiste. Dernières publications, poèmes : *L'Obscur travaille* (Arfuyen, 2012) ; essais : *Ethique et politique du traduire* (Verdier, 2007) ; traductions : *Dans le désert*, traduction du livre des Nombres (Desclée de Brouwer, 2008).



ISBN : 978-2-9537384-8-3

- 247 -

Prix : 20 €

Ont contribué à ce numéro :

- 248 -

Jean Bessière, Professeur de Littérature comparée.
Martine Blanché, poète et critique.
Guy Braun, graveur et peintre.
Beryl Cathelineau Villatte, poète et ophtalmologiste.
Nicolas Class, poète et philosophe.
Alfred Dott, photographe.
Maurice Elie, philosophe.
Guillaume d'Enfert, libraire.
Georges Gachnochi, poète et psychiatre.
Nicole Guézou, graveur.
Jean-Luc Hohl-Muller, poète et photographe.
Jean Lacoste, philosophe.
Jacques Meunier, peintre et graveur.
Anne Mounic, poète, universitaire.
Tatiana Victoroff, universitaire.
Claude Vigée, poète, universitaire.
Pascal Villatte, photographe.
Jean Witt, écrivain.



Louise Hervieu, *Oiseau mort*. Craie noire.

Président d'honneur : Claude Vigée

Comité d'honneur :

Pierre Brunel, Georges-Emmanuel Clancier, Michael Edwards,
Robert Ellrodt, François Loos, Henri Tincq

- 250 -

« Au jardin public du Ranelagh, le long des vieux immeubles de pierre grise datant de la Belle Epoque, le prunellier d'Asie en fleur, un bouquet de fiancée fait de neige légère, éclate dans le ciel d'un bleu profond, comme un feu d'artifice d'une blancheur éblouissante, jailli de l'humus obscur. Le tronc mince, noir et nu, de l'arbre aux mille étoiles dansantes se dresse, unique, parmi les chênes et les hêtres hivernaux encore dépouillés de leur feuillage, devant la haute grille rouillée qui interdit l'accès des joueurs de boules aux pelouses soignées des demeures privées.

Cet arbre printanier solitaire, qui n'est que floraison folle, sans feuilles ni bourgeons, n'est-ce pas Evelyne elle-même, un être de printemps, fait de primesaut et de lumière semée sans limites aux frontières terrestres, projeté tout entier vers le ciel qu'il serre dans ses bras ? »

L'ÉCLOSION DE L'ARBRE DE VIE

« Le désir accompli est un arbre de vie » (Proverbes XIII, 12)

Bureau : Jean-François Chiantaretto, Heidi Traendlin, Sylvie Parizet, Anne Mounic.

Comité scientifique : Claude Vigée, Claude Cazalé, Catherine Chalier, Alfred Dott, Michèle Finck, Frédéric Hartweg, Andrée Lerousseau,
Robert Misrahi, Hélène Péras, Helmut Pillau, Anthony Rudolf.

Claude Vigée

Les sentiers de velours sous les pas de la nuit



Les Cahiers de Peut-être

Association des Amis de l'Œuvre de Claude Vigée

Les Cahiers de *Peut-être*.

Pluie de noix

Anthologie bilingue de poésie alsacienne



Les Cahiers de Peut-être

Association des Amis de l'Œuvre de Claude Vigée

André Spire

Mots et notes



Les Cahiers de Peut-être

Association des Amis de l'Œuvre de Claude Vigée

Henri Meschonnic
Un coup de Bible dans la philosophie

Henri Meschonnic
Un coup de Bible
dans la philosophie
Les Cahiers de Peut-être
Association des Amis de l'Œuvre de Claude Vigée

Le prix au numéro et l'abonnement normal à la revue sont de 25 euros pour la France et 30 euros pour l'étranger. **Il est de 15 euros pour les membres de l'association résidant en France et 20 euros pour ceux qui résident à l'étranger**, pour tout exemplaire. Les numéros remis aux membres présents à l'assemblée le seront au tarif de 15 euros. Le Cahier de *Peut-être* n° 1 : Claude Vigée, *Les Sentiers de velours sous les pas de la nuit* (Chalifert : Association des Amis de l'œuvre de Claude Vigée, 2010), ainsi que le Cahier n° 2 : André Spire, *Mots et notes* (Chalifert : Association des Amis de l'œuvre de Claude Vigée, 2012) et le Cahier n° 3, *Pluie de noix : Petite anthologie bilingue de poésie alsacienne* (Chalifert : Association des Amis de l'œuvre de Claude Vigée, 2014), coûte 15 euros et 10 euros pour les adhérents. Le Cahier n° 4, *Un coup de Bible dans la philosophie* d'Henri Meschonnic, coûte 20 euros et toujours 10 euros pour les adhérents.

La cotisation est obligatoire pour bénéficier de ces tarifs.

Nom : _____ Prénom : _____

Adresse : _____

Tél. : _____ Courriel : _____

Cotisation simple : 15 euros / Membre bienfaiteur : 40 euros (Rayer la mention inutile.)

L'abonnement à la revue s'ajoute à la cotisation. Je commande _____ exemplaire(s) des numéros _____ pour la somme de : _____.

Somme totale avec cotisation : _____.

Je commande _____ exemplaires des *Sentiers de velours sous les pas de la nuit*.

Je commande _____ exemplaires de *Mots et notes*.

Je commande _____ exemplaires de *Pluie de noix*.

Je commande _____ exemplaires de *Un coup de Bible dans la philosophie*.

A envoyer à l'adresse ci-dessous. Merci.

Chèque à l'ordre de l'Association.

A l'étranger, virement bancaire : BNP Paribas Lagny-sur-Marne – IBAN : FR76 3000 4003 6400 0100 9547 314 – RIB : (banque) 30004 (agence) 00364 (compte) 00010095473 (clé) 14 – BIC : BNPAFRPPPAK

Association des Amis de l'œuvre de Claude Vigée

Anne Mounic

47 bis, rue Charles Vaillant 77144 Chalifert – France



L'arbre et son échelle, par Alfred Dott.

<http://revuepeut-etre.fr>

2017



Guy Braun, *Tulipe*. Manière noire en couleur. Détail en couverture.

Cette revue a été achevée d'imprimer, en Garamond, en janvier 2017
sur les presses de l'Imprimerie Trèfle
pour le compte de l'Association des Amis de l'Œuvre de Claude Vigée
Numéro d'imprimeur :

Imprimé en France
Dépôt légal : janvier 2017
ISSN : 2105-7516
ISBN : 978-2-9537384-9-0

« A travers les ruptures surmontées, retournant esprit et corps par la parole qui donne forme et qui libère, un nouveau commencement s'accomplit, sciemment cette fois-ci, – le commencement authentique de ta personne, – retour librement consenti vers la substance transfigurée. Pour toi aussi, mon œil découvreur du feu est devenu source de la vérité guérissante : âme lavée de toute culpabilité, ressoudée par le fond, soustraite enfin au mépris de toi-même, tu t'es récupérée, en même temps que le monde, au niveau vierge de l'origine, réalisant pour la première fois en toi l'inceste heureux qui rend possible ton mariage avec les créatures figurées de l'espace, suivant le tourbillon mesuré des oiseaux du matin. »

Jérusalem, 1970.

La forme et l'ineffable dans l'art

par Claude Vigée

Le Buisson Ardent

par Claude Vigée

Le noyau pulsant du devenir : Le démonique ou la vie justifiée

sous la direction de Nicolas Class

Entretiens avec Georges-Emmanuel
Clancier et Geoffrey Hill



Louise Hervieu, *La courte-pointe rose*. Craie Conté et huile sur bristol.
Paris, collection particulière.

Sommaire en pages 5 et 7.

25 € ISSN : 2105-7516
ISBN : 978-2-9537384-9-0

Couverture : Guy Braun, *Tulipe*.
Manière noire en couleur.