

Chère Louise Dupré

Stéphane Lépine

Volume 52, numéro 4 (292), juin 2011

À lire (avant de mourir)

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/64941ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Collectif Liberté

ISSN

0024-2020 (imprimé)

1923-0915 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Lépine, S. (2011). Chère Louise Dupré. *Liberté*, 52(4), 32–38.

CHÈRE LOUISE DUPRÉ

Comment donc écrire après Auschwitz, et pourquoi, comment poursuivre après Srebrenica, après Pristina, après Grozny, je ne suis ni juive, ni bosniaque musulmane, ni kosovare albanaise, ni tchéchène, et pourtant, je continue, me promenant effarée, déboussolée presque sur les terres brûlées du Liban, avec au-dedans mon intégrale obscurité, rage rentrée, acte de contrition dehors et par-dessus les oripeaux de l'écriture, ça c'est un comble, la grande ÉCRITURE par laquelle s'éclaireraient soudain avec la seule lanterne de la MORT les souterrains des épouvantes — corps terrés, torturés, violés, affamés, assassinés —, et je remets ça, ne peux même plus m'arrêter, rentrer chez moi, faire comme tout le monde, vivre enfin tranquille, oublier, ne veux même plus comprendre, c'est trop compliqué, sous tous les angles, scruté à travers tous les prismes, trop compliqué, dehors comme dedans, je continue, « rendant l'énigme à l'énigme », comme l'écrivait Valéry.

MADELEINE GAGNON, *Les femmes et la guerre*¹

Ce texte de Madeleine Gagnon t'est sûrement connu. Dans *Stratégies du vertige*, écrit il y a plus de vingt ans, tu reconnaissais déjà les liens souterrains et prégnants qui t'unissaient à la pensée et à l'œuvre de

1. Montréal, VLB éditeur, coll. « Partis pris actuels », 2000, p. 199.

cette femme. Il n'est pas possible que le dialogue ait été rompu, que vos *affinités électives* n'aient pas été préservées. Tu aurais pu inscrire ce texte de Madeleine Gagnon en exergue à *Plus haut que les flammes*, le livre de toi qui, à ce jour, m'a le plus ébranlé, avec le tout premier, *La peau familière*, celui grâce auquel nous avons été mis en contact l'un et l'autre la première fois. C'était en 1983. J'ai toujours conservé la lettre que tu m'avais écrite le 27 novembre afin de me remercier pour les questions que je t'avais formulées pour une petite revue aujourd'hui disparue et pour l'intérêt que j'avais porté à ton livre, un livre qui, déjà, se situait à la rencontre de l'intime et du politique :

cela, bien sûr, EN GROS PLAN, comme un sursaut d'images cette chair répandue toute SABRA CHATILA qui passe le regard se solde là noir blanc, terreur debout, transparente, à frôler la peau sans commune mesure la fiction ne pourrait plus se mesurer au vraisemblable ça resterait en deçà dans le hurlement impossible le rituel ces tendresses déraisonnables puisque la logique menait à l'évidence : l'exaspération de la douleur 18 heures, au moment juste du téléjournal, je sors la nappe, le réel retarde est-il trop tard pour l'imagination ?

Déjà, à ta manière, en des termes qui t'appartiennent, en inscrivant un sujet féminin qui se pose par rapport à lui-même, par rapport à son quotidien, à son imaginaire, mais aussi au politique et à l'Histoire, tu te demandais s'il était possible d'écrire de la poésie après Auschwitz, s'il était possible de faire œuvre d'imagination, alors que les images du massacre de Sabra et Chatila sont transmises au téléjournal de 18 heures. Sans commune mesure, la fiction ? Sans emprise sur le réel ? En deçà dans le hurlement ? Ces questions te hantent encore aujourd'hui, *Plus haut que les flammes* le démontre.

Je t'écris, ma chère Louise, le dimanche 3 avril au soir. J'écoute la pianiste Edna Stern jouer des transcriptions de préludes, fugues et chorals de Bach. Un disque auquel je reviens sans cesse. J'entends en ce moment même le prélude n° 19 BWV 864, en *la* majeur, que je ne peux plus écouter sans éprouver un vague à l'âme. Durant mes séjours répétés à Dresde, j'écoutais toujours Figaro Kulturradio, et ce prélude, arrangé de toutes les manières, constituait l'indicatif de la station, diffusé à toute heure du jour et de la nuit. Till Fellner le joue à toute vitesse, en 1 minute 4 secondes, dans une sorte de légèreté joyeuse, de frivolité amusée ; Edna Stern met 36 secondes

de plus pour le jouer, ce prélude, elle y installe une mélancolie, une douceur crépusculaire, un attendrissement dépourvu de sentimentalité pathétique.

C'est la musique de Bach qui, tu le sais, m'a amené pour la première fois sur le territoire de l'ancienne Allemagne de l'Est et qui m'aura permis de découvrir Dresde, cette ville qui a connu la « vie sous deux dictatures », pour reprendre le sous-titre de l'autobiographie de Heiner Müller. Et j'y suis retourné ensuite à maintes reprises. Retourné ? Je devrais plutôt dire : revenu. Plusieurs mots en allemand désignent le retour : *Rückkehr*, *Rückreise*, *Heimreise*, mais aussi *Heimkehr*, retour à la maison, dans son pays natal, dans sa *Heimat*. Il y a aussi le titre d'un poème sublime de Friedrich Hölderlin, *Heimkunft*, qui signifie aussi le retour, mais — Michel Deguy l'a bien démontré — il ne s'agit pas ici de la démarche de celui qui revient sur ses pas. Il s'agit plutôt d'entrer plus avant dans le pays natal, de prêter une meilleure attention à ce qui est essentiellement natal (*das Heimatliche*), pour le mieux entendre, le mieux voir, le *begreifen*, c'est-à-dire le concevoir, le saisir, le prendre avec soi, le comprendre. J'ai donc effectué un « retour » à Dresde comme un homme revient au pays de son enfance, un pays dont il aurait été chassé, dont il se serait détourné, dont il aurait peut-être même eu honte. Je rentrais d'un long voyage au Québec et effectuais une *Heimkunft* vers un pays qui fondamentalement, je le sais aujourd'hui, est le mien, où je suis né à moi-même. Il s'est agi en fait de revenir vers le lieu d'une naissance à venir. D'un retour dans une ville de ruines, une ville ruinée, qui lentement est revenue à la vie, est « renée », cela afin de permettre une accession à une part de moi-même qui m'était — et qui m'est encore en partie — inconnue.

Lors de chacun de mes séjours à Dresde, je t'en ai déjà parlé, j'allais déposer une pierre sur la tombe de Victor Klemperer, dont je lisais des extraits du *Journal* à l'automne 2009 au Studio-théâtre de la Place des Arts et l'automne dernier encore dans la salle commémorative du musée de l'Holocauste. Et chaque année aussi je me rendais à Buchenwald, ce camp de concentration situé tout près de Weimar. Il y a quelque chose de terrifiant à constater que vingt minutes de bus séparent la maison de Goethe, la statue de Goethe et de Schiller devant le Théâtre national de Weimar, ce haut lieu de la culture allemande qu'est la ville de Weimar, là où Thomas Mann s'est rendu après la guerre, en pèlerinage, et le camp de Buchenwald. Selon toute vraisemblance, la population de Weimar voyait bel et bien

la fumée blanche qui s'échappait des fours crématoires et savait ce qui se passait là, mais elle préférait fermer les yeux. Dans le camp de Buchenwald (qui signifie « forêt de hêtres » en allemand), il y avait un seul arbre, appelé l'arbre de Goethe, un chêne sous lequel, selon la légende, Goethe, qui n'habitait donc pas si loin, cherchait l'inspiration, et près duquel les prisonniers se réunissaient pour lire de la poésie. La grande majorité étaient juifs, mais plusieurs d'entre eux étaient juifs de la même façon que Stefan Zweig était juif, que Victor Klemperer était juif, c'est-à-dire que c'est la montée du national-socialisme qui leur avait en quelque sorte appris qu'ils étaient juifs. Eux se sentaient fondamentalement allemands et lisaient donc, en allemand, la poésie de Goethe autour d'un arbre, le soir, après une journée de labeur et de souffrances. En se disant qu'un jour les vrais Allemands reprendraient le pouvoir, mettraient fin à ce cauchemar, que la culture et la poésie allemandes triompheraient de la barbarie et de l'inconcevable. Selon une prédiction, la mort de cet arbre annoncerait l'effondrement du III^e Reich. Cet arbre a été détruit sous les bombes des Alliés en 1945, mais on connaît aujourd'hui encore son emplacement, et des gens comme moi vont s'y recueillir. De là, chère Louise, on aperçoit Weimar.

J'ai beaucoup pensé au camp de Buchenwald et à l'arbre de Goethe en lisant et relisant *Plus haut que les flammes*. Il m'est difficile de te parler de ton livre, de trouver les mots, tant l'émotion fait trembler ma voix et mon regard. D'entrée de jeu, je te dirai que ce recueil constitue pour moi l'une des plus bouleversantes réponses qui aient été données à Adorno, lui qui, tu le sais, notait dans *Prismes* en 1951 qu'« écrire un poème après Auschwitz est barbare ». Ton livre est un témoignage. « Je veux témoigner jusqu'au bout », écrivait Victor Klemperer. « Pour ma part », disait quant à lui H. Langbein, cité par Giorgio Agamben dans *Ce qui reste d'Auschwitz*,

j'avais pris la ferme résolution de ne pas mourir involontairement quoi qu'il arrive. Je voulais tout voir, tout vivre, faire l'expérience de tout, retenir tout au fond de moi. À quoi bon, puisque je n'aurais jamais la possibilité de crier au monde ce que je savais ? Simplement parce que je ne voulais pas me tirer de là, supprimer le témoin que je pouvais être.

Toi non plus, tu ne veux pas te « tirer de là ». Tu es allée à Auschwitz, et une part de toi est restée là-bas, incapable d'échapper à cet innommable que tu tentes, après Paul Celan, après Bachmann, après Antelme,

Levi, Améry et tant d'autres, de nommer, avec les moyens de la poésie.

Dans *De l'écriture obscure*, l'un de ses textes polémiques les plus ambigus, Primo Levi se livre tout à la fois à une justification de sa propre existence et de son œuvre, à une condamnation sans appel du suicide et à une critique sans concession de la poésie. L'auteur de *Si c'est un homme* voit dans « l'hermétisme » de Celan la préfiguration de l'autoanéantissement qui devait conduire cet autre survivant de la Shoah à se jeter dans la Seine en 1970. Les obscurités poétiques en général, et celles d'un Paul Celan en particulier, n'exprimeraient rien d'autre, selon Levi, qu'un « non-vouloir être, un fuir le monde » :

Ces ténèbres [...] consternent comme le râle d'un moribond et le sont en effet, précise Primo Levi. Elles nous attirent comme nous attirent les gouffres, mais en même temps elles nous flouent de quelque chose qui devait être dit et ne l'a pas été [...]. Je pense quant à moi que le poète Paul Celan doit bien plutôt être pris en compassion et médité qu'imité. Son message [...] n'est pas un langage, tout au plus est-il un langage obscur et manchot, tel celui qui va mourir.

On sait que Primo Levi voyait dans le langage, et dans le « message » que celui-ci délivre (le témoignage), le sens et la justification de son existence. On sait également que cet optimisme ne l'empêcha pas de commettre l'acte qu'il réfutait absolument, le geste dont, précisément, son écriture lumineuse devait le préserver : le suicide. Que Levi ait été conscient du paradoxe de sa position ne fait guère de doute. C'est toute « la tragédie de l'optimisme », pour reprendre l'expression de sa biographe, Myriam Anissimov, et toute celle, peut-être, de l'humanisme : l'arme qui devait servir à le sauver a été précisément celle avec laquelle il découvrit qu'il ne pouvait l'être. Cette arme est le langage. Lequel bute, face à Auschwitz, sur « des ténèbres », « des obscurités », dont Celan comme Levi cherchèrent à rendre compte par des moyens opposés qui s'avérèrent caducs et ne les sauvèrent ni l'un ni l'autre.

Toi, Louise, tu n'es pas une survivante. Tu n'es ni une rescapée ni une naufragée. « Nous les survivants », écrit Levi dans *Les rescapés et les naufragés*,

ne sommes pas les vrais témoins. [...] Nous avons essayé avec plus ou moins de savoir de raconter non seulement notre destin, mais aussi celui des

autres, des engloutis ; [...] la destruction menée à son terme, l'œuvre accomplie, personne ne l'a jamais racontée. [...] Les engloutis, même s'ils avaient eu une plume et du papier, n'auraient pas témoigné, parce que leur mort avait commencé avant la mort corporelle. Des semaines et des mois avant de s'éteindre, ils avaient déjà perdu la force d'observer, de se souvenir, de prendre la mesure des choses et de l'exprimer.

Toi, tu viens après et, je le répète, avec les moyens de la poésie, tu tentes de témoigner de ce que tu as vu, de ce que tu as éprouvé, de l'inimaginable, de ce monde atroce où « Dieu n'est qu'un souvenir de messe basse » et où personne ne prend pitié de personne. Tu tentes de témoigner de tout ce que tu ne parviens pas à nommer. En cela, *Plus haut que les flammes* est imprégné du « Tu n'as rien vu à Hiroshima. Rien. / J'ai tout vu. Tout » de Marguerite Duras et Alain Resnais. Ce n'est pas un hasard si ton livre s'ouvre sur la deuxième personne du singulier. Hommage sans doute à Duras et à celui qui, avec *Nuit et brouillard*, fut l'un des premiers à montrer l'horreur, à mettre des images sur l'innommable.

Ton poème a surgi
de l'enfer

[...]

c'était après ce voyage
dont tu étais revenue

les yeux brûlés vifs
de n'avoir rien vu

Chère Louise, tu fais œuvre de poésie, mais ta position et ta pensée philosophique portent l'empreinte profonde de Martin Heidegger, de Hannah Arendt, de Michel Foucault et du Giorgio Agamben de *Ce qui reste d'Auschwitz*. D'une page à l'autre, d'un bloc de vers à l'autre, tu dessines la carte d'une *terra ethica* plongeant ses racines directement dans l'expérience des camps et dans ses liens avec le langage, ou ce qu'il en reste après Auschwitz. Et tu persistes à croire dans le pouvoir d'élucidation du langage et de la littérature. Tu crois possible d'écrire un poème. « L'homme, écrit encore Agamben, a lieu dans la fracture entre le vivant et le parlant, entre non humain et humain »,

et « l'intimité, qui trahit notre non-coïncidence à nous-mêmes, est le lieu propre du témoignage ». Il n'y a pas de *je* dans *Plus haut que les flammes*. Cela t'est impossible. Le *je* en toi ne peut parler. Il ne peut que se taire ou s'adresser à cette part de toi qui s'avère impuissante et sans mots, qui ne souhaite pas mettre des mots sur les maux. « Un acte d'auteur qui prétendrait valoir en soi est un non-sens, dit encore Agamben, de même que le témoignage du rescapé n'a de vérité que s'il complète en l'intégrant le témoignage de qui ne peut témoigner. » Voilà tout le défi posé à Primo Levi, à Paul Celan, comme à toi. Tout le défi posé à la littérature.

Me permettras-tu, en terminant, de revenir à moi ? Dans un texte sur l'exil, « l'exil accompli », le psychanalyste François Peraldi écrivait, marchant ainsi dans les pas et la pensée de Heidegger :

J'ai toujours pensé contre le bon sens, et je le pense encore, que l'une des conditions que le psychanalyste — tout comme le poète d'ailleurs — « devrait remplir pour parvenir à être chez lui dans ce qui lui est propre... c'est le voyage à l'étranger ». Pas n'importe quel voyage cependant, pas n'importe quel pays étranger. [...] Il s'agit de ce pays-là qui m'est étranger mais qui est le seul par lequel il est inscrit que je doive passer pour parvenir chez moi, dans ce qui m'est propre.

Il t'aura fallu passer par Dachau et par Auschwitz pour écrire *cela*. De la même façon qu'il m'aura fallu passer par Dresde et marcher dans les pas de Victor Klemperer pour parvenir un tant soit peu à me conjuguer à la première personne du singulier.

Nous étions proches, ma chère Louise, nous voilà plus que jamais unis dans la douleur, et dans l'impossibilité et la nécessité de dire.