

REVUE POÉTIQUE ET PHILOSOPHIQUE

Peut-être

Cahiers Claude Vigée



N° 1 — NOUVELLE SÉRIE — 2025

Association des Amis de l'œuvre de Claude Vigée

Portrait : Claude Vigée par Paul Weiss 1953

SOMMAIRE

À nos lecteurs	4
<i>Andrée Lerousseau et Sylvie Parizet</i>	
DOSSIER : FAIRE ÉCHEC À LA NUIT	
Introduction. Faire échec à la nuit : rendre la nuit « navigable »	6
<i>Andrée Lerousseau et Sylvie Parizet</i>	
« La sphère vitale de la parole »	13
<i>entretien de Claude Vigée avec Anne Mounic</i>	
Claude Vigée, la petite musique de l'École de Pensée Juive de Paris — Entre Écriture et Révélation	26
<i>Gaëlle Hanna Serero</i>	
Avec Claude Vigée, incarner la force du verbe	50
<i>Claire Hendrickx</i>	
Une vision du Dieu qui s'appelle « peut-être » ? Réflexions sur l'anecdote chez Claude Vigée	76
<i>Thierry Alcoloumbre</i>	
Approche et convergences dans la poésie dialectale de Nathan Katz et Claude Vigée	91
<i>Martine Blanché</i>	
Claude Vigée face à l'héritage de la poésie moderne	103
<i>Hélène Davoine</i>	
Charles Juliet — Le Dire fraternel	118
<i>Elena Guendet Motte</i>	
« La Parole est vivante en lui »	145
<i>entretien avec Jean-Yves Masson</i>	

Résumés et mots-clés	151
----------------------	-----

TRADUCTION

12 poèmes extraits de Délivrance du souffle	158
---	-----

Claude Vigée, traduits en allemand par Helmut Pillau

INÉDITS

Autour de trois lettres de Claude Vigée	190
---	-----

introduites et présentées par Monique Jutrin

AU FIL DES LECTURES

Pascal Bacqué, Doubles. Treize poèmes de la Torah	198
---	-----

compte rendu par Gilles Hanus

Marie-Hélène Prouteau, Paul Celan, sauver la clarté	204
---	-----

compte rendu par Andrée Lerousseau

À nos lecteurs

Andrée Lerousseau et Sylvie Parizet

Silencieusement nos amis de jadis

Pour nous savent tisser un chemin dans la nuit.¹

Qu'il nous soit permis, en mémoire de Claude Vigée et d'Anne Mounic, auxquels nous dédions le premier numéro de cette nouvelle version de la revue en ligne *Peut-être*, de faire nôtre ce tercet du poète rédigé en hommage à Ruth Reichelberg, l'amie trop tôt disparue, presque « une jeune sœur » dont l'œuvre fait étrangement écho à celle de son ancien maître.

Ménageant une large part à la jeune génération de chercheurs, conformément à la volonté d'ouverture et de renouvellement qui est celle de la revue, ce premier numéro des *Cahiers Claude Vigée* s'ouvre sur un dossier qui rassemble deux entretiens et six communications autour de la thématique suivante : faire échec – ne fût-ce que temporairement – à la nuit. Il en va donc, à travers les exemples de Claude Vigée, comme de Charles Juliet, convoqué dans l'une des contributions, de l'agir de la poésie dans un monde inlassablement confronté à l'obscurité : « Patiemment,/ nous avons/ tenu tête/ à la nuit », écrit Vigée dans le long poème « Délivrance du souffle ».

Dans la rubrique « Traduction » paraissent en édition bilingue douze poèmes extraits du recueil *Délivrance du souffle*, traduits en allemand par Helmut Pillau. La sélection, effectuée avec le plus grand soin par celui qui fut l'ami de Claude Vigée et demeure jusqu'à aujourd'hui l'un des meilleurs spécialistes de son œuvre en Allemagne, éclaire le cheminement et la vocation du poète. Le poème fait obstacle à la nuit dans un aller-retour permanent entre ce « noyau pulsant », source intérieure d'énergie qui se heurte à l'opacité du monde et à l'aliénation de la langue prisonnière de la gangue des discours, et ces instants privilégiés du jaillissement où surgit une « pêche miraculeuse » arrachée aux abysses.

Concernant la rubrique « Inédits », destinée à accueillir différents écrits de Claude Vigée non portés jusqu'alors à la connaissance du public, nous tenons à remercier Monique Jutrin, fondatrice et vice-présidente de la Société d'études

¹ Claude Vigée, « Un chemin de lumière dans la nuit », dans *La Nostalgie du père. Nouveaux essais, entretiens et poèmes (2000-2007)*, Paris, Parole et Silence, 2007 p. 187.

Benjamin Fondane et éditrice des *Cahiers Benjamin Fondane*, pour avoir mis à notre disposition trois lettres manuscrites que le poète lui avait personnellement adressées.

Nous inaugurons enfin la rubrique « Au fil des lectures », que nous entendons enrichir dans les numéros à venir, par deux comptes rendus : l'analyse que propose Gille Hanus de *Doubles. Treize poèmes de la Torah*, de Pascal Bacqué ; et la présentation, par Andrée Lerousseau, de l'essai de Marie-Hélène Prouteau consacré à Celan.

Il nous reste à annoncer le thème du deuxième numéro de ces *Cahiers Claude Vigée* : « Claude Vigée, penseur et poète en dialogue ». Ce numéro sera coordonné par deux jeunes chercheuses, Hélène Davoine et Gaëlle Hanna Serero, qui ont par ailleurs toutes les deux apporté leur contribution à ce premier numéro : « Faire échec à la nuit ».

Bonne lecture à toutes et à tous.

Andrée Lerousseau
(Laboratoire ALITHILA – URL 1061, Université de
Lille)

Sylvie Parizet
(Centre de recherche en littérature et poétique
comparées,
EA 3931, Université de Paris Nanterre)

DOSSIER : FAIRE ÉCHEC À LA NUIT

Introduction. Faire échec à la nuit : rendre la nuit « navigable »

Andrée Lerousseau et Sylvie Parizet

Nous devons [...] susciter au milieu des ruines environnantes, dans une civilisation déclinante, dont les décombres accumulés constituent notre paysage quotidien, une parole vivante, un chant qui nous porte vers l'avant ; délivrer ce feu premier enseveli en nous comme une musique muette, le bourdonnement profond de la constellation que nous voulons faire monter des puits silencieux de l'exil, bouchés depuis vingt siècles par les alluvions de cendres. C'est là notre tâche chaque jour.

Ces lignes extraites de *La Faille du regard* constituent une réponse à la question formulée par Hölderlin dans l'élégie *Pain et vin* que scande Claude Vigée à deux reprises dans « Délivrance du souffle » : « À quoi bon un poète en temps de pénurie ? ». Et qu'il reprend sur le ton désabusé d'Esäü, le marcheur vers la mort, ennemi des poètes, modifiant légèrement sa traduction : « alors/ à quoi bon un poète en ce temps de détresse,/ et pour QUI dans la nuit dort le monde à venir ? ». Au lendemain d'Auschwitz, sur fond de désastre, cette interrogation relative à l'agir de la poésie a revêtu un caractère vital, et particulièrement tragique, on le sait. Elle n'a rien perdu de son urgence et de son actualité, hélas, en ce « fabuleux troisième millénaire » marqué par l'obscurantisme et le fanatisme, par l'exhibition et la théâtralisation de la violence sur les réseaux sociaux notamment, et par la dégradation et la corruption du langage que Vigée n'a cessé de dénoncer dans les termes les plus virulents pour les combattre, car « en soi la langue n'est pas impure, c'est nous qui la salissons avec l'usage infect que nous en faisons ». Rien de plus inquiétant, en effet, que cette profanation de la parole, annonciatrice du pire.

Comment s'acquitter de la tâche du poète, définie plus haut, qui illustre l'affirmation préalable de Vigée selon laquelle, « si elle est authentique, la poésie ne

peut naître qu'au milieu de la nuit¹ » ? Comment faire échec à la nuit ou, plus précisément et plus justement, la rendre « navigable » ?

Les fragments d'étoiles brûlées
que j'exhume de mes ténèbres
dissipent en étincelant
l'opacité de la mort absolue ;
l'abîme est habité.
La nuit est navigable.²

À celui qui a pris Jacob pour figure tutélaire échoit de traverser la nuit, et de tenir jusqu'à l'aurore : « Tenir : voilà qui est essentiel³ ». Et ces fragments d'étoiles brûlées exhumées des ténèbres ne rendent pas la nuit navigable pour le seul poète. Puisque « nous passons en enfantant le passage », comme se plaît à le rappeler le poète, ces fragments participent à ouvrir une voie « navigable » pour autrui.

Mais il n'est pas de victoire définitive : « Toujours dans l'œuvre de Claude Vigée la conscience lucide de "l'irréparable" vient mettre en crise le travail de "réparation"⁴ », laquelle n'est jamais acquise, et il faut recommencer sans cesse, avec obstination, la lutte de Jacob contre l'ange des ténèbres, combat dont le poète, « danseur claudiquant vers l'improbable aurore⁵ », ne sort pas indemne. Comment ouvrir une brèche de lumière dans l'opacité du monde et faire jaillir un mot, une parole, une étincelle de « l'épaisseur du roc du temps⁶ » ? Comment capturer un instant la présence ? Comment répondre à l'injonction du souffle qui, dans l'attente de sa libération, habite le poète, et élever un autre chant que celui de l'exil de l'être, ainsi que s'efforce de le faire Saint-John Perse ?

Sur trop de grèves visitées furent mes pas lavés
avant le jour, sur trop de couchés désertés fut

¹ *Ibid.*, p. 24.

² C. Vigée, « Je ne nie pas la nuit, la trop aimée... », *Poèmes de l'été indien*, in *Mon heure sur la terre*, *op. cit.*, p. 293.

³ « Jacob est la figure dont je me sens le plus proche, subjectivement. "Tenir", voilà qui est essentiel », in Claude Vigée, Sylvie Parizet, *Les Portes éclairées de la nuit*, Paris, Cerf, 2006, p. 56.

⁴ Pour ce passage : Michèle Finck, « Claude Vigée : séparation et réparation », *Tsafon*, 85, 2023, dossier consacré à *Claude Vigée, poète et prophète*, présenté par Claude Cazalé Bérard, p. 66 et p. 70. Pour la version en ligne <http://journals.openedition.org/tsafon/8204> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/tsafon.8204>

⁵ C. Vigée, « Jacob affronte l'ange », *Dans le silence de l'Aleph*, *op. cit.*, p. 68.

⁶ *Ibid.*, p. 67.

mon âme livrée au cancer du silence.
Que voulez-vous encore de moi, ô souffle ori-
ginel ? Et vous, que pensez-vous encore tirer de
ma lèvre vivante,
Ô force errante sur mon seuil, ô Mendiante dans
nos voies et sur les traces du Prodiges ?
Le vent nous conte sa vieillesse, le vent nous
conte sa jeunesse... Honore, ô Prince, ton exil !
Et soudain tout m'est force et présence, où
fume encore le thème du néant.⁷

Ainsi que l'illustrent les contributions qui suivent, Claude Vigée tisse son propre chemin dans la nuit⁸, dans la tension entre exil et retour qui caractérise à la fois sa vie et son œuvre – un retour à sa double origine, alsacienne et juive, expression et affirmation d'une fidélité à l'enfance comme à l'héritage judaïque :

Le mouvement du cœur de l'homme et du monde est toujours double : séparation, exil, déchirement, cri de la perte dans l'irréparable ; surgissement au monde à travers cette perte, enracinement dans la matinée ensoleillée de la terre au sein du vent ravageur mais fécondant ; miracle de l'unité chantante de l'homme et des choses, tous deux fragiles et précaires, pourtant animés d'une énergie immortelle qui chaque jour les rédime, les soulevant hors de la ruine ou du néant.⁹

Certes, Vigée déplore avoir « peu de complices¹⁰ ». En marge toutefois de sa confrontation critique avec les poètes de l'Occident moderne, dont il est lui-même un rejeton en rupture de ban, il est des poètes, parmi ses contemporains¹¹, auxquels le lient une certaine proximité, voire une amitié et une reconnaissance mutuelle en dépit des chemins différents qu'ils empruntent : des aînés, comme Saint-John Perse, Jorge Guillén ou Benjamin Fondane ; des amis proches tels Pierre Emmanuel, Adrien Finck ou Henri Meschonnic ; les poètes dont il traduit ou adapte l'œuvre (David

⁷ Saint-John Perse, *Exil*, Paris, Gallimard, 1946, III. Nous avons conservé ici la présentation d'origine de ce volume de 1946 (y compris pour la césure du mot « ori-/ginel »).

⁸ Voir l'éditorial qui ouvre ce premier numéro.

⁹ Claude Vigée, *L'Art et le démonique*, Paris, Flammarion, 1978, p. 38.

¹⁰ C. Vigée, *La Faille du regard*, *op. cit.*, p. 285 : « Je me vois malheureusement peu de complices, bien que j'en cherche sans arrêt. [...] Au fond, je me suis mis cette charge sur le dos parce que personne ne s'en occupe ».

¹¹ Pour une analyse de la place qu'occupe Claude Vigée dans le paysage poétique depuis 1945, nous renvoyons à l'étude de Maryse Staiber, « Situation poétique de Claude Vigée », *Recherches Germaniques*/Année 2001/31, p. 205 à 237. Consultable en ligne : <https://doi.org/10.3406/reger.2001.1253>;
https://www.persee.fr/doc/reger_0399-1989_2001_num_31_1_1253.

Rokéah, Shirley Kaufman, Daniel Seter...), et tous ceux avec lesquels il entretient un subtil dialogue (René Char, Yves Bonnefoy, Philippe Jaccottet...) ; et, pour ce qui est de la génération suivante, Anthony Rudolf, Yvon Le Men, ou Jean-Yves Masson...

L'entretien de Claude Vigée avec Anne Mounic résume ce que nous serions tentées de nommer l'esthétique de Claude Vigée, qui est indissolublement liée à l'éthique dans cette révolution opérée par le poète au sein du domaine critique – un retournement qui ne donne pas prise au « démon de la théorie¹² ». Dans une mise en garde lucide contre les tentations propres à l'Occident, et à travers une réhabilitation du corps, Vigée veut voir dans l'œuvre d'art un pont jeté entre les différentes sphères, et dans la parole qui a recouvré sa force d'enchantement un « tremplin » entre les hommes.

L'article de Gaelle Hanna Serero nous invite à être à l'écoute de la « petite musique » que Claude Vigée introduit au sein de l'aventure intellectuelle et spirituelle qu'il partage avec ces autres « professeurs de vie », membres de l'École de pensée juive de Paris. À la lumière d'une analyse détaillée de l'essai de Vigée consacré à la nouvelle de Borges intitulée *L'Aleph*, l'auteure montre comment le poète, puisant aux sources kabbalistiques juives, dégage, par une plongée dans le silence flamboyant de l'Aleph, une voie qui permette, selon sa propre formule, de « dompter le temps¹³ », et de faire jaillir de la nuit une parole vivante et vivifiante. Quant aux « Variations sur le thème de l'Espérance » d'André Neher, ce texte encore trop méconnu permet de jeter des passerelles entre le poète et ces « acrobates de la pensée » soucieux de raviver et de maintenir l'espérance contenue à la fois dans le « PAS ENCORE » de Neher et le « peut-être » de Vigée.

Claire Hendrickx explore la façon dont Claude Vigée accède en Israël, dans un renouvellement de son rapport à la terre, au corps et à la langue, à une plénitude de l'être et de la parole qui menaçait de se tarir durant les longues années d'exil aux États-Unis. Dans un corps-à-corps amoureux avec la langue hébraïque, imprégnée de la présence charnelle des choses, et avec le texte original de la Bible dont il se nourrit quotidiennement (voir la belle métaphore de l'auteure d'un « encrage de la Bible, comme un tatouage intérieur »), le poète retrouve le goût de la substance sonore de

¹² Antoine Compagnon, *Le Démon de la théorie*, Paris, Le Seuil, collection « La couleur des idées », 1998.

¹³ Claude Vigée, « La Lutte avec l'ange », in *Mon heure sur la terre*, op. cit., p. 89.

la langue, et le plaisir de la « manducation » éprouvé jadis au contact du dialecte alsacien. Le français, qui demeure sa langue d'écriture, est fécondé par l'hébreu, ainsi que l'illustre cette semaison de mots dans le poème « Sel, songe, guérison », tandis que sa poésie se fait « incantatoire », et sa parole plus que jamais vivifiante.

À travers son analyse de l'enjeu que revêt l'anecdote, partie intégrante du *judan* et de cet « échafaudage » qui est le prélude au surgissement du poème, et de la façon dont celle-ci s'articule avec « la révélation poétique », Thierry Alcoloumbre apporte un éclairage nouveau sur l'œuvre de Vigée. L'anecdote, communication d'une expérience de vie, met en lumière une infinité de visages condamnés sans elle à s'effacer dans la nuit de l'oubli, et fait entendre « mille voix vivantes », « humbles tisserandes de la parole qui est notre unique patrie sur une terre nocturne¹⁴ ». L'écriture anecdotique est une « force de renouvellement » dispensatrice de sagesse, qui, dans les choses les plus humbles et d'apparence les plus futiles, laisse entrevoir au lecteur attentif le rayonnement de l'*aleph*, et comme un éclat de cette « magnificence » de Dieu qui a pour nom « Peut-être ».

L'évocation de l'Alsace et des souvenirs d'enfance et de jeunesse dans un territoire malmené par l'Histoire témoignent chez Claude Vigée et son aîné, Nathan Katz, ainsi qu'il ressort de l'analyse de Martine Blanché, d'une profonde adhésion et fidélité à leur origine commune. Loin de s'épuiser dans une simple nostalgie du passé, leur poésie dialectale, riche en anecdotes, redonne aux paysages et aux êtres disparus arrachés à l'anonymat une épaisseur de vie et une présence quasi palpable sous la saveur et la rugosité de la langue épousant l'âpreté du réel. « Dans le surgissement, depuis son tréfonds sonore, d'une poésie investie d'un sens universel dans sa singularité historique, géographique, existentielle même¹⁵ », cet idiome, frappé d'interdiction et longtemps objet de mépris, retrouve ses véritables « lettres de noblesse¹⁶ ».

Avec l'étude d'Hélène Davoine, le lecteur est ramené à cette révolution effectuée par Claude Vigée dans le domaine l'esthétique. Quelles que soient la singularité de leur itinéraire et les lignes de partage séparant les œuvres de ces deux poètes, la poésie est pour Vigée comme pour Bonnefoy « mouvement d'espérance »

¹⁴ Claude Vigée, *La Lucarne aux étoiles*, Cerf, 1998, p. 11.

¹⁵ C. Vigée, *La Faille du regard*, op. cit., p. 275.

¹⁶ *Ibid.*

et offre une résistance à la tentation du néant, dans un dialogue et une confrontation avec les différentes formes que revêt la sensibilité poétique moderne en Occident. Refusant l'assignation à un territoire cerné par le néant, Vigée, en infatigable Jacob, mène inlassablement le combat pour une reconquête du sens et de la parole après la rupture instaurée par Auschwitz, poursuivant sa lutte contre une certaine haine du monde, et contre le nihilisme moderne.

Impossible de dissocier l'homme et l'œuvre chez Charles Juliet, dont Elena Gueudet suit le cheminement à la fois existentiel et poétique. Ce poète partage avec Claude Vigée une même admiration pour Hölderlin (l'auteure porte à la connaissance du lecteur un manuscrit de Juliet dédié au poète allemand) et Etty Hillesum. La démarche des deux écrivains, fondée sur une volonté commune de faire obstacle à la nuit, se rejoint : le retour sur soi à l'écoute « de ce qui se murmure au tréfonds », l'écriture comme « forage » afin de libérer la vie ou la parole obstruées. Si l'enjeu pour chacun est bien, pour paraphraser le titre d'un essai de Vigée, d'être poète « pour que vivent les hommes », on perçoit ce qui fait la particularité de chacun : l'éthique de la compassion de Juliet, fondée sur un syncrétisme, se distingue de l'éthique de la réparation, qui, chez Vigée, puise à la tradition et à la mystique juives.

La parole est enfin donnée à Jean-Yves Masson, poète de la jeune génération, dans un vibrant hommage rendu à Claude Vigée, homme, poète et essayiste. Fondée sur le dialogue, l'écoute et l'attention portée à l'autre, leur relation prend naissance dans une résistance et un combat communs contre le « terrorisme théorique » des années 1970, et une poésie désincarnée qui peut apparaître comme l'un des derniers avatars de la sensibilité occidentale moderne. Puis, très vite, se forge une amitié profonde et durable, et, avec pudeur et délicatesse, Jean-Yves Masson exprime sa dette, en tant que poète, comparatiste et traducteur, à l'égard de son aîné dont il rappelle la générosité et l'ouverture d'esprit. Et peut-on imaginer plus beau témoignage de reconnaissance et de gratitude, plus belle preuve d'amitié, que la publication par Jean-Yves Masson, en 2008, des poésies complètes de Claude Vigée ?

Ce livre paru chez Galaade, avec sa belle couverture rouge ornée des initiales du poète, est devenu entretemps pour nous un livre de chevet, vers lequel nous faisons retour, aux heures sombres comme dans les instants de joie, quand nous viennent l'envie ou le désir impérieux de nous abreuver à cette parole vivante. Comment conclure, alors, sinon par ce souhait exprimé par Michèle Finck : « Puisse ce que

Claude Vigée appelle le “pas de danse obstiné de Jacob” (*Délivrance du souffle*) être notre viatique¹⁷ » et celui des générations à venir.

Andrée Lerousseau
(Laboratoire ALITHILA – URL 1061, Université de Lille)

Sylvie Parizet
(Centre de recherche en littérature et poétique comparées,
EA 3931, Université de Paris Nanterre)

¹⁷ M. Finck, « Claude Vigée : séparation et réparation », *in op. cit.*, p. 70.

« La sphère vitale de la parole »

entretien de Claude Vigée avec Anne Mounic

Mercredi 26 décembre 2008

Je suis venue aujourd'hui avec un certain nombre d'exemplaires des *Chants de l'absence*, récemment parus, pour que Claude les dédicace et que je puisse les envoyer à qui serait sensible à ces poèmes de douce, et terrible, mémoire, puisqu'ils disent ce qui jamais plus ne sera – mais ils le *disent*. Pour terminer ce cycle d'entretiens, je voulais parler du langage avec Claude – ce qui nous est essentiel à tous bien que tous ne s'en rendent pas tout à fait compte. Et pourtant c'est par lui que nous sommes les uns les autres, les uns pour les autres : que nous sommes, donc, tout court. Quand nous parlons, nous allons sans doute au-delà de toute science, celle du langage comme les autres, dans cet en deçà qui est la vie et qui, comme le suggérait Hamlet, transcende notre philosophie, mais de l'intérieur.

Épilogue :

« La sphère vitale de la parole »

C.V. : Il s'agit dès lors d'une ouverture effrayante. Et c'est la réaction contre ce tourbillon, contre le risque à l'état pur, qui crée le dogme – le dogme chrétien entre autres.

A.M. : Dogme qui est l'armature du pouvoir...

C.V. : Le mouvement du devenir interdit de s'arrêter et, pour pouvoir y mettre un frein, il faut, s'arrêtant soi-même, empêcher également les autres de donner libre cours à leur élan intérieur. Il est nécessaire dès lors de se pourvoir des moyens d'intimider et de juguler. On peut certainement penser que le culte des êtres et des objets achevés est lié à une recherche de sécurité. Cela me paraît même évident. Aux origines de nos civilisations, les objets de culte isolés, intronisés, visent à rassurer, à faire sentir que là, on est tranquille. Les icônes, par exemple, ont deux interprétations : en premier lieu, ce que je viens de dire ; et puis, l'image est aussi lieu de passage, mais demeure fixe, immobile. On s'y absorbe. Cela, je l'ai vu de mes propres yeux dans des églises orthodoxes et surtout dans la partie gréco-russe du Saint-Sépulcre. Il faut que la figuration de l'objet-Dieu soit de totale terreur ou d'absolue beauté. « Je suis belle, ô mortels, comme un rêve de pierre... » À quoi Mallarmé ajoute : « Si la beauté n'était la mort... »

La beauté résorbe le mouvement ; la beauté est immobile. Elle est, ou bien un objet transitionnel, comme le disent certains psychiatres, notamment Winnicott, ou bien elle invite à l'absorption dans un objet qui suspend la vie en soi. C'est l'un *ou* l'autre, ou peut-être même l'un *et* l'autre.

Je vais vous montrer une icône que j'ai achetée en France dans les années cinquante.

[Claude va fouiller dans le placard de sa chambre et revient en tenant l'objet dans ses mains : une vierge à l'enfant à la fois humaine et hiératique (« l'enfant un peu espiègle, » me fait remarquer Claude) sur un support de bois rectangulaire d'à peu près vingt-cinq centimètres sur quinze.]

C.V. : Elle est grecque ou arménienne – de la fin du dix-huitième, je dirais. Je l'ai achetée en Bourgogne, avec la tête de pierre de style gothique tardif qui se trouve là-bas sur le bureau de dame de la tante Hortense, quand nous visitons ce coin de France avant de filer en Italie.

A.M. : Diriez-vous que la fuite dans l'objet esthétique est une fuite de soi ?

C.V. : Un objet comme celui-ci peut produire une fascination, oui.

A.M. : Mais cette icône est émouvante parce qu'une main l'a peinte. Il y a quelqu'un derrière, outre la représentation.

C.V. : Oui, c'est émouvant. Un objet hiératique peut devenir un piège. L'humain se fait mythique au sens inquiétant du terme, mais à mes yeux, c'est avant tout un objet de beauté tout humain. Regardez la délicatesse du visage. L'enfant, lui aussi, est joli, très humain, un peu mutin.

La parole, comme les autres arts, doit plaire ; elle doit enchanter. Je suis un disciple fidèle de La Fontaine : « En ces sortes de feinte il faut instruire et plaire / Et conter pour conter me semble de peu d'affaire. » [Le pâtre et le lion] Ce « conter pour conter » qui est la beauté pure, voilà le leurre que La Fontaine rejette tout en le cultivant. Mais qu'est-ce alors que la beauté qui instruit ? Et que signifie une instruction qui n'est pas belle ? Instruire consiste à former la personnalité qui somnole encore au fond de soi. Les fables sont pure instruction plaisante dont la facture même nous séduit. Elles tirent leur pouvoir complexe de fascination de ce double registre actionné par le poète dans l'ordre de notre esprit. La Fontaine le dit dans un poème : « J'aime le jeu, l'amour, les livres et la musique / La ville et la campagne, enfin tout ; il n'est rien / Qui ne me soit souverain bien / Jusqu'au sombre plaisir d'un cœur mélancolique... » [Les Amours de Psyché et de Cupidon] La Fontaine connaît également le charme de ce qui manque, cette absence, « Solitude où je trouve une douceur secrète » [Le songe d'un habitant du Mogol]. Ces vers sont, si je me souviens bien, extraits d'un récit poétique, que je garde précieusement à Jérusalem. Ici, je n'ai plus de véritable bibliothèque, juste un amas de livre accumulés par hasard depuis une dizaine d'années au fur et à mesure de leur publication.

[Claude va chercher dans ce qui est tout de même une bibliothèque le petit recueil de La Fontaine, du dix-huitième siècle, récemment rapporté de Jérusalem, le feuillette et me le passe.]

C.V. : La Fontaine nous apprend que la vraie beauté instruit. De quoi nous instruit-elle ? Pourquoi est-elle belle ? Ce n'est pas le rêve de pierre de Baudelaire, ni la beauté parnassienne, qui finit comme objet de luxe, comme une « belle chose ». Il existait dans le temps, et notamment à Strasbourg, des magasins de « belles choses », ce qui veut dire qu'elles étaient très chères et qu'il fallait surtout ne rien pouvoir en faire. Beaucoup de gens considèrent la poésie et les arts comme de « belles choses » inutiles, pour ne pas dire vaines. Comment en effet une chose peut-elle être belle tout en nous initiant au meilleur comme au pire ? « Une nuit que j'étais près d'une affreuse Juive, / Comme au long d'un cadavre un cadavre étendu... » [*Les Fleurs du Mal*, sonnet XXXII] Pourtant ce sonnet-là chante, comme chantent chez Dante les

vers les plus effrayants de l'*Enfer*. Mais cela, comment le théoriser ? En tout cas, pour ma part, je ne le peux pas. Si on essaie de le penser, il faut croire que les choses nées en ce monde, même les plus terribles, restent tout de même, par une vertu spirituelle inscrite au plus secret de soi, reliées par leur cordon ombilical à l'au-delà – ce que Baudelaire appelle, dans le premier poème des *Fleurs du Mal*, « Bénédiction », le « foyer saint des rayons primitifs ». Songez aux « Petites vieilles » :

« Dans les plis sinueux des vieilles capitales,
Où tout, même l'horreur, tourne aux enchantements,
Je guette, obéissant à mes humeurs fatales,
Des êtres singuliers, décrépits et charmants. »

Aux yeux de Baudelaire, c'est dans le mouvement de corruption que la beauté déjà piégée par le néant se veut encore plus séductrice. Elle nous instruit, car elle découvre le destin. Et pourtant, ce qui n'est ni beau ni délectable, ce qui demeure captif, misérable, entraîné dans le flux du devenir, garde le reflet mélancolique de la beauté perdue, ou nous annonce peut-être une nouvelle beauté. L'écrivain doit tailler les mots, ajuster les rythmes pour vibrer avec eux de la mélancolie de la chose qui meurt et participer dans une jouissance prémonitoire de l'érection annonciatrice de la chose qui va venir. Serait-ce peut-être cela, instruire et plaire – cette étreinte du destin, qui nous fait tout aimer d'avance, y compris le chemin droit de l'ange et le sentier sinueux du serpent. « Et il n'est rien qui ne me soit souverain bien. »

Pour La Fontaine, les choses les plus viles, les plus terre-à-terre, celles dont il parle souvent dans les *Fables*, constituent le souverain bien – par exemple, le ver de terre, le vil excrément, l'avorton de la nature, comme il dit. À la fin, le héron sot et prétentieux fut bien aise de rencontrer un limaçon. De toutes ces choses, qui ne sont pas laides, mais humbles, il tire des éclairs de malice et de beauté. La malice instruit et la beauté éblouit.

Mais tout le monde n'est pas La Fontaine et ce qui m'a préoccupé au cours de ma vie, c'est d'un côté, le jardin zoologique qu'on appelle l'humanité, comme disait mon grand-père Léopold (*Tiergarten*), et de l'autre, le lieu étrange (*unheimlich*) qu'on nomme l'univers – jardin, tombe, galaxie, éclair. Pour pouvoir jouir de tout cela, il faut avoir un drôle de tempérament. Il s'agit de les transformer de simples « objets inanimés » lamartiniens en « *things of beauty* » [Keats, « *A thing of beauty is a joy for ever* », premier vers d'*Endymion*. (Une chose belle est une joie à jamais.)]. Les œuvres d'art sont beaucoup plus que des choses achevées, fermées sur elles-mêmes, car elles nous offrent la joie à jamais ; il faut être de mèche avec l'influx,

l'efflux, le reflux qui viennent d'avant ce monde et vont au-delà de lui tout en le renouvelant. C'est une absurdité de dire des choses comme cela, car il n'y a peut-être ni avant-monde ni après-monde, mais je le perçois ainsi. Un avant-monde et un après-monde, dont la destruction de ce monde-ci est l'héritage. Le brahmanisme parle du monde comme de l'ouvrage d'une roue. Sa rotation entraîne en son sein une perpétuelle destruction-recréation, mouvement en spirale qu'on retrouve dans une certaine tradition mystique juive. Comme je vous le disais l'autre jour, il y aurait autant de mondes que de lettres de l'alphabet hébraïque. Dieu les a créés les uns après les autres, mais chaque fois, il a trouvé le résultat décevant. Le Déluge fut la dernière tentative de destruction après vingt-six essais de création ratés, selon certains interprètes de la kabbale. Pour faire bon compte, Manitou parlait de trente-six mondes anéantis. Selon une autre tradition, les animaux non consommables, non *casher*, seraient des résidus de ces mondes avortés : les cochons, les autruches, les poissons qui n'ont ni écailles ni moustaches, les mollusques, tout ce qui se traîne sur le ventre au fond des eaux – autant de reliques impures des anciens mondes condamnés à la disparition définitive.

A.M. : L'essentiel, c'est que l'esprit puisse s'imaginer tout cela. C'est aussi une façon d'embrasser le réel.

C.V. : Mais s'agit-il de continuer la création divine ou de rivaliser avec elle ? On tombe là dans une hérésie occidentale très connue – la tentative faustienne, qui fait suite à celle de Prométhée et d'Icare. Faust se veut le concurrent de Dieu, comme Satan. Chez Baudelaire, dans les « Litanies de Satan », il est « le plus savant et le plus beau des Anges, / Dieu trahi par le sort et privé de louanges ». On peut aussi aboutir à la théomanie de l'homme paranoïaque, dont Gérard de Nerval nous a donné l'exemple. L'artiste moderne n'y échappe que rarement. Matisse disait : « Quand je peins, je suis Dieu. » Voici la dérive prométhéenne, qu'il faut éviter à tout prix, pour vivre sans délirer tout en créant son œuvre ici-bas.

Je questionne la façon dont, à partir de l'influx de l'avant-monde vers l'après-monde dont j'ai l'intuition, je peux, à travers mes mots, faire danser dans le monde ce qui est à la fois en lui et au-delà pour entraîner les autres à danser la ronde avec moi. C'est là mon rêve, mon « idéal ». Je ne désire pas me contenter de créer des objets de beauté, mais je souhaite faire jaillir des figures à travers lesquelles l'humain puisse se mettre en branle et se sentir enfin vivre un peu plus – sinon *un peu*, tout court. L'extase vraie demeure toujours modeste, assujettie aux dures lois temporelles et spatiales d'une existence mortelle.

Si on réussit tout seul à accomplir un pareil exploit, pour soi et pour autrui, on a fait discrètement ce qu'il fallait en ce monde. À condition d'accepter aussi toutes les autres servitudes, mais en trichant un peu par ci par là, pour se donner le temps. La maîtrise partielle de l'extériorité est indispensable pour y accoucher de l'intériorité, sans que l'espace matériel conquis devienne un objet de culte négociable sur le marché des âmes ou celui des biens vénaux. On le voit bien... Le fait que certaines œuvres finissent par coûter des mille et des cents montre bien quelle est, au départ, la perversion. Dans une société qui se respecte, il devrait être interdit d'acheter ces objets-là. L'alternative, dans un monde vicié comme le nôtre, c'est soit le musée, soit le commerce, ou les deux en même temps – pseudo-idolâtrie culturelle et *business*... Voici la double corne de la bête humaine. Si on adorait sincèrement les tableaux, ce serait toujours mieux que d'en faire le commerce.

Nous, les poètes, nous n'avons pas ce problème, car personne ne se prosterne devant nos œuvres, et personne ne désire les acheter. Nous échappons donc à la double corne du malheur. Ce dilemme tragi-comique nous est étranger. Voilà le bénéfice de notre existence en marge du système. Autant vaut profiter des avantages du pire et s'affirmer, comme chez Molière, « cocu et content ».

A.M. : J'aimerais revenir à la précision que vous donniez dans notre dernier entretien : non pas s'échapper par la parole, mais s'enchanter. Quelle est la différence ?

C.V. : S'enchanter, c'est d'abord se charmer, puis séduire autrui par le chant, sinon les objets de création restent morts. Il faut qu'il en émane une lumière, qu'il s'en dégage un efflux chaud et coloré qui les métamorphose en merveilles. Cette transformation du mort en vif ne s'obtient que si l'artiste qui tente une telle expérience laisse jaillir d'abord en soi, du plus profond de lui-même, des énergies qui résident en amont de son être naturé. Qu'il conjure en son for intérieur la nature naturante dont nous sommes la figure créée ! Et une fois l'énergie démonique surgie, qu'en faire ? Le risque réside dans l'excès des figures, dans l'embarras de leur richesse, comme au cinéma ou dans la photographie numérique. Trop de formes sur l'écran, trop de corps pour l'étreinte de nos deux bras.

Si on les fixe, si on les enferme dans un beau cadre pour les couper du reste du monde, ils se rendent inaccessibles à l'étreinte amoureuse. C'est un peu l'aventure de l'apprenti sorcier de Goethe, le défi de Pygmalion.

A.M. : Pour lui la statue s'anime. Et voici, c'est Galatée en chair et en os. Quel choc !

C.V. : Ce rêve, nous le chérissons tous au fond de nous-mêmes, mais mieux vaut qu'il ne se réalise jamais, même si Galatée soudain douée de vie a dû plaire à Pygmalion et l'instruire tout en le charmant, dans l'extase de l'amour partagé. Pourrait-on espérer mieux ? Ou faire comme les Esquimaux – sculpter les plus belles figures du monde dans un bloc de glace au cœur de l'hiver, puis attendre qu'elles fondent et disparaissent dès le retour d'un été si bref ? Il est préférable, je crois, de se contenter d'un compromis médiocre, comme celui que nous connaissons, de se satisfaire, faute de mieux, d'objets transitionnels qui s'interposent entre l'extase et l'évanouissement dans le temps. C'est sans doute pour cette raison que Bernard-Henry Lévy m'a déclaré un jour, en sortant de chez Grasset, après la publication de *L'extase et l'errance*, que j'étais « un petit Rembrandt caché au fond d'une cave ». Ah, ce jour-là, une fois la surprise surmontée, il m'a fait grand plaisir. La peinture de Rembrandt, n'est-ce pas, n'est-elle pas l'incarnation parfaite du génie d'un artiste qui séduit et instruit à la fois, par la mise en œuvre sensuelle d'un projet spirituel d'une force immense. Songez aux autoportraits de la fin – il a l'air d'une vieille bête, mais de ce visage en ruines, ravagé par les ans, rayonne une lumière qui transfigure discrètement la mortalité en gloire céleste. De ses tableaux émane une mélancolie solaire, mystère autant que scandale. Et cela plaît. De même, le Christ pustuleux de Grünewald nous lance au visage une beauté terrible qui conquiert, malgré le *memento mori* qui habite en silence le cadavre crucifié. Mystère autant que scandale, même les stigmates de la syphilis qui rongent ce corps, les fleurs du mal vénéneuses ou vénériennes du peintre, même la crispation des mains et des doigts dont les ongles coupants se recourbent sur la chair torturée, tout cela emporte l'adhésion du cœur. Cette agonie infligée au Christ est l'ouvrage du diable. Et pourtant se dégage une lumière céleste de tant d'horreur. Un pareil chef-d'œuvre ne peut éclore que dans une tête qui entend chanter les créatures humaines au tréfonds de leur être tout en percevant leurs cris et leurs sanglots : « *Immer zwischen Angst und Freude* », comme le disait Mozart, « Toujours entre l'angoisse et la joie ».

A.M. : L'art est-il alors une consolation ?

C.V. : Non, je ne crois pas. Je parlerais plutôt de dilection, car la seule consolation réelle, c'est d'oublier. Le destin ne s'efface pas ; il n'existe pas de consolation, mais des dilections, oui, par lesquelles on se sent exister à un degré d'intensité extrême, ce qui n'est pas une consolation. Au contraire, cette énergie nouvelle vous pousse en avant, elle vous engage donc à affronter d'autres épreuves, d'autres souffrances. C'est une

incitation à continuer, un appel à devenir. N'est-ce point le but de tout art, de toute littérature ? Peut-être la philosophie rêve-t-elle également de cela, mais non celles qui, sur le modèle de Hegel et de ses continuateurs, célèbrent le triomphe de la fin et montent le grand opéra de la mort.

Le poème tente de nous frayer un chemin dans l'inconnu. Nietzsche a voulu l'emprunter, mais l'aventure a mal tourné pour lui. L'incitation dionysiaque seule n'a pas suffi pour lui faire traverser le désert.

A.M. : Est-ce qu'il ne s'agit pas de participation, d'une disposition qui consisterait à voir autour de soi des sujets plutôt que des objets ?

C.V. : Il nous est impossible d'effectuer à partir de soi seul une pareille métamorphose, mais compter sur l'héritage du passé, est également décevant. On ne peut pas louer les services des autres, seulement espérer que leur effort, leur aventure, et la nôtre, un jour, se rejoindront là-bas, sur la ligne d'un horizon lointain et fuyant. Je ne crois pas à l'utilité durable de groupes ou de cliques, comme celui des Surréalistes... À leur propos, savez-vous que Julien Gracq vient de mourir ?

A.M. : Oui, il y a deux ou trois jours.

C.V. : La communauté des saints n'existe peut-être que dans les rêveries de théologiens. À certaines périodes de l'histoire ont surgi de vraies écoles de peinture, ou même des confréries littéraires fructueuses. Je songe à Racine, Boileau, La Fontaine, etc. Ils étaient de vrais amis, mais tellement différents... Peut-être existait-il une telle connivence dans l'école romantique... Si l'on songe à Hugo d'une part et à Vigny de l'autre, on ne trouve que très peu en commun. Quant à Baudelaire... il est seul. Il en va de même pour Rimbaud.

Il faut partir avec l'idée qu'on doit s'arranger de son petit paquet, et le porter jusqu'au bout du chemin, sur son propre dos. Auront lieu rencontres, échanges, partages, mais nul allègement du fardeau ne se produira si ce n'est par l'effet de malentendus qui se révèlent parfois très féconds dans l'existence. Peut-être saura-t-on contribuer, dans la génération qui suit, à engendrer quelque chose d'autre de foncièrement nouveau.

A.M. : Quand je parlais de participation, je voulais parler de participation au monde – cette espèce de projection de soi sur les choses qu'on appelle en anglais « *pathetic fallacy* ».

C.V. On se les approprie parce qu'on est appelé, ce qui est plus facile avec les êtres du monde matériel qu'avec les êtres humains. On force moins les choses que les gens, car les objets du monde ont l'âme que l'on cherche en eux. Selon ce qu'on y trouve, on se mettra dans leur lumière. C'est ce que Goethe appelait les « objets heureux » pour l'homme, mais il incluait aussi dans le groupe certains êtres. Il savait se montrer impitoyable. Parmi les choses qu'il aimait, se trouvaient aussi des « objets heureux ». « Peu importe », disait-il, « que j'aie fait des assiettes ou des cruches, ce qui compte en définitive, c'est qu'elles soient belles et utilisables pour chacun. » Frédérique Brion aura sans doute été ce genre d'« objet heureux » pour Goethe quand il l'a séduite en 1770, à vingt et un ans, au presbytère de Sessenheim. C'est de là que sort *Faust*, de l'interférence entre ce qui a été vécu, puis brisé, et de la capacité de création de ces grands objets d'art qui sont tous emplis du drame – et auxquels on ne comprend rien si on les lit comme le faisait Genette.

A.M. : Ces « objets » d'art sont plutôt des sujets.

C.V. : Oui, bien sûr, mais il ne faut pas se priver, pour chaque vers, de compter les pieds. Ses poèmes, le théâtre en vers inclus, sont extrêmement musicaux. C'est un peu le côté Méphisto du bonhomme. Il était capable de métamorphoser, en portant son attention à chaque syllabe, le plus inavouable de sa propre existence en objets de beauté, dans lesquels continue à palpiter toute la douleur du monde ; rappelez-vous la chanson déchirante de Marguerite au rouet. Il faut tout de même une audace rare pour se permettre ce genre de tour de passe-passe génial : la métamorphose de la souffrance d'autrui en une admirable œuvre d'art – merveilleuse précisément parce qu'elle est loin d'être parfaite. Un homme qui gagne ce pari, il est utile d'écouter sa leçon, sans l'imiter pour autant.

A.M. : Il faut donc se méfier du langage ?

C.V. : Oui, quand il sert à masquer la vérité de la vie et à faire croire, qu'en parlant, on crée *ipso facto* quelque chose de permanent. Il convient de se méfier surtout de la « langue de bois ». On devrait l'appeler plutôt « langue de pierre » en songeant à Baudelaire, qui dit aussi pourtant : « De Satan ou de Dieu, qu'importe ? Ange ou Sirène, / Qu'importe, si tu rends, – fée aux yeux de velours, / Rythme, parfum, lueur, ô mon unique reine ! – / L'univers moins hideux et les instants moins lourds ? » [*Fleurs du Mal*, XXI « Hymne à la beauté »] Là où gîte le vivant se trouve

la vraie beauté dans sa réalité charnelle comme dans celle, plus subtile, de l'esprit. La beauté, pour Baudelaire, incarne simultanément l'ange ou le démon : c'est celle de sa maîtresse, Jeanne Duval. Cette dualité vaincue donne à sa poésie une extrême vitalité.

Le langage peut être une attrape, comme la réalité externe. Il arrive que le poème achoppe et se mue en fruit sec – un caillou inerte et sourd, sans saveur ni goût. C'est l'aspect mortel de la parole humaine, quand elle se prend pour fin. Si elle sert de tremplin, je ne vois pas *a priori* ce qu'elle recèle de faux ni de mauvais. Bien au contraire, si nous ne disposions pas des mots de chaque jour, nous n'aurions nul moyen de sortir de nous-mêmes. Seuls les mots partagés nous arrachent à la gangue du solipsisme. Puisque la langue se loge au fond de notre bouche, elle est soumise à tous les aléas d'une gorge humaine – soumise au souffle, aux lèvres, aux poumons. Voilà de quoi dépend toute philosophie.

A.M. : Vous êtes donc matérialiste.

C.V. : Je dirais plutôt « maternialiste », car le mot « matière » vient de *mater*, la mère, dont le nouveau-né apprend ses premiers mots. Je me reconnais « maternialiste » à condition que la matière, la substance mère du cosmos visible et invisible, soit de nature céleste autant que terrienne. Sinon, nous n'aurions pas les mots vivants qui participent des deux royaumes. Ils passent tous par notre corps animé. Dès qu'on regarde les mots écrits, il se produit dans le cerveau toutes sortes de processus de sonorisation muette. On les prononce dans sa tête ; on produit les mouvements en miniature de la glotte et des cordes vocales, qui imitent ce qu'on entend. C'est pourquoi on souffre quand on entend des gens qui parlent mal, qui avalent les mots, les articulent de travers, comme s'ils étaient quantité négligeable par rapport aux choses. Il ne suffit pas de parler, il faut encore savoir dire, se faire entendre par l'autre au plus intime de lui-même.

A.M. : Vous vous rapprochez là d'André Spire dans son fameux ouvrage, *Plaisir poétique et plaisir musculaire*.

C.V. : Oui, il m'avait donné ce livre, qui m'avait beaucoup impressionné. Quand j'écris des poèmes, je me les rejoue à l'intérieur, pour être sûr que d'autres seront entraînés dans ce nouveau moment dont la poésie est l'accoucheur, ou la sage-femme. Dans tout cela, le langage est beau. Il ne faut pas regretter que le langage soit beau, ou dire qu'il l'est trop. Ce vers que Supervielle avait marmonné plusieurs fois : « Chœur du silence orant aux murs de Tarquinies » [« Sous une étoile morte », *La*

corne du Grand Pardon (1954)], avant de me dire : « Ah, cela, ça chante ! », je l'avais vraiment fait chanter. Et en même temps, le poème dit tout ce qu'il y a dans ces tombes – les chants, les danses, etc. Je l'avais écrit à Brandeis.

A.M. : Pas en Italie ?

C.V. : Non.

A.M. : De mémoire, alors.

C.V. : Et d'avoir l'oreille d'un Supervielle pour me chanter ma musique et me la rendre, ah ça ! ce fut un grand moment. Là instruire et plaire, oui. Le beau langage ne me gêne pas du tout. J'aurais écrit comme Prévert pour dire le langage des morts de Cerveteri ou de Tarquinies, cela n'aurait pas convenu.

A.M. : Il y a aussi des poèmes très émouvants chez Prévert.

C.V. : Oui, c'est vrai. En tout cas, je n'ai jamais eu de prévention contre le langage, que j'ai eu assez de mal à acquérir en sortant du dialecte. Je ne prends pas les choses de si haut. Loin de là. Et puis cette musique introduit forcément au plus profond de notre structure psychique. Dans la Kabbale, on montre qu'entre l'*Einsof* et les profondeurs, où réside entre autres la sexualité, s'opère un mouvement de descente et de remontée. On appelle « royaume » cette réalité physique, sexuelle et érotique, d'en bas. La question, c'est que le haut descende et que tout puisse remonter. Dans la pensée médiévale, on plaçait dans le cerveau l'origine du sperme, qui était d'argent ; il descend et remonte sous forme de lumière. L'or, lui, se trouve dans la couronne, là où l'absolu divin touche le monde de l'intellect. La couronne, *Kéter*, est en or. Elle est de ce monde, mais ne périt pas. L'Adam primordial, qui est représenté sous forme d'arbre, Adam Kadmon, est surmonté de cette couronne qui plane au-dessus de sa tête. Il ne la possède pas. Ce mot, *kéter*, (diadème), qui rappelle « ce beau diadème éblouissant et clair » du poème de Baudelaire, « Bénédiction », provient d'une racine qui donne aussi un verbe, ayant pour signification : « patienter, attendre ». À ce niveau de notre existence terrestre, notre durée est une attente qui jouit du mouvement sans fin de l'*Einsof* en son incarnation dans le royaume. L'Adam Kadmon a en lui cette capacité que se fassent en lui la descente et la remontée. Créer une œuvre d'art, c'est aussi cela – une attente dans le vide pour que les puissances les

plus hautes descendent dans les plus basses, puis remontent. L'homme est couronné d'attente. S'il n'est pas surmonté de cette couronne d'attente, il ne peut rien.

A.M. : Est-ce là un dépassement des limites de soi ?

C.V. : Un dépassement et un embrassement, car c'est en les embrassant qu'on les dépasse – inclure et surpasser.

Si c'est pour écrire des poèmes sans mots, on n'a pas besoin de nous. Quant à écrire des poèmes qui ne soient que des mots, cela ne va pas non plus. Chacun possède en lui son petit diapason et le poème naît de l'acuité des sens – les cinq sens – qui sont sans cesse mis à contribution, ce qui est toujours fatigant et vous donne envie de tout lâcher. Et puis, on recommence. Je n'ai pas de théorie sur tout cela. Je n'ai que mon expérience, mais elle se fonde sur une pensée. Tout dépend de ce qui m'est arrivé dans ma vie. Je n'ai pas essayé de théoriser. Mes leçons sur Bergson ne m'ont pas conduit jusque-là.

Voilà ma confession sur ces choses. Ce qui veut dire que toutes ces langues que j'ai apprises, le haut allemand, l'espagnol, l'hébreu, dans lequel j'ai retrouvé, comme dans le dialecte, une concrétude (comme le dirait Levinas) sensuelle, vitale, toutes ces langues et ces mouvements m'ont paru fondamentaux, durables, substantiels, solides, pas mensongers du tout. C'est plutôt moi qui n'étais pas à la hauteur. Les mots, eux, l'ont toujours été.

A.M. : Ce n'est pas du langage qu'il faut se méfier, c'est de soi-même.

C.V. : Oui, exactement, et cela déteint sur les mots. Il ne faut pas les accuser : il faut se reprendre, soi, et ne pas, non plus, leur demander trop. Ce que je suis capable de faire avec moi-même, je peux le faire avec mes mots.

A.M. : La démarche est éthique plus qu'esthétique.

C.V. : Oui, on cherche le bon.

A.M. : Et le sujet.

C.V. : Le langage bien mené, c'est comme du bon pain. Même si le bon pain lui-même finit par moisir. Comme le dit un proverbe de Salomon : « Jette ton pain sur la face de l'eau. À la fin, tu le retrouveras. » Les mots sont peut-être insubmersibles,

alors que nous, nous ne le sommes pas. Alors faisons-leur confiance, comme au pain.

« Un jour, tu le retrouveras. »

Peut-être pouvons-nous finir là-dessus.

Comme les êtres faux, les mots faux meurent. Tant mieux. Bon débarras.

Comme les êtres vrais et fidèles perdurent, aussi leurs mots. On ne le *mérite* pas. Ce n'est pas un *droit*. C'est un bénéfice supplémentaire, une sorte de *bonus*. Dans « bonus », il y a « bon ».

A.M. : Merci. Vraiment merci.

Claude Vigée, la petite musique de l'École de Pensée Juive de Paris

Gaëlle Hanna Serero

Exil et Errance

Né le 3 janvier 1921 à Bischwiller, en Alsace, Claude Vigée, alors connu sous le nom de Strauss, provient d'une famille juive établie depuis plusieurs générations dans cette région, résidant au 6, de la rue Général Rampon à Bischwiller. Ses grands-parents Strauss, Jules et Coralie, tenaient un commerce de tissus, et ses parents habitaient la même rue. Tandis que du côté maternel, son grand-père, Léopold Meyer, commerçant en céréales, originaire de Seebach, vint s'installer à Bischwiller en 1910. Claude Vigée fit ses études au collège de Bischwiller, puis au lycée Fustel de Coulanges à Strasbourg, où il passa le baccalauréat en 1937, avant de s'inscrire à l'université de Strasbourg.

Je suis un Juif alsacien ; donc doublement Juif et doublement Alsacien. Je me reconnais tous les jours des traits de caractère alsaciens : l'obstination au travail, l'humour par-delà les interdits assimilés inconsciemment. Des traits de caractère juifs aussi : et avant tout cette joie sans raison goûtée chaque jour dans la vie, quand il n'y a vraiment pas de quoi ! J'ai toujours eu la faculté de penser plus loin, – comme luit au ciel noir encombré de nuages immobiles, un brusque éclair du temps futur – même et surtout lorsque le présent était suffoquant ! Moitié apocalyptique, moitié messianique et toujours un peu danseur de cordes : c'est peut-être cela, être Juif alsacien. Avec le refus de se laisser berner par les mots appris, le rejet du mensonge officiel pieusement présenté comme le visage sacré de la vérité¹.

Il déclare par ailleurs, répondant à la question d'un journaliste sur son identité alsacienne et juive : « Être alsacien comme être juif, c'est avoir du mal à s'identifier, à s'attacher. C'est être en exil en permanence ».

¹ Claude Vigée, *Les Orties noires*, Paris, Flammarion, 1984, p. 95-96.

L'évacuation en 1939 le conduit à Caen puis à Toulouse, où il poursuit ses études de médecine. C'est à ce moment-là que survient le statut des Juifs en 1940, un véritable choc pour Claude Vigée. Il témoigne :

Ma jeune vie a basculé le 19 octobre 1940. C'était trois semaines après mon arrivée à Toulouse, la dernière ville du Midi où m'ait jeté la débâcle de juin. Ce jour-là, je traverse par hasard le square Dupuy et je reste cloué sur place de stupeur et d'émotion. À côté de la fontaine qui orne le centre du square, contre la paroi du kiosque à journaux, s'étale une manchette en gros caractères, à la une du Paris Soir : « Le Statut des Israélites ». J'achète le journal que j'ouvre d'une main tremblante. À l'intérieur le texte est plus brutal, il s'agit là carrément des Juifs, et je lis tout le statut d'exclusion : ce texte légal – signé par « Nous, Philippe Pétain, chef de l'État français », qui en est le coauteur, le responsable et le garant juridique dans la France d'octobre 1940 –, nous mettait non seulement hors la loi de la nation française une et indivisible, mais au ban du genre humain.

Je suis resté debout quelques minutes, sur la placette inondée de soleil, comme frappé en plein cœur. Jamais je n'ai oublié, jamais je n'oublierai cet instant-là, qui achevait, à dix-neuf ans, de diviser ma vie en deux temps irréconciliables : celui de la confiance naïve et du primesaut ; celui du doute et de l'abandon. Des affinités pourraient subsister, des rapports d'amitié se renouer un jour, la paix revenue, après la défaite des nazis et de leurs complices en France².

Cette expérience marquante est partagée par d'autres penseurs et poètes de ce que l'on appellera plus tard « l'École de pensée juive de Paris », comme André Neher³ et Vladimir Jankélévitch⁴, qui subissent également le poids de ce statut. André Neher est renvoyé du lycée où il enseigne en tant que professeur d'allemand,

² Claude Vigée, *La Maison des vivants*, Éd. La Nuée Bleue, Strasbourg, 1996, p. 99.

³ André Neher, *Le dur bonheur d'être juif*, Paris, Éditions Le Centurion, 1978, p. 32-34 : « C'est la journée du 20 décembre 1940, date d'application du Statut des Juifs décrété par le gouvernement de Vichy. Ce soufflet que me donna une certaine France reconstituait soudain pour moi et pour mes coreligionnaires, atteints par le même Statut, le Moyen Âge à ses heures les plus sombres. Tout se passait comme si la Révolution de '89, comme si Napoléon, Louis-Philippe, Gambetta, Émile Zola, Charles Péguy, Joffe, Foch et Clemenceau n'avaient jamais laissé leur trace dans l'Histoire de France. J'étais âgé de 25 ans ; j'enseignais au Collège de Brive-la-Gaillarde en Corrèze. J'étais accusé, comme mes ancêtres du Moyen Âge, d'empoisonner les puits, ou plutôt, ce qui est plus grave encore, d'empoisonner l'âme des élèves qui m'étaient confiés. Ceux-ci, d'ailleurs, me témoignaient une confiance profonde et, ce jour-là, m'ont fait sentir leur indignation. Mais combien cette colère des jeunes était-elle encore impuissante alors ! Nous n'étions pas encore à l'heure des maquis, où plusieurs de mes élèves du 20 décembre 1940 ont lutté plus tard, jusqu'au sacrifice de leur vie ».

⁴ Vladimir Jankélévitch est également destitué de son poste de professeur de philosophie morale à l'université de Lille en décembre 1940 en vertu du « statut des juifs ». Il enseigne alors à Toulouse sous une autre identité puis dans des écoles privées de « bachotage ». Il entre dans la résistance et la clandestinité sous plusieurs identités dont celle d'André Dumez. Pour lui, la morale consiste à s'engager, « non à effectuer une série de conférences où on s'engage à s'engager », dans R. Paxton, O. Corpet et C. Paulhan, *Archives de la vie littéraire sous l'occupation*, Paris, Tallandier, avril 2009, p. 188.

Vladimir Jankélévitch va subir lui aussi ce statut des juifs comme tant d'autres en France qui vont recevoir cette assignation comme un tremblement de terre dans l'édifice du franco-judaïsme. L'illusion de l'harmonie et de l'insertion dans la société française vole soudain en éclats.

Claude Vigée sera contraint de quitter l'université et, au lieu de terminer ses études de médecine, il se tournera vers la poésie. Bien qu'il ait toujours été poète dans l'âme, il se souvient d'avoir imaginé des récits depuis son enfance, tels que le *Beit Hamikdach* (Temple des Hébreux) portatif, symbole d'une spiritualité intérieure qu'il transporte avec lui.

Durant cette période, il rejoint les rangs de la résistance juive, intégrant une association clandestine nommée La Main Forte, qui allie enseignements de Ibn Gabirol et de Flavius Josèphe et aide aux réfugiés juifs. C'est là qu'il commence la rédaction de *La Lutte avec l'ange*, écrit dans ces moments de résistance, témoignage de ses épreuves et de ses dépassements et d'une recherche qui s'impose déjà. Que signifie la Shoah aux yeux de Claude Vigée ? Comment cette déchirure du temps et de l'existence passe-t-elle dans sa langue et dans ses mots ? Il parle du rythme de sa poésie mais il dit qu'il a peut-être été mené par ce rythme intérieur plutôt qu'il ne l'a lui-même mené. Ce n'est pas la vie qui a produit cette poésie mais plutôt sa poésie intérieure, originelle et organique, qui l'aurait fait cheminer de telle manière dans sa vie. Un rapport tout particulier au texte, où l'homme naît des mots qui s'écrivent, plutôt que l'inverse.

Après ces années de résistance à Toulouse, Claude Vigée émigre aux États-Unis à la fin de 1942, accompagné de sa mère (ses parents s'étaient séparés en 1935 et la famille de sa mère, ainsi que sa cousine Évy, qui sera l'amour de sa vie, avaient déjà rejoint les USA). Il écrit : « Apprends un seul instant le sens de tout exil, dans ton cœur ravagé d'extrême solitude, il fait poindre l'amour comme au matin du monde ». Ce pays qu'il décrit comme la terre de l'ennui et des faux-semblants, sera de fait la terre de l'exil où il vivra ses plus grandes joies, comme son mariage avec Évy et la naissance de ses deux enfants (celle de Claudine en 1948, et en 1953 celle de Daniel François z'l', décédé en 2013).

Ils vont survivre d'abord dans ce nouveau monde grâce à plusieurs petits boulots que Claude effectue en arrivant tels que plongeur, garçon de café et traducteur. Ce n'est qu'en 1947, qu'il obtient un Doctorat en langues et littératures romanes à l'Ohio States University à Colombus et il enseignera la littérature française à Colombus, à Wellesley College, et enfin à l'Université Brandeis où il devient professeur titulaire de la chaire de civilisation française et où il rejoint en 1955 le département de langues et littératures européennes.

À partir de 1950, commence pour lui le temps des publications, des traductions, des essais et des articles. La fécondité, la vie prolifique de celui qui est passé de Claude Strauss à Claude Vigée témoignent du cours irréversible du temps. En poésie, un seul mot peut tout signifier. Et le silence y compte peut-être plus encore que les mots. De ces jeux d'ombres et de lumières surgissent des mondes entiers. Claude Vigée est publié au Mercure de France, aux Cahiers du Sud, à La Table Ronde, à Yale French Studies, sans compter de nombreuses parutions dans plusieurs pays en même temps. Il maîtrise sept langues et il est traducteur – et pas des moindres, puisqu'il va traduire Rainer Maria Rilke, T. S. Eliot, David Kaufman, etc. – de l'allemand, de l'anglais, de l'hébreu... Et bien que « le traducteur soit un traître », en tant que poète, il est à la recherche du mot exact.

Pour devenir professeur, il rédige une thèse de doctorat sur Goethe, à qui il emprunte la notion de démonique⁵ qu'on retrouvera dans ses écrits ultérieurs, et qui est également l'expression d'un judaïsme reposant, comme chez Éliane Amado Lévy-Valensi, sur cette notion de vitalité inhérente à la création⁶.

Claude Vigée avait adopté en France, avant l'exil, l'expression « *Hay Ani* », tirée du prophète Isaïe⁷, pour continuer à publier malgré son statut de juif, les résistants prenant des noms d'emprunt pour agir sous couvert d'anonymat. Il se forge alors une identité autour de ce jeu de mots : « Vie j'ai », « Hay Ani », signifiant qu'il est la vie même, qu'il est en vie, qu'il vit encore, qu'il est l'incarnation de la vie ! Ce pseudonyme devient un symbole de résilience. Ce n'est pas simplement un nom, mais l'essence même de son existence, le noyau vital de son œuvre, la signification profonde de sa poésie, qui est résolument et entièrement – et ce quelles que soient les épreuves et les difficultés ou la douleur traversées – tournée vers la vie, ancrée dans celle-ci.

⁵ Maryse Staiber, « Situation poétique de Claude Vigée », dans *Recherches germaniques*, N° 31, 2001, p. 213-214 où l'auteure évoque cette « force vivifiante du souffle premier » que Vigée décèle et puise chez Goethe. Article consultable en ligne : https://www.persee.fr/doc/reger_0399-1989_2001_num_31_1_1253 ; <https://doi.org/10.3406/reger.2001.1253>;

⁶ David Banon, *L'École de pensée juive de Paris. Le judaïsme revisité sur les bords de Seine*, Presses universitaires de Strasbourg, 2017, cf. le chapitre IV, « Éliane Amado Lévy-Valensi : le temps et l'histoire, la parole et le couple » : « Amado se situe, bien entendu, du côté des pulsions de vie. Toutefois, elle ne préconise pas une philosophie vitaliste-biologique, mais bien une philosophie de l'esprit – les métaphores qu'elle emploie sont empruntées au domaine de la flore qui se répand et se renouvelle grâce à sa vitalité –, laquelle cherche à réaliser le sens provenant du fond des âges. Cette réalisation qui fait donc appel au passé et 'plonge à travers le présent vers un insondable avenir', la tradition juive l'appelle : le monde qui vient. Il en découle une fécondité du temps lancé à la poursuite du sens primordial lové au cœur de la Création ». Voir à ce propos Éliane Amado Lévy-Valensi, *La racine et la source - Essais sur le Judaïsme*, Paris, Éditions Zikarone, 1968, p. 75.

⁷ Isaïe 49, 18.

Cela s'exprime en résistance à la civilisation dans laquelle il vit, une civilisation qui le rejette et veut sa disparition, son annihilation, et qui a pour culture la mélancolie originelle. On peut songer ici au jeune Goethe avec son premier roman, *Les Souffrances du jeune Werther*, qui inspirera le romantisme, ou à Rimbaud, le poète-prophète, l'Autre, pour qui la vraie vie est ailleurs, ou encore à Baudelaire, le prince des nuées avec « ses ailes de géant qui l'empêchent de marcher », harcelé par la populace⁸. Il y a chez les poètes en France et en Allemagne cette mélancolie, cette souffrance, cette douleur originelles : « Les plus désespérés sont les chants les plus beaux/ Et j'en sais d'immortels qui sont de purs sanglots »⁹. Le mal-être se cultive et s'exploite. La création jaillit du noir, du néant et du sang. Une tradition où le poète est l'outil de cet accouchement malsain, être écartelé entre ciel et terre, qui n'a sa place nulle part et souffre, à la fois éternelle figure christique et démiurge démonique¹⁰. C'est ce qui va devenir le combat de Claude Vigée, la lutte avec l'ange : prendre à bras le corps toute cette boue et ce sang et les transmuier en lumière et en chant d'espoir¹¹, affirmer dans sa poésie la victoire sur la mort et la douleur, sur l'écartèlement et la dualité du monde pour arriver à l'Aleph caché et silencieux. Un aleph qui fonde la création sur un secret perdu que le poète réactive par son chant, un chant d'amour et de vie, un chant de lumière et d'éternité qui intègre la mort et la souffrance comme un processus, sans les glorifier ni les idolâtrer :

À la grande École de l'histoire humaine œuvrent des professeurs de vie et des professeurs de mort. Par choix, autant que par un goût inné pour ce qui s'engendre, germe et s'épanouit malgré tout au soleil, dans cet espace-temps mortel, je fais partie de la modeste Faculté de vie. Son corps enseignant, frappé d'ostracisme et victime d'un soupçon universel, se réduit au petit nombre, dans une époque où le souci obsédant de la majorité des hommes devient le culte fanatique de la mort¹².

Claude Vigée donne des conférences à Harvard, Heidelberg, Wellesley..., puis en 1960, une offre lui est faite à l'Université Hébraïque de Jérusalem, un poste à la chaire de littérature comparée qu'il va s'empresse d'accepter. Cela ne l'empêchera pas de continuer à faire de nombreux séjours en Alsace, comme les Neher, amis proches, qui malgré leur *alya* à l'instar des intellectuels juifs de l'École de Paris,

⁸ Charles Baudelaire, « L'Albatros », dans *Les Fleurs du Mal* (1857).

⁹ Alfred de Musset, « Le Pélican », dans *La Nuit de Mai* (1835).

¹⁰ Voir Claude Vigée, *Les Artistes de la Faim*, Paris, Calmann-Lévy, 1960.

¹¹ Claude Vigée, *L'Extase et l'errance*, Paris, Grasset (Figures), 1982, p. 64 : « Fruit d'un compromis, le poème en prose se situe très exactement au point d'articulation entre ces deux domaines séparés du langage, tel qu'il se pratique en occident. Il est la dernière tentative de réconcilier par sa concision même l'extase céleste et l'errance terrestre ».

¹² Claude Vigée, *Une voix dans le défilé. Vivre à Jérusalem*, Paris, Éd. Nouvelle Cité, 1985, p. 11.

Amado, Manitou, les Lazare, le rabbin Hazan¹³ – véritable coup de tonnerre dans le paysage du judaïsme français – ne cesseront jamais de faire des allers-retours entre Israël et la Diaspora. D'ailleurs cette polarité entre la France et Israël est prégnante dans l'œuvre de Claude Vigée et constitue comme un effet de miroir, un équilibre à trouver entre les deux mondes.

Sa poésie, déjà foisonnante et pleine de vie aux États-Unis, éclot et fleurit davantage en terre sainte, se révélant plus dense et lumineuse, et est couronnée de nombreux prix et reconnaissances à travers le monde : le prix International Jacob-Burckardt en 1977, le prix Femina Vacaresco pour la critique en 1979, le Grand Bretzel d'Or d'Alsace en 1993, le Grand prix de la Poésie de l'Académie française en 1996, le Prix de Littérature européenne de la Fondation Würtz en 2002, et il est fait officier de la Légion d'honneur. Enfin, il reçoit le Goncourt de la poésie en 2008 et, en 2013, le Grand prix national de la poésie. C'est peut-être l'une des dernières fois que Claude Vigée prend la parole puisqu'il mourra à la veille de *Souccot* (la fête des cabanes), en 2020 en France, peu avant son centième anniversaire¹⁴. Ce qui n'est pas anodin pour le poète qui a fait souvent référence dans son œuvre à la *souccah* (cabane) et à la fête de *Souccot*, la fête de l'éternité dans la précarité, la fête de la joie¹⁵. Il faut, en effet, vivre la vie comme dans une *souccah*, cette demeure à la fois passagère, spirituelle, et pourtant matérielle, qui répond à des critères très précis de demeure fixe, habitable et permanente ; qui correspond à notre passage sur terre, à une vie à la fois fugace et éphémère et pourtant éternelle et transcendante. C'est ce que Claude Vigée suggère, comme en écho à l'enseignement de son ami André Neher¹⁶.

Les années avant sa mort sont éprouvantes, le retour en France dès 2001 étant dû à la maladie de sa femme, Évy qu'il accompagne et assiste jusqu'à ce qu'elle décède en 2007. Il écrit alors certains de ses textes les plus poignants. Puis son fils, Daniel, meurt en 2013. Ces décès viennent s'ajouter aux quarante-trois membres de sa famille assassinés par les nazis pendant la Shoah. Claude Vigée côtoie la mort de très près, et pourtant, malgré tout, sa poésie se dresse comme un défi, un hymne à la vie, navire qui brave la houle, portant haut le pavillon Espérance, qui fera éclore plus de cinquante livres et une invention, le *judan*, un concept qui allie poésie, narration,

¹³ Denis Charbit, « Les accomplissements imprévisibles du retour... l'alyah d'Eliane Amado Lévy-Valensi, de Léon Ashkénazi, de André Neher après la Guerre des Six Jours », *Archives Juives*, 2008/2 vol. 41, p. 65-86.

¹⁴ Michaël de St Chéron, « Claude Vigée est mort à 99 ans. C'était un grand poète qui savait 'danser sur l'abîme' », *L'Obs*, 2/10/2020.

¹⁵ Voir par exemple Claude Vigée, *Dans le silence de l'Aleph*, Paris, Albin Michel, 1992, p. 62.

¹⁶ Gaëlle Hanna Serero, *Les lectures bibliques d'André Neher comme geste existentiel juif*, thèse de doctorat, BIU 2024.

articles de journaux, tout ce qui aide à préparer l'écriture, rien n'est effacé, tout est gardé et se montre, grand mélange, avec un refus du morcellement : le refus de l'éparpillement¹⁷. C'est la tentative de créer quelque chose qui renvoie à la totalité, à l'harmonie première et qui brouille les frontières entre texte et hors-texte¹⁸. Dans ce *judan* se cache le mot Judée : un refus du roman, aux racines romanes, pour un *judan*, qui se revendique enfant de Judée, pas une fiction inventée mais pas tout à fait non plus la réalité toute plate. Peut-être le *judan* est-il comme le *Mahanayim* d'André Neher¹⁹ : une demeure qui est un double-camp, à la fois Jérusalem d'en bas et Jérusalem d'en haut²⁰, à la fois ici et là-bas, à la fois Israël et Diaspora, *H'ol* et *Kodech*, profane et sacré. Un camp où se rencontrent à la fois le spirituel et le matériel, l'endroit où Claude Vigée trouve un point de rencontre entre immanence et transcendance, entre exil et retour, entre le Juif et l'Alsacien. Un endroit où il arrive à retranscrire cette plongée dans la vie, dans son immanence et sa jouissance immédiate, où il retranscrit les sons, les couleurs, les odeurs et tous les chuchotements de l'existence, et en même temps, la douleur de l'errance, la difficulté de l'exil, l'être à la recherche de l'Aleph perdu. Le *judan* efface les frontières entre la vie et l'œuvre, montrant ce qui d'habitude se cache : les brouillons, les inspirations, les dérivations, les bifurcations ... qui tous sont partie intégrante de l'œuvre en cours.

C'est une libération d'entrer dans la poésie de Claude Vigée qui nous délivre de l'univers carcéral de l'ordre linéaire. « L'espoir en la parole est la promesse du monde »²¹. Claude Vigée est omniprésent dans l'œuvre d'André Neher, comme l'inverse aussi, l'un citant l'autre en permanence et vice versa²². En tant que poète juif moderne, il rivalise avec la poésie classique française en apportant un décalage singulier : il prouve qu'il est possible d'écrire avec beauté, joie, lumière et vie. Bien qu'il traverse des épreuves, il y a cette volonté de ne pas séparer, de ne pas couper les choses de leur source. La vie, c'est tout un : « Jacob et poésie ont le même destin »²³.

¹⁷ Voir à ce propos Thierry Alcolombe, « Vie et survie de Claude Vigée », dans *Claude Vigée. Poète et prophète*, textes réunis par Daniela Pinkstein et Claude Cazalé-Bérard, présentation par Claude Cazalé-Bérard, *Tsafon, revue d'études juives du Nord*, n° 85, juin 2023. Consultable en ligne : <https://journals.openedition.org/tsafon/8079>.

¹⁸ Sylvie Parizet, « Le poète-prophète face au défi de Babel », dans ce même numéro de *Tsafon*..

¹⁹ Gaele Hanna Serero, « Césarée, Babel, Jérusalem ; Cité des hommes, cité de Dieu dans la pensée neherienne », *Revue Pardès* 2018/2, n° 63, p. 177-193.

²⁰ *Ibid.*

²¹ Claude Vigée, « Le poème du retour », dans *Mon heure sur la terre. Poésies complètes 1936-2008*, préface de Michèle Finck, introduction d'Anne Mounic, Paris, Galaade (Le siècle des Poètes), 2008, p. 389.

²² Claude Vigée, « Où est donc la lumière ? André Neher et son combat avec l'Ange », dans *Le passage du vivant*, Paris, Éd. Parole et Silence, 2001, p. 32-45

²³ C. Vigée, *Dans le silence de l'Aleph*, op. cit., p. 68.

Sa vie est également marquée par des rencontres : avec Albert Camus en 1957, qui lui vaudra d'être publié chez Gallimard (*L'Été indien*, 1957) ; entre 1982 et 1984 avec Bernard-Henri Lévy, alors directeur de la collection « Figures », qui publiera chez Grasset *L'Extase et l'errance* et *Le Parfum et la cendre*. C'est au poète Jean-Yves Masson que l'on doit la première parution des poésies complètes en 2008 chez Galaade Éditions, sous le titre *Mon heure sur la terre*. Il convient enfin d'évoquer Anne Mounic, qui était l'âme de l'Association des amis de l'œuvre de Claude Vigée. Elle a quitté ce monde presque en même temps que le poète : grâce à elle, les œuvres complètes de Claude Vigée ont été de nouveau publiées, ainsi qu'une anthologie au Seuil intitulée *L'Homme naît grâce au cri* (1950-2012). Aux États-Unis, d'importantes rencontres avaient également ponctué la vie du poète, notamment avec les poètes Saint-John Perse et Pierre Emmanuel, avec qui il se lia d'amitié, et en tant que professeur de littérature, il invita Yves Bonnefoy ou Henri Thomas à donner des conférences au sein de son université.

L'alya, la montée et la vie en Israël, allait réveiller une autre partie de son âme enfouie, conférant à son œuvre une coloration et une dimension supplémentaires. Ce nouveau souffle donne naissance à *Moisson de Canaan* en 1967 et *La Lune d'hiver* en 1970, et Claude Vigée se plonge progressivement dans le judaïsme, la kabbale et la mystique, d'abord à travers ses lectures, puis ses rencontres. Il croise d'une part des figures telles que Léa Goldberg, Yehouda Amichai, Haim Gouri et A. B. Yoshua, tous poètes israéliens qui participent à l'émergence cette nouvelle littérature israélienne. D'autre part, il fréquente ses compatriotes André Neher, Léon Ashkénazi, Eliane Amado Lévy-Valensi, Stéphane Moses, le Rabbin Hazan et Ruth Reichelberg²⁴, qui seront à la fois ses amis et ses maîtres, ses *hevrouot*, ses compagnons d'apprentissage. André Neher va d'ailleurs ouvrir un petit cercle d'études chez lui autour des écrits du Chlah Hakadoch, un auteur souvent cité par Claude Vigée pour ses commentaires sur le *Zohar*.

Les Neher et les Vigée habitent dans le même quartier à Jérusalem, près de la rue Ussishkin. À l'Université hébraïque de Jérusalem, où il enseigne, il se lie avec Gershom Scholem et Martin Buber, philosophes et spécialistes de mystique juive. De Buber, auteur de *Je et Tu*, il retient l'idée de Dieu à l'intérieur de l'homme (« *Yod Hé Vav Hé* en Nous »). Buber, qui se concentre sur la relation à l'Autre, explore, au fil

²⁴ Ruth Reichelberg (21 septembre 1942-19 mars 2006) était une professeure israélienne, née en Algérie française, de son nom Denise Hadjaj. Elle était une spécialiste de littérature, dramaturge et traductrice. Elle a dirigé le département de littérature comparée et a été doyenne de la faculté des sciences humaines de l'université Bar-Ilan. Elle était l'amie intime de Claude Vigée, avec Esther Orner et Judith Kaufman ; elle l'appelait « mon plus que frère ». Claude Vigée a écrit la préface du dernier livre de Ruth sur Camus : *Albert Camus, une approche du sacré*, Paris, Nizet, 2005.

de ses ouvrages, une voie spirituelle inspirée du hassidisme fondée sur la présence de Dieu à l'intérieur de soi.

Dans son ouvrage, *La lucarne aux étoiles*, Vigée écrit :

Dès la prise de conscience personnelle de « YHWH en nous », l'universalité humaine, d'abord révélée dans l'intériorité de la personne, se manifestera au dehors, avec toutes ses conséquences bénéfiques : sociales, économiques, religieuses et culturelles (liturgie renouvelée), littéraires, artistiques, musicales enfin. À partir de la découverte sans intermédiaire de la présence cachée de « YHWH en nous », se développera une nouvelle humanité, universelle, sans la violence liée à toute idéologie universaliste extérieure et par conséquent mortifère, parce qu'elle veut contraindre l'individu à l'unité impersonnelle venue du dehors, par le moyen de la force brute exercée sans patience ni bonté. La découverte, fruit d'une quête responsable en amont de soi-même, résultant du contact intime avec « YHWH en nous » est le contraire du messianisme inhumain qui cherche sa justification dans une transcendance externe, mère de toutes les angoisses récurrentes, de toutes les violences que celles-ci déclenchent par contrecoup sur la personne incroyante d'autrui. Martin Buber compare cette présence-absence de « YHWH en nous » au « rayonnement émané de la substance divine, comme le *Kabod*, dans le nuage traversé de l'éclat du soleil levant (*Exode ch.16 v.7-10*), ou dans le ciel nocturne sans cesse sillonné d'éclairs de chaleur (*Nombres ch.9 v.16*) ». Dans son ouvrage sur *Moïse*, Martin Buber évoque les anges du service qui se tiennent sur l'arche d'alliance au-dessus du propitiatoire : « Peut-être inspirés par les figures des nuages traversés de l'éclat du soleil levant, se dressent les Chérubins, pour faire un trône à leur maître de leurs ailes déployées horizontalement dont les pointes se touchent ». Quand a lieu dans notre âme cette prise de conscience de « YHWH en nous », son exil n'est plus l'exil. Alors il n'est plus exilé de nous au tréfonds opaque de nous-mêmes. À notre tour, nous cessons d'être exilés loin de lui en nous-mêmes : ni exclus de son monde qu'il a créé selon sa volonté, redevenue identique à notre volonté intrinsèque ; ni incarcérés dans le monde étranger qui fut celui de notre perte. À cet instant même s'effectue en nous la réparation qui nous guérit. L'expérience immédiate de « YHWH en nous » constitue la mise en acte de cette guérison, de cette restauration d'amour réciproque²⁵.

Lors de son retour à Paris, il devient très proche d'André Malraux, de Vladimir Jankélévitch, Jean Wahl, Robert Mizrahi et Emmanuel Levinas. Concernant ses sources kabbalistiques et mystiques, il cite souvent Rabbi Nahman, dont le hassidisme a été réintroduit en Israël par Martin Buber, il évoque également fréquemment le Tanya, livre de référence de la *hassidout Habad*, ainsi que le Chlah Hakadoch. Bien qu'il soit proche de Buber, leurs orientations sionistes diffèrent.

²⁵ Claude Vigée, *La lucarne aux étoiles*, Paris, Éd. du Cerf, 1998, p. 110-111.

Dans le Silence de l'Aleph

Dans son livre, *Dans le silence de l'Aleph*, Claude Vigée s'exprime sur le rôle du poète comme « transcripateur de l'indicible » et « sculpteur du réel », et il réaffirme que « l'espoir en la parole est la promesse du monde ». L'inspiration et la création plongent leurs racines dans le passé aux origines mystiques et dans le futur aux développements messianiques. Le poète et le prophète ont en commun de se relier à la source de toute chose par la parole, sorte de Prométhée juif face au feu du buisson ardent. Dans un article intitulé « Borges devant la Kabbale juive. De l'écriture du dieu au silence de l'Aleph », publié dans la *Revue de littérature comparée* (n° 320, 2006), Claude Vigée établit une comparaison entre la vision poétique de *L'Aleph* de Jorge Luis Borges et la vision kabbalistique de l'Aleph biblique²⁶. *L'Aleph* (*El Aleph*) est le titre d'un recueil de dix-sept nouvelles écrites par Borges, publiées entre 1944 et 1952.

Cet article illustre la capacité de Vigée à établir des correspondances entre le monde juif particulier et l'universel, à l'instar d'Éliane Amado Lévy-Valensi, qui parle de scotomisation et recherche les sources juives perdues au sein d'œuvres universelles²⁷. Claude Vigée nous entraîne dans un voyage à travers la littérature et la fiction, nous menant au cœur de la mystique juive et de son livre de référence, le *Zohar*, jusqu'à l'Aleph perdu et silencieux. Dans la nouvelle de Borges, intitulée *L'Aleph*, celui-ci est décrit comme un point de l'espace contenant tous les autres points, symbolisant l'infini et la présence de Dieu dans le cosmos inachevé.

Borges y met en scène deux personnages principaux : Borgès lui-même, le narrateur, et Carlos Daneri, sorte de caricature, poète ridicule, pédant et raté qui se trouve dans sa maison natale et doit incessamment se faire expulser. Il appelle Borges pour lui dire qu'il a découvert dans la cave familiale un Aleph. Un aleph mystérieux, l'aleph du *ein sof*, de l'infini kabbalistique, « le Sans-Fin » :

« [...] dans un angle de la cave il y avait un Aleph. Il précisa qu'un Aleph est l'un des points de l'espace qui contient tous les points. [...] Il se trouve sous la salle à manger, expliqua-t-il, s'exprimant plus faiblement à cause de son angoisse.

²⁶ L'article de Claude Vigée est consultable en ligne <https://shs.cairn.info/revue-de-litterature-comparee-2006-4-page-397?lang=fr>, <https://doi.org/10.3917/rlc.320.0397>. La pagination renvoie à la version pdf conforme à celle de la revue.

²⁷ Éliane Amado Lévy-Valensi, « La culture hébraïque comme refoulé de la culture occidentale », dans *Philosophie et Culture*, Actes du XVII^e congrès mondial de philosophie, Volume 1, Montréal, Éditions du Beffroi, Éditions Montmorency, 1986, p. 129-142.

Il est à moi, il est à moi ; je l'ai découvert quand j'étais petit, avant d'aller à l'école [...] l'escalier de la cave est raide [...] Je descendis secrètement, roulai dans l'escalier interdit, tombai. Quand j'ouvris les yeux, je vis l'Aleph. [...] Quelqu'un dit qu'il y avait là tout un monde [...]. »

Borges apprend ainsi que l'Aleph « est le lieu où se trouvent, sans se confondre, tous les lieux de l'univers, vus sous tous les angles » (p. 398).

L'Aleph serait ce lieu qui contiendrait en lui tous les endroits du monde à la fois.

Pour appréhender la complexité des penseurs de l'École juive de Paris, tels que Neher, Manitou, Levinas ou Amado, il est indispensable de plonger dans la poésie de Claude Vigée, qui se présente comme une musique, une traduction poétique de cette pensée par le biais d'un rythme intérieur. C'est son incarnation en mots, la petite musique de l'École de pensée juive de Paris. Claude Vigée nous invite à envisager ces dimensions spatiales et temporelles, souvent effacées ou superposées dans l'Aleph mystérieux du fond de la cave, comme étant intrinsèques à la prophétie. Cette vision prophétique, exposée par Neher, se manifeste lorsque l'homme est pris à la fois dans le regard des hommes et dans le regard de Dieu, permettant au prophète, inspiré par le souffle divin, de percevoir l'histoire dans son ensemble, où passé, présent et futur émergent d'un même point²⁸.

Ainsi Vigée souligne-t-il que, dans la conception de cette découverte étrange, l'Aleph est inséré dans le monde matériel, agissant comme un microcosme au sein du cosmos. L'Aleph de Borges acquiert donc des qualités concrètes et sensibles, participant à l'espace-temps de ce monde tout en demeurant partiellement dissimulé aux yeux profanes. En revanche, dans la Kabbale juive, l'Aleph, bien qu'il soit une lettre de l'alphabet, reste un signe abstrait, n'ayant pas de substance propre, et n'investissant jamais l'immanence.

Claude Vigée nous invite à réfléchir à la dualité de l'Aleph : d'une part, il est l'origine de la création, toujours caché, comme l'illustre Élie Wiesel en affirmant que le véritable messie est celui qui reste dissimulé, tandis que celui qui se dévoile n'est plus véritablement messie. Dans cette exploration, Vigée évoque l'expérience de Borges face à l'Aleph, qui permet de voir l'univers dans sa totalité, tout en révélant le vertige et la douleur de cette perception :

« À la partie inférieure de la marche d'escalier, je vis une petite sphère aux couleurs chatoyantes, qui répandait un éclat insupportable [...] Le diamètre de l'Aleph devait être de

²⁸ Cf. G. H. Serero, *Les lectures bibliques d'André Neher comme geste existentiel juif*, op. cit..

deux ou trois centimètres, mais l'espace cosmique était là, sans diminution de volume. Chaque chose [...] équivalait à une infinité de choses, parce que je la voyais clairement de tous les points de l'univers ». Étonnant spectacle que celui de l'Aleph de Borges ; mais nous sommes à mille lieues de l'austère méditation sur l'initiale hébraïque ! Bien que nous soyons plongés ici en pleine magie onirique, c'est toujours au sein du monde visible que ces événements stupéfiants se produisent : « Je vis l'Aleph, sous tous les angles, je vis sur l'Aleph la terre, et sur la terre de nouveau l'Aleph et sur l'Aleph la terre. J'eus le vertige et je pleurai, car mes yeux avaient vu cet objet secret et conjectural, dont les hommes usurpent le nom mais qu'aucun homme n'a regardé : l'inconcevable univers » (p. 400).

Claude Vigée oppose cette fiction qui plonge ses racines dans la mystique juive mais s'en écarte et transforme l'Aleph en source magique et littéraire, aux véritables sources kabbalistiques juives, pas moins étonnantes que celles du roman.

D'autres nouvelles de Borges vont voir réapparaître ce motif, dans la nouvelle *Le Zahir*, l'Aleph est décrit comme un tigre (p. 400). Claude Vigée décèle même un passage qui s'inspire directement de la vision d'Ézéchiël avec le char divin et les anges qui montent et qui descendent avec des éclairs et des roues (p. 401).

L'Aleph, première des vingt-deux lettres, possède la valeur numérique un, qui équivaut à l'unicité du Dieu Un d'Israël. L'Aleph se situe donc au cœur même de la révélation au mont Sinai : mais déjà dans l'épisode du Buisson Ardent un triple lien s'était tissé entre l'initiale Aleph et le Dieu Un qui s'est révélé à Moïse sous le nom d'Éhiéh-Ascher-Éhiéh (Je me ferai devenir ce que je me ferai devenir) (p. 403).

Claude Vigée ici fait une traduction existentielle et audacieuse du nom de Dieu révélé à Moïse. Plutôt que d'utiliser la traduction classique de la Bible du rabbinat « je suis ce que je suis », il traduit par : « je me ferai devenir ce que je me ferai devenir ». Ce n'est pas l'homme qui se fait dans cette existence, mais Dieu qui se fait advenir au travers de l'homme et de l'existence. Toute une conception du Dieu caché est contenue dans cette traduction originale. Dieu est en devenir, il n'est pas encore advenu totalement, accompagnant dans son propre devenir celui de l'homme et celui du monde :

Le Seigneur d'Israël proclame en tête du premier commandement du décalogue : « Anokhi, moi-même, je suis YHWH ton Élohim qui t'ai fait sortir du pays d'Égypte, de la maison des esclaves. » Ce commandement qui affirme l'unicité de la personne divine (« Tu n'auras pas d'autre dieu devant ma face ») commence en hébreu par la lettre Aleph, comme les trois mots de la théophonie adressés à Moïse du sein du Buisson Ardent. Dans le vocable Anokhi — le Moi de majesté —, l'Aleph est vocalisé en A, tout en demeurant une consonne muette. [...] Pour dire la présence divine improféable en notre monde, le texte

met en jeu l'Aleph muet. Il subsiste par lui-même avant et après toute parole dicible. Il est la source même du chant biblique, la mélodie cachée, mystérieuse de la langue hébraïque, l'organe de la révélation. Le Rabbi Schnéour Zalman de Liadi, un grand maître hassidique du XVIII^e siècle, écrit dans son ouvrage majeur intitulé le Tanya : « Quand le mot *Bereshit* ("du commencement") est écrit sans un Aleph, allusion est faite au retrait de la lumière, qui se retire la nuit du Nouvel-An, jusqu'après l'ordre de sonner du chofar, quand une lumière nouvelle, plus sublime, descend » dans le monde, le premier jour de Rosh-Hashanah.

L'Aleph fonde la Torah et la parole prophétique. Mais s'il est inaudible à notre oreille externe, comment le percevons-nous ? Il résonne en nous par le truchement de son silence. « Il flambe dans le silence », ont enseigné certains maîtres (p. 404).

Claude Vigée nous livre ici le secret de son extraordinaire résilience, le secret de sa joie et de sa capacité à dépasser les épreuves qui l'accablent tout au long de sa vie, qui est également le secret de sa poésie et le secret de la création : c'est cet Aleph. Ce silence que tout homme est capable de percevoir. Tout homme est créé à l'image de Dieu et a reçu la capacité de prophétiser, d'être au monde un Moïse, un Avraham, un Ézéchiel ... et Claude Vigée écrit que ce silence n'est audible qu'à celui qui creuse son oreille pour l'entendre, qui se met au diapason de ce silence, qui opère un « retour à soi ».

Ce retour n'est pas un retour en arrière, dans un sens littéral, ni la nostalgie du paradis perdu de l'enfance comme on peut en trouver le motif récurrent dans la littérature française. C'est au contraire quelque chose qui transcende le temps, de l'ordre du messianisme, et qui va plutôt s'apparenter à la philosophie de l'utopie et de l'Espérance de Ernst Bloch. La philosophie du *Noch Nicht Zeit*, quelque chose qui n'est pas encore advenu, qui est toujours en train d'arriver, en train de se faire et qui dynamise l'existence en ayant ses racines dans le passé. C'est un rêve vers l'avant, *Traum nach Vorwärts*, qui est rattaché au passé²⁹. C'est ce défi de l'Aleph caché que

²⁹ André Neher, « Variations sur le thème de l'Espérance », texte paru en juin 1989 dans *Mekorot Ha-Neher* (publication de l'Association des Amis d'André Neher) et dans la revue *Sens*, N° 143, décembre 1989, numéro en hommage à André Neher, p. 399-400. Repris également dans Raniero Fontana, *André Neher. Le penseur et le passeur*, Jérusalem, Éditions Elkana, 2014, p. 183-185 : « "NOCH NICHT" : c'est une des tonalités de l'espérance, la première sans doute, qui appelle et qui éclaire toutes les autres. Elle est tellement riche et nombreuse qu'elle a pu servir pour désigner l'ensemble de la pensée d'Ernst Bloch. Ce serait rester bien en-deçà de sa signification, que de traduire cette "NOCH NICHT PHILOSOPHIE" par "la philosophie du Pas-encore". Seule la traduction littérale peut ici prétendre restituer quelque chose de l'essence de ce terme allemand qui ne comporte pas en lui la négation simple, mais l'abîme infini du néant. NOCH NICHT égale ENCORE LE NÉANT : nous sommes à la dérive encore dans l'océan de l'abîme, déportés sans cesse ni répit d'un rivage dont nous ne connaissons ni les contours, ni le paysage, mais qui nous attend. L'Espérance, en une toute première saisie, est le signe de ce qui, au cœur de notre dérive dans le néant, se porte au devant de nous dans l'attente. Elle est le Monde qui, sans jamais être là, sans cesse Vient.

décrit Claude Vigée : arriver à entrer dans cette dimension prophétique, poétique des choses.

Comme il constitue la fondation vivante de tout ce que l'on entend et voit dans le monde, le temps que nous prenons pour réel n'est que l'émanation fragmentaire, l'expérience morcelée née de la multiplicité transitoire des choses, révélant et occultant à la fois le flux d'existence ininterrompu qui sort de l'Aleph unique planté dans nos profondeurs (p. 404).

Dans nos vies fragiles et éphémères, nous avons l'impression que le temps est fragmenté, qu'il y a un début et une fin et que notre vie est tendue entre les deux. Que lorsque l'on naît, on se rapproche inexorablement de la mort. Mais Bergson et ensuite Neher, avec son temps des Hébreux, nous dévoilent que le temps est inversé, qu'il est positif : qu'il nous rapproche du Messie et qu'il est notre lien à l'éternité, qu'il accumule les souvenirs comme un réservoir de vie, qu'il est un trésor qui

LE MONDE QUI VIENT : l'expression n'est plus d'Ernst Bloch, elle est d'Edmond Fleg, mais nous l'avons cueillie par le simple exercice logique du travail musical d'un thème d'Ernst Bloch. NOCH NICHT c'est le MONDE QUI VIENT. C'est évidemment aussi la source juive commune à Edmond Fleg et Ernst Bloch, le leitmotiv biblique, talmudique, mystique dont l'affleurement dans telle ou telle oeuvre, philosophique, poétique ou artistique du XXème siècle permet immédiatement de reconnaître l'inspiration, sinon l'identité juive de son auteur, qu'il s'agisse de Martin Buber, de Franz Kafka ou de Marc Chagall, et sans doute aussi d'Albert Einstein ou de Sigmund Freud. Chez eux, comme chez Bloch et Fleg, l'espérance emprunte à la tradition juive ses métaphores, ses formes, ses essences, dont l'une des plus dominantes est précisément celle du PAS-ENCORE : la Terre Promise de la Bible (la Promesse n'est-elle pas le *bic et nunc* du Néant et la Terre n'est-elle pas promise dans la mesure où elle vient toujours sans jamais être conquise ?) le Olam Habba du Talmud (c'est l'expression même que Fleg a littéralement transposée par le monde qui vient), le Ayin de la kabbale (c'est le terme que Bloch a transposé en Noch nicht)... Mais ce qu'il faut accepter pour que l'Espérance prenne son authentique tonalité juive, c'est que la dérive dont elle est le fanal, n'est pas à l'origine seulement de notre voyage, mais également à la fin, ou plutôt c'est à la fin qu'elle prend sa signification plénière. Car, au commencement, n'est pas le aleph, la lettre première, mais le beth, la lettre seconde (*berechit*, premier mot de la Bible) et toute la suite est une aventure éperdue pour retrouver cet Aleph qui reste perdu. C'est dans la perte de l'Unité, qu'est le secret de la force du monde : celui qui cesserait d'exister s'il retrouvait l'UN. L'Espérance, c'est le signe de l'existence, le refus de la mort, par l'affirmation du PAS ENCORE jusqu'à l'ultime infinitude. La Genèse n'est pas d'hier, elle n'est pas derrière nous. Chaque aube l'annonce, la prépare, la recule vers l'aube suivante. La Genèse est l'en-demain, plus belle, plus radieuse, plus pure que tout ce que l'univers a vécu et rêvé jusqu'ici. Et le rêve le plus digne d'être rêvé que celui d'aujourd'hui, c'est l'Espérance juive. Bloch et Fleg la placent, tous deux, en conclusion de leur oeuvre, puisque aussi bien il fallait qu'ils marquassent que l'Espérance n'est juive que si elle reste rêve jusqu'au bout. Bloch l'appelle : *Traum nach Vorwärts* (Rêve vers l'avant) et Fleg : Retour vers le Futur. Ils auraient pu l'appeler plus simplement Messianisme juif, tant il est vrai que le Messianisme juif est celui de la Lutte avec l'Ange dont la nuit s'achève sur une Aube bénie, mais boitant vers une aventure nouvelle, c'est celui du navire battant pavillon "Espérance" et dont l'entrée au port se transmute soudain en nouvel appareillage ».

s'amasse petit à petit plutôt que des grains de sable qui nous fileraient entre les doigts, que chaque minute de vie passée remplit l'existence de vie supplémentaire d'un redoublement de vie. Claude *vie-j'ai*, c'est la richesse même de la poésie vigéenne, qui se gonfle de sève vitale. La fragmentation du temps y est remise en question par le *judan*, image de l'unité vivante de la création, elle est vaincue par la chaîne des générations, les *Toledot*, une éternité vivante, mouvante, inscrite dans le plan divin depuis la création du monde, *Mi Béréchit*, depuis le début.

L'homme est partenaire de la création et du devenir de Dieu. Un partenaire pour arriver aux temps messianiques qui ne sont ni comme chez Hegel, la fin de l'Histoire, ni comme dans le christianisme la fin des temps ; mais le début d'une nouvelle ère, d'une réalité qui se transforme petit à petit, qui continue sa métamorphose en s'affinant et qui révèle la transcendance, la spiritualité cachée au sein du matériel³⁰. Or cela passe par les mots, par le langage.

Dans cet article et dans son livre sur l'Aleph, Vigée rapporte plusieurs *midrachim* kabbalistiques souvent issus du *Zohar*, commentaires allégoriques qui se trouvent dans le Talmud et racontent ce que le texte biblique passe sous silence : comment Dieu a créé le monde avec des lettres. Il y a plusieurs versions, une où Dieu s'habille avec les lettres qui forment ainsi le monde. Une autre où Dieu doit choisir avec qui il va commencer la création. Pour cela il fait défiler devant lui toutes les lettres et décide de commencer avec le *Beth*, la seconde lettre qui ouvrira avec *Berechit* le Commencement. Il se tourne alors vers l'*Aleph* et lui dit : ne t'inquiète pas, tu es l'unité, le véritable commencement. Alors pour te consoler tu ouvriras le temps, avec le compte du temps, avec *Roch hodech*, le début du mois en fonction de la lune. C'est toi aussi qui ouvriras la loi, qui annonceras les dix commandements par *Anochi Hachem*, Moi je suis Dieu. Tu seras le moteur du monde, son intention secrète³¹. Ce vers quoi l'on tend. Le messianisme juif, ce n'est pas d'accepter le monde tel qu'il est mais de tendre vers le monde tel qu'il devrait être. C'est une conception autre du monde, qui remet en question la théodicée. Une conception qui est celle de la

³⁰ Conception du messianisme juif telle que décrite par le Rabbi de Loubavitch.

³¹ Sur ce passage, voir entre autres *Le Zohar. Genèse, Tome 1 : Préliminaires, Béréchit, Noah, Lech Lecha*, traduction de l'araméen et de l'hébreu, annotation et avant-propos par C. Mopsik, suivi du *Midrach ha Néélam*, traduit et annoté par B. Maruani, Paris, Éditions Verdier, 1981, p. 47 : p. 36 : « [...] quand le Saint, béni soit-Il, voulut créer le monde, les lettres étaient encloses. Et pendant les deux mille ans qui précédèrent la création, Il les contemplait et jouait avec elles. Lorsqu'Il se décida à créer le monde, toutes ces lettres se présentèrent à Lui, de la dernière à la première » ; et p. 40 lorsque se présente l'Aleph : « Le Saint, béni soit-Il, lui dit : Aleph, Aleph, en dépit du fait que je créerai le monde avec la lettre Beit, tu seras la première de toutes les lettres de l'alphabet, Je n'aurai d'unité qu'en toi, et tu seras aussi le commencement de tous les calculs et de toutes les oeuvres du monde. Toute unification reposera dans la lettre Aleph seule. »

réparation du monde, du *Tikkoun Olam* : arriver à faire de ce monde tel qu'il est, un monde tel qu'il devrait être dans le projet divin, en se faisant partenaire de Dieu dans l'œuvre continue et sans cesse renouvelée de la création.

Comment, dans ce cas, le langage devient-il le secret pour traverser les épreuves ?

On peut le comparer aussi à la roche noire souterraine qui porte à elle seule la surface inégale et colorée de notre univers. La Bible évoque souvent l'image de la pierre angulaire sur laquelle repose tout l'édifice cosmique. Garante également de la révélation religieuse, la lueur secrète de la pierre angulaire nous traverse et nous suscite en ce monde dès l'instant de notre conception. Elle agit en tout comme un foyer de formation obscur, le noyau igné qui dégage une chaleur infiniment douce et pénétrante. Plongé dans le sommeil profond, l'être humain devenu conscient et jouissant paradoxalement de soi aux frontières de son arrière-pays semé de braises rougeoyantes, rejoint à travers sa personne soudain transparente les hauteurs intimes où scintille en chacun de nous la couronne sans lieu ni temps, dans un état de simplicité absolue. Vivant éveillé dans le compagnonnage de l'âme profonde, originelle, le dormeur dédoublé par l'afflux muet de sa lumière se fait, dans le silence de l'Aleph, le sosie dansant de soi-même (p. 404-405).

C'est un ami de Claude Vigée qui nous permettra de décoder cette clef du langage : Henri Meschonnic, linguiste, a beaucoup conceptualisé le langage et en particulier la relation entre signifiant et signifié³². Il explique qu'il y a toujours un écart entre le signifiant et le signifié, entre le mot qu'on prononce et la chose telle qu'elle est, l'essence de la chose. On a beau dire le mot, le mot ne rendra jamais la chose elle-même en tant qu'être de la chose. Il y a toujours un écart et cet écart est douloureux surtout lorsque l'on est poète, lorsque l'on cherche le mot juste pour atteindre l'essence des choses. Le messianisme qui traverse l'histoire porte l'homme à réduire cet écart entre les mots et les choses. En hébreu, le mot qui désigne la chose est le même mot qui signifie aussi un « mot » : *DAVAR*. *Davar* en hébreu, c'est la parole mais c'est aussi la chose. Le *davar eloki*, la parole divine est créatrice, puisqu'elle est aussi orale que concrète. Dans le langage se trouve l'origine et la création continue du monde dans une même parole, éternelle de par son essence divine, qui n'en finit pas de se dire, et donc de recréer le monde à chaque instant.

³² Voir Henri Meschonnic, *Jona et le signifiant errant*. Après une traduction du livre de Jonas, suivent deux essais : « Traduire la Bible, de *Jonas* à *Jona* » analyse les stratégies et les enjeux de la traduction biblique, ceux du discours contre le dualisme du signe ; « Le signifiant errant » part des paraboles de *Jona* pour y fonder aujourd'hui non plus une recherche illusoire de l'identité, mais une critique du signifiant juif. Claude Vigée et Henri Meschonnic ont de longues conversations qui portent sur le langage, voir l'article « Respirer, chanter, danser avec Henri Meschonnic », dans Claude Vigée, *Dans le creuset du vent*, Paris, Éd. Parole et Silence, 2003, p. 83-94.

Claude Vigée cite le *Zohar* qui dit que le monde tient sur les lettres et que l'influx divin créateur du premier jour, du premier moment, est éternel³³. Il est en permanence en train d'émaner dans le monde. C'est l'architecture kabbalistique qui est évoquée ici, avec les *sefirot*, les canaux de flux d'énergie divine dont les émanations graduelles alimentent le monde en permanence. À travers la pratique du langage, et plus particulièrement celle de l'hébreu³⁴, et plus précisément à travers les lettres hébraïques, et parmi elles, le *aleph*, la seule lettre muette, on peut se connecter à la source de toute chose. On peut se relier à l'influx créateur émanant lorsqu'on a écarté tous les voiles qui nous le masquent. C'est ce que tente de faire Claude Vigée en tant qu'artiste et poète, homme de l'errance et de l'exil entre les langues puisqu'il passe du dialecte alsacien à l'anglais d'Amérique puis à l'hébreu renaissant à la modernité, et il parle aussi italien et allemand... ce qui fait qu'en étant toujours entre les langues, en permanence dans le va-et-vient, en faisant œuvre de traduction, il effectue ce passage entre les mondes, entre les choses, entre les êtres et entre les mots. Il est un passeur.

Ce que fait Claude Vigée avec Borges, c'est ce que fait aussi Ruth Reichelberg avec le *Don Quichotte* de Cervantès³⁵ : retrouver les sources kabbalistiques juives enfouies, entremêlées à la littérature, en passant d'un monde à un autre, en se faisant lui-même pont entre ces mondes. Pour cela, il faut entrer dans le Labyrinthe, dédale hassidique de l'âme où a lieu le forage des ténèbres pour féconder la lumière et orienter la vie. Comme Jonas qui tenterait de remonter seul du ventre de la baleine, en proie aux tourbillons, entre mensonge et vérité, entre signifiant et signifié...³⁶

Claude Vigée qui a vécu l'expérience de la guerre et de l'exil éprouve le besoin de revenir vers ce lieu de silence et d'espérance, ce futur inouï qu'est l'aleph silencieux, un mouvement de retrait, à l'image du Dieu créateur qui se retire pour créer le monde³⁷. Afin que la parole puisse éclore du silence, il faut retrouver le chemin vers le centre de tous les « moi », la fécondité originelle où le contenu et le contenant sont identiques et immédiats. Pour Ruth Reichelberg, l'aleph silencieux de Jonas est le ventre du poisson femelle. Comme dans une grande synagogue, il effectue une renaissance en se reliant à la racine de son être, qui est la racine de tous

³³ Voir également à propos de cet influx la notion de « don immérité » chez Rabbi Na'hman de Bratslav, évoquée dans « Borges devant la Kabbale juive. De l'écriture du dieu au silence de l'Aleph », p. 407.

³⁴ On trouve ainsi chez Walter Benjamin la notion de l'hébreu d'avant la Tour de Babel comme langue originaire, comme source de tout langage.

³⁵ Ruth Reichelberg, *Don Quichotte ou le roman d'un juif masqué* [1989], Paris, Éditions du Seuil, 1999.

³⁶ Henri Meschonnic, Ruth Reichelberg et Claude Vigée se retrouvent autour du thème biblique de Jonas, tandis que Borges, Vigée et Reichelberg s'attachent de manière significative au motif littéraire du Labyrinthe.

³⁷ Cf. Gershom Scholem, *la mystique juive*, Paris, Payot, 2014.

les êtres et de tous les mondes. Il fait alors, dans le silence du ventre du poisson, un rêve qui lui permet de voir du point de vue divin, le troisième temple reconstruit³⁸.

D'après le *Zohar*, Ève a fauté car elle a séparé l'arbre du fruit, c'est-à-dire la voix, l'arbre, et la parole, le fruit :

De la femme... il n'est pas écrit : *Elle prit de l'arbre*, mais : *Elle prit de son fruit*. Ainsi séparat-elle la vie de la mort. Sa faute fut à l'origine de la séparation qui écarte l'époux de l'épouse ; en effet, la voix n'est pas séparable de la parole, et celui qui écarte la voix de la parole devient muet et ne peut plus parler. Et comme la parole lui est enlevée, il est rendu à la poussière. *Je suis resté dans le silence* (Ps 39.3). Tel est le cri de la communauté d'Israël en exil, car la voix conduit la parole, mais pendant l'exil la voix s'en sépare, et plus aucun mot ne peut être entendu.

Cette citation, dans le *Zohar* traduit par Charles Mopsik³⁹, semble faire référence au golem : il possède la voix mais pas la parole. Il est donc fondamentalement silencieux, et son destin est de retomber en poussière.

La faute d'Ève est de séparer l'arbre de son fruit. Elle empêche la fécondité de l'arbre. Pour le *Zohar*, une voix sans parole n'a pas de fécondité.

Si mes poèmes, mes récits, mes témoignages vont servir à quelque chose, n'est-ce pas à nous frayer un sentier vers le lieu de la confiance première ? Et puis à forer, par un rebondissement inouï, l'autre chemin, contraire mais parallèle ; un chemin qui serait le frère jumeau du premier. Celui de l'ouverture au temps et à l'espace habités de ce monde, au sein duquel nous nous enfonçons comme un fleuve s'écoule vers l'océan, en y répandant au passage la semence de ses grandes eaux qui étincellent dans le soir montant, et fécondent librement le ventre de la terre⁴⁰.

L'œuvre de Claude Vigée, puisant à la source du Aleph muet, de la présence de Dieu en soi, s'attache à donner une voix à la parole pour la féconder.

La lutte avec l'Ange

Pour Claude Vigée comme pour André Neher, la vie est une lutte avec l'ange. C'est uniquement en intégrant la souffrance et la douleur, intrinsèques à cette vie, qu'il sera possible de les traverser. Cependant la traversée ne laisse pas indemne et le passage donne naissance à une identité nouvelle qui vient s'ajouter à la première.

³⁸ Ruth Reichelberg, *L'aventure prophétique, Jonas, menteur de vérité*, Albin Michel, 1995.

³⁹ *Le Zohar*, traduction Charles Mopsik, Paris, Éditions Verdier, 1981, tome 1, p. 200.

⁴⁰ C. Vigée, *Dans le silence de l'Aleph*, op. cit., p. 13.

Jacob-Israël, le juif boiteux, est l'homme au cœur brisé. La blessure est inévitable et laisse une trace indélébile. La parole va émerger de cette fracture, de la fêlure d'une existence vécue à bras le corps : parce que l'homme face à l'épreuve ne s'est pas dérobé et, plus qu'il ne l'a traversée, il s'est senti traversé par elle.

La souffrance est révoltante de par son principe même. Sa justification l'est plus encore. Mais elle est partie intégrante de la vie humaine et impossible d'en faire l'économie : le buisson brûle. Claude Vigée, comme André Neher, nous parlent d'une vie de l'abîme, au-dessus de l'abîme, au bord de l'abîme. Une vie sur un fil. C'est une pensée qui ne résout ni la douleur ni la souffrance, ne cherchant pas à les expliquer ou à leur donner un sens, respectant leur scandale intrinsèque. Cependant un retournement s'effectue ce faisant : c'est en saisissant la douleur et l'absurdité du monde, en luttant contre l'Ange, qu'émerge, paradoxalement, un sens à l'existence.

L'existentialisme juif, incarné par les penseurs de l'école de Paris, poètes et philosophes, habite cette tension entre l'humain et le divin, entre immanence et transcendance, refusant de la résoudre : le buisson brûle mais ne se consume pas. Ce sont des équilibristes, des acrobates de la pensée, pouvant saisir une chose et son contraire, refusant d'aplanir, de simplifier une équation qui est l'essence même de l'humain, position singulière suspendue entre ciel et terre, et s'en faisant l'intermédiaire⁴¹. La poésie de Claude Vigée appartient au domaine de l'existentialisme juif, qui ne se dérobe pas face au scandale, et qui insère l'homme et Dieu dans une aventure commune. Comme chez Élie Wiesel, André Neher ou Martin Buber, l'homme juif, poète de la sainteté de l'existence, entretient un dialogue avec le créateur, n'hésitant pas à lui demander des comptes. L'archétype en est Avraham, l'homme du double dialogue, dialogue universel, avec tous les hommes, ses frères, et dialogue particulier, avec le dieu intime, révélé à son peuple. Et l'enseignement d'Avraham réside en une phrase biblique souvent citée par Claude Vigée : « et tu choisiras la vie »⁴². Une pensée existentielle juive qui intègre et introduit le bien comme le mal dans le monde, tous deux issus d'une même origine, le Dieu d'Israël. En se réservant le droit et la liberté fondamentale de ne pas les résoudre ni de les justifier d'aucune manière que ce soit. La dignité humaine y est définie dans le fait de reconnaître la puissance de Dieu, et pourtant de remettre en question ses décisions, et de le lui faire savoir. C'est le rôle du juif, et par extension du poète : être un « signifiant errant » et garder la parole vivante.

⁴¹ Gaëlle Hanna Serero, « Lire la Bible avec André Neher, une lecture biblique existentielle », *Revue Pardès* 2022, n° 68, p. 63-75.

⁴² A. Payette, Entretien avec Claude Vigée, *Liberté* 15(1), 1973, p. 109-121.

Cette irrésolution préservée se répercute dans les mots choisis de Claude Vigée et dans ce poème central de son livre *Le silence de l'Aleph* : la tension entre pulsion de vie et tentation de mort, entre le marcheur vers la mort représenté par Essav et Caïn, l'assassin de son frère, auquel se confronte chaque jour l'homme claudiquant incarnant Jacob-Israël. C'est une situation existentielle universelle dépeignant la lutte perpétuelle de l'homme avec l'ange, de l'humain blessé, atteint dans sa dignité par l'injustice et le mal, et pourtant menant la lutte jusqu'au matin. La référence biblique donne une double dimension au poème, celle d'une part de la condition juive particulière, et celle d'autre part mais profondément liée, comme découlant de la première, de la figure universelle du juif, signifiant l'exil, la grâce et la résistance humaine. L'être juif se mêle à la figure du poète comme chantre de la vie, danseur au-dessus de l'abîme, porté par la force de sa lumière et de sa musique intérieure. Ces anges malfaisants que tout homme rencontre sur son chemin lors de la vie portent des masques, parfois ce sont des anges, directement envoyés par Dieu, et c'est une rencontre, une lutte avec l'absolu et le divin ; d'autres fois ce sont de simples hommes, et ils nous ressemblent, la lutte est alors fraternelle. Enfin le masque parfois nous cache notre propre visage, et la lutte est intérieure. Ces trois facettes ensemble représentent l'étrangeté qu'incarne le juif sur terre, ce « signifiant errant » qui apporte sans cesse de nouveaux sens à un même mot, qui fait « passer » les signes d'une langue à l'autre.

Il y a une différence entre errance et exil. On revient de l'exil tandis qu'on demeure errant. Claude Vigée a été en exil aux États-Unis et il revient d'exil quand il fait son Alya, et revient sur la terre d'Israël, terre fondatrice de son identité juive. En revanche, il est perpétuellement en errance, l'errance n'est pas seulement physique, c'est l'errance du sens. C'est ici que se situe la tension et la capacité à garder les mots vivants. Par cette dynamique de la tension entretenue par le sens sans cesse réactivé. C'est ce qu'André Neher comme Claude Vigée vont appeler la dynamique de la *souccah*⁴³. La *souccah* est la cabane construite pendant sept jours lors de la fête de *souccoth* où les juifs ont l'injonction divine d'y manger et d'y boire. Les règles définissant la construction de cette cabane sont strictes : ce doit être, ainsi que déjà mentionné, une construction éphémère répondant cependant aux principes de base d'une construction durable et viable. Les juifs habitent alors pendant sept jours un lieu paradoxal : à la fois éternel et éphémère.

Claude Vigée et André Neher, au fil de leurs œuvres respectives et de leurs conversations amicales dans les rues de Jérusalem, retrouvent cette tension comme

⁴³ C. Vigée, *Dans le silence de l'Aleph*, op. cit., p. 44.

un lieu à habiter dans la définition de la Terre Promise, la terre d'Israël. La Terre Promise, et pourtant toujours à conquérir. La Jérusalem d'en bas construisant en permanence la Jérusalem d'en haut, dans ce monde-ci. L'existence de l'homme est en cela extrêmement fragile et fugace, colosse aux pieds d'argile qui menace à tout moment de se disperser dans le vent, et pourtant éternel et sublime, que les racines spirituelles de son âme relient à la création, à l'âme de tous les mondes et ancrent pour toujours dans son lien indestructible au créateur, à la source de vie.

L'être juif, l'être errant, l'être humain doit être toujours sur le qui-vive, rester en alerte. Prêt à sauver sa vie, prêt à sauver sa peau, prêt à protéger son âme. Thierry Alcolombre parle des dangers que surmonte Claude Vigée dans sa propre vie⁴⁴ : ceux de la dispersion mais aussi ceux de l'aphasie, le fait de ne plus avoir de voix, de ne plus trouver les mots, de ne plus pouvoir dire. C'est là ce qu'il appelle le mauvais silence.

C'est par ces mots que s'ouvre son livre, *Dans le silence de l'Aleph* :

Il existe en nous un bon et un mauvais silence. Le bon silence, c'est celui de l'écoute, celui de l'ouverture de l'âme à l'art, à la lumière et à la nuit, à la parole initiale dont toutes les autres ont pu sortir dans la durée d'une vie. Le roi David, dans un psaume, remercie Dieu de lui avoir profondément « creusé l'oreille ». Retrait en nous, caché derrière le voile des formes, des images, des événements fugitifs, s'abrite le lieu de toute confiance et de plénitude dans le repos – parfois je l'appelle le lac de la rosée –, d'où jaillit, hors du silence, la possibilité de la perception des choses, et de la parole en même temps⁴⁵.

Le bon silence, c'est le repli en nous-même, vers ce lac de rosée de l'Aleph silencieux et premier, source de toute parole et de toute impression. C'est la dimension du dieu intime au cœur de soi, le cœur démiurge.

En revanche le mauvais silence est celui du démoniaque, le silence de l'idole et du néant, le silence dans lequel va s'enfoncer le premier roi d'Israël, Saül, après avoir été destitué par le prophète Samuel, au profit de David. Il va aller consulter la magicienne d'Endor pour invoquer le prophète mort et forcer une parole d'outre-tombe. Un silence qui n'est pas uniquement perte et désespoir, car ceux-là existent aussi dans le bon silence, mais perte du chemin vers soi. Pour Saül, plus de retour en arrière possible, plus d'avenir non plus⁴⁶. Ce qui différencie les deux silences, c'est le

⁴⁴ T. Alcolombre, « Vie et survie de Claude Vigée », *op. cit.*.

⁴⁵ C. Vigée, *Dans le silence de l'Aleph*, *op. cit.*, p. 9.

⁴⁶ Voir à ce propos Gaëlle Hanna Serero, « Parole et Silence comme modalités du Mal, d'André Neher à Georges Bataille », dans *Figures du Mal*, Soirées Internationales Schibboleth, session 7 du 20 octobre 2020. Actes parus sous la direction de Michel Wolkowiz aux Éditions in Press en 2024.

lien à soi. Quand on est coupé de soi, le silence est folie, névrose, emmurement, néant destructeur⁴⁷. Tandis que perte et désespoir exprimés dans un lien profond à soi permettent de remonter du fond du gouffre, en ouvrant un chemin de soi aux autres. Comme en tapant les pieds par terre lorsqu'on se trouve tout au fond de l'eau, et que l'on va se noyer.

Il y a, enfin, chez Claude Vigée une autre facette, concernant le savoir et la connaissance. On ne peut cerner, ou attraper, ou figer ni l'autre homme ni même les choses qui existent dans le temps, et pas seulement dans l'espace. C'est pour cela que sa poésie est à l'image d'un fleuve, dynamique et changeante, rebondissante. Comme une phalène, qui tourne autour de la lumière sans jamais s'y poser. C'est l'enseignement tiré de la connaissance prophétique, l'origine de la révélation d'Israël : une connaissance qui passe par l'imagination et l'intuition, un autre mode de connaissance que celui, grec, basé sur la raison et la logique. C'est une connaissance intime et pathétique, comme dans le mot hébreu *Yediya*, ce n'est pas un savoir figé comme dans la tradition occidentale, un savoir qu'on accumule et qu'on peut mesurer. C'est un savoir qui échappe, dont on s'approche et qu'on perd quand on croit enfin le saisir, car il est toujours autre, et comme chez Levinas⁴⁸, toujours se dérobe. On peut le rencontrer, l'effleurer, le caresser, le sentir... on ne peut pas l'appréhender ni se l'approprier. C'est le mouvement poétique vigéen, des caresses et des coups de pinceaux sur la page.

Thierry Alcolombre revient sur la peur de l'aphasie, à cause de l'antisémitisme⁴⁹ : la peur qu'il lui arrive ce qui a pu arriver à Paul Celan, parler dans la langue de l'ennemi au point de s'ôter la vie car la Shoah était indépassable. Avec le souvenir aussi de Nelly Sachs... de tous ces poètes qui se sont abîmés dans l'impardonnable, l'indescriptible, l'inaudible et surtout l'insupportable et l'invivable. Claude Vigée n'a pas vécu l'expérience des camps dans sa chair propre, mais y a perdu tant de membres de sa famille. La vitalité primitive qui l'habite ne le quittera pas cependant et son degré de résilience l'aidera à continuer à danser au-dessus de l'abîme. Celui qui a vécu ce sentiment de peur d'une mort immédiate est à jamais changé dans son être. Son rapport à l'existence est modifié. La création du *judan* de Claude Vigée est un des maillons de sa résistance à la pesanteur du réel. Le *judan* va retisser les mailles éclatées de la vie, il exprime la continuité, l'harmonie, la totalité du

⁴⁷ Cf. Éliane Amado Lévy Valensi, *Les voies et les pièges de la psychanalyse*, Paris, Éditions Universitaires, 1971.

⁴⁸ Voir Emmanuel Levinas, *Éthique et Infini*, Paris, Fayard, 1982.

⁴⁹ T. Alcolombre, « Vie et survie de Claude Vigée », *op. cit.*.

réel, intégrant les déchirures et les brisures comme autant de nœuds tendus sur les gouffres.

La crainte pour la vie, le danger de mort immédiate, le rejet et l'étrangeté morcellent le temps. Le traumatisme aliène la conscience à soi-même et enferme le sujet dans une boucle mortifère, coupée du monde. Tandis que le poète, inlassablement, répare le monde, retend les fils, réécrit la trame et rouvre l'horizon bouché par la mort. En donnant une cohérence à son œuvre, il rend sa cohérence au monde et à sa propre vie : *être poète pour que vivent les hommes*. La vie et l'œuvre se correspondent. La création poétique exprime le jaillissement constant de la source de vie en l'homme malgré – ou plutôt à cause – de la précarité de l'existence humaine. Et la création poétique de Claude Vigée respecte un principe essentiel de l'existence : l'inachevé.

Rien n'est terminé, tout est en train de se faire :

Dans le défilé
Il n'y a pas de sens
Sinon ce cri soudain fusant
Un cri de grâce :
L'homme naît grâce au cri.

Corps mué en tâtonnement,
Réduit à merci par la nuit,
J'avance pas à pas dans mon étouffement
Suivant une lézarde
 dans le roc fissuré.
Un jour un mot du chant
Conquis sur l'épaisseur de roc du temps
La main nue creusant le tunnel
Sous l'écroulement incessant de la montagne.

Coincé
Cerclé
Traqué par l'immédiat
Nuit mort silence
On ne peut pas
 se retourner
dans le détroit souterrain
 l'instant à presque vivre
est arraché de justesse

conquis à l'arme pourpre et peu sûre de la parole

Jacob et poésie ont le même destin

être juif

ou poète

c'est tout un⁵⁰

⁵⁰ Poème du recueil *La Lutte avec l'Ange*, Paris, Librairie Les Lettres, 1950.

Avec Claude Vigée, incarner la force du verbe

Claire Hendrickx

La vie, ou plus précisément le choix de la vie, apparaît comme le point focal de l'œuvre de Claude Vigée. Le nom qui fut d'abord son pseudonyme de résistant, puis son patronyme à l'état civil, en porte le signe et renvoie à la parole de YHWH dans la Bible – “*Hay Ani*”, traduit littéralement par Vigée “vivant, moi”¹. Choisir la vie est un acte qui revêt bien des dimensions pour le poète et l'homme Claude Vigée, mais la première – car la plus immédiate – réside dans le corps. Pour lui, la Bible n'invite pas à renier ce dernier (comme dans un certain augustinisme paulinien qu'il n'aura de cesse de dénoncer), mais à en faire le corrélat indissociable de ce qu'il nomme le *respir* : cette force vitale, trace de l'absolu en l'homme, qui en fait un être parlant. Choisir la vie implique de verser dans sa propre chair – d'incarner – sa force, et de passer pour cela par le langage. Ce sont donc les liens entre ce dernier et le corps que notre étude se propose d'explorer chez Vigée, à la lumière de son rapport avec la Bible. Nous montrerons la manière dont l'ancrage spatial à Jérusalem (ville biblique par excellence) a permis à Claude Vigée de renouveler sa confiance en ce pouvoir des mots. Puis nous nous intéresserons à ce que l'on pourrait appeler la « poésie incantatoire », au sens d'une poésie qui, chez lui, agit par le chant. Enfin, nous verrons la manière dont l'écriture vigéenne tend à se faire roborative : à nourrir l'être pour le vivifier, et intensifier sa vie par le goût du rythme.

Vivre et parler à Jérusalem

Une période particulière de la vie de Vigée soulève de manière prégnante la question du langage et de son rapport avec l'expérience charnelle du réel. Il s'agit de la vie en Israël. Arrivé avec sa famille en 1960 pour enseigner à l'Université hébraïque de Jérusalem, Claude Vigée, à quarante ans, découvre le pays dans lequel s'origine la Bible qui le soutenait dans son exil américain. En habitant en Israël, notre auteur

¹ *Isaïe* 49, 18, traduit et commenté par Claude Vigée dans *Vivre à Jérusalem. Une voix dans le défilé. Chronique. 1960-1985*, en collaboration avec Luc Balbont, Paris, Nouvelle Cité, 1985, p. 27-28.

accède différemment au Texte saint, dont il apprend la langue ; la Bible revêt un ancrage charnel particulier, qui influe sur sa manière d'aborder le langage et l'être.

Tout d'abord, Vigée vit l'intensité d'une immersion physique dans ce lieu qui fut le berceau du Livre. Thierry Alcoloumbre souligne cet aspect lorsqu'il réfléchit à ce que présente de spécifique l'autodésignation de Vigée comme « Hébreu », par rapport à celle de « Juif » :

Il y a d'abord la dimension géographique, l'appartenance à un paysage déterminé. Revenu d'exil, le Juif se découvre « hébreu » sur la « terre d'Israël » comme un Français se sent vraiment « français » en France ou un Alsacien « alsacien » en Alsace... Le poète ne se nourrit pas seulement d'idées, il lui faut « goût(er) les fruits de la terre », et le poète juif ne le pourra pleinement et librement que dans le pays biblique, réitérant la découverte du pays vécue jadis par les « ancêtres » conduits par Josué à la conquête de Canaan².

David Banon, dans son intervention au Colloque de Cerisy consacré à l'œuvre de Vigée, note l'attachement viscéral, immédiat, de ce dernier à la terre d'Israël, porte d'entrée sur sa langue :

Comme s'il fallait que la terre passât par le corps, l'envahît pour émerger dans un mouvement ascendant et trouver enfin une expression vibrante et neuve. Il fallait, semble-t-il, conquérir cette terre à la force du jarret pour avoir accès à la langue hébraïque³.

La substance biblique bascule dans la sphère de la sensation, indépendante, cette fois, de toute narration ou référence au passé (en tout cas en tant que tel). Ainsi, dans « Lumière de Judée » (premier poème de *L'Acte du bélier*, écrit entre 1963 et 1971⁴), Vigée parle de la « terre oublieuse / Dans l'été solennel où meurent les

² Thierry Alcoloumbre, « Un hébreu de passage : note sur "l'hébraïsme" de Claude Vigée », *Perspectives : revue de l'Université hébraïque de Jérusalem*, Jérusalem, Jerusalem Magnes Press, 1995, p. 46.

³ Hélène Péras et Michèle Finck (dir.), *La Terre et le souffle : Rencontre autour de Claude Vigée*, Actes du colloque de Cerisy (août 1988), Paris, Albin Michel, 1992, p. 64-65.

⁴ Claude Vigée, *Mon heure sur la terre. Poésies complètes, 1936-2008*, préface de Michèle Finck, introduction d'Anne Mounic, Paris, Galaade, 2008, p. 419-421.

aïeuls ». L'instant n'est pas tant la réplique d'un autre situé dans le Livre que « l'unique embrasement du lieu, / Soleil sur le Jourdain, palmes dans la montagne ». Les éléments du paysage biblique (« la ville sur la mer », le « sable », les « rocs », le « calcaire »), son relief (le « Mont de Jérusalem », « l'antique vallée »), sa flore (le figuier, les oliviers, les anémones, les cyprès), apparaissent à la faveur de nombreuses phrases nominales qui mettent en valeur leur présence brute. D'une certaine manière, ils sont à la fois *reconnus* à partir du texte biblique, puisque Vigée les a imaginés, rêvés, fantasmés pendant des années en s'appuyant sur sa lecture ; mais ils semblent aussi *connus* pour eux-mêmes, au sens presque charnel (et hébraïque) du terme, comme s'il s'agissait de noces où les nouveaux époux se découvrent vraiment dans l'intimité enfin expérimentée. « Fais retour au lieu nu », s'enjoint à lui-même le poète : c'est la seule manière de ne pas rester extérieur au monde – faire corps avec lui en un acte d'amour authentique, vécu dans la nudité. D'ailleurs, le poème est placé sous le modèle biblique du *Cantique des cantiques* à travers cette dédicace : « Un cep pour Ein-Guédi ». Ce ne sont pas la Shulamite et Salomon qui surgissent, mais un lieu – le toponyme Ein-Guédi renvoyant à une oasis située à l'Ouest de la Mer morte – et un motif biblique naturel – celui de la vigne, qui lui est associé dans l'hypotexte⁵ – enfin rencontrés dans l'espace biblique vécu au présent.

En Israël, Claude Vigée a l'impression d'être arrivé en un point géographique et spirituel qu'il ne faisait que regarder de loin : cette décoïncidence était pour lui source de souffrance et le menaçait d'épuisement. Le quotidien aux États-Unis manquait de force de surréction, et il fallait attendre longtemps entre chaque épiphanie. Ici, il semble que sa situation historique de poète juif vivant en Israël s'aligne enfin avec le centre de son être – le *respir*, le « lac de rosée », le « noyau pulsant » ou encore l'« Aleph » que Vigée évoque de manière récurrente (quoique sous des termes différents) dans ses ouvrages.

⁵ *Cantique* 1, 14 : « Mon bien-aimé est pour moi une grappe de troène dans les vignes d'En-Ghedi. » Bible dans la traduction du Rabbinate par Jacques Kohn, disponible en ligne sur sefarim.fr. Sauf mention contraire, les citations de la Bible hébraïque renvoient à cette version.

Grâce à mon réveil quotidien au cœur de Jérusalem, vivant dans un environnement hébraïque naturel, découvrant ici la Bible à oreilles ouvertes, même dans l'hébreu corrompu de tous les jours, exposé à chaque heure au destin de ce peuple tel que je l'éprouve ici – je me concentre et me simplifie, axant enfin mon individualité contradictoire sur l'essentiel de ma destinée juive⁶.

Dès lors, tout, même l'événement le plus insignifiant, prend sens et peut aboutir à une parole pleine. Vigée exprime ainsi ce changement de son être-au-monde :

Si je suis maintenant passé du pays des dérivations et des conséquences au pays des origines, le ceci et le cela quotidiens, les dérivations et les conséquences à venir, deviennent d'autant plus importants, plus dignes, désormais, d'être dits avec force et précision. Car leur jaillissement direct de la source première leur donne enfin, après des millénaires aveugles, toute leur plénitude d'enfance, leur rend le rayonnement initial qui accompagne fatalement une émanation nouvelle hors du vrai lieu. Il ne peut être question, ici, de retombée nostalgique et passive dans un paradis perdu. Atteindre le foyer de sa personne et de sa vie historique, ce n'est point s'y engloutir comme dans la mort béate – fût-ce au milieu des flammes –, mais s'en servir comme d'une source d'énergie sacrée. Le lieu saint doit nous servir de tremplin unique, pour un vrai départ cette fois-ci, un départ dans l'événement humain à partir du présent ; et non à partir du vide et de l'absence, comme jadis dans notre exil⁷.

Cette notion d'« énergie sacrée » nous paraît fondamentale. Le « retour » en Israël redonne de l'élan, de l'énergie à Vigée, et renouvelle son rapport au monde, sa capacité à y trouver du relief, du sens.

C'est aussi le rapport au langage lui-même qui se voit renouvelé, du fait de se tenir dans les lieux de la Bible et de s'immerger dans sa langue. L'hébreu progressivement appris en Israël s'incarne, et la Bible avec lui ; le Texte saint s'actualise au présent, dans la moindre phrase posée sur la réalité rugueuse. Chaque chose, chaque objet nommé fait naître le souvenir du texte biblique, avec lequel il

⁶ Claude Vigée, *La Faille du regard. Essais et entretiens*, Paris, Flammarion, 1987, p. 228.

⁷ C. Vigée, *Mon heure sur la terre*, op. cit., p. 433.

entre en écho – et ce, parfois, de manière tout à fait inattendue. Vigée raconte avec humour, dans l'un de ses « cahiers de Jérusalem », une anecdote liée à sa connaissance imparfaite de l'hébreu, qui le pousse à un contresens pour le moins révélateur :

Lu dans le quotidien Maariv que le président égyptien Anouar Sadate, lors d'une visite commune à Vienne, a offert en cadeau au ministre israélien Shimon Pérès un objet précieux dont le nom hébreu, traduit littéralement en français, signifierait : « un vagin » en argent massif. Interloqué, j'ouvre vite mon dictionnaire hébreu-français, et je trouve : « Nartiq : vagin, écrin à bijoux, étui à cigarettes. » Merveilleux vocabulaire, sorti droit de l'Écriture sainte ! Avec lui, toutes les surprises sont possibles. De son trésor, comme de la boîte de Pandore, roulent à profusion les perles qu'enfila le poète génial du Cantique des Cantiques⁸.

En effet, la langue hébraïque revêt une grande subtilité : elle est très imagée, souvent polysémique ; elle associe parfois des réalités à première vue éloignées, mais dont les liens relèvent en fait de toute une manière de penser, de voir le monde. Les emplois bibliques ajoutent à cette complexité linguistique un réseau de connotations qui font de chaque mot un puits sans fond⁹. Vigée s'en émerveille, tout en soulignant l'ampleur de la tâche qui attend l'élève hébraïsant, dans *Moisson de Canaan* :

Il ne s'agit pas seulement d'apprendre le vocabulaire, la grammaire, la syntaxe d'une langue difficile entre toutes, dont la structure est sans analogue avec celles des langues parlées en Occident. À travers l'idiome sémitique, les choses données exigent d'être redécouvertes, les concepts usés repensés, le monde et l'âme réinventés. [...] [Ce retour à l'hébreu] équivaut à un retournement, il provoque un bouleversement qui touche aux racines de notre être mental et qui, – j'en parle à bon escient –, impose à l'Européen adulte un ré-apprentissage de la vie

⁸ Claude Vigée, *La Lucarne aux étoiles. Dix cahiers de Jérusalem (1967-1997)*, Paris, Éditions du Cerf, 1998, p. 52.

⁹ Dans un article intitulé « Dire, redire ou contredire : éclats du corpus sacré dans la littérature hébraïque moderne », Désirée Mayer s'émerveille en parlant de l'« extraordinaire pouvoir de présence de la langue hébraïque. Le plus banal des énoncés peut devenir un palimpseste, et offrir le spectacle étonnant d'une pelure d'orange voguant sur un océan d'intertextualité, agitée et dirigée par des dénotations et des connotations qui la propulsent vertigineusement », dans Pierre-Marie Beaude (dir.), *La Bible en littérature*, Actes du colloque international de Metz, Cerf, Paris, 1997, p. 141-142.

quotidienne elle-même !¹⁰

Vigée, en apprenant l'hébreu, entre ainsi plus profondément dans l'être-au-monde biblique. Un être-au-monde, par exemple, où faire un don, c'est livrer une partie de soi ; ou bien où s'offrir à la relation charnelle, c'est faire don d'un bien précieux à l'autre, aussi précieux qu'un bijou dans un écrin de prix.

Bien sûr, toute nouvelle langue provoque une nouvelle manière de considérer la vie – surtout si sa différence avec les idiomes connus est radicale. Mais si l'hébreu bouleverse autant Claude Vigée, c'est aussi et surtout parce qu'il le met en contact avec la force qui se situe à la source de la Bible comme de la Création. Il s'en explique longuement dans un essai passionnant du *Parfum et la cendre*, « La barque noire submergée » :

Dès qu'on accède à la connaissance sensible de la langue hébraïque, les lettres recèlent la substance même du cosmos. Lorsque Dieu crée le monde, il le suscite par sa parole qui est faite avec les sons galvanisants de l'hébreu. [...] Ainsi l'hébreu est la trame secrète de l'univers visible. Cela n'est pas seulement une métaphore poétique : il faut le prendre ... à la lettre. Apprendre l'hébreu c'est donc apprendre à connaître l'arbre du monde, en commençant par ses racines : c'est-à-dire par ce qui le nomme et le crée. [...] En lui [l'hébreu], l'instrument de compréhension du monde se confond avec celui de sa création¹¹.

Vigée s'appuie sur tout un pan de la Tradition juive ayant développé cette conception de l'hébreu comme langue sainte *car* langue de Création et de Révélation¹². Il se montre fasciné par un tel rapport du langage au réel, dénotant ce que Ricoeur nomme « véhémence ontologique »¹³ : un attachement à la *référence*, c'est-à-dire à l'ouverture de la parole sur la réalité qu'elle désigne. La méfiance vis-à-vis du langage posant arbitrairement un mot sur une chose, dont Vigée fait état dans

¹⁰ Claude Vigée, *Moisson de Canaan*, Paris, Flammarion, 1967, p. 196.

¹¹ Claude Vigée, *Le Parfum et la cendre. Un entretien sur trois continents (1964-1982)*, Paris, Grasset, 1984, p. 100.

¹² Pour des développements détaillés sur le sujet, consulter le chapitre consacré à « La Cabbale et la doctrine mystique du langage », dans Benjamin Gross, *L'aventure du langage. L'alliance de la parole dans la pensée juive*, Albin Michel, 2003.

¹³ Paul Ricoeur, *Essais d'herméneutique II. Du texte à l'action*, Paris, Seuil, 1986, p. 34.

Le Parfum et la cendre notamment¹⁴, s'apaise un peu à Jérusalem : les liens entre les mots et les choses s'y resserrent, du fait même de leur proximité en hébreu. Notre auteur évoque souvent le fait que cette langue n'emploie qu'un seul mot pour les désigner, *davar*¹⁵. Cela ne signifie pas qu'il existe une identité stricte entre les deux¹⁶, mais qu'*a minima*, puisque le langage modifie notre être-au-monde, il modifie notre manière d'agir sur lui, et donc agit, par notre intermédiaire, sur le monde. Comme le souligne Ottavio di Grazia dans *Là où chante la lumière obscure*, *davar* désigne « la parole inséparable de son accomplissement », à la différence du *logos* qui renvoie à l'idée :

L'homme a été créé pour cultiver le jardin d'Eden (Gn 2, 15), non pour définir l'indicible. La parole grecque désigne des essences. La parole hébraïque nomme, appelle, suscite, ordonne. Nommer, c'est donner un nom ; le nom, c'est ce qui est le propre de chacun, dans son caractère concret. Davar ne définit pas des essences éternelles, immuables, mais ouvre à la relation, à la proximité qui ne s'estompe pas dans l'action de la représentation pure¹⁷.

Ce lien entre le langage et le réel dépasse les essences au profit de la présence : celle du jardin face à l'homme qui le cultive ; celle du réel face au poète qui le dit et entre ainsi en relation avec lui. Dès lors, à partir de 1960, explique Vigée,

par une sorte de galvanisation due au contact direct de l'hébreu, ma « sensualité métaphysique » à l'égard des vocables français a été renouvelée. Comme si la puissance latente découverte dans les mots-choses à partir de l'hébreu s'était propagée en douce aux mots français plus familiers¹⁸.

¹⁴ Vigée relate notamment son choc lorsqu'il comprit que ce qu'il avait toujours connu sous l'unique nom de « *haas* » se dit aussi « lapin », dans *Le Parfum et la cendre*, *op. cit.*, p. 30-31.

¹⁵ *Ibid.*, p. 217.

¹⁶ Comme le remarque Pascal Riou dans *La Terre et le souffle* (*op. cit.*, p. 164) : « Ce n'est pas Vigée qui souscrirait au *nomen / numen* célébré par Saint-John Perse puis tant d'autres ; il n'y a pas chez lui de tentation de faire des mots les noms divins qui manquent. »

¹⁷ Sylvie Parizet (dir.), « *Là où chante la lumière obscure* ». *Hommage à Claude Vigée*, Paris, Cerf, 2011, p. 60 et p. 61.

¹⁸ C. Vigée, *Le Parfum et la cendre*, *op. cit.*, p. 101.

L'hébreu éclaire l'écriture poétique, y compris en français, par sa manière de concentrer ce rapport au réel qui rejoint bien la vision poétique de Vigée.

Il lui apprend à fouiller les mots, à les décomposer, les intégrer de manière inattendue dans des locutions diverses ... Ce renouvellement du langage vivifie le rapport à l'être : un simple « j » ajouté à l'expression « ouï-dire » transforme la médiocrité de la rumeur et de la connaissance indirecte en expérience éclatante de la vie brute¹⁹. Adoptée comme devise, cette expression aide Vigée à vivre et éclaire notamment son choix de s'installer en Israël. La recherche langagière et la conscience existentielle dont elle témoigne semblent concomitantes au travail exégétique auquel Vigée se livre avec passion en Israël. Il s'appuie – dans le sillage ses aînés talmudistes²⁰ – sur l'exploration des termes bibliques en hébreu afin de mieux comprendre la Bible, et au-delà d'elle, la vie. Il apprend à mener des expériences verbales auxquelles l'hébreu se prête particulièrement bien : l'écriture hébraïque n'a pour lettres que des consonnes²¹, ce qui fait qu'un mot peut en cacher plusieurs, selon la manière dont il est vocalisé ; et lorsque l'on intervertit l'ordre des lettres, on donne aisément naissance à de nouveaux termes. C'est ce que fait Vigée dans un magnifique poème où il rend hommage à la profondeur de l'hébreu. Il s'agit du dernier poème de *Délivrance du souffle*, écrit entre 1972 et 1976 :

Sel, songe, guérison

Si, dans votre insomnie, un mot de mon grimoire
sur le coup de minuit vous hante et vous émeut,
Vite ! apprenez six mots d'hébreu :
méla'h 'halom ha'hlama
lé'hém ma'hol mé'hila...

L'influx, comme un éclair, du ciel obscur veut naître !
Pour apaiser un cœur que tourmente l'ennui,
ce magique alphabet par le rêve l'instruit.
Dans l'œil scellé d'Adam aussitôt qu'il pénètre

¹⁹ Claude Vigée, *Vision et silence dans la poésie juive. Demain la seule demeure. Essais et entretiens, 1983-1996*, Paris, L'Harmattan, 1999, p. 42 : « Un homme ne participe que de ce qu'il vit réellement. Le reste n'est que fumée. Écrivain, je m'identifie donc à ce que je fais en vivant ; je n'écris jamais par ouï-dire, mais exclusivement par joui-dire si je puis m'exprimer ainsi ».

²⁰ Par exemple Léon Askénazi, alias Manitou, friand de jeux de mots et d'explorations hébraïques.

²¹ Les voyelles sont ajoutées par quelques signes diacritiques pour plus de commodité de lecture, mais elles ne sont pas essentielles à la compréhension de l'hébraïsant confirmé : celui-ci s'appuie sur le contexte pour savoir quelles voyelles se cachent entre les consonnes.

en brûlant jusqu'à l'os les poils de son sourcil,
sa flamme dans le noir fait rougeoyer trois lettres :
mem lamed 'beth.
Dans nos langues d'exil
ces signes ténébreux
se laisseraient traduire : *eau, étude, péché*.

Mais dès qu'entre eux,
s'appelant et luttant leurs formes se combinent,
ces caractères desséchés,
dormeurs de plomb coulés au fond de la mémoire,
font resurgir du puits des antiques racines

sel
songe
guérison,

le pain
la danse
le pardon !²²

Vigée explore ici ce qu'Abraham Aboulafia, cabbaliste du XIII^e siècle, appelait l'art combinatoire (en hébreu, le mot est *Tsérouf*). Il part de trois lettres hébraïques : מ, *mem* (dont le nom désigne notamment l'« eau »), équivalent du « m » latin ; ל, *lamed* (qui signifie « étude »), version hébraïque du « l » ; et ב, *'beth* (que l'on peut traduire par « péché »), prononcé en « h » guttural. Il les combine ensuite en changeant leur ordre, et cela donne :

- *méla'h* qui veut dire « sel » : מלח (NB : l'hébreu se lit de droite à gauche) ;
- *'halom*, « rêve » ou « songe » : חלם ;
- *ha'hlama*, « guérison » : החלמה ;
- *lé'hem*, « pain » : לחם ; *ma'hol*, « danse » : מחול ;
- et *mé'hila*, « pardon » : מחל.

Ces mots, à première vue, ne sont reliés que par leur matière écrite : leurs lettres ; mais grâce à leur énumération (traduite pour le lecteur français), leurs sens se rencontrent pour s'ouvrir les uns aux autres et s'enrichir mutuellement. Vigée,

²² C. Vigée, *Mon heure sur la terre*, op. cit., p. 534.

d'ailleurs, éclairera dans *La Manne et la rosée* (publié en 1986) un passage du livre de Ruth (1, 6) à l'aide de ces métalepses : après une période d'exil, Noémi revient

dans son pays natal, Bethléem en terre d'Israël, dont elle se souvient soudain dans sa détresse ; car entre-temps « elle a appris dans les plaines de Moab que YHWH avait visité son peuple et lui avait donné du pain »²³.

Le travail sur le mot « pain », *lé'hem*, aide Vigée à dépasser implicitement les sens obviés du texte, sans pour autant dériver vers des spéculations hors-sol. À l'aide de « six mots d'hébreu », le pain s'ouvre, et l'on peut considérer son bon goût (son *sel*), son caractère désirable (dont *rêve* l'affamé), bienfaisant (*guérissant* les blessures psychiques), la possibilité de se réconcilier en le partageant (le *pardon*) et l'énergie qu'il apporte à l'homme au point de lui permettre de *danser*... Le verset biblique, très factuel, se passe d'une plongée dans la psyché de Noémi, de l'explicitation de son désespoir en Moab, ou de son espérance à l'idée d'un retour possible chez elle. Le mot pain, pour qui voit « rougeoier [ses] trois lettres », suffit à ouvrir cette profondeur du vécu, grâce à d'autres « mots-choses ».

Comme l'explique Benjamin Gross, une telle mise au jour de nouveaux sens par la manipulation des mots se distingue de l'exploration d'une éventuelle signification métaphorique cachée *derrière* le texte, à laquelle seuls les initiés capables d'une réflexion abstraite et théologique extrêmement complexe auraient accès. Ces tentatives, au contraire, témoigneraient d'un « effort de se situer hors de l'ordre des idées, dans une autre dimension »²⁴, une dimension charnelle, entre autres – chair de l'homme, des mots, du monde. Car la découverte de la profondeur du langage tient bien au contact étroit de l'homme incarné avec la matière verbale, à une volonté farouche de s'y *frotter*, et d'y voir une manière, aussi, de caresser le monde. Évoquant « Sel, songe, guérison » dans *Le Passage du vivant*, Vigée explique :

²³ Claude Vigée, *La Manne et la rosée, La Manne et la Rosée. Fêtes de la Tora*, Paris, Desclée de Brouwer, 1986, p. 71.

²⁴ B. Gross, *L'aventure du langage*, *op. cit.*, p. 94.

L'hébreu m'a rappelé qu'aucune langue ne peut être séparée des réalités sensibles, ni divorcée de la chair vive de ce monde, qui se réfléchit dans les mots avec ses mille nuances, dans le réseau de ses correspondances multiples²⁵.

Il s'agit effectivement de mettre les vocables en réseau, et ainsi de faire se rencontrer en nous la conscience des choses, pour l'élargir. Cette rencontre, qui parfois relève du choc, produit une énergie saisissante, une nouvelle manière de percevoir l'être et ce qui le sous-tend. Alors, on dépasse inévitablement les sens univoques du dictionnaire²⁶, cette logique à laquelle pense peut-être Vigée lorsqu'il dit que « Dans nos langues d'exil / ces signes ténébreux / se laisseraient traduire : *eau, étude, péché* ». Bien au-delà de la traduction-(dé)inition, le poète laisse commencer la métamorphose, l'évolution, l'ouverture du sens ; il favorise la vie du verbe, fait circuler sa sève, et se laisse lui aussi vivifier dans son rapport au monde.

L'arrivée en Israël et l'apprentissage de l'hébreu renouvellent donc le rapport de Vigée à la Bible, au langage et à l'être en passant par le corps, qui vit pleinement l'instant dans l'espace biblique, et touche le Texte original à mains nues, c'est-à-dire sans intermédiaire traducteur. Claude Vigée tire une énergie vitale renouvelée de ce *corps à corps*. Elle nourrit le poème, qui éclate alors particulièrement dans son caractère performatif ; ce dernier, pour Vigée, tient principalement à sa musicalité : c'est là un autre ressort de l'ancrage de l'écriture dans le corps, et de sa capacité à *toucher* le sujet.

La poésie incantatoire - Quand le chant touche

Vigée, dans un essai de *Pâque de la parole* portant sur « Musique et poésie », rappelle la distinction essentielle au langage (*a fortiori* poétique) entre le son et le sens, ou ce qu'il propose d'appeler « l'audiothème » et « l'idéothème ». En accord avec Henri Meschonnic, il met en garde contre « le dualisme courant et prosaïque de 'la forme et du fond' »²⁷, et rappelle qu'un poème n'est tel que par l'union de ces deux composantes. Pourtant, dans cet essai et tout au long de son œuvre, il souligne

²⁵ Claude Vigée, *Le Passage du vivant. Essais, poésie, témoignages : 1989-2000*, Paris, Parole et Silence, 2001, p. 143.

²⁶ Celui-ci, bien qu'il décline la plupart du temps plusieurs sens pour un même mot, se doit de donner à son lecteur le moyen de déterminer lequel est le bon en fonction du contexte dans lequel ce terme figure.

²⁷ Claude Vigée, *Pâque de la parole. Poésie, journal, essais*, Paris, Flammarion, 1983, p. 138.

aussi la capacité immédiate du rythme – au sens d’audiothème, part sonore du poème – à nous frapper du fait de sa dimension physique, et à provoquer en nous des réactions qui ne relèvent pas de la compréhension intellectuelle. Le poème possède une force analogue à celle qui fait de la Bible une musique avant le discours, une présence avant la pensée ; et c’est son rythme qui, d’abord, agit sur le sujet. Il crée un accord, une consonance profonde entre le texte et celui qui l’entend. Le poème, par sa puissance musicale, provoque chez le sujet une adhérence affective qui naît du corps et le dépasse, pour impliquer – et peut-être vivifier – son être entier.

Aux yeux de notre auteur, c’est le cas pour le *Cantique des cantiques*, livre biblique au titre éloquent faisant du chant le cœur battant, la source de sa valeur inestimable. Il concentrerait, nous dit Vigée dans *Le Puits d’eaux vives*, une certaine « vertu incantatoire du poème. Car quand on entend psalmodier ce texte en hébreu, on est subjugué par la beauté de sa mélodie et la puissance de ses images »²⁸. L’attachement au texte et à ce qui le sous-tend tient à l’émotion esthétique vécue à son contact²⁹. Encore faut-il que la lecture (à haute voix ou intériorisée) soit fidèle à la puissance latente de l’Écriture, et qu’elle fasse montre d’une « conscience acoustique du matériau verbal »³⁰. Vigée, dans *Le Parfum et la cendre*, raconte en effet que la manière de réciter de la communauté juive de Bischwiller, « malmenait » le Texte et, jusqu’à un certain point, lui enlevait à la fois force et sens :

Sur l’estrade officiait le vieux chantre Abraham Weill, soutenu par toute la communauté qui chantait à tue-tête, comme il se doit, dans une langue stridente,

²⁸ Claude Vigée et Victor Malka, *Le Puits d’eaux vives. Entretiens sur les Cinq Rouleaux de la Bible*, Paris, Albin Michel, 1993, p. 25. De fait, Vigée démontre cette sensibilité au texte au sein de l’analyse qu’il en livre dans cet ouvrage. Comme le remarque Anne-Marie Pelletier : « Au rebours de ce foisonnant massif de commentaires souvent somptueux, indéfiniment bourgeonnant pendant des siècles, Claude Vigée prend le parti d’une lecture qui s’installe dans les mots et les rythmes mêmes du chant. La lettre est son lieu, et un lieu bienheureux. Il suffit au poète – mais c’est une plénitude – d’éprouver avec délices, et de faire éprouver, la vibration poétique du texte tout occupé par les splendeurs de l’éros. », dans *Là où chante la lumière obscure*, op. cit., p. 32.

²⁹ Vigée, dans *Danser vers l’abîme*, fait également état de cette capacité du chant à émouvoir, voire à redonner la foi, en racontant une anecdote : Frank Rosenzweig, prêt à se convertir au christianisme, renonça finalement à son projet en entendant le *kol nidrei*, une prière chantée réputée pour sa beauté, la veille du Grand Pardon : « Revenant boire ce soir-là, pour la dernière fois, à la source hébraïque originale de la Torah, tout à coup il a ‘refait son âme’ : il est devenu le plus important philosophe juif de sa génération, parce qu’il a entendu cantiler *in extremis* le *Kol Nidrei* de ses pères à la synagogue de Berlin, la veille de son baptême. » Il a vécu « une conversion au sens littéral du terme : le renversement total de l’être intérieur. » *Danser vers l’abîme ou la spirale de l’extase*, Paris, Parole et Silence, 2004, p. 119-120.

³⁰ Luciano Bério cité par M. Finck, *Poésie moderne et musique : « vorrei e non vorrei »*. *Pour une poétique du son*, Paris, Honoré Champion, 2004, p. 20.

étrange – l'hébreu biblique ancestral, rudement articulé et malmené par des Juifs alsaciens de la campagne, qui n'en comprenaient pas un traître mot ... C'était, là encore, un langage clos, un idiome exotique et intime à la fois. Les hymnes de notre synagogue étaient pour la plupart fortement rythmés, semblables à des marches militaires prussiennes du temps de Bismarck : fût-ce dans la confession collective des péchés d'Israël, le matin de Yom Kippour, l'influence culturelle germanique avait corrompu jusqu'au nigoun, venu d'Orient, dans la vieille tradition juive ashkénaze³¹.

À l'inverse, dans *Le Fin murmure de la lumière*, il se plaît à imaginer que ce qui faisait l'aura incroyable de Jésus, c'était justement son talent pour saisir, incarner et transmettre cette force, par une lecture chantante des versets qu'il commentait. Il avance :

Jésus, avant de commenter un passouk – et de mettre souvent en colère ses concurrents – a chanté les textes : et là, tous étaient d'accord. Je suis sûr que Jésus devait chanter et jouir de la substance orale. Si on lit les Évangiles, si on est attentif non seulement à ce qu'ils disent, mais à la manière dont ils le disent, on sent que cet homme devait avoir la voix qu'il faut, comme me l'a magnifiquement expliqué le poète Hélène Péras. Le bon berger se reconnaît à sa voix (Jean, 10). Il bouleversait par sa voix – la voix de Mozart, peut-être ? [...] C'est à travers ces mots chantés que passe la révélation de Anokhi au Sinaï – à travers la voix de Jésus, pour les chrétiens³².

En supposant cette jouissance de Jésus à la lecture des Écritures, Vigée pointe le fait que leur compréhension profonde commence par ce mouvement d'ouverture au plaisir physique qu'elles procurent. Jésus, relié au plus étroit à cette Parole, ne peut que saisir pleinement sa beauté intrinsèque, et dès lors, la transmettre fidèlement. Éclatant dans sa musicalité, elle rejoint et « boulevers[e] » alors chacun, quels que soient par ailleurs les désaccords, les divergences de compréhension. Ce qui advient, c'est la rencontre avec le texte, grâce au son et à l'écoute qu'il appelle : un avènement

³¹ C. Vigée, *Le Parfum et la cendre*, op. cit., p. 39.

³² Claude Vigée, *Le fin murmure de la lumière, entretiens, essais nouveaux, 2006-2008*, Paris, Parole et Silence, 2009, p. 225.

indépendant des dispositions intellectuelles des uns et des autres, mais reposant sur leur capacité à littéralement *entrer en résonance* avec le Texte, jusque dans le corps et l'âme qui vibrent de concert.

Comment mieux dire la puissance de la poésie qui, sans être comprise, peut encore transporter, *toucher* celui qui l'entend ? Le poème est susceptible de rejoindre son étymologie, *poiein*, s'il est reçu dans sa dimension musicale ; car comme le relève Michèle Finck en s'appuyant sur la pensée de Rousseau, la musique n'est pas un *dire*, mais un *faire* ; elle est une énergie³³. Henri Meschonnic ne dit pas autre chose lorsqu'il souligne l'enjeu principal, à ses yeux, de la traduction : « plus que ce qu'un texte dit, c'est ce qu'il fait qui est à traduire ; plus que le sens, c'est la force, l'affect³⁴ ». On peut définir cet affect comme un mouvement du sujet, une manifestation de sa vie en train de se vivre à partir du corps, par lequel elle s'appréhende elle-même dans une coïncidence absolue. L'affect, pour le dire autrement, est *la vie sous la forme d'un élan ancré corporellement*. Il se situe à la fois à la source de la poésie – l'écriture en est l'émanation – et à son aboutissement – la lecture produisant un nouvel affect chez le lecteur. Il nous semble que c'est entre autres ce qu'affirme Meschonnic lorsqu'il précise : « J'entends par poème la transformation d'une forme de langage par une forme de vie et la transformation d'une forme de vie par une forme de langage³⁵. » Vigée nous paraît exprimer la même idée dans *La Lucarne aux étoiles* :

³³ M. Finck, *Poésie moderne et musique*, op. cit., p. 11-12.

³⁴ Henri Meschonnic, « Le sens du langage, non le sens des mots », *Cahiers Charles V* n°44, *La traduction littéraire ou la remise en jeu du sens*, 2008, p. 209.

³⁵ *Ibid.*, p. 207.

Chez le poète de vérité, la langue rêve de s'enraciner, jusqu'à s'y confondre, dans la respiration des êtres vivants et des choses réelles de ce monde. Rythmes, sons et sens y sont portés à l'acuité auditive la plus intense, au feu de laquelle les mots bruts se changent en musique de parole jaillissante. Toute syllabe y devient utile, nécessaire, chaque matière colorée s'y trouve à sa juste place : non pas une simple image, mais substance d'âme devenue visible dans l'ouïe, le tout consonant gravement, s'élançant d'un pas enjoué, vif et net, ce pas de danse qu'évoque T. S. Eliot dans ses Quatre quatuors. Ainsi le poème de vérité se mue en cause de jouissance pour ceux qui s'en laissent imprégner dans le silence de l'âme faite attention pure³⁶. (nous soulignons)

On retrouve en creux les souffles désignés par des termes différents en hébreu biblique, et qui revêtent tant d'importance pour Vigée. L'expérience musicale du poème (créé ou lu) émane de la *néshamah*, que Vigée évoque ici sous le terme d'âme ; elle a lieu dans la chair animée par la *néfesh*, à laquelle se mêle la *rua'h* : l'énergie vitale que Vigée semble évoquer par « la respiration des êtres vivants et des choses réelles de ce monde », et qui se voit portée par le son.

L'énergie est si forte qu'elle supplante, au moins pour un temps, la prétention du langage à tenir un propos organisé et signifiant sur le réel. Michèle Finck, toujours dans son ouvrage sur les rapports entre poésie et musique, présente la matière sonore du poème comme « un réservoir d'énergie et de secousse du sens, qui s'exerce contre la signification et la fait vaciller »³⁷. Elle cite à ce propos Julien Gracq pointant la capacité du poème à « tenir tête au sens ». La critique constate bien cela chez Vigée³⁸, qui témoigne d'un attachement *musical* au français : dans *Le Parfum et la cendre*, il insiste sur le fait que pour le petit enfant alsacien, il n'était d'abord pas question de signification :

³⁶ C. Vigée, *La Lucarne aux étoiles*, op. cit., p. 55.

³⁷ M. Finck, *Poésie moderne et musique*, op. cit., p. 10.

³⁸ Pour lui, nous dit-elle, « Le français est d'abord vécu comme une langue musicale, affranchie de toute sujétion au sens, réalisant ainsi pour cet enfant alsacien – sans qu'il en ait encore conscience – le désir générateur de toute poésie : 'De la musique avant toute chose' ». « La poétique du son dans l'œuvre de Claude Vigée », dans *La Terre et le souffle*, op. cit., p. 300.

À la « salle d'asile », où la langue vernaculaire restait exclusivement dialectale, nous apprenions aussi des chansons en français, sans trop comprendre ce que nous chantions. [...] Le français nous venait seulement à travers le chant. Cela, je crois, est important, rétrospectivement, pour comprendre mon évolution poétique. [...] C'étaient surtout des comptines françaises que nous ressassions en classe. À cinq ans, je ne saisisais pas la moitié de ce que je chantais ; c'étaient des mots tout à fait inhabituels, les liaisons grammaticales ne m'apparaissaient pas clairement. Mais fredonner ces airs-là me servait d'initiation affective à [la] langue³⁹. (nous soulignons)

Dans « initiation affective », on peut entendre à la fois la notion d'affect que nous évoquions plus haut, et la connotation presque amoureuse de l'adjectif, qui traduit un réel amour des mots. Cet attachement à la musique du langage, traduit en passion pour le rythme du poème, ne se démentira pas au long des quelque soixante années d'écriture de Vigée. Il représente, à ses yeux, un garde-fou contre l'usage instrumental du matériau verbal⁴⁰. À propos des œuvres de Bach et à rebours des lectures extrêmement technicistes qui en sont souvent faites, il insiste sur la nécessité de chercher en elle ce qui relève de l'élan créateur le plus spontané, et en soi la capacité à se laisser toucher. S'appuyant sur cet exemple musical, il insiste sur la « valeur d'acte gratuit qui gît dans chaque mot du poème, dans chaque mouvement du corps humain libéré par la danse »⁴¹ : « [d]anse de poète, célébration charnelle et spirituelle à la fois », dit-il ailleurs⁴². La danse, ici, apparaît comme la musique incarnée à plein, entraînant l'être tout entier dans l'expression d'une vitalité sans pourquoi. Vigée rejoint ce qu'il considère comme la leçon principale du *Cantique*, dont il célébrait la puissance incantatoire : que l'amour véritable est le contraire de l'utilitarisme, et qu'il se dirige indistinctement vers le corps et l'âme de la personne aimée, vers sa *présence* une et irradiante. La relation que le poète-lecteur noue avec l'écriture comme avec la Bible se situe dans cette ligne amoureuse : chaque mot fait l'objet d'une attention, d'une tendresse particulière. Ce ne sont pas sa forme ou son sens qui sont considérés, mais son être même. L'acte poétique comme un acte d'amour, voilà ce dont témoigne ce passage de *Dans le creuset du vent* :

³⁹ C. Vigée, *Le Parfum et la cendre*, op. cit., p. 28.

⁴⁰ Cf. C. Vigée, *Pâque de la parole*, op. cit., p. 156.

⁴¹ C. Vigée, *Moisson de Canaan*, op. cit., p. 262.

⁴² C. Vigée, *Vision et silence dans la poétique juive*, op. cit., p. 43.

M'adressant aux mots érodés, dévalués, réduits à presque rien, je leur ai dit avec amour : « Mots lointains, mots défunts, je vous rends à la vie. » Un travail patient de surrection, tendre bercement des mots, pour les faire enfin vibrer de nouveau, leur donner un nouveau souffle. Plutôt qu'en témoin, je me vois en maître de chant et de danse⁴³.

Le discours direct, ici, met en évidence cet amour pour les mots et la volonté de les prononcer, de les dire, de les « faire vibrer » et vivre dans la parole. On retrouve dans cette citation du *Creuset du vent* la présence du souffle comme lien et comme énergie, et l'idée que le chant et la danse – le rythme – peuvent naître en tant que manifestations de la vie portée à incandescence : lorsque le corps-mot acquiert une présence charnelle et spirituelle si dense qu'elle l'amène jusqu'à la vibration. La mort elle-même remet en avant les fondements absolus du rapport à la Torah – et sans doute de toute écriture fidèle à sa source – comme étant ce qui relève du *nigoun*, de la mélodie, ultime trace de la vie passée, et annonce de la vie promise :

La tradition orale ne nous enseigne-t-elle pas que le nigoun, la mélodie particulière selon laquelle se fait la cantillation du Pentateuque, tient compagnie aux enfants d'Israël dans l'au-delà, en attendant l'heure de la résurrection promise ? Seule sa mélodie inoubliable nous accompagnera dans la tombe ; elle seule demeurera là-bas notre « compagnon d'éternité », lorsque nous aurons tout oublié de la terre, de l'histoire humaine, des déterminations mondaines et de la Loi de Moïse elle-même, qui ne sont faites que pour l'ici-bas désormais évanoui, entièrement effacé dans la mort ...⁴⁴

Incorporer le texte - Mémoire, goût, vitalité

Finalement, si Vigée montre un amour aussi constant et profond pour la poésie et la Bible, c'est aussi parce qu'il les a intériorisées au point d'en faire une sorte de matériau incorporé à son être même, grâce à une mémoire intime des mots s'appuyant sur le corps. Pour un Juif qui s'y tient, le contact quotidien avec les

⁴³ Claude Vigée, *Dans le Creuset du vent. Essais, poésie, entretiens*, Paris, Parole et Silence, 2003, p. 29.

⁴⁴ C. Vigée, *La Faille du regard*, op. cit., p. 91.

Écritures semble avoir cet effet d'ancrage – ou d'encrage de la Bible, comme un tatouage intérieur. La régularité de l'étude, de la prière, de la récitation, qui font partie intégrante du rapport au Texte dans la Tradition judaïque, a une sorte d'efficacité mécanique : même lorsque la mémoire de l'esprit vacille, celle du corps et du cœur résiste. Songeons à la pratique courante des élèves de la *Yeshiva* qui se balancent en lisant et commentant la Torah, comme si ce mouvement régulier du corps appuyait la mémorisation et l'incarnation du travail. Pour ce qui est de Vigée, on peut évoquer son admiration pour son grand-père Léopold, qui « savait par cœur des pages entières de prières en hébreu classique auxquelles il ne comprenait pas un mot », mais insistait pour continuer à les réciter, parce qu'à ses yeux, « ça, c'[était] important »⁴⁵. Pourquoi donc Léopold insistait-il, alors même qu'il ne comprenait pas ce qu'il récitait ? Peut-être parce qu'il avait fini par considérer, plus ou moins consciemment, que ces pages faisaient désormais partie de lui ; que les perdre, ce serait s'amputer d'une part quasi physique de son être. Vigée enfant semble déjà saisir une telle conception ; il la fait sienne par la suite, tout en l'adaptant à sa propre pratique du Texte et de la religion. Il n'est pas tout à fait « pratiquant », au sens où il ne fréquente pas une synagogue de manière assidue, et ne souscrit pas à l'ensemble des rites de la vie juive ; mais il reste fidèle au rendez-vous du Texte, qu'il ne cesse de lire, d'étudier, et ainsi de mémoriser, en un apprentissage par cœur et par corps. Ses bibles en témoignent par leur usure, par les signets qui les émaillent pour *marquer* certains textes à retrouver vite, dans le livre et dans la tête : des textes dont certaines formules, soulignées, traduites, commentées en marge des pages, s'impriment durablement dans le paysage mental de Vigée, qui y revient encore et toujours – à l'exemple de « *Eheyeh asher eheyeh* », le nom donné par YHWH à Moïse dans le Buisson ardent. George Steiner, dans *Réelles présences*, souligne qu'« [u]n souvenir précis [du texte], les ressources de la mémoire, [...] engendrent une réciprocité plastique entre nous-même et ce que connaît notre cœur »⁴⁶. Il semble que cela se réalise pour Vigée dans sa relation avec la Bible.

L'importance qu'il accorde à la versification en poésie s'éclaire aussi sous ce jour : comme ce fut le cas dans les temps immémoriaux où la poésie n'était que chantée, sa forme régulière, son rythme comme un ressac, doivent notamment préserver avec plus de sûreté cette parole essentielle ; lui donner du *poids*, celui de sa matière avant celui de ses significations, dans la chair et le cœur du sujet. Meschonnic, dans

⁴⁵ Claude Vigée, *Les Portes éclairées de la nuit. Entretiens, essais, cahier, récits inédits. 2000-2006*, en collaboration avec Sylvie Parizet, Paris, Éditions du Cerf, 2006, p. 80.

⁴⁶ Georges Steiner, *Réelles présences. Les arts du sens*, Paris, Gallimard, 1991, p. 28.

Critique du rythme, avance que « [c']est peut-être cet effet pré- ou, pourrait-on dire, péri-rationnel, que notent certaines métaphores du rythme, comme, en hébreu, *michqal*, le 'poids' étymologiquement, pour dire le 'rythme'⁴⁷ ». Cette idée de poids rejoint aussi la suite de la formule de Gracq citée par Michèle Finck :

[...] il faut que le son tienne tête au sens. On n'est pas écrivain sans avoir le sentiment que le son, dans le mot, vient lester le sens, et que le poids dont il est ainsi doté peut l'entraîner légitimement, à l'occasion, dans de singulières excursions centrifuges. L'écriture comme la lecture est mouvement, et le mot s'y comporte comme un mobile dont la masse, à si peu qu'elle se réduise, ne peut jamais être tenue pour nulle, et peut sensiblement infléchir la direction⁴⁸.

Vigée, lui, dans « Sel, songe, guérison », compare les lettres hébraïques à des « dormeurs de plomb coulés au fond de la mémoire ». Lorsqu'ils « ressurgi[ssent] » à la conscience pour faire écho à une situation ou une réflexion nouvelle, leur masse augmente. C'est peut-être pour cela que Vigée énumère la seconde série de substantifs formés à partir de « *meme lamed 'beth* » en leur associant des articles définis qui leur ajoutent une syllabe :

sel

songe

guérison,

le pain

la danse

le pardon !

⁴⁷ Henri Meschonnic, *Critique du rythme*, Paris, Lagrasse, Verdier, 1982, p. 84.

⁴⁸ Julien Gracq, *En lisant, en écrivant*, Paris, José Corti, 1980, p. 148. Nous soulignons. Cité par Michèle Finck dans *Poésie moderne et musique*, op. cit., p. 24.

Plus un mot est dit, redit, et redit encore (éventuellement sous une autre forme) par le poète, plus il acquiert de poids, de force, et donc plus il alimente l'élan vital en rapport avec le langage. Pour citer encore Steiner : « Apprendre par cœur, c'est conférer au texte ou à la musique une clarté et une force vitale durables et intimes⁴⁹ ».

Cette incorporation du texte et de sa force est finalement très proche de l'acte de manger ; et ce n'est pas un hasard si celui-ci tient une place de choix dans l'œuvre de Vigée. Le Texte biblique lui-même emploie en plusieurs endroits cette analogie entre Parole de Dieu et nourriture : nous pouvons évoquer la comparaison des jugements divins avec le miel, dans le psaume 19 ; on peut aussi citer ce verset du Deutéronome (8, 3) :

Oui, il t'a fait souffrir et endurer la faim, puis il t'a nourri avec cette manne que tu ne connaissais pas et que n'avaient pas connue tes pères ; pour te prouver que l'homme ne vit pas seulement de pain, mais qu'il peut vivre de tout ce que produit le verbe du Seigneur⁵⁰.

On retrouve ce topos dans un récit étonnant du prophète Ézéchiel (2, 8-10 ; 3, 1-4) :

⁸ Et toi, fils de l'homme, écoute ce que je vais te dire : « Ne sois pas rebelle comme la maison de rébellion ; ouvre la bouche et mange ce que je vais te donner. » ⁹ Je regardai, et voici qu'une main se tendait vers moi et dans cette main il y avait un rouleau de livre. ¹⁰ Il le déroula devant moi, et le rouleau était écrit au recto et au verso et contenait des lamentations, des plaintes et des gémissements.

⁴⁹ G. Steiner, *Réelles présences*, op. cit., p. 28.

⁵⁰ Ce verset est frappant et dense en significations à plus d'un titre. Nous reviendrons notamment sur le mot « manne » un peu plus loin dans la thèse.

¹ *Et il me dit : « Fils de l'homme, mange ce que tu trouves là, mange ce rouleau et va parler à la maison d'Israël. »* ² *J'ouvris la bouche, et il me fit manger ce rouleau.* ³ *Et il me dit : « Fils de l'homme, tu nourriras ton ventre et rempliras tes entrailles de ce rouleau que je te donne » ; je le mangeai et il devint dans ma bouche aussi doux que du miel.* ⁴ *Il me dit encore : « Fils de l'homme, debout ! Va auprès de la maison d'Israël et communique-leur mes paroles. [...] »*

La structure de ce texte est intéressante : YHWH formule trois fois la même injonction, mais avec quelques nuances qui montrent une progression, un approfondissement de ce qu'implique la demande divine. D'abord, il dit « mange ce que je vais te donner », après avoir enjoint à Ézéchiël de ne pas se rebeller. Il ne précise pas, dans un premier temps, ce qu'il s'agit de manger : l'acte d'ingestion aveugle apparaît comme une preuve de fidélité et d'obéissance qu'Ezéchiël, dans l'immédiat, ne donne d'ailleurs pas. YHWH montre alors le rouleau, il ordonne de manger *cet objet qu'il lui montre* (« ce que tu trouves là » est éminemment déictique), puis de « parler à la maison d'Israël » : ici, le premier acte apparaît comme la condition du second. Ézéchiël finit par marquer son obéissance en ouvrant la bouche, puis toutes les traductions que nous avons consultées (Rabbinat, Chouraqui, traduction liturgique, Louis Segond) proposent une tournure factitive pour traduire le verbe suivant : « il [YHWH] me fit manger ce rouleau » ; comme si Ézéchiël ne s'exécutait qu'à contrecœur pour manger ce rouleau peu appétissant, couvert de « lamentations, plaintes et gémissements », que lui a montré l'Éternel. Enfin, ce dernier consent à expliquer un peu plus les implications profondes de cet acte : le rouleau sera bel et bien *roboratif*, il nourrira le ventre et l'être entier du prophète, il lui donnera l'énergie nécessaire pour accomplir sa mission. Alors Ézéchiël *mange* (verbe actif) de bon cœur, et le rouleau se transforme en nourriture exquise, « il devi[e]nt dans [sa] bouche aussi doux que le miel ». YHWH l'enjoint pour finir de se lever, afin de prophétiser. Cet épisode est riche en enseignements : il apparaît que la parole, pour révéler tout son goût et vivifier en effet, doit être reçue – ingérée – en toute confiance, avec la certitude qu'elle est bonne pour l'homme, et la volonté de sentir ce bon goût de miel qu'elle contient en puissance, y compris lorsqu'elle paraît négative. Elle peut alors devenir une nourriture non seulement spirituelle, mais aussi physique, et offrir à l'être entier une énergie permettant sa mise en marche, et la transmission de la parole elle-même. Dès lors, pour celui qui veut vraiment faire l'expérience de la force biblique, il s'agit de s'ouvrir à sa saveur, et pour

cela de la manger, la mâcher, afin de se l'incorporer⁵¹. C'est ce que semble faire Vigée lorsqu'il prie :

Hormis la prosternation collective et totalement silencieuse de Rosh ha-Shanah et de Yom Kippour, qui m'émeut aux larmes, la prière liturgique rituelle peut m'empêcher d'arriver à ce que j'appelle vraiment prière. J'ai besoin de temps : quelques mots, quelques lignes que je « mâche » pour moi tout seul me suffisent, à partir desquels je fais ma propre prière. Ce n'est peut-être pas très orthodoxe⁵².

... mais cela fonctionne pour combler Vigée du goût de la Bible et, plus largement de la parole, et finalement, le vivifier. Notre poète est d'ailleurs attaché, à la suite de Meschonnic qu'il cite dans *Dans le Creuset du vent*, à la traduction par « goût » du terme *te'amim* – celui-ci désignant « les accents de la cantillation dans la Bible (accents rythmiques-sémantiques-mélodiques)⁵³ » :

« Le rythme est ce qu'un corps peut pour le langage. Ce que le terme de ta'am (goût) dit superbement [...] : que le rythme est dans la bouche, qu'il est à la fois le goût et la raison – la physique du langage. » Ainsi seulement pourra-t-on entrer de plain-pied dans l'univers parlant de la Bible hébraïque ; mais on connaîtra du même coup l'expérience décisive de la poésie – celle de toute poésie surgissant soudain vers nous hors du silence, dans ce monde de sourds-muets. Une initiation pareille au deuil comme à la joie dans la chair même des mots du poème, seule l'écoute intense du texte passionnément restitué dans sa mouvance perpétuelle peut nous l'assurer⁵⁴.

⁵¹ Ici, Ézéchiel est à la limite de la désobéissance, mais finit par rejoindre l'enchaînement proprement judaïque des faits : accomplir, puis comprendre ; manger, puis sentir le goût et les bienfaits de l'acte accompli. C'est là le sens de la fameuse formule des Hébreux au mont Horeb, lors de la réception de la Torah : « Nous ferons puis nous comprendrons ». Comme l'explique Catherine Chalié : « Les termes sont ici inversés, comme s'il fallait partir de l'action pour comprendre. L'acte serait au-dessus de l'adhésion intellectuelle personnelle. Comme si ne se pouvait un accès à la vérité des commandements divins autrement qu'en les vivant d'abord » – autrement, ajouterons-nous, qu'en se les incorporant avant de saisir leur saveur et leur caractère vivifiant. Cf. Catherine Chalié, *Judaïsme et altérité*, Paris, Verdier, 1990, p. 33.

⁵² Dans *La Terre et le souffle*, *op. cit.*, p. 360.

⁵³ H. Meschonnic, *Critique du rythme*, *op. cit.*, p. 83-84.

⁵⁴ C. Vigée, *Dans le creuset du vent*, *op. cit.*, p. 87.

Vigée, ici encore, tire de son rapport avec la Bible une conscience accrue de ce qu'est la poésie : elle consiste en un acte de « manducation du réel »⁵⁵, d'un contact si étroit avec le monde que le sujet se l'incorpore et en tire plaisir et énergie, comme elle le fait avec la Parole qui témoigne de (et favorise) cet état de fait. Certains textes de Vigée font éclater à quel point les *plaisirs de la bouche* se rejoignent pour donner vie à tous ceux qui s'y ouvrent :

Ici on mange.

Debout, en hâte, face à la rôtissoire,

devant les éventaires des marchands de shashlik

qui offrent sur l'autel du temple

(c'est une plaque de tôle

rougie au feu de bois par le vent du désir)

un monceau de rognons,

cœurs ou foies de poulets

teintés d'acajou clair.

Dans la marmite obscure où l'huile chante et bout

danse la galaxie des falafels d'or sombre.

La table du festin

⁵⁵ Claude Vigée, *Mélancolie solaire. Nouveaux essais, cahiers, entretiens inédits, poèmes, 2006-2008*, Paris, Orizons, 2008, p. 87.

n'est que le miroir de l'amour,

mais la parole vive

engendre et nourrit à la fois

*ce jeune peuple amassé dans la nuit*⁵⁶.

Le festin des hommes a pour arrière-plan « l'autel du temple » où s'amoncellent les offrandes (« rognons, / cœurs ou foies de poulets ») : l'acte quotidien, les plaisirs du corps, se doublent de la tâche et de l'élan spirituels, au « vent du désir ». On sent dès le premier vers que dans ce lieu, à Jérusalem, la nourriture se situe dans les deux royaumes : « Ici on mange » ; mais que mange-t-on ? À la fois des spécialités locales dont le poète semble déguster les noms – les « shashlik », brochettes de viande, ou encore les « falafels », boulettes frites de pois-chiches aux herbes – *et* la « parole vive ». L'enjeu complexe de la manducation apparaît bien dans la dernière strophe : elle doit à la fois nourrir, sur le moment, le sujet qui s'y livre, et garantir ainsi sa capacité à transmettre la vie au fil des générations, dont chacune devra participer, elle aussi, à la manducation verbale et existentielle.

Finalement, l'acte de manger apparaît chez Vigée comme un acte de foi en la vie, analogue à cet instant où, enfin, Ézéchiël mange de bon cœur le rouleau. De cet acte, Kafka prend le contrepied, avec son « artiste de la faim ». Vigée l'explique dans l'essai qu'il lui consacre : comme son personnage, Kafka se replie sur la seule possibilité pour ne pas avoir de responsabilité en ce monde, à savoir refuser ce qu'il lui offre, nourriture comme paternité⁵⁷. Au contraire, Vigée croque à pleines dents la vie qui lui est offerte, et ce, dès l'enfance, porté par un milieu alsacien propice⁵⁸. Dans *La Nostalgie du père*, il décrit ainsi son propre caractère, qui explique selon lui la

⁵⁶ C. Vigée, *Mon heure sur la terre*, op. cit., p. 459.

⁵⁷ Cf. Claude Vigée, *Les Artistes de la faim, Essais critiques*, Paris, Calmann-Lévy, 1960, p. 102-106.

⁵⁸ Citons par exemple la description, dans *Un Panier de houblon*, du rituel du goûter (constitué de thé et *Teebroot*, pain à thé) : « Marie, la servante, et ma grand-mère attendaient avec impatience l'instant de cette dégustation rituelle, pour lire dans mes yeux noisette et verts, devenus soudain tout rêveurs, la profondeur de mon extase gourmande. 'Enfin, commentaient-elles d'un ton approbateur, voilà un enfant qui sait apprécier les bonnes choses.' Pour peu, elles m'auraient décerné la Légion d'honneur, tant elles trouvaient de mérite à la jouissance que j'attachais à leur *Teebroot* au beurre. » *Un Panier de houblon. Récit. 1-La verte enfance du monde*, Tome 1, Paris, J.-C. Lattès, 1994, p. 53.

raison pour laquelle il ne se laissera pas désespérer par l'imperfection du langage, comme Paul Celan :

[...] j'étais joyeux de nature, je le suis encore, on n'a pas réussi à me détruire, parce que l'espoir de vivre et de perdurer m'animait dès le début. Je n'en fais pas vertu, c'est seulement une joie innée, intrinsèque, alliée à un tempérament espiègle, shovav, comme on dit en hébreu. J'ai toujours eu [...] un don de rire, de me réjouir, de m'amuser d'un rien, qui m'a permis de passer à travers beaucoup d'épreuves redoutables⁵⁹.

Un don, sans doute, de gourmandise, permettant non seulement de déguster ce que la vie avait à offrir, mais aussi de s'en trouver plus fort, plus énergique, plus vivant. Peut-on interpréter ainsi l'extrême longévité de Vigée, qui, loin de se voir tenté par le suicide (contrairement à Kafka ou Celan), luttera toute sa vie pour rester le plus longtemps possible en pleine possession de ses moyens physiques et mentaux ?

Notre auteur, donc, trouve bien dans l'écriture (biblique et profane) une vertu roborative, un poids couplé à une énergie susceptible d'animer son être entier, et de l'aider à incarner son nom, son choix de (la) vie. Le Texte saint et la poésie incorporés jouent dans son existence le rôle que décrit encore si bien Steiner dans cette dernière formule :

Dans la solitude, publique ou privée, le poème remémoré, la partition jouée à l'intérieur de soi, sont les gardiens qui nous permettent de nous souvenir [...] de ce qui résiste, de ce qui doit rester inviolé à l'intérieur de notre psyché⁶⁰.

Pour Vigée, de ce « lac de rosée » dont il tire la volonté de vivre et d'écrire.

La pleine présence, celle du monde face au poète, du poète face au monde, et de ce qui les sous-tend tous deux, peut se déployer avec force au sein d'une vie intensément vécue, ce que favorise l'impression pour Vigée d'avoir atteint le foyer de son être en Israël, de même que la découverte d'une langue biblique à la puissance

⁵⁹ Claude Vigée, *La Nostalgie du père, Nouveaux essais, entretiens et poèmes, 2000-2007*, Paris, Parole et Silence, 2007, p. 56.

⁶⁰ G. Steiner, *Réelles présences*, op. cit, p. 29.

ontologique prodigieuse. C'est alors l'écriture qui révèle toute sa puissance d'action : sa capacité à toucher, par sa propre présence *physique*, sa musique et sa saveur, le lecteur de la Bible comme l'auteur de poésie. L'énergie du corps à corps avec la matière textuelle sert une vie où le souffle circule en l'homme et le fait *vivre* pleinement.

Une vision du Dieu qui s'appelle « peut-être » ?

Thierry Alcoloumbre

Le *judan* de Claude Vigée, ce genre littéraire embrassant tous les genres, donne une place privilégiée à l'anecdote. Par ce terme on comprend généralement le « récit d'un fait curieux ou pittoresque » ou d'un détail historique¹. L'anecdote est fréquente dans la littérature épistolaire (par exemple chez la comtesse de Sévigné), dans le journal intime (par exemple chez les Goncourt) ou dans la presse en quête de sensationnel. Ce caractère journalistique ou adventice justifie le sens péjoratif donné au terme « anecdotique ». Mallarmé, lorsqu'il évoquait le souvenir poétique de Rimbaud, prenait ses distances à l'égard de ce genre narratif qui verse dans la facilité et dans le mauvais goût :

L'anecdote, à bon marché, ne manque pas, le fil rompu d'une existence, en laissa choir dans les journaux : à quoi bon faire, centième, miroiter ces détails jusqu'à les enfiler en sauvages verroteries et composer le collier du roi nègre, que ce fut la plaisanterie, tard, de représenter, dans quelque peuplade inconnue, le poète².

Ce n'est que « comme exception » qu'il condescendait à rapporter une « historiette qu'avec des sourires (lui) contait délicieusement Théodore de Banville »³.

Claude Vigée, qui se situe à l'opposé de l'esthétique mallarméenne, accueille ce que l'auteur du *Faune* voulait écarter. À l'origine du *judan*, quand il refuse de suivre le conseil de ses aînés (Noulet, Gide, Saint-John Perse) et de « brûler l'échafaudage » antérieur au poème⁴, il reproduit les notes, les lettres, les journaux intimes, qui ont accompagné sa création, parce que celle-ci lui paraît indissociable de son

¹ Dictionnaire *Le Robert* (2007).

² Voir à ce propos Arthur Rimbaud, *Divagations, Œuvres complètes* II, éd. Bertrand Marchal, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 2003, p. 123.

³ Le maître avait charitablement hébergé Rimbaud dans une chambre louée ; on vit soudain l'adolescent, nu, jeter ses vêtements par la fenêtre ; et le jeune poète d'expliquer : « c'est que je ne puis fréquenter une chambre si propre, virginale, avec mes vieux habits criblés de poux. » (*Ibid.*, p. 124).

⁴ Claude Vigée, *L'Extase et l'errance*, Paris, Grasset, 1982, p. 60 ; *La Nostalgie du père: nouveaux essais, entretiens et poèmes (2000-2007)*, Paris, Parole et Silence, 2007, p. 239.

environnement personnel. L'anecdote y trouve naturellement sa place. Mais on peut tout de même s'étonner de son caractère disproportionné à l'intérieur de l'ensemble. Discrète dans les essais théoriques ou historiques⁵, elle devient omniprésente dans le reste de l'œuvre, comme si elle en était le moteur caché. Elle nourrit les témoignages, les récits biographiques, les entretiens accordés par Vigée et les nombreux *Journaux* et *Cahiers* qui leur servent d'annexe : Journal de 1966 – 1967 dans *Moisson de Canaan* ; Journal de 1968 – 1976 dans *Délivrance du souffle* ; « Dix cahiers de Jérusalem » (1967 – 1997) dans *la Lucarne aux étoiles* ; « Cahiers de Jérusalem » (1998 – 2000) dans *le Passage du vivant* ; « Cahier parisien » (2000 – 2006) dans *les Portes éclairées de la nuit* ; enfin « Fragments d'un journal intime » (cahiers parisiens 2007 – 2008) dans *Mélancolie solaire*. Tout se passe comme si l'adventice, venu d'abord compléter l'essentiel, finissait par se substituer à lui. Comment comprendre cette évolution, ou ce *mouvement* propre à la création chez Vigée ? Pour répondre à cette question, il nous faut considérer d'une part la fonction de l'anecdote à l'intérieur du récit, et d'autre part le sens de l'anecdote en tant que principe poétique général.

Acception et usages

La définition de l'anecdote en rapport avec un fait curieux ou un détail historique est insuffisante pour comprendre sa présence chez Vigée et la distinguer du récit général avec lequel il lui arrive de se confondre. Une évaluation plus exacte pourrait se fonder sur les paramètres et les critères suivants :

- a) la place du récit dans la trame du livre : l'anecdote est un récit secondaire, dont la suppression n'affecterait pas vraiment le sens général. Elle est souvent appelée par association d'idées plutôt que par une nécessité logique.
- b) la longueur du récit : un récit court (une page maximum).
- c) les personnages : l'anecdote mettrait plutôt en scène des personnes étrangères ou imaginaires.
- d) la source du récit : un témoignage extérieur.

⁵ Une voix dans le défilé suit le déroulement de l'histoire d'Israël.

Aucun de ces critères, à l'exception du premier, n'est absolument indispensable à la définition de l'anecdote. Mais un récit qui n'en remplirait aucun sortirait de notre champ d'étude : une histoire occupant l'axe central du livre, développée sur plusieurs pages, directement liée au témoignage et à la personne de Claude Vigée, ne sera évidemment pas anecdotique. C'est le cas des grands ensembles narratifs consacrés à la biographie de l'auteur et formant le noyau essentiel de l'expérience ou de la mémoire à perpétuer : les souvenirs d'Alsace, l'expérience de la guerre et de la Shoah, le passage en Amérique, la « montée » en Israël, la guerre des Six jours, la guerre de Kippour, rapportés notamment dans *la Lune d'hiver*, *Un Panier de Houblon*, ou *Délivrance du souffle*.

À l'opposé, une histoire courte, secondaire dans la trame du livre, mettant en scène des acteurs étrangers, et recueillie à partir d'une source extérieure, apparaîtra immédiatement comme anecdotique : épisodes de l'Occupation et de la Shoah ; épisodes du passé américain ou européen¹ ; incidents de la vie quotidienne comme le deuil tragique d'une famille israélienne en Galilée², le suicide par asphyxie d'un couple de voisins pendant l'hiver glacial américain³, ou la mort révoltante de la vieille servante noire abandonnée par ses maîtres blancs⁴. Ces derniers épisodes témoignent de l'aliénation et de la cruauté de la société américaine⁵. Vigée n'y intervient pas, ni comme acteur ni comme témoin⁶. Entrent aussi dans cette catégorie les nombreuses histoires drôles qui relèvent de l'humour juif⁷ ; et la plupart des récits rassemblés dans les « Cahiers », sans autre logique que celle de l'accumulation.

Entre ces deux extrêmes, on trouve un large éventail de récits qu'on pourra définir comme centraux par un côté et anecdotiques par un autre :

- a) des récits secondaires, mais étendus, qui mettent en scène Vigée lui-même ou ses proches : l'histoire du père François, mort de faim et de froid à

¹ Par exemple les histoires rapportées par Magda, l'amie polonaise, dans *Moisson de Canaan*.

² Claude Vigée, *Moisson de Canaan*, Paris, Flammarion, 1967, p. 197-198.

³ Claude Vigée, *La Lune d'hiver*, Paris, Flammarion, 1970, p. 210-211.

⁴ *Ibid.*, p. 176-177.

⁵ *Ibid.*, p. 211 : « Derrière les jardins propres aux gazons bien tondus, les carreaux de verre toujours lavés, les rideaux de tulle impeccablement empesés et blanchis, il y a souvent ici des misères menées à bas bruit, qui aboutissent à ces suicides hygiéniques et sans éclat. »

⁶ *Ibid.* : « Puis tout à coup, ce lundi matin, on les a retrouvés asphyxiés dans leur vieille Oldsmobile qui toussait depuis douze heures, moteur en marche et portières fermées, au milieu du garage soigneusement verrouillé de l'intérieur. »

⁷ *Ibid.*, p. 335 où un exemple typique de ces anecdotes est l'histoire de ce vieux Juif menacé par la conscription à l'époque du tsar : Un Juif de 84 ans se cache sous le lit, au fond de son grenier, afin d'échapper aux sergents recruteurs du Tsar. Là-dessus sa vieille étonnée lui dit : « Pourquoi te caches-tu, Isaac ? Tu ne risques rien : tu sais bien qu'en tant que Juif tu ne peux pas devenir général en Russie. »

Toulouse en 1942 et que Vigée essaie en vain de sauver⁸ ; le poète ivrogne Mc Lean, tombé tête la première dans le feu de camp, mais qui gardera grâce à l'intervention de Vigée, une moitié de visage⁹ ; les nombreux récits consacrés à la vie quotidienne en Alsace, à Jérusalem, ou à Brandeis University, ou en Galilée¹⁰, etc.

- b) des récits secondaires et courts, témoignages de Vigée ou de ses proches : une rafle de Juifs à Toulouse ou à Marseille¹¹ ; une mésaventure d'Évy, échappée de justesse à un viol lors d'une expédition en quête de ravitaillement¹² ; etc.

Il faudrait donc distinguer l'anecdote au sens strict et l'anecdote (ou l'anecdotique) au sens large : évocation sous une forme dispersée du quotidien, de l'événementiel et de l'accidentel ; chez Vigée lui-même, « anecdote » devient le terme générique qui désigne l'ensemble de son écriture personnelle comme en témoigne le passage suivant :

Très souvent dans mes livres, et surtout dans les textes autobiographiques, dans les récits, affleurent des souvenirs personnels. Mais par-dessous ces réminiscences, ces anecdotes si vous voulez, derrière la mémoire de ma propre vie, quelque chose d'étrange pulse, frappe, essaye de percer, de rompre le tissu des souvenirs, et de se manifester pourtant à travers eux¹³.

Les fonctions de l'anecdote

Malgré leur contingence, les récits définis comme anecdotiques remplissent des fonctions capitales à l'intérieur de l'œuvre :

- ils signalent des événements initiatiques, par exemple : la découverte de la dualité des langues en Alsace¹⁴, l'initiation à la beauté et au tragique de la

⁸ *Ibid.*, p. 97-100.

⁹ *Ibid.*, p. 184-189.

¹⁰ Les « Chroniques de Galilée » se trouvent dans *Moisson de Canaan*.

¹¹ C. Vigée, *La Lune d'hiver*, *op. cit.*, p. 63-64 et p. 69.

¹² *Ibid.*, p. 46-47.

¹³ Claude Vigée, « Littérature et judéité », dans *Le Parfum et la cendre* (entretiens), Paris, Grasset, 1984, p. 179.

¹⁴ Avec l'apprentissage du français à l'école ; voir la formule « E lapin isch e haàs », rapportée dans la *Lune d'hiver* (*op. cit.*, p. 261-262) et dans *le Parfum et la cendre*, (*op. cit.*, p. 30-31).

mort¹⁵, la révélation de la Lumière originelle (arbre de Noël, candélabre de Hanoucah¹⁶), l'expérience du trépas et de la résurrection (traversés par Martin Buber¹⁷).

- ils illustrent une réalité historique ou sociale : l'exclamation « plutôt Hitler que Blum ! », entendue en 1936 dans une pâtisserie de Bischwiller et annonciatrice de la Shoah¹⁸ ; la grève des dockers à Lisbonne en 1942, réprimée dans le sang¹⁹, etc. Ces anecdotes montrent souvent la misère du peuple, victime de la guerre ou de l'injustice : l'agonie du père François, déjà mentionnée plus haut ; celle de la vieille servante noire, jetée à la rue une nuit d'hiver par ses patrons blancs²⁰, les mendiants affamés de l'Espagne et du Portugal²¹ ; enfin et surtout la souffrance des Juifs persécutés et assassinés. Prennent place dans cette catégorie la plupart des récits relatifs à la *Shoah*.
- ils font revivre la réalité quotidienne d'une époque ou d'un milieu humain, avec ses travaux, ses joies et ses personnages hauts en couleur. Par sa verve comique, leur histoire n'est pas sans rappeler *Le Violon sur le toit* (Cholem Aleikhem), *Le Petit monde de don Camillo* (Giovannino Guareschi), ou *Mangeclous* (Albert Cohen). On pourrait parler, à leur exemple, du « petit monde » de Bischwiller (le village alsacien), du « petit monde » des Juifs de Floride²², du « petit monde » de Jérusalem dans les années 60²³, etc. Ces petits mondes sont le plus souvent habités par des inconnus, mais souvent aussi par des personnages célèbres, à la conduite et aux propos désopilants :

¹⁵ Les corps d'une jeune fille et d'un jeune garçon contemplés dans la salle de dissection de l'Hôtel-Dieu, à Toulouse (*La Lune d'hiver*, op. cit., p. 77-78).

¹⁶ C. Vigée, *Le Parfum et la cendre*, op. cit., p. 73-74 ; *Un Panier de Houblon*. Tome 1 : *La verte enfance du monde*, Paris, J.-C. Lattès, 1994, p. 27-30.

¹⁷ Claude Vigée, *La Faille du regard*, Paris, Flammarion, 1992, p. 127-141.

¹⁸ Claude Vigée, *Danser vers l'abîme*, Paris, Parole et Silence, 2004, p.141-142) : « C'est ainsi que les choses se sont mises en place chez nous dès 1936-37 ».

¹⁹ C. Vigée, *La Lune d'hiver*, op. cit., p. 134.

²⁰ *Ibid.*, p. 176-177.

²¹ *Ibid.*, p. 130 et 134.

²² Voir notamment Claude Vigée, *Délivrance du souffle*, Paris, Flammarion, 1977, p. 183-184.

²³ Voir, entre autres, le balayeur Cohen bénissant le professeur André Neher en pleine rue (*La Lucarne aux étoiles. Dix cahiers de Jérusalem, 1967-1997*, Paris, Cerf, 1998, p. 261 ; *Le fin Murmure de la lumière*, Paris, Parole et Silence, 2009, p. 77) : « Ce constat des choses qui n'arrivent qu'à Jérusalem » ; ou l'histoire du dentiste qui creuse un tunnel pour trouver les trésors du Temple (*Dans le creuset du vent*, Paris, Parole et Silence, 2003, p. 135-137) : « une histoire pareille pourrait-elle arriver ailleurs qu'à Jérusalem ? »

Gurwitch et Marcuse dans la parade annuelle de la Brandeis University²⁴, Joseph Agnon et Gershom Scholem à Jérusalem²⁵, Jean-Paul Sartre chez Scholem²⁶, Ionesco et Jean Follain à Cerisy²⁷, De Gaulle et les Juifs²⁸, etc.

L'aspect dialogique

Ces récits convergent tous vers un même but : communiquer une expérience de vie et fortifier en nous le désir et le choix de la vie, dont Vigée a fait sa devise. Cette communication se conçoit comme une sorte de dialogue. Voici comment, dans *La lucarne aux étoiles*, Vigée explique le caractère disparate des anecdotes qui peuplent ses livres :

Perché dans mon observatoire, au-dessus de la forêt des toits plats et des coupoles de la ville Sainte, j'ai noté d'année en année ce qui a constitué, en fin de compte, le tissu bigarré de notre vie, avec tout ce qu'elle recelait de nécessaire et d'accidentel, de cohérent et de chaotique. Entre Jérusalem, l'Alsace, Paris et l'Amérique, dans le kaléidoscope tournoyant de notre existence se mêlent avec insolence les événements les plus imprévus, les personnages et les situations les plus improbables, qui ensemble inventent la réalité difficilement vécue, en cette fin de millénaire, dans un monde en délire.

Que doit être un livre de mémoire, – l'œuvre du témoin –, sinon un lieu de rencontre pour amis et inconnus, librement réunis autour de la tente faite de mille voix vivantes qui s'entrecroisent, – humbles tisserandes de la parole qui est notre unique patrie sur une terre nocturne, muette, étrangère dès les commencements ? Dieu seul enseigne le sage, bâtit le nid de l'oiseau aveugle²⁹.

On voit bien là que l'écriture anecdotique est beaucoup plus qu'un compte-rendu documentaire, ou la collection de petits faits : elle est une force de renouvellement, un dépassement poétique de la réalité ; et surtout, elle est une porte ouverte sur le dialogue et l'amitié entre les hommes, qu'il s'agisse des personnages de Vigée ou de ses lecteurs. Les personnages donnent à l'évocation du passé sa vitalité et sa saveur. Et ce sont eux, c'est leur mémoire, qu'il s'agissait de sauver, quand Vigée refusait de brûler « l'échafaudage » initial de l'œuvre.

²⁴ Si Marcuse avait été Torquemada, il aurait « fait brûler ceux qu'il fallait ! » (*La Lune d'hiver*, op. cit., p. 335 ; et cf. *Mélancolie solaire*, édition d'Anne Mounic, Paris, Orizons (Profil d'un classique), 2008, p. 71-73).

²⁵ C. Vigée, *Délivrance du souffle*, op. cit., p. 226 ; *Mélancolie solaire*, op. cit., p. 164.

²⁶ C. Vigée, *La Lucarne aux étoiles*, op. cit., p. 15-18.

²⁷ C. Vigée, *Délivrance du souffle*, op. cit., p. 221 ; *Mélancolie solaire*, op. cit., p. 118-120.

²⁸ C. Vigée, *Délivrance du souffle*, op. cit., p. 213.

²⁹ C. Vigée, *La lucarne aux étoiles*, op. cit., p. 11.

Transmission de la sagesse

Une autre finalité commune à toutes les anecdotes, en relation avec la précédente, est l'acquisition d'une forme de sagesse. Sagesse de l'existence, réflexion éthique, connaissance de l'homme. Plusieurs anecdotes ont d'ailleurs délibérément la forme de la parabole ou de l'*exemplum*. Comme parabole, on citera l'exemple de la grenouille et du scorpion. La grenouille accepte de porter le scorpion sur son dos pour traverser le Nil en crue, contre sa promesse de ne pas la piquer ; mais il la pique malgré tout, et tous deux vont mourir lamentablement :

La grenouille désespérée tourne la tête vers son hôte et lui dit en expirant : « Comment peux-tu nous faire une chose pareille, après ce que tu m'as dit tantôt pour mieux m'égarer ? Je meurs, mais toi aussi tu vas périr par ta faute. Je ne comprends pas ton acte insensé. » Là-dessus le scorpion à demi noyé lui répond : « Pourquoi me poses-tu une question aussi stupide ? Ma pauvre grenouille, tout à l'heure, en me prenant sur ton dos, ne savais-tu pas que nous étions tous les deux au Proche-Orient ? »³⁰

Comme *exemplum*, on citera la mort de Nadav et Abihu, les deux fils du grand-prêtre Aaron, rapportée par la Bible (*Lév* 10, 1- 2). Cet épisode montre la nécessité de résister à la tentation dionysiaque, pour éviter « de confondre le saint qui est distance absolue, telle la lumière dans le ciel, et l'humain non séparé ; le domaine purifié de l'identité initiale à la fois proche et distante, comme l'encens embrasé qui fume au loin vers le firmament transparent, avec la fébrilité démoniaque et primaire de l'enthousiasme, où s'inversent scandaleusement les deux sphères »³¹.

Paraboles et *exempla* se rencontrent fréquemment dans la Bible puis à sa suite dans les textes talmudiques et hassidiques. L'histoire, en hébreu : *ma'assé* (« acte »), vient inspirer un principe de conduite ou de réflexion. Ainsi, *Dans le silence de l'Aleph* reproduit une légende relative au Ba'al Shem tov, le fondateur du mouvement hassidique : un jour qu'il était frappé d'amnésie, il parvint, à force de prières, à se rappeler la lettre *aleph* ; celle-ci se fit « le messager de son imploration » et lui permit de retrouver toute sa science. « Le sens profond de cette histoire, c'est que l'Écriture Sainte, c'est elle qui procède directement de la lumière de l'Aleph. Elle

³⁰ C. Vigée, *Délivrance du souffle*, op. cit., p. 225. Vigée tient cette parabole d'un personnage rencontré à Barnéa, « un vieux Juif allemand, nudiste et historien ». C'est encore une anecdote !

³¹ C. Vigée, *Le Parfum et la cendre*, op. cit., p. 53 ; *Le fin murmure de la lumière*, op. cit., p. 67-68.

nous transmet ce que Rabbi Na'hman de Bratslav appelle "l'intense rayonnement du monde intérieur" »³².

Évoquant la place de l'anecdote dans son écriture, Vigée a commis une fois un lapsus curieux, qu'on croirait volontaire s'il n'était pas un cas isolé. Évoquant le rapport de sa prose à sa poésie, il écrit ceci :

Parfois les textes en prose, plus explicites, laissent comprendre au lecteur attentif comment tel poème est né. Ils livrent une expérience parallèle, un ensemble d'images vues, d'événements vécus ou rêvés, d'anecdotes (*sic*), « *divré-ha-yamim* »³³ – les mots, des jours et des choses qui agissent, qui arrivent.³⁴

En écrivant « anecdotes » au lieu d'« anecdotes », Vigée invente à ce mot une étymologie nouvelle ; *doctus*, c'est le savant, l'habile, le connaisseur³⁵ ; l'anecdote serait donc savante, ou du moins elle nous rendrait tels. Cette définition est tout à fait adéquate à la place qu'elle occupe dans l'écriture de Vigée.

Manifestation de l'âme juive

Cette sagesse a beaucoup à voir avec l'héritage du peuple juif. Avec les textes de la tradition, bien entendu : Bible, Talmud, Kabbale. Mais aussi avec cette âme juive que révèlent autant l'histoire juive avec un grand H que les historiettes et (pourquoi pas) les « blagues » juives. Le peuple juif nous livre ici le secret de sa survie : son optimisme à toute épreuve et son sens inné de l'adaptation, comme l'enseignent la « blague juive » suivante :

Un Juif erre dans une forêt de Pologne. Tout à coup il se voit poursuivi par un ours. Le Juif court, l'ours court aussi. Mais il est plus agile que sa victime affolée, et va la rattraper. Voilà soudain un vieux puits vide qui s'ouvre à point nommé devant notre Juif. Il s'empresse d'y descendre, s'accroche à mi-hauteur à une grosse saillie rocheuse, respire, se croit sauvé. Tout à coup il entend un sifflement sinistre monter vers lui des profondeurs du puits. Un serpent caché dans les ténèbres lève la tête, dardant une langue effilée garnie de crochets venimeux.

³² Claude Vigée, *Dans le Silence de l'Aleph*, Paris, Albin Michel (coll. Spiritualités vivantes), 1992, p. 29-30. Pour les anecdotes talmudiques, voir notamment les « clés pour une lecture du midrash », dans Claude Vigée, *Pâque de la parole*, Paris, Flammarion, p. 46-47.

³³ « Paroles des jours » est le titre hébreu du livre biblique des « Chroniques ».

³⁴ C. Vigée, *L'Extase et l'errance*, *op. cit.*, p. 29-30.

³⁵ Voir Dictionnaire Gaffiot. *Doctus* se rattache à *doceo* (enseigner, instruire). *Anecdote* comme on sait, se rattachait au grec *an-ekdotos* (non livré, inédit).

Par un étrange hasard, un essaim d'abeilles sauvages avait séjourné l'avant-veille dans ces parages, abandonnant un rayon de miel sur la roche où se cramponnait notre Juif. Entre un ours qui grogne féroce ment là-haut, plongeant sa grosse tête fourrée dans l'œil lumineux du puits, et un serpent qui siffle d'en bas vers vos chausses, que peut-on faire quand on est un malheureux petit Juif de Pologne ? Eh bien, *entretemps, on lèche un peu de miel !* Le reste pourra toujours servir à amadouer notre ours.

Et Vigée de conclure : « C'est la description fidèle du destin juif, dans la Diaspora aussi bien qu'en Israël »³⁶.

L'optimisme du « malgré tout » est manifeste dans le contenu de ces histoires et de tant d'autres. Il nous apprend à rire de notre situation, sans nous prendre au sérieux, une leçon que Jean-Paul Sartre en visite à Jérusalem aurait pu apprendre des clowneries du grand érudit Gershom Scholem³⁷. Les innombrables *histoires juives* rapportées par Vigée reflètent le quotidien juif de New York, de Jérusalem ou de Bischoffville, pittoresque et souvent grivois. Elles reflètent aussi, voilés par l'humour, les tourments de l'existence juive : quand le sculpteur Milberger rencontre le mime Marceau et qu'ils se découvrent juifs tous les deux, Marceau lui demande la discrétion : « C'est un secret entre nous, ne le dis à personne. Même dans la rue, mieux vaut ne jamais en parler ». Cette demande est révélatrice à la fois de l'expérience juive et de la nature de l'art du mime :

L'anecdote du mime Marceau me touche profondément, par son humanité, sa vérité universelle. J'y reconnais aisément mon expérience et mon destin personnels. Tout Juif diasporique, dès qu'il s'arrache au ghetto ancien, est contraint de vivre dans un marranisme permanent. Ces formes varient selon les lieux, les époques, les circonstances imprévisibles de chacun d'entre nous – mais sans perdre sa signification exilique, qui demeure toujours mutilante et douloureuse. La drôlerie apparente de l'existence marrane est à la mesure du drame quotidien qu'elle masque. L'art muet du mime, l'éloquence retenue de sa gestuelle aphone élèvent cette tragi-comédie éternelle jusque dans la sphère expressive du sublime. C'est par là que son génie silencieux touche à celui du sculpteur³⁸.

De l'anecdote au symbole

Entre destin particulier et destin collectif, l'anecdote personnelle s'élève à une dignité qui dépasse son contexte d'apparition ; ce quelque chose qui « pulse, frappe,

³⁶ C. Vigée, *Moisson de Canaan*, op. cit., p. 85. Voir aussi *Délivrance du souffle*, op. cit., p. 183 (« le Juif voltigeur ») et p. 205-206, le déluge annoncé aux chefs des trois grandes religions.

³⁷ C. Vigée, *La Lucarne aux étoiles*, p. 15-18, déjà cité *supra*.

³⁸ Claude Vigée, *L'Héritage du feu*, Paris, Plon, 1947, p. 163.

essaye de percer, de rompre le tissu des souvenirs, et de se manifester pourtant à travers eux » est sans doute l'appel de l'origine :

(les souvenirs) seraient-ils donc porteurs d'autre chose, plus intime, plus proche encore de moi, que mon propre passé ? Y aurait-il une couche incandescente en moi-même, un noyau de braise central dont je serais issu autrefois et qui pourtant serait encore moi-même, ou dont je suis le simple véhicule ? C'est comme si, à travers la commémoration de notre destin singulier, derrière la célébration de l'existence personnelle, chacun de nous se souvenait en même temps, avec une conscience très vive et très précise, de la Genèse³⁹.

L'anecdote nous ferait donc retrouver le mystère de l'*aleph*, qu'elle nous montrerait présent jusque dans les petites choses. Sous le regard du poète, la réalité visible devient porte d'accès à notre être profond, et le fait anodin s'élargit à la signification du symbole :

Je connais, sur un balcon de Talbieh, à Jérusalem, une très jolie petite souccah : c'est celle de notre amie Éliane Amado. Depuis des années, vers trois ou quatre heures de l'après-midi, pendant toute la semaine de souccoth, un colibri bizarre vient dérober quelques grains de raisin dans la souccah d'Éliane ; puis il s'envole, tout joyeux, à travers les feuilles de palmier qui constituent la toiture de la cabane. Je pense que c'est toujours le même ; il faut l'avoir vu de ses propres yeux pour le croire ! Voilà donc notre vraie habitation terrestre. Les oiseaux-mouches y glanent les grains de muscat noirs, font trois tours, et puis s'en vont à leurs affaires aériennes, là-haut, très loin d'ici... Ce colibri libre et fidèle, n'est pas un peu aussi la parole humaine ? Des ouvertures de la cabane, elle rentre et sort comme l'haleine qui voyage avec insouciance sur nos lèvres⁴⁰.

Si le *judan* se caractérisait par le mélange des genres (prose et poésie, noble et prosaïque, essentiel et anecdotique), l'anecdotique lui-même se comprend comme la rencontre de plusieurs niveaux et leur mise en communication. Il y a là beaucoup plus qu'un souci de mémoire (le refus de brûler « l'échafaudage » antérieur au poème). Vigée a conscience que l'accidentel ouvre sur l'essentiel et le cas particulier sur la destinée collective.

Dans le passage de *La Lune d'hiver* où Vigée formule son projet de *judan*, il appelle de ses vœux la composition d'un nouveau Cantique célébrant le Retour sur la terre sainte. Aussitôt après, il rapporte cet échange amusant entre un immigrant juif arrivé en Israël et le policier qui canalise la file d'attente :

³⁹ C. Vigée, *Le Parfum et la cendre*, op. cit., « Littérature et judéité », p. 179.

⁴⁰ Claude Vigée, *Pentecôte à Bethléem*, Paris, Parole et Silence, 2006, p. 72 ; *le Parfum et la cendre*, op. cit., p. 241-242.

Notre ami G., pris d'inquiétude à la vue des longues files d'immigrants qui se pressent à l'arrivée en Israël, devant le bureau des douanes, se plaint en allemand à sa femme des lenteurs du mécanisme d'admission en Terre Promise. Là-dessus l'agent de police israélien qui veille au bon ordre des opérations se retourne brusquement, et lui lance dans la même langue : « Tu as attendu deux mille ans pour t'amener ici. Tu ne peux pas patienter vingt minutes de plus ? »⁴¹

Cette anecdote réalise le projet du *judan*, par son passage abrupt du lyrisme à l'humour ; mais elle nous enseigne aussi le sens profond de l'existence juive. Cet homme qui s'impatiente dans la file d'attente est *aussi* l'héritier d'une histoire millénaire. Il fallait la remarque acerbe du policier israélien pour nous le remettre en mémoire.

L'émergence du Dieu qui s'appelle « peut-être »

Au fond, la priorité de l'anecdote chez Vigée obéit à la définition du *judan*, à sa revendication de l'adventice. L'écriture fragmentaire et anecdotique s'y organise autour d'un axe habité par « un souffle de vie qui l'informe pour déjà l'emporter au-delà », où « nos existences se retrouvent ou s'égarent à jamais »¹. La dispersion du *judan* culmine dans les nombreux *Cahiers* de l'auteur, feu d'artifice de notes, citations, bons mots, échos d'ici et d'ailleurs. Ce qui unit cette dispersion, affirme Vigée, « c'est le mouvement par lequel se manifeste la force de surrection initiale, dans le domaine de la parole comme dans celui de la vie réelle sur terre. Son flux et son reflux font notre destin profond »². Alors ce qui semblait la marque de la déréluction apparaît au contraire comme celle de la relation authentique. En exergue d'un de ses *judans*, Vigée cite cette remarque d'Yves Bonnefoy sur Shakespeare :

On le voit s'attacher... à l'anecdote, cette vision « extérieure » du fait humain. Mais c'est pour découvrir – ironie secrète de la Présence – que c'est dans notre réaction devant l'inessentiel que notre essence se manifeste³.

⁴¹ C. Vigée, *La lune d'hiver*, op. cit., p. 377.

¹ Claude Vigée, Sylvie Parizet, *Les Portes éclairées de la Nuit. Entretiens, essais, cahier, récits inédits (2000-2006)*, Paris, Cerf, 2006, p. 177.

² Claude Vigée, *Le passage du vivant*, Paris, Parole et Silence, 2001, p. 162.

³ C. Vigée, *Délivrance du souffle*, op. cit., p. 101. La citation de Bonnefoy est tirée de « La poésie française et le principe d'identité » VIII. Voir Yves Bonnefoy, *Œuvres poétiques*, Bibliothèque de la Pléiade, NRF Gallimard, 2023, p. 218-219.

Prise dans l'étoffe du quotidien, l'anecdote révèle en lui (et en nous) la signification cachée, le lien du réel avec l'idéal, du particulier avec l'absolu. Composante naturelle du *judan*, elle en devient la cheville ouvrière. C'est en elle que s'annonce l'alliance de la prose et du vers essentielle à la poétique de Vigée. Elle contient en miniature la naissance du poème futur, vérifiant ce que Vigée disait du texte en prose :

En (son) sein se *cristallisent* les fragments thématiques du poème, à partir de l'élément psychique encore protéiforme, dont les propriétés structurelles implicites et la plasticité permettent une articulation plus libre, plus fluide, et plus insouciant. Le poème, lui, est déjà replié, concentré sur lui-même, face à l'informe présence du monde ambiant, à laquelle il réagit (...)⁴.

Plusieurs poèmes de Vigée sont nés d'anecdotes, souvent rapportées par Vigée lui-même : un attentat terroriste à Jérusalem, la chute fatale d'un ivrogne dans une cheminée d'usine à Bischwiller, le parapluie oublié par le poète Ungaretti...⁵. Une transformation poétique se met alors à l'œuvre. Son plus bel exemple se trouve peut-être dans un texte des *Portes éclairées de la nuit*, inspiré par un souvenir de voyage de Fernande Bartfeld : celle-ci lui avait raconté que dans un monastère du Portugal, on utilisait les chauves-souris pour protéger les livres de la vermine. Du témoignage très lapidaire de son amie⁶, Vigée a tiré un véritable poème en prose. En voici la fin :

Problème majeur : comment les moines protègent-ils les volumes et manuscrits précieux de la vermine, des insectes, de la dent des rats rongeurs du parchemin ? Leur arme principale : une légion de chauves-souris accrochées aux poutrelles des plafonds blasonnés qui tapissent la voûte de la grand-salle déserte. Elles y dorment le long du jour, pour ne se réveiller qu'à la nuit tombante. Alors, rétractant leurs petites griffes pointues, elles se laissent joyeusement tomber toutes ensemble dans le vide sépulcral du haut de leur empyrée, pour se repaître à gogo des vers du bois, des blattes, des mille-pattes couverts d'écailles argentées, qui dévorent patiemment les vieux livres silencieux⁷.

⁴ C. Vigée, *L'Extase et l'errance*, *op. cit.*, p. 29-30. Ce texte est la suite du passage cité plus haut dans lequel apparaissait le terme « anecdote ».

⁵ Respectivement : *Délivrance du Souffle*, p. 33 ; *Le Feu d'une nuit d'hiver*, p. 62-65 ; *Le Passage du vivant*, p. 296 (la source est citée dans *Mélancolie solaire*, p.176).

⁶ À la question « qui prend soin de la bibliothèque ? », la guide avait répondu : « Des chauves-souris. Oui, nous avons remarqué que c'est le moyen le plus efficace pour nous débarrasser de la vermine qui attaque les livres et assurer ainsi un bon entretien de la bibliothèque ».

⁷ C. Vigée, S. Parizet, *Les Portes éclairées de la nuit*, *op. cit.*, p. 148-149.

« Tout vient de vous », dira Vigée à Fernande Bartfeld, qui lui répond, à juste titre : « sans doute, (...) mais votre regard de poète a métamorphosé ce qui n'était qu'une simple curiosité touristique »⁸.

Le Dieu qui s'appelle « peut-être »

Cette découverte de l'absolu dans les petites choses (ou ce qui nous apparaît comme tel), Vigée la désigne souvent comme un rapport à Dieu. Dieu non pas tel qu'Il se révèle dans la théophanie spectaculaire du mont Sinaï, mais tel qu'Il se laisse deviner dans la contingence et l'incertitude du moment. Sous cette apparence, Dieu a pour nom « peut-être ». Claude Vigée en a eu très tôt l'intuition avant même de la retrouver explicitée dans les sources juives. « L'Annonce d'un matin d'hiver » évoque le divin qui s'élance à partir de notre présent et c'est à Mallarmé qu'il emprunte (de façon un peu inattendue) l'idée du « peut-être » comme manifestation de l'idéal :

Dieu lui-même, sous le nom d'Elohim, est ce pur mouvement dirigé au-delà du présent où il s'enracine, et qu'il soulève en le traversant. Il rompt les barrières des générations obtuses, renverse les bornes frontières des nations meurtrières, brise le carcan des langues mortes héritées des peuples de jadis, pour engendrer quelque jour – demain, jamais, naguère, « à l'altitude d'un peut-être », comme disait Mallarmé – la parole entière et définitive qui ne s'épanouit qu'en rêve dans notre petit monde claustral⁹.

Mais c'est dans le *Zohar* qu'on trouvera la mention explicite de ce nom, en général méconnu, du Dieu d'Israël. Les *Tiqouné Zohar* (ch. 69) évoquent le prophète Daniel, dont l'une des visions s'est manifestée sur la berge « du fleuve Oulaï », à Suse (*Dan.* 8, 2). *Oulaï*, en hébreu, signifiant « peut-être », le *Zohar* voit une relation étroite entre ce nom et la révélation prophétique. À partir de là, il développe l'idée que la rencontre de l'âme-sœur, préliminaire à la constitution du couple réussi, dépend des aléas de la Présence divine en ce monde (la *Shekhinah*), sous le signe de l'incertitude et du « peut-être ». Vigée, soit dit en passant, renvoie à ce texte sans le citer mot à mot, ce qui est bien dommage, car il y eût reconnu en abyme son histoire et celle d'Évy la bien-aimée...

Le Dieu d'Israël, ce Dieu qui se révèle à l'intérieur du devenir humain affirme la certitude de la vie dans la précarité du moment. Son nom est « Je suis celui qui

⁸ Fernande Bartfeld, « Le Regard du poète » in *Hommage à Claude Vigée*, revue *Peut-être*, n. 13, 2022, p. 147-148.

⁹ C. Vigée, *Pentecôte à Bethléem*, *op. cit.*, p. 23.

suis », proféré au cœur du *buisson ardent*, mais il est aussi « *peut-être* », sans qu'il y ait là contradiction¹⁰. Cette perception de la vérité dans l'humilité du relatif, Vigée en fait la pierre de touche de sa vision du monde et de sa poétique. Il l'oppose au dogmatisme des orthodoxes de tout crin, qu'ils soient marxistes athées ou juifs ultra-religieux. Le philosophe Benny Lévy a porté le flambeau de ces deux tendances, l'une après l'autre. Sa visite chez le poète, racontée dans *La Nostalgie du père* (encore une anecdote !), permet de contraster la vision de l'idéologue et celle du poète. Trop pointilleux sur un détail obscur de la loi, Benny a oublié ce qui fait le sens de la vie, et de la vie juive en particulier. Son rigorisme est l'exact opposé de la poésie, qui reconnaît le divin dans la contingence du « peut-être »¹¹.

Retour sur le sens du judan

C'est à la lumière du *peut-être* qu'il faudrait comprendre l'enjeu de l'anecdote chez Vigée, et au-delà, de son projet poétique. Le mélange des registres, l'alliance de la prose et de la poésie, du tragique et du comique, de la destinée et du quotidien, etc., ne viennent pas seulement refléter la vie humaine dans sa complexité, comme le veut la définition du *judan*. Elles viennent aussi montrer que toutes ces composantes sont indissociables et se nourrissent mutuellement. Si Dieu s'appelle *peut-être*, alors le sens sublime de la vie se manifeste aussi dans ses détails humbles ou même scabreux. Dans un certain sens, la lecture de Vigée est plus difficile que celle de Mallarmé : le lecteur pressé, lorsqu'il lit *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*¹², comprend qu'il ne comprend rien et qu'il lui faut adopter un mode de lecture plus lent et plus attentif. Mais en parcourant les anecdotes du *judan* comme une succession de détails futiles, il ne se rend pas compte qu'il en perd le sens et la beauté.

On peut illustrer cet enjeu caché par un court passage de *Délivrance du Souffle*. Vigée y raconte, sur le mode du journal, son voyage en taxi collectif de Jérusalem à l'aéroport de Ben Gourion. Que ne trouve-t-on pas dans ce récit : le réalisme comique d'un portrait croqué sur le vif, la vision poétique du paysage transfiguré par la pluie et par le soleil, l'évocation satirique des conflits sociaux en Israël :

(...) Brutal départ du taxi bondé, surchargé de valises. Dans les hauts quartiers excentriques, moitié monastères et moitié bidonvilles, qui s'étagent derrière Romema, on va chercher en voiture un étudiant en théologie de la Yéchiva de Belz. C'est un petit hassid américain coiffé

¹⁰ C. Vigée, S. Parizet, *Les Portes éclairées de la nuit*, op. cit., p. 230.

¹¹ C. Vigée, *La Nostalgie du père*, op. cit., p. 205-209.

¹² Long poème de Mallarmé, paru en 1897 dans la revue *Cosmopolis*.

d'un énorme chapeau de feutre enfoncé sur les oreilles jusqu'au papillotes, où il rencontre une barbe noire et frisée. Sur sa face, on ne distingue que le pelage et les dents, qui luisent entre les grosses lèvres rouges. Déjà commence la descente vers la région côtière. La montagne revêtue d'un manteau de feu humide après l'averse brille à l'entour de Nabi Shemouel dans le soleil puissant d'octobre. Les vignes brûlées se tordent sur leurs courts échelas noirs, mais la terre labourée ondule tendrement, par longues vagues bleues et dorées, vers la mer. Après cette escapade passagère dans la splendeur du monde, je dois faire face à quatre heures mortelles dans les salles d'attente de l'aéroport immobilisé par une grève des pilotes¹³.

On trouve ici le mélange des genres, caractéristique du *judan*. Mais aussi l'articulation de la révélation poétique et de l'anecdote. La vision quasi mystique de la vigne et de la mer avec le contraste symbolique de l'obscurité et de la lumière est sertie à l'intérieur d'un récit réaliste ou satirique, qui apparemment en détruit les effets. N'y a-t-il pas là de quoi décevoir le lecteur ? Pourquoi ne pas rester dans le sublime, la théophanie biblique, et laisser pour une autre occasion le faciès du petit homme en noir et les déboires du voyageur coincé dans la salle d'attente ? Mais en fait théophanie et satire sont inséparables. La vie est ce mélange de merveilleux et de dérisoire. Et les Juifs sont à la fois le « fils aîné » pour qui Dieu a fendu la mer Rouge et le petit peuple rouspéteur qui se débat au jour le jour contre les obstacles du quotidien.

Ici sans doute réside l'enseignement principal de l'anecdote : c'est dans l'humilité du quotidien, prosaïque ou burlesque, que le Dieu qui s'appelle « peut-être » laisse entrevoir Sa magnificence.

¹³ C. Vigée, *Délivrance du souffle*, op. cit., p. 239.

Approche et convergences dans la poésie dialectale de Nathan Katz et Claude Vigée

Martine Blanché

Dans la littérature alsacienne dialectale, de grands noms s'imposent, parmi eux Nathan Katz, dès les années 1920-1930 (pleinement reconnu dans les années 1950) et Claude Vigée, qui sera le premier à voir une œuvre poétique en alsacien publiée par une maison d'édition parisienne (en 1984).

Introduction

S'ils appartiennent à deux générations différentes (Katz est né en 1892, Vigée en 1921), tous deux présentent de nombreux points communs. Leur lieu de naissance et d'enfance est soit un village alsacien du Sundgau : Waldighoffen, soit une petite ville alsacienne du Bas-Rhin : Bischwiller, qui joueront un rôle primordial dans leur poésie dialectale. Ils sont issus d'un milieu commerçant : le père de Katz est un boucher kasher, celui de Vigée tient un magasin de tissus. Tous deux sont israélites : Katz grandit dans une famille pratiquante, même s'il suit le catéchisme catholique à l'école du village et que plus tard ses livres de chevet seront *La vie de Bouddha*, le *Faust* de Goethe et *La vie de Jésus* de Renan ; Vigée, qui apprend le judéo-alsacien de son grand-père maternel de Seebach, redécouvrira l'importance de l'identité juive à partir de 1940. Le dialecte alsacien est leur langue familiale, même si Katz suit un enseignement en allemand à l'école et Vigée en français. Ils écriront en alsacien, presque exclusivement pour Katz (sauf tout au début avec *Das Galgenstüblein* en allemand), qui sera à la fois l'auteur de pièces de théâtre (*Annele Balthasar* ; *D'Arduwibele*) et de poèmes (*Sundgäu*, 1930 ; *O loos dà Rüef dur d'Gàrte*, 1958). Vigée, qui a vu sa langue maternelle dévalorisée à l'école, la retrouvera surtout dans les années 1980 (alors qu'il est un grand poète de langue française et habite en Israël),

où il écrira *Schwärzi sengessle fläckere ém wénd* [Les orties noires flambent dans le vent] et *Wénderôwefîr* [Le Feu d'une nuit d'hiver].¹

Katz et Vigée, très liés à leur région d'origine, l'Alsace, connaîtront l'éloignement pour des raisons professionnelles (le premier : voyageur de commerce) ou historiques (le second : réfugié dans le Sud-ouest en 1940, puis aux États-Unis) et personnelles (1960 : professeur à l'Université hébraïque de Jérusalem, Israël).

L'histoire les marquera fortement : Katz est soldat allemand pendant la Première Guerre mondiale, prisonnier des Russes en 1915-1916, puis prisonnier de guerre des Français près de Saint-Étienne, 1916-1918 ; il vit à Limoges de 1940 à 1944, mais perd son emploi en 1942 en raison des lois de Vichy. Claude Strauss se réfugie à Toulouse, où, étudiant en médecine, il découvre en 1940 le « statut des Israélites » imposé par le régime de Pétain et participe à la résistance juive, prenant le nom de Vigée (« Vie j'ai »), avant de partir aux États-Unis pour échapper à la milice.

Leur œuvre dialectale permet de relever de nombreuses convergences, malgré certaines différences, et ce à travers divers aspects et thèmes : lieu, saisons, histoire, langue, philosophie de la vie.

Lieu

Le village ou la petite ville d'origine jouent un rôle-clef en tant que source d'inspiration. Les poèmes de Nathan Katz ont pour cadre 's *Därfle* [le village], qui est à la fois son Waldighoffen natal et un archétype de village sundgauvien. Des éléments typiques le caractérisent : le clocher et son horloge (*d'Chilcheübr*), le cimetière (*dr Chilchhof*), les fenêtres qui sont personnifiées en gardiennes du village et observatrices. Une fabrique est mentionnée, mais elle est laide et a chassé les bons esprits, elle est le symbole d'un progrès négatif qui dénature un monde immuable (*D'vertribini Geischter* [Les esprits chassés]²). Les travaux des villageois et villageoises sont souvent évoqués : semer le blé, utiliser la charrue, couper le bois, récolter les navets, traire les vaches, baratter le beurre, participer à la transhumance, actionner le

¹* Martine Blanché dirige depuis 2023 la *Revue Alsacienne de Littérature*.

Notre étude s'appuiera pour Katz sur *Mi Sundgäu*, Morstadt Verlag, Kehl 1985, mais surtout sur *Œuvre poétique*, Arfuyen, Orbey, 2001 et *Œuvre poétique II*, Arfuyen, Orbey, 2003, deux ouvrages qui présentent des traductions en français. Pour Vigée, sur *Les orties noires*, Flammarion 1984, bilingue et *Le Feu d'une nuit d'hiver*, Petite anthologie de la poésie alsacienne X, Association Jean-Baptiste Weckerlin, 1988, bilingue, et chez Flammarion, 1989, uniquement en français.

² N. Katz, *Œuvre poétique II*, op. cit., p. 22-23, traduit par Jean-Paul Sorg.

métier à tisser, être forgeron ou cordonnier... Des personnages peuplent le village, les commères (dont la médisance nuit aux amoureux), les gens humbles pour qui Katz éprouve beaucoup de sympathie, telle cette mère pauvre, mais si heureuse d'avoir un enfant (*D'glickligi Müeder* [Bonheur de mère]³). Les moments festifs sont évoqués : la Kilbe (*Chilbi*), le marché de Ferrette et surtout la veillée (*d'Chàltnàcht*), où les villageois se retrouvent et content diverses légendes (*Dr blüetig Riter in dr Geischterstung* [Le cavalier sanglant à l'heure des esprits]⁴ ou '*s Dorftier* [La bête du village]⁵) et les récits édifiants de celui qui, par envie, a coupé des arbres et ne connaît pas de repos, ou de tel autre, qui après avoir empoisonné un chien, ne parvient pas à oublier le regard de l'animal mourant (*Dr Grossàgetegeischt z'Fislis* [Le fantôme de Grossàgete à Fislis]⁶ et *D'Gschichte vom vergiftete Hund* [L'histoire du chien empoisonné]⁷).

La nature est omniprésente, dans le village (jardins) et tout autour (champs, puis forêt). Tant de plantes apparaissent dans ces poèmes, entre autres les géraniums, tulipes, roses, fuchsias, chrysanthèmes, pruniers sauvages, cerisiers ; choux, navets ; raisins, poires ; blé, colza... et autant d'animaux : chat, chien ; oiseaux, étourneaux, merles, alouettes, chouette, abeille ; chèvre, souris, lièvre, sanglier...

Le cadre des deux grands poèmes dialectaux de Claude Vigée est la petite ville ('*schtäddel*) où il a passé son enfance : Bischwiller. Lui aussi utilise différents éléments descriptifs qui, ici, dessinent l'image d'une petite cité industrielle : toits en ardoise, cours, puits, murs de brique, cave à charbon. Il y ajoute des toponymes qui inscrivent le texte dans une géographie précise et sont souvent très imagés : *Làng-Schdrooss* [Grand'Rue], *Schdröisseberri* [Montée-Strauss], *Leeweblätzel* [place (devant) le Lion d'or], *Hértenneck* [Coin aux Pâtres], *Rootbächel* [Ruisseau Rouge], *Hààseschprung* [Saut du Lièvre].

Des activités sont évoquées là aussi : changer le contenu des matelas, tuer le lapin, exercer de vieux métiers tels que ramoneur, rémouleur, vannier ; se rendre à l'usine de draps ou de cartouches, de jute, de tabac. De nombreux détails culinaires témoignent, eux aussi, de la vie quotidienne : boudin, hure, oie rôtie, langue fumée, quenelles de foie, *bäckeofe*, saucisson à l'ail, civet de lièvre au poivre, cervelas, estomac farci, choucroute et des plats spécifiquement juifs : kouguel aux pruneaux, boulette d'azyme, carpe verte à la juive – le tout arrosé d'une eau-de-vie de noix !

³ N. Katz, *Œuvre poétique*, op. cit., p. 144-147, traduit par Jean-Paul Klée.

⁴ *Ibid.*, p. 168-169, traduit par Guillevic.

⁵ *Ibid.*, p. 194-195, traduit par Claude Vigée.

⁶ *Ibid.*, p. 196-199, traduit par Yolande Siebert.

⁷ N. Katz, *Œuvre poétique II*, op. cit., p. 122-133, traduit par Jean-Paul Sorg.

Pour ce qui est des personnages apparaissent des membres de sa famille : la grand-mère Sarah de Seebach, le grand-père Léopold, joueur de cartes – tous deux réputés pour leur bon sens –, des camarades d'école, cités nommément : Vayhinger Jules (*Schüll*), Thomass Frédéric (*Fritzel*), Mochel Philippe (*Filipp*), Wiedemann Georges (*Schorschel*), Heymann Robby (*Robbes*), Uhry Pierre (*Bièrel*), Bauer Édouard (*Edwärel*)⁸ ; des institutrices (Goebel Marthe, Élisabeth Pfaad) et à côté de ceux dont il veut garder la mémoire de façon précise, tout un petit peuple de commères, d'ivrognes, de blanchisseuses.

Les moments festifs rythment cette vie : fêtes juives (veille de Kippour, jour du Grand Pardon), fête des conscrits, fête foraine (même si elle se transforme en carrousel de la mort dans *Le Feu d'une nuit d'hiver*), sans oublier les rencontres des amoureux qui flirtent au (bien nommé) Saut du Lièvre !

La nature est évoquée quand l'enfant de la ville s'évade dans les forêts des bords de fleuve ou de rivière, *Rhînwäld* et *Mooderwäld*.

Un village ou une petite ville (certes industrialisée), habités par des personnages caractéristiques (mais davantage personnalisés chez Vigée), aux activités et fêtes diverses, entourés de nature (qui est omniprésente dans le monde rural de Katz) constituent donc le microcosme des poèmes dialectaux des deux auteurs.

Saisons

Ces lieux vivent au rythme des saisons. Elles sont bien représentées chez Katz, chanter d'un monde rural pour qui le printemps symbolise l'amour, le miracle de la vie qui renaît et permet de percevoir le souffle de la nature. L'été est peu évoqué, mais l'automne est présent à la fois par les vendanges, la récolte des fruits, le feu des couleurs et par la pluie, le brouillard, la conscience du temps qui passe, l'évocation de la mort. Si l'hiver est le temps de la nature dépouillée, de la neige qui ensevelit et donc de la tristesse et de la solitude, il est aussi le moment du repos pour le paysan, de la joie des veillées et de l'espoir dans l'attente du dégel.

Chez Vigée, qui se souvient d'un monde de l'enfance auquel la catastrophe de la guerre et de la persécution a mis fin brutalement, l'automne et l'hiver prédominent. À la saison de la pluie, de la nature qui meurt à l'image des feuilles, du départ des oiseaux, empreinte de tristesse et du sentiment de la jeunesse perdue, succède celle des champs vides, où seules flambent les orties noires, des glaçons, du

⁸ C. Vigée, *Les orties noires*, op. cit., p. 20-21.

vent du nord et donc de la mort. Mais l'espoir du printemps demeure. La semence qui dort sous terre renaîtra, les sources qui existent sous la neige rejailliront :

Les sources ne cessent pas de bruire,
même dans la neige la plus épaisse,
enfouies sous les racines obscures des orties.
Vois, l'eau soudain, dès l'aube, fuse à travers l'argile
vers la lumière éblouissante de printemps⁹.

D'autre part, le recueil *Le Feu d'une nuit d'hiver* finit par le poème décrivant un amandier en fleur (*Dr màndelbaum én Jérüsàlem* [L'amandier de Jérusalem], vie nouvelle en terre promise après tant de malheurs.

Histoire

Les deux poètes sont marqués par l'histoire et son cortège d'horreurs. L'Alsace est une terre ravagée par tant de guerres. Katz décrit une région imbibée « du sang français du sang suédois / un sang alémanique un sang romain » (*Totetanz* [Danse macabre]¹⁰). À la Guerre de Trente ans et à la bataille de César contre Arioviste évoquées ici s'ajoute la Guerre des Paysans, où les souffrances de la « grande tuerie » éveillent un sentiment d'injustice : « Dieu juste, soutiens notre bonne cause ! » réclament les insurgés, dans les poèmes *Noh de Büreschlachte anno 1525* [Après la Guerre des Paysans en l'an 1525]¹¹ et *D'Stimme vo de Vàtterre* [Les voix de nos pères]¹². Ces morts ne trouvent pas la paix : ils sortent de leur tombe, comme les cosaques d'Altkirch qui demandent par milliers : « Pourquoi nous a-t-il fallu mourir si jeunes ? » (*D'Kosake vo Altkirch* [Les Cosaques d'Altkirch]¹³). Tous ces soldats morts sont à la fois victimes et coupables ; ils ont été tués, ils ont tué. À noter qu'ils sont souvent décrits de façon réaliste et sinistre : couverts de sang, blêmes, aux vêtements pourris et en loques. Le XX^e siècle a apporté, lui aussi, son lot de malheurs, comme le rappelle Katz quand il consacre un poème aux « *Elsässischi Flüchtling 1915* » [Réfugiés d'Alsace 1915]¹⁴ ou lorsqu'il se souvient de « *D'Kamerade, wu im*

⁹ *Ibid.*, p. 63.

¹⁰ N. Katz, *Œuvre poétique, op. cit.*, p. 50-53, traduit par Alfred Kern.

¹¹ *Ibid.*, p. 174-177, traduit par Gérard Pfister.

¹² *Ibid.*, p. 170-173, traduit par Jean-Paul de Dadelsen.

¹³ *Ibid.*, p. 182-187, traduit par Y. Siebert.

¹⁴ *Ibid.*, p. 58-65, traduit par Y. Siebert.

Chrieg umchu sin » [Les camarades morts à la guerre]¹⁵ : « Tous, je vous vois devant moi, camarades, / qui êtes morts depuis si longtemps », eux aujourd'hui rongés par les vers et qui jadis (avant la Première Guerre mondiale) étaient assis à côté du poète pendant les veillées. Ces catastrophes de l'histoire soulignent, comme cela a été dit plus haut, l'injustice qui a frappé tant d'êtres humains, et dont a également été victime une jeune fille nommée *Annele Balthasar* à laquelle Katz consacre un poème, mais qui est surtout au centre de sa pièce de théâtre, où elle est accusée à tort de sorcellerie.

Le souvenir des camarades morts est aussi au centre des *Orties noires* de Vigée, où il fait revivre ceux qu'il a côtoyés à l'école de Bischwiller et qui sont décédés, les uns à la guerre ou en captivité à Tambov, les autres dans les camps (Auschwitz, Belsen, Maïdanek) : « [...] tous ces morts, là-bas, qui furent, avant-guerre, / mes joyeux compagnons d'école à Bischwiller », « Tous nos garçons, hélas, sont à la fleur de l'âge / morts misérablement dans la maudite guerre », « calciné[s] dans Auschwitz, / disparu[s] en Russie ? »¹⁶. Les chambres à gaz sont évoquées à plusieurs reprises dans les poèmes dialectaux de Vigée qui décrit avec réalisme la cruauté du massacre des Juifs :

Tu as pris nos poupons couchés dans leur berceau,
tu leur as fracassé le crâne contre les murs.
Jouant avec leur corps percé de trous sanglants,
tu en as déchiré quelques-uns de tes mains.
Le reste, tu l'as gazé puis brûlé à Auschwitz¹⁷.

L'auteur accuse par ailleurs directement Pétain et Laval d'avoir organisé la déportation.

Ces guerres sont, comme le souligne Vigée, motivées par la cupidité et la soif de pouvoir qui se cachent derrière les beaux discours à propos de la mort héroïque, tenus par « mon schénéral » ou « Monsieur le Reichsmarschall », malheureusement relayés par certains intellectuels. Si l'accent est surtout mis sur la Seconde Guerre mondiale, la Première est évoquée aussi en citant l'oncle André, qui au retour du front de Russie se suicide ou *Freddel* / Freddy aux poumons gazés. Car l'Alsace a toujours été déchirée entre la France et l'Allemagne : ainsi apparaissent au

¹⁵ *Ibid.*, p. 48-49, traduit par Y. Siebert.

¹⁶ C. Vigée, *Les orties noires*, *op. cit.*, p. 15 ; p. 21 ; p. 57.

¹⁷ C. Vigée, *Le Feu d'une nuit d'hiver*, *op. cit.* (éd. Flammarion), p. 52.

détour d'un vers Louis XIV, qualifié d'arrogant, et Guillaume II. L'auteur pense aussi à la période actuelle marquée par la menace nucléaire.

L'intolérance, qui mène aux catastrophes, est au centre de « La complainte du Tsigane Sékula » dans *Le Feu d'une nuit d'hiver*, que ses voisins, qui paraissaient aimables, finissent par rejeter.

Comme chez Katz, l'injustice mène aux guerres et à tant d'horreurs à travers le temps. Il faut en garder la mémoire et se souvenir de ceux (proches ou lointains) qui en ont été les tristes victimes.

Langue

L'Alsace a traversé les vicissitudes de l'histoire, tantôt allemande (avant 1648, de 1871 à 1918, de 1940 à 1945), tantôt française (de 1648 à 1870, de 1918 à 1940, depuis 1945), en gardant, face aux changements de langue officielle, une langue maternelle, le dialecte alsacien, dans lequel écrivent Katz – en haut-alémanique –, et, pour certains poèmes, Vigée – en bas-alémanique bas-rhinois.

Katz chante cette langue dans *Äiser alti scheeni Haimetsproch* [La belle vieille langue de notre pays], poème-dédicace (*Widmung*) de l'auteur que le professeur Raymond Matzen a placé en tête du recueil *Mi Sundgäu*¹⁸. Le poète y rappelle que cette langue est « bien plus ancienne que celles de nos livres » – les dialectes étant antérieurs aux langues littéraires – et est riche, « pleine de musique et d'harmonie » – grâce à toutes ses sonorités, dues entre autres à l'absence de diphtongaison bavaroise. Katz y affirme son choix de célébrer l'alsacien et d'en faire la langue de ses écrits. Il fait partie de cette génération d'auteurs dialectaux « classiques » qui ont donné au dialecte ses lettres de noblesse, prenant exemple sur Johann Peter Hebel (1760-1826), ce père de la poésie alémanique, qui a écrit ses *Alemannische Gedichte* dans la langue de sa mère originaire du sud du pays de Bade (vallée de la Wiese).

La langue de Nathan Katz est non seulement celle des chansons séculaires, des veillées d'hiver, de la vie des villageois, elle lui permet aussi d'exprimer la voix qui parcourt la nature, comme il le rappelle tout particulièrement dans son texte *Mini Lieder* [Mes poèmes]¹⁹ qui commence par le vers « Il passe parfois comme un souffle dans la nuit » et finit sur ces mots : « En voici l'écho vivant / Chuchoté dans mon livre ». Katz insiste à maintes reprises sur la nostalgie de l'Alsace (*Heimweh*), qui l'a incité, dans l'éloignement, à écrire dans le dialecte de son Sundgau natal. Les titres

¹⁸ Repris dans *Œuvre poétique II*, op. cit., p. 220-221, traduit par Y. Siebert.

¹⁹ N. Katz, *Œuvre poétique*, op. cit., p. 38-39, traduit par Y. Siebert.

des poèmes où il exprime ce mal du pays sont éloquents : « *Üf d’Nacht in der Fremdi* » [La nuit, en terre étrangère], « *Heimweh im Friejohr* » [Mal du pays au printemps] – que Vigée a traduit, « *Allei in ere Winternacht* » [Seul par une nuit d’hiver]... Il fait une véritable déclaration d’amour à sa région dans « *Ei Elsass un kei zweits git’s meh* » [Alsace, à nulle autre pareille]²⁰ : « Mon cher pays, je t’aime tant ».

Pour Vigée, l’alsacien est aussi la langue qui permet de se souvenir et de témoigner des voix du passé. *Les orties noires* ne s’ouvrent-elles pas sur cette phrase : « Parfois je crois surprendre un écho dans l’oreille de ces mots murmurés, / que des voix de jadis, depuis longtemps perdues, disaient presque en silence »²¹. Vigée insiste sur la nécessité de maintenir l’alsacien en vie. Si Katz défend son dialecte en l’élevant en une langue littéraire, comme Émile Storck, Georges Zink, l’auteur des *Orties noires* est plus explicite, à l’image de ces écrivains qui, à la suite du réveil de la conscience régionale advenu à la fin des années 1960 et au début des années 1970, produiront des textes plus engagés, tels André Weckmann, Conrad Winter et Adrien Finck (à qui *Les orties noires* sont dédiées). Lorsqu’il parle de sa scolarité, Vigée se souvient que sa langue maternelle a très souvent été dévalorisée, que sa génération a dû renier la parole de l’enfance : « En vérité : déjà sur les bancs de l’école / nous nous sentions infirmes-nés de la parole »²². Le long poème « Les orties noires » finit cependant sur une note d’espoir : les enfants de Bischwiller n’auront plus honte de leur langue natale, ils oseront chanter « dans [leurs] propres paroles » de manière authentique et jubilatoire. Une renaissance linguistique se produit, associée aux images du printemps et du poème qui s’élève vers le ciel.

Katz et Vigée ont donc en commun le souci de s’exprimer en alsacien pour évoquer fidèlement le village ou la petite ville natale, le souvenir de ceux qu’ils ont côtoyés, la nature si importante chez le Sundgauvien, avec des traits d’humour (plutôt bienveillant chez Katz, plus grinçant chez Vigée, dont le réalisme est refus de sentimentalisme). Ils font revivre ces formes de l’alémanique par leur écriture, et chez le fils de Bischwiller par un fort engagement pour la cause de cette langue. Comment ne pas citer ce texte de Vigée intitulé « Parler alsacien en Alsace »²³ – ce qu’il considère comme naturel et indispensable – associant l’oubli des racines linguistiques et la perte d’une identité unique, appelant à dépasser le mépris de soi, de son langage afin de s’épanouir pleinement !

²⁰ *Ibid.*, p. 38-39, traduit par Y. Siebert.

²¹ C. Vigée, *Les orties noires*, *op. cit.*, p. 11.

²² *Ibid.*, p. 13.

²³ C. Vigée, *Le Parfum et la Cendre*, Grasset, Paris 1984, repris dans : *Lire Claude Vigée*, CRDP Strasbourg 1990, cahier réalisé par Adrien Finck, Professeur à l’Université des Sciences Humaines de Strasbourg, p. 28-29.

Philosophie de la vie

Les deux poètes dialectaux s'inspirent du microcosme de leur village ou de leur petite ville pour aborder des thèmes universels tels que la mort, l'amour, le sens de la vie, la dimension métaphysique.

La conscience du temps qui passe et de la mort leur est commune. Chez Katz, cette réflexion abonde : « Ô splendeur printanière ! Ô jeunes années ! / Vous êtes si éphémères. » (*Üf de Weidgàng tien d'Chiehglocke geh* [Sonnailles]²⁴) ; « La vie a si peu de durée, / La mort toute l'éternité », dans un poème intitulé pourtant « *Luschtigi Chilbi* » [Joyeuse fête patronale]²⁵ : incitation à profiter de la vie ? Même lors de la rencontre des amoureux, la pensée de la mort est présente (*Un às het glacht* [Et elle de rire]²⁶) : « Si demain déjà / Au cimetière on m'emportait », dit-elle, et il reprend : « Imagine : tu ne serais plus là. » Elle fait parfois douter du sens de la vie : « Vraiment, cela vaut-il la peine de vivre ? » ; mais vite la joie de vivre revient, grâce à l'amour : « Oh, la vie : la plus sainte des merveilles ! » (*Im grosse Làbe* [Dans l'immensité de la vie]²⁷). Car toute heure est perdue où l'on ne s'est pas réjoui, où l'on n'a pas dit un mot d'amour (*Am Chilchhof* [Au cimetière]²⁸).

Dans les deux grands poèmes en alsacien de Vigée également, la mort est omniprésente, elle qui a fauché toute une génération pendant la Seconde Guerre mondiale et l'Holocauste. Elle est illustrée de manière très concrète, réaliste : les vers qui nous mangeront tous (même Einstein, Freud, Mozart et Bach !), la préparation du mort et sa mise en bière, puis en terre (*Le Feu d'une nuit d'hiver*, chants VI et VII).

Katz oppose à la mort la force de l'amour, dont il se fait le chantre. Car les amoureux sont faits pour se rencontrer, leurs âmes se fondent, leur sentiment donne un sens à la vie. Tout ramène constamment à l'être aimé, dans le village et la nature. La femme aimée est telle une sainte qui sauve (« *Du chuunsch mr wie n e Heiligi vor* » [En toi je vois comme une sainte]²⁹), celle qui rend meilleur, un ange gardien. L'amour prend une dimension divine. La femme aimée est également celle qui porte en elle toute l'âme du village :

²⁴ N. Katz, *Œuvre poétique II*, op. cit., p. 56-57, traduit par Y. Siebert.

²⁵ N. Katz, *Œuvre poétique*, op. cit., p. 226-229, traduit par Y. Siebert.

²⁶ *Ibid.*, p. 104-107, traduit par Y. Siebert.

²⁷ N. Katz, *Œuvre poétique II*, op. cit., p. 48-53, traduit par S. Reff.

²⁸ N. Katz, *Œuvre poétique*, op. cit., p. 126-127, traduit par G. Pfister.

²⁹ *Ibid.*, p. 88-89, traduit par Y. Siebert.

Des siècles de chansons,
Les rires de nos veillées,
Tous les mots simples et vieux comme le monde
Que les amants ont échangés » (*An e Maidle* [À une jeune fille]³⁰).

Si l'amour revêt une telle importance dans toute la poésie de Katz, il est moins présent dans les deux grands textes dialectaux de Vigée, qui ne sont qu'un aspect de son œuvre et sont davantage tournés vers la mémoire des morts. Se souvenir de l'enfance est capital pour le Bischwillerois. Dans le chant I du *Feu d'une nuit d'hiver*, le poète interpelle le « petit gars d'autrefois »³¹. Quand l'enfant devenu vieil homme pourra-t-il rejoindre le gamin qu'il était et qui est trop loin maintenant ? Il aimerait quitter ce monde triste et mauvais pour rejoindre celui de l'enfance, plus clair, meilleur, effectuer aussi un retour vers son moi profond, une unité première perdue et retrouver « la langue oubliée de l'enfance muette »³² qui sommeille en nous telle la lettre Aleph – celle du commencement et du souffle créateur, de l'unité cosmique et personnelle. Toujours dans le chant I du *Feu d'une nuit d'hiver*, dans la version dialectale³³, apparaît l'image de la barque noire du Ried, dont le poète se demande quel mouvement elle effectuera au sortir de son sommeil : ascendant vers la lumière du soleil ou descendant vers le marécage ? S'élever directement vers la joie d'exister et la confiance ou plonger dans les épreuves et les malheurs pour en triompher finalement et plonger au fond de soi-même pour y retrouver une source perdue et régénératrice ? Rechercher le néant « car du vide seul naît la lumière »³⁴ ?

Le pouvoir de l'amour chez Nathan Katz ou la recherche de l'identité première de l'enfance chez Claude Vigée sont un chemin vers Dieu. Le poète bas-rhinois est certes marqué par un certain pessimisme, rappelant que le mal existe depuis toujours, depuis Caïn, que la vie est un jeu où l'on ne peut que perdre et allant jusqu'à parler d'un Dieu qui ne nous regarde plus, mais vers la fin du *Feu d'une nuit d'hiver*, au chant XII, il veut garder l'espoir d'un Dieu qui nous fera revivre.

Le poète sundgauvien est lui imprégné de panthéisme. Si un poème donne l'image d'un Christ seul portant dans la « *Wiehnachtsnacht* » [Nuit de Noël]³⁵ tous

³⁰ *Ibid.*, p. 92-97, traduit par Y. Siebert.

³¹ C. Vigée, *Le Feu d'une nuit d'hiver*, *op. cit.*, p. 16.

³² *Ibid.*, p. 111.

³³ C. Vigée, *Wenderôwefir*, *op. cit.* (éd. Association J.B. Weckerlin), p. 24.

³⁴ C. Vigée, *Le Feu d'une nuit d'hiver*, *op. cit.*, p. 56.

³⁵ N. Katz, *Œuvre poétique*, *op. cit.*, p. 214-215, traduit par G. Pfister.

les malheurs du monde, l'ensemble de l'œuvre poétique fait découvrir Dieu à travers la nature et l'amour.

Le souffle que Katz perçoit dans la nature est celui de Dieu, qui appelle toutes les créatures à « *D'heiligi Hochzitsnacht* » [La sainte nuit de noces]³⁶. Dans le poème « *In Gott* » [En Dieu]³⁷, l'auteur rappelle que « Dieu est vivant, ici, dans les jardins / Dieu la grande âme de toutes choses », qu'il est dans le battement de cœur des amoureux : « Nos cœurs sont la pulsation de l'univers, / La pulsation de Dieu ». La renaissance de la nature au printemps, les jeunes plantes qui se lèvent et l'enfant qui va naître, sont un véritable miracle (« *'s ewige Wunder* » [le miracle éternel]³⁸). La très belle image de la femme enceinte qui marche dans un champ de blé et qui est le ciboire de l'éternité réunit ainsi la nature, l'être humain et une dimension supérieure (« *Schwangeri Fräu* » [Femme enceinte]³⁹).

L'homme participe – comme la nature – de la création qui forme un tout et est en union avec son Créateur. De Lui vient la beauté, la chance de trouver l'amour qui est le reflet de l'amour divin. Il fait renaître la nature et l'homme car tout est en communion avec Lui.

Katz va au-delà d'une conception traditionnelle de la religion et de la transcendance, dans ce panthéisme qui empreint profondément son œuvre, la rend fondamentalement optimiste et qui trouve sa plus belle expression dans le célèbre poème « *'s Witerlabe nob n em Tod* » [Nous revivrons peut-être]⁴⁰, qui offre la perspective de revivre dans le blé, le vent, les fleurs, et donc « dans tout ce qui est beau ».

Survivant à de profondes meurtrissures, les deux poètes gardent l'espoir, à travers une vision personnelle de la croyance en Dieu ; ils veulent témoigner des épreuves traversées tout en célébrant la joie d'exister, faire malgré tout le pari de l'amour et de la paix (Katz) et de savoir rire en pleurs (Vigée) ; ils cherchent à retrouver une unité première perdue depuis l'enfance (Vigée) ou à être en communion avec toute la créature et son Créateur (Katz). Leur œuvre atteint ainsi une grande dimension spirituelle.

Conclusion

³⁶ N. Katz, *Œuvre poétique II*, op. cit., p. 36-37, traduit par C. Claus.

³⁷ N. Katz, *Œuvre poétique*, op. cit., p. 110-113, traduit par G. Pfister.

³⁸ N. Katz, *Œuvre poétique II*, op. cit., p. 30-33, traduit par A. Strickler.

³⁹ *Ibid.*, p. 38-39, traduit par C. Vigée.

⁴⁰ N. Katz, *Œuvre poétique*, op. cit., p. 156-157, traduit par J.P. de Dadelsen.

Nathan Katz et Claude Vigée partagent dans leur œuvre dialectale une source d'inspiration très locale, un village resté dans sa ruralité ou une petite ville dont la vie sera balayée par la catastrophe de 1940, avec toute une richesse d'éléments descriptifs et de personnages dont ils se font la voix, entourés d'une nature qui, comme la vie humaine, est rythmée par les saisons. Ce monde est ancré dans une région malmenée par l'histoire au cours des siècles et c'est justement la langue régionale, ces formes d'alsacien et d'alémanique, qui permet aux poètes de l'évoquer avec authenticité. C'est dans cet enracinement que tous deux atteignent à l'universel, surmontant la conscience de la mort omniprésente pour retrouver dans l'enfance ou le panthéisme une spiritualité qui fait triompher l'espoir.

Claude Vigée face à l'héritage de la poésie moderne

Hélène Davoine

Il me semble que pour expérimenter l'impossible, il faut recommencer sans fin, comme Sisyphé avec son rocher, ce mouvement d'espérance que je nomme la poésie.

Yves Bonnefoy, « Entretiens avec Bernard Falciola (1972) »¹

L'œuvre de Claude Vigée, qui participe à définir les conditions de possibilité de la poésie dans le contexte du second XXe siècle², est sous-tendue par la volonté de « dépasser ou de briser les lignes d'horizon de la poésie occidentale moderne »³. Si l'œuvre vigéenne, dans son versant poétique tout autant que dans son versant essayiste, entretient un dialogue fécond avec les textes issus du romantisme européen, ainsi qu'avec la tradition poétique post-mallarméenne, elle se fonde néanmoins sur un geste d'importance primordiale : le rejet de l'esthétique de la négativité qui constitue, selon le poète, le trait emblématique des poétiques modernes. L'intention explicite de se situer face au legs de la modernité poétique occidentale est le creuset d'une œuvre qui interroge le sort qu'il convient de réserver à l'héritage de la poésie moderne et à la tentation du négatif dont elle se trouve, aux yeux du poète, dépositaire.

La poésie de l'exil de l'être

¹ Dans *Entretiens sur la poésie (1972-1990)*, Paris, Mercure de France, 1990, p. 40.

² Le premier recueil poétique de Claude Vigée, *La Lutte avec l'ange*, paraît en 1950 à la librairie *Les Lettres*.

³ Claude Vigée, « Image et parole dans l'esthétique juive », dans *La Faille du regard : essais et entretiens*, Paris, Flammarion, « Essais », 1987, p. 79.

En dépit d'un long séjour sous « la lune d'hiver »⁴ de l'exil américain entre 1942 et 1960, auquel Claude Vigée se trouve contraint par la montée du nazisme en Europe, et durant lequel il noue un dialogue approfondi avec nombre de poètes et poétesses américains⁵, c'est à la tradition issue de Mallarmé, appréhendée comme « la poésie de l'exil de l'être », que le poète juif d'origine alsacienne tente de répondre :

Dans l'ensemble, la fascination du « néant », déjà exprimée par Baudelaire, subsiste. Ce courant, dans lequel se place Mallarmé, sera bientôt grossi à l'échelle européenne par la proclamation nietzschéenne de la mort de Dieu : il constitue la tendance principale de la littérature moderne et sa véritable tradition. Nous l'appellerons la poésie de l'exil de l'être⁶.

Dès le début des années 1960, décennie marquée par l'installation de Claude Vigée en Israël, deux volumes d'essais d'importance majeure, *Les Artistes de la faim* (1960), puis *Révolte et louanges* (1962), entendent faire le jour sur les conditions de formation de la sensibilité poétique occidentale, et envisager les voies par lesquelles la crise de sens dont la conscience moderne fait l'épreuve est susceptible d'être surmontée : quelles réponses apporter au nihilisme ontologique dans lequel la modernité poétique puise, selon le poète, ses ressources créatives⁷ ? Dans *Les Artistes de la faim*, dont le titre fait référence à une nouvelle de Franz Kafka⁸, Claude Vigée

⁴ C'est le titre du récit autobiographique paru pour la première fois en 1970 aux éditions Flammarion : Claude Vigée, *La Lune d'hiver : récit, journal, essai*, Paris, Honoré Champion, « Bibliothèque d'études juives », 2002.

⁵ Pour davantage de précisions sur le contexte du séjour américain, au cours duquel Claude Vigée occupe la charge de professeur de littérature française et comparée, responsable du département de français, puis de l'Institut de Littératures étrangères, à l'université Brandeis, près de Boston, voir Sylvie Parizet, Claude Vigée, *Les Portes éclairées de la nuit : entretiens, essais, cahier, récits inédits (2000-2006)*, Paris, Cerf, « L'Histoire à vif », 2006, p. 34-36.

⁶ Claude Vigée, *Révolte et louanges : essais sur la poésie moderne*, Paris, José Corti, 1962, p. 14.

⁷ C'est la question posée par Claude Vigée dans *Les Artistes de la faim*, en écho à la formule du poète allemand Friedrich Hölderlin, qui s'interroge sur le rôle dévolu aux poètes « en temps de pénurie » dans la septième strophe de l'élégie *Pain et vin* (*Brot und Wein*, 1800-1801), formule ensuite glosée par Heidegger dans *Chemins qui ne mènent nulle part* (1950) : « jusqu'à quel point les poètes tirent-ils leur force d'une pareille expérience ? » Les vers d'Hölderlin sont cités en allemand (« *Und was zu tun indes und zu sagen / Weiss ich nicht und wozu Dichter in dürftiger Zeit ?* »), puis traduits dans une note de bas de page par Claude Vigée : « Et entre temps que faire, et que dire, / Je n'en sais rien, et à quoi sert le poète en temps de pénurie ? » Voir Claude Vigée, *Les Artistes de la faim*, Paris, Calmann-Lévy, « Liberté de l'esprit », 1960, p. 34.

⁸ Empruntée à la nouvelle éponyme de Franz Kafka [*Ein Hungerkünstler*, 1922], la figure de « l'artiste de la faim » cristallise la tentation nihiliste contre laquelle s'édifie l'œuvre vigéenne, marquée par un effort continu pour tenir à distance ce qui s'apparente à un contre-modèle radical. L'un des poèmes de *La Corne du Grand Pardon* (1954), recueil composé dans le contexte du séjour américain, reprend le même thème : « L'artiste de la faim fait fausse route / mieux vaut se fendre la gorge grande ouverte et se donner à la vérité de ce monde / que d'agoniser au fond de la cage en remise

rapporte explicitement l'expérience symbolique de la séparation, qui définit selon le poète mexicain Octavio Paz la conscience moderne⁹, au constat de l'arbitraire du signe formulé par Stéphane Mallarmé, auquel la linguistique confère par la suite une forme systématique, dans la mesure où il est l'expression d'un divorce définitif entre le sujet et le monde :

Le nominalisme moderne, qui n'est qu'une conversion frauduleuse du vif en mort, constitue la plaie de notre vie psychique : là se situe peut-être l'origine véritable de l'aliénation à la réalité qui accable l'homme de notre temps¹⁰.

Cette observation cruciale rejoint les réflexions développées par George Steiner dans *Réelles présences* (1989). Pour le théoricien du langage et de la traduction, la crise qui marque le tournant du XX^e siècle s'origine dans la faillite de « l'acte de *confiance* qui sous-tend, qui garantit la substance linguistique et discursive de notre expérience occidentale, hébraïco-attique¹¹ ». Cette confiance foncière dans l'existence d'une correspondance entre les mots et le monde fonde la possibilité d'une histoire du sens, tout autant que d'un sens de l'histoire. Selon George Steiner, le divorce entre le signe linguistique et son référent prononcé par Mallarmé consacre la rupture avec l'ordre du *Logos* qui régit la conscience occidentale, et précipite l'entrée dans ce que le théoricien franco-américain désigne comme l'ère de « l'épilogue », c'est-à-dire « l'époque de l'après-Mot »¹². Il s'agit d'une rupture sans précédent sur le plan ontologique : désormais, le contenu véritable de l'expérience langagière est l'absence du monde :

Un ordre du *Logos* implique, je tiens à le montrer, une « présence réelle ». La répudiation que fait Mallarmé de l'alliance du référent, l'accent qu'il met sur le fait que la non-référence constitue le génie véritable et la pureté de la langue, impliquent une « absence réelle » centrale¹³.

dans un coin du cirque / pour n'avoir voulu trouver ici de nourriture au goût de notre orgueil. » Voir Claude Vigée, « Les idoles de Taré », *La Corne du Grand Pardon*, dans *Mon Heure sur la terre : poésies complètes, 1936-2008*, préface de Michèle Finck, introduction d'Anne Mounic, Paris, Galaade, « Le Siècle des poètes », 2008, p. 219.

⁹ Octavio Paz, *Itinéraire [Itinerario]*, traduction de Jean-Claude Masson, Paris, Gallimard, « Arcades », 1996, p. 49 : « [n]otre temps est celui de la conscience scindée – et de la conscience de cette scission ».

¹⁰ C. Vigée, *La Lune d'hiver*, *op. cit.*, p. 246.

¹¹ George Steiner, *Réelles présences : les arts du sens [Real presences : Is there anything in what we say ?]*, 1989], traduction de Michel R. de Pauw, Paris, Gallimard, « NRF essais », 1991, p. 117.

¹² *Ibid.*, p. 122.

¹³ *Ibid.*, p. 124.

Comme l'écrit George Steiner, les pouvoirs dévolus à la parole poétique à l'âge de l'*épilogue* doivent s'entendre indépendamment de toute correspondance entre « le cosmos autoréférentiel, autorégulateur et transformationnel du discours »¹⁴ et le monde extérieur. Si le « credo de la négation »¹⁵ peut être appréhendé comme la pierre d'angle de la poésie post-mallarméenne, Claude Vigée s'emploie, dans ses essais critiques, de même que dans son œuvre poétique, à questionner le triple héritage « d'un Dieu mort, d'un monde mort et d'une parole désormais sans efficace, comme privée d'emploi »¹⁶, que le poète tient pour le legs essentiel de la poésie moderne. Dans le sillage de la « révélation du néant qui constitue la clef de voûte de l'esthétique et de la métaphysique mallarméennes »¹⁷, la « poésie de l'exil de l'être »¹⁸, stigmatisée par Claude Vigée, joue le rôle d'un contre-modèle radical, dont la tentation se trouve tenue à distance tout au long de l'œuvre.

Aux origines de la sensibilité poétique moderne

Selon Claude Vigée, la prévalence d'une pensée symbolique dans la poésie moderne traduit un divorce profond entre le sujet et le monde dont les racines plongent dans une vision du monde héritée, dans une large mesure, du christianisme. Une condamnation du monde sensible, qui va de pair avec une forme de réclusion du sujet en lui-même¹⁹, transparaît dans la poésie symboliste : elle s'inscrit pour le poète dans une tradition chrétienne d'origine néo-platonicienne. Le phénomène est décrit avec précision dans *Les Artistes de la faim*, à partir de l'identification de deux principaux facteurs qui participent à entretenir un sentiment exilique au sein de la poésie occidentale moderne : d'une part, la haine du monde qui caractérise le christianisme augustinien, et trouve son prolongement dans la sensibilité romantique, d'autre part, le nihilisme qui domine l'époque moderne, et prend sa source dans une tradition anti-chrétienne, humaniste et stoïque, issue du

¹⁴ *Ibid.*, p. 126.

¹⁵ C. Vigée, *Révolte et louanges*, *op. cit.*, p. 15 : « Avec Mallarmé, Lautréamont, et à un degré moindre, Arthur Rimbaud, le credo de la négation triomphe de l'élan vers le haut qui survivait encore, comme un glorieux souvenir, dans l'âme divisée de Baudelaire. »

¹⁶ *Ibid.*, p. 103.

¹⁷ *Ibid.*, p. 68.

¹⁸ Voir la note 6.

¹⁹ Dans ses essais critiques, Claude Vigée stigmatise la tendance narcissique qui caractérise la modernité poétique occidentale : selon le poète, l'expérience de la solitude et du néant se traduit par un repli de la conscience malheureuse sur elle-même. Dans *Révolte et louanges* (*op. cit.*, p. 173), le poète convoque le terme allemand « 'Innerlichkeit' ou intériorité psychique », qui renvoie au même phénomène d'introspection morbide.

cartésianisme et de l'athéisme du Siècle des Lumières. Rapporté à ce que Claude Vigée désigne comme « la phase esthétisante du nihilisme européen »²⁰, le symbolisme représente ainsi, aux yeux du poète, la traduction paradigmatique d'une fascination pour le néant, qui s'accompagne d'une dévaluation systématique du monde sensible, réduit à une ombre par la conscience négatrice :

Le Symbolisme français est l'expression majeure de la révolte nihiliste à la fin du XIX^e siècle ; au monde honni de l'immédiat il oppose un anti-monde abstrait, construit à partir d'un langage « pur » selon de rigoureuses normes intellectuelles. Ses formes dépouillées s'éloignent de la réalité concrète, car elles sont dédiées à la manifestation paradoxale du néant, le nouvel absolu de la modernité²¹.

L'importance que recouvre le symbole dans la poésie mallarméenne, au sein de laquelle il est l'emblème d'une réalité absente, se trouve appréhendée par Claude Vigée comme l'expression d'une « déchirure millénaire entre l'esprit et le monde »²². Allant de pair avec la dévaluation du sensible, la revalorisation de l'acte poétique constitue par ailleurs, selon le poète, l'un des traits dominants de « l'atmosphère particulière à la poésie européenne depuis le romantisme allemand »²³ :

Mallarmé, bien avant Nietzsche, avait proclamé que « le ciel est mort ». Il alla, lui, jusqu'au bout de son exploration du non-être qui se dérobe derrière les objets, les images et les structures du langage. Dans la débâcle générale du réel, il exalta l'acte poétique comme la suprême valeur. C'est l'opération par laquelle le double vide de l'espace et de l'esprit, reflété dans un langage pur comme par un jeu de miroirs, est restauré dans son unité première et rendu sensible à notre imagination. Ici l'homme, en ce qu'il a d'essentiel, se mue en parole. Dans l'acte créateur seul, par le poème, il atteint à la réalité absolue, qui est une avec le néant (...)²⁴.

Dans *Les Artistes de la faim*, Claude Vigée entreprend la description des origines historiques et culturelles de la sensibilité poétique moderne. Selon le poète, la pensée qui se fait jour dans le contexte de la Réforme protestante peut être considérée comme une préfiguration de l'ordre symbolique qui domine la modernité littéraire : l'évolution du sens réservé à l'Eucharistie dans le christianisme est révélatrice des tendances profondes qui s'affirment dans la littérature occidentale

²⁰ *Ibid.*, p. 108.

²¹ *Ibid.*, p. 145.

²² C. Vigée, *Les Artistes de la faim*, op. cit., p. 97.

²³ C. Vigée, *Révolte et louanges*, op. cit., p. 173.

²⁴ *Ibid.*, p. 16.

moderne. La controverse qui oppose Martin Luther au théologien suisse Ulrich Zwingli au sujet de la nature du sacrement eucharistique, lors du colloque de Marbourg (1529), représente à cet égard pour Claude Vigée « un tournant majeur, dans la sphère de la sensibilité autant que de la théologie et de la philosophie occidentales »²⁵ :

Zwingli à Marbourg interprète « *Hoc est corpus meum* » selon la pensée symbolique moderne : « *Hoc significat corpus meum* ». D'où sa référence, pour la Cène réformée, au verset suivant : « Faites ceci en mémoire de moi » (Luc, XXII, 19). (...) Après Zwingli et Calvin, l'eucharistie muée en simple *signe*, en acte mémorial, cesse pour beaucoup d'Européens d'être ce lieu miraculeux où la transsubstantiation se produit effectivement²⁶.

Crise du sens, crise de la communication

La réflexion conduite par Claude Vigée dans *Les Artistes de la faim* emprunte à l'*Esthétique* de Hegel ses catégories esthétiques²⁷. La description de l'évolution suivie par l'art et la littérature occidentales s'inspire des grandes étapes retracées par le philosophe allemand, et reconduit le constat selon lequel l'art, en tant que phénomène de l'histoire occidentale, peut être appréhendé à partir de la crise du christianisme : comme l'explique Stéphane Mosès, « le processus de la sécularisation, c'est-à-dire la crise des valeurs chrétiennes, produit un vide, un espace de néant, à l'intérieur duquel va se jouer aussi le sort de l'art contemporain »²⁸. Selon Hegel, l'évolution de l'art s'apparente à un déploiement spirituel dans la matière : elle aboutit à une phase ultime, qui coïncide avec l'avènement de la subjectivité consciente. À la différence de l'art symbolique et de l'art classique, l'art romantique, directement issu du christianisme, correspond pour le philosophe au mouvement d'intériorisation par lequel l'art, émancipé du monde sensible, tend à se confondre avec la réflexion sur l'art. Conséquence d'une révélation de l'esprit à lui-même, la

²⁵ C. Vigée, *Les Artistes de la faim*, op. cit., p. 52.

²⁶ *Ibid.*, p. 53-54.

²⁷ L'*Esthétique* désigne un ensemble de cours délivrés à l'université de Heidelberg et à l'université de Berlin entre 1818 et 1828, et publiés de manière posthume en 1835. Voir C. Vigée, *Les Artistes de la faim*, op. cit., p. 16 : « Les rapports intimes qu'établit Hegel entre l'art romantique et le christianisme – en d'autres termes, entre la poésie moderne et les attitudes à l'égard de la réalité transmises ou créées par la foi chrétienne – nous paraissent riches de sens. »

²⁸ Stéphane Mosès, « L'esthétique de la présence », dans Michèle Finck et Hélène Péras (dir.), *La Terre et le souffle : rencontre autour de Claude Vigée*, actes du Colloque de Cerisy du 22-29 août 1988, Paris, Albin Michel, « Bibliothèque Albin Michel Idées », 1992, p. 270.

mort de l'art théorisée par Hegel constitue à ce titre, pour le représentant de l'idéalisme allemand, un dépassement, voire un accomplissement : l'art devenu conscient de lui-même²⁹. C'est à cet endroit que la réflexion menée par Claude Vigée se sépare radicalement des analyses hégéliennes. Pour le poète alsacien, « l'apocalypse hégélienne de l'art »³⁰ représente un péril majeur : le triomphe de l'universel sur le particulier, et la silenciation du monde matériel, réduit à des symboles et à des ombres :

Ayant décrit dans ses *Leçons d'Esthétique* (vol. III, 1^{re} partie) l'art romantique chrétien né du Moyen-Âge, Hegel annonce la fin de l'art. Celle-ci est implicite dans l'extrême intériorisation de l'esprit, liée à cette dernière phase de son développement vers l'absolu : désormais l'art devient esprit, intériorité pure ; le monde matériel étant traversé et conquis, « la spiritualité se retourne intérieurement sur elle-même ». Cet événement psychique entraîne dans les arts un tel déséquilibre entre leurs aspects sensuels et leurs attributs spirituels, que leurs conditions d'existence autonome et de survie disparaissent, causant ainsi la *mort de l'art*. Il s'anéantit, par-delà son armature de références symboliques, désormais inutiles et dépassées, dans une spiritualité orientée vers l'universel, qui est silence du particulier représentable, idée pure³¹.

Selon Claude Vigée, les « prémisses nihilistes »³² de la poésie post-mallarméenne, oublieuse du monde sensible, tendent à engendrer une crise de la communication : la tentative de dire le néant par le moyen du langage nourrit, au sein de la poésie moderne, le constat d'une impossibilité de l'acte poétique³³. Comme l'écrit Stéphane Mosès, « selon Claude Vigée, il règne dans la poésie moderne issue de Mallarmé une tristesse qui est défaillance pure et simple de la communication

²⁹ Selon Hegel, les activités spirituelles (c'est en particulier le cas pour la philosophie et pour la religion) ont une fin dont le sens est circulaire : non pas un terme historique, mais un accomplissement qui correspond à l'effectuation du sens le plus haut dont elles sont porteuses. Parmi l'ensemble des activités spirituelles, l'art constitue une exception, dans la mesure où sa forme accomplie (l'art classique) ne constitue pas sa forme finale (l'art romantique) : l'art, qui porte le deuil de lui-même, survit à sa forme parfaite.

³⁰ C. Vigée, *Les Artistes de la faim*, op. cit., p. 23 : « Dans l'apocalypse hégélienne de l'art, la poésie tend à se réduire à la pénétration de "l'être intérieur du Soi humain" par lui-même. L'intuition poétique s'achève dans l'appréhension incestueuse du néant. »

³¹ *Ibid.*, p. 21-22.

³² C. Vigée, *Révolte et louanges*, op. cit., p. 18.

³³ Voir C. Vigée, *Les Artistes de la faim*, op. cit., p. 30 : « la poésie moderne devine le néant. Elle proclame l'impossibilité de la poésie dans l'âme moderne démunie, elle dit l'imminence de sa propre agonie. Tel est son sujet principal, son obsession justifiée. (...) La fin qu'elle sent approcher n'est qu'en apparence celle de la poésie. Par-delà sa surface esthétique, c'est la fin du soi ravagé par son malheur, la mort de la sensibilité humaine condamnée à l'asphyxie, que la poésie moderne éprouve avec une terreur et une perspicacité croissantes. »

humaine »³⁴. Dans *Les Artistes de la faim*, Claude Vigée s'attache ainsi à décrire la transformation profonde des structures langagières entreprise par les poètes afin d'évoquer le non-être, et de désigner l'absolu négatif :

Rien de plus difficile à évoquer, dans le langage des choses, que ce qui nie radicalement toute chose. (...) L'idéal mallarméen du « creux néant musicien » dissimule un paradoxe ; il cultive une contradiction interne qui inflige à la poésie moderne un martyre constant. Il se produit comme une hémorragie occulte : les moyens d'expression sensible, les noms, les verbes, les adjectifs liés à la vie se mettent à saigner, à perdre leur substance originelle. Ils se meurent et rejoignent leurs fantômes dans une vie-sans-vie, une absence de monde dont ils sont devenus l'emblème par suite de leur dénaturement. Il est mortel pour la parole humaine de franchir sa limite et de se changer en « musicienne du silence ». L'issue n'en saurait être qu'une « mort de l'art », celle même que Hegel avait prophétisée : une mort de l'art dans la désincarnation, l'inintelligibilité, l'incommunicabilité, la parodie absurde du langage et de la création humaine ; la mort de l'art dans le Silence, ce dieu vorace du nouveau royaume de la négation, que Vigny en France fut un des premiers à saluer³⁵.

« Silence, plus de mots »

L'œuvre poétique vigéenne, dans laquelle un sentiment d'exil existentiel et de désarroi métaphysique tend à faire retour, est marquée par un effort pour maintenir à distance la tentation de la négativité :

Exil de la parole, exil de la présence :
Quand le prince est absent le monde est en exil,
Chaque homme est en exil dans le désert du temps³⁶.

³⁴ S. Mosès, « L'esthétique de la présence », *op. cit.*, p. 274. Notons à cet endroit que les théories linguistiques du XX^e siècle (en particulier, celle du formaliste russe Roman Jakobson, qui publie les deux tomes des *Essais de linguistique générale* en 1963 et 1973) consacrent l'opposition entre la fonction communicative et la fonction poétique du langage qui, selon la distinction proposée par Mallarmé entre prose et poésie, se définit par négation du langage de la communication. Voir Stéphane Mallarmé, « Crise de vers », *Variations sur un sujet*, dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1945, p. 366 : « Parler n'a trait à la réalité des choses que commercialement : en littérature, cela se contente d'y faire une allusion, ou de distraire leur qualité qu'incorporera quelque idée ». Conformément à une telle tradition, la fonction essentielle du langage poétique, qui se trouve séparé du domaine de la *praxis*, est d'évoquer l'absolu négatif à l'aide de ses ressources propres, rythmiques et sonores.

³⁵ C. Vigée, *Les artistes de la faim*, *op. cit.*, p. 33.

³⁶ C. Vigée, « West End », *La Corne du Grand Pardon*, dans *Mon Heure sur la terre*, *op. cit.*, p. 168.

L'envahissement de la parole poétique par le silence est, selon les réflexions conduites par le poète, symptomatique de la crise de la communication engendrée par l'omniprésence du thème du non-être, ainsi que par l'exploration poétique du néant, au sein de la poésie moderne. Dans la tradition poétique issue de Mallarmé, qui fait de la défaillance essentielle du langage (« le défaut des langues » évoqué dans « Crise de vers »³⁷) sa pierre de touche, la parole se trouve menacée d'extinction :

Au milieu de ces expériences, il trouvera de plus en plus difficile l'usage commun du langage. La parole humaine, se retournant contre ses propres fins, subit une paralysie progressive. « Je ne sais plus parler », dit Rimbaud. « Silence, plus de mots³⁸. »

La leçon de la poésie moderne, telle qu'elle se trouve exposée à travers les essais critiques de Claude Vigée, pourrait être ainsi formulée : la tentative pour dire le non-être à l'aide du langage aboutit inmanquablement au silence. Pour autant, l'œuvre vigéenne, marquée au sceau de l'épreuve de l'aphasie, n'est pas étrangère à cette menace : elle témoigne d'un effort pour endurer un corps-à-corps avec la langue, selon le modèle biblique de la lutte de l'ange avec Jacob (*Genèse*, 32 : 22-32)³⁹, ainsi que pour arracher une parole vivante au silence inaugural dans lequel elle plonge ses racines. Chez Claude Vigée, l'épreuve aphasique, qui renvoie à l'étranglement de la parole, puise à une source double, à un double interdit qui pèse d'une part sur la langue maternelle – la stigmatisation du dialecte alsacien par l'institution scolaire alimente dès l'enfance « une aphasie sournoise de nature métaphysique »⁴⁰ –, d'autre

³⁷ Voir S. Mallarmé, « Crise de vers », *op. cit.*, p. 364.

³⁸ C. Vigée, *Les Artistes de la faim*, *op. cit.*, p. 32.

³⁹ Comme le souligne Michèle Finck, le motif de la lutte, qui revêt au sein de la poétique vigéenne une portée métaphysique tout autant qu'un sens historique, dans la mesure où le thème se trouve inséparable du destin juif, signale la tentative pour frayer un chemin à une parole « à moitié étranglée / conquise en bégayant sur le mauvais silence » (Claude Vigée, *Délivrance du souffle*, dans *Mon Heure sur la terre*, *op. cit.*, p. 501). Voir à ce sujet les éclaircissements donnés par Michèle Finck dans la préface qu'elle consacre aux œuvres poétiques complètes de Claude Vigée, « La lutte et la grâce : Claude Vigée entre Jacob et Mozart », *ibid.*, p. 24 : « Peur de perdurer dans une terre étrangère et peur d'être à jamais sans langage. Voici nommé le centre bifocal où s'engendre l'œuvre : l'exil et le mutisme. L'exil : Vigée, juif alsacien chassé en 1942 par l'occupation nazie est exilé près de vingt ans sous la "lune d'hiver" du continent américain – épreuve d'un bannissement géographique mais métaphore aussitôt de l'exil qu'est toute terre. Le mutisme : une première expérience, lorsque le poète enfant est arraché, par le français imposé à l'école primaire, au dialecte alsacien du foyer, langue substantielle pétrie dans la pâte du réel et de l'immédiateté physique ; une seconde expérience, lorsque l'exil alsacien bannit le poète à la fois de l'alsacien et du français. »

⁴⁰ Claude Vigée, *Dans le silence de l'Aleph : Écriture et Révélation*, Paris, Albin Michel, « Spiritualités vivantes », 1992, p. 11. Dans un texte rédigé à la fin des années 1950, « Les Avantages du pire », intégré par la suite à *La Lune d'hiver* (1970), et précédé d'une citation en exergue, « Pourquoi est-on poète en Alsace ? », Claude Vigée revient sur ce qui s'apparente, selon ses propres termes, à une « expropriation » hors de la langue maternelle. Voir C. Vigée, *La Lune d'hiver*, *op. cit.*, p. 244 : « Sous quelque drapeau que ce

part sur la parole juive exilique, après la rupture sans précédent introduite par Auschwitz, qui modifie en profondeur l'appréhension du monde par le biais du langage.

« L'interdit de la parole juive exilique »

Grande figure de la poésie du XX^e siècle, Paul Celan incarne pour Claude Vigée, de par sa trajectoire de vie et de création, l'épreuve d'une défaillance fondamentale du langage, ainsi que la difficulté à restaurer un lien vivant entre les mots et les choses, dans le contexte de l'après-Auschwitz. Comme le rappelle Martine Broda, l'œuvre de Paul Celan se fonde sur un paradoxe assumé, dans la mesure où le poète fait le choix « de continuer d'écrire dans cette langue allemande qui était *à la fois* la langue de sa mère, et celle de ses bourreaux »⁴¹. Dans un article consacré au poète exilé en France après la Seconde Guerre mondiale, Claude Vigée met en lumière les conséquences profondes des malversations infligées à la langue allemande par le nazisme, qui achèvent de ruiner la confiance dans la capacité du langage à fonctionner comme une grille de lecture signifiante du monde. L'œuvre vigéenne relaie à cet égard les questionnements décisifs soulevés par les textes de Paul Celan : dans quelle mesure la parole poétique est-elle susceptible d'apporter une réponse à l'envahissement du langage par le non-sens ? de restaurer une voie vers le monde ? d'assurer un dialogue, même fragile et précaire, avec autrui ?

Dans une prose célèbre de *Strette*, intitulée « Entretien dans la montagne », Paul Celan confesse qu'il ne réussit pas à vraiment évoquer dans ses écrits le nom spécifique de certaines plantes qui poussent dans les hauteurs. L'appellation des êtres concrets, enracinés, rivés à la nature terrestre, lui semble défendue : la nature sauvage tombe sous l'interdit de la parole juive exilique⁴².

fût, du temps de ma jeunesse comme à l'époque de mes grands-parents, les Alsaciens ont été victimes aussi bien que complices d'une expropriation spirituelle, linguistique et culturelle. » Sur la situation linguistique en Alsace dans le contexte de l'Entre-deux-guerres, voir également Claude Vigée, *Les Orties noires flambent dans le vent : un requiem alsacien*, Paris, Flammarion, 1984, p. 78 : « À l'école régnait une dictature du français, qui était aussi anti-allemande qu'hostile au dialecte alsacien. Le français était imposé par Paris dans toutes nos provinces frontalières de langue germanique, de Metz à Mulhouse et à Strasbourg. »

⁴¹ Voir Martine Broda, « Paul Celan, la politique d'un poète après Auschwitz », [en ligne], dans Jacques Rancière (éd.), *La politique des poètes*, Presses universitaires de Paris Nanterre, 2018. DOI : <https://doi.org/10.4000/books.pupo.15924>. L'œuvre poétique de Paul Celan engage un travail de sauvetage de la langue allemande, dénaturée par la violence historique.

⁴² Claude Vigée, « Paul Celan : langue interdite, langue sauvegardée... », dans *Rêver d'écrire le temps, de la forme à l'informe*, Paris, Orizons, « Profils d'un classique », 2011, p. 356.

Le même article met en évidence la confluence de deux puissants facteurs d'exil au sein de l'œuvre du poète juif de langue allemande : de manière tout à fait paradoxale, l'épreuve que le traumatisme d'Auschwitz fait subir à la parole rejoint et redouble l'expérience exilique qui se trouve pour Claude Vigée au fondement de la sensibilité poétique moderne :

Ce que Celan recueille et exprime ainsi à sa façon, c'est la leçon poétique de l'Occident tardif, tout simplement... Mais les Juifs diasporiques de notre siècle, dont Celan est une incarnation extrême, ont souffert avec une âpreté particulière cette passion négative du monde créé, invivable et monstrueux, dont la partition musicale étouffante, surpeuplée, est orchestrée par la mort, ce « maître venu d'Allemagne » qu'évoque la *Todesfuge*⁴³.

Le geste sur lequel se fonde la poétique vigéenne tend à revêtir de ce point de vue une portée éthique : comme l'explique le poète dans un entretien avec Denise Gamzon et Charlotte Wardi réalisé à Jérusalem en décembre 1980, ce geste s'apparente à une tentative pour vaincre l'interdit qui pèse sur « la parole juive exilique »⁴⁴ :

Relevant ce défi, qui me menaçait de mort spirituelle, je me suis rapproché de moi-même, et ainsi j'ai brisé l'interdit, j'ai essayé de me faire parler et écrire comme j'étais, moi, dès mon origine. / À partir de ce choix, s'est produit un dévoilement d'expériences judaïques beaucoup plus profondes et plus riches que je n'aurais pu l'imaginer. Le monde dans lequel j'avais été élevé tramait une vraie conspiration du silence contre tout cela, ne me permettait ni un geste de reconnaissance, ni surtout une expression positive ; l'élément judaïque honteux devait rester au niveau de ce qui est tu, répudié⁴⁵.

⁴³ *Ibid.*, p. 357. Voir Paul Celan, « Fugue de mort » [*Todesfuge*], *Choix de poèmes réunis par l'auteur*, édition bilingue, traduction de Jean-Pierre Lefebvre, Paris, Gallimard, « Poésie », 1998, p. 52-57. Dans un entretien avec Francine Kaufmann, datant de 1981, Claude Vigée prolonge la réflexion sur l'œuvre de Paul Celan : « Car son destin poétique de Juif errant, arraché depuis toujours par l'histoire à la réalité matérielle de la Création, l'empêche de goûter aux choses de ce monde, donc aussi de les *dire* pleinement, de manduquer par le verbe humain leur essence immuable. Il ne peut que clamer leur absence, dégager leur manque, désigner en creux, par son langage elliptique, la faille que les choses néantes creusent dans le trop-plein, nié, de la réalité mondaine. Notons, entre parenthèses, que Celan retrouve ici la pure tradition de Mallarmé, qui n'était nullement, lui, un poète juif ! » Voir Claude Vigée, « L'épiphanie de la voix », entretien avec Francine Kaufmann (Jérusalem, 1981), dans *Rêver d'écrire le temps*, *op. cit.*, p. 560.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 356.

⁴⁵ Claude Vigée, « Le poète juif et la langue française », entretien avec Denise Gamzon et Charlotte Wardi, dans *ibid.*, p. 535.

« Une voix double faite de révolte et de louanges »

Il importe, au terme de cette étude, de tenter de situer Claude Vigée parmi ses contemporains immédiats. En dépit d'une marginalité relative au sein du paysage poétique français du second XXe siècle, qui tient sans doute tout autant à la trajectoire exilique du poète (le départ contraint aux États-Unis dès 1942, puis l'installation en Israël à partir de 1960, avant le retour définitif en France au début des années 2000), qu'à l'originalité profonde d'une poétique ancrée dans une identité double, juive et alsacienne⁴⁶, l'œuvre vigéenne, dans son versant poétique aussi bien que dans son versant essayiste, relaie avec une acuité remarquable les principaux questionnements qui traversent le champ poétique occidental, et formule une interrogation décisive s'agissant des conditions de possibilité de la poésie dans le contexte de l'après-Auschwitz. Dans ses essais critiques, Claude Vigée relève, à l'intérieur du champ poétique français de l'Après-guerre, une radicalité inédite, que le poète rapporte au récent traumatisme de la guerre : une « exigence accrue de rigueur, un sens plus aigu de la responsabilité des poètes à l'égard de la vérité de l'existence et de la vérité du langage, sentiments dont les événements tragiques de l'occupation et de la Résistance expliquent aisément l'origine »⁴⁷. Cette exigence de vérité, qui participe à l'effacement des frontières entre poésie et morale, revêt une importance primordiale dans l'œuvre de Claude Vigée, tout autant que dans l'œuvre d'Yves Bonnefoy, qui représente pour le poète alsacien une référence majeure⁴⁸. Malgré leurs soubassements idéologiques distincts, l'une et l'autre œuvres se

⁴⁶ Sur le plan de la réception critique, une difficulté durable à situer le poète au sein du champ poétique français est patente : exemple parmi d'autres, le nom de Claude Vigée n'apparaît pas dans les deux essais consacrés par Michel Murat à la poésie française de l'Après-guerre. Voir Michel Murat, *La Poésie de l'Après-guerre : 1945-1960*, Paris, José Corti, « Les Essais », 2022 ; *Les Javelots de l'avant-garde : poésie en France, 1960-1980*, Paris, José Corti, « Les Essais », 2024.

⁴⁷ C. Vigée, *Révolte et louanges*, op. cit., p. 105.

⁴⁸ Dans *Révolte et louanges*, Claude Vigée réserve une brève étude à Yves Bonnefoy, en relevant les thèmes de prédilection d'un poète qui, à ses yeux, s'efforce de représenter le « drame existentiel » de « la conscience humaine qui s'efforce dans l'angoisse vers le réel, par un élan venu du plus profond d'elle-même, et retombe, comme la poésie qui en est le miroir verbal, dans les ténèbres de l'absence » (p. 126). L'œuvre d'Yves Bonnefoy se fonde en effet sur une dialectique du négatif. Une citation de Hegel se trouve significativement placée à l'ouverture du premier grand recueil du poète, *Du mouvement et de l'immobilité de Douve* (1953), livre de l'épreuve de la mort, tandis que *Hier régnant désert* (1958) dessine la possibilité d'une présence précaire. Voir Yves Bonnefoy, *Poèmes : Du mouvement et de l'immobilité de Douve ; Hier régnant désert ; Pierre écrite ; Dans le leurre du seuil*, préface de Jean Starobinski, Paris, Gallimard, « Poésie », 1982, p. 45 : « Mais la vie de l'esprit ne s'effraie point devant la mort et n'est pas celle qui s'en garde pure. Elle est la vie qui la supporte et se maintient en elle. »

rejoignent à plusieurs égards : la prise de distance vis-à-vis de l'esthétique de la négativité qui sous-tend les poétiques modernes, la volonté de prendre la mesure de la finitude, ainsi que la quête d'une forme de présence au monde, qui confère à l'expérience poétique la valeur d'un exercice spirituel, constituent des traits communs aux textes de Claude Vigée et d'Yves Bonnefoy, qui engagent la question de l'avenir du sacré en poésie :

À la théologie négative, qui déjà dégage de nos encombres ce fait absolu, mystérieux, fondateur, qu'il y a de la lumière, ne renonçons pas à adjoindre la théologie positive, où se dessinerait un séjour. La poésie est aussi la théologie de la terre, la pensée qui fait de l'arbre un intercesseur, de la source une révélation symbolique⁴⁹.

Dans le champ poétique français de l'Après-guerre, composé de personnalités singulières davantage que de mouvements organisés, Claude Vigée observe un mouvement de « liquidation »⁵⁰ du legs de la poésie moderne dont les racines plongent, selon le poète, dans « le passé néo-platonicien, augustinien, cartésien, romantique et nihiliste »⁵¹ de l'Occident :

Notre décade, si elle manifeste les tendances majeures des deux derniers siècles, le fait sous une forme qui n'appartient qu'à elle. Elle ne prolonge pas ceux-ci, mais les achève et déjà s'y oppose. Ainsi, elle donne aux tendances dont elle est l'héritière une signification qui fait largement défaut chez les poètes romantiques ou nihilistes : elle recueille leur patrimoine, mais en l'altérant profondément. Au lieu de *transition*, c'est le mot *liquidation* qu'il convient de choisir pour définir notre époque⁵².

Au sein du paysage poétique français du second XXe siècle, Claude Vigée discerne ainsi « une voix double faite de révolte et de louanges »⁵³, qui renvoie selon le poète à la coexistence de deux tendances contraires : d'une part, une tendance nihiliste, qui s'inscrit dans le sillage de la poésie mallarméenne, d'autre part, une tendance adverse, où convergent « les réactions contre le nihilisme »⁵⁴. De manière hautement paradoxale, la première puise l'essentiel de ses forces dans l'expression d'une impossibilité, et conçoit difficilement d'autre éloge que celui du néant : sur le modèle du Faust valéryen, ses maîtres-mots sont le refus du monde, l'absence et le

⁴⁹ *Ibid.*, p. 47.

⁵⁰ C. Vigée, *Révolte et louanges*, *op. cit.*, p. 102.

⁵¹ *Ibid.*, p. 103.

⁵² *Ibid.*, p. 102.

⁵³ *Ibid.*, p. 104.

⁵⁴ *Ibid.*

non-être. La seconde atteste à l'inverse de la survie d'une forme d'éloge à l'âge du nihilisme, et tente de répondre à la révolte par la louange, au rejet du monde par l'acceptation de « la réalité rugueuse à étreindre »⁵⁵, selon la formule rimbalienne.

Conclusion : Une quête de réparation

Si la volonté de « dépasser ou de briser les lignes d'horizon de la poésie occidentale moderne »⁵⁶ constitue le creuset de la poétique vigéenne, quels éléments de réponse spécifiques l'œuvre du poète juif alsacien formule-t-elle, en définitive, à l'égard de l'héritage de la modernité poétique, et plus particulièrement du legs du symbolisme français ? Face à la tentation du négatif que traduit aux yeux du poète la tradition issue de Mallarmé, l'œuvre de Claude Vigée relève-t-elle du « mouvement d'espérance » auquel s'identifie l'expérience poétique selon Yves Bonnefoy ?

Ces écrivains nous disent que communiquer, instaurer un sens, c'est désormais impossible, mais ils apportent ce témoignage sans plus tenter, je viens de le dire, la dialectique de la parole, éprouvée d'emblée illusoire : or, se désister de cette façon, sans recommencer le chemin, n'est-ce pas perdre de vue la nature propre de ce qu'on dit impossible, et, qui sait ? manquer du coup l'issue qui se fût ouverte en quelque point imprévu ? (...) Il me semble que pour expérimenter l'impossible, il faut recommencer sans fin, comme Sisyphe avec son rocher, ce mouvement d'espérance que je nomme la poésie. Et si la nuit s'épaissit alors, malgré tout, ce sera le vrai témoignage, mais qui prendra la forme, sur ces confins, la forme plus naturelle d'un abandon de toute écriture, d'un silence⁵⁷.

La poétique vigéenne, qui se trouve sous-tendue selon Michèle Finck par une quête de réparation⁵⁸, se distingue par une tension non résolue entre exil et retour, et implique une lutte continue contre les forces de séparation. À l'ère de l'*épilogue*, marquée par l'expérience d'une séparation entre le sujet et le monde, elle prend en charge une interrogation essentielle sur les moyens poétiques susceptibles d'œuvrer à la réparation. Pour le poète juif alsacien, la fonction profonde de la parole poétique réside dans « le développement de la "religio" », terme qui recouvre le sens « d'attaches, de liens de parenté *avec ce qui est* – c'est-à-dire avec la société, le cosmos

⁵⁵ Arthur Rimbaud, « Adieu », *Une Saison en enfer* (1873), dans *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 280 : « Moi ! moi qui me suis dit mage ou ange, dispensé de toute morale, je suis rendu au sol, avec un devoir à chercher, et la réalité rugueuse à étreindre ! Paysan ! »

⁵⁶ Voir la note 3.

⁵⁷ Yves Bonnefoy, « Entretiens avec Bernard Falciola (1972) », *op. cit.*, p. 39-40.

⁵⁸ Voir Michèle Finck, « Claude Vigée : séparation et réparation », *Tsafon*, n° 85, 2023, p. 63-70.

et les puissances surnaturelles »⁵⁹. La volonté de surmonter le constat de séparation qui caractérise l'expérience moderne du monde commande dans l'œuvre vigéenne une « esthétique de la présence »⁶⁰, pour reprendre les termes de Stéphane Mosès, qui peut s'entendre comme une tentative pour répondre aux présupposés fondamentaux de la poésie moderne par la recherche d'un accord (y compris au sens musical du terme) entre la conscience et le monde. La volonté de surmonter l'épreuve symbolique de la séparation, qui se trouve étroitement liée au destin du peuple juif, et revêt de ce fait une portée double, historique tout autant que métaphysique, éclaire par ailleurs la survivance de l'éloge dans l'œuvre poétique de Claude Vigée – particularité qui invite à un rapprochement avec l'œuvre de Paul Claudel, à laquelle le poète a consacré plusieurs études⁶¹.

⁵⁹ C. Vigée, *Les Artistes de la faim*, op. cit., p. 19.

⁶⁰ Voir l'article précédemment cité : S. Mosès, « L'esthétique de la présence », op. cit., p. 268-283.

⁶¹ Voir Claude Vigée, « Paul Claudel et l'Apocalypse : le poète comme témoin du sacré », dans *Révolte et louanges*, op. cit., p. 71-81 ; « Paul Claudel face à Israël dans la Bible et dans l'Histoire », dans *L'Art et le démonique : XX essais critiques*, Paris, Flammarion, 1978, p. 78-102 ; « Origine et sens du vers claudélien », *ibid.*, p. 103-118.

Charles Juliet — Le Dire fraternel

Elena Gueudet Motte

Pourquoi écrire ? Pour quoi élever une voix de poète ?
Écrire par « joui-dire »¹, nous dit Claude Vigée. Écrire et s'exclamer : « Je danse, donc je suis »².

Danse de poète, célébration charnelle et spirituelle à la fois, délivrée des dogmes et des contraintes verbales. Une danse pour être dont la trace est double. D'un côté elle mime la montée d'une colonne de calcite rayonnante et dorée jaillie hors du temps, qui aspire à durer toujours, comme le rêve d'une œuvre humaine parfaite demeurée à jamais hors de notre atteinte. Mais aussi la flamme vive, fragile et mortelle, qui s'abîme aussitôt dans la nuit dont elle a surgi : une torche de sang et de braise vacillante charriée sans loi par le fleuve sauvage du devenir, qui nous emporte tous vers l'abîme³.

Une question de dialectique. Conjurant la tension entre l'absolu atemporel et la vulnérabilité mortelle – un tout et un rien – dans le surgissement, le saisissement fugace et miraculeux du verbe poétique. Qui unifie et fait vivre, dans l'instant et l'éternité – réconciliés.

« Être poète pour que vivent les hommes » moins seuls, moins déchirés. « Car le but poursuivi, c'est de faire entrer dans la ronde les humains inconnus qui m'entourent et me suivent, tous ceux qui, aujourd'hui ou demain à l'aube, voudront bien danser avec moi »⁴.

Le « joui-dire » incarne cette invitation à vivre le « présent absolu » comme seule manière vraie d'être au monde. Les textes rassemblés par Yvon Le Men, dans son ouvrage *Il fait un temps de poème*, entrent en résonance et, dans leur fragmentation et leur diversité, forment un tout unifié, un chant choral pour dire la poésie, sa profonde humanité et adhésion à la vie. Parmi ces voix aux inflexions

¹ Claude Vigée, « Danse de poète », dans Yvon Le Men (dir.), *Il fait un temps de poème*, Trézélan, Filigranes Éditions, coll. Reflets, n° 7, 1996, p. 33-39.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

communes, celles de Claude Vigée et de Charles Juliet semblent particulièrement se répondre. Depuis les profondeurs obscures de l'intime, le regard se porte vers l'Autre. Le cheminement spirituel, existentiel, accompli par Charles Juliet tout au long de sa vie et de son œuvre – puisqu'elles sont indissociables – n'est pas un accomplissement singulier. Sa poésie est faite pour le dialogue et le partage. Généreuse et fraternelle, elle donne à entendre une voix, ténue et familière, qui parle d'un retour à la vie, une voix prêtée à tous les « exilés des mots », pour qu'ils retrouvent leur propre chemin de retour. Une voix poétique qui, fondamentalement, doit faire échos. « Je l'ai entendue jusqu'au fond de ma nuit personnelle, 'la voix si faible' de cet autre 'qui geint au cœur de la ténèbre'. Je lis votre poème lentement, pour ne rien perdre en route, juste parce que je suis là en pays de connaissance ! », écrit Claude Vigée à Charles Juliet le 2 juin 1988⁵.

Pourquoi écrire ? Pour quoi faire – dire – être poésie pour Charles Juliet ?

Pour se clarifier et s'unifier, traverser sa nuit et briser les limites du moi. Exhumer en soi la part commune à tous et répondre alors à l'universel appel.

Plus connue et étudiée principalement pour ses journaux et ses récits autobiographiques, l'œuvre de Charles Juliet laisse également une grande place à la poésie. Comment expliquer cette diversité générique ? Le choix entre prose et poème procède-t-il d'intentions différentes ? Ce qui caractérise l'œuvre de Charles Juliet est sa remarquable homogénéité par-delà les spécificités génériques. Selon l'auteur, la forme que prendra sa voix lui est imposée, c'est passivement qu'il la reçoit et lui donne corps. Tantôt note de journal, tantôt poème. Quoique la frontière soit poreuse et que tous ses écrits proviennent d'une même source.

Toutefois, c'est vers la poésie que nous porterons notre regard, c'est le Charles Juliet poète qui retiendra notre attention car c'est dans le poème que semble aboutir le plus intensément – le plus justement peut-être – sa conception du dire et la retranscription-concrétion de la voix intérieure. C'est dans ses deux recueils anthologiques, *Moisson* et *Pour plus de lumière*, que nous irons chercher la matière afin d'étudier sa posture et son rôle de poète. Si *Moisson* comporte des poèmes inédits, il permet aussi un premier ressaisissement du cheminement poétique de Charles Juliet, que corrobore ensuite *Pour plus de lumière*, une « anthologie personnelle » retraçant son parcours poétique entre 1990 et 2012, d'*Affûts* à *Moisson*. Pour cet auteur, fondamentalement consacré à la quête de la connaissance de soi, l'évolution qui sépare les premiers poèmes de la soif – presque de la prédation

⁵ Correspondance personnelle.

de soi – des derniers poèmes de l'apaisement et de l'ouverture, est extrêmement sensible.

Ainsi, commencerons-nous par tenter une résolution du paradoxe initial qui tend à associer Charles Juliet à la quête mortifère d'une vérité à jamais insaisissable. Amorçons cette traversée de nuit.

Pourquoi écrire ?

« Écrire pour ne plus avoir peur »⁶.

Faire obstacle à la nuit

Passer par les affres. Il est une part commune de souffrance et de ténèbres dont le cheminement initiatique impose la traversée, l'exil fondamental de la naissance qu'il faut ressaisir, le chaos originel à unifier sous l'œil qui ordonne. Étape liminaire, premier jalon de la quête de sens et de soi, la traversée de la nuit intérieure et la mort du « moi » sont pour Charles Juliet les épreuves nécessaires qui préludent à « plus de lumière ».

L'errance première dans les *Ténèbres en terre froide*¹ fut longue pour le poète. Après avoir quitté l'école militaire et renoncé à la carrière de médecin pour se consacrer entièrement à l'écriture, la nuit ne semblait prendre fin pour Charles Juliet et prit bien des visages.

La solitude d'abord. Après des années de vie en communauté, il se retrouve seul et doit endosser ce choix qui s'est imposé à lui, la résolution du non, la nécessité de quitter la route pour se mettre à l'écoute de la voix intérieure. La nécessité de répondre à la soif qui est quête du « lieu » et du « nom », de la source et du verbe, d'une forme singulière d'absolu :

Atteint le dernier degré de l'épuisement. Quand tu avais perdu tes semblables. Quand il n'y avait plus de but de repères de chemin. Quand il n'y avait plus d'issue. Quand la seule énergie qui te tenait naissait de l'horreur de te savoir à l'agonie.

Sur ordre de la voix tu t'es dressé as risqué tes premiers pas

Inconnue la contrée les accidents du terrain. Mais familière la nuit. Et tout autant la peur de cet inconnu dont tu dois te nourrir et que tu redoutes de rencontrer.

⁶ Charles Juliet, « Pourquoi écrire », dans *Échanges*, Vénissieux, Éd. Paroles d'Aube, 1997, p. 33.

¹ Charles Juliet, *Ténèbres en terre froide. Journal I – 1957-1964*, Paris, P.O.L. 2000.

Que cherches-tu Tu avances erres te traînes renonces repars rebrousses chemin tournes en rond Ton œil empli par la nuit tu cherches le lieu Le lieu où tu serais rassasié Où se déploierait la réponse Où bouillonnerait la source Tu ne sais que marcher La nuit et la peur te harcèlent Et aussi la soif Mais à chaque pas la hantise de faire fausse route D'accroître encore la distance Tu cherches le lieu Le lieu et le nom Le nom qui saurait tout dire de ce en quoi consiste l'aventure¹

Cette « nuit » fait partie du vocabulaire récurrent chez l'auteur. Elle est à la fois la « ténèbre » – emploi marqué au singulier chez Juliet – concrète qui se déploie au coucher du soleil et la « ténèbre » métaphorique, matrice des angoisses, des doutes et douleurs d'être qui, depuis l'enfance, lui sera si longtemps familière :

quand vient la nuit
toujours cette angoisse
à voir mourir la lumière

alors les ombres
de la mort
m'envahissent

qui sait
si le soleil
réapparaîtra²

Intimement liée à la peur et à la solitude, la nuit est aussi, pour l'enfant Juliet, l'ombre quand il était seul aux champs, c'est l'obscurité de la cave où il doit descendre pour rapporter du vin, et cette terreur d'être enlevé, abandonné à nouveau, lui qui fut élevé dans une famille adoptive de paysans suisses après la mort de sa mère :

Il s'agit de la famille Ruffieux qui compte déjà un garçon et cinq filles. Par chance, et en raison des liens affectifs qui se sont tissés et confortés, il ne les quittera plus. Un autre garçon, un « petit frère », très aimé par Charles, complètera ce foyer bienveillant, et ce malgré leurs conditions économiques de vie très difficiles. Charles Juliet considère ces gens, de fait, et encore aujourd'hui, comme fondateurs de son sentiment d'avoir eu *une vraie famille* malgré la substitution imposée. Il va mener une vie de petit paysan et être scolarisé comme tel, avec de grandes interruptions dues aux travaux agricoles, et la tâche consentie de garder les vaches

¹ Charles Juliet, *Pour plus de lumière*, Paris, Gallimard, 2020, p. 37.

² Charles Juliet, *Moisson : choix de poèmes*, Paris, POL, 2012, p. 57.

en compagnie d'une précieuse chienne. Il aura cependant à vivre la solitude, la peur des ombres, des voleurs d'enfants fantasmés et du brouillard, l'angoisse d'un nouvel abandon...³

Dans le recueil *Moissons*, des poèmes inédits, sur le thème de l'enfance, évoquent avec simplicité et précision des souvenirs vifs, fulgurances d'images passées toujours vivaces dans la mémoire du poète. Le lieu ici concret du souvenir – la cave emplies d'ombres – devient le lieu métaphorique de la quête intime et existentielle de la connaissance de soi :

Chaque soir revenait l'instant fatidique
Il traînait prenait le pot traînait encore
Puis bandant sa volonté dominant sa peur
il se jetait dans la nuit descendait des marches

ouvrait à tâtons la porte qui grinçait
Il descendait encore La lumière éclairait
à peine la cuve et les tonneaux
Du robinet ne coulait qu'un mince filet de vin

À tout instant pouvait surgir le voleur d'enfant
Dans sa main le pot tremblait
Plus tard il lui a fallu descendre dans une autre cave
Il n'en est remonté qu'après de longues années¹

La honte et la culpabilité ensuite. La honte de se trouver hors du monde et de ne plus participer à l'effort commun, la honte de s'adonner au travail d'écriture tout en peinant à en recevoir les fruits car le poète est aussi confronté à la difficulté de dire, de transcrire en mots ce qui se murmure aux tréfonds. La culpabilité aussi – il le découvrira plus tard – de la mort de la mère, qui distille son poison depuis l'enfance, qui est vérité première, qui se résout dans la résilience de celui qui, tant d'années, a traîné après lui les pleurs et les cris de celle qui ne pouvait formuler. Le poème « Le lait de ta mélancolie » élucide et traduit ce qui longtemps s'était tu par des mots nus, dépouillés mais clairs, limpides, adressés à la mère :

épuisée
toi la mère

³ Marie-Thérèse Peyrin (dir.), *Fraternellement, Charles Juliet : textes de lectrices et de lecteurs à propos de son œuvre*, Lyon, Jacques André éditeur, 2019, p. 289-290.

¹ C. Juliet, *Moisson*, *op. cit.*, p. 45.

tu n'avais plus la force
de porter
ton poids de souffrance
et très tôt
tu t'es retirée

longtemps une voix
étouffée pleine de terre
n'a cessé de le harceler
comment peux-tu t'accorder
le droit de vivre
alors que tu as causé
la mort de ta mère
si elle a disparu
*toi aussi dois disparaître*²

L'image de la bouche « pleine de terre » est également une métaphore courante dans la poésie de Juliet qui fait référence, de manière très concrète à nouveau, à l'épisode traumatique de la herse, raconté par Jean-Pierre Siméon dans « La Conquête dans l'obscur » qui préface l'anthologie *Pour plus de lumière*, et, d'une manière plus symbolique, à la nuit intérieure qui étouffe :

Il y a d'abord l'épisode de la herse, souvenir d'enfance : une chose qui dit à la fois l'angoisse extrême, la terreur éprouvée jusqu'aux fibres ultimes, et pis, l'impuissance à la dire. Charles herse un champ avec son père adoptif, il s'assoit pour l'alourdir sur une barre de la herse : « la herse se renversa sur moi... ma bouche était pleine de terre, et je ne pus émettre aucun son » (Journal IV). Il y a ensuite ce cauchemar – qui finit toutefois dans une révélation heureuse : « il enfouit ses lèvres crevassées dans le sable... veut une dernière fois étreindre, embrasser la terre... » (Journal I).

Cela dit parfaitement l'insupportable asphyxie d'un être, l'éperdu combat contre la terre, la rocaïlle et le sable dans l'effondrement du dedans. La vie obstruée³.

Une vie obstruée mais libérée par la parole. La vie et l'œuvre – encore une fois – sont indissociables. Si le poème « Le lait de ta mélancolie » dévoile l'aspect mortifère de la quête de sens et de connaissance de soi, en mettant au jour – à nu et à vif – les plaies originelles, il est aussi libérateur et permet au poète de revenir sur un parcours qui débouche sur une plus grande clarté et une véritable adhésion à la vie :

² *Ibid.*, p. 146.

³ Jean-Pierre Siméon, *Pour plus de lumière : anthologie personnelle 1990-2012*, Paris, Gallimard, 2020, p. 12.

il ne t'a pas connue
mais bien qu'absente
tu étais toujours
à ses côtés

dans la confusion
il a lutté
régurgité le lait noir
s'est construit
contre ce qui
vous a arrachés
l'un à l'autre
et au long
des si lentes années
il s'est confié à la vie

s'est laissé pétrir
par ses mains noires
et ses mains blanches
a fini par adhérer
de tout son être
à ce vouloir vivre tenace
qui à son insu
l'a retenu de sombrer⁴

Ainsi, la poésie est aussi bien le résultat que le moyen d'effectuer le cheminement intérieur pour sortir de sa nuit, sa traversée étant nécessaire ; l'écriture est « à la fois un instrument de forage et ce qui résulte de ces fouilles. Elle est alimentée par ce creusement incessant auquel il faut se livrer, et elle est le fruit de tout ce travail »⁵.

Au fond de cette nuit, mettre à mort le « moi » et ses entraves, consentir à son effacement, conditionne la seconde naissance à soi et l'ouverture à l'universel. Dans ses entretiens avec Rodolphe Barry, Charles Juliet confie l'importance « de parvenir à une singularité anonyme »⁶ qui « consiste à dissoudre le moi et à laisser advenir le soi »⁷. Après le forage dans la nuit aboutissant à la destruction du « moi », la

⁴ C. Juliet, *Moisson*, *op. cit.*, p. 146-147.

⁵ Charles Juliet, *Charles Juliet en son parcours : rencontre avec Rodolphe Barry*, Paris, Les Flohic, 2001, p. 65.

⁶ *Ibid.*, p. 63.

⁷ *Ibid.*

rencontre et l'excavation de soi devient possible et amorce le retour vrai à la vie et au monde :

Le besoin de se connaître va, me semble-t-il, avec le besoin de se transformer. J'avais donc à éliminer une personnalité de surface que j'avais reçue de toutes ces années d'École. J'ai dû me livrer à un travail d'élimination, de destruction. Pour partir à la découverte de celui que j'étais, mais que je ne connaissais pas... Curieusement, on peut dire qu'être soi-même ne nous est pas donné. Il faut partir à sa découverte et s'engendrer. Nous naissons physiquement et nous avons à naître ontologiquement. Tant qu'on n'a pas pris conscience d'une manière extrêmement intense, vivante, des recès de la psyché, on n'a pas fait ce travail de dénudation qui prépare la venue de la seconde naissance⁸.

Dénudation, dépouillement. Il ne faut pas se méprendre. Il s'agit moins de dépecer en cédant à la nuit que de mettre à nu pour révéler. L'écriture est le moyen et la fin qui fera passer le sujet de singulier à pluriel, comme le souligne Geneviève Metge dans son introduction au n° 34 d'*Aube magazine*, consacré à Charles Juliet, « La dénudante lumière » :

Car l'écriture est l'outil privilégié grâce auquel surgit le sens. Au cours de cette aventure, l'homme et l'écrivain sont indissociablement liés. Peu à peu, à travers doutes, souffrances, questionnement émerge la certitude que rien ne viendra combler la faim de la vie. Mais la source est en chacun. Encore faut-il la capter. C'est à quoi s'applique l'écrivain. Une profonde mutation intérieure s'accomplit, qui le fait passer du particulier à l'universel⁹.

Après cette traversée de nuit pour atteindre une vérité en soi, le poète s'approche d'une plus grande clarté qui est aussi ordre et unité. Il s'approche du vrai qui est aussi beau et bien selon la pensée platonicienne. Il tend vers cet absolu, cet innommable, ce « tao » trouvé au centre, à la source, en soi : une *transcendance immanente*.

Pourquoi écrire ?

« Écrire pour produire la lumière dont j'ai besoin »¹⁰.

***Transcendance immanente* et humanisme**

⁸ *Ibid.*, p. 53.

⁹ Geneviève Metge, « La dénudante lumière », *Aube magazine*, n° 34, 1989.

¹⁰ C. Juliet, « Pourquoi écrire », *op. cit.*, p. 34.

Pour Charles Juliet, l'issue est en l'homme. Comme il l'a lui-même expérimenté, chacun a, en soi, une voie à ouvrir, un chemin à parcourir pour vaincre les ombres, gagner un peu de liberté et de lucidité. Le poète affirme sans équivoque ne s'affilier à aucun dogme. La spiritualité qui est au cœur de sa démarche semble humaniste, par et pour l'homme. C'est en lui-même que l'humain doit trouver la ressource pour se dépasser, en renaissant à lui-même, pour se rendre plus libre, pour se transcender donc, et mieux vivre. Pour accomplir cette transformation, il peut bien sûr s'inspirer d'autres parcours de vie, s'inscrire dans des pas laissés avant lui. Charles Juliet s'est nourri de bien des œuvres et des lectures et s'est reconnu dans bien des figures d'auteurs, d'artistes et de mystiques, comme autant de jalons sur sa voie poétique et spirituelle. L'accès à la littérature fut certes tardif pour le poète qui ne connut longtemps que la Bible, au cours de son enfance paysanne. Mais les études au sein de l'école militaire furent à la fois une épreuve et « sa chance » :

puis à douze ans
loin de la mère au grand cœur
il se retrouve dans une caserne
où il va rester huit ans
et ce fut sa chance¹¹

La rencontre avec son professeur de français en classe de première, M. Laurent, amorcera une indéfectible passion pour la littérature, un besoin d'écrire et de lire – allant jusqu'à la « boulimie » – pour apprendre à trouver les mots. Se souvenant des cours de son professeur sur Pascal : « Une seule chose intéresse l'homme, c'est l'homme »¹², « Je ne puis estimer que ceux qui cherchent en gémissant »¹³, il sera marqué par ses enseignements et son besoin d'écrire deviendra si pressant et intransigeant qu'il abandonnera ses études de médecine pour se consacrer à l'écriture :

Au départ j'étais plutôt à l'aise en mathématiques et faible en français, je n'avais jamais rien lu et les mots ne me venaient pas... J'ai travaillé, et progressivement, j'ai pris du plaisir à écrire, des lettres notamment. Puis en première, j'ai eu un excellent professeur de français, et alors je me suis passionné pour la littérature. Je passais des études entières à lire et à relire mon livre de morceaux choisis. Jusqu'à en connaître certains par cœur. [...] Ce grand désir de lire, je

¹¹ C. Juliet, *Moisson*, op. cit., p. 51.

¹² Blaise Pascal, cité par Charles Juliet, *Ces mots qui nourrissent et qui apaisent, phrases et textes relevés au cours de mes lectures*, Paris, POL, 2008, p. 30.

¹³ *Ibid*, p. 101.

n'ai pas pu l'assouvir avant l'âge de vingt-trois ans... Il n'y avait pas de bibliothèque, et lorsque j'étais à Jujurieux, c'était pareil, je n'ai jamais eu de livres à ma disposition... alors par la suite je crois que j'ai été pris de boulimie, pour rattraper ce manque. J'aimais faire de longues dissertations sur Chateaubriand, Victor Hugo... Je m'étais pris au jeu, grâce à ce professeur, M. Laurent, qui était quelqu'un de remarquable. J'attendais sa venue avec impatience. Je me souviens encore de ses cours sur Pascal, Montaigne... Mais j'étais encore très loin de penser qu'un jour j'écrirais...¹⁴

Parmi les figures qui ont marqué Charles Juliet se trouve le peintre Bram van Velde à qui il consacre rapidement un ouvrage, poussé à la publication par Bernard Noël, mais aussi le poète allemand Hölderlin. Juliet se reconnaît dans cette figure du « trop souffrant » et décèle dans ses textes une résonance, un écho de ce qui l'anime. Le manuscrit d'*Un lourd destin*, pièce consacrée au poète allemand qui prend la forme d'un recueillement à plusieurs voix pour comprendre qui était *l'homme* Hölderlin, laisse entrevoir à quel point Juliet fait de la lecture un champ de recherche et y décèle une trace d'universalité, du commun partagé :

Alors que j'étais enfant, une passion s'est emparée de moi : la passion de la lecture. À l'adolescence, cette passion s'est pour ainsi dire embrasée, et pris de boulimie, j'ai dévoré des dizaines et des dizaines de livres. À l'époque, je ne savais pas pourquoi j'étais possédé d'une telle passion. Par la suite, j'ai compris que ce que je cherchais dans ces livres, c'était l'essence de la vie – une vie condensée, intensifiée, magnifiée. Un inconnu m'admettait dans son intimité, me prenait pour confident et me racontait avec force détails le meilleur de ce qu'il avait vécu ; avec lui pour guide, je m'embarquais dans un voyage où tout allait me passionner de ce qu'il me donnerait à voir, à entendre et à ressentir¹⁵.

Le manuscrit révèle aussi le travail qu'il a accordé à la tirade de Johann, l'une des voix fictives qui donne à connaître un aspect de la personnalité et de la vie de Hölderlin. Sur des pages raturées, Juliet réécrit à plusieurs reprises la tirade du personnage, ajoutant et déplaçant ce qui s'apparente à des vers, cherchant le mot juste avec minutie :

ce trop souffrant
il est descendu aux enfers
mais pour son malheur
n'a pu en remonter

¹⁴ C. Juliet, *Charles Juliet en son parcours*, op. cit., p. 23-25.

¹⁵ Charles Juliet, manuscrit d'*Un lourd destin*, 2000, feuillets 35 et 36, Archives de la BNF, Paris, consulté le 15 juillet 2024.

Avant de sombrer
sa recherche ses percées dans l'inconnu
il les a concrétisées
dans des poèmes des hymnes des élégies
d'une forte densité
d'une inépuisable richesse.
De tels écrits ~~recèlent ce qui peut permettre~~ proposent à notre faim
ce qui peut lui permettre de s'assouvir
et de leur voix proche du murmure
ils incitent chacun à s'éveiller
à creuser en soi
à s'avancer (pas à pas)
sur le chemin qui conduit
à donner son plein accord
à soi-même et à la vie¹⁶

Cette « voix » dont il est question est aussi bien celle de Hölderlin pour le lecteur que fut Juliet que celle de Juliet pour ses propres lecteurs. Et ainsi se révèle le cercle vertueux des voix qui s'élèvent et transmettent en héritage, d'homme à homme, l'expérience vécue, le mot qui sait dire, l'adhésion à la vie. C'est d'une autre naissance qu'il s'agit ici, la seconde naissance nécessaire, après la fécondation spirituelle. Charles Juliet s'inscrit dans cette filiation et prépare à son tour sa propre descendance.

Par-delà l'œuvre et sa résonance, c'est l'homme qui fascine Juliet et qui est au centre de ses préoccupations. La voix ne suffit pas, il lui faut un visage, un lieu. Et c'est sur les traces du poète allemand qu'il se rend à Tübingen et compose, pour être au plus proche de l'homme qu'il était. Voilà une autre façon de mettre l'humain au centre, en réincarnant des mots qui furent des vies, en mesurant le poids de travail et de souffrance, en comptant les heures d'existence qui ont permis d'enfanter les lignes qui nous parlent, avec une infinie compassion :

Un jour, je me suis rendu compte que les écrivains que j'aime particulièrement sont ceux dont la vie et l'œuvre ne présentent aucune discordance, ceux qui ont vécu en accord avec leurs idées, en accord avec ce qu'ils ont écrit. Avec eux qui peuvent avoir quitté ce monde depuis longtemps, j'ai noué de ferventes amitiés, et ils sont pour moi aussi vivants que les êtres que je côtoie chaque jour. Hölderlin, Friedrich Hölderlin est de ceux-là. [...]

¹⁶ *Ibid.*

Un matin, et bien que je ne sois pas un idolâtre, j'ai passé deux heures, à la bibliothèque de Stuttgart, à tenir dans mes mains, à scruter avec tendresse les feuilles grand format sur lesquelles il avait écrit et retravaillé ses poèmes.

Une autre fois, un soir d'automne, à l'heure où la nuit descendait sur le cimetière de Tübingen, je me suis recueilli sur sa tombe. Une tombe effondrée, couverte de lierre et qu'une main inconnue avait honorée de quelques fleurs.

Frappé par ce qu'il a écrit non moins que par les épreuves qui ont émaillé son existence, je me suis demandé à maintes reprises qui avait été l'homme Hölderlin¹⁷.

De cette rencontre, naissent des poèmes de l'accomplissement et de l'unité apaisée. Par les mots communs, le poète se recompose un être entier :

nuits de Tübingen
ouatées de silence et de neige
les heures s'égrènent
et je m'engage plus avant
dans l'épaisseur de la nuit
ma faim ce torturant désir d'être
qui habituellement me harcèle
ma faim est retombée
et l'immensité dans laquelle
je me déploie
n'est que paix
bonheur d'être
plénitude¹⁸

Pour Charles Juliet, l'issue est en l'homme et dans ses voix multiples, semblables à la sienne, mais le travail sur soi qui est exigé est un travail individuel. La démarche est la même mais il faut l'accomplir seul, se confronter à l'intime et ses tréfonds. Ainsi, le poète accorde une grande valeur à l'expérience : « Tant qu'on n'a pas vécu ces expériences par soi-même, on ne sait pas de quoi il s'agit... 'Une vérité répétée est un mensonge.' pensait Krishnamurti. Une vérité, il faut la puiser en soi-même. Mais pour la puiser en soi-même, il faut descendre aux enfers. »¹⁹

La transcendance – cette soif et cette faim chez Juliet – tant recherchée par le poète, est à trouver à la source intérieure. Au fin fond de l'obscurité de l'homme, se

¹⁷ C. Juliet, manuscrit d'*Un lourd destin*, *op. cit.*, consulté le 15 juillet 2024.

¹⁸ C. Juliet, *Pour plus de lumière*, *op. cit.*, p. 305.

¹⁹ C. Juliet, *Charles Juliet en son parcours*, *op. cit.* p.119.

trouve la clarté. A partir d'un souvenir, d'une expérience marquante, le poète compose la métaphore de la source :

Un jour d'été, je suis descendu dans un bois profond, sombre, et là j'avais découvert une source au milieu d'une petite clairière. Tout à coup, une paix soudaine avait mis fin à l'angoisse que j'avais ressentie au cours de cette descente... [...] c'est après que j'ai pu voir dans cette histoire la préfiguration de ce que j'allais vivre beaucoup plus tard sur un tout autre plan...²⁰

La transcendance se découvre dans l'immanence, en soi, et ne procède pas d'un principe extérieur. Il s'agit de ce que Jean-Pierre Siméon nomme « une *transcendance interne* »²¹ :

Charles Juliet est nourri de toutes les traditions mystiques qu'il a fréquentées en assoiffé inextinguible. S'il reconnaît volontiers sa dette, il n'entretient aucun malentendu. Le Dieu que cherche l'extase mystique n'est pas le sien. Ou plutôt : le Dieu que tous ceux-là revendiquent, c'est selon lui un prête-nom pour cet Autre en eux-mêmes, la voix intérieure. Ce que Juliet donc nomme « le soi ». Les chemins pour atteindre l'un ou l'autre sont les mêmes : le non-vouloir, le non-savoir, le non-pouvoir. L'effet de la quête, à son succès, le même : fusion extrême, jouissance, plénitude... Il y a sans aucun doute identité de la démarche spirituelle : abandon à la voix secrète qui parle dans le silence du monde, émancipation du moi, ses ors et ses œuvres, ouverture à la totalité. [...] Il y a donc bien dans les deux cas « transcendance », c'est-à-dire au strict sens étymologique, passage d'un lieu à un autre, dépassement et mutation. La différence fondamentale, c'est le point d'arrivée : extérieur chez les mystiques qui *vont* se fondre dans le tout-Dieu ; intérieur chez Juliet qui « revient à lui » – comme on renaît après la perte de connaissance –, en ce soi, certes *autre*, étrange même, mais compris dans l'être²².

Parmi ces voix familières de mystiques, il en est une qui se démarque et qui semble si proche de Charles Juliet. La voix de celle qu'il nomme « amie » s'est élevée des camps de la mort, a transpercé l'absurde et l'obscur de son éclat, a transmis un intense message d'amour et de vie par-delà l'horreur, au travers de son *Journal, Une vie bouleversée*, tenu entre 1941 et 1943, et au travers de ses lettres depuis le camp de transit de Westerbork²³. Outre l'éminent intérêt historique que représentent les écrits

²⁰ *Ibid.*, p.16.

²¹ Jean-Pierre Siméon, *Charles Juliet : la conquête dans l'obscur*, Paris, J.-M. Place, 2003, p. 22.

²² *Ibid.*, p. 19-22.

²³ Etty Hillesum, *Une vie bouleversée. Journal : 1941-1943*, Paris, Seuil, 1985 et *Lettres de Westerbork*, Paris, Seuil, 1988.

d'Etty Hillesum, la jeune femme, décédée à Auschwitz en 1943, nous lègue le témoignage d'un cheminement spirituel poignant. Charles Juliet reconnaît sa dette envers elle en qui il trouve une forte résonance. Il cite ses mots dans son ouvrage *Ces mots qui nourrissent et qui apaisent* :

C'est en souffrant que j'apprends ce que je sais. [...]

Ayant appris à lire en moi-même, je me suis avisée que je pouvais lire aussi dans les autres. Au milieu de baraques peuplées de gens traqués et persécutés, j'ai trouvé la confirmation de mon amour de cette vie.

Je sens en moi ce besoin de franchir toutes les frontières et de découvrir le fond commun à toutes les créatures, si différentes et si opposées entre elles. Et je voudrais parler de ce fond commun d'une petite voix douce, mais inlassable et persuasive²⁴.

En compagnie de Claude Vigée et de Dominique Sterckx, Charles Juliet adresse également un hommage à Etty Hillesum, « Un livre, une amie », dans l'ouvrage préfacé par Liliane Hillesum : *Etty Hillesum, « histoire de la fille qui ne savait pas s'agenouiller »*.

À travers les mots de Claude Vigée et ceux de Charles Juliet lui-même, on comprend à quel point les idées comme les mots employés par ces auteurs se répondent de façon saisissante. Un terme si fondamental et irremplaçable chez Juliet que « la source » résonne déjà chez Etty Hillesum :

C'est pour y puiser en dépit de tout, dans ce lieu mortifère, un pur flux de vie nouvelle jaillissant de la source longtemps enfouie au plus secret d'elle-même : « *en me mettant à l'écoute d'une source cachée au plus profond de moi-même* », « *la seule vraie certitude touchant notre vie et nos actes ne peut venir que des sources qui jaillissent au fond de nous-mêmes...* »²⁵

La soif, le désir de dire, d'exprimer avec simplicité et transparence la voix intérieure, établit une autre parenté entre les deux diaristes : « Je sens en moi la force contraignante et directrice d'une gravité toujours plus présente, toujours plus profonde, sorte de voix silencieuse qui me dicte ce que je dois faire et m'oblige à noter en toute franchise »²⁶. Chez Charles Juliet comme chez Etty Hillesum, il s'agit

²⁴ Etty Hillesum, citée par Charles Juliet dans *Ces mots qui nourrissent et qui apaisent*, op. cit., p. 157.

²⁵ Claude Vigée, « Secourir Dieu dans la Shoah : l'épreuve d'Etty Hillesum », dans *Etty Hillesum, « histoire de la fille qui ne savait pas s'agenouiller »*, Les carnets spirituels, vol. 56, Paris, Arfuyen, 2007, p. 122.

²⁶ *Ibid.*, Etty Hillesum, citée par Claude Vigée, p. 149.

d'accueillir cette voix et non de la convoquer. La poésie s'impose au sujet passif qui la matérialise sur la page, toujours en quête du mot juste, de la formule exacte, évocatrice, totale et communément partagée :

Elle s'adresse ainsi à Dieu le 15 septembre 1942 : *« Tu vois, mes travers n'ont pas changé, je ne puis me résoudre à poser la plume : je voudrais encore, au dernier moment, trouver cette formule unique et libératrice. Je voudrais pouvoir trouver le mot unique qui me permette de tout dire, tout ce qui est en moi, ce trop-plein, cette opulence du sentiment de la vie. Pourquoi ne m'as-tu pas faite poète, mon Dieu ? Mais si, je suis poète, je n'ai qu'à attendre patiemment que lèvent en moi les mots qui porteront le témoignage que je crois devoir porter... »*²⁷

La recherche de ce « mot unique », qui prend bien des noms et que la langue – avec son pouvoir et sa défaillance – risque de trahir, se fait sous le signe de la quête d'absolu, de cette *transcendance immanente* qui met l'homme et la vie au centre. Claude Vigée cite Etty qui relate sa découverte intérieure de Dieu, d'une transcendance en elle, contenue dans les profondeurs explorées, forcées par Juliet lui-même : « Je poursuis, écrit-elle, un dialogue extravagant... avec ce qu'il y a de plus profond en moi et que, pour plus de commodité, j'appelle Dieu... je me recueille moi-même »²⁸. Il y a mouvement de retour, au plus intime et enfoui de soi, pour y découvrir le principe supérieur et universel. Celui qui cherche se découvre et se transcende. Le sujet est objet et clôt le cercle vertueux :

Surmontant en soi-même la pulsion de mort ravageuse, les cris de haine qui doivent monter en elle, irrésistiblement, devant le scandale de l'extermination des juifs européens dont elle fait partie avec les siens, cette âme à l'abandon se tourne vers la présence divine soudain découverte dans son tréfonds : *« il y a en moi un puits très profond et dans ce puits il y a Dieu... et Dieu est enseveli »*.²⁹

Claude Vigée reprend ensuite les termes du philosophe Husserl pour désigner cette présence en soi à ressaisir, qui donnerait à Etty son acuité : « Si elle parvient à cet état de conscience extrême, c'est parce qu'elle a pu, par ses propres moyens, découvrir dans sa chair et son esprit qu'il 'existe une transcendance au sein de l'immanence', pour reprendre les termes philosophiques un peu trop abstraits de Husserl »³⁰.

²⁷ *Ibid.*, p. 154.

²⁸ *Ibid.*, p. 149.

²⁹ *Ibid.*, p. 122.

³⁰ *Ibid.*, p. 139.

La *transcendance immanente*, le retour aux origines profondes de l'humain, l'innommable universel qui confronte le langage à ses limites. Il revient alors au poète passif, attentif à l'écoute du verbe qui s'élève, de le traduire en mots compréhensibles par tous. Charles Juliet s'inspire des mots de Claude Vigée et c'est une communauté entière de poètes et de voix qui semblent s'unir sous l'égide d'une vérité contenue qui transcende, claire et familière : « Cette lumière de l'origine n'est ni mystérieuse ni occulte. Il suffit de fermer les yeux pour la sentir monter en soi, entraînant avec elle des mots pris dans un rythme »³¹.

Une vocation. Qui est aussi agir.

Ce ressaisissement en l'homme de la *transcendance immanente* est indissociable d'une éthique. La morale est au cœur de l'œuvre de Charles Juliet. Son cheminement poétique et spirituel, qui parcourt ses notes de journal comme ses poèmes, est l'exemplification par l'expérience, par le vécu – essentiel pour Juliet à la connaissance – de la posture morale qui est la sienne. Il s'agit, en mettant l'homme au centre, de donner à entendre certaines valeurs qui permettraient une avancée commune, au sein d'une société qu'il dépeint comme « malade » : « Écrire pour affirmer certaines valeurs face aux égarements d'une société malade »³². Mais là encore, le remède est immanent, car il exige un travail interne, en pensant d'homme à homme. Ce qui importe est la façon d'agir envers autrui et c'est à l'homme d'ajuster ses actions au bien commun, pour faire progresser la société, et cela implique la destruction du « moi » et de son égocentrisme :

Savoir si Dieu existe ou n'existe pas, cela m'est totalement indifférent. Ce qui me semble primordial, c'est le problème moral. Comment se comporte-t-on avec autrui ? De ce que je suis, de ce que je fais, résulte-t-il du positif ou du négatif ? Les chrétiens parlent beaucoup du Christ et l'identifient à Dieu. Je ne peux pas les suivre sur cette voie, même si la figure du Christ est pour moi très importante. J'ai beaucoup médité les Évangiles. Le Christ n'a cessé de parler de la nécessité de créer les conditions qui permettent de s'ouvrir à la vie. « Je vous ai apporté la vie, la vie en surabondance... » Cette vie-là, on ne peut la trouver que lorsqu'on se défait de l'individuel... Un poète mystique a écrit : « Si la connaissance ne t'enlève pas à toi-même, mieux vaut l'ignorance qu'une telle connaissance. » Cette connaissance suppose au préalable un travail de destruction, d'élimination du moi³³.

³¹ C. Vigée, cité par Charles Juliet, *Ces mots qui nourrissent et qui apaisent*, op. cit., p. 49.

³² C. Juliet, « Pourquoi écrire », op. cit., p. 35.

³³ C. Juliet, *Charles Juliet en son parcours*, op. cit. p. 71-73.

Nourri de spiritualités syncrétiques, Charles Juliet en tire une essence commune et fait entendre, par sa voix propre, une multiplicité d'inflexions, d'accents et de nuances qui disent la pluralité d'expériences menant à une même voie morale : clarté, unité, compassion.

À voix basse, il dit la révolte contre une société et des valeurs qui ne lui conviennent pas et s'il prend la plume, c'est bien avec cette exigence éthique. Pour lutter contre – ou plutôt parler pour – la détresse humaine d'abord et ses divers visages : « cette douleur incessante / qui brûle les entrailles / de ces huit cent millions / d'hommes de femmes et d'enfants / qui endurent les affres de la faim »³⁴, « la millénaire / et insondable / souffrance / humaine »³⁵. Contre le matérialisme aussi, qui déshumanise et place – non plus l'homme – mais l'objet au centre :

Notre époque de matérialisme veut que les gens ne soient plus considérés maintenant que comme des consommateurs. Dans la mesure où une part importante de l'homme, celle de son être intérieur, est complètement oubliée, méconnue, niée, il ne peut se produire que les perturbations que nous connaissons. [...]

La recherche forcenée du profit fait qu'il y a de moins en moins de générosité, et c'est bien souvent cela qui est à l'origine de certains problèmes. [...]

Il faudrait un peu plus de sens civique, un peu plus de solidarité, un peu plus de compréhension de la part de chacun...³⁶

Bien qu'évasif sur la nature concrète des « perturbations » et « problèmes » sociaux, Charles Juliet invite à retrouver une compassion, une fraternité fondamentale, autant de valeurs qui semblent perdues dans un monde ancien, potentiellement associé à la « source », l'Éden initial. Dans « Le chemin intérieur de Juliet », Philippe Derivière insiste sur la dimension inactuelle de l'œuvre de ce poète qui semblerait par trop regarder en arrière avec nostalgie, tout en voulant mettre à bas un monde contemporain dépassé et inadéquat :

Remarquons en premier lieu que si la quête de Juliet est bien orientée vers un ailleurs dont l'époque actuelle et le poète en particulier, ressentent le manque et souhaitent l'avènement, cet ailleurs semble désigner dans son langage, non un site nouveau, mais un état originel, sorte de cavité de l'immuable. [...]

³⁴ C. Juliet, *Moisson*, *op. cit.*, p. 113.

³⁵ *Ibid.*, p. 176.

³⁶ Charles Juliet, propos recueillis par Charles Marques et Yvon Mézou, « Entretien avec... Charles Juliet, écrivain », *Le Progrès*, jeudi 18 mars 1993, page 7.

Face à l'effondrement de l'homme, il s'agit donc de reconstituer l'unité perdue. Et l'écriture est pour le poète le moyen privilégié de cette réunification : « Écrire, c'est aller du multiple, du divers, à l'un »³⁷.

Le risque est alors, pour Philippe Derivière, de « s'enfermer dans une dimension intemporelle du temps, pour laquelle même l'avenir ne serait que restitution du passé. Et cela seul serait déjà le signe de l'inactualité de son œuvre »³⁸. L'issue ne serait donc pas dans le nouveau mais dans une ressaisie et réactualisation du passé – le « Re- »³⁹ étant une clé de lecture de Juliet selon Jean-Pierre Siméon.

Pour Charles Juliet, il semble que la réponse se trouve en effet hors du temps, pour saisir quelque chose d'impérissable, de « transcendant dans l'immanence », pour que le singulier cède la place à l'universel et que le poète effleure une vérité propre à résonner en chacun, parce que commune et atemporelle. Il s'agit de redire, de reformuler ce qui précède et transcende pour le rendre toujours audible et sensible à chacun, à chaque contemporain :

Depuis que j'écris, j'ai cette sensation que l'humanité est parcourue par des lignes de forces constantes, et que le rôle de l'écrivain, c'est de redire ce qui a toujours été dit, mais de le reformuler sous une forme appropriée, qui puisse être reçue, comprise par nos contemporains. Il y a nécessité à redire les mêmes choses d'une manière nouvelle, parce que les sensibilités évoluent, parce que les mots s'usent. C'est ce à quoi je m'emploie. Avec mes moyens et mes limites...⁴⁰

Pourquoi écrire ?

« Écrire pour être moins seul. Pour parler à mon semblable »⁴¹.

Le Dire fraternel : donner sa voix

Le mouvement est double. C'est un échange, une discussion. Pas de soliloque stérile. Un dialogue. Il est toujours question de dialogue. Dans l'œuvre de Charles Juliet, les mots sont faits pour être prononcés, entendus, incarnés. Quel que soit le genre, de la note de journal au texte théâtral, en passant par le poème. La voix ne

³⁷ Philippe Derivière, « Le chemin intérieur de Juliet », dans Charles Juliet, *Échanges*, *op. cit.*, p. 78-80.

³⁸ *Ibid.*, p. 80.

³⁹ J.-P. Siméon, *Charles Juliet : la conquête dans l'obscur*, *op. cit.*, p. 16.

⁴⁰ Charles Juliet, propos recueillis par C. Marques et Y. Mézou, « Entretien avec... Charles Juliet, écrivain », *op. cit.*, p. 7.

⁴¹ C. Juliet, « Pourquoi écrire », *op. cit.*, p. 35.

résonne pas seule, elle écoute et répond, toujours adressée, toujours partagée. Il s'agit à la fois de dire pour être – enfin – entendu, et donc de porter la parole de ceux qui se taisent, que l'on n'écoute pas ou qui n'ont pas – encore – les mots, et de parler pour eux en fondant leur voix dans celle du poète. Mais il s'agit aussi d'apporter une voix poétique qui murmure aux solitudes, qui perce le silence et s'incarne en main tendue qui ouvre une voie. Et cette voix veut s'« offrir en viatique à autrui »⁴² : « je voudrais tant / pouvoir la prêter / aux humiliés / de la parole // si longtemps / j'ai été l'un d'eux »⁴³, dit Juliet.

La première de ces voix, la première qui dut être portée est celle de la mère :

j'étais seul
à entendre ta voix

ta voix étouffée
suppliante

et qui me criait
délivre-moi

*tire-moi hors
de cette tombe*

*donne-moi à vivre
la vie que je n'ai pas vécue*⁴⁴

Depuis l'enfance, Charles Juliet est marqué par la mort de la mère. La mère biologique inconnue – avant d'en apprendre la mort –, la mère biologique internée et morte de faim, victime de l'extermination douce sous l'Occupation. Le poète se tient à l'écoute de ces voix ténues, inaudibles pour la plupart et se veut – se doit d'être ? – le relais de la voix maternelle, comme de celle des autres victimes, étouffées sans avoir éclos et passées sous silence. C'est avec la pudeur et la retenue qui lui sont propres qu'il dénonce ces atrocités, et se tient à l'écoute de ceux qui souffrent, en silence : « ceux qui n'ont pas les mots / et pleurent derrière les murs »⁴⁵.

⁴² C. Juliet, *Moisson*, op. cit., p. 88.

⁴³ *Ibid.*, p. 72.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 140.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 92.

Avec une très grande clarté, avec une infinie simplicité, il traduit le cri initial, contenu, prémices du cheminement, enfin formulé pour permettre la délivrance :

parle-moi

du fond de ta tombe

parle-moi

confie-moi

ce que tu as

toujours tu

et souffle-moi

les mots dont j'ai besoin

pour te ressusciter⁴⁶

« À qui écrit Charles Juliet ? »⁴⁷, s'interroge Bernard Noël qui qualifie le poète de « porte-voix »⁴⁸. À la mère, aux semblables, à lui-même aussi qui dut apprendre à formuler :

À tous ceux qui restent prisonniers de leur silence et dans l'espoir que la conquête de sa propre expression soulagera leur isolement. Cette démarche ne repose pas sur un exercice du langage traité en machine expressive : elle a recours aux mots comme à des simples susceptibles de guérir la communication en la réarticulant avec un « centre » dispensateur de compréhension et d'allègement. Les mots sont une matière efficiente, qui s'incorpore à la vie de l'écrivain et la transforme, non pas en texte, mais en un calmant mental⁴⁹.

L'identité du poète – le moi gisant – devient si frêle, si poreuse et transparente qu'elle prend les visages innombrables de ceux qui se reconnaissent dans ses mots et parlent par sa voix. La parole poétique invite au voyage et à la confrontation à soi, autant qu'elle libère, pour mieux voir et vivre.

L'énonciation, au cœur de la poésie de Juliet, témoigne de cette fusion du sujet lyrique avec son destinataire : « ta plainte s'épanche / par ma voix »⁵⁰, pour former une communauté, une unité fraternelle. Il y a ré-union dans le creuset du langage et

⁴⁶ *Ibid.*, p. 142.

⁴⁷ Bernard Noël, « Un calmant mental », *Aube magazine*, n° 34 : « La dénudante lumière », *op. cit.*, p. 3.

⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁰ C. Juliet, *Moisson*, *op. cit.*, p. 185.

de la poésie, en un même cri : « le cri / de ta souffrance / et de la mienne // de celle qui ronge / en chacun »⁵¹.

Quand Charles Juliet profère : « tu es la geôle / et le geôlier / d'un paria / que tu ne veux pas connaître / que tu refuses de nourrir / dont tu subis la faim la loi / que tu voudrais exterminer // j'entends ses cris / dans tes yeux »⁵², l'identité du poète se diffracte entre la troisième personne : « ses cris » qui met à distance, la deuxième personne qui interpelle et retourne le regard en dedans et le « je » qui formule. Ce « je » du poète peut aussi bien s'adresser à lui-même, dans cette démarche d'exploration et de connaissance de soi, qu'au lecteur, au sens littéral de la compréhension et de la compassion : « Quand la compassion te relie / à ceux que l'époque rudoie »⁵³. Charles Juliet utilise également le pronom « nous » pour signifier cette communauté fraternelle : « nous les éprouvés / qui pleurons / sur le seuil »⁵⁴. L'Autre est le même.

L'Autre souffrant, l'Autre lecteur est un frère, un semblable. Son identité se fonde dans la voix poétique énoncée, il s'y reconnaît, s'y trouve chez lui, s'y sent moins seul. « Il aime paver les impasses du silence avec des mots habitables »⁵⁵, dit Jacques Josse de Juliet. Alors le lecteur peut trouver sa propre voix et parler à d'autres. Le microcosme intime devient macrocosme fondé sur la compassion, le partage et la transmission, le propre du langage. Le mouvement est aussi cyclique. La voix du poète esquisse ce que nous avons nommé un cercle vertueux : nourri de ses propres lectures, de ceux qui ont su dire avant lui, il formule et alimente, nourrit à son tour son lectorat ; et se brisent les engrenages de silence qui entraînent des générations dans les rouages implacables d'une douleur tue.

Le poème, dans sa verticalité, déroule la multitude des êtres et la profondeur des âges contenues dans ces rouages de l'héritage :

ceux qui nous ont précédés
ont construit ces siècles
sous lesquels nous plions
ces multitudes fauchées
par les pestes les famines
les colères de l'histoire
visages obsédants aux lèvres

⁵¹ *Ibid.*, p. 176.

⁵² *Ibid.*, p. 63.

⁵³ *Ibid.*, p. 103.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 68.

⁵⁵ Jacques Josse, texte du 29 mai 1988, *Aube magazine*, n°34 : « La dénudante lumière », *op. cit.*, p. 9.

pétrifiées sur un cri
ont jonché la route
de ces ruines
nous maintiennent
en ce crépuscule ces terres
épuisées ce nauséux
venu trop tard
dans un monde
irrémédiablement
trop vieux
semblent par cela même
échapper à la mort
parcourent sans fin
la planète
en d'interminables cohortes
leur fatigue
est dans mon sang⁵⁶

En raison de ce don – plutôt de cet apprentissage – de la parole, Charles Juliet se dit, dans la revue *Jungle*, « être privilégié »⁵⁷. Mais de ce pouvoir naît alors un devoir, conformément à son éthique, qui détermine sa vocation : « La fonction de l'écrivain est de proposer à autrui des mots justes et simples qui vont le révéler à lui-même. Et dans la mesure où il se sera rencontré, peut-être les mots dont il a besoin lui viendront-ils »⁵⁸.

C'est le pouvoir de la parole, tel que le formule Claude Vigée en décrivant la vocation d'Etty Hillesum dans le camp de Westerbork, ce privilège de celui qui peut dire :

Contrairement aux autres captifs privés du pouvoir d'évocation de la parole, Etty veut proférer son mal. Elle sait, comme Goethe, "*qu'un dieu m'a donné la force de dire ce que j'endure*". C'est le privilège exorbitant de la parole, concédée dans sa distance nécessaire hors du vécu immédiat, qu'elle revendique en tant qu'artiste à l'état naissant⁵⁹.

⁵⁶ C. Juliet, *Moisson*, *op. cit.*, p. 61.

⁵⁷ Charles Juliet, « Sur la poésie », Entretien avec Bernard Bretonnière, *Revue Jungle*, Nantes, janvier 1996, p. 73-77.

⁵⁸ *Ibid.*

⁵⁹ C. Vigée, « Secourir Dieu dans la Shoah : l'épreuve d'Etty Hillesum », *op. cit.*, p. 153.

Et ce privilège se tourne entièrement vers l'Autre en « un élan démesuré vers autrui souffrant »⁶⁰, élan qui se traduit chez Etty par une unité, une communauté de vie, jusqu'à l'absolue abnégation : « Je ne vivrai plus jamais mon enfer personnel (je l'ai vécu suffisamment autrefois, j'ai pris de l'avance pour toute une vie) mais je puis vivre très intensément l'enfer des autres »⁶¹.

Ainsi, c'est l'agir du poème que d'apaiser : « On voudrait être un baume versé sur tant de plaies »⁶², et de nourrir : répondre à sa propre faim – cet appel d'absolu – et à celle des autres, connue des semblables, reconnue par le poète. Toujours le mouvement semble dialectique : creuser jusqu'à la source pour s'ouvrir à l'universel, parvenir à la concrétion et à l'épure des mots pour que se dilate le « sans-limite » :

Si tu es à l'écoute
de ce qui implore
en toute souffrance
tes mots un court instant
rassasieront l'affamé

Réduis
comprime
fais s'épanouir
la quintessence

Pouvoir du poème
qui redonne vie
à celui qui mourait
d'inanition⁶³

Alors, pourquoi écrire ?

Pour parler à mon semblable. Pour chercher les mots susceptibles de le rejoindre en sa part la plus intime. Des mots qui auront peut-être chance de le révéler à lui-même. De l'aider à se connaître et à cheminer.

Écrire pour mieux vivre. Mieux participer à la vie. Apprendre à mieux aimer⁶⁴.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 144.

⁶¹ *Ibid.*, p. 151, E. Hillesum, citée par C. Vigée.

⁶² *Ibid.*, p. 166.

⁶³ C. Juliet, *Moisson*, *op. cit.*, p. 106.

⁶⁴ C. Juliet, « Pourquoi écrire », *op. cit.*, p. 35.

Au terme du cheminement, nous parvenons – guidés par la voix de Charles Juliet – à l'apaisement, à la réconciliation entre soi et le monde, et la vie. Il s'agit de forer sa nuit, se trouver à l'extrême intime pour y déceler – y desceller ? – une *transcendance immanente*, un peu d'universalité, propre à légitimer la parole du poète puisque propre à parler aux semblables. En plaçant l'humain au centre, le poète met en œuvre une éthique de la compassion dont l'aboutissement est une meilleure adhésion à la vie. Faire corps avec la poésie, incarner la voix en accordant une place fondamentale à l'expérience vécue – de façon véritablement sensible – aiguïser ses sens pour mieux percevoir, être récepteur d'une infinité du vivant et le mettre en mots comme on manie la pioche pour accéder « à l'intemporel, l'impérissable, le sans-limite »⁶⁵. Les épreuves dans le creusement aboutissent à la réconciliation – la religion de *religio* « rassembler, lier à nouveau » – et la nuit devient moins obscure imprégnée du mouvement cyclique : « Douce est la nuit / prise dans la spirale [...] / Je n'ai plus peur / Ma lumière / a de solides racines »⁶⁶. Parvenu à cet état de dissolution du « moi », le poète est à même de se tendre tout entier vers l'Autre et en découle l'élan fraternel, le mouvement d'amour et de vie qui fait que l'Un se fonde en Tout : « je vois les visages / happe cette vie / qui déferle // je me livre à chacun / je me love en chacun »⁶⁷, « submergé / par un amour / sans raison »⁶⁸.

Un amour que Juliet a lu déjà dans les lignes d'Etty Hillesum dont il reprend les mots :

Cet amour sans raison qui brûle en elle ne se réduit nullement à une jouissance qui la retrancherait de ce qui l'entoure. En raison même de sa nature, il la pousse à être attentive à autrui, à se donner sans compter à ces hommes et ces femmes en pleine détresse, privés de ressources intérieures, incapables de faire face au malheur qui les frappe. Ainsi, sans relâche, elle soulage, reconforte, offre écoute et amitié, apporte un inappréciable soutien à ceux qui ne sont plus que désespoir⁶⁹.

Semble alors émerger la figure christique qui rompt son corps et le partage. Ici Charles Juliet confie aux lecteurs des mots épars, des fragments – notes de journal et

⁶⁵ *Ibid.*

⁶⁶ C. Juliet, *Moisson*, *op. cit.*, p. 160.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 118.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 136.

⁶⁹ Charles Juliet, « Un livre, une amie », dans *Etty Hillesum : histoire de la fille qui ne savait pas s'agenouiller*, *op. cit.*, p. 174-175.

poèmes notamment –, fragments de corps, fragments d'œuvres : « prends / prends / mes mots // donnons-nous / du vivant »⁷⁰.

Concluons avec ce lumineux hommage de Charles Juliet à Etty qui dit simplement, exactement ce lien si cher entre auteur et lecteur et rend sensible la résonance des mots se propageant, comme des ondes sur une nappe d'eau claire, à l'infini. L'agir et le savoir-vivre, savoir-être du livre :

L'auteur d'un livre aimé, il arrive qu'on tienne à lui autant qu'à un être de chair. Il participe à notre activité intérieure et c'est souvent qu'on dialogue avec lui. Le jour où j'ai lu pour la première fois *Une vie bouleversée*, Etty est devenue une amie, et cette amie ne m'a plus quitté. Son journal relate une expérience tragique, et pourtant, il nous communique de l'énergie, nous aide à garder confiance en l'homme, avive en nous ce que nous avons de meilleur. Il est de ces ouvrages qui demeurent en nous et nous imposent de vivre avec exigence⁷¹.

⁷⁰ C. Juliet, *Moisson*, *op. cit.*, p. 221.

⁷¹ C. Juliet, « Un livre, une amie », *op. cit.*, page 178.

Annexe¹

Échos et résonances.
Il est des voix ténues humbles
qui doivent être portées
des voix chétives et douloureuses
des voix qui éraillent et déchirent
par la force de leur tentative
des voix qui
 de l'extrême intime
exhument le noyau de l'humain
des voix qui
 par un miracle
de simplicité et de clarté
dépouillent l'être
pour ne laisser entendre
 à voix basse
que le mot unique universel
Amour
Il est des voix qui en portent
d'autres
charrient l'or des rencontres
Échos et résonances
Celle de Charles Juliet est de ces voix
qui élèvent éclairent
et qui doit être portée

Mont-Cauvaire, 1^{er} août 2024

¹ Nous publions avec son autorisation le poème rédigé par Elena Gueudet Motte en hommage à Charles Juliet.

« La Parole est vivante en lui »

entretien avec Jean-Yves Masson

A. L. : *Jean-Yves Masson, qu'a représenté pour vous, jeune poète, la rencontre avec l'œuvre de Claude Vigée et avec l'homme, indissociable, sans doute, de son œuvre ?*

J.-Y. M : En 1987, je suis entré au comité de rédaction d'une jeune revue de poésie, *Polyphonies*, qui avait été fondée quelques années plus tôt par Pascal Culerrier et Patrick Piguët : j'avais sympathisé avec ce dernier durant l'année où nous avions préparé l'agrégation sur les mêmes bancs de la Sorbonne. Cette revue représentait un courant que je qualifierai de « spiritualiste », pour simplifier, bien que, par la suite, des amis qui étaient bien moins religieux que les fondateurs et que moi-même aient rejoint le comité. Tout le monde croyait à la nécessité de dépasser un certain terrorisme théorique qui avait culminé pendant les années 1970 en décrétant non seulement la mort de l'auteur, mais surtout la disparition du sens. Claude Vigée fait partie des poètes qui ont accordé leur sympathie à cette revue à cause de ce parti pris qui est aussi celui de toute son œuvre, nous l'avons donc publié à plusieurs reprises, nous avons aussi accueilli des traductions qu'il a bien voulu nous confier. Les intermédiaires entre nous avaient été Hélène Péras, et surtout Michèle Finck, également auteurs publiés par la revue. C'est par Michèle, avec qui mon amitié est maintenant fort ancienne, que j'ai mieux connu Claude (ami intime depuis toujours de son père, le poète et germaniste Adrien Finck).

Ma première vraie rencontre avec Claude Vigée, après plusieurs rencontres autour de la poésie où je l'avais seulement vu et salué, date des premières semaines de l'année 1989. Il m'a fait sur un poème que je venais de publier dans la revue, un long poème intitulé « Les rêves » que j'ai un peu retravaillé depuis mais que je n'ai jamais renié (je l'ai placé exactement au centre de mes *Poèmes du festin céleste*¹, espérant par là montrer combien il joue un rôle matriciel pour mes autres poèmes), des remarques d'une acuité extrême, qui montraient qu'il était sensible à ce poème, qu'il avait fait

¹ Recueil paru en 2002 aux Éditions Escampette.

l'effort d'écouter ce qu'il essayait de dire et qu'il en percevait aussi la part de difficultés pas entièrement surmontées. Être lu, vraiment lu, sans complaisance par un aîné, quand on est jeune (j'avais 26 ans, je venais de publier mes premiers poèmes dans la *N.R.F.*), c'est très précieux, est-il besoin de le dire ? J'ai eu la chance de l'être par Claude avec cette attention bienveillante que m'ont aussi témoignée des poètes comme Georges Schehadé, Pierre Dhainaut, et un peu plus tard Mario Luzi et Yves Bonnefoy. C'est une grande chance, ma gratitude pour eux est extrême, car je retrouvais peu à peu dans ces années-là la force d'écrire de la poésie après une période extrêmement sombre où j'avais désespéré d'elle parce que je ne croyais pas en la vie : la poésie m'a tiré de l'abîme. Or même si cet abîme n'avait évidemment rien à voir avec celui du fond duquel Claude Vigée, pendant les années noires de la guerre, avait lancé le cri de ses premiers poèmes, je sentais bien qu'il y avait en lui intacte, comme chez les gens qui ont traversé de grandes épreuves et connu de grandes joies, cette force de résistance que je demandais à la poésie.

Il y avait aussi, chez Claude, ce fait tout simple que je connaissais bien les paysages de son enfance, que j'ai moi-même, au cours de mon enfance lorraine, séjourné en Alsace tout près de Bischwiller où il est né, et que je suis très attaché à ces contrées de l'Est, au cœur méconnu de l'Europe qui bat là. J'aime bien l'accent de Claude, sa façon de prononcer la langue française et de parler l'alsacien. Quand je l'entends, sa voix me parle d'une manière qui éveille des échos très anciens dans ma mémoire, celui d'autres voix aimées que je n'entendrai plus. Et enfin, Claude Vigée a été la première grande personnalité juive avec qui j'ai pu parler librement du judaïsme, de son héritage spirituel, un homme de méditation avec qui le chrétien que je suis pouvait dialoguer. Il m'a ouvert ce monde, avec une générosité qui est le contraire de cette clôture qu'on suppose toujours aux juifs quand on ne les connaît pas. Claude Vigée est un poète, mais sa poésie n'est pas dissociable d'une quête de sagesse, un mot-clé pour moi, et il est véritablement à mes yeux un sage, c'est-à-dire quelqu'un de bon conseil. Il répond toujours aux questions qu'on lui pose à partir de sa tradition spirituelle pour montrer comment elle l'a nourri, il ne cherche pas à le faire de façon dogmatique mais pour montrer que la Parole est vivante en lui. C'est grâce à lui que j'ai commencé à lire la Bible autrement. Je ne sais pas si je l'ai assez remercié d'avoir été pour moi, en de très précises occasions de ma vie, quelqu'un dont la parole me fut secourable, quelqu'un qui était capable d'écoute. Je lui ai dit des choses très intimes sur moi-même, il en a d'ailleurs deviné beaucoup sans que j'aie à les dire, avec cette incroyable intuition spirituelle qui est la sienne, faite de beaucoup de bonté, et je sais qu'un de ses essais en porte la trace. J'étais aussi, je crois, capable d'écouter ses réponses. Il n'y a donc pas d'un côté la poésie, de l'autre la vie :

la poésie est vie, et la vie est poésie. Il n'y a pas d'un côté la poésie et de l'autre la pensée : la pensée est poésie et la poésie est pensée. Au fond, pour moi, l'enseignement essentiel de Claude Vigée est profondément goethéen, car Goethe est une des admirations qui nous réunit le plus.

A. L. : Vous enseignez la littérature comparée à la Sorbonne où vous avez, dans le cadre de différentes manifestations, rendu plusieurs fois hommage à Claude Vigée. Tous ceux qui ont eu le privilège d'y assister se souviennent du dialogue entre Claude Vigée et Henri Meschonnic, rue Serpente, le 12 mai 2006, dans le cadre d'un colloque que vous aviez coorganisé avec Sylvie Parizet² de Paris 10 (Paris Nanterre). En tant que comparatiste, essayiste et critique littéraire, quel regard portez-vous sur l'œuvre critique de Claude Vigée ?

J.-Y. M : Je ne me pardonnerai jamais l'incident technique qui nous a privé de l'enregistrement de cette rencontre : j'aurais dû poser sur la table mon petit magnétophone au lieu de faire confiance à l'enregistrement officiel. Je ne l'ai pas fait par une sottise discrétion, pour ne pas troubler les deux poètes qui se rencontraient ce jour-là en public pour la première fois, je crois, et la dernière aussi, hélas. C'était un très grand moment, de ces moments qui justifient un colloque indépendamment même de la qualité des études qui y sont présentées. On ne dira jamais assez que derrière un tempérament polémique qui lui a valu une réputation de foudre de guerre, Henri Meschonnic était un être extrêmement tendre, affectueux, délicat. Nous avons mesuré ce jour-là toute l'admiration qu'il avait pour Claude Vigée. J'ai compris ce jour-là que pour Meschonnic la Vie était le maître-mot de la Pensée, pas un concept, et que c'était bien sur cette base qu'il pouvait dialoguer avec un poète qui s'est inventé un nom à partir de ce mot (« Vie j'ai »).

Pour répondre à votre question, les essais critiques de Claude Vigée, sa vision de la littérature, me semblent des références trop méconnues par ceux qui réfléchissent aujourd'hui, du moins en France, au destin de la poésie moderne : sans doute en partie parce que certains chapitres des essais les plus importants ont été réédités de manière un peu éclatée dans les recueils récents, et je le dis même si je respecte le parti pris de Claude Vigée de mélanger vers et prose, critique et création dans ses « judans », comme il dit. *Les Artistes de la faim, L'Art et le démonique, Révolte et*

² Sylvie Parizet a publié avec Claude Vigée au Cerf en 2006 un remarquable recueil d'entretiens, d'essais et de récits inédits sous le titre évocateur *Les portes éclairées de la nuit*.

*louange*³, ce sont pour moi trois livres qui ont leur unité, au-delà des auteurs singuliers qu'ils abordent. Ce sont surtout ces trois livres qui m'ont marqué, et bien sûr des essais plus récents comme celui sur Eisenstein⁴. Le diagnostic qu'ils portent sur la création moderne est à mon avis le plus juste que l'on puisse formuler. Je les cite souvent à mes étudiants dans mes cours et séminaires sur la poésie moderne. La voie qu'ils indiquent est juste aussi, je le crois, pour les poètes qui ne veulent pas renoncer, ni avoir honte d'être poètes, même si Claude aime rappeler la parole de Marina Tsvetaïeva citée par Celan dans *La Rose de personne* : « tous les poètes sont des juifs » (elle ne voulait pas dire que tous les poètes sont juifs, mais que les poètes partagent avec les Juifs l'expérience du risque permanent d'être rejetés, même quand ils ne le sont pas effectivement).

Plus largement, il y a dans les écrits critiques de Claude une clarté de pensée et de formulation qui montre la fécondité de la démarche comparatiste. Je suis très fier de savoir que Claude Vigée et Mario Luzi ont été professeurs de littérature comparée, je rappelle que la chaire d'Yves Bonnefoy au Collège de France était intitulée « Études comparées de la fonction poétique » : en cette période où, dans l'université française, guerre est de nouveau déclarée au comparatisme, où l'on revient à de stériles spécialisations à outrance, aux recherches pointues sans ambition d'une vision générale, ces exemples démontrent que le comparatisme est une aptitude vitale de l'esprit, qu'il est l'option naturelle, logique, de tout esprit qui refuse par exemple de penser la création poétique (oui, particulièrement en poésie) comme repli sur une identité frileuse : la poésie est la vie même de la langue, mais les langues communiquent, elles communiquent par le biais de la traduction qui est un acte poétique, qui prolonge et nourrit la poésie. La logique qui a conduit Claude Vigée, mais aussi Luzi, Bonnefoy, Jaccottet, Ungaretti, Caproni, Celan, Nelly Sachs, Claude Esteban, Octavio Paz, bien d'autres encore, à traduire est le prolongement direct, la conséquence nécessaire du fait que leurs œuvres sont les lieux d'éveil d'une conscience critique de la poésie au sein de l'acte poétique lui-même. Dans l'œuvre poétique de Claude Vigée, il y a tous les poètes dont il a été l'exégète, il y a Hölderlin, Celan, Goethe, Eliot, etc.

A. L. : En 2008, vous avez publié dans la collection « Le siècle des Poètes » que vous dirigez aux Éditions Galaade, les poésies complètes de Claude Vigée, de 1936 à 2008, sous le titre Mon heure sur la terre, avec une préface de Michèle Finck et une

³ Publiés respectivement en 1960 chez Calmann-Lévy, 1978 chez Flammarion et 1962 chez Corti.

⁴ « Solitude, Éros et Vie créatrice », dans *Danser vers l'abîme*, Paris, Parole et Silence, 2004.

introduction d'Anne Mounic. Il est difficile d'imaginer plus bel hommage d'un écrivain à un autre écrivain. Cette édition qui permet de suivre le cheminement de l'homme et du poète allait-elle pour vous de soi ?

J.-Y. M : Oui, dès qu'Emmanuelle Collas m'a proposé de créer cette collection qui rassemblerait les œuvres poétiques de grands auteurs du XX^e siècle, j'ai cité le nom de Claude Vigée, dont je regrettais que l'œuvre véritablement complète n'ait pas été rassemblée (le livre le plus complet était alors épuisé, et Claude avait beaucoup écrit depuis). Après les changements intervenus chez Flammarion, Claude n'avait plus d'éditeur prêt à faire l'effort nécessaire pour rappeler à un lectorat rajeuni qu'il est d'abord, et avant tout, un poète. Emmanuelle Collas m'a suivi, avec son goût de l'utopie, sa générosité. Il a fallu pour ce livre inventer une maquette, celle d'une collection qui n'existait pas encore ; deux jeunes prodiges du graphisme nous ont aidés, Julien Hourcade et Thomas Petitjean. J'ai toujours eu, j'ai encore, la passion de la typographie, Emmanuelle Collas y est très sensible aussi. Le choix du papier Bible, d'un format carré, d'une couverture rigide toilée avec les initiales du poète en relief, doublée d'un rhodoïd qui supporte les éléments proprement typo de la couverture, le parti pris typographique d'ensemble, très moderne, peut-être même la couleur rouge, si rarement visible aujourd'hui en librairie, ont contribué, je crois, au succès : succès parce que Claude Vigée a obtenu grâce à cette publication la Bourse Goncourt de la poésie, que nous avons fait tout ce que nous avons pu pour qu'il y ait beaucoup de presse (il y en a eu), et que les meilleurs libraires ont aimé ce pari un peu fou de publier près de 1000 pages de poésie d'un auteur contemporain sur papier Bible. Je constate que cela a été imité depuis par des éditeurs aux moyens financiers plus importants, pour défendre des poètes qui n'ont pas la valeur de Claude. Eh bien tant mieux !

Je pense qu'il faut rééditer ce livre maintenant, nous y travaillons avec Galaade⁵, même dans une maquette un peu moins luxueuse, pour le maintenir en librairie car jamais une anthologie, si utile et légitime soit-elle, ne pourra en tenir lieu. Je suis très fier d'en avoir suggéré le titre à Claude, ce fut au fond ma seule véritable contribution : les diffuseurs et les libraires n'aiment pas un titre comme « Poèmes complets » car c'est celui de trop nombreux ouvrages, j'ai donc cherché autre chose et trouvé, en tombant sur un vers au cours de la correction des épreuves, que *Mon*

⁵ Galaade a malheureusement cessé ses activités en 2017, date à laquelle Emmanuelle Collas a fondé une maison à son nom, sans avoir pu rééditer *Mon heure sur la terre*. Le volume *L'homme naît grâce au cri*, paru en 2013 au Seuil dans la collection « Points Poésie », n'en tient pas lieu car il s'agit d'une anthologie. Le vœu que soit réédité *Mon heure sur la terre*, augmenté des poèmes écrits par Claude Vigée de 2008 à sa mort, reste donc éminemment d'actualité.

heure sur la terre était une formule magnifique. La collection a publié depuis à un rythme plus lent que je ne l'aurais souhaité (pour des raisons que je n'expliquerai pas ici, qui m'ont éclairé sur la part de responsabilité des poètes eux-mêmes dans le peu de diffusion de la poésie) et elle se réoriente vers des parutions à venir qui seront éditorialement plus légères, mais ce premier volume a joué le rôle d'un talisman et j'y tiens beaucoup, c'est un des « massifs » qui surplombe ma vie d'éditeur et un livre que j'ai toujours, tout à fait littéralement, à mon chevet, à portée de main quand je suis dans mon lit. On fait aussi des livres pour en être, ensuite, plus tard, le lecteur.

(Propos recueillis par Andrée Lerousseau)

Résumés et mots-clés

« Claude Vigée, la petite musique de l'École de Pensée Juive de Paris – Exploration entre Écriture et Révélation »

“Claude Vigée, the Gentle Music of the Paris School of Jewish Thought – Exploring Writing and Revelation”

Gaelle Hanna Serero (Université de Bar-Ilan)

Dans sa vie comme dans son œuvre, Claude Vigée explore l'exil, l'errance et le rôle prophétique du poète comme « transcripteur de l'indicible ». Dans son article consacré à la nouvelle de Borges intitulée *L'Aleph*, il compare l'Aleph kabbalistique à celui de la nouvelle de Borges, point d'infini et de révélation. L'Aleph, lettre muette, devient chez Vigée le symbole du langage créateur et du divin caché, réservoir formidable de forces incommensurables. L'écriture poétique est un acte messianique et restaurateur qui retisse les liens déchirés entre passé, présent et futur. Le langage se fait espérance et réparation entre l'homme et Dieu, entre les langues et les mondes. Mais c'est un messianisme de l'inachevé, qui porte en lui les douleurs et les souffrances résolument irrésolues, une tension entre ce qui est et ce qui doit advenir, sans faire l'économie de ce qui dérange et de ce qu'il faut dénoncer. Comme Jacob, à la fois patriarche enraciné dans la tradition et jeune homme fort et lumineux, le poète lutte avec l'ange. Le choc est rencontre avec l'absolu, blessure, jaillissement de la lumière du sein des ténèbres, un acte de vie réaffirmée et de refus du compromis. L'écriture de Vigée est résistance, incarnant l'existentialisme juif de l'École de Paris qui refuse de justifier la souffrance. La « petite musique » de Vigée, c'est le chant d'un homme blessé qui renaît à chaque pas et redouble la vie qu'il a reçue en cadeau, un chant universel qui jaillit en secret du silence.

Mots-clés : Aleph ; exil / errance ; kabbale ; langage / silence ; poésie ; révélation

Pensée juive ; philosophie ; littérature ; résistance ; renaissance ; réparation

In both his life and work, Claude Vigée explores exile, wandering, and the prophetic role of the poet as a “transcriber of the ineffable”. In an article about Borges's short

story *The Aleph*, he compares the Kabbalistic Aleph to the one in Borges' story – a point of infinity and revelation. The Aleph, a silent letter, becomes in Vigée's work a symbol of creative language and the hidden divine, a vast reservoir of immeasurable forces. Poetic writing is a messianic and restorative act that reweaves the torn threads between past, present, and future. Language becomes hope and repair – between humanity and God, between languages and worlds. But it is a messianism of the unfinished, carrying within it pain and unresolved suffering – a tension between what is and what must come, without avoiding discomfort or the necessity of protest. Like Jacob – both patriarch rooted in tradition and a strong, radiant youth – the poet wrestles with the angel. The encounter is a clash with the absolute, a wound, a burst of light from the heart of darkness, an act of reaffirmed life and rejection of compromise. Vigée's writing is a form of resistance, embodying the Jewish existentialism of the Paris School, which refuses to justify suffering. Vigée's "little music" is the song of a wounded man reborn at every step, doubling the life he has received as a gift – a universal song that secretly springs forth from silence.

Keywords: Aleph; exile / wandering; kabbalah; language / silence; poetry; revelation
Jewish thought; philosophy; literature; resistance; rebirth; repair

« Avec Claude Vigée, incarner la force du verbe »

“With Claude Vigée, embodying the power of the word”

Claire Hendrickx (Université de Bretagne Occidentale)

Notre étude se propose d'explorer, au sein de l'œuvre de Vigée et à la lumière de la Bible, les liens entre le corps et le langage ; comment l'un et l'autre se répondent au point que la force du verbe puisse se verser dans la chair – s'incarner – : pour vivre. Nous montrerons la manière dont l'ancrage spatial à Jérusalem (ville biblique par excellence) a permis à Claude Vigée de renouveler sa confiance en ce pouvoir des mots. Puis nous nous intéresserons à ce que l'on pourrait appeler la « poésie incantatoire », au sens d'une poésie qui, chez lui, agit par le chant. Enfin, nous verrons la manière dont l'écriture vigéenne tend à se faire roborative : à nourrir l'être pour le vivifier, et intensifier sa vie par le goût du rythme.

Mots-clés : Bible ; langage ; corps ; rythme

Our study will explore, within Vigée's work and in the light of the Bible, the links between body and language; how they respond to each other to the point where the

power of the word can be poured into the flesh – incarnated –: to live. We'll show how anchoring his work in Jerusalem (the biblical city par excellence) enabled Claude Vigée to renew his confidence in the power of words. Then we'll look at what we might call "incantatory poetry" in the sense of a poetry that, for him, acts by singing. Finally, we'll look at how Vigée's writing tends to be roborative: nourishing the being in order to invigorate it, and intensifying its life through the taste of rhythm.

Keywords: Bible; language; body; rhythm

« À la rencontre du Dieu qui s'appelle 'peut-être' ? Le rôle de l'anecdote chez Claude Vigée »

"Encountering the God who is called 'Maybe'? The role of the anecdote in Claude Vigée's work"

Thierry Alcoloumbre (Université de Bar Ilan)

Les anecdotes sont légion chez Claude Vigée ; on les rencontre dans les essais, les interviews, les mémoires et tout ce qui compose le « judan » en général. Cet article étudie l'enjeu poétique de cette forme narrative ; on espère montrer que loin d'être futile ou hasardeuse, l'anecdote résume en elle la dynamique créatrice de Vigée, et permet de faire l'unité entre les expériences et les mondes multiples que celle-ci traverse. L'anecdote est ouverture et dialogue avec autrui, elle transmet une sagesse et une expérience particulières au peuple juif. Grâce à la métamorphose de l'écriture, l'anecdote fait communiquer le contingent et l'absolu, le quotidien et le symbole. Vigée cite souvent l'enseignement du *Zohar* d'après lequel l'un des noms de Dieu est « peut-être ». L'anecdote apparaît comme le lieu par excellence où ce nom se manifeste.

Mots-clés : écriture ; judan ; peuple juif ; symbole ; théophanie

Anecdotes abound in Claude Vigée's work, appearing in essays, interviews, memoirs, and the "Judan" in general. This article explores the poetic implications of this narrative form. I argue that, far from being futile or haphazard, the anecdote encapsulates Vigée's creative dynamics and unifies the diverse experiences that compose his poetic world. The anecdote initiates a dialogue with the Other, transmitting wisdom and experiences unique to the Jewish people. Through the

metamorphosis of writing, the anecdote bridges the gap between the contingent and the absolute, the realism of everyday life and the symbolic vision. Vigée often quotes the *Zohar*, according to which one of the names of God is “maybe”. The anecdote emerges as the quintessential space where this name manifests itself.

Keywords: writing; judan; Jewish people; symbol; theophany

« Approche et convergences dans la poésie dialectale de Nathan Katz et Claude Vigée » *“Approach and convergences in the dialectal poetry of Nathan Katz and Claude Vigée”*

**Martine Blanché (Directrice de la *Revue Alsacienne de Littérature*,
Dr en Études Germaniques)**

Nathan Katz et Claude Vigée, deux poètes juifs alsaciens, ont de nombreux points communs, même s'ils appartiennent à deux générations différentes. Ils évoquent tous deux le village ou la petite ville de leur enfance et jeunesse, dont ils se souviennent dans l'exil, l'histoire tragique de leur région, l'Alsace, et écrivent – toujours ou parfois – en dialecte alsacien, c'est-à-dire en alémanique – qui devient grâce à eux une langue littéraire.

Inspirés par le pays natal, leurs poèmes universels témoignent de leur philosophie de vie : au-delà de la conscience de la mort, ils aspirent à une dimension supérieure, soit en retrouvant l'âme de l'enfant (Vigée), soit à travers l'amour et le panthéisme, l'union avec la nature et Dieu (Katz).

Mots-clés : Alsace ; poésie alémanique ; enfance et jeunesse ; panthéisme

Nathan Katz and Claude Vigée, two Jewish poets from Alsace, have many things in common, even if they belong to two different generations. They both evoke the village or small town of their childhood and youth, which they remember in exile, the tragic history of their region, Alsace, and write – always or sometimes – in the Alsatian dialect, it means in Alemannic – which becomes a literary language thanks to them.

Inspired by their native country, their universal poems show their philosophy of life: beyond the awareness of death, they aspire to a higher dimension, either by finding

back the soul of the child (Vigée), or through love and pantheism, union with nature and God (Katz).

Keywords: Alsace; Alemannic poetry; childhood and youth; pantheism

« Claude Vigée face à l'héritage de la poésie moderne »

“Claude Vigée and the legacy of modern poetry”

Hélène Davoine (Université Paris Nanterre)

L'œuvre de Claude Vigée, qui participe à définir les conditions de possibilité de la poésie dans le contexte du second XXe siècle, est sous-tendue par la volonté de « dépasser ou de briser les lignes d'horizon de la poésie occidentale moderne » (*La Faille du regard*, 1987). Si l'œuvre vigéenne, dans son versant poétique tout autant que dans son versant essayiste, entretient un dialogue fécond avec les textes issus du romantisme européen, ainsi qu'avec la tradition poétique post-mallarméenne, elle se fonde néanmoins sur un geste d'importance primordiale : le rejet de l'esthétique de la négativité qui constitue, selon le poète, le trait emblématique des poétiques modernes. L'intention explicite de se situer face au legs de la modernité poétique occidentale est le creuset d'une œuvre qui interroge le sort qu'il convient de réserver à l'héritage de la poésie moderne et à la tentation du négatif dont elle se trouve, aux yeux du poète, dépositaire. En dépit d'un long séjour aux États-Unis entre 1942 et 1960, auquel Claude Vigée se trouve contraint par la montée du nazisme en Europe, et durant lequel il noue un dialogue approfondi avec nombre de poètes et poétesses américains, c'est à la tradition issue de Mallarmé, appréhendée comme « la poésie de l'exil de l'être » (*Révolte et louanges*, 1962), que le poète juif d'origine alsacienne tente de répondre.

Mots-clés : crise du langage ; Mallarmé ; poésie contemporaine ; poésie moderne ; romantisme

The work of Claude Vigée, which contributes to define the conditions of possibility of poetry in the later half of the 20th century, is underpinned by the desire to “go beyond or break the horizon lines of Western modern poetry” (*La Faille du regard*, 1987). If the work of Claude Vigée, in its poetic side as much as in its essayistic side, maintains a fruitful dialogue with the texts from European romanticism, as well as with the post-Mallarmean poetic tradition, it is nevertheless based on a gesture of

primordial importance: the rejection of the aesthetics of negativity which constitutes, according to the poet, the emblematic trait of modern poetics. The explicit intention of confronting the legacy of Western modern poetry is the heart of a work which questions the fate that should be reserved for the legacy of modern poetry, and the temptation of negative that characterises it, according to the poet. Despite a long stay in the United States between 1942 and 1960, to which Claude Vigée found himself forced by the rise of Nazism in Europe, and during which he maintains an extensive dialogue with American poets, it is the Mallarmean tradition, described as “the poetry of the exile of being” (*Révolte et louanges*, 1962), that the poet tries to question.

Keywords: language crisis; Mallarmé; contemporary poetry; modern poetry; romanticism

« Charles Juliet - Le Dire fraternel »

“Charles Juliet’s fraternal word”

Elena Gueudet Motte (Université Paris Sorbonne)

La poésie de Charles Juliet est un condensé d’existence, une concrétion d’être qui fait sa valeur et son intensité poétique. Et, puisque pour Juliet œuvre et auteur sont indissociables, des anthologies telles que *Moisson* et *Pour plus de lumière* nous permettent d’entrevoir le cheminement existentiel et poétique du poète et de comprendre sa posture à l’égard du monde et des hommes.

« A quoi bon des poètes en temps de pénurie ? » interroge Hölderlin. Si l’œuvre entière et très homogène de Charles Juliet se consacre à l’intime, ce n’est que pour mieux se tourner vers l’autre et l’universel. La lente et patiente traversée de nuit de Juliet, de sa nuit qui est épreuve et mort du « moi », ce difficile et nécessaire forage de l’intériorité, débouche, par-delà brumes et entraves de l’individualité, sur la lueur qui prend bien des noms sans qu’un seul ne soit exact : source, centre, vérité, un.

Et pour répondre à la question première, au cri originel d’une humanité entière, le poète extrait les mots dans leur gangue et les offre en partage, formule ce qui se tait et qui ronge en chacun, offre par sa voix le souffle vital qui manque à ceux qui étouffent de n’être pas écoutés. C’est un élan vers la vie, réconciliation et acceptation d’être, que dit le cheminement poétique et résilient de Charles Juliet, avec l’humain au centre, par et pour l’humain. À l’écoute de tant de voix, d’Hölderlin à Etty Hillesum, il

propose la sienne propre, qui est une et plurielle. Elle se fond dans le murmure intérieur en chacun pour que, par compassion fraternelle, l'humain ne soit plus seul.

Mots-clés : poésie ; morale ; résilience ; voix ; spiritualité

Charles Juliet's poetry is a condensed version of existence, a concretion of being which gives it its worth and its poetic strength. And, as for Juliet work and author are inextricably linked, anthologies such as *Moisson* and *Pour plus de lumière* enable us to espy the poet's existential and poetic journey and to understand his position regarding the world and humans.

"What use are poets in times of need?", asks Hölderlin. If Charles Juliet's whole and very homogeneous work focuses on the intimate, it is only to better turn to the other and the universal. Juliet's slow and patient night crossing, his night being test and death of self-concept, this difficult and necessary drilling into interiority, leads, beyond mists and shackles of individuality, to the glimmer which goes by so many names though not a single one of them is correct : source, centre, truth, one.

And, to answer the original question, the primal scream of a whole humanity, the poet extracts the words in their gangue and shares them, formulates what is kept silent and consumes each of us, offering through his voice the vital air that those who suffocate from not being listened miss. It is an impetus for life, reconciliation and acceptance of being, that Charles Juliet's poetic and resilient journey says, with humans at its heart, by and for the human beings. Attentive to so many voices, from Hölderlin to Etty Hillesum, he offers his own, which is one and plural. It blends into the inner murmur inside us all so that, through fraternal compassion, the human being will not be alone anymore.

Keywords: poetry; morality; resilience; voice; spirituality

TRADUCTION

12 poèmes extraits de Délivrance du souffle

Claude Vigée, traduits en allemand par Helmut Pillau

Einige Gedichte aus der Gedichtsammlung *Délivrance du souffle* von Claude Vigée ins Deutsche übertragen von Helmut Pillau

*Dédicace*¹

Aux compagnons de jeu
aux complices du feu
rencontrés dans le vent
lorsque la terre tremble
sur le seuil du désert,
parole du survivant :
je me ferai qui je serai
déjà gronde dans mon silence
ce feu sauvage, enfoui
sous les monts du déluge.

Est-ce notre foyer futur
ou seulement
cendre
scories
traces du feu ancien
couvant sous nos décombres ?

Sans quoi,

suspendu dans le vide,
moi qui jamais n'eus lieu
en passant je serai
ombre éclairante sur
la pourpre de quelques visages obscurs.

¹ *Ibid.*, p. 279.

Widmung

Den Gefährten des Spiels
den Komplizen des Feuers
im Wind begegnet
wenn die Erde bebt
über der Schwelle der Wüste,
Wort des Überlebenden:
ich werde mich zu dem machen, der ich sein werde
schon rumort in meinem Schweigen
dieses wilde Feuer, unter
den Hügeln der Sintflut begraben.

Ist das unsere künftige Herdstätte
oder nur
Asche
Schlacke
Spuren des alten Feuers
unter unserem Schutt schwelend?

Was sonst,

in der Leere schwebend
ich, der ich niemals Fuß gefasst habe
im Vorübergehen werde ich sein
ein erhellender Schatten
auf der Röte einiger
dunkler Gesichter.

*Les noyaux pulsants de la poésie*²

À l'illumination du dehors ne cesse de répondre, libre et différée – initiale elle aussi, à la manière lente, infiniment patiente des amants – la lumière engendrant 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. Ô 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.

² *Ibid.*, p. 279-280.

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. À 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 recouvrée, 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.

Die pulsierenden Kerne der Poesie

Zur Illumination der Außenwelt wirkt stetig, frei und flirrend, das erweckende Licht – ebenso lebenspendend wie die sanfte, unendlich geduldige Weise der Liebenden – , das auf die Gestalten des Traums, der körperlichen Lust und der Erinnerung fällt.

Mir geht es nicht um meine Erinnerungen, noch um die Dinge an sich, sondern nur um das schon seit Langem ersehnte Auftauchen eines leuchtenden Anfangs in mir selbst, der sich eigensinnig durch die trübe Sphäre des Sichtbaren hindurch entfaltet. Es drängt mich, den Schatz eines Brennenden Dornbuschs – aufgrund welchen dunklen Antriebs meines Geistes? – aus dem Abfallhaufen der Erinnerung auszugraben. Mir steht ein Weihnachtsbaum vor Augen, der in allen Dezemberräumen strahlt, der sich zu unzähligen Orten hin losreißt, an denen ich räumlich präsent bin. Eine hervorbrechende Gestalt des in mir bislang ignorierten Seins, nunmehr leuchtendes Bewusstsein gegenüber einer Welt, die sodann unter meinem Blick erstrahlt. Die Erwartung, die überschwängliche Vision, der Verlust und das Betrauern dieser schnell wieder verlöschenden Glut bilden den Inhalt meiner Suche inmitten der versteinernen Umschwünge der Zeit. Im Laufe der Jahre, bis heute, habe ich nichts anderes gemacht als das Aufblitzen des Lichts zu belauern, zu begrüßen und zu beweinen. O süße Wärme der anfänglichen Erleuchtung, Fest und Erkenntnis eines einzigartigen Tages, der gleichermaßen den besternten Baum von draußen und die Wurzel aus Phosphor umfasst, die sich in der tiefsten Schwärze meines Ichs verzweigt! Ich bin und ich kenne ein Feuer, parallel zu meinem ruhig im schwankenden Halbschatten verlaufenden Leben. Die Beglaubigung meiner Existenz enthüllt sich nicht vor dem Hintergrund absoluter Finsternisse. Auf eine strahlende Bildfläche geworfen, zeichnet sich meine innere Erfahrung beinahe in Gänze gegen das unter dem Meer liegende Innerste der Sonne ab. Die ozeanische Dichte meines Daseins wurde von flüchtigen und unvermuteten Blitzen gestreift, von Ausläufern eines fernen Lichts durchquert, von den plötzlichen Aufwallungen einer tiefsitzenden Lava erhellt. Unter der dunklen und wogenden Masse der Gewässer strahlte noch der Ursprung wie der Schlund eines Vulkans, der niemals das intensive Purpurrot der Eruption vergessen hat. Trotz der Finsternisse, des Schrumpfens der Flamme, der langen Irrgänge in einem Sumpf von Aschen wurde

das Vertrauen bewahrt und die Freude gerettet, durch die ich im undurchdringlichen Sein der Welt verwurzelt bleibe.

Das, was sich am Beginn des Lebens findet, überragt bei weitem die Abirrungen, durch die es sich schließlich selbst verschüttet, die Distanzen, die es sich anscheinend selbst verordnet, um zu sterben. Von dort kommt in uns der Antrieb zur Treue, eben dorthin verweist er – dass man nicht den leuchtenden Beginn verleugnet. Wer weiß das aber, wer sorgt sich darum? Der erinnerungslose Weg der Verachtung seiner selbst und der anderen scheint so häufig eingeschlagen zu werden. Wir aber, wir reisen in kleiner Gesellschaft. Das reicht aus, soll man glauben, um nicht stehen zu bleiben, allein und überflüssig, wie festgenagelt. Immer keimt und erweckt wieder ein Glanz, indem er von unten das lebendige Ganze meiner Seele in jeder wahren Stunde ihrer Vorherrschaft erhellt. Ein vom Grunde meines Seins kommendes Leuchten durchströmt gestern, heute, ohne Zweifel noch morgen beim geringsten Erwachen meines Bewusstseins, das zu sich kommt, wenn es die Morgenröte über den Bergen von Judäa wachsen sieht, meine sich vollendende und sich wieder neu formierende Existenz.

Diese ursprüngliche Klarheit, die von der Tiefe her die Gestalten und die Geschehnisse meiner Lebensreise erleuchtet, fühle ich mich von einem unbedenklichen Instinkt getragen, sie sogleich in meinen Handlungen und zerbrechlichen Worten zurückstrahlen zu lassen. Das Auge, das Geschlecht und die Stimme verwirklichen sie zugleich in dem Gedanken, in der körperlichen Liebe, im umgrenzten Gedicht. Durch sie pflanzt sich ein praktisches Wissen fort, das aus meiner geheimsten Fiber geschöpft ist. Der sehr einfache Sinn dieser Verwandlung kann, wenn du dich wahrhaft darum bemühst, aus der Offenherzigkeit meines Ausdrucks herausgelesen werden. Ein praktisches Wissen der Gestaltung kommt aus dem primitiven Laboratorium meines Bewusstseins. Durch die überwundenen Brüche hindurch, den Geist und den Körper mithilfe des Wortes, das eine Form verleiht und befreit, regenerierend, ereignet sich ein neuer Beginn, diesmal voll bewusst – der authentische Beginn deiner Person – ,aus freien Stücken bejahte Rückwendung zur geläuterten Substanz. Auch für dich ist mein Auge, Entdecker des Feuers, zu einer Quelle der heilenden Wahrheit geworden: die Seele von aller Schuld gereinigt, mit dem Grund wieder vereinigt, der Verachtung deiner selbst endlich enthoben, hast du wieder den Einklang mit dir selbst wie auch mit der Welt erreicht, auf dem Niveau des unschuldigen Ursprungs, *in dir selbst* zum ersten Mal

den glücklichen Inzest vollziehend, der deine Hochzeit mit den gestalteten Wesen des Raums ermöglicht, dem maßvollen Wirbel der Morgenvögel folgend.

*Noyau pulsant*³

Seul est vrai le lieu nu
arraché maintenant
au buisson sanglant de ma bouche.

Pour ériger mon cri de pierre
devant le sanctuaire
de la montagne incendiée
je dérobe à l'abîme une Terre qui danse.

Toi, mon fils, tu retrouveras un soir d'arrière-fête
le seuil engendré aujourd'hui dans ma gorge brûlée
si tu retournes, en riant, vers l'amont de cette parole
dans la ville d'été qu'illumine le visage des météores.

Forêts d'instant fleuris en chœur sur les collines
grappes d'éternité
soudainement mûries
au vigne de l'espace,
le temps danse immobile
dans l'intervalle obscur
d'un souffle au cœur où rient
mes syllabes de feu sur les toits chaulés de la ville.

³ *Ibid.*, p. 280-281.

Pulsierender Kern

Allein der ungeschützte Ort ist wahr
im Augenblick herausgerissen
aus dem blutenden Dornbusch meines Mundes.

Um meinen Schrei aus Stein aufsteigen zu lassen
vor dem Heiligtum
des brennenden Gebirges
entreiße ich dem Abgrund eine Erde, die tanzt.

Wiederfinden wirst Du, mein Sohn, eines Abends nach dem Fest
den heute in meiner wunden Kehle entstehenden Eingang
wenn du dich lachend zu diesem Wort emporschwingst
in der Sommer-Stadt, die das Gesicht der Meteore erleuchtet.

Wälder von Augenblicken, im Chor auf den Hügeln blühend
Trauben der Ewigkeit
plötzlich gereift
auf den Weinreben des Raumes,
die Zeit tanzt bewegungslos
in dem dunklen Zwischenraum
eines Herzflimmerns
wo meine Feuersilben auf den Kalk-Dächern der Stadt lachen.

Noyaux pulsants⁴
soubresauts du désir –
feu et nuit sont la trace
qui charrie le torrent du cri enseveli.

Montagne rousse de Judée, immense ruche
où s'accomplit l'osmose !
Les alvéoles gonflés de miel
s'échangent dans le placenta sonore de la terre.

Mordue à pleine dents la géode lactée,
descellée et brisée – avec quelle terreur –
la sphère close de la caverne première :
comment
arracher les noyaux de quartz doré
où demeure l'antique lumière ?

Dîme de la nuit verte,
prémices nées de plus haut que le ciel :
dans un commencement
l'éclair tomba
nu sur les vagues du calcaire en fusion.
Les croissants de sel gemme
ont cuit sous haute pression
dans les fours rouges des collines de Jérusalem.

⁴ *Ibid.*, p. 281-282.

Pulsierende Kerne
Schockwellen der Sehnsucht –
Feuer und Nacht sind die Spur
die den Strom des erstickten Schreis mit sich führt.

Rotes Gebirge von Judäa, gewaltiger Bienenkorb
wo sich die Osmose vollendet!
Die von Honig gefüllten Waben
nehmen die Gestalt des Anderen an in der klingenden Plazenta der Erde.

Die milchige Geode mit bloßen Zähnen zerbissen
entsiegelt und zerbrochen – mit wieviel Schrecken –
die geschlossene Sphäre der ersten Höhle:
wie
die Kerne von goldenem Quarz herausreißen
wo sich das antike Licht befindet?

Die Zehnte der grünen Nacht,
Erstlinge höher als der Himmel geboren:
in einem Anfang
fiel der Blitz
nackt auf die schmelzflüssigen Wogen des Kalks.
Die Sicheln von Steinsalz
wurden unter hohem Druck ausgeglüht
in den roten Öfen der Hügel von Jerusalem.

Ma langue est le couteau⁵
qui dégage la stèle.
Sur mes lèvres ouvertes
gîte le vers luisant :
le feu caché
entre les dents
je scie la face
encore opaque
de la présence
– moi, le serviteur d'un surgir irrépressible :
c'est un étalon noir,
du plus loin de l'enfance
il s'annonce en moi comme un hennir sans mesure,
complice de la joie
qui vient plus tôt
que la figure.
Mon haleine lui sculpte un visage précaire,
couleur d'argile mûre
que l'arc-en-ciel éclaire.
Mais noire en vérité
parut la grâce
à l'origine.

⁵ *Ibid.*, p. 282-283. Dans le livre *Aux portes du labyrinthe*, on trouve une version du poème dans laquelle Vigée utilise le mot « diamant » au lieu de « couteau ». Voir : Claude Vigée, *Aux portes du labyrinthe*. Poèmes de passage 1939-1996. Paris, Flammarion, 1996, p. 195.

Meine Zunge ist das Messer
das die Stele zerlegt.
Auf meinen offenen Lippen
nistet der leuchtende Wurm:
das verborgene Feuer
zwischen den Zähnen
ich zersäge das Gesicht
noch undurchdringlich
der Gegenwart
— ich, der Diener einer unwiderstehlichen Vergegenwärtigung:
das ist ein schwarzer Hengst
von so weit her aus der Kindheit
er kündigt sich in mir an als ein unbändiges Wiehern
Komplize der Freude
die früher kommt
als die Gestalt.
Mein Atem formt ihr ein zerbrechliches Gesicht,
Farbe von reifem Ton
den der Regenbogen erhellt.
Aber schwarz in Wahrheit
 erschien die Gnade
 am Ursprung.

*Diaspora – Choral*⁶

Avec ferveur nous refusons
la simple et rieuse parole.
Entre nous, parler
c'est grimer,
farder la trahison,
orner de mots le meurtre.
Sceller, mais avec élégance,
dans un style châtié,
hautement personnel,
la livraison de l'homme
à l'ennemi de l'homme.

Dans l'égout nous puisons
une liqueur de mots pourris
dont la saveur subtile abolit la pensée.
Nous avons perdu l'habitude
de la parole nue
qui jaillit comme un feu entre les dents
sur la langue vivante.

Sous nos mains grasses mais gantées
d'embaumeurs diplômés,
lauréats couronnés
par un jury de croque-morts
dans la salle d'honneur de la morgue d'État,
s'épanouit au soleil
la beauté verte des cadavres.

Au cri originel font place
quelques échos mourants

⁶ *Ibid.*, p. 288-290.

noblement suspendus
à la voûte de nos palais,
ou les flûtes nasales du sarcasme.

Dans nos salles des pas perdus
la louange en fuyant
n'a laissé d'autre trace
ailée, entre deux méchants courants d'air, là-haut,
qu'un squelette de mouche morte
flottant au vent du soir
avec sa toile d'araignée.

L'espace utile étant réservé à la prose,
nous quêtons dans nos profondeurs
l'élément de la poésie.
Aussi notre ambroisie
est-elle fréquemment moisie.

La voix qui chante
et la voix qui commente
agonisent ensemble – orphelines du souffle –,
sous leur cloche de verre
couverte de poussière :
enseignez, éteignez !

Bouchée dès la naissance
par la sciure de bois
du cercueil, qui d'abord
sert ici de berceau,
l'oreille en vain se tend et bâille
vers la lumière d'août,
devenue illisible.

Nous ne respirons pas
l'air du monde à venir :
sur nos lèvres pincées
par l'étau de la peur

vibrent parfois des notes
mesurées et prudentes.

Voile de lin amidonné
trop patiemment blanchi,
tissé, lissé, plissé,
notre discours n'est qu'un linceul
préparé dans l'éternité
pour le triomphe ultime
auquel rêve en secret
la précoce momie :
des obsèques officielles
avec un catafalque sur le quai
entre le Louvre et l'Académie.

Diaspora - Choral

Energisch sträuben wir uns
gegen das einfache und muntere Wort.
Unter uns, sprechen
heißt zu schminken
den Verrat zu beschönigen,
den Mord mit Wörtern zu schmücken.
Versiegeln, aber mit Eleganz,
in einem gefeilten Stil,
ganz persönlich,
die Auslieferung des Menschen
an den Feind des Menschen.

Aus dem Abwasser schöpfen wir
einen Likör von verfaulten Wörtern,
dessen feine Süße den Gedanken abtötet.
Wir haben die Unbekümmertheit verloren
für das nackte Wort
das wie ein Feuer zwischen den Zähnen herausspringt
auf die lebendige Zunge.

Unter unseren fetten, aber behandschuhten Händen
von diplomierten Einbalsamierenden,
ausgezeichneten Preisträgern
durch eine Jury von Sargträgern
im Ehrensaal des staatlichen Leichenschauhauses,
entfaltet sich in der Sonne
die grüne Schönheit der Kadaver.

Anstelle des ureigenen Schreis machen sich breit
manche sterbende Echos
vornehm schwebend
im Gewölbe unseres Gaumens

oder die nasalen Flöten des Sarkasmus.

In unseren Sälen der verlorenen Schritte
hat das darin verdunstende Lob
keine andere Spur hinterlassen
gefiedert, zwischen zwei bösen Luftströmen, dort oben
als das Skelett einer toten Fliege
im Abendwind sich bewegend
mit seinem Spinngewebe.

Während der nützliche Raum für unsere Prosa reserviert ist,
suchen wir in unseren Tiefen
das Element der Poesie.
So ist unsere Ambrosia oft verschimmelt.

Die Stimme, die singt
und die Stimme, die kommentiert
siechen gemeinsam dahin – Waisen des Atems –,
unter ihrer Glasglocke
bedeckt mit Staub:
belehrt, löscht aus!

Zugestopft seit der Geburt
mit dem hölzernen Sägemehl
des Sargs, der vor allem
hier als Wiege dient,
das Ohr sperrt sich vergeblich auf und klafft
dem Licht des Augusts entgegen,
unlesbar geworden.

Wir atmen nicht mehr
die Luft der kommenden Welt:
auf unseren Lippen, verklemmt
durch den Schraubstock der Angst
vibrieren manchmal
gemessene und vorsichtige Noten.

Schleier von einem gestärkten Leinen,
allzu sorgfältig gebleicht,
gewebt, geglättet, gefaltet,
unsere Rede ist nichts weiter als ein Leichentuch
in der Ewigkeit vorbereitet
für den letzten Triumph
von dem insgeheim
die frühreife Mumie träumt:
offizielle Begräbnisfeiern
mit einem Katafalk auf dem Kai
zwischen dem Louvre und der Akademie.

Autrefois. Une nuit⁷
en Alsace, à quinze ans :
solitude et détresse.
Avec Bruno Walter
soudain tombant du ciel
– c'était, je m'en souviens, sur les petites ondes
de Paris Tour Eiffel –
dans un haut flamboiement d'anges, l'épiphanie
dans la fugue de la Jupiter-Sinfonie,
ses ailes de noirceur enflammant les nuées
quand l'oiseau tonnerre ouvre un œil germant d'éclairs
sur les serres que fend la fourche de la foudre !
Tard cette nuit, écoutant rire et souffrir mon Mozart,
je brûlai dans l'ultime été de son génie.
Mais pour une autre bouche et dans une autre année
la grappe de topaze a mûri sur la langue,
l'espace a enfanté sa neuve psalmodie :
hélice de feu sous la voûte
du seul palais incorruptible
où s'éveille le cri d'un homme extrême, qui
apparaît
et qui chante
pour rédimier le temps.

⁷ *Ibid.*, p. 293.

Ehemals. Eine Nacht
im Elsass, mit fünfzehn Jahren:
Einsamkeit und Niedergeschlagenheit.
Mit Bruno Walter
plötzlich vom Himmel fallend
— das war, ich erinnere mich daran, auf den kleinen Wellen
von Paris Tour Eiffel –
in einem überwältigenden Glanz der Engel, die Epiphanie
in der Fuge der Jupiter-Sinfonie,
ihre Flügel von Schwärze die Wolken entflammend
wenn der Donner Vogel ein Auge öffnet Blitze sprühend
auf die Steinmassive, welche die Gabel des Blitzschlags spaltet!
Später in dieser Nacht, meinen Mozart lachen und leiden hörend,
brannte ich im letzten Sommer von seinem Genie.
Aber für einen andren Mund und in einem anderen Jahr
ist die Traube von Topaz auf der Zunge gereift,
der Raum hat seine neue Psalmodie geboren:
Feuerwirbel unter dem Gewölbe
des einzigen unverwüstlichen Palais
wo der Schrei eines extremen Menschen erwacht, der
erscheint
und der singt
um die Zeit zu erlösen.

*Un homme en Orient dit à l'homme d'Occident :*⁸

« Depuis l'origine
toute l'eau s'est évaporée.
La fêlure est dans l'os. Dehors
sur la sphère aplatie et sèche de la terre
c'est un craquèlement d'argile désertique –
ruche d'abeilles mortes, engluées dans leur miel ;
la cire s'est muée en alluvions opaques,
croûte d'excréments perforée d'alvéoles scellés.
Monde des sourds-muets. Chacun, sans la parole,
est un juge effrayant pour l'autre, qui l'annule.
Un meurtrier se tapit derrière chaque fenêtre.
Ni pain, ni syllabes complices
à rompre en compagnie
face à la nuit qui croule, après la jeune pluie
sous la vendange des étoiles de l'automne...
Ici, rien à manger. Une moisson de ronces.
Plus rien à dire : un tison pour la paille !
Tous sont voués au feu. »

⁸ *Ibid.*, p. 293.

Ein Mann aus dem Orient sagt zu einem Mann aus dem Okzident:

« Von Beginn an
ist alles Wasser verdunstet.
Der Riss steckt im Knochen. Draußen
über der flachen und trockenen Sphäre der Erde
gibt es ein Knirschen des öden Tons –
Bienenkorb von toten Bienen, in ihrem Honig verklebt;
das Wachs hat sich in opake Waben verwandelt,
Rinde von Exkrementen durchlöchert von versiegelten Höhlungen.
Welt von Taubstummen. Jeder, wortlos,
ist ein für den anderen erschreckender Richter, der ihn verwirft.
Ein Mörder duckt sich hinter jedem Fenster.
Weder Brot noch kumpelhafte Silben
gemeinsam aufzubrechen
angesichts der Nacht, die zusammenbricht, nach dem frischen Regen
unter der Weinlese der Sterne des Herbstes...
Hier, nichts zu essen. Eine Dornenernte.
Nichts mehr zu sagen: ein Feuerbrand für den Stroh!
Alle sind dem Feuer überantwortet. »

Il n'y a jamais eu personne, en Amérique,⁹
sauf le rire dans la maison vide
aux corridors peuplés de courants d'air glacés :
cette hospitalité d'une voix blanche offerte,
toutes portes ouvertes
et verrouillées en même temps.
Nul ne peut séjourner
dans la grotte béante.
En l'absence du père
les enfants ont vendu leurs livres et leurs lits
bien avant les grandes vacances.
Impossible est ici l'émergence d'un cri.

⁹ *Ibid.*, p. 324.

Es hat keinen gegeben, in Amerika,
außer das Lachen im leeren Haus
mit Korridoren, von Luftzügen von eisiger Luft erfüllt:
diese Gastfreundschaft mit einer beflissen einladenden Stimme,
alle Türen geöffnet
und zugleich verriegelt.
Keiner kann verweilen
in der unermesslichen Höhle.
In Abwesenheit des Vaters
haben die Kinder ihre Bücher und ihre Betten verkauft
vor den großen Ferien.
Ausgeschlossen ist hier die Entstehung eines Schreis.

Dans la tour de Babel le souci règne en maître.¹⁰
Mais on y célèbre en public
les obsèques de chaque brique
cassée par accident
avec hautes clameurs
et des lamentations très bien organisées
par les autorités civiles et religieuses :
oi va voi lanou, oi va voi lanou !¹¹
Mais quand un ouvrier choit de l'échafaudage
on le balance nu à la voirie
en guise de cérémonie.
La tour au ventre énorme
s'élève peu à peu sur l'amas des squelettes :
c'est aux fondations que servent les défunts.
Fonctionne et crève :
telle est notre devise.
Science et pouvoir sur terre ont pour unique objet
l'infini : une immense charogne de pierre,
à la fois matrice et momie, une ville sans hommes,
métropole des morts
enceinte dans ses murs qui montent jusqu'au ciel.

¹⁰ *Ibid.*, p. 325-326.

¹¹ Malheur, malheur à nous !

Im Turm von Babel gibt die Sorge den Ton an.
Man feiert dort aber in der Öffentlichkeit
die Bestattung jeglichen Ziegelsteins
zufälligerweise zerbrochen
mit großem Getöse
und sehr gut organisierten Klagen
durch die amtlichen und religiösen Autoritäten:
*oi va voi, oi va voi lanou!*¹²
Wenn aber ein Arbeiter vom Gerüst abstürzt
bugsirt man ihn nackt zur Mülldeponie
als Zeremonie.
Der Turm mit einem gewaltigen Bauch
erhebt sich nach und nach über den Haufen von Skeletten:
das sind die Fundamente, wozu die Verstorbenen noch gut sind.
Funktioniere und verrecke:
Dies ist unsere Devise.
Wissenschaft und Macht haben auf der Erde als einzigen Gegenstand
die Unendlichkeit: ein riesiges Aas aus Stein,
zugleich Gebärmutter und Mumie, eine Stadt ohne Menschen,
Metropole der Toten
eingeschlossen in ihren Mauern, die bis zum Himmel reichen.

¹² Unglück, Unglück für uns !

Haut-Koenigsbourg ! debout¹³
comme une conque creuse, insolite relique
survivant à l'été,
soleil de la forêt descendu dans la terre,
les mains ensevelies parmi les arbres nus.
Mais ton cœur de grès triste et roux
resta cloué, béant, sur la crête enneigée
où s'est figé le sang des bêtes forestières.

Nul ange, nul phénix tombé flambant du nid
ne hante le château désert de la mémoire.
À travers les vitraux tissant son fil de givre
seule une étoile grise, aragne du brouillard,
glisse avec lenteur sur la poussière des dalles,
lorsque l'écho d'un feu perdu bas dans la nuit
traverse de soupirs lourds comme des remords
le silence trop nu qui voûte
le ciel noir au-dessus des salles ;
« Je ne l'ai pas voulu ! »
Dans la cheminée froide
où le vent du soir tourne
le roi vaincu délire encore
aux enfers d'une histoire morte.

¹³ *Ibid.*, p. 329.

Hochkönigsburg! aufgerichtet
wie ein hohles Muschelhorn, ungewöhnliche Reliquie
den Sommer überlebend,
die Sonne vom Wald hinabgestiegen in die Erde,
die Hände unter den nackten Bäumen vergraben.
Dein Herz von grauem und rötlichem Sandstein
blieb aber genagelt, klaffend auf dem verschneiten Bergkamm
wo das Blut der Tiere des Waldes geronnen ist.

Kein Engel, kein flammend aus dem Nest gefallener Phönix
besucht das verlassene Schloss der Erinnerung.
Seinen Faden von Raureif quer über die Fenster spinnend
einzig ein grauer Stern, Nebelspinne,
gleitet langsam über den Staub der Steinplatten,
wenn das Echo eines ehemaligen Feuers tief in der Nacht
mit schweren Seufzern wie Gewissensbisse durchquert
die allzu tiefe Ruhe, die
den schwarzen Himmel oberhalb der Säle überwölbt;
« Ich habe das nicht gewollt! »
In dem kalten Kamin
 wo der Abendwind rumort
 zetert noch der besiegte König
 in der Unterwelt einer toten Geschichte.

*La pêche miraculeuse*¹⁴

Avec mon vieux filet
 raccommodé, troué,
fait de mots déchirés ,
 de rires et de cris,
j'ai lentement tiré
 un panier lourd de vie
— comme un enfant trouvé —
 hors du Nil de l'oubli.

¹⁴ *Ibid.*, p. 340.

Der wunderbare Fischzug

Mit meinem alten Netz
 geflickt und durchlöchert
von zerrissenen Wörtern gemacht
 von Lachen und Schreien
habe ich langsam herausgezogen
 einen Korb voll von Leben
– wie ein Findelkind –
 aus dem Nil des Vergessens.

INÉDITS

Autour de trois lettres de Claude Vigée

introduites et présentées par Monique Jutrin

Avant même de savoir qui était Claude Vigée, j'avais entendu sa voix. C'était en mars 1960. Dans le numéro d'hommage de la *N.R.F.* à Albert Camus, j'avais été intriguée par un texte intitulé : « La nostalgie du sacré chez Albert Camus ». Je m'interrogeais sur l'identité de celui qui présentait Camus sous deux exergues puisés dans *L'Exode* biblique (XIX, 23-24 et XXXIII, 5). Selon l'auteur de cet article, Camus lui aurait confié qu'existait en lui un besoin du sacré, dont « l'expérience directe l'éludait ». Quelques mois plus tard, en octobre 1960, un autre numéro de la *N.R.F.* rendait hommage à Jules Supervielle qui venait lui aussi de nous quitter. Et, sous la même signature de Claude Vigée, je découvris le poème *Toi que masque la nuit*, où je retrouvai le verbe *éluder* :

Toi qui fus prince du doute et des métamorphoses N'en as-tu pas fini de t'éluder toi-même ?

J'étais d'autant plus troublée que j'avais moi-même publié dans ce numéro de la *N.R.F.* un article : « Métamorphoses dans la poésie de Jules Supervielle » et que, dans une autre revue, je lui avais dédié un poème : « Métamorphose dernière »¹.

Quelques années plus tard, en 1968, l'identité de Vigée s'éclaira. En effet, un article du *Monde* annonçait que Claude Vigée s'était établi en Israël en 1960. Or, nous venions de décider, mon mari et moi-même, de quitter l'Europe, participant à cette vague d'émigration qui avait suivi la guerre des Six jours. À ce moment précis de l'Histoire, une certaine diaspora, qui avait survécu à la Shoah, avait choisi Israël. Claude Vigée a évoqué cette époque dans ses souvenirs².

Ensuite, la lecture de *Moisson de Canaan*³ m'aida à formuler ce que je ressentais moi-même encore confusément. Tel un frère aîné, Vigée m'avait précédée dans cette expérience du retour et avait trouvé les mots pour le dire. Peu après, j'eus l'occasion

¹ *Le Thyrsé*, Bruxelles, janvier 1961.

² « Manitou parmi nous », *Vision et silence dans la poésie juive*, Paris, L'Harmattan, 1999.

³ Claude Vigée, *Moisson de Canaan*, Paris, Flammarion, 1967.

de le rencontrer, d'abord dans le cadre d'un séminaire de recherche sur les auteurs juifs d'Occident⁴, ensuite à divers colloques. Comme Claude et Evy partageaient leur vie entre Jérusalem et Paris, nous avons eu des échanges épistolaires. Récemment j'ai retrouvé trois lettres que j'avais glissées entre les pages de mes livres.

La première lettre fut envoyée de Jérusalem le 28 novembre 1996. Vigée m'y remercie pour l'envoi d'un recueil de mes poèmes : *Livre d'heurs*⁵, qu'il dit avoir lu et relu avec dilection, rappelant qu'il est sensible à une poésie qui affleure à travers le récit des jours, directe et transparente. Cette appréciation me fit plaisir et m'incita à poursuivre. Je lui reste aussi reconnaissante de m'avoir incitée à rédiger le récit de mon enfance où j'évoque le sort de ma famille sous l'Occupation. « Il le faut, me disait-il, afin qu'ils restent avec nous, parmi nous, tant que nous rappelons leur souvenir. »

La lettre suivante date de Paris, 13 février 1997. Je lui avais envoyé la transcription de l'entretien qu'il nous avait accordé, à Gilla Eisenberg et moi, à propos de Benjamin Fondane, en vue de l'article destiné au numéro spécial de la revue *Europe* en mars 1998 à l'occasion du centième anniversaire de la naissance du poète. Vigée était satisfait de cette transcription où il affirmait reconnaître sa voix. Dans cette même lettre, il accuse réception du *Bulletin Benjamin Fondane* numéro 6, où sont reproduits les documents concernant l'incarcération de Fondane à Drancy. Je retiens cette phrase : « Les fiches de police en disent long sur le drame quotidien qu'il a dû affronter les mains nues. »

En P.S. il confirmait sa participation en 1998 au colloque Fondane de Royaumont. Je tiens à souligner que, parmi les poètes contemporains, Vigée fut le seul à soutenir mon combat pour ressusciter la figure et l'œuvre de Fondane. Au colloque Fondane-Vigée de 2012 sous l'égide des deux sociétés, j'ai rappelé ce qu'il m'avait dit en 1998 : « On est des conscrits de la même classe, Fondane et moi, appelés à l'existence dans une même phase⁶. » En 1999, au colloque de Tel Aviv qui lui était consacré, il

⁴ Groupe de recherche inter-universitaire créé en 1974, qui comptait des amis de Claude Vigée : Rachel Galperin, Charlotte Wardi, Lionel Cohn et moi-même.

⁵ Éditions La Bartavelle, 1991.

⁶ Claude Vigée, « Un cri devenu chant », *Europe*, n° 827, mars 1998, p. 33, cité dans *Benjamin Fondane et Claude Vigée. Le questionnement des origines*, Paris, Honoré Champion, 2014, p. 21.

m'avait dit que Fondane lui avait servi de révulsif, l'empêchant de céder aux modes, l'engageant à être vrai⁷.

La troisième lettre date du 18 septembre 2004, envoyée de Paris pour accuser réception du numéro 2 de la revue *Continuum*⁸ qui lui était consacrée en grande partie. C'était à l'époque de la deuxième intifada. Esther Orner venait de publier son dernier livre : *Une année si ordinaire*⁹, une sorte de journal de cette année-là, si éprouvante pour Israël. La revue contenait une recension de son livre par Edgar Reichmann. Me reste en mémoire cette phrase, hélas prophétique, que ce livre avait suscitée chez Vigée : « Ce siècle en gésine qui s'annonce si terrifiant ».

Ce bref parcours m'a confirmé ce que je pressentais : Claude Vigée resta fidèle à lui-même et à ceux qui l'entouraient de leur amitié.

⁷ Monique Jutrin, « En terre de connaissance », *L'œil témoin de la parole*, Paris, Parole et Silence, 2001.

⁸ Revue des écrivains israéliens de langue française publiée à Tel Aviv.

⁹ Esther Orner, *Une année si ordinaire*, Éditions Métropolis, Genève, 2004.

Claude Vigée

Paris, ^{fin Avril} 18 septembre 2004

Cher Monique, 17216 1750,

Quelle merveilleuse surprise —
l'envoi de votre merveilleux n° 1 —
parvenant votre petit colis postal, avec
le n° 2 de Continuum, dont une bonne
partie est consacrée à mes écrits. Après
les difficiles matinales rencontres que l'on
reuve en 2003, cette parution tient du
miracle, et nous fait d'autant plus plaisir —
c'est une variante de la tentation du point
d'orgue ! Dans la partie qui me concerne,
tout est intéressant et vivant, l'entretien
avec Anne Janssen, sobre, lucidité
refuge, que Colette Leimann (quel bulot !),
les analyses en profondeur de Colette Virese
sur le motif en poésie, le réflexe de son
écriture — Elise Carli, auteur de l'imp
obsessive du langage et de l'écriture, dans
ceux qu'elle a semblé-t-elle consacrer
en faveur de maître (M. A.), que
j'aimerais bien lire et posséder en entier, et
dont j'espère. Enfin Colette en l'honneur
de Paul Reichelberg, un de nos amis
de toujours, et le témoignage d'une expérience
tout à fait unique. Je ne parlerai pas des
pages étonnantes d'Henri Michaux, ni des
mots, puisqu'il s'agit de ceux qui nous ont
proches... L'ensemble est excellent, et c'est un

2-
 Vos, chère Monique, ainsi qu'à Marlene
 Bruester, l'écriture de la revue que j'ai
 ce « fronton » d'une qualité rare, qui
 complète l'ensemble des autres de collègues
 précédents (Strasbourg 1990 et 2001, Tel-Aviv/Jérusalem
 1999).
 La partie de la revue a été une
 très bonne et excellente, du plus grand intérêt
 pour les lecteurs en France comme en Israël. Quant
 aux autres d'ouvrages francophones - la nouvelle
 génération - ce sont pour moi des documents
 qui méritent un suivi attentif sur les portails
 de la revue elle peut aller dans le sillon de
 jeunesse qui s'ouvrent si intéressants.
 Peut-être avec l'ajout de la revue.
 une entente avec l'Université de Jérusalem, dans
 le nouveau n° 11 de la revue Perspectives
 (Université Hébraïque de Jérusalem), qui vient de
 paraître en même temps que Continuum HEB.
 Tel-Aviv.
 Nous nous reverrons, comme convenu,
 à Paris, au Salon de la Revue de 17 octobre :
 mais à quelle heure ? ni votre dernière lettre,
 ni la carte postale Salon ne le précisent.
 Prière de me faire signe à ce sujet, c'est indispensable.
 Puis-je vous demander de transmettre mes vifs
 remerciements à tous ceux qui ont participé
 au numéro II de Continuum ? Je leur en suis
 et à tous. 13157 57 bravo pour ce beau travail !
 A bientôt à Paris. Je vous envoie mes plus
 affectueuses pensées,
 Claude Vigée.

N.S. Avez-vous l'intention d'acheter un exemplaire de l'ouvrage de Claude Vigée ?

Claude Vigée
125 rue de la Harpe / Jérusalem, le 28 novembre
Paris 75016 1986
(Tél. 01 45 27 54 85)

Chère Monique Jatin,

Merci pour
votre mot du 27 octobre et pour
ce livre d'Hans que j'ai lu et
relu avec délectation, car ce qu'il
déclare est un enchantement ^{si sensible} dans
la réalité même. Comme vous le
savez, je suis très sensible à une
telle poésie, qui s'effleure et traverse
le réel des jours, direct et transparent.
Nous irons à Paris le 12
décembre pour y passer l'hiver, en finir
avec nous, et les déplacements français,
fonctionnant dimanche prochain. Pour
l'entretien sur Fondane nous pourrions
m'écouter la-bas, le cas échéant.
Flammurion sort en ce moment mon
nouveau choix de poèmes (1935-1956!),
AUX PORTES DU LABYRINTHE,
et la Nuée Bleue (Strasbourg) sort
la Maison des Vivants, album d'images et

de tous, complètement par ses propres
mon l'an à Hamblin de 1895.
Avec les plus cordiales pensées,
D^r P. C.

• sup- to what? Chloe Viggo. who
to which up small to mind of
to sup or no, what do come, when
Lucy
with handwork as to exhibit
do we want under "Lives" and
now in London set one up, please

1255 rue des Minimes
Paris 75016
Tél. : 01 45 27 54 85 Paris, le 13 février 1987

Chère Monique Justen,

J'ai reçu de vous le texte
de votre entretien, reçu ce matin. Vous avez
fait là un travail formidable, je n'ai pu
lire syllabe à y chape : c'est tout à fait
mon avis que j'y reconnais, à travers votre
mise en relief de la bande magnétique, la
concentration, la tri effective dans la version
originale (= de vive voix), apportant au texte
facilement retenu la densité nécessaire, sans
redites, ni hésitations inutiles. Merci à vous
et à Galla Eisenberg d'avoir si bien servi
la cause de Fondare, en même temps que ma
propre lecture de sa prose. C'est une excellente initiation.

Où j'ai bien reçu le texte
de la revue, avec ses témoignages et documents,
accablants de leur pauvreté, sur les
derniers temps à Paris, avant la déportation.
Les photographes des faits de police en disent long
sur la dureté pénitentiaire qu'il a dû affronter,
les mains nues ! N'oubliez pas de m'envoyer
le n° 7 de sa prison. Avec mes plus fidèles
et amicales pensées,

Claude Vigée.

P.S. Je participe avec plaisir au colloque B. Fondare à
Paris, en avril 1988 - 11 place 7 57382

Pascal Bacqué, Doubles. Treize poèmes de la Torah

compte rendu par Gilles Hanus

La tâche du traducteur, écrivit un jour Walter Benjamin, alors âgé de vingt-quatre ans, est de rendre patente, autant que faire se peut, la « parenté des langues ». La formule, mystérieuse, est séduisante. Le livre de Pascal Bacqué, qui propose la traduction dans notre langue de treize passages poétiques de la Torah¹, fait écho à cette exigence. La tâche n'est cependant pas moins difficile d'être fixée ; peut-être l'est-elle même davantage : on en saisit immédiatement le caractère audacieux et ambitieux. Le fait de traduire en français l'hébreu du texte biblique constitue une véritable gageure tant ces deux langues diffèrent, non d'une différence contingente et toute formelle mais d'une réelle divergence. Le français dont on vanta longtemps la clarté (avant que cette qualité qu'on lui croyait intrinsèque se dissolve dans l'usage – tant oral que littéraire) est une langue éclosée, dont toutes les facettes et possibilités peuvent se déployer dans la phrase (pour cette raison, le style y fut roi). Le dire s'y déploie au point qu'il s'épuise presque. Certes la belle langue sait ménager ici ou là des réserves, mais au fond, tout est dit dans une phrase bien tournée. Boileau l'exprima à merveille. L'hébreu biblique est, pour sa part, une langue en bouton, pour reprendre l'expression de l'auteur, dans laquelle le sens est concentré et doit être débusqué, dans laquelle il attend de prendre son essor ou son envol ; c'est une langue qu'on pourrait dire inchoative, toujours en puissance de soi, raison pour laquelle l'hébreu est indissociable de l'Étude et le Texte de son commentaire oral. L'étrangeté des deux langues l'une à l'autre se renforce du fait que la française n'aura accueilli la Torah qu'à travers sa version latine. Entre le Texte et notre langue, le rapport fut donc d'emblée oblique et dérivé :

La langue française a depuis son origine une relation avec la Bible – en particulier avec la Vulgate, la traduction latine de Jérôme. Mais justement : avoir misé sur une relation avec la

¹ Quatorze en fait, bien que le sous-titre du livre en annonce treize, pour des raisons que l'auteur explicite dans son « Avertissement » (p. 13).

Bible latine fut, pour la langue française, tout ignorer de la Torah. S'étant épargné l'épreuve de l'hébreu, la langue française fut condamnée à regarder ce texte comme à travers une vitre, sans pouvoir y mettre les mains, sans pouvoir s'y trouver. Car la Torah, aucun doute là-dessus, est une habitation pour la pensée, et qui n'y entre pas depuis l'hébreu n'a fait que semblant d'entrer².

On sait que l'allemand moderne doit en grande partie sa naissance à la traduction de la Bible par Luther, à partir du grec et de l'hébreu. Plusieurs penseurs juifs germanophones se sont attelés à la tâche de retraduire la Torah pour frayer un accès renouvelé au texte, à leurs yeux emprisonné dans cette traduction : Mendelssohn par exemple ou, plus près de nous, Rosenzweig et Buber. Ils se posèrent notamment la question de savoir comment traduire de la façon la plus appropriée le mot de Torah lui-même, que le christianisme avait tendance à réduire à la loi. Rosenzweig souligna, dans son *Étoile de la rédemption*, que celle-ci doit toujours s'entendre aussi comme enseignement (*Lehre*) et que sa traduction par « loi » constitue déjà un choix quant à l'essence de ce texte. Pascal Bacqué cherche quant à lui dans notre langue un mot capable de saisir et de refléter les échos de ce mot hébreu. Or la racine YaRaH, dont Torah est issu, signifie « jeter vers », que restitue dès lors le mot de projet, tiré du latin *pro-jectum* (jeter en avant).

En France, le XIX^e siècle fut également un siècle de traducteurs. Des rabbins proposèrent de nouvelles traductions permettant, à les en croire, d'entendre mieux l'hébreu sous le français, mais ils se voulaient savants plus que poètes et leurs traductions, si utiles soient-elles pour qui étudie le Texte, restent des outils de travail, qui ne révèlent pas ce que l'hébreu pourrait faire dire à langue française. On s'y réfère encore aujourd'hui pour obtenir des précisions sur tel ou tel terme, sur les multiples occurrences d'un mot, pas pour avoir accès au Texte.

Il ne s'agit cependant pas pour notre auteur de traduire la Torah dans sa totalité. S'il est un Juif de l'étude, familier du texte – c'est-à-dire parfaitement étranger à lui, d'une étrangeté qui ne vit cependant que de résider en lui – Pascal Bacqué est aussi poète, et poète de langue française, auteur de plusieurs odes d'une très grande puissance poétique comme de sonnets remarquables, en décasyllabes le plus souvent³.

Les poésies, biblique et française, consonent et diffèrent. Leur élément commun reste le rythme qui ne s'y donne cependant pas de la même façon : dans les

² *Ibid.*

³ Voir notamment *Imperium*, Lausanne, L'âge d'homme, 2007 ; *Ode à la fin du monde*, Lausanne, L'âge d'homme, 2014 et *Chemin harangué*, Montreuil, Eliott (collection *L'Éclectique*), 2024.

versets, la rime d'idées se substitue au vers. Et, bien que la Torah fourmille d'allitérations, de consonances, et de répétitions apparentes, sa poésie se distingue nettement des formes classiques ou modernes que nous connaissons. Plusieurs versets de la Torah semblent en effet dire deux fois la même chose, moyennant de menues variations (c'est particulièrement le cas dans les Psaumes, dont la nature poétique s'impose évidemment à tout lecteur, mais auxquels ne s'arrête pas ici Pascal Bacqué qui ne se penche que sur les cinq livres de Moïse). Telle est la marque qui permet de qualifier certains passages du Texte de « poèmes ».

Quatorze poèmes donc, qu'il faut traduire, c'est-à-dire, pour parler encore avec Benjamin, dont il faut éprouver la *traduisibilité*⁴. Passer d'une langue à l'autre implique dès lors, étant donné les difficultés dont on vient de faire mention, d'imaginer un cheminement (ce qu'est en vérité toute tra-duction) qui rende possible le passage et permette de refléter quelque chose de ce qui se donne dans l'original, tant la voie droite semble impossible. On ne redresse pas un bâton tordu d'un seul coup, il y faut de la souplesse et de la patience, quand bien même le livre, audacieux je l'ai dit, contient aussi un certain nombre de coups de force.

⁴ Je traduis ainsi l'*Übersetzbarkeit* de Benjamin, qui signifie simultanément la puissance et l'exigence d'être traduit, exigence tout à fait indépendante de toute traduction effective. Voir « La tâche du traducteur », dans Walter Benjamin, *Œuvres*, trad. Olivier Mannoni, Cédric Cohen-Skalli et Frédéric Joly, Paris, Payot (coll. Petite Bibliothèque Payot), 2022.

La traduction revêt dès lors la dimension d'un geste indéniablement poétique qui se déploie en plusieurs moments. Le premier, que l'auteur qualifie de *transcription*, consiste à traduire aussi littéralement que possible les versets qui apparaissent d'abord dans leur original hébreu. Le face à face des lettres carrées et de leur transcription matérialise la divergence dont nous parlions plus haut. Le deuxième moment, celui de la *transition*, revient sur le texte pour exposer le travail d'appropriation, c'est-à-dire de compréhension, de l'auteur. Ainsi s'opère le passage de la simple transcription à la *traduction* proprement dite. Car si l'hébreu est cette langue en bourgeon, il convient de tenir compte dans la lecture qu'on tâche d'en faire, des siècles de commentaires, c'est-à-dire d'efforts toujours singuliers pour en saisir le sens et faire apparaître la fleur à partir du bouton. Nulle soumission à une histoire au sens courant du terme pourtant, car la diachronie des commentaires mue justement, au cœur du mouvement de l'étude juive, en pure contemporanéité. Ainsi, la transition charrie-t-elle dans son sillage de multiples courants et alluvions pour donner au texte encore assoupi toute son énergie actuelle. Le temps peut alors venir de la *traduction* à proprement parler. Informée par la transition, elle peut accomplir un pas de plus que la simple transcription restée trop proche encore de l'usage courant de la langue française. Ainsi le texte hébraïque apparaît-il dans le français d'avoir franchi ces trois étapes : de l'original à sa transcription, puis à sa véritable traduction rendue possible de façon plus complète et plus éminente par la transition de l'Étude.

Le dispositif ainsi mis en place permet une immense liberté dans la fidélité au texte (car toute traduction fait vibrer ces deux cordes, *a priori* dissonantes, pour produire une forme d'accord). Pascal Bacqué fait le choix de traduire, à partir du cinquième poème, jusqu'aux noms propres, porteurs en hébreu d'une signification⁵ que leur calque français échoue à restituer. À l'instar des toponymes bibliques, les noms propres sont toujours porteurs d'un sens, contenu en eux pour qui connaît l'hébreu ou associé à eux par allusion pour qui connaît le Texte – ainsi un toponyme peut-il être mentionné pour rappeler les événements qui s'y déroulèrent et auxquels le lieu qu'il désigne doit parfois son nom.

Ainsi la *transcription* du cinquième poème se dédouble-t-elle exceptionnellement. Dans la première version, les noms propres ne sont pas traduits :

Réunissez-vous, écoutez, fils de Jacob, écoutez Israël votre père !

⁵ Signification que l'hébreu fait entendre dans les noms eux-mêmes, mais que le texte explicite souvent, ajoutant à la langue, la sollicitant. Voir par exemple la nomination de Caïn par Ève en Genèse 4, 1. Voir, à ce sujet, *Doubles*, p. 19.

Ruben, tu es mon aîné, ma puissance et le commencement de ma vigueur ; surcroît d'élévation, surcroît de force.

Ô impétuosité, comme d'une eau ! Qu'il ne demeure, ce surcroît ! Car tu es monté sur mon lit, et alors tu as profané ma haute couche ! (p. 95)

Puis, le sens des noms est révélé : Jacob (en hébreu Yaakov) signifie littéralement « celui qui talonnera », soit l'« Avide ». Israël, « celui qui fut prince avec hommes et Dieu », soit le « Prince ». Ruben (Réuven en hébreu) « celui par qui Dieu vit la misère de sa mère », soit « Compassion ». La liste des noms se poursuit, rappelant à la mémoire quelque texte médiéval ou renaissant où tous les noms résonnent – dans une sorte de jubilation de la correspondance – et disent quelque chose de ceux qui les portent.

La seconde *transcription* se lit donc ainsi :

Réunissez-vous, écoutez, fils de l'Avide, écoutez le Prince votre père !

Compassion, tu es mon aîné, ma puissance et le commencement de ma vigueur ; surcroît d'élévation, surcroît de force, etc. (p. 100)

La *transition* nous apprend ceci : « Guirlande des noms d'Israël, qui reviendra au terme de la parole mosaïque, puisqu'à son tour, l'énonciateur de la Torah la répètera, tout autrement, mais sous l'annonce d'une bénédiction, tandis qu'ici Jacob annonce un récit de la fin des temps. » (p. 103)

Vient alors la traduction, qui tient compte des deux versions de ladite guirlande :

Rassemblez-vous

écoutez, fils de l'Avide,

entendez le Prince, votre père !

Dieu-voir, mon aîné, tu l'es bien !

Tu es ma force, ma prime vigueur

Accroissance de hauteur, accroissance de puissance !

Mais oh ! Impétueux ! Torrentiel ! D'elles, sois soustrait !

Quand tu montas sur le lit de ton père,

Et quand tu maculas ma haute couche ! (p. 107)

Voilà ce que le traducteur-poète-étudiant de la Torah peut faire. Reste que la poésie ne s'arrête pas là mais se prolonge dans ce que produit au cœur de la langue française cette effraction de l'hébreu. C'est le quatrième et ultime moment du

dispositif : l'*extrapolation* qui prend la forme d'une prosopopée où le lecteur entend la parole de la langue française, elle-même transformée le temps d'un instant en un personnage. Ainsi dit-elle par exemple, après avoir été confrontée aux noms traduits : « Et les noms étrangers firent trembler mes fibres ! » (p. 113), et son dire prend la forme d'un vers. C'est maintenant le poème de la langue qui éclot, signe que tout, peut-être, n'avait pas été dit.

Voilà notre langue confrontée à la pure étrangeté et s'étonnant. D'abord bouleversée par cette rencontre tardive, elle survit dans son poème, et sa survie est en réalité une *survie*, une vie plus altière. Quoi qu'il en soit donc de l'ignorance de la Torah par la langue française, quoi qu'il en soit de sa fermeture sur soi de langue parfaite, pour cette raison si éloignée de l'hébreu, notre langue trouve en elle (mais cet « en elle » ne désigne pas, on l'aura compris un simple retour à soi) la capacité de renaître.

Telle est la puissance du livre de Pascal Bacqué : manifester vraiment, de manière poétique, la parenté des langues qui ne saurait être atteinte au moyen d'aucun nivellement, mais seulement par la puissance d'un souffle qui les rehausse et permet d'entrevoir tout soudain ce qui disparut à Babel et est appelé, à en croire le prophète Sophonie⁶, à réapparaître. De ce livre surprenant et superbe, Pierre Michon dit dans la préface qui le précède, qu'il le considère comme « l'unique bon roman de la rentrée ». C'est dire que, par-delà, la langue qu'il renouvelle, ce livre transcende aussi les genres.

Gilles Hanus

⁶

Sophonie 3, 9.

Marie-Hélène Prouteau, Paul Celan, sauver la clarté

compte rendu par Andrée Lerousseau

Dans un bel hommage rendu à Paul Celan, Edmond Jabès évoque la parole de son ami, se laissant guider – lui qui ne lisait pas l'allemand – par les traductions et surtout par la voix inoubliable du poète lui lisant, pour lui seul, certains de ses textes :

[...] longeant, avant de la franchir à une certaine heure du jour, la frontière de l'ombre et de la lumière, la parole de Paul Celan, aux lisières de deux langues de même taille – celle du renoncement et celle de l'espérance – se meut et s'affirme. [...] D'un côté la clarté ; de l'autre, l'obscurité. Mais comment les distinguer lorsqu'elles sont, à ce point, mêlées ?¹

Accompagnant le poète au long de cette « errance d'ombre en clarté »², Marie-Hélène Prouteau, sans occulter l'obscurité, s'emploie à détecter les sources de lumière qui émanent *malgré tout* d'une œuvre « dont la Shoah reste le noyau jamais nommé » (p. 61). « Aux aguets de la moindre clarté », elle réitère le geste de Nelly Sachs qui confiait à Celan, dans sa lettre datée du 9 janvier 1958 : « Je décèle l'énergie de la lumière qui fait voler en éclats de musique la pierre »³.

Avec pour boussole le célèbre discours, intitulé *Le Méridien*, prononcé par Celan lors de la remise du prix Büchner à Darmstadt, en octobre 1960⁴, l'auteure entame une déambulation poétique, littéraire et artistique. L'écriture nomade se déploie à partir de deux poèmes qui ont trouvé chacun « une forme incarnée » (p. 127) leur conférant une matérialité et un surcroît d'espace et de visibilité. Le premier, « Nachmittag mit Zirkus und Zitadelle » (« Après-midi avec cirque et citadelle »), composé en août 1961 et appartenant au troisième cycle de *La Rose de personne*, figure en effet parmi les poèmes-muraux (*muurgedichten*) calligraphiés à Leyde, la

¹ Edmond Jabès, *La mémoire des mots. Comment je lis Paul Celan*, avec deux dessins de Gisèle Celan-Lestrange, Paris, fourbis, 1990, p. 13.

² Errance que partagent Celan et Nelly Sachs (préface, p. 8).

³ *Ibid.*

⁴ Ce discours est disponible en ligne, dans la traduction de Jean Launay : https://po-et-sie.fr/wp-content/uploads/2018/08/9_1979_p68_82.pdf. Pour l'édition papier, voir Paul Celan, *Le Méridien et autres proses*, édition bilingue, traduit de l'allemand et annoté par Jean Launay, Paris, Éditions du Seuil (coll. La Librairie du XXI^e siècle), 2002, qui contient également l'allocution, mentionnée plus loin, prononcée par Celan lors de la réception du prix de littérature de la ville de Brême en 1958 (p. 55-57).

ville de Rembrandt, par Jan Willem Bruins, l'un des artistes à l'origine de la fondation *Tegen-Beeld* (mot signifiant en néerlandais « contre-image »). Le second, « Aus dem Moorboden » (« Du fond des marais »), l'un des soixante-dix poèmes de 1968 parus dans le recueil posthume *Partie de neige*, orne la fresque réalisée en 2020 par Giuseppe Caccavale, pour célébrer le centenaire de la naissance du poète. Sur la voûte du grand salon de la résidence étudiante *Concordia*, rue Tournefort, à deux pas du petit studio qu'occupa Celan après sa séparation d'avec Gisèle Lestrangé, les vers en allemand et en français s'entrelacent et s'enroulent en une spirale sur le fond bleu de ce qui pourrait être, peut-être, un « contre-ciel habitable » (p. 100).

Empruntant des chemins de traverse, Marie-Hélène Prouteau amorce dans les pas de Celan une pérégrination qu'elle qualifie de « méridienne » (p. 130), ponctuée d'allers et de retours, tant il est vrai que le poème, au même titre que l'œuvre d'art pour Benjamin, « s'augmente d'un regard répété » (cité p. 63). Suivant ces « trajets méridiens » (p. 35) qui relient les êtres et les lieux – aussi éloignés fussent-ils en apparence dans l'espace et dans le temps – elle tente de dessiner, avec ses arborescences, cette « cartographie mentale de Celan (qui) ouvre l'espace » (p. 108), dans un élargissement constant de l'humain, tandis que se nouent dialogues et rencontres, au sens fort du terme. Au gré des va-et-vient, des échos se tissent entre les deux poèmes de départ et ceux qui immédiatement les cernent, puis le cercle hospitalier s'élargit pour accueillir d'autres écrits de Celan. L'auteure ouvre ainsi des voies jusqu'alors peu explorées pour une approche du cycle breton de *La Rose de personne* et des poèmes de 1968, avec des lignes de fuite pointant vers des extraits de la correspondance, des fragments de vie, un tableau de Rembrandt (l'autoportrait du musée de Cologne évoqué en 1968 dans le poème « Monoèdre ») ou le grand escalier du film *Le cuirassé Potemkine* réalisé par Eisenstein, pour ne citer que quelques exemples. Elle donne à voir cet « admirable étoilement des liens » (p. 33) qui unissent Celan aux êtres d'humanité : à Mandelstam, bien sûr, et aux poètes russes, mais également à Saint-Exupéry, à Saint-Pol-Roux, « exilé volontaire » à la pointe de la Bretagne où Celan fait pèlerinage, à Kafka et à Benjamin et à tant d'autres. Sans parler de cette irrigation mutuelle, au fondement de la relation entre Celan et Gisèle Lestrangé sur laquelle l'auteure s'attarde dans l'avant-dernier chapitre. Quant aux lieux, aux paysages dont la trace parfois a été effacée sur la carte d'écolier évoquée dans le discours de Darmstadt, carte que le poète effleure d'un doigt tremblant, des méridiens les relient, et il arrive qu'ils s'agrègent de façon inattendue comme dans l'« Élégie Valaisienne » (« Walliser Elegie », cf. p. 110).

Au fil des pages, Celan apparaît, malgré ces « diagonale(s) de la violence » (p. 65) dont il est maintes fois fait rappel et en dépit de « son rapport aux choses de ce

monde demeuré fissuré à jamais »⁵ comme un être doué pour le bonheur simple et pour la vie, ainsi qu'en témoignent dans *La Rose de personne*, les poèmes « Ich habe Bambus geschnitten » (« J'ai coupé du bambou », où l'obscur – la réminiscence du camp – est comme circonscrit), et « Anabasis » (« Anabase »), auxquels Marie-Hélène Prouteau consacre des pages lumineuses dans le chapitre intitulé « Rêves de tente et de cabane », d'un espace, certes précaire et éphémère, où respirer. Une autre silhouette se détache également, celle du résistant avec pour seule arme sa parole poétique, sa « contre-parole » érigée sur un mur de Leyde, celle de l'homme debout du poème « Stehen » dans le recueil *Renverse du souffle* :

TENIR DEBOUT, dans l'ombre
du stigmate des blessures en l'air.

Tenir-debout-pour-personne-et-pour-rien.
Non-reconnu,
pour toi
seul.

Avec tout ce qui a ici de l'espace,
et même sans
parole⁶

« Archer de la langue », ainsi qu'il se définissait volontiers, dont les « pierres claires » du poème qui inaugure le cycle breton de *La Rose de personne* font une trouée de lumière dans les airs, Celan est aussi ce sourcier à qui l'on doit, à travers ses traductions, la résurgence d'une parole dissidente, celle des poètes et écrivains russes auxquels le relie le « méridien slave » (voir p. 28 sa traduction datée de juillet 1961 de « Ô combien je voudrais » de Mandelstam qui inspire à l'auteure des pages admirables). Des années plus tard émane « Du fond des marais » (« contre-chant » du « Bögermoorlied », du « Chant des marais », composé en 1933 dans le camp de concentration de Börgermoor ?) le souffle des révoltes étudiantes dont Celan est témoin, et le poème, rédigé rue Tournefort, fait signe, en arrière, vers la bataille des éditions de Minuit (voir le chapitre « L'étoile clandestine de *Minuit* »).

⁵ Claude Vigée, « Paul Celan : langue interdite, langue sauvegardée... », dans *Rêver d'écrire le temps, de la forme à l'informe*, Paris, Orizons, 2011, p. 356.

⁶ Paul Celan, *Renverse du souffle*, traduit de l'allemand et annoté par Jean-Pierre Lefebvre, édition bilingue, Paris, Seuil, 2003, p. 33.

Offrant des angles de vue et des perspectives inédites et novatrices, la méditation – qui, pour reprendre la belle formule de Mireille Gansel, aurait tout aussi bien pu s'intituler « calligraphie de lumière » (préface, p. 8) – permet au lecteur, pour paraphraser le discours de Brême, de « gagner une orientation » que jamais n'entrave un horizon figé, et d'entrevoir des clartés fugitives dans le « tressage des moments noirs, comme des moments de lumière » (p. 57) qui caractérise la poésie de Celan. Et en refermant le livre nous viennent à l'esprit ces paroles de Nelly Sachs, dans sa lettre adressée le 27 février 1960 à Celan : « Vous êtes au monde, Paul Celan, homme d'humanité et de pureté ! Donc le monde ne peut pas être tout à fait ténébreux »⁷.

Andrée Lerousseau

⁷ André Neher, *Le dur bonheur d'être juif*, Paris, Éditions Le Centurion, 1978, p. 32-34 : « C'est la journée du 20 décembre 1940, date d'application du Statut des Juifs décrété par le gouvernement de Vichy. Ce soufflet que me donna une certaine France reconstituait soudain pour moi et pour mes coreligionnaires, atteints par le même Statut, le Moyen Âge à ses heures les plus sombres. Tout se passait comme si la Révolution de '89, comme si Napoléon, Louis-Philippe, Gambetta, Émile Zola, Charles Péguy, Joffre, Foch et Clemenceau n'avaient jamais laissé leur trace dans l'Histoire de France. J'étais âgé de 25 ans ; j'enseignais au Collège de Brive-la-Gaillarde en Corrèze. J'étais accusé, comme mes ancêtres du Moyen Âge, d'empoisonner les puits, ou plutôt, ce qui est plus grave encore, d'empoisonner l'âme des élèves qui m'étaient confiés. Ceux-ci, d'ailleurs, me témoignaient une confiance profonde et, ce jour-là, m'ont fait sentir leur indignation. Mais combien cette colère des jeunes était-elle encore impuissante alors ! Nous n'étions pas encore à l'heure des maquis, où plusieurs de mes élèves du 20 décembre 1940 ont lutté plus tard, jusqu'au sacrifice de leur vie ». Claude Vigée, *La Maison des vivants*, Éd. La Nuée Bleue, Strasbourg, 1996, p. 99. Claude Vigée, *Les Orties noires*, Paris, Flammarion, 1984, p. 95-96. M. Finck, « Claude Vigée : séparation et réparation », *in op. cit.*, p. 70. *Ibid.* C. Vigée, *La Faille du regard*, *op. cit.*, p. 275. Claude Vigée, *La Lucarne aux étoiles*, Cerf, 1998, p. 11. *Peut-être*, revue de l'Association des Amis de l'œuvre de Claude Vigée, dirigée sous sa version imprimée par Anne Mounic : 13 numéros parus entre 2010 et 2022. Nelly Sachs – Paul Celan, *Correspondance*, traduit de l'allemand par Mireille Gansel, Paris, Belin, 2009 (pour l'édition de poche), p. 27.

LA REVUE

Revue « Peut-être ». Cahiers Claude Vigée

Revue annuelle en ligne, publiée par l'Association des Amis de l'œuvre de Claude Vigée.

ISSN [à compléter]

Direction collégiale : Claude Cazalé Bérard, Andrée Lerousseau, Sylvie Parizet

claudevigee.fr

Les textes publiés demeurent la propriété de leurs auteurs. Revue en accès gratuit ; toute reproduction à d'autres fins que la lecture personnelle est soumise à autorisation.