

LES CARNETS DU LOIR

Carnet numéro 13 / novembre 2015



MARCEL COHEN

« Il faut lire Marcel Cohen aujourd'hui. Il faut lire par exemple cet ouvrage discret qui parut en 2013 : *À des années-lumière*. Soixante-douze pages d'une écriture limpide pour exprimer à la fois les horreurs du siècle passé et une foi inébranlable dans les pouvoirs et la mission de la littérature. Tout, dans ce petit livre au propos extrêmement clair et circonstancié, nous exhorte à la lucidité. C'est que les grands témoins du naufrage de l'humanité au XXe siècle n'ont pas fini de nous témoigner leur colère et leur indignation devant la mécanisation et la déshumanisation du monde. D'Auschwitz aux licenciements massifs de l'économie modélisée par ordinateur, de la Shoah par balles aux calculs cyniques d'armateurs esclavagistes, du Chemin des Dames aux conflits contemporains dans lesquels quatre victimes sur cinq sont des civils, Marcel Cohen dresse le portrait sans concession d'une logique moderne implacable, qui a délaissé l'humanisme et ne peut plus qu'écraser l'humain. Refusant le nihilisme servile qui pourrait naître de ce constat, il y fonde le ferment d'une nouvelle et nécessaire solidarité. L'artiste y redevient cet homme qui, par son style, parce que le style est ce qui informe en donnant forme au chaos, nous rappelle sans cesse à cette exigence de lucidité qui fait de l'art une éthique. Cette proposition courageuse est bien la seule aujourd'hui qui redonne sens au geste d'écrire. Et c'est pourquoi ce petit livre est urgent, indispensable. »

Thomas B. Reverdy

Texte paru dans *Le Journal du dimanche*, 9 décembre 2013

Biographie

Marcel Cohen est né en 1937 à Asnières-sur-Seine. Dans sa famille originaire de Turquie, il parlait l'espagnol de ses ancêtres, chassés de leur pays au XVe siècle. Le djudyo, langue judéo-espagnole que Marcel Cohen évoque dans un texte bouleversant, *Lettre à Antonio Saura*, imprègne l'enfance du jajamiko, « celui qui aime les livres », comme le surnommait le vieux père d'une de ses tantes.

Cette enfance sous le signe de la disparition d'une langue est ensuite marquée, brutalement, par la disparition de quasiment toute sa famille, dans les camps, disparition qui a lieu sous les yeux du petit garçon, voyant, « depuis le trottoir d'en face [s]a famille monter dans un camion. » (*Sur la scène intérieure*). Marcel Cohen échappe donc de peu au massacre et mène une « vie d'enfant caché » (*Sur la scène intérieure*).

Sa jeunesse est marquée par le voyage : il parcourt l'Europe en auto-stop, notamment grâce à une bourse de la Fondation Zelliger. Après des études d'art et de journalisme, il part seul et presque sans argent vers l'Inde, toujours en auto-stop, attiré par ses confins himalayens et assamais.

Ses voyages se poursuivent, et c'est comme journaliste que Marcel Cohen se rend en Afrique du Nord, en Amérique Latine, au Moyen-Orient et aux États-Unis. Il continue ses périples avec son épouse, choisissant de se déplacer sur des porte-conteneurs qui sillonnent les océans. Ces voyages sont l'occasion d'observer de près la terrible réalité économique de notre monde, dont il rend compte dans *À* des années-lumière, mais aussi dans les trois volumes de *Faits*.

Marcel Cohen est également critique d'art : il a écrit pour des revues, des galeries, des musées. Ses textes sur Antonio Saura ont été réunis sous le titre *Quelques faces visibles du silence* (L'Échoppe 2000) et l'ensemble de son œuvre construit une réflexion sur les liens entre le visible et l'invisible, et sur la représentation.

(Source : note biographique publiée in *L'homme qui avait peur des livres*, *Arfuyen*, 2014)

À l'origine de l'écriture

Sur la scène intérieure de Marcel Cohen nous offre un acte de mémoire pur, une mémorisation. L'auteur distingue minutieusement ses souvenirs personnels de ce qu'on lui a raconté. Il laisse s'établir ce qui lui revient et le note « comme autant de petites anamnèses » qui apparaissent en italique dans le livre. Pour honorer ses morts, l'écrivain interroge l'enfant de cinq ou six ans qu'il fut, dont les parents ont été arrêtés en 1943 et 1944 par la police française, déportés à Auschwitz et jamais revenus.

Ce travail, au sens freudien du terme, exige concentration et efforts pour récolter des détails, des bribes, des moments ou des gestes endormis dans la mémoire. Ils sont fragiles, fugitifs, ce sont des images et des sensations (un trajet, un parfum, un toucher). La mémoire entrepose l'expérience vécue en un ensemble hétéroclite de situations, d'étincelles éblouissantes, d'instant d'apparence anodine, sans intérêts. Il faut les distinguer. Ceux laissés par un enfant sont particulièrement brefs et rares. Généralement on les stabilise en les reliant à d'autres informations, à un contexte glané ici ou là, confondant parfois ce qui relève du souvenir personnel et ce qui a été transmis par d'autres. On construit un récit, voire le roman de sa vie. La dissociation rigoureuse entre le souvenir et le contexte, pratiquée dans le texte de Cohen, maintient ces « petits sédiments » intacts et purs, au milieu des pages de son récit. Ils se distinguent comme de précieux bijoux sur une belle garniture. Autant de flashes sur un passé largement effacé, disparu.

D'où cette narration en fragments. L'auteur évite le long phrasé englobant qui prend les souvenirs dans ses bras, les cajole, les enjolie. Il préfère les comptes rendus cliniques, et quelques remarques qui font partie du moment. Ainsi, quand sa mère sortait sans porter l'étoile jaune : « Au parc Monceau, j'avais l'impression d'être invisible puisque, contrairement aux jours avec étoile, nous pouvions entrer et nous asseoir à côté de n'importe qui, n'importe où, en toute impunité. » (p. 34) L'émotion de l'instant se déploie comme le parfum d'une époque.

Chaque disparu – la mère, le père, deux grands parents, deux oncles et une tante, la petite sœur – est restitué dans notre présent de lecteur à travers ces résidus « trop lacunaires », ce qui « laisse entendre l'absence et le vide. » Leur rareté leur donne une aura étrange comparable à celle, plus familière, d'un vieux sac, d'un coquetier ou d'objets dérisoires sauvés du désastre. On les lit comme on regarde les photos de ces objets en annexe. Il ne reste que ça, et une grande absence.

Les gants de la mère, le col dur d'un costume d'enfant, une malle d'osier, le parfum maternel, un cheval naturalisé, un bain, une sensation dans un parc, des chaussettes qui tombent, l'odeur des uniformes SS dans le métro, l'hôpital et une infirmière revêche, le violon du père, un mot quotidien avant la soupe, le craquement du parquet, les rayures du costume paternel, son eau de Cologne, la résille qu'il portait la nuit et le pot de gomina, le tapis rouge chez la grand-mère, le fauteuil du grand père, ou encore une eau de Cologne, voilà à quoi peuvent être réduits ces souvenirs. De sa

petite sœur, née en mai 1943, il ne se souvient pas. Il n'a gardé qu'une odeur d'eau de Javel à la clinique où elle est née, et sa gourmette restée cachée avec d'autres bijoux dans une bourse que son père avait mise derrière une plinthe de l'appartement.

Et puis cette situation qui surplombe le livre : elle incarne la séparation entre l'auteur et les siens. C'est devant l'hôpital Rothschild où sa mère est internée avec sa sœur; la petite est trop jeune pour être déportée selon les critères de la police de Vichy. On attend qu'elle soit âgée de six mois pour les envoyer ensemble à Auschwitz via Drancy. Ce sera le convoi n°63, le 17 décembre 1943. L'auteur leur rend visite avec son oncle, mais ils doivent rester au dehors et lui faire des signes du trottoir. C'est la dernière image de la mère : « Elle est debout derrière une fenêtre fermée [...]. Mon oncle articule des mots sans les prononcer, mais parfois il ne peut s'empêcher de les dire à voix basse. Je remue moi aussi les lèvres en faisant semblant de dire quelque chose, parce que c'est ce qu'on semble attendre de moi, mais je n'ai rien à dire. [...] De temps en temps, mon oncle me demande d'agiter la main. Je ne comprends pas pourquoi [elle] est si malheureuse de nous voir. » (p. 43)

Lorsqu'en 1996, Marcel Cohen a assisté à une cérémonie commémorative devant ce même hôpital, il s'est instinctivement placé au même endroit, sur le même trottoir. Sa mémoire est devenue physique, elle se perpétue jusque dans ses gestes. Et l'écriture. Aussi n'est-il pas incongru de se demander si cette expérience de l'enfant, sa manière d'en conserver des bribes, ne sous-tend pas sa manière d'écrire. Ce qui expliquerait la première phrase énigmatique du livre – « Un livre dont le centre serait à la périphérie, et qui n'offrirait rien sur quoi prendre appui, serait-il un pur non sens ? » – et sa réponse : « Ce livre devait être écrit. » En fait, l'écrivain Marcel Cohen nous donne, dans ce dernier ouvrage, la clé de son écriture. Cette collection de fragments nous est familière. Le lecteur des autres récits de Cohen y retrouve une accumulation d'événements, de détails ou de sensations, présente dans beaucoup de ses livres, en particulier dans cette série dont *Sur la scène intérieure* est le quatrième volume et qu'il a intitulé Faits. Des faits qui disent l'absence.

JEAN-YVES POTEL



Marcel Cohen, Sur la scène intérieure (Faits), Paris 2013, Éditions Gallimard, collection « L'un et l'autre ».

ÉCRIRE AVEC LA LUMIÈRE, LA PHOTOGRAPHIE DANS L'ŒUVRE DE MARCEL COHEN

De Marcel Cohen, j'ai lu quatre livres ou plutôt six ouvrages. *À des années-lumière*, puis *Sur la scène intérieure*, *Le Grand Paon-de-nuit* suivi de *Murs* et de *Métro*, et *Faits, II*. C'est donc à partir d'une lecture partielle de l'œuvre que je formule une hypothèse liant l'écriture si particulière de Marcel Cohen aux caractéristiques et aux effets de la photographie. Il y a, dans l'image photographique, des tensions : entre la longue durée de vie du tirage, pourtant périssable, et l'instantanéité de la prise de vue, entre un grand pouvoir de révélation et l'impossibilité de tout dévoiler, entre l'objectivité apparente du « cliché » et la subjectivité du point de vue, des choix de cadrage et d'éclairage, tensions qu'il me semble retrouver dans les écrits de Marcel Cohen. Sans pousser trop loin le jeu des similitudes (les textes ne sont pas des photographies et les écrivains ne sont pas des photographes), il me paraît que, dans les livres de Marcel Cohen, l'image photographique sous-tend une écriture de l'urgence.

« Ce livre est donc fait de souvenirs et beaucoup plus encore de silence, de lacunes et d'oubli », écrit Marcel Cohen dans l'« avertissement » qui ouvre *Sur la scène intérieure*. C'est dans ce volume, où l'auteur réunit des souvenirs d'enfance et des « matériaux » qui témoignent de ce que fut la vie de ses proches, déportés à Auschwitz, que nous trouvons la relation la plus évidente entre photographie et écriture ne serait-ce que par l'insertion de documents dans le texte : reproduction de photos anciennes (portraits) et photographies récentes d'objets ayant appartenu aux disparus. Marcel Cohen décrit aussi, très précisément, des photos qui ne sont pas livrées au regard du lecteur : « Marie en voyage de noces à Nice, au bras de Jacques, mon père, sur la promenade des Anglais, en décembre de la même année : long manteau noir bordé de renard gris. Col ample de la même fourrure. Escarpins noirs à talons hauts. Pochette de cuir noir sous le bras. Sur la tête, un petit chapeau noir de type tyrolien, légèrement incliné, et terminé par une plume droite. Marie sourit en regardant le photographe. »

Qui est le photographe ? Marcel Cohen n'en dit rien, faute sans doute de le savoir. D'auteurs anonymes ou dont le nom s'efface derrière le cachet d'un studio, les quelques photographies sur lesquelles Marcel Cohen fonde la construction fragmentaire de cette biographie familiale qui lui a été interdite, anéantie par la Shoah, informent de manière dynamique : « la photo montre... ». Souvent prises par des opérateurs professionnels payés pour réaliser un portrait acceptable par l'administration (photo d'identité) ou bien mis en scène pour l'album de famille (portrait du père violoniste, de la mère et de son garçon au sourire crispé, tiré à quatre épingles dans sa robe d'enfant), les photos occultent leur auteur, et laissent à ceux dont les traits sont captés et transcrits par la lumière le pouvoir d'attester, par leurs images conservées, de la réalité de leur existence à la fois dans l'histoire de Marcel Cohen et dans le temps universel. Tant et si bien que le lecteur se sent presque un familier de ces êtres qui lui sont

pourtant étrangers. L'image photographique dont l'opérateur qui l'a produite se fait discret, établit un lien direct entre le photographié et le spectateur, notamment à travers le regard : « Devant la photo de Mercado reproduite dans ce livre, il m'a toujours semblé qu'une telle gravité n'avait rien à voir avec le sérieux d'un homme d'étude. J'ai toujours cru lire sur ce visage une désillusion froide, sans appel. Contre toute logique, elle semble la prémonition de tous les désastres, et ce regard me glace encore. »

Or, n'est-ce pas à un semblable « effacement » de l'auteur, qu'aspire Marcel Cohen lorsqu'il exprime sa grande réticence quant au style, cette façon singulière habituellement travaillée par un écrivain, mais qu'il refuse comme un mensonge ? N' y-a-t-il pas, dans les livres ainsi intitulés, la volonté de confronter directement le lecteur aux « Faits » rapportés, dont Marcel Cohen certifie, avec une rigueur maniaque, la véracité par des notes en fin d'ouvrage ?

Les photos montrent, mais, elles « ne peuvent pas tout dire », encore moins quand elles ne sont pas accompagnées d'une légende qui en précise le contexte. Que montre la photo ? Beaucoup et peu. Un instant insaisissable du temps a été fixé par un photographe. Le petit rectangle de papier jette devant les yeux du spectateur une image du passé qui est reçue comme une preuve, tant est fort l'indice de vérité que l'on attribue depuis son origine à la photographie. La vérité photographique excède parfois les souvenirs très lacunaires de l'auteur : « Aujourd'hui encore, j'ai du mal à identifier Jacques sur l'unique photo où il ne porte pas de lunettes. Si je finis par l'identifier grâce à de menus détails, c'est parce qu'il a indiqué nom et date au dos de la photo. Je possède d'autres photos où, selon toute vraisemblance, Jacques pose sans lunettes, au milieu d'un groupe : je suis incapable de l'identifier formellement. » Le portrait du père sans ses habituelles lunettes montre, en quelque sorte, un inconnu.

La photographie est preuve, elle atteste de la vérité du dire : c'est ainsi que l'on peut comprendre le désir de faire figurer, après le texte de *Sur la scène intérieure*, des planches intitulées « documents » qui sont les photographies des objets ayant appartenu aux disparus, et dont Marcel Cohen fait la description détaillée au cours des chapitres qui précèdent. Mais, si ces images nous émeuvent, c'est que nous savons l'histoire de ce coquetier décoloré, de ce petit chien cousu main ou de ce filet à cheveux. Le réel dépasse le cadre par définition restreint de la photographie, qui ne peut faire l'économie du texte comblant la défektivité de l'image par la défektivité propre du langage. L'écriture ne vient pas doubler la photographie, elle s'appuie sur la photographie pour donner à voir l'image qui serait, sans le texte, pour beaucoup invisible parce qu'illisible.

Écrire les souvenirs les plus lointains, et avec grand effort de précision, afin de mettre au point ce qui, non encore formulé, pâtit d'un certain flou dû à la fuite du



temps ; les souvenirs n'ont de réalité que dans la chambre noire de la mémoire, mais l'écriture les fixe sur le papier à la manière d'une photo : « Les dimanches de grosse chaleur, les persiennes de l'appartement du boulevard de Courcelles étaient à demi tirées. Ma grand-mère est assise dans la pénombre près de la fenêtre de la salle à manger, dans l'un des deux fauteuils de cuir éraflé, l'autre étant occupé par mon grand-père. Elle tente de se rafraîchir en agitant son mouchoir parfumé. »

Bien entendu, le caractère fortement visuel de ces « scènes intérieures », n'est pas le seul du récit des souvenirs, qui fait appel à tous les sens et, particulièrement, à l'odorat. De plus, les mouvements dans leur continuité, les échanges de gestes et de paroles, échappent à l'image figée. Mais notre rapport au monde et à autrui est très influencé par les photographies célèbres, souvent vues car maintes fois reproduites. Non seulement ces portraits connus nous rendent les personnages qu'ils immortalisent aussi familiers que les êtres qui nous entourent, mais les photographies, ouvrant une fenêtre sur le passé, nous permettent de saisir la manière particulière d'être au monde qui caractérisait une époque révolue : « Chaque fois que je tombe, dans un livre, sur la photo de Nadar montrant Mallarmé portant une couverture sur les épaules, c'est à mon grand-père que je pense. » Depuis la deuxième moitié du XIX^{ème} siècle, les traces que nous laisserons, ou non, derrière nous, dépendent en partie des modes en matière de photographie : « Le temps était loin, en 1943, où l'on faisait poser les bébés à plat ventre, nus sur une fourrure blanche. Il n'existe donc aucune photo de Monique. » C'est ainsi que « photographe dans sa tête » est devenu une expression toute faite pour indiquer un effort de mémorisation. Pourquoi ne pourrait-on déceler l'empreinte de l'image photographique sur une écriture habitée par l'importance de la mémoire et qui se méfie de l'expression exagérée des sentiments et des figures littéraires, rejette la fiction, pour s'en tenir aux « faits » ?

La photographie est présente dans les livres de Marcel Cohen, et pas seulement comme matériau témoignant de la vie des proches disparus, transmettant sans déformation les traits de leurs visages et permettant le travail de la mémoire. Dans *Faits, II*, l'auteur décrit, pour les confronter, deux photographies de Ralph Eugène Meatyard, ou deux portraits (celui d'un petit enfant puis d'un vieillard) d'un photographe qu'il ne nomme pas. Il cite Margaret Bourke-White se souvenant de sa visite à Buchenwald libéré par les américains et de la distance nécessaire que son appareil photo instaurait entre l'impensable réalité de ce qui était là, sous ses yeux, et ses très fortes émotions qui l'auraient empêcher de travailler sans la présence de l'appareil.

Parmi les courts textes qui composent *Le Grand Paon-de-nuit*, le lecteur découvre un homme qui ramasse les photos déchirées au pied des photomaton, une veuve observant longuement la photographie de son mari, un photographe américain réalisant des portraits de famille au grand complet, avec le cadavre de l'enfant mort de la diphtérie.

Tout ce qui est, le temps le pousse du côté de l'oubli. Lisant Marcel Cohen, je suis frappée par l'acuité du regard porté sur ce qui fut et sur ce qui est encore là : l'écriture révèle l'atemporalité des êtres et des choses éphémères. Il y a une tension de l'urgence, non pas synonyme de hâte, mais l'urgence qui impose des priorités, se défend les digressions : brièveté des textes, qui saisissent l'essentiel avant que tout s'efface.

La photographie capte ce qui n'a duré que le bref instant du temps de pose, et le confisque à la dévoration de l'oubli. Elle le fait au moyen de la lumière. Or, la lumière éclaire aussi ce qui se tient tapi dans l'obscurité de l'Histoire, dévoile ce qu'on ne veut pas voir, combat la nuit et le brouillard par l'arme de la vérité. Marcel Cohen aime le mot composé « années-lumière », à tel point qu'il en fait le titre d'un livre récent, *À des années-lumière*. L'auteur met au jour la trace persistante du nazisme dans notre société et le durcissement des relations entre les individus : la distance qui s'accroît entre l'homme et son humanité se mesure à l'aune de la vitesse de la lumière.

L'attention portée par Marcel Cohen aux photographies et aux photographes, je la retrouve en creux dans l'observation minutieuse des jeux de lumières et d'ombres, comme dans ce texte extrait de *Murs* :

(Sur le mur blanc de l'hôpital, l'ombre, chaque jour attendue, chaque jour reconnue, vers dix-sept heures, au sommet de l'armoire à pharmacie, d'un Rimbaud amaigri sous un grand chapeau abyssin.)

Reclus dans la caverne de Platon, l'homme encore humain contemple les ombres pour y déceler le visage du poète, ce voyant. L'écrivain est là qui, par une écriture lumineuse, saisit l'instant fugace, le fixe sur le papier à la manière d'un photographe.

JULIETTE KEATING

FAITS ET FICTIONS

Les textes de Marcel Cohen présentent la fiction de manière singulièrement négative. Dans *Sur la scène intérieure*, l'avertissement la place d'emblée du côté du mensonge : « Les faits rassemblés ici ont beau constituer autant de petits sédiments, ils sont trop lacunaires pour broser des portraits, et tenter de les relier sous forme d'un récit aurait tout d'une fiction. Elle laisserait notamment entendre que l'absence et le vide peuvent être exprimés ». Le refus du récit est explicitement motivé par un souci de vérité, essentiel compte-tenu de la façon dont l'histoire familiale de l'auteur a été tragiquement effacée par la grande Histoire : « Les pages qui suivent contiennent en effet, tout ce dont je me souviens, et tout ce que j'ai pu apprendre aussi sur mon père, ma mère, ma sœur, mes grands-parents paternels, deux oncles et une grand-tante disparus à Auschwitz en 1943 et 1944 ».

Puisque la forme du fragment – sans « récit » pour « relier » les différents éléments – est la seule capable de suggérer l'absence, on comprend qu'elle soit au fondement de l'œuvre dans son ensemble, ainsi que l'affirme le choix de *Faits* comme titre de trois livres successifs, et encore comme sous-titre de *Sur la scène intérieure*.

Les faits sont semblables à « la plus petite évidence possible, au-delà de laquelle on frôlait la glose et peut-être la fiction » (*Assassinat d'un garde*). Cette dernière est encore opposée à la vérité dans *Faits, II* : « Pour représenter le verre tel qu'il l'observait, il était donc impératif que Peter Dreher peignît ses toiles en une seule séance, soit quatre à cinq heures de travail ininterrompu. À défaut, il devrait accepter un compromis entre ce qu'il avait vu, ce qu'il découvrirait en reprenant ses pinceaux, et la manière dont il estimait devoir compléter le tableau. En dépit de tout le réalisme possible, un tel tableau ne s'en apparenterait pas moins à une fiction. »

« Les faits rassemblés ici ont beau constituer autant de petits sédiments, ils sont trop lacunaires pour broser des portraits, et tenter de les relier sous forme d'un récit aurait tout d'une fiction. Elle laisserait notamment entendre que l'absence et le vide peuvent être exprimés »

Le fragment, le petit fait limité à lui-même permet donc de dire, non seulement la vérité de la disparition, mais aussi celle de la sensation, de la perception, fugace mais profonde, au point que Peter Dreher, ce peintre allemand, « met tout son talent à reproduire [...] aussi fidèlement que possible » « le même verre à eau vide » pendant trente-quatre ans et trois mille cinq cents tableaux. Paradoxalement, cela permet aussi d'objectiver des impressions, des expériences, très personnelles, grâce à des formulations indéfinies, « une femme » ou, le plus souvent, « un homme » : « La nuit, dans un faubourg où il s'est égaré, un homme doit affronter un gros chien le menaçant au milieu d'une rue déserte » (première phrase de *Faits*). Par l'anonymisation, la situation unique de-

vient universelle : nous avons tous un jour (ou une nuit) eu peur d'un chien, et nous avons tous un jour eu très peur sans raison véritable. Le lecteur peut avec beaucoup de facilité devenir « un homme » ou « une femme ».

Cependant la lecture de centaines de fragments dans plusieurs livres de Marcel Cohen finit malgré tout par créer des liens. Thématiques, d'abord : on repère le goût pour les météorites, l'intérêt plus prononcé encore pour la navigation marchande. Pour l'art aussi : les seules personnes nommées ou presque sont des artistes, musiciens et plasticiens principalement, comme si la création artistique demeurait le seul domaine réel de l'unicité, d'une subjectivité irréductible.

Mais, de toute évidence, reviennent le plus souvent des textes en rapport avec la Seconde Guerre mondiale et l'extermination des juifs. Le nom de Drancy, camp par lequel transitèrent la majorité des juifs déportés de France, scande la lecture. La déportation et l'extermination ne sont pas séparés du quotidien, de la réalité la plus simple et la plus ordinaire. Dans *Faits*, Marcel Cohen raconte l'histoire forte et poignante d'une photographie : le visage d'une jeune femme russe crucifiée sur la porte d'une église par des SS. Le photographe, lui-même condamné à mort par les nazis quelques jours plus tard, demanda à un ami de développer la photo, de la regarder, et de la détruire aussitôt, afin qu'« un cri [ne] puisse [pas] se transformer en œuvre d'art ». À ce texte terrible succède l'évocation des ombres fantastiques créées par les pièces d'un jeu d'échecs, une nuit, sur le pont d'un cargo. Un autre passage s'arrête sur un reflet dans un panneau publicitaire. Le visage reflété à l'arrêt de bus et le visage crucifié sont mis sur le même plan. Ne détachant pas l'horreur de la réalité quotidienne, l'auteur montre qu'elle fait partie de cette réalité. Mais le lecteur reste libre : à lui de tisser les liens qu'il voudra.

Sur ce plan, on peut par exemple remarquer que l'évocation de certaines performances artistiques fait sens par rapport à la déportation et à la Seconde Guerre mondiale. Un artiste s'enferme dans un casier d'une université américaine. Un autre se terre dans la cave obscure de l'immeuble où il a convoqué la presse pour le vernissage d'une exposition. Une troisième escalade les falaises instables d'une carrière de sable, puis, un jour d'hiver, transporte dans la neige des traverses de chemin de fer pesant trente-cinq kilos. Les deux premières performances rappellent évidemment l'emprisonnement, la troisième une situation incertaine et dangereuse, prête à engloutir le protagoniste, et la dernière, à la fois le travail forcé et les convois vers l'Est.

L'ellipse de tout récit n'empêche donc pas l'existence de connections, mais celles-ci restent soumises au trouble, à l'ambiguïté qu'on ressent à essayer de rattacher des éléments séparés. Des relations hypothétiques ne peuvent être figées par l'écriture qu'au risque de se révéler mensongères, tandis que celles qu'inventent les lecteurs, éphémères, multiples, mouvantes, incomplètement formulées, ne peuvent trahir une histoire personnelle et un ordre du monde incertains et voilés.

Si proches sont les situations vécues par les deux auteurs qu'en lisant *Sur la scène intérieure*, on ne peut s'empêcher de penser à *W ou le souvenir d'enfance*. Confronté au même problème – la privation d'histoire personnelle – Georges Perec a utilisé une solution radicalement différente : lui est passé par la fiction pour se réappropriier son histoire, au lieu de la refuser avec fermeté.

Toutefois, en confrontant les différents livres de Marcel Cohen, on est, à plusieurs reprises, saisi d'un vertige. Quand, dans *Faits*, « un homme », qui a perdu son père à l'âge de six ans, choisit sans le savoir l'eau de Cologne qu'utilisait celui-ci, et que *Sur la scène intérieure* rapporte la même anecdote, mais avec l'auteur comme protagoniste. Or, des détails divergent : l'homme de *Faits* usait jusque-là des parfums qu'on lui offrait, celui de *Sur la scène intérieure* « n'avai[t] jamais utilisé le moindre parfum » ; « une amie de la famille » dans le premier récit se révèle être « une tante par alliance » dans le texte autobiographique, « quelques semaines » au lieu de « plusieurs années » séparent l'achat de l'eau de Cologne de la révélation que c'était celle du père. Ces différences, bien que mineures, relèvent de la fiction, au sens du travail d'imagination de l'écrivain qui modifie les faits. Et potentiellement, cela peut concerner tous les textes des trois volumes de *Faits*.

D'ailleurs on retrouve dans les *Faits* I et II et dans *Sur la scène intérieure*, la même anecdote d'un enfant prenant plaisir à regarder, depuis la première voiture du métro, approcher l'entrée ou la sortie des tunnels. Dans ce dernier livre, Marcel Cohen souligne qu'en voyageant dans le premier wagon, sa mère prenait un risque important, puisque celle-ci était interdite aux juifs. Le danger apparaît aussi dans *Faits*, mais cette fois-ci, une nurse met simplement son emploi en jeu, et l'enfant est devenu, à l'âge adulte, un milliardaire qui paie pour voyager, une fois par semaine, dans la cabine du conducteur. Le souvenir autobiographique a donc été transformé dans *Faits* en une fiction – une histoire avec une part d'invention.

Marcel Cohen écrit donc bien des fictions, mais des fictions singulières où l'accent n'est pas mis sur la causalité, l'enchaînement des événements, mais sur l'événement lui-même, et l'émotion, la décharge sensible qu'il provoque. Celle-ci, par son isolation hors d'un récit qui l'attribuerait à un personnage particulier, devient aisément accessible au lecteur. D'où, peut-être, le sous-titre de *Faits* : « *Lecture courante à l'usage des grands débutants* ». Les cent textes ou à peu près qui constituent chaque volume de *Faits* éveillent donc de multiples échos qui vibrent en nous devant certains moments, certaines situations, certaines œuvres, en nous renvoyant à la réalité, mais une réalité plus fine, plus subtile, plus délicate qu'avant la lecture.

SÉBASTIEN OMONT

L'écriture de la trace : fixer l'empreinte du corps

Confronté tout petit à la déportation d'une bonne partie de sa famille, Marcel Cohen ne s'est pas résigné au silence. Il tente de se rapprocher de ceux qui ont été perdus pour les soustraire à l'oubli. « Seul existe vraiment ce à quoi nous parvenons à donner une forme » écrit-il dans *À des Années-lumière*. Son écriture va donc prendre des mesures contre le néant : scruter sans relâche pour garder la trace de ce qui échappe. Le corps devient ainsi un objet privilégié de cette enquête essentielle : il s'agit, par un travail minutieux, de le saisir pour pouvoir en fixer l'empreinte.

Les livres de Marcel Cohen traduisent un refus de l'anéantissement des corps et des êtres propre au XX^e siècle et à la barbarie nazie : il érige son texte en rempart contre l'oubli. Il est saisi par la formule *Nacht und Nebel* (nuit et brouillard) qui suffisait à « résumer » le « destin » des Juifs en les vouant aux nuées obscures de l'oubli. Il butte sur cet acharnement à les « réduire en cendres », après les avoir déshumanisés par des appellations « “pièces” (*Stucke*) ou *Figuren* (marionnettes, poupées) ». Cette « abstraction » (*À des Années-lumière*) qui voue les corps à perdre toute substance, il la refuse dans une injonction horrifiée « Ne pas oublier : voilà le mal absolu ! » (*Lettre à Antonio Saura*).

Dès lors, il s'agit pour lui de « redonner visage » (*À des Années-lumière*) aux disparus par une esthétique de la précision et de l'exactitude. Lorsqu'il cherche à « tir[er] Marie », sa mère « des lieux communs et du flou » il lutte pour « arracher » un « secret au passé », opère tel un photographe qui ferait une mise au point progressive afin d'obtenir une image nette (*Sur la scène intérieure*). Cela devient un principe d'écriture lorsqu'il s'agit pour un personnage d'évoquer l'émergence du souvenir d'une jeune femme de son passé (*Le Grand Paon de nuit*): du magma de la mémoire, surgissent peu à peu prénom, silhouette, tissu imprimé, parfum, mots, des images du corps qui seraient peu à peu saisies dans un instantané. Mais garder trace du corps requiert aussi de savoir se laisser surprendre par le souvenir, d'être attentif au « babillage du passé qui resurgit soudain, tournant et retournant dans la mémoire comme un oiseau dans sa cage. » (*Lettre à Antonio Saura*).

Face à cette volonté de marquer le texte du sceau du réel ou des corps perdus, il est nécessaire de réinventer le geste d'écrire. Les citations mises en exergue de *Faits* expriment la tension qui conduit à la mise en mots : l'urgence de dire va de pair avec le constat qu'il est impossible de donner forme aux événements selon les modalités traditionnelles sur récit. L'auteur se retrouve ainsi démuni : « Il court après les faits comme un patineur débutant » (*Faits I*) Empruntée à Kafka, l'image d'un corps novice et maladroit à la recherche de son équilibre traduit la difficulté de l'entreprise, et en révèle la fragilité, mais aussi peut-être la part que peut y prendre le corps de l'auteur qui exerce inlassablement son regard.

Garder trace par l'écriture implique, en effet, qu'un certain regard se pose sur ces corps. L'auteur scrute ainsi en enquêteur méthodique. *Sur la scène intérieure*

tente de rassembler tout ce dont il se souvient, afin que ce relevé exhaustif permette une reconstitution exacte faite « de lacunes et d'oubli. » Il grave méthodiquement l'image de chacun des huit disparus : une première page faisant office de stèle sur laquelle sont inscrits leurs nom et prénom, ainsi que leur date de naissance, le numéro du convoi et la date de déportation ; viennent ensuite une photo puis le texte. Ne retrouvant pas de trace du corps de sa petite sœur Monique dans son souvenir (aucune photo d'elle n'existe), il fait aussi appel à des témoins, dont il croise les souvenirs pour faire apparaître « une poupée brune, aux cheveux bouclés, avec des yeux bleus ». Enfin, c'est en étudiant à la loupe les photos de son père jouant du violon et en sollicitant des spécialistes qu'il parvient à en susciter l'image : « un violoniste jouait sous mes yeux ».

Le regard s'applique souvent de manière indirecte au corps qu'il cherche à embrasser, grâce à de multiples projections et empreintes. Nombreuses sont les descriptions de photos auxquelles s'ajoutent d'autres dispositifs optiques : ombres, reflets dans le miroir, sur des fenêtres ou les vitres du métro qui sont autant de négatifs, d'empreintes du corps. Quel sens revêtent ces images ? Quand le visage d'une Gorgone apparaît dans une tache d'encre que fixe un personnage d'écrivain, on comprend bien que si le réel risque de pétrifier l'auteur qui le regarde en face, la vision indirecte au contraire le protège. En outre, la médiation de la photographie est nécessaire pour reconstituer l'image des absents ; elle l'enregistre, en garde l'empreinte redoublée par le texte qui le décrit. Enfin, ces images attirent le regard parce qu'une vérité peut en émerger.

Le regard qui s'applique aux corps est donc aussi celui d'un herméneute : en scrutant les expressions des visages, il cherche à les lire, à les interpréter. La description successive de six photos de la mère de l'auteur semble esquisser une histoire à travers l'observation de l'effacement progressif du sourire de Marie, comme s'il annonçait les événements qui allaient suivre. L'expression de désillusion du grand-père suscite le même étonnement : « Contre toute logique, elle semble être la prémonition de tous les désastres, et ce regard me glace encore » (*Sur la scène intérieure*). Contempler l'image de l'être cher permet une distance qui suscite, en même temps qu'elle l'autorise, l'interrogation, alors que les visages du souvenir peuvent être illisibles. Ainsi le petit Marcel ne parvient pas à saisir la raison des larmes de sa mère lorsqu'il lui rend visite à l'hôpital : « Je ne comprends pas pourquoi elle n'est pas heureuse de nous voir » (*Sur la scène intérieure*) Comme l'un de ses personnages, Marcel Cohen avance à tâtons en pleine nuit, « tentant de rassembler ses souvenirs » (*Le Grand Paon de nuit*) pour trouver son chemin vers les corps qu'il évoque.

Pour fixer l'empreinte des corps absents et les faire venir « sur la scène intérieure », l'écriture de la trace s'appuie sur les souvenirs sensoriels du petit garçon.

Pendant la guerre, le corps de la famille Cohen est marqué par l'étoile jaune. L'auteur se souvient des jours où sa mère la dissimulait et où il avait l'impression libératrice « d'être invisible » (*Sur la scène intérieure*). L'écriture de la trace semble répondre à cette exclusion du cercle des vivants : elle va rechercher des signes des corps disparus qui sont autant de marques d'appartenance au clan familial.

Le texte est ainsi habité par la forte présence des parfums. Dans une quête inlassable, l'auteur s'attache à identifier ceux que portaient les membres de sa famille et qui sont « si bien ancr[és] » (*Sur la scène intérieure*) en lui. Il les traque et se livre à une étude presque documentaire de l'eau de Cologne dans l'entre-deux-guerres. Il en vient à visiter une parfumerie, à interroger des spécialistes aussi différents qu'une pharmacienne ou ce marchand d'art allemand qui le libère de la crainte que les SS aient pu avoir la même odeur que son père. Dans l'univers de l'enfance, le fil odorant de l'eau de Cologne fonctionne comme un trait distinctif du clan, de la cellule familiale. De la naissance de sa petite sœur en revanche, il ne conserve que le « souvenir très net [...] d'une forte odeur d'eau de Javel prenant à la gorge » (*Sur la scène intérieure*).

L'enquête à laquelle se livre l'écrivain le conduit à chercher la ressemblance. Elle est ainsi comme une exigence rassurante : l'enfant est pris d'une « immense frayeur » lorsqu'il ne parvient pas à « reconnaître » son père sans ses lunettes ou sa mère sans ses cheveux (*Sur la scène intérieure*). Tous deux ne coïncident plus avec l'image qu'il a d'eux et il ne peut qu'à grand peine vérifier leur identité. Inversement, la trop grande ressemblance des deux grands-mères (parfum, prénom, habitudes intimes) menace l'exactitude du souvenir, risque la confusion mortifère à cause de « la prolifération et la multiplicité des ressemblances, comme dans un jeu sans fin de miroirs. » (*Sur la scène intérieure*). La ressemblance est ainsi ambiguë : tantôt salvatrice parce qu'elle fixe l'image du corps, tantôt frein de la démarche presque éthique du souvenir.

Sur la scène intérieure exalte ainsi la puissance des ressemblances. Marcel Cohen se réjouit d'en effectuer un inventaire exhaustif. Il se plaît à mentionner les odeurs persistantes sur les mains qu'il partage avec sa mère, le cran dans les cheveux qu'il a en commun avec ses deux parents, les lunettes qui l'ont tantôt rapproché de son père, tantôt de son oncle Joseph. Marie est fascinée de retrouver chez son fils son grain de beauté sur l'épaule, que sa grand-mère voit comme « la marque de fabrique familiale. Si la ressemblance a de l'importance pour l'auteur, c'est qu'elle rétablit un lien que la disparition a confisqué : son propre corps porte la trace de l'autre qui survit ainsi dans ces reliques incorporées et dans le texte qui les inscrit.

Lorsqu'il écrit : « personne, en fait, n'est en mesure de redonner un visage, de reconstituer la biographie, et donc de s'attendrir le moins du monde sur chacune des [...] personnes exécutées » (*À des années lumières*), Marcel Cohen ne se résigne pas pour autant : il tente de redonner un visage à huit personnes et voit sa « cellule familiale reconstituée ». Il permet ainsi au lecteur de ne pas « détourner le regard », de « fixer ces visages humains » pour enfin les considérer avec une tendresse réparatrice.

SABINE FAYON

« LE CHAOS INTIME »

« Car rien ne va tout à fait de soi. » *Faits, III, IV*. La phrase sonne comme une maxime de La Rochefoucauld, tout à la fois close dans sa forme et ouverte dans son propos avec un “tout à fait” qui fait mine de nuancer. Et en effet, elle pourrait servir de maxime à ces « faits » que relève Marcel Cohen au long de ses déambulations urbaines. Après Baudelaire et Rimbaud notamment, nombreux sont les écrivains au XX^{ème} siècle qui ont accordé à la ville un traitement littéraire particulier. Walter Benjamin a fait de l'espace urbain le terrain d'observation privilégié, dans ses détails les plus concrets, de la modernité en train de se créer, de ses contradictions et de la manière dont elle affecte les perceptions et les consciences humaines. André Breton évoque, dans *Nadja*, l'errance en ville parsemée de « faits-glissades » et de « faits-précipices », en proie aux signes que le narrateur décrypte à la lumière de la psychanalyse notamment. Plus tard, Jacques Reda consacre une partie de sa poésie à la déambulation poétique dans Paris et sa banlieue, affectionnant tout particulièrement les lieux déshérités tels que les chantiers et les terrains vagues.

L'errance dans l'espace urbain, chez Marcel Cohen, relève d'un sentiment métaphysique. Elle est tout d'abord liée à l'attente. Le plus souvent des hommes, toujours anonymes, voient le cours de leur journée subitement modifié par un concours de circonstances. Un train qui ne vient pas, un homme qui décide de quitter le bureau plus tôt que d'habitude, une femme qui téléphone pour prévenir de son retard, tout autant de raisons qui détournent l'homme de sa trajectoire, et le projette dans l'espace public, sans désir ni objectif particuliers. Seul, sentant poindre en lui une sorte de soupçon et de malaise, le personnage est expulsé dans des lieux précaires, des lieux de transit comme les gares, les quais de métro ou bien encore les stations de taxi. En tout cas, des lieux publics où la foule se déplace, s'affaire sans avoir jamais le sentiment d'être observée. Dans l'attente, le personnage chez Marcel Cohen est en proie au désœuvrement puis à l'ennui, deux sentiments qui creusent une sorte de vide intérieur. Cette absence à lui-même conditionne l'observation du monde environnant : « Seul l'ennui permettait d'entrevoir quelques lambeaux du réel. En toute autre circonstance, nous n'évoluons jamais que dans un monde imaginaire. » (*Faits, III*).

« Des signes à demi effacés »

Là, un homme, à l'arrêt quand tout s'agite autour de lui, assiste au « spectacle de la rue ». Marcel Cohen utilise la métaphore du théâtre dans *Faits, III, XXVII*, pour décrire celui qui s'arrête pour regarder le monde comme un comédien profitant de la relâche de son théâtre pour assister au spectacle de ses « confrères ». Le schéma est souvent le même. L'anonyme se situe en retrait de la scène qu'il observe, sur le quai ou le trottoir d'en face, en retrait de la scène. Il est à la fois dans et à distance du monde qui l'entoure. Chez Marcel Cohen, l'espace public devient le champ d'exploration tout

d'abord d'objets du quotidien – comme la chaussure d'enfant posée dans la vitrine d'une boutique, et d'événements infimes – on pense au pigeon qui dévore une nourriture blanchâtre (*Faits, III, XXIV*), ces faits trouvant des résonances inversement proportionnées chez le personnage. Dans *Faits, III, XL*, le regard attisé par l'ennui, un homme s'arrête, dans la rue, sur une affiche de cinéma représentant de dos un soldat portant une martingale. Il s'interroge alors sur l'époque du vêtement, se rappelant dans le même temps sa mère prononcer le mot « martingale ». « Son indécision, il le sentait bien, relevait d'une prudence instinctive : il n'y avait pas lieu de revisiter l'histoire familiale. Rien ni personne n'infirmait ni ne confirmerait plus quoi que ce soit. C'est seul qu'il lui faudrait se frayer un chemin parmi ces signes à demi effacés. » (*Faits, III, p. 147*). Si le réel est, dans l'œuvre de Marcel Cohen, toujours peuplé de signes, l'homme se révèle incapable de les déchiffrer tant il est seul, comme coupé de son histoire, de l'histoire. À défaut d'un signe décrypté, en l'occurrence celui de la martingale, l'homme se trouve plongé « dans un petit pan d'enfance », expression que Marcel Cohen détourne du « petit pan de mur jaune » cher à Marcel Proust dans *La Recherche du temps perdu*. À ceci près que surgit l'apparition fantomatique, « étrange » et « ridicule », de l'enfant au paletot à martingale qu'il fut, et qui « réclam(e) rétrospectivement son dû » . « Le passé [...] avait pris une importance exagérée dans sa vie. Sans doute était-il logique, étant donné son caractère, qu'il ne s'en éloignât, une fois encore, qu'à vitesse nulle. » *Faits, III, XXVII*.



« Une déchirure tectonique »

Mais l'espace précaire est également le poste d'observation des émotions les plus fugaces qui marquent les visages des passants. Les lieux précaires qu'affectionne Marcel Cohen sont traversés, nous l'avons évoqué ci-dessus, d'une foule pressée, si occupée par les contingences de la vie qu'elle n'a pas conscience d'être observée. Phénomène accentué par le fait que l'homme se positionne légèrement en retrait, jouissant presque d'un don d'invisibilité. Par une sorte de dilatation du temps que créent l'attente et l'ennui, l'observateur se fait le témoin muet des émotions les plus intimes chez ses confrères. Il suffit au lecteur de se rappeler le jeune homme en complet-cravate, dans *Faits, III, XXVII*, qui se passe pour la dix-neuvième fois un mouchoir sur le nez avant de trouver le calme. L'observateur de la scène aperçoit, le temps d'un instant, « une déchirure tectonique » qui fait suite à « un désastre intime ». C'est comme si pour Marcel Cohen l'homme seul était un signe que seule la rencontre attentive de l'autre rendait encore lisible. L'observateur de la foule indifférente est aussi celui qui est capable d'y reconnaître un frère, un autre, un égal, en proie aux mêmes angoisses invisibles, capable de pensée et de liberté lui aussi. Ce sont ces moments qu'il débusque, qui constituent autant de « faits » d'humanité. Dans « l'air raréfié » de l'anonymat urbain, des déplacements mécaniques, de la foule sans conscience, ces instants et ces rencontres fugaces, à travers l'observation d'un détail qui rend à l'autre sa dignité, sont la preuve existentielle d'une humanité retrouvée. Au bord du vide, ils sont une planche de salut à quoi se raccrocher, le ferment d'une fraternité possible dont rend compte une écriture de la brièveté faite de mots que le silence déborde.

Je remercie Anne Lima des éditions Chandeigne pour m'avoir fait découvrir Marcel Cohen en m'offrant en 2004 deux textes de Marcel Cohen, *Métro* et *Galpa*.

MARINE JUBIN

Habiter le monde

« Dans l'espace imaginaire des rayonnages » de ma bibliothèque, un dialogue s'est noué entre Marcel Cohen et J.-B. Pontalis. Dans l'espace personnel de mes lectures, leurs œuvres s'interrogent, se répondent et parfois se font écho, comme la voix du narrateur d'*Un homme disparaît* poussé par une nécessité quasi vitale d'objectiver l'autre : « Je dois le dire, celui-là, je dois lui trouver la parole, me mêler à ceux qui l'ont approché, aimé, croisé avant moi, je dois l'inventer, je dois le rêver » (*Un homme disparaît*, J.-B. Pontalis, Gallimard, 1996). La mise en mouvement de la parole s'incarne alors dans ce qui demeure : des restes, des traces ou encore des fragments.

Dans l'œuvre de Marcel Cohen, l'empreinte occupe aussi une place importante pour des raisons différentes. Mais elle s'énonce, de même, dans une présence absente. Pour lui, elle s'incarne dans le souvenir originel d'une « scène intérieure » matérialisé par une disparition. Cet évanouissement ou encore cette évaporation crée, en conséquence des blancs. Des lacunes. Des ruptures. Des silences. Toute tentative de se dire devient vaine et même inutile, car Marcel Cohen n'a « rien à dire, seulement à montrer » (*Quelques faces visibles du silence*). « Rien à dire » parce que dépossédé de toute histoire singulière. Son enfance ressemble à celle des enfants rescapés des camps. Reste donc « seulement à montrer », en ne regardant plus soi mais les autres. Oui, la vision rend accessible et intelligible le monde parce qu'elle en est une expression possible. Le voyeur incarne un point de vue, une voix et plus encore une présence au monde. Les espaces blancs de l'existence se voient alors pris en charge par une histoire du regard qui prend forme grâce à l'écriture. Elle se substitue ainsi au dire pour donner des contours aux ombres portées ou fantômes de la vie. Lire Marcel Cohen revient donc à repeupler le monde des vivants. Il offre au lecteur un spectacle, celui des hommes aux prises avec leur intimité et leur chaos intérieur. La monstration s'enrichit dans une expression objective de l'écriture du regard où habiter le monde devient non seulement possible mais pluriel.

par l'emboîtement des possibles.

Ses textes, ses récits aiment à installer le lecteur dans le fauteuil d'un observateur qui entreprend une traversée des espaces et du temps. Son œuvre peut aussi s'apparenter au travail du géographe pour qui la question des échelles demeure essentielle, tant pour approcher qu'interroger le plus objectivement possible le physique et l'humain. Tous les lieux et sujets intéressent son regard comme le suggère l'un des hommes de *Faits, I* : « Au-delà de telles interrogations, l'homme doit bien constater que sa vie s'est si bien rétrécie que ses préoccupations n'ont plus le moindre intérêt pour quiconque. Cependant, son appétit de vivre n'est pas moins

vif et les questions qu'il pose ne sont pas plus stupides que beaucoup d'autres, se dit-il. C'est seulement l'échelle qui a changé». Effectivement, les changements d'échelle, c'est-à-dire les points de vue intéressent le géographe. Et à plus d'un titre. Ils lui permettent de poser un regard plus juste, plus éthique, puisque aucun lieu n'est exclu de ce champ, afin d'emboîter les réalités pour décrire le monde. C'est d'ailleurs le « génie des lieux » (*Le Génie des lieux*, J.-R. Pitte, Brochet, 2010). Tous les espaces sortent de l'ombre pour révéler des espaces autres. Marcel Cohen est, à cet égard, un révélateur des espaces géographiques des voix : « Qu'il s'agisse d'une tache sur un mur, d'un fragment de tableau, ou du pavage d'un trottoir, c'était le seul espace où sa présence semblait dévoiler un petit pan de réalité » (*Made à China*). Le spectateur attaché, agrippé et capturé par cette chose, devient alors lui-même écroulé, un espace habité par ce « petit pan de réalité ». La dynamique du regard révèle une épaisseur, voire une consistance à la conscience du spectateur puisqu'il lie héritages, traces et réalité dans sa vision. Que l'échelle du regard soit grande ou petite, elle ouvre sur le monde, et en propose une lecture à la fois sensible et objective. Sa mise en mots, son écriture donnent alors corps à une voix, parmi d'autres, présente au monde.

par l'intimité.

« Pourquoi ne pas tenter de raconter au moins les événements qui, dans mon enfance, ont déterminé ma vie ? Parce que mon enfance elle-même est déjà connue de tous. Écrasée, anéantie, elle ne m'appartient pas même en propre : c'est cela « être dépossédé de sa biographie » (*À des années-lumière*). De fait, Marcel Cohen s'énonce comme cet écrivain Éric Sarnier de *Faits, II* : « Je suis ce que je ne peux pas dire. » Le lecteur ne peut qu'être saisi d'effroi devant un tel constat. Sa répétition obsédante finit pourtant par entrer en résonance avec le possible. Si la parole intime demeure silence, les modalités du regard et de l'écoute peuvent, quant à elles se révéler. De là à adopter la posture de témoin, il n'y a qu'un pas. Ainsi l'auteur de *Faits, I* n'est pas un emprunteur de livres mais d'intimités et de faits de vie. « Si dépossédé de l'image que j'avais de moi » (*Miroirs*), l'observation permet alors de donner forme et présence à l'absence de récit intime. Car chaque existence contient de l'universel. Et dévoiler l'autre, n'est-ce pas aussi se dire en creux ? C'est davantage cette matière brute et vivante qui l'intéresse que la recherche de sens pour approcher la vérité de l'homme. L'apparent éclatement de la construction de ses livres participe aussi de cet horizon, pas de recherche d'une linéarité dans l'agencement du récit, mais celle d'une pluralité de possibles. On passe de l'un à l'autre sans compromettre pour autant leur facture, parce qu'ils entrent par la fenêtre intime du détail.

Cette vue plonge le lecteur dans un cadre, un univers particulier : le microcosme des vies et des choses. Cet effet de loupe sature l'image de détails au point de la déposséder de tout son appareil psychologique pour ne laisser place qu'à la description portée par des voix anonymes. Et le point de convergence de toutes ses intimités, y compris la sienne, repose, sur un élément de tableau qui fait entrer les voix les unes avec les autres, pour le meilleur comme pour le pire. « Un soir, levant le nez de son journal, dans l'autobus, un homme aperçoit une jeune femme dont la coupe de cheveux, la forme du visage, la bouche, et aussi un grain de beauté au-dessus de la lèvre supérieure, rappellent avec une vraisemblance inouïe une amie morte. C'est une morsure d'une telle violence que, sans même en avoir conscience, le voyageur pose son journal et se met à dévisager l'inconnue au mépris de toute politesse » (*Faits*). Ce sentiment de perte témoigne justement d'un regard plus aigu, et permet d'en prendre toute la mesure. Le détail ou encore le fragment permettent d'entrer dans l'écriture. Comme on entre dans l'aventure, Marcel Cohen entre dans l'intériorité des personnages ainsi que dans leurs contradictions. Si le narrateur observe la vie autour de lui, jamais il ne la dissèque, l'analyse ne l'intéresse pas. En aucun cas, il ne s'agit de juger ou de moraliser, il ajuste simplement sa lunette pour l'exposer telle qu'il la voit. Sans artifice, ni subjectivité. L'image du myope obligé de ciller des yeux pour accommoder la distance entre lui et l'objet comme pour « allumer la petite flamme qui marquerait notre juste présence au monde » (*Miroirs*).

par le miroir.

L'œil attend, se poste derrière une fenêtre dérobée pour voir et enregistrer des hommes, des femmes, des sons, des lieux, des paysages. « Je regarde le vallonnement des collines bleutées dans le lointain et ma soudaine intrusion, je le comprends avec agacement, est un nouvel obstacle entre le paysage et moi : trop de violence, trop de désir me cachent cette réalité froide qu'il faut d'abord laisser reposer comme une eau boueuse » (*Faits, I*). Ainsi cette effraction n'est pas tant dommageable pour celui ou celle qui la subit mais bien pour le voyeur car elle se révèle comme le flagrant délit d'un chaos intérieur, plus encore d'une absence, d'un vide. Le miroir réfléchissant de la vitre dit de manière fulgurante et instantanée que l'image dans la glace ne renvoie pas à l'homme qui se dessine ou que l'on croit deviner mais au mur qui l'habite comme si la « présence se refermait sur elle-même ». Il y a une « impossibilité des miroirs » (*Miroirs*). Elle devient donc un mur ; cette séparation obstrue le paysage intérieur renvoyant à une absence de perspective, de profondeur et donc d'histoire.

Pourtant le regard peut bouger, changer son angle de vue. Sa force et même sa puissance résident dans sa capacité à modifier sa direction, sa perspective et son

horizon. Alors, le mur n'est plus un obstacle infranchissable, il devient frontière. D'une certaine manière, la frontière, c'est la paix et la modestie. Certes, je ne suis pas partout chez moi, mais elle permet des endroits où se réfugier. Surtout, le propre de la bonne frontière réside dans le fait qu'on la traverse des deux côtés. Un aller-retour, un face à face qui témoigne de deux présences. Même si elles ne se regardent pas, elles ne se perdent de vue ni l'une ni l'autre. Elles s'énoncent comme une possibilité de nous reconstruire ou de re-naître. En somme, « je me regardais regarder ». Redessiner les contours de cette image insaisissable devient possible, à condition de l'envisager comme une succession de fenêtres qui s'ouvrent : « Non, je n'étais pas mécontente de jauger à ton insu qui me séparait de moi. Je suis patiente. Il me semblait que je pourrais assister un jour à ma propre naissance dans ton regard » (*Miroirs*).

Marcel Cohen offre une œuvre plurielle par les formes qui la compose. Sa démarche éclatée témoigne d'une volonté de redonner une forme à l'informe, une présence à l'absence, un présent au passé dans une écriture du regard. À cet égard, la mondialisation symbolise cette structure débordante où les frontières, les distances sont annulées et les hommes dépersonnalisés. Ce rapprochement n'est pas anodin chez Marcel Cohen, qui s'intéresse justement à retrouver une voix dans ce chaos. Le regard vagabond part en quête de faits, de détails, de lieux, de témoignages pour éclairer, voire entrer en résonance avec soi-même. Cette manière de se dire par des chemins détournés s'énonce sous la forme d'une voix et d'une écriture dans laquelle le lecteur a une place prépondérante.

Il devient, en effet, le relais de cette présence au monde. Plus encore, Marcel Cohen le laisse seul, isolé devant le regard qu'il lui livre de manière objective et brutale. Même plus, il le laisse circuler à sa guise dans ce flux mondial au nom d'une « liberté de circulation dans les livres ». Enfin elle se poursuit aux marges de l'écriture, dans les espaces blancs laissés par l'auteur dans lesquels le lecteur peut prendre place et reprendre à son tour comme un effet de miroir le fil des choses. Poursuivant ainsi la « petite mélodie », s'aventurant dans tous les *chants* pour composer sa partition musicale afin de trouver une place pour « peupler le monde ». (*Faits, II*)

STÉPHANIE PERRIN

L'existence gît dans les détails

Aussitôt après avoir cité Georges-Arthur Goldschmidt en épigraphe (« Tenter de reconstituer ce qui, en deçà du langage, dans le ressassement interne, peut encore être communiqué à autrui ») Marcel Cohen établit une corrélation entre « le caractère involontaire et incertain » de l'entreprise de Denis Roche dans ses *Dépôts de savoir & de technique* (Roche Denis, *Dépôts de savoir & de technique*, Paris : Le Seuil, 1980) et sa démarche propre dont *Sur la scène intérieure* est le résultat. Un autre point lie ces deux œuvres – et ces deux hommes d'ailleurs, pensons à la photographie, et n'oublions pas que Georges-Arthur Goldschmidt écrit et publie son autobiographie, *La Traversée des fleuves*, sur les conseils de Denis Roche –, lorsque le poète évoque au tout début de *Dépôts de savoir & de technique* « la magnifique minuscule, cette conscience entêtée de la parcelle qui ont toujours animé l'écriture des hommes. » Comment ne pas mettre en écho ce propos de Denis Roche et l'entière entreprise littéraire de Marcel Cohen ? Le lecteur est en effet frappé, livre après livre, de cette « magnifique minuscule » tout autant que de la « conscience entêtée de la parcelle », frappé au point de revoir sa manière de lire, de prendre acte de la liberté que lui offre l'auteur tout en mesurant les risques que cette liberté lui fait courir. La place que Marcel Cohen accorde au petit, au minuscule, au dérisoire, à l'insignifiant nous conduit à réfléchir à ce que le détail signifie, en terme poétique tout autant qu'en terme éthique.

Lorsque nous considérons un détail, nous en faisons généralement d'abord une histoire de taille. Petite partie d'un ensemble plus vaste, voire partie négligeable, qui passe le plus souvent inaperçue. Repérer un détail suppose une acuité particulière, un regard vigilant et attentif. Paradoxalement, le détail, une fois qu'il est repéré, est mis en valeur et n'existe plus en tant que détail. C'est bien là son paradoxe, la tension qui lui est propre, tension entre l'invisible et le visible, entre l'inexistence et l'existence, entre le non-sens et le sens, et c'est cette tension particulière dont Marcel Cohen rend compte dans ses livres, tension qui rend le détail fertile. Il ne s'agit pas seulement d'un changement d'échelle, qui fait passer le détail au premier plan. Ce grossissement (parfois à la loupe) s'accompagne d'un changement de temporalité : le ralentissement est nécessaire pour prendre en compte le détail dans toute sa profondeur. En effet, il est forcément signifiant, point de départ d'une pensée, ouverture vers une signification, voire vers un autre monde. Le texte *Choses lues*, paru il y a quelques jours, est une suite d'anecdotes qui chacune contient un détail porteur d'une signification puissante. Comme dans les trois volumes de *Faits*, à chaque petit récit correspond une note en fin de volume qui indique la source de l'auteur. Mais la forme est encore plus condensée que dans *Faits*, et semble s'arrêter davantage encore à cette « minuscule » qui porte en elle une force de déflagration contre laquelle il serait vain de lutter. Signe de Dieu ou du diable selon si l'on écoute Nietzsche ou l'interprétation rabbinique du

second extrait de la *parascha Mishpatim*, le détail est la mise au jour de la vérité, que Marcel Cohen poursuit inlassablement.

L'écriture de Marcel Cohen est empreinte de détails : détails liés aux souvenirs, à l'observation minutieuse de photographies, à l'analyse de tableaux, aux récits d'anecdotes, aux tenues vestimentaires, à des réalités économiques etc. L'auteur brise la hiérarchie convenue entre les événements, et crée par là même une véritable poétique du détail. La logique du récit n'est pas une logique narrative, elle relève davantage d'une logique visuelle (ce que l'épigraphe de *Faits*, II, tiré de Walter Benjamin « Je n'ai rien à dire. Seulement à montrer » nous rappelle avec insistance). Non seulement les références aux peintres et aux photographes sont récurrentes (plusieurs ouvrages de Marcel Cohen ont été réalisés avec des photographes, ou des peintres), non seulement l'auteur intègre dans *Sur la scène intérieure* un certain nombre de photographies, mais l'écriture elle-même décrit, interprète, réfléchit aux différentes représentations, photographiques ou picturales. Et la plupart du temps, c'est un détail de la représentation qui attire l'attention de l'auteur, détail d'abord passé inaperçu qui fait ensuite surgir un sens nouveau. Dans *L'Assassinat d'un garde*, le narrateur évoque une véritable « fascination pour les photos d'amateur » (p. 51) qu'il amasse et observe de la manière la plus minutieuse, à l'affût, toujours, de ce qui conduira du détail vers la vérité : « Sur l'une des photos, un écolier en blouse grise, debout au dernier rang, les bras croisés, avait détourné le visage au dernier moment. Seul importait désormais le détail que nous ne verrions jamais. » (p. 53). Ce regard détourné, détail de la photographie, conduit notre regard, qui suit celui du narrateur, vers un hors champ rendu visible, et signifiant, dans la direction inattendue du regard. Or c'est précisément ce que Marcel Cohen nous conduit à faire : détourner le regard pour voir ce que nous n'aurions d'abord pas vu, parce que le sens, et la vérité, sont là.

Et pour passer de l'invisible au visible, il faut veiller : l'attente est capitale, elle est cette « liberté paradoxale » (*Trente-cinq minutes*) à laquelle il faut se rendre, et dans laquelle le corps prend d'ailleurs toute sa part. Le détail est alors une rencontre qui mène l'auteur de l'inexistence à l'existence, par le regard même. Dans *L'homme qui avait peur des livres*, le narrateur décrit une toile de Sofonisba Anguissola et montre comment l'observation du détail révèle à l'homme son existence propre : « L'homme en était assez conscient : où que portât son regard, un détail semblait l'attendre là depuis toujours, lui et personne d'autre. Parce que ce détail était dérisoire, il était nécessairement un peu ridicule. Et pourtant rien de ce que l'homme aurait pu en dire n'épuisait cette évidence, ni l'illusion d'un rendez-vous avec lui-même. » (p. 17). L'attente nous met dans un état de sensibilité aiguë, qui nous rend à notre existence, comme il l'explique dans un entretien qui suit

L'homme qui avait peur des livres : « Moins il se passe de choses, plus il faut de mots pour décrire notre état sensible [...] en réalité, nous savons à quel point nous sommes attentifs aux détails les plus insignifiants dès que nous nous contentons d'attendre. Tout à coup, nous éprouvons l'étrange sentiment d'être là, et nulle part ailleurs. » Le résultat en est une écriture qui semble objective, par sa minutie et sa précision, mais qui pour autant est l'émanation du regard et donc d'une intime subjectivité, de celle qui dirige le regard du lecteur vers ce qui échappe, et qui pourtant signifie.

Ce sont précisément des détails qui vont permettre à Marcel Cohen d'écrire ses souvenirs : ce sont de « menus détails » qui apparaissent sur la « page blanche » d'un de ses oncles paternels, pressés par ses filles de parler, et qu'il utilise dans *Sur la scène intérieure*, « une adresse, le nom d'un village, les plats que cuisinait sa mère, le surnom que les voisins donnaient à son père, le titre d'un journal que lisait son frère. » (p. 10) À l'affût de ces détails, et d'autres encore qu'il est parfois nécessaire d'observer sur les photographies, à la loupe Marcel Cohen opère, à la manière de Christian Boltanski dans *Kaddish* (Boltanski Christian, *Kaddish*, München, Paris : Gina Kehayoff Verlag, Éditions des Musées de la Ville de Paris, 1998) un grossissement de ces détails et dans le même temps un ralentissement qui permet d'entrer dans une durée nouvelle, celle du souvenir, auquel se substitue son écriture. Edmond Jabès confie à Marcel Cohen lors d'une suite d'entretiens (Jabès Edmond, *Du désert au livre*, suivi de *L'Étranger, entretiens avec Marcel Cohen*, Pessac : Opales, 2001) que « ce n'est plus l'événement qui nous travaille, mais sa marque, son empreinte, son signe [...] nous ne pouvons vivre que dans le retentissement de l'événement. » La durée est alors une « vue de l'esprit », et la fiction seule peut transcender l'événement et le ressaisir intimement. Or Marcel Cohen refuse la fiction au profit des faits. Pour autant, l'existence retrouvée dans le souvenir, qui vient de l'au-delà de la mémoire, et qui passe par le regard, est déjà une fiction, celle qui fait de Marcel Cohen un survivant et un témoin. Et cette fiction n'est évidemment ni mensonge ni mythe, elle est l'existence rendue à celui qui aurait dû disparaître. Imre Kertész fait de sa vie entière une fiction quand sa vie, sa survie devrions-nous écrire, n'est qu'un grain de sable dans les rouages de la machine à exterminer, une exception, liée à un hasard, ou un détail. N'est-ce pas de cela dont il s'agit aussi pour Marcel Cohen : sorti avec Annette au moment où la police vient arrêter la famille, il assiste au spectacle effroyable, celui de voir sa famille monter dans un camion, de l'autre côté du trottoir : « Nous avons très bien compris le *petit geste* de Marie qui, dans le dos des policiers et comme la concierge, nous enjoignait de nous éloigner. » (Nous soulignons).

Lorsque l'existence est aussi intimement liée à la disparition, à l'inexistence, l'écriture devient ce lieu dans lequel il est possible d'exister. Lors des entretiens

précédemment cités, la première question que Marcel Cohen pose à Edmond Jabès porte sur sa date de naissance, approximative, et il cite le poète du poète « la première manifestation de mon existence fut celle d'une absence qui portait mon nom. » C'est précisément une absence qui porte son nom qui façonne l'écriture de Marcel Cohen, parce que son regard sur le monde a été transformé, à jamais, par son expérience, et a fait de son existence entière une somme de détails : « Pour le Juif que je suis, la Shoah à laquelle je n'ai échappé que par miracle, enfant, tandis qu'elle anéantissait une grande partie de ma famille, a représenté un tel écrasement que les autres événements de ma vie sont devenus secondaires. » (p. 26) Mais ces détails sont précisément la matière qui permettra à celui qui survit, Marcel Cohen, de témoigner. Pas seulement parce que, comme il le dit dans un entretien, le détail est celui de la survie, et ce qui seul peut « témoigner en faveur de l'homme » (il évoque à ce sujet le conducteur de la SNCF qui a refusé d'atteler sa locomotive à un train de déportés au départ de Drancy), mais aussi parce qu'ils sont cette matière qui lui rend son regard, et son existence propre. La tension propre au détail est aussi cette tension qui anime l'écriture de Marcel Cohen.

Cela demande au lecteur un engagement profond dans sa lecture. Il n'est pas doucement porté par une logique discursive forte ou par les charmes de la fiction. Bien au contraire, il doit faire siens les détails que Marcel Cohen lui montre, sans les facilités du style, et il lui faut se risquer à la construction du sens. Pour faire sien le sens que Marcel Cohen donne au monde et à son existence, il doit répondre à cet appel en exerçant toute sa vigilance : « Tout livre, en effet, appelle un lecteur. Et quand deux êtres se rencontrent dans le silence, par le truchement de petits caractères noirs sur le blanc de la page, ce n'est pas seulement la solitude qui est vaincue : l'exigence critique du lecteur s'ajoutant à l'exigence critique de l'auteur, c'est un petit pan de réalité qui apparaît. Et quand des réalités, même parcellaires, même confuse, se font jour dans un livre, c'est notre capacité à les modifier qui prend forme et s'aiguise. Cette exigence commune de lucidité est bien la plus forte affirmation de soi dont deux êtres restent capables. » (*À des années lumières*, p. 66-67)

GABRIELLE NAPOLI

Abécédaire littéraire dans l'œuvre de Marcel Cohen

Pour le reste, ni l'adolescent, hier, ni l'homme aujourd'hui, n'avaient douté que des mots choisis, pesés, imprimés, aient bien, sur le blanc d'une page, une gravité exceptionnelle. L'homme se disait avec amusement qu'un livre ne comportant qu'un seul mot aurait, a fortiori, un poids exorbitant. Et c'est aussi pourquoi, se disait-il, quelques textes semblent trembler sur la page : outre ce qu'ils disent, ils conservent le souvenir de tout ce dont ils ont eu tant de mal à s'arracher.

L'homme qui avait peur des livres, Arfuyen, p. 48-49

B comme Charles Baudelaire

Quand on évoque l'idée de modernité, on pense moins à Stendhal qu'à Baudelaire, sans doute en raison de tout ce que l'œuvre critique de ce dernier, et le renouvellement des thèmes, ouvrent comme perspectives. Mais la prose de Baudelaire, dans *Le Spleen de Paris*, n'a rien de la sécheresse et de l'exigence de celle de Stendhal. Claude Roy faisait remarquer que Stendhal « déteste le superflu de la forme parce qu'il est toujours le signe d'une faiblesse d'âme. »

L'homme qui avait peur des livres, Arfuyen, p. 76

C comme Paul Celan

Dans la nuit du 19 au 20 avril 1970, le poète Paul Celan ôte sa montre-bracelet, la pose en évidence sur un meuble, au troisième étage du 6 avenue Émile-Zola, et va se jeter dans la Seine du pont Mirabeau, à quelques dizaines de mètres de son domicile.

Avec un exemplaire relié en cuir bleu du *Faust* de Goethe, publié aux Éditions Insel de Leipzig, et offert par des amis de la famille, cette montre est tout ce que Paul Celan avait pu préserver de son enfance à Czernowitz, en Bucovine, ancienne province autrichienne devenue roumaine en 1919. La montre lui avait été offerte par ses parents en 1933, l'année de ses treize ans, pour sa bar-mitsva.

Faits, III, Gallimard, p. 11

D comme Jacques Dupin

– Le poète Jacques Dupin se souvient d'un pont très haut, enjambant un torrent près de la ville de Privas, en Ardèche, où il est né. Dans le granit du parapet, il avait retrouvé les traces laissées par les ongles d'un suicidé : avant de tomber, l'inconnu avait été saisi d'une telle rage désespérée qu'il avait entaillé la pierre.

Faits, I, Gallimard, p. 219

F comme Gustave Flaubert

Chez Flaubert, rien ne me fascine davantage que le temps qu'il passe à consulter des traités de minéralogie, par exemple, pour en déduire la couleur des rochers à Mégara. Lorsqu'il décrit la bataille de Mécar, il a raison de parler, à trois reprises, d'Indiens juchés sur le cou des soixante-douze d'éléphants : les Carthaginois utilisaient autant d'éléphants indiens que de pachydermes africains et les premiers étaient importés avec leur cornac. Ce souci d'exactitude est d'ordre éthique. Estime-t-on, aujourd'hui, que cette préoccupation est obsolète, que seuls valent les impératifs esthétiques ?

L'homme qui avait peur des livres, Arfuyen, p. 74-75

G comme Georges-Arthur Goldschmidt

« Tenter de reconstituer ce qui, en deçà du langage, dans le ressassement interne, peut encore être communiqué à autrui. »

Sur la scène intérieure, « Folio », p. 7

H comme Jean Hatzfeld

b) Le journaliste et écrivain Jean Hatzfeld évoquant, à propos des massacres du Rwanda, un tueur hutu qui, après avoir exterminé une famille tutsi, déchire aussi les photos que garde sur lui l'unique survivant afin qu'il n'ait plus même un signe à quoi raccrocher ses souvenirs. »

Faits, II, p. 63-64

J comme Edmond Jabès

En 1957, lorsqu'il s'attela au *Livre des questions*, Edmond Jabès gagnait sa vie comme responsable administratif d'une société de production de films publicitaires. Dans le petit appartement du quartier de l'Odéon qu'il habitait alors avec sa famille, il lui était impossible de s'isoler pour travailler. Il avait donc pris l'habitude de s'arrêter dans une station de métro, sur la ligne qu'il empruntait matin et soir. Là, il s'installait sur un banc et écrivait sur ses genoux.

Métro, p. 15

K comme Jerzy Kosinski

C'est sous son ampoule rouge, en tout cas, que Jerzy Kosinski explora longtemps la nuit de son enfance. Et c'est là qu'il en exhuma l'oiseau bariolé, servant de titre à son premier livre. L'enfant qu'il met en scène vit dans un pays d'Europe de l'Est que l'auteur ne veut pas nommer. Un jour, il voit des paysans pris de boisson capturer un corbeau à seule fin de peindre ses ailes en rouge. Le jeu consiste à

relâcher l'oiseau dans la campagne et à observer comment, désormais méconnaissable, il est attaqué et déchiqueté à coups de bec par ses congénères jusqu'à ce que mort s'ensuive.

Faits, III, p. 38

M comme Henri Michaux

On peut donc lire mes livres en commençant indifféremment par le début, le milieu ou la fin. Je pense ici à Henri Michaux, qui, en tant que lecteur, réclamait une « liberté de circulation ». J'aime, moi aussi, pouvoir circuler à ma guise sans l'impression, comme dans un roman d'être pris par la main dès les premières lignes.

L'homme qui avait peur des livres, Arfuyen, p. 82

N comme Anaïs Nin

Tenu d'écrire sous peine de dissolution, conscient que c'est impossible, le futur écrivain doit apprendre à compter avec son pire ennemi. Celui-ci ne manque pas une occasion de ricaner par-dessus son épaule. Anaïs Nin fait remarquer que, si on n'écoute pas cet ennemi invisible, on est perdu. Mais, si on ne l'écoute pas, tout ce qu'on écrit est ridicule. Pas d'autre solution que d'avoir raison contre lui.

L'homme qui avait peur des livres, Arfuyen, p. 66

O comme Georges Oppen

En tout cas, je suis arrivé bien avant l'heure prévue pour le début de la cérémonie et avec en tête ce vers du poète George Oppen : « Vieillir, quelle étrange aventure pour un petit garçon. »

Sur la scène intérieure, « Folio », p. 46.

P comme Georges Perros

Né à Paris dans le quartier des Batignolles, mais vivant en Bretagne, Georges Perros savait ce qu'il disait lorsque, de passage dans la capitale et « respirant à pleins poumons ce combiné de sueur parfumée-javelisée » propre au métro parisien, il estimait que rien n'évoquait mieux la mer.

Métro, Chandeigne, p. 9

Q comme Nathalie Quintane

Parmi mes lectures de ces dernières années, l'un des livres qui m'a le plus étonné est un texte de 150 pages dans lequel l'auteur, Nathalie Quintane, une jeune femme, ne parle que de chaussures. Le livre s'appelle d'ailleurs *Chaussure* et le prière d'insérer prévient : « *Chaussure* n'est pas un livre, qui, sous couvert de chaus-

sures, parle de bateaux, de boudin, de darwinisme, ou de nos amours enfantines. *Chaussure* parle vraiment de chaussures. »

Précisément, comment se fait-il qu'une jeune femme ait décidé, très lucidement, de ne parler que de chaussures plutôt que de ses amours enfantines ?

À des années lumières, Fario, 65-66

R comme Denis Roche

En 1980, Denis Roche publiait un ouvrage dont le titre résume tout à la fois le caractère volontaire et incertain de cette entreprise. Ce livre était intitulé *Dépôts de savoir...*

Sur la scène intérieure, « Folio », p. 7

S comme Stendhal

Détournant le regard, pour éviter l'éblouissement du plafonnier et la vue de l'aiguille qui s'enfoncerait dans sa veine, l'homme aperçut un petit carré d'ombre sur le mur au-dessus de la calotte bleue du chirurgien. Était-ce lié au souvenir de la descente à skis le long des couloirs ? Par une double association d'idées qui l'étonna, ce petit carré lui rappela le morceau de rocher en forme de trapèze que Stendhal regardait intensément au sommet d'une montagne des Alpes, lors d'un duel ; et à l'instant précis où son adversaire (à qui il revenait de titrer le premier) avait commencé à le viser. L'homme avait toujours admiré un tel laconisme alors même que cette image, dans l'esprit de Stendhal, faisait figure d'ultime vision du monde.

Faits, III, p. 164-165

T comme Gaël Turnbull

Le poète et médecin écossais Gaël Turnbull note dans son journal :

« Lors de son dernier voyage à Londres, le général de Gaulle, par courtoisie, estima qu'il se devait de rendre visite à Winston Churchill. Sénile, ce dernier avait perdu la mémoire. Ce qui ne l'empêchait nullement d'avoir du plaisir à fumer son cigare et à déguster une coupe de champagne. De Gaulle ne fut donc pas vexé que le « vieux lion » se révélât incapable de le reconnaître : il avait perdu jusqu'au souvenir de son existence. Ce qui contraria au plus haut point l'ancien chef de la France libre, c'est le canari apprivoisé que l'on maintenait dans la chambre de Churchill pour lui tenir compagnie, et qui persistait à vouloir se percher à tout prix sur son crâne. »

Faits, II, p. 298

U comme Giuseppe Ungaretti

Ungaretti disait sensiblement la même chose, affirmant que les livres qui nous sont les plus chers dans nos bibliothèques ne sont plus même un reconfort parce qu'ils ne parviennent plus à rompre notre solitude. « D'un coup, les choses se sont trouvées vieilles, tout justes bonnes pour le musée, écrit-il. Aujourd'hui, tout ce qui est enfermé dans les livres s'écoute encore, mais comme témoignage du passé ».

À des années lumières, Fario, p. 15

V comme Vercors

Il existe un récit de Vercors intitulé *La Marche à l'étoile*. Il raconte l'odyssée d'un Juif de Moravie venu, comme Jacques, vivre à Paris par amour de la France. Pour l'un comme pour l'autre, Paris n'était pas seulement la Ville lumière, c'était aussi la ville la plus intelligente du monde. La Seine ne coule-t-elle pas entre deux rangées de livres ? En 1940, la Gendarmerie française livre le héros de Vercors aux Allemands. Trois ans plus tard, la police parisienne leur remet Jacques Cohen. Le livre de Vercors s'ouvre sur cette phrase : « L'amour, le plus souvent, s'éteint dans une fin sordide. »

Sur la scène intérieure, « Folio », p. 60-61

W comme Virginia Woolf

Les masques tombant, alors même que nous poinçonnons notre billet, comment imaginer les contrées interdites où chacun s'engouffre ? Virginia Woolf n'estimait-elle pas que, le vrai moi n'étant ni celui-ci ni celui-là, il n'est ni ici ni là, qu'il confine à quelque chose de si fluctuant, de si insaisissable, qu'il faudrait pouvoir, pour le le débusquer, traquer les rêves, les désirs les plus fous. Dans *Au hasard des rues. Une aventure londonienne*, nouvelle incluse dans le recueil *La Mort de la phalène*, elle note :

« Les circonstances contraignent à l'unité ; il convient que l'homme soit un tout. Rentrant chez lui le soir, le bon citoyen se doit d'être banquier, golfeur, époux, père, et non pas un nomade errant dans le désert, un mystique perdu dans la contemplation, un débauché hantant les bouges de San Francisco, un guerrier menant une révolution, un paria hurlant son scepticisme, sa solitude. Quand il ouvre la porte, il lui faut se passer les doigts dans les cheveux et ranger son parapluie, comme tout le monde. »

Métro, Chandeigne, p. 23-24

Bibliographie sélective

- *Choses lues*, La Pionnière, 2015.
- *L'homme qui avait peur des livres*, Paris : Arfuyen, 2014.
- *Le grand-paon-de-nuit suivi de Murs suivi de Métro*, Paris : Gallimard, 2014.
- *À des années-lumière*, Paris : Fario, 2013.
- *Sur la scène intérieure: faits*, Paris : Gallimard, 2013 (L'Un et l'autre).
- *Faits. III. Suite et fin*, Paris : Gallimard, 2010.
- *Trente-cinq minutes*, Paris : Chandeigne, 2009.
- *Tauromachie* (avec des photographies de Jean Bescos, illustration d'Antonio Saura), 5 Continents éditions, 2008.
- *L'ombre nue* (avec des photographies d'Aurore de Sousa), Paris : Créaphis éditions, 2008.
- *Faits. II*, Paris : Gallimard, 2007.
- *Haute mer*, Bordeaux : Éditions de la Cabane, 2006.
- *Faits: lecture courante à l'usage des grands débutants*, Paris : Gallimard, 2002.
- *Quelques faces visibles du silence*, Paris : Échoppe, 2000.
- *Assassinat d'un garde*, Paris : Gallimard, 1998.
- *Lettre à Antonio Saura: Traduit de judéo-espagnol, (éd. Bilingue)*, Paris : L'Échoppe, 1997.
- *Trois nouvelles* (en collaboration avec Gérard Thupinier), Asnières-sur-Seine : Nitabah, 1993.
- *L'Athlète de la nuit*, Paris : Chandeigne, 1988.
- *Je ne sais pas le nom*, Paris : Gallimard, 1986.
- *Hostinato Rigore* (en collaboration avec Gérard Thupinier), Arles : Actes Sud, 1986.
- *Voyage à Waizata*, Paris : les Éditeurs français réunis, 1976.
- *Malestroit Chroniques du silence*, Paris : Les Éditeurs français réunis, 1972.
- *Galpa* [Paris : Le Seuil, 1969], Paris ; Éditions Chandeigne, 2015.

Les Filles du loir

Les Filles du loir est une association dont l'objet est de promouvoir la littérature contemporaine et de favoriser la rencontre entre les auteurs et leurs lecteurs.

Créée en octobre 2004, cette association loi 1901, subventionnée par la Région Ile-de-France, réunit 150 adhérents qui reçoivent dans l'année 5 livres, dont la lecture sert à préparer une rencontre avec leur auteur.

La programmation des livres est riche et éclectique. Roman, récit, poésie, polar et bande dessinée seront à l'honneur pour cette nouvelle saison 2009-2010.

Les soirées organisées par l'association sont ouvertes à tous. Elles se tiennent dans des endroits variés, principalement à la librairie Les Traversées (2 rue Edouard Quenu, Paris 5ème), la librairie l'ImagiGraphe (84 rue Oberkampf, Paris 11ème), la Bibliothèque Marguerite Audoux (10 rue Portefoin, Paris 3ème) et la Maison de la Poésie (Passage Molière, 157 rue Saint-Martin, Paris 3ème).

www.lesfillesduloir.com

lesfillesduloir@yahoo.fr



Les Carnets du loir

Rédactrice en chef : Gabrielle Napoli

Rédaction : Sabine Fayon, Marine Jubin, Juliette Keating, Gabrielle Napoli, Sebastien Omont, Stéphanie Perrin, Jean-Yves Potel, Thomas B. Reverdy

Relecture : Don't worry baby Team