



**CYCLE sur  
LES ÉCRITURES COMPLEXES**

Cinquième séquence :  
**Vérités Mensonges Falsifications**

Dirigé par Jean-Christophe DELMEULE  
Janvier 2020

**SOMMAIRE**

**INTRODUCTION**, Jean-Christophe DELMEULE, p. 2.

***L'aporie de l'insoutenable...***

Marie BULTÉ, *Université de Lille*

Quand la vérité s'évanouit, quand le mensonge de la fiction tue : la vie impossible dans *Le Passé devant soi* de Gilbert Gatore, p. 4.

***Le temps de l'insaisissable...***

Frédéric BRIOT, *Université de Lille*

*Aujourd'hui la révolution. Fragments d'Ulrike M.*, par Véronique Bergen : s'éprendre et se déprendre de la légende..., p. 13.

***La virtuosité de l'inatteignable...***

Jean-Christophe DELMEULE, *Université de Lille*

*Le petit chat est mort, l'est-il ?*, p. 25.

***Les modulations de l'instable...***

Jérémy LAMBERT, *Université catholique de Louvain*

Henry Bauchau, l'écrivain qui bruissait dans les plis de l'histoire. La « mythification » de *Gengis Khan*, p. 32.

\*\*\*

**LECTURE**

Mathilde BERG, *Université de Lille*

*Improvisation sur l'affiche...*, p. 43.

## INTRODUCTION

### VÉRITÉS MENSONGES FALSIFICATIONS

**S**i, apparemment, la vérité peut être pensée comme telle, le mensonge, lui, ne réussit à exister que dans son rapport à cette dernière. L'épistémologie se heurte alors à la parade, au déni, à l'obstination. La falsification ouvre à l'esprit une souplesse inattendue, elle tronque la véracité, qui exige qu'on lui rende sa part de lumière, qu'on tance le secret et condamne l'erreur. Ce sont les délimitations et les catégorisations qui s'en trouvent délégitimées. Dans l'ordre s'immiscent un chaos, un désir d'instabilité, un jeu des distorsions et, inévitablement, la mise en cause de la morale qui est supposée servir de fondement à la réalité, toujours politique. Et le langage qui la fonde se présente pour ce qu'il est : un récit.

#### *L'aporie de l'insoutenable...*

Cette difficulté **Marie BULTÉ** la met en évidence, dans son texte consacré au livre de Gilbert Gatore, *le Passé devant soi*. Quand la littérature s'affronte au génocide du Rwanda, elle doit à la fois proposer une œuvre fictionnelle et prendre en compte l'horreur de l'Histoire. Comment aborder les crimes et respecter la ligne de démarcation entre le réel et la fiction ? Comment appréhender la relation au bourreau ? Les tentatives de *Fest' Africa* ou les productions romanesques des auteurs rwandais ont bien souligné ces impossibilités du dire. Les choix architecturaux « vertigineux », l'analyse du parcours des deux protagonistes, que sont Isaro et Niko, conduisent à « enchâsse[r] » les chemins que l'auteur a tracés pour ses personnages. Celui du « recensement de la mémoire » et celui du « repli ». Mais pour accentuer le gommage des frontières et l'impuissance des mots.

#### *Le temps de l'insaisissable...*

Cette impuissance des mots, **Frédéric BRIOT** la saisit dans l'œuvre de Véronique Bergen, éclectique, riche, impliquée. Ici émerge une liste, ou plusieurs, qui contraignent à tendre l'oreille et à affirmer la tension du regard, quand il porte sur des femmes comme Edie Sedgwick, Marilyn Monroe Unica Zürn, Janis Joplin ou plus précisément Ulrike Meinhof. Comment « donner voix » à la révolte et à la violence de celle qui fut enfermée, morte énigmatiquement. Dans un pays qui a été marqué par son destin tragique, s'offrent en spectacle, au sens de Guy Debord, « la falsification », et la cruauté qui oppose et appose les écrits aux actes, dans le silence des blancs et le mouvement du cyclone. L'article revient surtout sur l'idée que la littérature n'est pas la transposition du réel, mais bien une « dissonance », un « écart », une volonté d'exploration de l'avenir, née des reflets partagés qui jouent comme autant de masques.

### *La virtuosité de l'inatteignable...*

De masques, il en est aussi question dans le texte de [Jean-Christophe DELMEULE](#). Car rien n'est définitivement acquis et conquis, si ce n'est le sentiment de la perte, du trouble illusoire des artifices. Il n'y a pas plus de vérité dans la littérature que dans la réalité. La vraisemblance et la véracité sont des pièges tendus par les auteurs comme Réjean Ducharme, Maryse Condé et Wajdi Mouawad. Les chats sont peut-être morts, les mères se déplacent dans les livres comme des allusions improbables, les viols s'apparentent aux contes. Illégitimité et transgression sont les deux forces de la création littéraire. Elle ne ment jamais, elle ne transcrit jamais l'authenticité. Elle échappe, au travers de mille lignes de fuite, vers des horizons rhizomatiques qui prouvent que le témoignage est un leurre dont la puissance évocatrice fait surgir dans « le graphe », la torsion de l'Histoire et l'hypothèse de sa construction.

### *Les modulations de l'instable...*

Cette construction est aussi celle du mythe, bâti sur les références historiques retournées vers l'intime de la conscience. [Jérémy LAMBERT](#) analyse le trajet d'Henry Bauchau dans sa pièce de théâtre *Gengis Khan*. L'écrivain-psychanalyste n'hésite pas à procéder à des variations et à suggérer des rencontres impossibles, néanmoins nécessaires, comme celle entre le conquérant mongol et Nicola Polo. Car « l'intersubjectivité » est collective. Et quand il s'agit de sonder les profondeurs de l'être, tout faux-semblant est véridique, pour amorcer un geste, même violent. Il est indispensable de faire jaillir « un nouveau régime [...] d'intelligibilité ». La « figure » esquissée par l'auteur belge fait apparaître, dans et par le mythe, la répétition. Celle que Kierkegaard distingue du « ressouvenir ». Projet cohérent que celui du dramaturge, par lequel les « vides » de l'Histoire seront ainsi comblés.

Jean-Christophe DELMEULE

[RETOUR AU DÉBUT DE L'INTRODUCTION](#)

[RETOUR AU SOMMAIRE](#)

**QUAND LA VÉRITÉ S'ÉVANOUIT,  
QUAND LE MENSONGE DE LA FICTION TUE :  
LA VIE IMPOSSIBLE DANS *LE PASSÉ DEVANT SOI*<sup>1</sup> DE GILBERT GATORE**

Marie BULTÉ,  
*Université de Lille*

**L**e débat autour de la partition entre les faits et la fiction, autour du mensonge, voire de la falsification connaît un regain d'intérêt. Au cœur d'un contexte théorique foisonnant qui pose – repose, plutôt – la question des risques tant esthétiques qu'éthiques des œuvres fictionnelles dans leur rapport au factuel, l'on peut penser au bel essai de Françoise Lavocat *Fait et fiction, pour une frontière*, paru en 2016<sup>2</sup>, qui cherche à réhabiliter l'idée d'une nécessité des délimitations par-delà les poétiques de brouillage. Songeons également au « Procès de la fiction »<sup>3</sup> qui s'est tenu à l'automne 2017 : cette manifestation, sous-titrée « procès fictif de la frontière entre fait et fiction », opposait l'Accusation<sup>4</sup> à la Défense<sup>5</sup>, représentées par plusieurs philosophes ou théoriciens de la littérature, pour réfléchir aux démarcations entre les deux et aux dangers de la confusion.

Que l'on considère les textes imaginés comme un leurre, une tromperie ou, sur un versant positif, une feintise « ludique » ou « partagée »<sup>6</sup>, ils dialoguent toujours avec ce que l'on nomme tantôt le réel ou le vrai, tantôt le référentiel ou l'Histoire. C'est la teneur de cet échange qui varie : du simple « effet de réel »<sup>7</sup> aux livres qui mettent en place des constructions qui troublent irrémédiablement les limites. C'est à ce dernier type qu'appartient *Le Passé devant soi* du Rwandais Gilbert Gatore<sup>8</sup>. Ce roman, paru en 2008 et récompensé par le Prix Étonnants Voyageurs, s'amarre à une situation historique, celle du génocide au Rwanda de 1994. Il devait faire partie d'une trilogie intitulée *Figures de la vie impossible*. Ce n'est bien sûr ni une spécificité des littératures francophones ni celle de notre contemporanéité que de s'emparer de l'Histoire, il est désormais fort commun d'appréhender le *medium* romanesque comme le lieu de *L'Écriture de l'histoire*<sup>9</sup>, de *La Transcription de l'histoire*<sup>10</sup>,

<sup>1</sup> Gilbert Gatore, *Le Passé devant soi. (Figures de la vie impossible, T. I)*, Paris, [Phébus, 2008] 10/18, 2009.

<sup>2</sup> Françoise Lavocat, *Fait et fiction, pour une frontière*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2016.

<sup>3</sup> Événement qui eut lieu dans le cadre de « Nuit Blanche 2017 » à Paris, le 7 octobre.

<sup>4</sup> Représentée par Alexandre Gefen, Alison James et Françoise Lavocat, nommés aussi les différentialistes ou ségrégationnistes.

<sup>5</sup> Constituée par Dorian Astor, Fabien Danesi et Laurent de Sutter, également appelés les intégrationnistes ou confusionnistes.

<sup>6</sup> Voir, à ce propos, la synthèse proposée par Jean-Marie Schaeffer, « [De l'imagination à la fiction](#) », site *Vox poetica*.

<sup>7</sup> Roland Barthes, « [L'effet de réel](#) », *Communications*, n° 11, 1968, p. 84-89.

<sup>8</sup> Il s'agit de l'unique œuvre de l'auteur.

<sup>9</sup> Voir Michel de Certeau, *L'Écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des histoires », 1975. Michel de Certeau creusera la porosité narrative entre littérature et histoire dans son ouvrage *Histoire et*

des « Fictions de l'Histoire »<sup>11</sup>. Cependant, ce qui est nouveau, peut-être, ce sont les discussions sur la déontologie des régimes pragmatiques employés pour relater les événements, d'une violence inouïe, des XXe et XXIe siècles. La fiction peut-elle éthiquement humaniser un bourreau ? Abolir la segmentation au point que la falsification de l'indubitable ait une quelconque effectivité, ou *praxis* ? Ce sont précisément ces sujets que soulève avec acuité le roman de Gilbert Gatore, entrelaçant la vérité et le mensonge et manifestant dans le même temps le piège d'un tel enchevêtrement, d'un tel travestissement littéraire.

## I- Vérité impossible : la voie de l'imagination

Les premières productions sur le Rwanda sont nées dans le cadre de l'opération « Écrire par devoir de mémoire »<sup>12</sup>, convoquant plusieurs auteurs africains en résidence au Rwanda quatre ans après les événements. Tous soulignent la difficulté à mettre en mots le génocide des Tutsi qui a eu lieu d'avril à juillet 1994 et causé près d'un million de morts. La sensation d'un impossible accès à la vérité, la peur de la trahison de la souffrance des victimes sont palpables d'un ouvrage à l'autre, de *L'Aîné des orphelins* du Guinéen Tierno Monémbo, à *Moisson de crânes* du Franco-Djiboutien Abdourahman Waberi, en passant par *Murambi, le livre des ossements* de l'auteur sénégalais Boubacar Boris Diop. Tous manifestent la même tension lancinante : comment approcher une telle réalité ? Comment transcrire cette incrédulité, qui est justement celle de Cornelius, dans *Murambi, le livre des ossements*, absent au moment des atrocités, contrairement à son interlocuteur, Siméon :

– Au-dessus de chaque charnier, nous avons vu se former de petites mares de sang, Cornelius. Le soir, les chiens venaient s'y désaltérer.

Des frissons parcoururent le corps de Cornelius. Il eut la vision fugitive d'une meute de chiens s'abreuvant au clair de lune, sans hâte, du sang des suppliciés de Murambi. Il imagina le reflet de la lune dans le lac de sang.

---

*Psychanalyse entre science et fiction* : « Les ruses du discours avec le pouvoir afin de l'utiliser sans le servir, les apparitions de l'objet comme acteur fantastique dans la place même du "sujet du savoir", les répétitions et les retours du temps supposé passé, les déguisements de la passion sous le masque d'une raison, etc., tout cela relève de la fiction, au sens "littéraire" du terme » (Paris, Gallimard, coll. « Folio histoire », [1987] 2002, p. 81).

<sup>10</sup> Voir Emmanuel Bouju, *La Transcription de l'histoire. Essai sur le roman européen de la fin du XXe siècle*, Rennes, PUR, coll. « Interférences », 2006.

<sup>11</sup> Voir « Fictions de l'histoire, Représentations de l'histoire dans la littérature et les arts », (éd. Michael Kohlhauer), Chambéry, Presses Universitaires de Savoie, 2011. Il a pu déclarer en ce sens qu'« entre l'Histoire, l'art ou la fiction, la ligne de partage semble parfois ténue ; et le dessein commun, sinon identique, qui aspire à rendre présent le passé advenu ou absent, voire le présent encore en attente d'un sens. Comme l'historien, l'artiste souvent travaille la matière brute de l'événement ou de l'actualité, pour mieux l'éclairer et en dégager une possible signification » (« Avant-propos », p. 7). Michael Kohlhauer entend même aller plus loin qu'Emmanuel Bouju précisant que « parler même de transcription, de l'une [l'histoire] par l'autre [la fiction], voire dans l'autre, serait trop dire. Existe-t-il quelque réalité ou vérité de l'histoire, quelque rumeur du monde, avant même le récit que l'on puisse en faire ? Non, bien sûr » (Michael Kohlhauer, « Écrire l'histoire. La part de l'art », *ibid.*, p. 37).

<sup>12</sup> Opération menée en juillet 1998, à l'initiative du Festival *Fest'Africa* animé par Maïmouna Coulibaly et Nocky Djedanoum.

**Cycle sur LES ÉCRITURES COMPLEXES – Cinquième séquence : Vérités Mensonges Falsifications**

Quand la vérité s'évanouit, quand le mensonge de la fiction tue :  
la vie impossible dans *Le Passé devant soi* de Gilbert Gatore – Marie BULTÉ

**La Tortue Verte**

Revue en ligne des Littératures Francophones

[www.latortueverte.com](http://www.latortueverte.com)

Les chiens : des formes sombres et vagues, découpées à même les ténèbres.  
 Il pensa que Siméon cherchait à lui ouvrir le monde des symboles. [...]  
 – Des monstres s’abreuvant du sang du Rwanda. Je comprends le symbole, Siméon Habineza.  
 – Ce n’est pas un symbole, fit doucement Siméon. Nos yeux ont vu cela.  
 – Est-ce possible ?  
 – Nos yeux ont vu cela, répéta Siméon.<sup>13</sup>

Cornelius incarne ici la stupéfaction devant l’innommable, devant ces « ténèbres » qui ne sont en rien symboliques. La fiction est-elle ici pertinente ? Ne s’expose-t-elle pas à se heurter à un écueil, celui de l’altération des faits et de leur dénaturation ? À ce titre, il faut rappeler que les deux auteurs rwandais présents lors de la résidence de 1998, à savoir Vénuste Kayimahe et Jean-Marie Vianney Rurangwa, ont refusé cette démarche, le premier choisissant le témoignage<sup>14</sup>, le second l’essai<sup>15</sup>. Les régimes factuels, relevant supposément du vrai ou du moindre mensonge, seraient-ils plus appropriés ? Il a fallu attendre 2005 pour que le roman d’un Rwandais sur le drame voie le jour, *Le Feu sous la soutane. Un prêtre au cœur du génocide rwandais*<sup>16</sup> de Benjamin Sehene. Gilbert Gatore, en 2008, est alors le second Rwandais à franchir le pas, mais de façon réflexive. En effet, le récit met en concurrence des moyens antagonistes : la quête minutieuse et laborieuse de vérité, d’un côté ; la création affabulatrice, l’imagination débordante, de l’autre.

Le romancier donne ainsi corps à deux personnages que tout oppose. Deux miroirs inversés. D’une part, Isaro, la jeune femme rwandaise, une survivante, qui a assisté au massacre de sa famille et qui, des années plus tard, alors qu’elle vit désormais en France, décide de retourner au Rwanda pour entreprendre une quête de mémoire et d’Histoire. D’autre part, Niko, qui lui aussi a vécu la tragédie, mais sous un autre angle : c’est l’un des « Enragés volontaires » (P, 133), groupe caractérisé par une barbarie indescriptible, qui commet ce qui « dépasse en horreur et en cruauté ce que peut envisager l’esprit le plus imaginatif. » (P, 133) Il incarne l’oubli. Celui qui s’est reclus, après, au cœur d’une grotte située elle-même sur une île à l’écart du monde. Celui qui veut échapper aux souvenirs qui le hantent et le tuent progressivement.

À ces deux êtres correspondent deux trames narratives qui s’entrelacent au fil du livre. Celle centrée sur Isaro retrace notamment son projet de collecte, elle dit vouloir procéder à « une sorte de recensement de la mémoire » (P, 74). Il s’agit pour elle d’interroger tous les témoins, victimes et

<sup>13</sup> Boubacar Boris Diop, *Murambi, le livre des ossements*, Paris, [Stock, 2000 ; Zulma, 2011], Zulma, 2014, p. 161-162.

<sup>14</sup> Vénuste Kayimahe, *France-Rwanda : les coulisses du génocide. Témoignage d’un rescapé*, Paris, L’Esprit frappeur/Dagorno, 2001.

<sup>15</sup> Jean-Marie Vianney Rurangwa, *Le Génocide des Tutsi expliqué à un étranger*, Bamako, le Figuier, 2000.

<sup>16</sup> Benjamin Sehene, *Le Feu sous la soutane. Un prêtre au cœur du génocide rwandais*, Paris, Esprit frappeur, 2005. Il est par ailleurs intéressant de constater que cette première fiction rwandaise accorde, à l’instar de celle de Gilbert Gatore, une place centrale au génocidaire (narrateur du roman). Avons-nous affaire aux « séductions du bourreau » que condamne Charlotte Lacoste (voir Charlotte Lacoste, *Séductions du bourreau*, Paris, PUF, 2010) ? Les enjeux sont plus complexes dans *Le Passé devant soi*.

bourreaux, une intention qui n'est pas sans rappeler évidemment celle de Jean Hatzfeld<sup>17</sup>. L'accent est donc mis sur le processus de recherche, une enquête sous le paradigme indiciaire<sup>18</sup> qui confère à Isaro les traits d'une historienne. Est ainsi mise en abyme une manière possible d'écrire l'Histoire : la voie testimoniale, celle de l'authenticité. Dans cette première strate, Gilbert Gatore introduit une réflexion sur la constitution de l'archive idéale de l'histoire immédiate<sup>19</sup>. Cependant, l'ambition d'Isaro se solde par un échec. Cette volonté d'inventorier l'exhaustivité de la mémoire de cette extermination se transforme en chimère : « elle a compris que réaliser ses entretiens dans les prisons était un défi impossible. » (P, 172) Elle se laisse « dévorer », « asphyxier » (P, 174). L'idée d'un accès à une vérité pleine et entière s'évanouit.

C'est alors que la trame, centrée sur Niko, propose une voie alternative. Elle s'assume comme pure invention. Une chimère recouvrant à la fois la rêverie quelque peu folle<sup>20</sup> et la créature monstrueuse, malfaisante : exhibant les crimes du génocidaire, celui qui fait figure tant de monstre que de démon dans le roman ; qui est muet de naissance et simple d'esprit. Elle s'auto-désigne comme l'autre ou l'envers du véridique : le fantasmagorique. Ainsi, tout le récit se déroule dans un environnement insulaire dont le décor – l'*incipit* nous en avertit – n'est qu'une création de l'esprit : « D'après une règle que personne n'essaie de justifier, il faut prendre pour des maisons les tas de pierres » (P, 14). Dévoilant par là la fabrique de la fiction : œuvre bâtie sur l'irréel. Cette seconde strate du récit ruine toute chance de référentialité, et se déploie dans une atmosphère fantastique : des singes gardent en otage Niko dans une grotte aux diverses interprétations légendaires. Le temps est anhistorique, assumé comme tel : « De manière générale, avec Niko, il est impossible d'avoir un repère temporel fiable, entre autres raisons, parce que lui-même n'y accorde pas vraiment d'importance. » (P, 33) L'on aboutit donc à une déréalisation du génocide.

Il semble alors que se rejouent certains enjeux de l'allégorie de la caverne. L'endroit où Niko se tapit est parfois nommé « grotte » ou « caverne » (P, 16), qui, comme celle du livre VII de *La République* de Platon<sup>21</sup>, est souterraine (P, 19). C'est le lieu des ombres du vrai, c'est l'espace où il échappe à la rationalité, comme ces hommes enchaînés que décrit Socrate à Glaucon. Mais, à l'inverse de ces derniers, Niko décide de s'enfouir dans la noirceur pour y demeurer, de redescendre dans

<sup>17</sup> On pourra consulter, à ce propos, Anneleen Spiessens, « Le génocidaire parle. Mise en texte et mise en scène chez Hatzfeld et Gatore », dans « "J'ai tué". Violence guerrière et fiction », (éd. Déborah Lévy-Bertherat et Pierre Schoentjes), Genève, Droz, 2010.

<sup>18</sup> Voir Carlo Ginzburg, *Le Fil et les traces. Vrai faux fictif*, [tr. Martin Rueff], Lagrasse, Éditions Verdier, [Il filo e le tracce. Vero falso finto, 2006] 2010.

<sup>19</sup> L'histoire immédiate : « partie terminale de l'histoire contemporaine » selon l'historien Jean-François Soulet (*L'Histoire immédiate*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », n° 2841, 1989, p. 4).

<sup>20</sup> Voir « chimère », site du CNRTL, Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales.

<sup>21</sup> Platon, *La République*, [tr. fr. Georges Leroux] Livre VII, dans *Platon – Œuvres complètes*, (éd. Luc Brisson), Paris, Flammarion, 2011. Ou Platon, *Œuvres complètes, La République, Livre VII*, [315 av. J.C.], texte grec, (éd. John Burnet) [1903], corrections de Philippe Remacle [tr. Victor Cousin].

l'univers opaque de l'imagination fallacieuse, du mensonge voulu, pour oublier les abominations commises :

17. Dans le monde dont Niko se réjouissait d'avoir découvert l'entrée, il n'y avait pas de lumière. [...] Est-ce pour fuir ceux qui trouvaient ses rêveries inquiétantes et pour vivre pleinement dans sa tête que Niko avait choisi de se réfugier dans cette grotte ? (P, 19-20)

196. [...] Il fallait qu'il s'éloigne [...]. Seule la grotte, son isolement et son obscurité, pouvait le sauver de ces pensées insoutenables, des tremblements, des vomissements et des évanouissements qui les accompagnent (P, 147)

Si Isaro cherchait la connaissance, une forme d'accès à l'intelligible, Niko y renonce intentionnellement. Il préfère le noir à « l'éclair blanc », celui des réminiscences des supplices qu'il a infligés. Le catalogue horrifique de ses atrocités en témoigne :

Ces visages sur lesquels il a craché avant de les défigurer. Ces cadavres sur lesquels il s'est soulagé comme si toute sa personne s'était réduite à la haine qu'il éprouvait pour les barbares. Cette jeune femme à qui il avait demandé d'être gentille avec lui, sans pour autant être gentil envers elle par la suite. Il l'avait livrée à ses Enragés. [...] Ces machettes aiguisées si soigneusement. Ces corps jetés dans des fosses, brûlés, coulés, écrasés, dissous. [...] Dans sa tête, toutes ces visions se bousculent et se confondent en un violent *éclair blanc*. (P, 146)<sup>22</sup>

Ce passage fonctionne sur le modèle de la litanie, le déterminant démonstratif, ouvrant chacune des phrases, rend visibles les souvenirs et concrétise la férocité telle une fulgurance dans le cerveau de Niko. L'âme de cet assassin est certes « éblouie par [le] trop vif éclat [de la lumière] »<sup>23</sup>, mais il ne l'expérimente pas en sortant de la caverne : il est la raison pour laquelle il désire s'y blottir. Niko est foudroyé par une vérité ontologiquement dissemblable de celle que dépeint Socrate à Glaucon. C'est celle de l'inhumanité la plus brute. Moins l'occasion d'une élévation de l'âme que celle d'une chute.

Niko, trop aveuglé par ce qu'il a lui-même créé, se replie dans l'opacité. Devant lui, c'est le passé certes – pour paraphraser le titre du roman –, mais projeté et déréalisé, comme un spectre pariétal. Malgré ses réécritures et ses réappropriations nombreuses, cette allégorie, nécessaire à l'interprétation, amène à explorer ce renoncement délibéré au vrai et à considérer le geste de l'écrivain. Le romancier est-il celui qui doit accepter de ne montrer que des empreintes fantômes ? Sa production ne refléterait-elle que le constat de Socrate : « [l'on] attribu[e] de réalité qu'aux ombres des objets fabriqués »<sup>24</sup> ? Est-ce cela que le récit de Gilbert Gatore met en abyme ou au contraire, le rempart qui le protège ? C'est ici qu'il nous faut expliquer le fonctionnement vertigineux du *Passé devant soi* et en mesurer tant les risques que l'effectivité.

---

<sup>22</sup> Nous soulignons.

<sup>23</sup> Platon, *Œuvres complètes*, *op. cit.*

<sup>24</sup> *Ibid.*, *loc. cit.*



## II- Roman contre roman

Isaro, on le comprend progressivement, écrit l'histoire de Niko. Elle a abandonné son projet de collecte de témoignages. Elle rédige alors un ersatz de la vérité estompée qu'elle cherchait tant et qui ne dévoilera jamais rien, ainsi que l'indique cette invitation : « 5. Si un étranger apparaissait au milieu d'Iwacu [lieu où demeure Niko], il ne manquerait pas de se poser quelques questions inutiles. [...] “6. Cher curieux, si tu es aussi pressé que cet étranger, tu peux le suivre et disparaître à ton tour.” » (P, 15). En guise de *captatio benevolentiae*<sup>25</sup>, elle programme le lecteur idéal : celui qui n'attendra pas d'éclaircissements, celui qui cessera de côtoyer le saisissable.

Ce phénomène étourdissant d'emboîtement gomme les frontières entre le récit cadre entendu comme simulacre du vrai et le récit enchâssé, axé sur Niko, qui s'avère le lieu de la fabulation. Cet entrecroisement apparaît dans ce préambule d'Isaro : « 1. “Cher inconnu, bienvenue dans ce récit. Je dois t'avertir que si, avant de mettre un pied devant l'autre, il te faut distinguer le sentier incertain qui sépare les faits et la fable, le souvenir et la fantaisie ; [...] ce voyage te sera peut-être insoutenable.” » (P, 11). Le lecteur, pour *soutenir* une telle immersion dans les sphères superposées du bourreau, devra se défaire de la barrière réconfortante qui isole l'existant du virtuel.

Mais dans cette porosité affichée, le chemin est d'autant plus périlleux que l'onde de choc a des répercussions sur le personnage d'Isaro, incapable d'endurer le contenu de ce qu'elle a engendré, qui finira par se suicider. Et ce dénouement est annoncé dès le début du roman :

Elle se souvient des premiers mots d'un récit dont elle ne savait pas, en le commençant, à quel point il la dépasserait. « Cher inconnu, bienvenue dans ce récit dont tu seras le seul survivant », avait-elle d'abord indiqué au coin d'une feuille. Puis elle avait hésité. L'entrée en matière était trop violente. (P, 12)

Effectivement, nous avons bien affaire à des « Figures de la vie impossible », sous-titre de l'œuvre qui aurait dû se décliner en trois tomes. Niko meurt, son histoire se clôt sur le mot « Rien » (P, 179). L'on pourrait y voir une prise de pouvoir, une vengeance de la victime sur le bourreau qu'elle façonne. Or l'auto-destruction d'Isaro et le point de vue que Gatore lui attribue mettent en déroute cette perspective :

« [...] Sachez déjà que l'histoire de Niko [...] est tout, sauf simple et reposante. Je n'y ai pas réfléchi en ces termes au moment de commencer, mais je réalise que, sous ses traits, c'est un peu celui qui a pu faire ça [entendre, ici, celui qui a tué toute la famille d'Isaro durant le génocide] que j'ai essayé d'approcher, de comprendre, de tuer et de pardonner. » (P, 181)

Ici seraient dévoilés les dangers de se servir du *medium* romanesque pour entrer dans la conscience du meurtrier, pour tenter de le percevoir et de l'absoudre. Est alors aboli le garde-fou derrière lequel

---

<sup>25</sup> Pour attirer l'attention de son auditoire.

s'est protégé Jean Hatzfeld dans *Une Saison de machettes* en arguant de la présence d'un « ravin d'incompréhension »<sup>26</sup> entre lui et le tortionnaire. Isaro pénètre les méandres de sa pensée au point de se laisser emporter par lui :

82. « Cher curieux, j'ai oublié de te prévenir que l'esprit de Niko est un labyrinthe sauvage dans lequel tu consens à te perdre et essaies de garder confiance. C'est en quelque sorte une chute à laquelle il faut s'abandonner, une exploration d'un territoire intime dont il faut accepter qu'il ne soit pas adapté à la visite. » (P, 60)

La narratrice nous prémunit contre une véritable menace : « une tempête sous un crâne », pour reprendre le titre d'un chapitre des *Misérables* (1862) de Victor Hugo. Dans ce dernier, le poète romantique décrit précisément cette expérience de la « chute » par les moyens de la littérature :

Nous avons déjà regardé dans les profondeurs de cette conscience ; le moment est venu d'y regarder encore. [...] Il n'existe rien de plus terrifiant que cette sorte de contemplation. L'œil de l'esprit ne peut trouver nulle part plus d'éblouissements ni plus de ténèbres que dans l'homme ; il ne peut se fixer sur aucune chose qui soit plus redoutable, plus compliquée, plus mystérieuse et plus infinie. [...] La conscience, c'est le chaos des chimères, des convoitises et des tentatives, la fournaise des rêves, l'antre des idées dont on a honte ; c'est le pandémonium des sophismes, c'est le champ de bataille des passions.<sup>27</sup>

Or cette descente aux enfers psychiques n'est-elle pas d'autant plus inquiétante que l'esprit dans lequel on s'immisce n'est pas celui du criminel au bon cœur, Jean Valjean, mais celui d'un occiseur à la bouche muette et au sourire monstrueux, devenu meneur d'une faction sanguinaire durant le génocide ?

Gilbert Gatore aurait-il souhaité qu'Isaro succombe aux « séductions du bourreau » que condamne Charlotte Lacoste dans son essai<sup>28</sup> ? Ce dispositif narratif – qui consiste à brouiller les jalons, à introduire la victime d'un génocidaire qui accorde son pardon – a suscité un procès critique<sup>29</sup>. Une telle accusation de la fiction, c'est mettre en avant son effectivité et les dérives qu'elle entraîne ; adhérer au postulat selon lequel les mensonges pourraient être condamnables quand il s'agit d'événements extrêmes de l'Histoire. À défaut de partager cette prise de position, nous pouvons en comprendre les raisons. Par cette architecture vertigineuse de l'enchâssement, Gilbert Gatore a fait s'effondrer en partie le principe du romanesque, celui de la séparation entre le réel et l'inventé, celui

<sup>26</sup> Jean Hatzfeld, *Une Saison de machettes*, Paris, Seuil, coll. « Fiction & Cie », 2003, p. 212.

<sup>27</sup> Victor Hugo, *Les Misérables*, Partie I, Livre 7, chapitre 3 « Une tempête sous un crâne », Paris, Le Livre de Poche, t. I, [1862] 2017, p. 320-321.

<sup>28</sup> Charlotte Lacoste a dénoncé la violence – voire l'indécence – de ce texte. Charlotte Lacoste, *Séductions du bourreau*, op. cit., p. 344 sq.

<sup>29</sup> Et ce d'autant plus que le père de Gilbert Gatore a été inquiété pour crimes génocidaires contre les Tutsi (précisons, néanmoins, qu'un non-lieu a été prononcé par la justice française en décembre 2016). À ce propos, voir notamment Charlotte Lacoste, *Séductions du bourreau*, op. cit., p. 351-353 et Catherine Coquio, « [Le malentendu culturel. Quelle "traversée des mémoires" pour le génocide du Rwanda ?](#) », Dossier « Génocides et politiques mémorielles – Rwanda », Paris, Centre d'histoire sociale du XXe siècle, 19 mars 2011.

de la paroi transparente qui la matérialise. Dans cette optique, il est une analyse de Georges Didi-Huberman, dans *Phasmes. Essais sur l'apparition*, qui trouve une certaine opérativité :

Aujourd'hui, cependant, le vivarium retentit de charmantes petites clameurs : un enfant s'y amuse à frapper de l'ongle, voire des poings, contre cette vitre qui le sépare à peine d'un grand scorpion noir. Puissance véritable que donne la vitre, frontière sûre et frontière invisible : l'enfant jubile devant le faux danger. Sa main contre le verre caresse un dard mortel, d'une caresse théorique et fascinante que lui permettent quelques millimètres seulement de dure transparence. Tout à l'heure, l'enfant brisera net, en constatant que la vitre est fendue : l'animal ennemi, lui aussi, caresse la frontière, mais c'est pour y franchir la faille dans l'autre sens, et c'est bien sûr pour se venger de toi, enfant coupable, enfant inquiet.<sup>30</sup>

Ce passage illustrerait le fonctionnement de toute littérature, celle où le lecteur prend du plaisir, au plus près, mais toujours à l'abri derrière cette cloison cristalline. Or c'est bien cet écran qui vole en éclats au cœur du *Passé devant soi*, le récit sur Niko devient ce scorpion distillant son poison à Isaro : « Elle sent encore dans ses veines les traces de leur [entendre ici les mots qu'elle écrit] afflux violent et acide » (P, 12). Il y a bien une brutalité tangible de la fiction en son sein, trahissant alors le rôle éthique que Boubacar Boris Diop a pu conférer à l'écriture du génocide :

La fiction est un excellent moyen de contrer le projet génocidaire. Elle redonne une âme aux victimes, et si elle ne les ressuscite pas, elle leur restitue au moins leur humanité en un rituel de deuil qui fait du roman une stèle funéraire. Et sur celle-ci sont écrits des mots très simples, qui pourraient résumer toutes les phrases de nos romans : ci-gît...<sup>31</sup>

Loin d'être renversée, la logique *génocidaire* se prolonge dans *Le Passé devant soi* et le personnage de Niko peut anéantir son auteure. Au lieu d'élever un tombeau aux persécutés, c'est au bourreau que l'on redonne une âme.

Cependant, et en guise de conclusion, condamner cet ouvrage reviendrait à oublier la clé de lecture que Gatore fournit par l'intermédiaire d'Isaro à la fin du livre :

252. « Cher ami, ce récit t'appartient maintenant. S'il t'a intrigué, lis-le encore, un jour, en te gardant d'être trop pris par le jeu de sa narration car l'essentiel est ailleurs. S'il t'a paru maladroit, raconte-le aux autres sans te priver de formuler mieux ce que j'ai pu mal exposer. Enfin, si jamais il t'a touché, assure-toi de ne pas le prendre pour autre chose qu'un mensonge sans intention, un remède sans effet. » (P, 182-183)<sup>32</sup>

Cet avertissement réhabilite définitivement la bordure entre le véridique et la créativité : l'œuvre s'est certes ingénérée à rendre les bornes labiles, mais elle les exhibe *in fine* avec force. Le récit sur

<sup>30</sup> Georges Didi-Huberman, *Phasmes. Essais sur l'apparition*, Paris, Les Éditions de Minuit, [1998] 2012, p. 15-16.

<sup>31</sup> Boubacar Boris Diop, *L'Afrique au-delà du miroir*, Paris, Philippe Rey, 2007, p. 30.

<sup>32</sup> Nous soulignons.

Niko est ainsi renvoyé à son statut de fiction inopérante coupée du réel. Si la surface vitrée dont parlait Georges Didi-Huberman, paraît se désagréger, pour nous, lecteurs, elle s'est juste lézardée et peut-être demeurons-nous inquiets – comme l'enfant de *Phasmes* vis-à-vis du dard venimeux –, mais non au point d'intenter un procès.

[RETOUR AU DÉBUT DE L'ARTICLE](#)

[RETOUR AU SOMMAIRE](#)

**Cycle sur LES ÉCRITURES COMPLEXES – Cinquième séquence : Vérités Mensonges Falsifications**

Quand la vérité s'évanouit, quand le mensonge de la fiction tue :  
la vie impossible dans *Le Passé devant soi* de Gilbert Gatore – Marie BULTÉ

**La Tortue Verte**

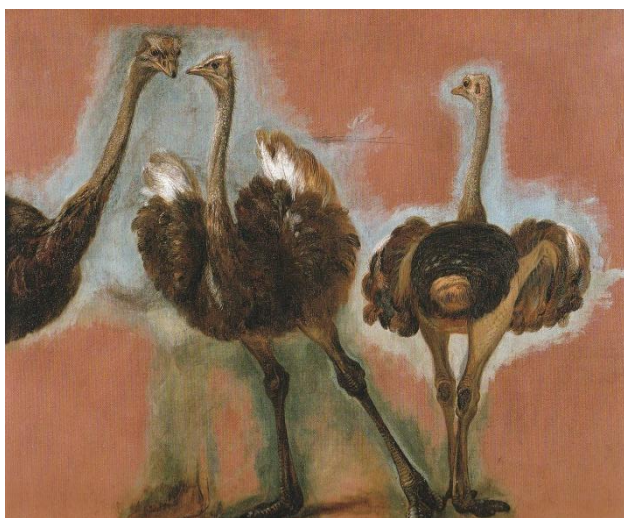
Revue en ligne des Littératures Francophones  
[www.latortueverte.com](http://www.latortueverte.com)

**AUJOURD'HUI LA RÉVOLUTION. FRAGMENTS D'ULRIKE M.<sup>1</sup>,  
PAR VÉRONIQUE BERGEN :  
S'ÉPRENDRE ET SE DÉPRENDRE DE LA LÉGENDE...**

Frédéric BRIOT,  
*Université de Lille*

*For a nod to the nabir is better than wink to the  
wabsanti.<sup>2</sup>*

*Quelle aberration de sacrifier deux pattes pour bipéder  
comme des autruches...<sup>3</sup>*



© Pieter Boel, *Studies of an ostrich*.<sup>4</sup>

Véronique Bergen, née le 3 avril 1962 à Bruxelles, construit des deux côtés de la frontière, entre France et Belgique, une œuvre tissée d'essais, de récits, de poèmes – sans que la démarcation entre ces divers genres soit nécessairement bien nette au sein de chaque texte. Elle participe également à de nombreuses revues<sup>5</sup>, et en général on constate combien ses principaux centres d'intérêt témoignent d'éclectisme, de curiosité et d'obstination, allant d'Hélène

---

<sup>1</sup> Véronique Bergen, *Aujourd'hui la révolution. Fragments d'Ulrike M.*, Villeurbanne, éditions Golias, 2011.

<sup>2</sup> James Joyce, *Finnegans Wake*, Londres, Wordsworth Editions, Wordsworth classics, 2012, p. 5. [Traduction de Michel Chassaing](#) : « Car une opine au nabir vaut mieux qu'un oclin au wabsanti. »

<sup>3</sup> Véronique Bergen, *Tous doivent être sauvés ou aucun*, Bruxelles, éditions Onlit, 2018, p. 9.

<sup>4</sup> Pieter Boel (1626-1674), *Studies of an ostrich*, Paris, Musée du Louvre, Département des Peintures, INV. 3970. Voir Paola Gallerani, *The Menagerie of Pieter Boel. Animal Painter in the Age of Louis XIV*, Milan, Officina Libraria, 2011, p. 41.

<sup>5</sup> On mentionnera ainsi, parmi beaucoup d'autres, *La Nouvelle Quinzaine littéraire*, *Art Press*, *Diacritik*, *Lignes*, *Multitudes*, *Failles*...

Cixous à Mylène Farmer, de Janis Joplin à Jean-Paul Sartre, de Gilles Deleuze à Marilyn Monroe, de Kaspar Hauser à PJ Harvey, de Edie Sedgwick à Luchino Visconti, en passant par Louis II de Bavière et Alain Badiou, Jean Genet et Chloé Delaume, Franz Fanon et Patti Smith... Comme on l'entrevoit déjà, la *corne d'abondance* pourrait bien être son emblème...

Dans cette riche production on isolera, avec quelque arbitraire volontaire, une série, composée de quatre volumes publiés aux éditions Al Dante : *Edie – La danse d'Icare*<sup>6</sup> (2013) – Edie Sedgwick, actrice et mannequin, fut un temps l'image même de la Factory d'Andy Warhol – ; *Marilyn. Naissance année zéro*<sup>7</sup> (2014) – soit la figure iconique de Norma Jean/Marilyn Monroe – ; *Le Cri de la poupée*<sup>8</sup> (2015) – consacré à Unica Zürn, artiste et auteure liée au surréalisme, compagne d'Hans Bellmer – ; et, pour compléter le quatuor, *Janis Joplin. Voix noire sur fond blanc*<sup>9</sup> (2016) – c'est-à-dire celle qui chantait, si justement ici pour le propos qui va suivre, *freedom's just another word for nothing left to lose*<sup>10</sup>. Quatre femmes, quatre légendes, et quatre vies fracassées que Véronique Bergen présente en ces termes :

[...] des femmes épidermiques, passionnées, que j'arrache à l'Histoire officielle – fût-ce l'officialité de l'underground – pour essayer de capter leurs lignes de fuite, leurs lignes de folie, les zones où leur quête d'un absolu, d'une intensité extrême recoupe les failles d'une époque.<sup>11</sup>

Il s'agit moins de cerner un personnage réel que son irréductibilité, y compris avec lui-même. Ni biographies ni exofictions, ces ouvrages, comme ceux qui se sont attachés à Kaspar Hauser<sup>12</sup> et à Louis II de Bavière (ainsi qu'à sa cousine Sissi...)<sup>13</sup>, sont à entendre comme des opérations de *désincarcération*. L'enjeu consistera alors – notamment par le moyen d'une syntaxe en constant court-circuit et par le biais d'instances narratives ne cessant de se démultiplier –, à rendre insaisissables ces figures dont la vie n'aura jamais su bien se conformer aux légendes qu'elles auront autant désirées que fuies, autant subies que créées. Ces personnages sont tout à la fois démiurges et créatures, gardiens et prisonniers... L'écriture de Véronique Bergen affole les assignations, politiques, sociales, sexuelles, et génériques.

On note néanmoins que même si elles s'accompagnaient – historiquement – de scandales, de conduites socialement pas toujours acceptées, ou du moins rarement bien adaptées aux normes, que ce

<sup>6</sup> Véronique Bergen, *Edie. La Danse d'Icare*, Marseille, éditions Al Dante, 2013.

<sup>7</sup> Véronique Bergen, *Marilyn. Naissance année zéro*, Marseille, éditions Al Dante, 2014.

<sup>8</sup> Véronique Bergen, *Le Cri de la poupée*, Marseille, éditions Al Dante, 2015.

<sup>9</sup> Véronique Bergen, *Janis Joplin. Voix noire sur fond blanc*, Marseille, éditions Al Dante, 2016.

<sup>10</sup> Janis Joplin, *Me & Bobby McGee*, album *Pearl* (1971). Refrain « Dire qu'on est libres revient simplement à dire qu'il ne nous reste plus rien à perdre ».

<sup>11</sup> Véronique Bergen, « Véronique Bergen : de nouvelles façons d'habiter le monde, son corps, la langue (*Création et politique 1*) », entretien avec Emmanuèle Jawad, juillet 2016.

<sup>12</sup> Véronique Bergen, *Kaspar Hauser, ou la phrase préférée du vent*, Paris, Denoël, 2006.

<sup>13</sup> Véronique Bergen, *Requiem pour le roi. Mémoires de Louis II de Bavière*, Lormont, éditions Le Bord de l'eau, coll. « La Mulette », Bruxelles, 2011.

soit par la sexualité, la drogue, ou la maladie mentale, elles participaient toutes, d'une façon ou d'une autre, à la sphère de la célébrité<sup>14</sup>, leur conférant ainsi un coefficient de sympathie.

Il n'en va pas de même avec une cinquième présence, bien moins aimable, sans aucune forme de strass ou de paillettes. En effet, comme par une avant-garde obscure et solitaire, notre série supposée s'inaugurerait avec un volume publié dans une maison d'édition différente – comme un cas à part, une fulgurance autre –, et qui s'attachait à Ulrike Meinhof, sous le titre de *Aujourd'hui la révolution. Fragments d'Ulrike M.*. Pour ceux qui ne s'en souviendraient plus, Ulrike Meinhof, trouvée suicidée dans sa cellule de haute sécurité en mai 1976<sup>15</sup>, était une journaliste allemande, née en 1934, et l'une des fondatrices de la Fraction Armée Rouge allemande, plus communément connue en France sous le nom de bande à Baader<sup>16</sup>.

Si l'on résume, on a : une des stars marquantes de la Factory et du Chelsea Hotel, une actrice hollywoodienne, une chanteuse du *Summer of love*, une artiste du surréalisme, bref, au-delà des diversités – y compris générationnelles –, des personnes qui génèrent de leur vivant, et encore plus *post-mortem*, de la vénération, deviennent, avec les guillemets d'usage, « culte ». Et, pour la dernière, une... une quoi ? Révolutionnaire ? Terroriste ? Une romantique égarée ? En tout cas pas une icône : il n'y a pas de tee-shirt ou de mug à son effigie, pas de posters à acheter au marché... Elle ne fait l'objet d'aucun consensus, d'aucune œuvre esthétique – qui rédimerait une existence peu conventionnelle, au regard des normes sociales communément admises, parce qu'imposées, souvent bien sévèrement. Elle n'a rien d'amène, ce n'est pas une Marilyn-bis. La fragilité ou la fêlure n'apparaissent pas immédiatement comme caractéristique première de celle qui endosse *volens nolens*<sup>17</sup> le costume de *l'ennemi*, comme en témoigne le recours au terme aussi passe-partout que suspect (et l'un expliquant l'autre) de *terroriste*<sup>18</sup>. Ainsi la sociologue Fanny Bugnon, ouvrant résolument le dossier de la violence révolutionnaire féminine dans les décennies 1970 et 1980, nous le rappelle : « Le terrorisme résonne donc en premier lieu comme une catégorie morale et une injure politique avant d'être une

---

<sup>14</sup> Voir par exemple les travaux de Nathalie Heinich, notamment *De la visibilité. Excellence et singularité en régime médiatique*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des Sciences Humaines », 2012.

<sup>15</sup> Pour rester neutre, sa mort en prison de très haute sécurité, comme celle des autres membres du groupe incarcérés au même endroit, a suscité des polémiques : suicides ou assassinats ? Le texte de Véronique Bergen semble pencher pour la seconde hypothèse, et semble seulement, car dans le jeu fuyant des instances narratives de son écriture il en manque toujours une : l'omnisciente.

<sup>16</sup> Mais en Allemagne on parle plutôt, de « Baader-Meinhof Gruppe », ce qui n'est évidemment pas tout à fait pareil.

<sup>17</sup> Bon gré mal gré.

<sup>18</sup> On pourrait dans le contexte italien, songer aux polémiques lors de la publication de *Compagna luna* en 1998 [traduit en français en 2019, par Monique Baccelli, aux éditions Cambourakis sous le titre de *Camarade lune*] de Barbara Balzerani, une des figures des Brigades rouges, longtemps internée puis retrouvant la liberté, mais pas du tout sous l'identité rassurante d'une *repentie* ; ou encore, en France, aux destins des membres d'Action directe après leur arrestation, notamment Joëlle Aubron et Nathalie Ménigon.

catégorie juridique. »<sup>19</sup> Et elle ajoute ce point encore plus signifiant pour notre propos : « Dans cette optique, le “terrorisme” peut alors être saisi à partir de ses usages sociaux, à la fois comme une catégorie médiatique et un “personnage historique” »<sup>20</sup>.

Si la perspective n'est pas celle de Véronique Bergen, on y décèle cependant un même souci d'examiner sous toutes les coutures une telle construction, et de ne pas s'en laisser conter par l'apparente évidence, notamment médiatique (au sens large du terme) du personnage. Il est du reste toujours bon de se rappeler que *persona* en latin désigne tout d'abord un masque de théâtre...

C'est par ce biais que l'on prolonge cette idée d'une série potentielle entre nos cinq *personae*. Biographiquement, ce sont des femmes qui ont dû s'arracher à un destin sociologiquement pré-écrit, prescrit et assigné, par des origines soit populaires, soit bourgeoises et intellectuelles, pour se faire place, avec une corrélation étroite entre cet espace et la difficulté de l'occuper : deux overdoses et trois suicides, pour récapituler brutalement la chose, et des morts bien souvent prématurées. C'est une constellation de comètes... Publiquement, elles sont vite *prises* dans des images (parfois au sens très littéral<sup>21</sup>), elles deviennent bon gré mal gré, et l'on a envie de dire, à leur corps défendant<sup>22</sup>, des légendes ; ce qui du reste, conséquence importante, leur donne la capacité inouïe de faire partie de la vie de tout un chacun. Elles sont aussi singulières que collectives, aussi libérées qu'aliénées, aussi euphoriques qu'abattues.

Enfin les cinq fictions critiques (pour prendre une appellation bien générale – on aurait somme toute peut-être tout aussi bien pu dire ces cinq poèmes historiques) jouent aussi à leur façon du particulier et du commun. Dans chaque texte Véronique Bergen invente en effet des dispositifs du récit et de la narration, à la fois complexes et disparates, avec des systèmes de contraintes (parfois cryptographiques) et des références à chaque fois renouvelés. Ne pas restituer un parcours, une vérité,

---

<sup>19</sup> Fanny Bugnon, *Les « Amazones de la terreur ». Sur la violence politique des femmes, de la Fraction armée rouge à Action directe*, Paris, Payot & Rivages, coll. « Bibliothèque Historique Payot », 2015, p. 16. D'une manière plus générale la réflexion concernant la violence exercée par les femmes, ouverte en 1997, – avec *De la violence et des femmes*, (éd. Arlette Farge et Cécile Dauphin), Paris, Albin Michel, coll. « Bibliothèque Albin Michel Histoire » – a trouvé, cette fois, sous la direction de Coline Cardé et de Geneviève Pruvost (*Penser la violence des femmes*, Paris, La Découverte, 2012) de stimulants prolongements.

Comme on le constate aussi dans le catalogue de l'exposition *Présumées coupables*, présentée aux Archives nationales de novembre 2016 à mars 2017 (Pierre Fournié, *Présumées coupables. Les grands Procès faits aux femmes*, [Préface Élisabeth Badinter] Paris, L'Iconoclaste et les Archives nationales, 2016), mais qui malheureusement pour notre propos s'arrête à la Libération.

<sup>20</sup> Fanny Bugnon, *Les « Amazones de la terreur ». Sur la violence politique des femmes, de la Fraction armée rouge à Action directe*, *op. cit.*, p. 17.

<sup>21</sup> L'on pense à Marilyn Monroe. Le volume consacré à Edie Sedgwick (Véronique Bergen, *Edie. La Danse d'Icare*, *op. cit.*) se clôt, quant à lui, sur dix pages de captation d'écran d'images obtenues par une requête sur un moteur de recherche... On retrouve le même geste artistique par exemple dans les travaux de *Daphné Le Sergent*, comme sa *Géopolitique de l'oubli* exposée au Musée du Jeu de Paume (5 juin-23 septembre 2018). Voir aussi son site artistique « *Le dessin du regard* ».

<sup>22</sup> On trouvera des versants plus jubilatoires de ces contraintes de corps explorés par Véronique Bergen dans *Le Corps glorieux de la top-modèle* (Paris, éditions Lignes, coll. « Post- », Fécamp, 2013) et encore plus dans Véronique Bergen, *Fétichismes*, Paris, éditions Kimé, coll. « Bifurcations », 2016).



mais, comme le dit souvent l'auteur donner voix – on ajouterait volontiers de donner par là même de la voix – à ceux et celles qui l'ont perdue, il s'agit bel et bien à chaque fois de brouiller les pistes, et, en un sens, moins de nous les *livrer* (terme de mouchard, de policier...) que de leur faire prendre quelques poudres – forcément d'escampette. Il n'y a pas de formule type, que Véronique Bergen réutiliserait. Ce projet a la singularité pour règle, si l'on peut dire. De même que chaque être ne se ressemble jamais, les volumes eux aussi tout logiquement *diffèrent*...

*Aujourd'hui la révolution. Fragments d'Ulrike M.* se présente conformément au titre comme des bribes, mais surtout comme une suite. Une *théorie*, étymologiquement parlant, fondée sur les principes suivants : un déroulé chronologique – en tout cas beaucoup plus apparent que dans d'autres livres de Véronique Bergen –, et une alternance entre un journal (fictif) d'Ulrike Meinhof, et des communiqués ou déclarations de la Fraction Armée Rouge, signées ou cosignées par Meinhof, ou des textes politiques uniquement signés d'elle, que l'on dira historiques, des archives en quelque sorte<sup>23</sup>. D'une certaine manière la frontière est claire, entre le fait (les archives, que tout le monde peut aller vérifier), et la fiction (le journal). Meinhof a réellement (co)rédigé les communiqués, et Bergen le journal. Seulement par effet de mimétisme (mais qui imite qui ici ?), la distinction perd sa signification et son intérêt si l'on considère que l'œuvre se fait tombeau, au sens de genre littéraire et artistique :

[...] les morts qui crépitent partout dans le monde pendant que j'écris, accrochés à mes mots qui leur offrent un tombeau... D'un côté, Mallarmé, Ravel, Guyotat, les grands maîtres des tombeaux... Une tradition française à laquelle les Allemands n'ont pas emboîté le pas. De l'autre, Matisse, Derain, Vlaminck, les Fauves, mais aussi Liszt, Scriabine, les grands maîtres du feu... Tombeau pour cinq cent mille soldats, tombeau pour étoiles rouges guillotines... (P, 97)<sup>24</sup>

L'effet de mise en abyme est patent : Meinhof couche sur le papier le tombeau de ces/ses morts, Bergen celui de Meinhof, et ainsi de suite...

Ces sépulcres ont en outre la particularité étonnante d'être ventriloques ou, dit autrement, ils procèdent de prosopopées : Bergen fait parler (donc s'exprime à travers) Meinhof, qui elle-même fait converser (et discourt via) Netchaïev, Thomas Münzer, Rosa Luxemburg et Antigone. Soit un nihiliste

---

<sup>23</sup> On peut les consulter dans *mutinerie et autres textes d'ulrike meinhof. déclarations et analyses des militants de la fraction armée rouge emprisonnés à stammheim traduit de l'allemand par johanna stute et le collectif de traduction des édition des femmes*. (Édition des femmes, Paris, 1977). La couverture en caractères dactylographiés ne comporte pas de majuscules, ce que nous avons respecté ici. Il est aussi à noter que « mutinerie » renvoie à un scénario rédigé en 1970 par Ulrike Meinhof, se déroulant dans un foyer fermé pour jeunes filles à Berlin-Ouest, devenu téléfilm sous le titre de *Bambule* (réalisé par Eberhard Itzenplitz), mais évidemment par la suite jamais diffusé. Il est difficile de ne pas voir quelque chose de prémonitoire dans cette structure d'enfermement...

<sup>24</sup> Stéphane Mallarmé a publié des tombeaux de Poe, de Baudelaire, de Verlaine (recueil *Poésies*, Bruxelles, Deman, [Frontispice de Félicien Rops]1899), et écrit *Pour un Tombeau d'Anatole*, son fils mort à l'âge de huit ans (Paris, Seuil, 1879, publié en 1961) ; Maurice Ravel a composé *Le Tombeau de Couperin*, créé en 1919 ; Pierre Guyotat publie en 1967 *Tombeau pour cinq cent mille soldats*, et provoque par là même un beau scandale avec cette version épiquement accusatoire de la guerre d'Algérie.

russe de la seconde moitié du dix-neuvième siècle (prônant l'action directe pour amplifier la répression du pouvoir tsariste, et ainsi – dans son idée – hâter d'autant la venue de la révolution) ; un des chefs religieux de la guerre des paysans en Allemagne au seizième siècle ; une dirigeante socialiste allemande assassinée en 1919<sup>25</sup> ; et Antigone, la désobéissante par excellence<sup>26</sup>. On notera que la parole de cette dernière a justement elle-même pour but de faire tombeau pour le corps de son frère Polynice, si bien que c'est dans le prolongement de cette logique qu'elle dira ici : « *Toute bouche est une tombe.* » (P, 150)

Si tout est affaire de corps, tout est affaire de langue. Et réciproquement. Des corps, il en est ici fortement question, partons de la fin de la bobine, et ce seront des corps *exposés, trop exposés*, dans tous les sens du terme. On pense tout de suite au cadavre d'Ulrike Meinhof<sup>27</sup>, au rapport d'autopsie concluant au suicide, à la commission indépendante d'enquête internationale émettant des doutes sur cette thèse, au cerveau qui sera prélevé comme clandestinement lors de cette nécropsie et qui ne réapparaîtra que longtemps après, pour être rendu à la famille<sup>28</sup>. En remontant le fil, il y a l'épisode du « suicide » ; le corps en grève de la faim, en privation sensorielle<sup>29</sup>, traqué par les polices ; les photos affichées un peu partout dans le pays ; ceux tués des camarades ; des cibles ; des victimes imprévues, et, à l'origine peut-être, un corps féminin assigné à résidence bourgeoise, dans un nazisme mal digéré<sup>30</sup>.

Ce sont aussi des corps légendés, et des corps de légende. L'on trouvera ainsi de nombreuses références négatives aux costumes narratifs, en prêt-à-porter, qu'offrent par exemple les contes (on est en Allemagne, au pays des frères Grimm) : il ne faut pas se vêtir en Cendrillon, en Blanche-Neige, en Hans et Gretel, et malheureusement, et/ou significativement ces derniers sont précisément les noms de codes élus par le couple Andreas Baader-Gudrun Enslin<sup>31</sup> ; ou pire encore, choisir son identité d'emprunt dans les Niebelungen ou chez Parsifal version Wagner. Il existe également une autre typologie anatomique : individus recherchés, individus dangereux, terroristes... Mais cette exhibition

<sup>25</sup> Socialiste, *donc* révolutionnaire, *donc* féministe...

<sup>26</sup> Voir par exemple Frédéric Gros, *Désobéir*, Paris, Albin Michel/Flammarion, 2017.

<sup>27</sup> Sur ces images des corps morts des prisonniers de Stammheim, il convient d'évoquer les quinze photos-peintures de Gerhard Richter (1988) intitulées *18 octobre 1977*.

<sup>28</sup> Cette pratique illégale, venant des représentants mêmes de la loi, répondait à l'urgence de leurs inquiétudes : quelles malformations du cerveau pourraient bien expliquer qu'une femme *se dénature* au point d'exercer la violence, et de donner la mort, comme on dit ? Intérêt hautement supérieur de la science, on le voit bien...

<sup>29</sup> Belle innovation et avancée démocratique en Europe pour l'époque...

<sup>30</sup> Une des deux filles d'Ulrike Meinhof, devenue journaliste et pourfendeuse dans de nombreux articles de tout ce qui paraîtrait un tant soit peu de gauche, lui reproche justement d'avoir déserté la fonction de mère, dans l'acception bourgeoise du terme. Voir « *Die RAF hat euch lieb* » : *Die Bundesrepublik im Rausch von 68 – Eine Familie im Zentrum der Bewegung*. Munich, éditions Heyne, 2018, ou si l'on ne lit pas l'allemand, la traduction du long compte-rendu qu'en fit le magazine *Der Spiegel*, dans Bettina Röhl, « [Grand entretien. Tout sur ma mère cette terroriste](#) », *Courrier international*, n° 1440, Hambourg, juin 2018.

<sup>31</sup> C'est là un fait historique, documentaire – qui montre tout le poids dans la réalité de structures issues de l'imaginaire, nous offrant ainsi des histoires et des destins pré-établis. C'est sans doute cela aussi, la servitude volontaire...

agit surtout comme révélateur d'une vérité plus collective ; les corps, *tous* les corps, sont déjà marqués, recouverts de signification, dès leur entrée dans l'univers : « [...] si personne ne vient vierge au monde, ici [en Allemagne] chaque nouveau-né traîne en son sillage les messes de cette grande nation sans dehors. » (P, 93)

La leçon à en tirer est limpide : « Ce qui se passe dans nos corps est politique »<sup>32</sup> (P, 89) – et cela tient de la condition humaine : roman familial et national nous emmaillotent, à peine nés. « Nous naissons si vieux ! »<sup>33</sup>

C'est à ce point précis que se profile la butée du récit de Bergen, qu'advient son point de combustion, son impossibilité, son lieu même – on n'invoque jamais Mallarmé dans un texte impunément, autant dire l'aporie qui le nourrit. Les conditions d'apparition de ce heurt, de cette insolubilité sont aisées à formuler, mais plus difficile est la tâche de les démêler et de s'en extirper : la politique, la réalité historique, les corps donc, et la langue, relèvent de la *falsification*.

Si le nazisme fut une falsification de l'Allemagne, le sort réservé aux œuvres de Nietzsche en est un exemple parmi mille, la dénazification, on le sait, en fut une autre<sup>34</sup>. « L'Allemagne année zéro » en 1945 est un leurre : ce n'est « qu'un faux présent miné par les spectres du passé proche. » (P, 5) Derrida avait bien raison de croire aux fantômes, et à une *hantologie*<sup>35</sup>. À cette dénaturation de l'Histoire, et des corps, il faut, il faudrait répondre par le dévoilement, ce qui pourrait paraître simple, considéré politiquement du point de vue du langage comme outil : ils voilent, nous dévoilerons ; ils masquent, nous démasquerons ; ils faussent, nous rectifierons ; ils mentent, nous dirons la vérité. Mais tous ces mots, ces articles, ces enquêtes, ces tracts, ces slogans ces manifestations ne produisent aucun effet :

Peu de gens ont cru comme je l'ai fait à la puissance de la parole ; peu de gens se sont sentis trahis comme je l'ai été lorsque j'ai vu les discours de paix recyclés, broyés par la machine de la guerre, les tracts de la révolte pris dans la souricière du pouvoir. Vint le jour où il m'apparut que faire monter les mots sur les barricades non seulement maintenait dans l'impuissance, mais signait une collaboration passive. Vint le jour où une évidence me *démembra* avant de me faire *renaître* ailleurs : dans l'Allemagne d'après-guerre, se battre avec la seule force du langage revenait à faire le jeu de l'ennemi.<sup>36</sup> (P, 166)

De deux choses l'une : ou la contestation n'est qu'un effet de miroir anodin, finalement utile au système combattu, et là on pense aux thèses de Baudrillard et à celles de Debord ; ou elle est éliminée,

---

<sup>32</sup> Rien de plus politique donc également que les corps exposés, filmés, photographiés, reproduits, surexposés, d'Edie Sedgwick, de Marilyn Monroe, de Janis Joplin, ou d'Unica Zürn, poupée-ifiée (si l'on nous passe le néologisme) autant, mais différemment, par Hans Bellmer que par l'institution psychiatrique.

<sup>33</sup> Anatole France, *La Vie littéraire. Deuxième série*, Paris, Calmann-Lévy éditeur, 1890, p. 7.

<sup>34</sup> Véronique Bergen, *Le Cri de la poupée*, op. cit., p. 179 : « Depuis la fin de la guerre, la langue allemande sent l'eau de javel, le mercurochrome qu'on a versés pour nettoyer les écuries d'Augias du nazisme ».

<sup>35</sup> Voir notamment, Jacques Derrida, *Spectres de Marx*, Paris, éditions Galilée, coll. « La philosophie en effet », 1993.

<sup>36</sup> Nous soulignons. Il s'agit, encore et toujours, d'arriver à faire enfin *vraiment* corps.

criminalisée, assassinée, et l'on songe, dans le cadre allemand de cette époque à Rudi Dutschke<sup>37</sup>. Alors qui fait, le plus ou le mieux, l'autruche et toutes ses parures : celui qui ne voit pas ce qui passe, par exemple que l'Allemagne comme base arrière américaine participe directement à la guerre au Vietnam, ou celui qui veut *la paix au Vietnam*, et contribue dans sa protestation même à sa poursuite ?

Une nouvelle grammaire et une nouvelle syntaxe alors s'imposent ; la renaissance, c'est d'abord une affaire de langue :

De la bouche d'Andreas [Baader], j'appris ce 24 mai que les canons de fusils possédaient une âme, laquelle pouvait être lisse de surcroît, que les cartouches d'un Browning ne convenaient pas à un parabellum, les munitions s'accordant en genre et en nombre avec leurs armes. Gare à celui qui, oublieux de la grammaire, conjugue le calibre 11mm du 44 Magnum au 38 Spécial friand du calibre 9mm...<sup>38</sup> (P, 44)

À la cruauté – celle du capitalisme, de la colonisation, du patriarcat, de la guerre – ne viennent plus s'opposer des mots, mais des armes : c'est-à-dire une violence qui doit « achever la brutalité des hommes », pour reprendre la formule de Jean Genet mise en épigraphe<sup>39</sup>.

Mais les fascistes féroces maquillés en démocrates travestissent à leur tour les révolutionnaires en anarchistes, la guérilla urbaine en terrorisme, et l'action politique en action de droit de commun. Et, toujours selon l'effet-miroir<sup>40</sup>, la fureur révolutionnaire est sans cesse sur le point elle aussi de s'auto-falsifier, de s'auto-parodier en bestialité : les termes de « pantomime », de « mascarade », de « scène de théâtre », d'« opéra », de « contes », de « vaudeville » sont alors comme indifféremment employés pour définir les deux côtés de cette même pièce. Les uns et les autres se nourrissant malheureusement, comme on le constate avec douleur dans le film *United Red Army* de Kôji Wakamatsu<sup>41</sup> (2008). La barbarie alors, si l'on se permet la formule, se wagnérise, se brutalise, dans un effroyable jeu de *tourniquet*<sup>42</sup>, dont le plus atroce peut-être, dans ce cas, est de découvrir dans un camp d'entraînement des fedayin palestiniens deux anciens officiers nazis faisant office d'instructeurs<sup>43</sup> (P, 90)

<sup>37</sup> La tentative d'assassinat de cette figure de proue du mouvement étudiant en Allemagne, le 11 avril 1968, marque un tournant décisif dans l'utilisation de la violence. Rudi Dutschke, *Écrits politiques*, Paris, Christian Bourgois, 1968.

<sup>38</sup> Sur cette question du recours aux armes, on consultera avec intérêt les travaux d'Isabelle Sommier, notamment *La Violence révolutionnaire*, Paris, Presses de la Fondation Nationale Sciences-Po, coll. « Contester », 2008.

<sup>39</sup> Il s'agit d'un extrait de sa préface aux *textes des prisonniers de la « fraction armée rouge » et dernières lettres d'Ulrike meinhof*, Paris, éditions François Maspero/Cahiers libres 337, 1977, auquel Véronique Bergen dans *Aujourd'hui la révolution. Fragments d'Ulrike M.*, (P, 3) adjoint le *post-scriptum* suivant : « P.S. : Que cet exergue soit lu, non comme une exaltation de la violence, mais comme une piste d'intelligibilité du face-à-face qui oppose, encore et toujours, brutalité du système et insurrection. Ce qui implique d'aller au-delà de l'accent mis par Jean Genet sur le vocable "seule" ».

<sup>40</sup> Voir aussi cette analyse de Véronique Bergen dans *Luchino Visconti. Les Promesses du crépuscule*, Bruxelles, Les Impressions nouvelles, 2017, p. 76 : « Comme dans *Le Balcon* de Genet, il n'est pas de sortie possible hors du règne des simulacres ; la poussée d'un réel révolutionnaire se voit reprise dans les rets de l'illusion ».

<sup>41</sup> Voir *l'entretien du réalisateur par Isabelle Lassalle*, France Culture, mai 2009.

<sup>42</sup> Jean-Paul Sartre, *L'Idiot de la famille. Gustave Flaubert de 1821 à 1857*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de Philosophie », 1971. Le terme est cher à Sartre, qui est lui-même cher à Véronique Bergen. On

Elle se tient là, l'aporie : que faire de celle, Ulrike Meinhof, qui a renoncé aux mots, comme un Kaspar Hauser à l'envers ? De celle qui a tant prôné l'action ? Et qui en est maintenant privée ? Sans parole ? De cette emprisonnée, de cette suicidée en sursis ? De quoi faire écriture quand les mots y manquent ? La réponse tient en trois termes : un *blanc*, un *cyclone*, un *temps* ; et sur ce point, comme sur d'autres, le style de Bergen rentre ici en consonance étroite avec des remarques de Jacques Rancière :

La fiction n'est pas la création d'un monde imaginaire opposé au monde réel. Elle est le travail qui opère des dissensus, qui change les modes de présentation sensible et les formes d'énonciation en changeant les cadres, les échelles ou les rythmes, en construisant des rapports nouveaux entre l'apparence et la réalité, le singulier et le commun, le visible et sa signification. Ce travail change les coordonnées du représentable ; il change notre perception des événements sensibles, notre manière de les rapporter à des sujets, la façon dont notre monde est peuplé d'événements et de figures.<sup>44</sup>

Il nous faut être attentifs à ce travail de « dissensus », de « méésentente »<sup>45</sup> – là encore pour parler comme Rancière –, de mésalliance, à ce qui défaille, et à tout ce qui fait non pas ressembler, mais dissembler.

Le *blanc*, c'est celui de la voix, de la prison associée au jeûne, à cette lumière permanente à laquelle sont soumis les détenus ; au corps de Moby Dick que devient cette prison<sup>46</sup> ; au *je* traversé de tant de discours de révolutionnaires<sup>47</sup> et de tant de poèmes dont la liste ici en serait particulièrement longue. La cellule est « tombe de lumières » (P, 169), « Carré blanc sur fond blanc » (P, 169), comme les spectres à n'en pas douter. Avec Bergen, on assiste à cette prolifération (paradoxale) du *blanc* :

Qui raconte la lutte armée doit laisser les blancs trouser le texte, les blancs formés par les bouches qu'on empêche de parler, les blancs laissés par les combattants que l'État a fait disparaître, les blancs aux

---

en trouve une formulation sans appel dans Véronique Bergen, *Aujourd'hui la révolution. Fragments d'Ulrike M.*, (P, 169) : « Dans le premier cas, la guérilla tourne à la guerre et recourt à cela même qu'elle combat, à savoir la brutalité du système. Dans le second cas, elle vire au jeu, au happening de foire et, amollie, s'enlise dans le vaudeville. » Et malheureusement les deux situations finissent par converger.

<sup>43</sup> Dans Véronique Bergen, *Fleuve de cendres* (Paris, Denoël, 2008), où l'on croise souvent Alois Brunner, criminel de guerre nazi recueilli à Damas et protégé par le régime d'Hafez el-Assad, Véronique Bergen avait déjà relevé cette situation : « Ironie la présence de membres de la Fraction Armée Rouge dans des camps palestiniens sous la férule d'anciens nazis ; ironie l'inceste de l'extrême droite et de l'internationale communiste, du père néonazi et de sa fille rouge... » (p. 296).

<sup>44</sup> Jacques Rancière, *Le Spectateur émancipé*, Paris, La fabrique éditions, 2008, p. 72.

<sup>45</sup> Jacques Rancière, *La Méésentente. Politique et philosophie*, Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 1995.

<sup>46</sup> Herman Melville, *Moby-Dick; or, The Whale*, New York, 1851. « Moby Dick » se retrouve aussi dans Véronique Bergen, [peintures Helena Belzer] *Tomber vers le haut*, Bruxelles, éditions La Lettre volée, coll. « Poiesis », 2016, p. 38 ; et encore plus longuement dans Véronique Bergen, *Tous doivent être sauvés ou aucun*, *op. cit.*, p. 100-115.

<sup>47</sup> Véronique Bergen, *Aujourd'hui la révolution. Fragments d'Ulrike M.*, (P, 20) : « Lorsqu'un révolutionnaire se met à discourir, ce sont les dissidences présentes, passées et à venir qui s'agitent sur ses lèvres et les aurores que le pouvoir a étouffées avant qu'elles ne marquent midi redressent alors la tête. »

**Cycle sur LES ÉCRITURES COMPLEXES – Cinquième séquence : Vérités Mensonges Falsifications**

*Aujourd'hui la révolution. Fragments d'Ulrike M.*, par Véronique Bergen :

s'empêcher et se déprendre de la légende... – Frédéric BRIOT

**La Tortue Verte**

Revue en ligne des Littératures Francophones

[www.latortueverte.com](http://www.latortueverte.com)

contours mordus par des fers barbelés. Je disposerai mes blancs au milieu de mes mots, interdisant aux couleurs et aux sons de monter dans ces silences. (P, 169)

On ne s'étonnera pas de cette proclamation : « j'aime les écritures qui rappellent le bruit de la neige [...] »<sup>48</sup> (P, 183). Cette trouée, ce foisonnement lilial fait se lever une nuée de fantômes, comme au passage du pont dans le *Nosferatu* de Murnau<sup>49</sup> : effacer ici, par exemple, mais pas uniquement, tous les mensonges pseudo-romantiques que les camps opposés ont en partage, c'est faire apparaître, il y a comme un palimpseste. Si tout ainsi se gomme survient la question de la liberté, ou plutôt sa résolution : faire le blanc, c'est s'emplir. Bergen n'est pas sartrienne ni deleuzienne pour rien. Ou encore pour le dire comme le taoïsme, le vide n'est que le plein<sup>50</sup>, mais dans l'autre sens.

Après le blanc, le *cyclone*, après les maîtres du tombeau, du feu et de la fougue, la plume de Bergen, dans son ensemble, est impétueuse et fulgurante. Il est nécessaire de se déprendre de soi, du *un* ; *tomber vers le haut* ; laisser flotter la langue dans la Babel des poèmes et des chansons, et pour les premiers, donnons tout de même quelques noms : il y a Rimbaud, Hölderlin, Rilke, Emily Dickinson, Ingeborg Bachmann, Ossip Mandelstam, et tant d'autres encore... Il faut devenir le devenir, le flux, le multiple, tout le spectre de la lumière et de l'illumination : « Je ne suis déjà plus celle que j'ai été, je suis une révolution en marche, un cyclone de couleurs porté par *A Whiter Shade of Pale*, "je suis rendu(e) au sol, avec un devoir à chercher, et la réalité rugueuse à étreindre !", merci à toi, Rimbaud. »<sup>51</sup> (P, 16)

La révolution est aussi une percée, où l'on comprend, avec Mao que la dialectique consiste à diviser *un* en deux. Il convient de fendre le *un* ; il n'y aurait pas d'autres modes d'être que celui de la scission, et des cent fleurs qui s'épanouissent :

La révolution passe par tout, par la perception, la mémoire, la syntaxe ; on ne touche pas aux rapports entre les hommes sans toucher à la langue, à la logique, à l'amour ; on ne rompt pas les chaînes qui entravent nos membres sans s'inventer un nouveau corps, une nouvelle identité tout en flux et en mouvements ; on ne se rallie pas au vent de la révolte sans souffler sur ce que nous étions. (P, 92)

Comme avec Antigone et Ismène, ces deux sœurs, et, dans le roman, amantes : « *Habiles à filer la laine, à filer l'amour, ses mains portent l'orage dans ma bouche, prient sur mes seins de jeune homme, parlant mésange sur ma nuque, parlant cascade au creux de l'aine.* »<sup>52</sup> (P, 155) Révolution-

<sup>48</sup> On y peut constater aussi, une fois de plus, que l'écriture est plus affaire d'oreille que d'œil...

<sup>49</sup> Friedrich Wilhelm Murnau, *Nosferatu*, 1922. DVD, 1h33, muet sous-titré, éditeur Mk2, octobre 2017.

<sup>50</sup> François Cheng, *Vide et plein. Le langage pictural chinois*, Paris, Seuil, 1979.

<sup>51</sup> La chanson invoquée, *A Whiter Shade of Pale*, est celle du groupe britannique *Procol Harum*, et date de 1967 : c'est encore une histoire de spectre...

<sup>52</sup> Antigone est une figure passante que l'on retrouve fréquemment chez l'autrice, par exemple dans Véronique Bergen, *Alphabets des loups*, Bruxelles, éditions Le Cormier, 2017, p. 14 : « Le jour où Antigone/pollinise la mort : les Créons seront dépecés : par leur couronne-Lycaon. » ; ou encore plus significativement dans Véronique Bergen, *Rhapsodies pour l'ange bleu*, Avin/Hannut (Belgique), éditions Luce Wilquin, 2003, p. 71, à

cyclone, femme aux seins de jeune homme<sup>53</sup>, amour-orage, tout se répond, local et global, politique et érotique, féminin et masculin, en mode *perpetuum mobile* : « La révolution ne ressemble jamais à elle-même : c'est là sa chance, mais aussi sa défaite. » (P, 5) Ou encore : « [...] *Antigone n'est plus qu'une étoile de mer clouée sur le portail des Enfers, je suis le pâtre-mouton qui enfièvre le loup.* »<sup>54</sup>(P, 156)

Le blanc est cyclone, et le cyclone est *temps* : « La révolution c'est l'œil à la pointe du présent, la main qui dilate l'horizon jusqu'à toucher la symphonie du nouveau monde : on a tort de dire qu'elle est à l'heure, c'est elle qui donne l'heure au temps. » (P, 46)

Car, astronomique ou politique, la révolution c'est d'abord du temps, mais pas sous n'importe quelle forme. Sa mesure est aussi de haute politique :

Le calendrier de la Révolution française est passé aux oubliettes de l'Histoire, pourtant les noms agraires que forgea Fabre d'Églantine pour consacrer *l'entrée dans un nouveau temps* étaient beaux – brumaire, messidor, ventôse, germinal...<sup>55</sup> (P, 100)

L'entrée, par conséquent la porte ; le temps c'est une brèche de l'impossible dans un présent si lesté de passé, d'un présent mort par un passé trop vivace :

Dans un pays qui étouffe dans l'œuf toutes les naissances, il faut dire avec Emily Dickinson : « Ne sachant quand viendra l'Aube, J'ouvre toutes les Portes (...) Le matin qui ne vient qu'une fois, Envisage de revenir – Deux Aubes pour un Seul Matin Donne un prix soudain à la Vie ». <sup>56</sup> (P, 127)

Si Antigone prononçait « *je sculpte mon destin* » (P, 161), c'est que celui-ci n'est pas derrière, mais devant nous, en avant de nous : furieux renversement des perspectives, semblable à celui que l'on trouve dans *Mille plateaux* de Deleuze et Guattari. Meinhof devient alors dans le récit moins celle qui dit non à ce qui a été et perdure encore, mais en Antigone reconfigurée, rétablie, elle est celle qui dit : « c'est aujourd'hui » (P, 9) ; « “commençons” [...] Chaque seconde, il est un midi ; chaque seconde, les chaînes fondent comme mensonges au soleil. » (P, 8).

Comme pour chacun il n'y a, ne devrait y avoir, que des premières fois :

---

propos d'une membre des Brigades rouges italiennes qui s'était suicidée en prison : « [...] Francesca, cette Antigone qui avait fait de son existence une course au tombeau ».

<sup>53</sup> Rien qui doit ici nous émouvoir : il y a aussi, pour se limiter à ces deux exemples, la « grammaire corporelle androgyne » d'Edie Sedgwick (Véronique Bergen, *Edie. La Danse d'Icare*, op. cit., p. 44), ou bien encore cette « négresse blanche », ce « freak élu “l'homme le plus laid de l'année” par ses camarades d'université. » (Véronique Bergen, *Janis Joplin – Voix noire sur fond blanc*, op. cit., p. 7).

<sup>54</sup> Voir aussi Véronique Bergen, *Rhapsodies pour l'ange bleu*, op. cit., p. 286. Francesca, vue plus haut, y est qualifiée également d'« étoile de mer échouée sur la grève ». Le regard porté devient *isménien* : « elle pensa subitement à Francesca et fut sa sœur dans la douleur. »

<sup>55</sup> Nous soulignons. Fabre d'Églantine est également cité par Véronique Bergen dans *Requiem pour le roi – Mémoires de Louis II de Bavière*, op. cit., p. 153.

<sup>56</sup> On notera de surcroît ici, dans ces affaires de *temps*, un bel exemple de plagiat par anticipation, celui de Mao par Emily Dickinson...

Artaud, Michaux, Faulkner, Dostoïevski, Camus, Sartre, Mishima, les actions de la Fraction Armée rouge, l'affaire Klaus Croissant, le comité en faveur de l'avocat Klaus Croissant, l'aventure du journal *Pour*, le militantisme rouge de Jean-Claude et Annabelle, les parents de Catherine, le rock en intraveineuse, l'adoption de la contre-culture, de l'univers post-hippie, le virage du punk, les fringues excentriques achetées rue des Éperonniers, galerie Agora, au marché aux puces, les lectures anti-establishment, les concerts rock qu'on enchaîne à l'Ancienne Belgique, aux Halles de Schaerbeek, au Cirque Royal, à Forest National, dans des petites salles obscures, on the road vers le Graal, les cigarettes indonésiennes aux clous de girofle, les kreteks que je me procure dans un restaurant chaussée de La Hulpe, face au restaurant La Villa Lorraine, la belle dealeuse de l'école Européenne qui me ravitaille et dont je suis secrètement éprise...<sup>57</sup>

Il est *temps* pour nous de finir, à l'instar du texte – si l'on se souvient de son titre –, comme ça commence<sup>58</sup> : *Aujourd'hui la révolution*.

[RETOUR AU DÉBUT DE L'ARTICLE](#)

[RETOUR AU SOMMAIRE](#)

---

<sup>57</sup> Véronique Bergen, *Premières fois*, Paris, Edwarda, coll. « Climats », 2017, p. 41-42. Pour ce qui concerne Klaus Croissant, voir par exemple Michel Foucault, *Dits et écrits*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des Sciences Humaines », 1994, tome III (1976-1979), p. 361-366 (« Va-t-on extraditer Klaus Croissant ? »).

<sup>58</sup> Véronique Bergen, *Aujourd'hui la révolution. Fragments d'Ulrike M.*, (P, 10) « Là où mes mots couraient plus vite que mon corps, mes agissements excéderont la vitesse des doctrines et des manifestes. Le temps des palabres est révolu. C'est pourquoi je dis "commençons" ».

**Cycle sur LES ÉCRITURES COMPLEXES – Cinquième séquence : Vérités Mensonges Falsifications**

*Aujourd'hui la révolution. Fragments d'Ulrike M.*, par Véronique Bergen :

s'écarter et se déprendre de la légende... – Frédéric BRIOT

**La Tortue Verte**

Revue en ligne des Littératures Francophones

[www.latortueverte.com](http://www.latortueverte.com)



## LE PETIT CHAT EST MORT, L'EST-IL ?

Jean-Christophe DELMEULE,

*Université de Lille*

*À l'école des petites filles...*

**S**i les relations entre les élèves et leur institutrice ne sont pas forcément bonnes, c'est sans doute que cette dernière exhibe une dentition carnassière trop agressive et que l'innocence des enfants est blessée par cette mâchoire explicite : « Elle me demande si j'ai bien appris mes leçons, puis elle me crie d'aller me coucher : comme à un chien. La maîtresse d'école a des dents en or plein la bouche. »<sup>1</sup>

D'emblée, la confusion s'installe entre cette éducatrice et la mère de la jeune fille dont le rôle est bien de prendre le relais et de veiller au sommeil d'Iode, qui se prénomme ainsi parce que l'auteur l'a voulu. Qui des deux incarne l'autorité parentale ? Et ce trouble se renforce quand le personnage avoue qu'avec sa famille : « Nous vivons au bord du chemin, le dos au fleuve, dans un bateau. Ils l'ont cimenté dans le sol, un peu comme une pierre tombale, mais ils ne l'ont pas cimenté tout à fait droit : je souhaite qu'il chavire. Il s'agit d'un steamer que Ina<sup>2</sup> a trouvé en piochant pour enterrer un de ses chiens. »<sup>3</sup>

Ainsi donc, il est concevable de découvrir un navire sous une pelle, et de constater qu'en matière de disparition des animaux il faut commencer par le chien. Et comme s'il fallait distribuer les cartes pour mieux fausser le jeu, c'est la bonne pioche qui est à l'origine du dénichage. Le texte pour autant n'en est pas rassuré puisque les canidés sont désormais associés aux rats : « [...] [qui] avaient mangé tout le château [le steamer mallarméen ?], sauf la pierre. Ils avaient même mangé les fenêtres et les portes. Parfois, la nuit, toute la terre de l'île se change en rats, et les restes du château chancellent. »<sup>4</sup>

Avant de tenter de restaurer un quelconque équilibre en qualifiant l'œuvre de Réjean Ducharme de fantastique ou d'onirique, il convient de la prendre au pied de la lettre et d'y croire sans hésitation, car, elle, au moins, existe. Sans compter que le bateau à vapeur qui s'appelle « Mange-de-la-merde »<sup>5</sup> fait face à un manoir où habitait une folle, qui sortait son piano la nuit, pour exécuter des passages, à condition qu'il neigeât. Et le romancier québécois de ne pas faillir en surimposant une interprétation

<sup>1</sup> Réjean Ducharme, *L'Océantume*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », [1968] 1999, p. 11.

<sup>2</sup> Ina est la mère de Iode.

<sup>3</sup> *Ibid.*, loc. cit.

<sup>4</sup> *Ibid.*, loc. cit.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 12.

psychanalytique (l'association or/excréments) à cette scène composite dont il est dit quelques pages plus loin que « Cela n'a aucun sens. »<sup>6</sup>

Une petite fille se doit d'être sans tache, pure et naïve. Mais sous la plume d'un écrivain, elle sert plausiblement à déjouer et à détourner le récit et la raison qui l'accompagne. D'autant plus que Iode évoque l'éventuelle responsabilité qu'elle aurait dans un événement tragique : « La sœur que j'aurais eue est morte quand je suis née. Elle s'appelait Ina, comme ma mère ; elle serait devenue la reine Ina Ssouvie 39. »<sup>7</sup>

Dès lors, les unes et les autres se succèderaient, se superposeraient ou encore gommeraient les contours onomastiques pour diligenter l'illusion. Et puisque la mort est ici invoquée, elle s'applique à un autre tableau, dans un espace littéraire où les félins ne survivent pas forcément. Tandis que la maîtresse, dont la chatte a eu trente-trois petits, souhaite offrir un chaton à Iode, elle refuse catégoriquement, même si, dans ce domaine, c'est une spécialiste, quoiqu'un peu sadique :

J'ai eu un chat, il y a quelques années. Je l'ai épilé comme une arcade sourcilière et l'ai pendu comme s'il s'était agi de Joseph Goebbels. Je l'ai enterré dans l'île, sous les regards des gaur[s] [bœufs] de York. Je l'ai exhumé quelques mois plus tard ; et, après avoir arraché l'espèce de cuir raide qui l'enveloppait, j'ai apporté le squelette à Ino. Ino l'aime, joue avec lui<sup>8</sup>. C'est notre chat plumé.<sup>9</sup>

Voilà au moins une enfant reconnaissante capable de partager des cadeaux précieux, telles des sucreries. Dans le même esprit, Bérénice, son avatar symbolique, dans *l'Avalée des avalés* affublera sa mère d'un surnom, flatteur ou non, c'est selon :

Je veux qu'elle soit comme un chat mort, comme un chat siamois noyé. [...] Ma mère est hideuse et repoussante comme un chat mort que des vers dévorent. Que ma mère ne soit pas vraiment comme un chat mort n'a pas grande (*sic*) importance [...] Il n'y a de vrai que ce qu'il faut que je croie vrai [...] Mme Einberg [sa mère alcoolique] n'est pas ma mère. C'est Chat Mort ; Chat Mort ! Chat Mort ! Chat Mort !<sup>10</sup>

Finalement, tout est clair, Bérénice n'est pas Iode ou l'est, et leur mère quitte sans problème son enveloppe maternelle, ce qui permet à Iode de conclure, au cas où l'on serait tenté d'en douter « Je ne suis pas de ce monde »<sup>11</sup>.

---

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>8</sup> Pour leur malheur, les chats sont souvent utilisés. Ainsi chez Moussa Konaté : « C'était à proximité d'une décharge publique où s'entassaient des ordures ménagères et des bêtes crevées. Là, un chat à la tête écrabouillée paraissait enfler à vue d'œil, sous une nuée de mouches bleues. D'ailleurs, l'un des garçons, courant à reculons, piétina le macchabée dont le ventre explosa, libérant des viscères qui jaillirent à la grande joie des enfants. » *L'Assassin du Banconi* suivi de *L'Honneur des Kéita. Les enquêtes du commissaire Habib*, [Bamako, Le Figuier, 1998] Paris, Gallimard, coll. « Série Noire », 2002, p. 9-10.

<sup>9</sup> Réjean Ducharme, *L'Océantume*, *op. cit.*, p. 31.

<sup>10</sup> Réjean Ducharme, *L'Avalée des avalés*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », [1966] 1982, p. 33.

<sup>11</sup> Réjean Ducharme, *L'Océantume*, *op. cit.*, p. 114.

Si le caractère invraisemblable des récits ducharmiens rend impossible une lecture littérale, il ouvre pourtant des perspectives épistémologiques en laissant apparaître une pensée complexe qui présume une adhésion relativement absolue et autorise une véritable expérimentation d'un réel non réel, une phénoménologie décalée et instable.

Autrement plus dissimulée sera la stratégie à laquelle recourt Maryse Condé dans *Desirada*.

*Le viol de la mémoire, mémoires du viol...*

Dans ce cas, l'émotion est forte, prégnante, et l'évidence des disproportions disparaît sous la force du souvenir et la puissance de la violence qui a frappé une ou plusieurs jeunes filles. D'une mère à l'autre se construisent le ou les récits, l'enfouissement des traumatismes et le refoulement des exactions subies. Au gré des témoignages l'on est amené à repérer une ligne directrice, à ordonner les diverses pièces du puzzle, à chercher une vérité qui favorise le tracé d'une généalogie et à libérer un aveu paradoxal puisqu'énoncé par les victimes. Mais qui sont-elles donc ? Dans le prisme de l'esclavage et de la privation d'humanité, dans l'héritage déchiré des êtres soumis au mépris et au racisme, le roman de l'écrivaine guadeloupéenne explore un chemin bien incertain, cependant si indiscutable. Raynalda, enceinte, s'est enfuie pour accoucher. Ranelise, qui l'a accueillie procure au nourrisson prénommé Marie-Noëlle, tout l'amour dont elle dispose, d'autant que Raynalda part seule en métropole. Plus tard, elle exigera que sa fille, Marie-Noëlle, la rejoigne à Savigny-sur-Orge. D'arrachement en déchirement, d'isolement en délaissement, se tissent les paroles de l'insoutenable, dans les évocations d'un passé sordide et le dévoilement d'un secret de famille. Raynalda et sa propre mère Nina ont toutes deux été abusées sexuellement par le commerçant italien qui les abritait. Ce qui choque d'abord Raynalda est d'avoir assisté, derrière une mince cloison, aux agressions perpétrées contre sa mère et surtout la docilité de cette dernière, dans un abandon du corps :

Soir après soir, j'entendais Gian Carlo qui entrait dans son lit en malmenant le sommier. Je l'entendais grogner au moment de jouir comme le porc qu'il était, se racler le gosier, péter, pisser dru dans le toma. Je n'entendais jamais ma maman et c'était plus hideux encore. Elle aurait [...] protesté, se serait battue que je l'aurais plainte comme une victime. Elle aurait pris son plaisir que je l'aurais considérée comme une bête en chaleur. Mais ce silence faisait d'elle un objet passif, une bonne à tout faire.<sup>12</sup>

Quand plus tard Raynalda relate cet épisode effroyable à sa fille, le récit en recouvre un autre : celui des molestations systématiques envers elle, où elle dénonce une complicité active des plus perturbantes :

Il arrivait toujours à la même heure. Vers onze heures, onze heures et demie, avant de passer le reste de la nuit avec ma maman comme si j'étais un agouba ou un hors-d'œuvre précédent le plat de résistance qui allait suivre. Je ne pouvais [...] qu'attendre [...] ce moment inexorable. Glacée de peur, tremblant dans mon lit, j'écoutais. Il montait l'escalier sans se presser. Il butait en ronchonnant sur certaines marches, car

<sup>12</sup> Maryse Condé, *Desirada*, Paris, [Robert Laffont, 1997] Pocket, 1999, p. 70.

il buvait des quantités de rhum [...] C'était comme si j'entendais s'approcher de moi sans pouvoir l'arrêter un cyclone qui allait saccager toutes mes possessions [...] un soukougnan qui allait sucer mon sang. Ma maman [...] l'accueillait sur le palier. Ils s'embrassaient [...] Ensuite, sa figure blanche comme celle d'un fantôme [...] apparaissait [...] Ma maman entrait à son tour. Elle s'asseyait auprès de moi et regardait ce qui se passait. Des fois, elle tenait ma main ou mon pied. Quand je pleurais, elle me répétait : « Tu ne sais pas ce que tu aurais enduré si c'est un vié nèg qui t'avait fait la même chose. »<sup>13</sup>

Comment ne pas être pétrifié par un tel drame ? Comment ne pas être scandalisé par une femme qui livre sa fille à son amant, pour qu'il la violente sous ses yeux ? Peut-être en lisant le texte qui dissimule sous la véracité du témoignage une organisation trop parfaite de la monstruosité et de l'abomination. « Une pareille histoire ne s'invente pas. Pareils détails ne s'imaginent pas. »<sup>14</sup> Et pourtant si. De deux façons. D'abord les propos rapportés par Reynalda à sa fille Marie-Noëlle, sont peut-être fallacieux. Ensuite et surtout (est-ce vraiment nécessaire de le souligner ?), parce que seule Maryse Condé est en mesure de donner un sens à son roman. Marie-Noëlle, en quête d'identité, rejoindra sa grand-mère Nina qui démentira les dires de sa fille. Pure invention, affabulations élaborées par une Reynalda qui se sentait évincée, élucubrations générées par la haine :

Je ne sais pas ce qu'elle t'a raconté. Les bêtises qu'elle a inventées [...]. Que je l'ai forcée. Que la première fois, j'ai même tenu ses mains. Elle a dû raconter qu'elle a fait cela parce qu'elle avait peur et que je l'ai menacée. Et puis quoi encore ? Elle a toujours été comme cela : menteuse, tellement menteuse, personnelle, sournoise.<sup>15</sup>

Peu importe finalement de distinguer le vrai du faux puisque ce qui est interrogé est bien le statut du récit et de la mémoire. Les souvenirs ne sont que des constructions et servent autant à oublier qu'à divulguer les faits passés. Comme le précise Tzvetan Todorov :

Il faut d'abord rappeler une évidence : c'est que la mémoire ne s'oppose nullement à l'oubli. Les deux termes qui forment contraste sont *l'effacement* (l'oubli) et *la conservation* ; la mémoire est, toujours et nécessairement, une interaction des deux. [...] la mémoire [...] est forcément une sélection<sup>16</sup>.

Le livre de Maryse Condé fait donc trembler deux certitudes. La première qui est inextricable de l'affectivité et de l'appel à l'empathie profonde. La seconde qui laisserait entendre que le travail de la mémoire, quand il est au centre de la fiction, instituerait une vérité historique incontestable. De faille en faille, de déstabilisation en déstabilisation, *Désirada* ne cesse d'en revenir aux enjeux primordiaux de la littérature.

Si Réjean Ducharme avait étroitement entremêlé la réalité et l'imaginaire, si Maryse Condé avait sapé les fondements architecturaux de son roman, Wajdi Mouawad, lui, va estomper les potentialités de croire aux témoignages, en particulier, lorsqu'ils sont enserrés dans une enquête policière.

---

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 207-208.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 209.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 183.

<sup>16</sup> Tzvetan Todorov, *Les Abus de la mémoire*, Paris, Arléa, [1995] 2004, p. 14.

### *De témoignage en témoignage...*

Dans *Anima* ce sont les animaux qui s'expriment, ou qui écrivent, enfin, qui organisent les pages et les points de vue. Un bestiaire dont on retient les odorats, les focales et les conceptions du monde. Pourquoi ne pas envisager que tout récit est en fin de compte une initiative cosmogonique ? Il faut rendre à chacun son dû. Et deviner derrière les pigeons<sup>17</sup>, les papillons<sup>18</sup>, les mouettes rieuses<sup>19</sup>, les chats et autres membres de la confrérie, une représentation des êtres et des choses, une conceptualisation des mots et des phrases et un entrelacement des optiques. D'où vient le multiple ? Et comment cette démultiplication sature et déborde, détourne et dérouté. Un homme, dont le nom est déjà une énigme ou sa réalisation dans le fait même qu'elle se résout dans la prononciation — son prénom Wahhch se traduit par *Monstrueux* et Debch par *Brutal*<sup>20</sup> —, a perdu sa femme, qui comme le chat qui court sous les lignes, est morte assassinée. Or, dès le début du livre, l'angle est affiné :

Ils avaient tant joué à mourir dans les bras l'un de l'autre, qu'en la trouvant ensanglantée au milieu du salon, il a éclaté de rire, convaincu d'être devant une mise en scène, quelque chose de grandiose, pour le surprendre cette fois-ci, le terrasser, l'estomaquer, lui faire perdre la tête, l'avoir.<sup>21</sup>

Et là encore, les mots sont curieusement ambigus, théâtralement suggestifs. Un décalage est déjà présent, un brouillage, certainement lié à l'intitulé du chapitre, qui confond le narrateur et l'objet du récit : « *Felis Sylvestris Catus Carthusianorum* »<sup>22</sup> (le chat domestique). Le Latin s'y perdrait dans l'enchevêtrement et l'opacité rendrait limpide le projet, dans sa propre absence. Voilà soudainement ou plus exactement *brutalement* que surgit un personnage, soi-disant, au-dessus de tout soupçon. Et quand celui-ci fréquente les ténèbres, il ne cesse de crier pour qu'on le délivre d'une tombe dans laquelle il ne repose pas, pour envisager qu'il y gît, ou bien qu'il y résidera. Réminiscence ou cauchemar, faux-semblant ou stigmaté, rien n'est définitif. Les images d'un enfant, d'un homme providentiel ou d'un inenvisageable Palestinien maronite hantent le livre. La récurrence ne confirme pas un arrimage dans une antériorité, mais décèle une projection fantasmatique. Qu'est-ce donc que la peur ? Ou sa mise en abîme ?

Celui qui émerge en héros de cette histoire est bien évidemment Sophocle. Lui qui sait qu'un père peut ne pas l'être, et qu'un fils, lui, peut l'être, malgré tout. Œdipe est souvent présent chez Wouawad et les filiations, trop évidentes, parce qu'improbables, jonchent le sol de ses écrits. Pour s'en convaincre, il suffit de l'écouter : « [...] j'ai commencé à développer une idée pour un spectacle, née

<sup>17</sup> Wajdi Mouawad, *Anima*, Montréal, Leméac/Actes Sud, 2012 : « Columba Livia », p. 19.

<sup>18</sup> *Ibid.*, « *Papilio Polyxenes Asterius* », p. 141 ; « *Danaus Plexippus* », p. 220.

<sup>19</sup> *Ibid.*, « *Larus Ridibundus* », p. 94.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 334. Notons que Debch renvoie également à son contraire : « [...] dérivé de *Debs* qui [...] signifie doux, sucré, puisqu'il désigne le jus du caroubier. »

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 13 ; p. 88.

de mes lectures d'*Œdipe*, de *Hamlet*, et de *L'Idiot*, lectures qui m'ont permis de me rendre compte de ce qui unifiait ces trois géants. »<sup>23</sup>

La seule certitude d'*Œdipe* consiste à n'en avoir aucune, toute dissolue dans une réponse générale qui engloutit le mystère sous l'apparente intelligence d'une répartie trop brillante. L'héritage de la littérature proviendrait-il de la peste qui a décimé Thèbes ? Et chaque témoignage ne serait-il pas tenu de ne jamais coïncider ? De Wahhch on apprend qu'il est un enfant sauvé. Non pas des eaux, mais du déchaînement sanglant qui a frappé Sabra et Chatila. Jean Genet en avait fait le récit :

D'un mur à l'autre d'une rue, arqués ou arc-boutés, les pieds poussant un mur et la tête s'appuyant à l'autre, les cadavres, noirs et gonflés, que je devais enjamber étaient tous palestiniens et libanais. Pour moi comme pour ce qui restait de la population, la circulation à Chatila et à Sabra ressembla à un jeu de saute-mouton. Un enfant mort peut quelquefois bloquer les rues, elles sont si étroites, presque minces et les morts si nombreux. Leur odeur est sans doute familière aux vieillards : elle ne m'incommodait pas. Mais que de mouches.<sup>24</sup>

L'abjection et l'inhumanité sont exposées à la conscience. Comment ne pas être dépossédé de toute velléité de prudence ? Qui se montrerait sceptique devant cet impératif catégorique de la compassion et de la répulsion ? Toutefois, la méfiance s'impose, car le doute est la vibration interne du récit littéraire. L'écriture du témoignage n'est pas le témoignage par l'écriture. L'illégitimité revendiquée ébranlerait la relation qu'entretient la littérature avec une autre réalité qu'elle-même. Quand Yasmina Khadra, derrière ce pseudonyme, dans son roman intitulé *L'Imposture des mots*, dialogue avec l'un de ses personnages qui lui réplique : « – Si je suis ton raisonnement, je n'ai aucune responsabilité quant aux horreurs que j'ai commises. Tu avais des idées atroces et tu [nous] avais inventé[s] pour [nous] faire porter le chapeau »<sup>25</sup>, il rend à l'imposture sa fonction esthétique essentielle. Les livres ne mentent ni ne disent la vérité. Ils se révéleraient comme des falsifications dénuées de tout jugement moral. En effet, selon Gilles Deleuze :

Un livre n'a pas d'objet ni de sujet, il est fait de matières diversement formées, de dates et de vitesses très différentes. Dès qu'on attribue le livre à un sujet, on néglige ce travail des matières, et l'extériorité de leurs relations. On fabrique un bon Dieu pour des mouvements géologiques. Dans un livre comme dans toute chose, il y a des lignes d'articulation ou de segmentarité, des strates, des territorialités ; mais aussi des lignes de fuite, des mouvements de déterritorialisation et de déstratification.<sup>26</sup>

Wajdi Mouawad, lui, décide de tronquer et de tromper. Pour faire saillir une vérité absolue : celle de l'ignominie et de l'atrocité. Maroun, l'infirmier qui a préservé et adopté le jeune Wahhch, dont les

<sup>23</sup> Wajdi Mouawad, *Littoral*, dans *Le Sang des Promesses I*, Montréal, [Leméac/Actes Sud-Papiers, 1999 ; 2009], coll. « Babel », 2010, p. 8.

<sup>24</sup> Jean Genet, « *Quatre heures à Chatila* », 21 septembre 2012, publié dans *La Revue d'études palestiniennes* Paris, Institut des études palestiniennes, n° 6, 1983.

<sup>25</sup> Yasmina Khadra, *L'Imposture des mots*, Paris, [Julliard, 2002] Pocket, 2004, p. 27.

<sup>26</sup> Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Capitalismes et schizophrénie 2. Mille plateaux*, Paris, éditions de Minuit, coll. « Critique », p. 9-10.

parents ont été massacrés, n'est autre que le chef des miliciens qui en a ordonné l'extermination. Wahhch a adhéré à la version de ce nouveau « père » au point de reconstruire un pan biographique de son enfance qu'il était dans l'incapacité, à son âge, de maîtriser :

– Au troisième jour du massacre [Maroun] était entré dans les camps [...] Il a commencé à soigner les victimes de la tuerie en se cachant, au péril de sa vie. Dans une maison de Chatila, des miliciens préparaient l'exécution d'une famille [...] il les a vus les exécuter. Sauf le plus jeune, un garçon de quatre ou cinq ans. Moi. Il y avait une fosse à purin, les hommes ont jeté ma famille dedans et les ont recouverts de chevaux qu'ils avaient abattus, ils m'ont pris et m'y ont imbriqué [...] Mon père les a vus nous recouvrir de terre en riant. Pour ma part, je n'ai aucun souvenir de ce que je viens de vous raconter et ce que je sais, je le sais par [son] témoignage.<sup>27</sup>

Seulement s'ouvre une nouvelle évocation, qui paraît plus authentique, parce qu'elle est fondée sur un aveu ne reposant pas sur un quelconque intérêt à mentir : celle d'Abou-l-Zouz, compagnon de Maroun pendant la guerre civile, ayant participé avec lui aux meurtres des Palestiniens. Néanmoins, il ne parle pas le français, ses dires seront traduits de l'Arabe, par un autre Libanais :

– Tu dois comprendre, avant tout, que nous, la section de Maroun el Debch, on s'occupait de la drogue [...] Maroun nous a choisis un à un, nous étions triés sur le volet. Sabra et Chatila devait être un chef d'œuvre. [...] On tuait lentement, pour faire souffrir. C'était à celui qui allait tuer le plus lentement possible. Les Palestiniens étaient comme des instruments de musique entre nos mains et chacun essayait de leur faire sortir une note de douleur qu'on n'avait encore jamais entendue.<sup>28</sup>

S'il ne s'agissait que du rétablissement de la vérité, les choses seraient simples. Mais si la chaîne des témoignages est brisée, si aucun n'est finalement plus recevable, tout s'effondre. Et cet effondrement est absolument le point aveugle de la littérature, à la fois son impuissance à proposer un discours véridique, et sa force scandaleuse, qui autorise et exige la mise en mots la plus tragique et la plus féroce. Pleinement présente, substantiellement incluse, elle est aussi fondamentalement dans l'écart, la différence, le refus crucial d'un ancrage scientifique qui serait sa propre négation. Plus encore que l'expérience de Schrödinger qui démontre « [...] un état inconcevable [la] superposition de l'état "chat vivant" et de l'état "chat mort" »<sup>29</sup>, le chat littéraire est un être dont la matérialité est essentiellement immatérielle, si ce n'est dans le dessin des graphes et l'harmonie de l'inspiration.

[RETOUR AU DÉBUT DE L'ARTICLE](#)

[RETOUR AU SOMMAIRE](#)

---

<sup>27</sup> Wajdi Mouawad, *Anima*, *op. cit.*, p. 335.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 360.

<sup>29</sup> Sven Ortoli, Jean-Pierre Pharabod, « Le martyr du chat » dans *Le Cantique des quantiques*, Paris, La Découverte, coll. « Poche », [1984] 2007, p. 71.

**HENRY BAUCHAU,  
L'ÉCRIVAIN QUI BRUISSAIT DANS LES PLIS DE L'HISTOIRE.  
LA « MYTHIFICATION » DE GENGIS KHAN<sup>1</sup>**

Jérémy LAMBERT,  
*Université catholique de Louvain*

**HB** : « Je pense qu'il y a effectivement dans les thèmes historiques ou mythiques un certain éclat correspondant à des images très profondes que nous avons dans l'inconscient. »<sup>2</sup> C'est par ces mots qu'Henry Bauchau amorce sa réponse à une question qui lui est posée par Indira de Bie lors d'un entretien de 2007. L'écrivain belge (1913-2012) souligne alors avec acuité et clairvoyance ce qui fonde l'un des traits majeurs de son écriture. En effet, tout au long de son cheminement, Bauchau n'a eu de cesse d'interroger les relations entre l'histoire et la fiction – plus singulièrement le mythe. Si cet attrait tient en partie à l'éducation et aux centres d'intérêt de l'auteur, il s'explique également par la parenté d'esprit qu'ils entretiennent. C'est le cas notamment avec le personnage historique de Gengis Khan et son appropriation fictionnelle (en particulier mythique), par Henry Bauchau, dans une pièce de théâtre écrite dans les années 1950.

Si l'on s'en tient aux définitions proposées par les dictionnaires, il semble *a priori* difficile de tisser un lien entre « fiction » et « histoire ». Que l'on consulte le *Grand Robert de la langue française* ou le *Trésor de la langue française*, les points de vue sont identiques : une fiction est d'abord un « mensonge, dissimulation faite volontairement en vue de tromper autrui », voire une « construction consciente ou inconsciente se constituant en vue de masquer ou d'enjoliver le réel »<sup>3</sup>. Peu flatteuses, pour l'écriture fictionnelle, ces deux acceptions tendent à accentuer l'opposition qui existe entre d'une part le mensonge de la fiction et la vérité objective ; et d'autre part la construction imaginaire et la réalité des faits.

Mais qu'en est-il exactement de la démarche de l'historien ? Bien que l'on considère depuis le XIX<sup>e</sup> siècle l'histoire en tant que discipline scientifique, pourvue de ses qualités propres (l'objectivité et l'impartialité), un regard jeté du côté de l'épistémologie de la science historique au cours de la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle fait apparaître un doute quant à leur mise en œuvre rigoureuse<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> Henry Bauchau, *Gengis Khan* (1954-1955), dans *Théâtre complet* [Lausanne, Mermod, 1960] Arles, Actes Sud, coll. « Papiers », [1989] 2001.

<sup>2</sup> Henry Bauchau, *Un Arbre de mots. Entretien avec Indira de Bie*, Clichy, éditions de Corlevour, 2007, p. 19.

<sup>3</sup> Voir la définition de « **fiction** », CNRTL (Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales).

<sup>4</sup> Raymond Aron, *Introduction à la philosophie de l'histoire. Essai sur les limites de l'objectivité historique*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des Sciences Humaines », [1938] 1986 ; Adam Schaff, *Histoire et*



Ainsi, Paul Ricœur, dans son ouvrage *Histoire et Vérité* (1955), constate que si « Nous attendons [...] de l'histoire qu'elle fasse accéder le passé des sociétés humaines à cette dignité de l'objectivité », rien n'implique qu'elle soit identique à celle des sciences exactes<sup>5</sup>. Plus encore nous espérons « une certaine qualité de *subjectivité* » : un « passage – par l'histoire – de moi à l'homme [qui] n'est plus exactement épistémologique, mais proprement philosophique »<sup>6</sup>. Ce réceptacle d'une « *subjectivité de réflexion* »<sup>7</sup> se fait image en miroir de l'histoire et pense cette dernière selon ses procédés.

Cette perspective n'est pas si éloignée de celle du « mentir-vrai » que Louis Aragon assignait à la littérature dans une nouvelle qui donnera son titre à un recueil publié en 1980<sup>8</sup>. Cet art poétique offre une conception de la fiction qui est certes « menteuse », mais qui, par la réappropriation, fait éclore une authenticité dissimulée qui n'aurait pu émerger autrement. Par la liberté qui est la sienne de ne pas devoir se soumettre à une « méthode » particulière, la fiction autorise non pas une falsification, mais un approfondissement : elle est elle-même, dans un jeu de mise en abyme, rejoignant ainsi la science historique, telle que perçue par Paul Ricœur.

Cette fonction heuristique est bien connue et appréciée des écrivains contemporains – elle a fait l'objet d'une étude par Jean-François Hamel<sup>9</sup>. Plus qu'un hypothétique « devoir de mémoire », la fiction fait sienne l'histoire dans la répétition, selon la distinction que l'on doit au philosophe danois Søren Kierkegaard : « La répétition et le ressouvenir représentent le même mouvement, mais en sens opposé ; car ce dont on se souvient a été, c'est une répétition en arrière. En revanche, on se souvient de la véritable répétition en allant vers l'avant »<sup>10</sup>. Pour Kierkegaard, le ressouvenir est proche du ressassement, qui mène à la mélancolie ; c'est vouloir à tout prix rendre vie à ce qui n'est plus, ne pourra plus être, mais que l'on voudrait pourtant sentir à nouveau palpiter tant il incarne un idéal désormais ruiné. À l'inverse, « répéter l'histoire » consiste à la faire résonner dans le présent au nom du futur ; cela revient, pour citer Henry Bauchau, à faire naître cette « connivence des temps »<sup>11</sup> qui donne à la stricte chronologie de l'homme sa cohérence globale.

La fiction sert à amplifier, en ce qu'elle cherche, non pas la véracité des ères révolues, mais bien celle des moments actuels : « le créateur », affirme le philosophe Michel Henry, « est alors quelqu'un qui accomplit une œuvre éthique, s'il est vrai que l'éthique consiste à vivre notre lien à la vie de façon

---

*vérité. Essai sur l'objectivité de la connaissance historique*, [tr. Anna Kaminska et Claire Brendel] Paris, Anthropos, 1971 ; Antoine Prost, *Douze leçons sur l'histoire*, Paris, Seuil, coll. « Points. Histoire », [1996] 2014.

<sup>5</sup> Paul Ricœur, *Histoire et Vérité*, Paris, Seuil, « Points Essais », [1955] 1967, p. 27.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>7</sup> *Ibid.*, loc. cit.

<sup>8</sup> Louis Aragon, *Le Mentir-vrai*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1980.

<sup>9</sup> Jean-François Hamel, *Revenances de l'histoire. Répétition, narrativité, modernité*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 2006.

<sup>10</sup> Søren Kierkegaard, *La Répétition. Essai de psychologie expérimentale*, [tr. Jacques Privat] Paris, Rivages, coll. « Petite bibliothèque », [1843] 2003.

<sup>11</sup> Voir Henry Bauchau, « La Connivence des temps », dans *L'Écriture à l'écoute*, essais réunis et présentés par Isabelle Gabolde, Arles, Actes Sud, 2000, p. 107-119.

de plus en plus intense »<sup>12</sup>, dans cette quête à jamais inassouvie du sens de la présence de l'Homme dans la vie elle-même.

Si l'écrivain peut cheminer aux abords de sa propre histoire (que l'on pense à l'autobiographie ou à l'autofiction), il lui arrive fréquemment d'interroger l'Histoire au nom de la communauté, un concept mouvant, qui pour Rémi Astruc, consiste en un « sentiment de ce que l'on est en commun comme suite et conséquence de la sensation de ce que l'on a en commun »<sup>13</sup>. Le récit favorise un « partage différé de la Communauté »<sup>14</sup>, le point de rencontre (ou de confrontation) d'une intersubjectivité, une « contemporanéité » durant laquelle s'opère, pour le lecteur (ou pour le spectateur), « une répétition intérieure, dans la réactualisation de ce qui avait été actualisé autrefois »<sup>15</sup>, menant à l'affleurement d'une collectivité d'affects (de sensations, de valeurs, d'expériences). N'est-ce pas là la fonction du mythe que d'être un récit matriciel suscité contextuellement (en un lieu, en un temps, pour un groupe social donné) qui, avançant une interprétation symbolique d'une question fondamentale, possède un rôle de cohésion ?

Il n'est pas anodin que ce soit le personnage historique de Gengis Khan qui se manifeste dans l'esprit d'Henry Bauchau au sortir de la Seconde Guerre mondiale. Dans un texte réflexif intitulé « La Chine intérieure », il déclare : « Au cours des difficiles années de reconstruction qui, de 1950 à 1954, suivent mon analyse, ce vœu “Que je demeure en violence” m'apparaît comme la devise de l'énigmatique blason de ma vie. »<sup>16</sup> À cette période, Bauchau est un homme tourmenté : soupçonné un moment de collaboration avec l'ennemi, alors même qu'il a participé à l'effort de Résistance en Belgique, il sera rapidement disculpé, mais cette incrimination demeurera à jamais une blessure violente en lui – si bien qu'il quittera définitivement son pays natal pour la France et la Suisse. Mais, dépassant sa situation personnelle, cette formule s'appliquerait, à une Europe qui, malgré l'arrêt des combats, et parce qu'elle a laissé s'immiscer en elle une pulsion destructrice inouïe, doit désormais composer avec elle dans son identité.

Souhaiter porter Gengis Khan au statut de mythe est un pari audacieux, et ce pour deux raisons. La première, échaudée par les discours englobants des régimes totalitaires, l'époque n'est guère encline à la promotion des grands récits, comme l'ont montré Jean-François Lyotard, dans *La Condition postmoderne* (1979)<sup>17</sup>, et Jean-Luc Nancy, dans son ouvrage *La Communauté désœuvrée* (1986)<sup>18</sup>, dans lequel il affirme que « nous n'avons plus rien à faire avec le mythe »<sup>19</sup>. Cependant, Nancy

---

<sup>12</sup> Michel Henry, « VI. Art et phénoménologie de la vie », dans *Phénoménologie de la vie. Tome III. De l'art et du politique*, Paris, PUF, coll. « Épiméthée », 2004, p. 296.

<sup>13</sup> Rémi Astruc, *Nous ? L'aspiration à la communauté et les arts*, Versailles, RKI Presse, 2015, p. 23.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 48.

<sup>15</sup> Michel Henry, « Art et phénoménologie de la vie », *op. cit.*, p. 294.

<sup>16</sup> Voir Henry Bauchau, « La Chine intérieure », dans *L'Écriture à l'écoute*, *op. cit.*, p. 34.

<sup>17</sup> Jean-François Lyotard, *La Condition postmoderne*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1979.

<sup>18</sup> Jean-Luc Nancy, *La Communauté désœuvrée*, Paris, Christian Bourgois, coll. « Détroits », [1986] 2004.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 117.

nuancera ce propos en 2014, précisant que « *La Communauté désœuvrée* avait pour objet de dissocier l'idée de "communauté" de toute projection dans une œuvre faite ou à faire – un État, une Nation, un Peuple »<sup>20</sup>. Car le mythe reste pour Jean-Luc Nancy « avant tout une parole pleine, originelle, tantôt révélatrice et tantôt fondatrice de l'être intime d'une communauté »<sup>21</sup> : le mythe témoigne de l'« être-commun »<sup>22</sup> des individus ; plus encore, pour Henry Bauchau, il permet d'œuvrer, après le désœuvrement des massacres ; d'esquisser les contours d'une nouvelle société qui répète le passé dans le présent pour mieux entrevoir son avenir.

La seconde réside dans le choix d'un personnage contrasté, loin de faire l'unanimité. Haï des uns (les habitants de l'ancien royaume de Khwarezm<sup>23</sup> pour sa brutalité sanguinaire) ; il est apprécié des autres (en Turquie), voire honoré (en Chine, en tant que héros national<sup>24</sup>) et même glorifié (en République de Mongolie)<sup>25</sup>.

Le projet d'Henry Bauchau est, là encore, cohérent. Puisqu'il s'agit de trouver quelqu'un qui sera à même d'éclairer les temps obscurs qui viennent d'être traversés, suffisamment lointain pour offrir le recul nécessaire et dont l'ambiguïté témoignerait de l'ébranlement, à savoir celui du questionnement de la frontière entre le Bien et le Mal. Dans un « *Siècle où la parole a été victime* », pour reprendre le titre d'un essai d'Yves Bonnefoy<sup>26</sup> qui revient sur la célèbre interrogation d'Adorno (la poésie après Auschwitz est-elle possible ?), Henry Bauchau fait le pari d'une parole déliante (au sens psychanalytique).

Si Henry Bauchau connaît Gengis Khan, il l'a appréhendé à travers les deux ouvrages majeurs de René Grousset (1885-1952) que sont *L'Empire des steppes. Attila, Gengis Khan, Tamerlan* (1939) et *Le Conquérant du monde. Vie de Gengis Khan* (1944)<sup>27</sup>, comme le révèlent les exemplaires annotés présents dans sa bibliothèque, déposée au Fonds d'archives Henry Bauchau à l'Université catholique de Louvain. La filiation n'est pas anecdotique, dans la mesure où les deux livres procèdent eux-mêmes déjà de ce dont parle Ricœur. Particulièrement dans *Le Conquérant du monde*, René Grousset explicite son projet d'écriture en guise d'« avertissement » : « *L'auteur de ce livre s'est efforcé, dans des travaux antérieurs, d'étudier, par la critique et la comparaison des sources, la méthode et les bases documentaires de l'histoire gengiskhanide [...] Il voudrait aujourd'hui dégager de ces recherches la*

<sup>20</sup> Jean-Luc Nancy, *La Communauté désavouée*, Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 2014, p. 154.

<sup>21</sup> Jean-Luc Nancy, *La Communauté désœuvrée*, op. cit., p. 122.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 128.

<sup>23</sup> Région couvrant approximativement l'Iran, le Turkménistan et l'Ouzbékistan actuels.

<sup>24</sup> À l'arrivée du Parti communiste, Gengis Khan est considéré comme un héros national afin de justifier la sinisation des Mongols. Suivant cette logique, c'est Kubilai Khan, petit-fils de Gengis Khan, qui aurait fondé la dynastie Yuan, qui réunifia la Chine de 1279 à 1368.

<sup>25</sup> Jean-Paul Roux, *Gengis Khan et l'Empire mongol*, Paris, Gallimard, coll. « Découvertes », 2002.

<sup>26</sup> Yves Bonnefoy, *Le Siècle où la parole a été victime*, Paris, Mercure de France, coll. « Essais », 2010.

<sup>27</sup> René Grousset, *L'Empire des steppes. Attila, Gengis Khan, Tamerlan*, Paris, Payot, 1939 et *Le Conquérant du monde. Vie de Gengis Khan*, Paris, Albin Michel, 1944.

*restitution narrative des faits.* »<sup>28</sup> C'est donc à partir d'un travail historique lui-même déjà passé par le prisme de la narration que l'écrivain belge découvre la figure du conquérant mongol.

Issu d'une famille noble (fils de Yesügei, le chef du clan des Qiyat, de la tribu Borjigin), Temoudjin (futur Gengis Khan) naît aux alentours de 1155-1162. Alors qu'il est encore jeune, son père est empoisonné pendant un festin avec les Tatars. Exclu de son clan, il erre à travers la steppe et va, progressivement, se reconstituer un patrimoine qui lui permettra de se marier avec Börte, fille du chef d'un autre clan mongol. Charismatique, Temoudjin attire à lui de jeunes gens loyaux (ses quatre « chiens féroces » : Qubilai, Djelmé, Djebé la Flèche et Subötai, que l'on retrouvera dans la pièce d'Henry Bauchau). Fin stratège politique, il se fait nommer Khan (« dirigeant ») par une assemblée plénière (ou qüriltai) vers 1195-1197, avant d'être désigné, en 1206, Gengis Khan (« empereur » – littéralement « souverain océanique »), après avoir défait les Tatars en 1202 et instauré le yasaq (code politique et moral – premier code juridique mongol). Gengis Khan déclare la guerre à la dynastie Jin et à son gouverneur, le roi d'Or (Chine du Nord), en 1211, et prend Pékin en 1215. En 1218, c'est au tour du royaume de Khwarezm de tomber. Le conquérant meurt en 1227. Son corps est rapporté dans son territoire d'origine, mais son lieu d'inhumation reste secret.

Henry Bauchau respecte, dans les grandes lignes<sup>29</sup>, l'épopée gengiskhanide, telle qu'elle est en tout cas relatée par René Grousset. Organisée en huit tableaux, la pièce s'ouvre sur la libération de Temoudjin par Timour, retenu prisonnier dans une grotte par une tribu rivale (tableau I). Le tableau II présente le Mongol élevé Gengis Khan lors du quraltaï et la mise en place de la Iassa<sup>30</sup>. Les tableaux III et IV se concentrent sur la prise de Pékin et la mort du Roi d'Or. Le tableau V est consacré à la mort de Timour ainsi qu'au départ de Gengis Khan pour la Perse, ce que concrétisent les tableaux VI et VII, dans lesquels il prend de force la ville de Samarcande (capitale de l'Empire khorezmien) et tombe amoureux de la jeune Choulane. Enfin, le tableau VIII montre une rencontre entre Nicola Polo et le Khan ainsi que le décès de ce dernier.

Bien que – ou peut-être parce qu'elle a jailli inopinément, l'écriture de cette pièce a très vite fait l'objet de commentaires de la part d'Henry Bauchau. Dans un entretien publié dans le feuillet de présentation, dans le cadre de l'émission d'Olivier Hussenot « *Banc d'Essai du Théâtre* » (du 7 juillet 1960)<sup>31</sup>, le dramaturge expose clairement ses intentions. À la question « Que pouvez-vous savoir des réactions d'un Mongol du XIII<sup>e</sup> siècle ? », celui-ci répond explicitement : « Rien, évidemment ». Car ce qui intéresse Bauchau n'est pas tant le ressouvenir de Gengis Khan, que sa répétition dans le présent : « Alors, pourquoi avoir choisi un personnage historique ? [HB] Parce que l'histoire du

<sup>28</sup> René Grousset, *Le Conquérant du monde. Vie de Gengis Khan*, op. cit., p. 11.

<sup>29</sup> La chronologie absolue étant, quant à elle, plus flottante dans la pièce de l'écrivain belge.

<sup>30</sup> Les orthographes sont de Bauchau, ce qui explique leur différence d'avec le terme employé précédemment : le yasaq.

<sup>31</sup> Il s'agissait de la dixième diffusion de cette émission qui avait pour vocation la mise en ondes (et par là même la promotion) de textes théâtraux inédits. Le feuillet fut publié par l'Alliance française.

barbare est de tous les temps et que chacun est amené à la vivre en soi. Nous cherchons tous à vivre dans la part éclairée, humanisée du monde et de nous-mêmes ».

Là réside la vérité de la pièce d'Henry Bauchau, dans l'actualité aiguë du personnage de Gengis Khan, et non dans le souvenir de ce qu'il était. Dans un texte préliminaire, intitulé « Gengis Khan ou l'arc-en-ciel habite l'orage » (P, 67-69), rédigé en 1959, l'écrivain mentionne une phrase qu'il avait notée quelques années plus tôt dans son journal : « 20 juillet 1955. René Char : "Il savait que la vérité est noble et que l'image qui la révèle c'est la tragédie." »<sup>32</sup>

Deux tonalités animent *Gengis Khan* : l'épique, d'abord, celle du conquérant qui ouvre dans « les neuf directions de l'espace » (P, 92 – III, 3) l'empire mongol, mais aussi celle du dramaturge qui intègre le Khan dans l'univers contemporain ; la tragique, ensuite, en ce qu'il met en présence la contradiction, l'affrontement des puissances inhérente à la vie elle-même (« Le monde est fait de forces, de grandes forces en mouvement » [P, 73 – I, 1]), déclare Temoudijn dans le premier tableau).

C'est d'ailleurs en ce sens que l'on comprend les deux exergues que le dramaturge place à l'orée de son texte (P, 62) :

*Si tu n'espères pas, tu ne rencontreras pas l'espéré.*  
HÉRACLITE

*Nous n'avons pas à éviter la contradiction, mais à la vivre.*

APHORISME ZEN

Le texte dramatique thématise sans discontinuer cette tension : la loi s'y oppose au rêve, le féroce au civilisé, le Bien au Mal, le ciel à la terre, l'amour à la guerre, la steppe aux cités, la loyauté à la trahison, le mouvement à l'immobilité... Dans son journal, à la date du « 21 mai 1959 », Bauchau s'en explique :

Nous sortons du monde de la peur pour entrer dans le monde de la lutte. La lutte de l'ombre et de la lumière pour s'intégrer, s'accepter, se nourrir. [...] Une lutte, voyons-le bien, où nous ne sommes déjà plus deux camps. Gengis Khan a conquis la Chine intérieure. Nous sommes, que nous le voulions ou pas, entrés dans l'empire de Gengis Khan<sup>33</sup>.

Qu'il serait vain de vouloir réduire à une dichotomie simpliste la question du Bien et du Mal, tel est pour Bauchau l'un des enseignements de Gengis Khan. Et qu'il s'agisse d'un ensemble d'individus ou d'un seul, ce n'est qu'en tenant compte de la relation complexe entre les membres de l'équation qu'une certaine vérité – historique – sera mise au jour. Cette vision nuancée d'Henry Bauchau provient de son expérience personnelle, mais aussi de la psychanalyse qu'il a réalisée avec Blanche

<sup>32</sup> Henry Bauchau, *Conversation avec le torrent. (Journal 1954-1959)*, Arles, Actes Sud, 2018, p. 32.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 255.

Reverchon-Jouve, la femme du poète Pierre Jean Jouve. C'est en des termes psychanalytiques que le dramaturge raconte l'irruption de Gengis Khan, « inconscient méconnu, refoulé, repoussé qui tout à coup a surgi avec force et violence. »<sup>34</sup>

Parole puissante de l'inconscient, Gengis Khan incarne simultanément le Rêve et la Loi, la pulsion et le sacrifice qu'implique cette dernière<sup>35</sup>. Sans cesse, le discours de Gengis Khan s'inscrit entre ces deux pôles. Au seuil de la mort, celui-ci déclare :

NICOLA POLO (*effrayé*). Tu veux conquérir l'Occident ?

GENGIS KHAN. Est-ce que la vague conquiert lorsque la marée monte ? Il faut effacer les frontières, unir l'Est à l'Ouest... (*Gengis Khan se perd dans une profonde rêverie, puis comme une interrogation intérieure.*) Que peut-on faire avec l'amour ? (*D'abord pétrifié, Nicola Polo se sauve en faisant un profond salut.*) Les œuvres que nous dictent nos rêves [...]

Nos rêves... ils sont en nous comme une assemblée de morts et de visages encore voilés. Mais pourquoi sommes-nous venus, nous, les porteurs de rêves, si ce n'est pour montrer comme la réalité est vaste... et comme elle nous suffit. (P, 134 – VIII, 3)

Un peu plus tard, lors d'un échange avec son petit-fils, Kubilai :

GENGIS KHAN. Qui pourrait effacer les bornes de la Chine ? Laisse-la dormir.

[...]

KOUBILAÏ. Il y a des années que j'y pense et je sais comment la prendre ! Sans danger ! Tu as laissé sommeiller le Song, je le ferai s'endormir. J'irai à Pékin, je vivrai à la chinoise, je cacherais mes armées. Lorsque l'empereur me croira aussi amolli que lui, levant le masque, je l'investirai de toutes parts et je le précipiterai dans la mer. Ensuite, revenant vers le peuple, je ferai briller sous ses yeux le fer de nos armes et je lui ferai respirer l'odeur mongole.

[...]

GENGIS KHAN. Tu attendras.

KOUBILAÏ. Tu nous as appris à réaliser nos rêves. La Chine est le nôtre. (P, 136-137 – VIII, 5)

Matériau fondateur de l'écriture de Bauchau (notamment de ses poèmes), le rêve est aussi pour ce dernier l'un des liants du collectif. Dans un entretien qu'il accorde à *Télérama* en 2008, Bauchau reprend une phrase d'Henri Michaux, qui assure que « *c'est par le rêve que l'humanité forme malgré tout un bloc, une unité d'où l'on ne peut s'évader* »<sup>36</sup>. Quant à la Loi, Bauchau la thématise par l'intermédiaire de la Iassa, que promulgue effectivement le Khan, qui y revient toujours :

TIMOUR. Le Khan dit : [...]

Le devoir du Mongol est de venir quand j'appelle.

D'aller où j'ordonne.

<sup>34</sup> Henry Bauchau, *Un Arbre de mots, Entretien avec Indira de Bie*, op. cit., p. 15.

<sup>35</sup> Voir Henry Bauchau, « La scène du rêve », dans *L'Écriture à l'écoute*, op. cit., p. 127-133.

<sup>36</sup> La citation provient du recueil d'Henri Michaux, *Le Rideau des rêves*, Paris, L'Herne, coll. « Confidences », 1996. « Le Grand entretien – Henry Bauchau : “L'histoire du monde serait plus juste si l'on tenait compte de l'histoire des dormeurs et de leurs songes” », propos recueillis par Marine Landrot, dans *Télérama*, 4 juillet 2008.

De tuer qui j'indique.  
Et moi, je serai votre maître,  
Mais j'obéirai à la Loi. (P, 82 – II, 5)

Et ce, même lorsqu'il s'agit de renoncer à sa bien-aimée :

CHOULANE (*déterminée*). Puisque l'amour ne peut vaincre la Loi, applique ta Loi à ton amour. (*Elle va se placer entre les gardes à côté d'Akim.*) La lionne attend l'appel du lion !  
OGODAÏ. Père, ne la laisse pas faire, sauve-la !  
GENGIS KHAN (*avec effort*). Tu es mon fils, tu es mon successeur, Ogodaï. (*Le saisissant par ses vêtements.*) Pourrais-tu gouverner sans la Loi ?  
*Un temps. Ogodaï baisse la tête.*  
OGODAÏ. Non... tu le sais.  
GENGIS KHAN. Donc, il faut que la Loi demeure. (P, 128 – VII, 8)

Lorsque l'on étudie les résurgences mythiques ou historiques dans le cadre de fictions, il convient de s'intéresser aux décalages (qu'ils soient ou non délibérés) – non pas en tant que mensonges ou falsifications de la réalité ou du modèle, mais plutôt comme espaces de signifiante. Ainsi la « diversalité » permet-elle de mettre en question « des préconstruits universalistes, des dogmes et des catégorisations essentialistes »<sup>37</sup> – dans lesquels il serait facile de s'enfermer –, afin de promouvoir l'écart comme clef de compréhension de cette répétition, c'est-à-dire de cette nouvelle adéquation à soi, chère à Kierkegaard.

Le premier élément de diversalité à signaler concerne la rencontre de Gengis Khan et du Roi d'Or, à Pékin, dans le troisième tableau. Contrairement à la recension de Grousset, les deux hommes ne se sont pas croisés, et Gengis Khan n'aurait d'ailleurs pas assisté à la prise Pékin. Or, ce contact fantasmé résulte d'une double nécessité. D'un côté, elle s'est imposée à lui comme le cœur de la pièce : « Un soir, comme je travaille à autre chose, m'apparaît la scène entre Gengis Khan qui vient de s'emparer de Pékin et le roi d'Or vaincu. Je vois ce qu'ils font, j'entends ce qu'ils disent. C'est un moment d'inspiration passionnée »<sup>38</sup>. De l'autre, outre cette tentation à laquelle Bauchau ne peut résister, la confrontation entre Gengis Khan et le Roi d'Or, entre la cruauté et la civilisation, entre le nomade et le sédentaire constitue l'une des pierres d'angle de la poétique de complémentarité des contraires que le dramaturge installe dans son texte.

De même, Bauchau inclut un personnage totalement absent du récit historique : il s'agit de Timour, qui délivre Temoudjin quand celui-ci est prisonnier dans le premier tableau. Fruit de l'imagination de Bauchau, « Timour est du parti de l'ombre, mais dans cette ombre il est la part de lumière. » (P, 68), écrit l'auteur. Ne parvenant pas à se reconnaître entièrement dans « [s]on frère d'ombre » (P, 69) qu'est Gengis Khan, il en a ainsi esquissé une version « acceptable » :

<sup>37</sup> Ute Heidmann, « La comparaison différentielle comme approche littéraire », dans (éd. Vincent Jouve), « Nouveaux regards sur le texte littéraire », Reims, EPURE, 2013, p. 204.

<sup>38</sup> Voir Henry Bauchau, « La Chine intérieure », dans *L'Écriture à l'écoute*, op. cit., p. 35.

30 mars 1955.

En travaillant les premiers tableaux de *Gengis Khan* je m'aperçois que le personnage dans lequel je me suis projeté est Timour, le second, l'ami. Il est exact que ce caractère de second existe en moi, parallèlement au goût du commandement. Un second qui n'a pas trouvé de premier, qui n'a pas, sauf le bref moment de ferveur chrétienne, trouvé de cause digne de ce total abandon.<sup>39</sup>

Le nom choisi, Timour, n'est cependant pas sans rapport avec le conquérant mongol puisqu'il renvoie à Tamerlan (appelé Timour Lang, Timour le Grand) – cette autre figure qu'évoque Grousset dans *L'Empire des steppes* –, et qui peut être rapproché, dans son étymologie, de celui de Temoudjin. La relation fusionnelle entre les deux s'exprime d'ailleurs pleinement au moment où, évoquant la fin tragique de son ami, Gengis Khan exprime sa culpabilité :

GENGIS KHAN. Et Timour, mourant, a donné l'assaut à Kaïfong.

[...]

GENGIS KHAN. Il est mort. À cause de la Corée, à cause de la Mandchourie qui n'ont jamais été que des nuées dans ma tête. Tandis que Timour vivait, vivait pour moi.

[...] Mon âme aussi s'est fracassée sur la tombe de Timour et je ne puis plus que répéter : « Imbécile ! Imbécile ! »

TCHELOU T'SAÏ. Timour est mort victorieux.

GENGIS KHAN. Non ! Il est mort d'épuisement... sans moi... pour un tas de boue chinoise où je ne donnerais plus un coup de pied.

Kaïfong... dérision... dérision... J'ai perdu mon âme pour Kaïfong ! (P, 103 – V, 1)

Timour est remplacé dans sa fonction de contrepoids à la sauvagerie de Gengis Khan par Tchelou t'saï, cet ancien ministre du Roi d'Or, d'origine mongole. En témoigne, peu après la disparition de Timour, cet échange : alors que le Khan crie, éperdu, « Timour ! Timour... » (P, 104 – V, 2), c'est Tchelou t'saï qui répond à l'appel : « Me voici. » (P, 104 – V, 3). Personnage historique réel, nommé conseiller par le conquérant mongol, « Tchelou t'saï est une réponse à la peur de la destruction. Timour une réponse à la solitude, au besoin ou désir de se sacrifier à une cause plus grande que soi. », écrit Henry Bauchau, dans son journal le « 11 avril 1955 »<sup>40</sup> – deux attitudes contrastées qui résonnent familièrement en ce temps d'après-guerre...

Plusieurs variations sont encore à mentionner : l'apparition d'un amour authentique, en la personne de Choulane, qui vient bouleverser l'horizon de Gengis Khan, en lui assénant que « Tu aurais pu aussi bien conquérir les étoiles du ciel ou les poissons de la mer. Un conquérant n'est pas pour cela un homme » (P, 114 – VI, 3) ; le doute que Bauchau émet quant au massacre (avéré) des habitants de la ville de « Samarkande » (P, 115 – VI, 3), capitale de l'Empire khorezmien ; une entrevue déroutante entre Gengis Khan (décédé en 1227) et Nicola Polo (né en 1230) : si ce dernier rencontrera bel et bien Koubilaï Khan, cela permet à Bauchau d'ajouter au crédit du Khan sa politique de protection

<sup>39</sup> Henry Bauchau, *Conversation avec le torrent. (Journal 1954-1959), op. cit.*, p. 27.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 28-29.



volontariste de la route de la soie :

NICOLA POLO (*impressionné et un peu grandiloquent*). Ils disent : « Depuis que Gengis Khan règne, une jeune fille peut aller seule de Boukhara à Pékin avec un vase plein d'or sur la tête, sans qu'il lui advienne aucun mal... » (P, 132 – VIII, 2)

Si l'on désire décrire la technique fictionnelle à laquelle Henry Bauchau s'adonne volontiers, l'on dira que c'est un écrivain qui bruissait dans les plis de l'histoire pour remplir les espaces laissés vides par les historiens<sup>41</sup>.

De plus, la généricité de l'œuvre convient également d'être interpellée, cette « dynamique très complexe du *travail* générique que l'énonciateur et le récepteur accomplissent avec et contre les formes discursives dont ils ont connaissance, dans le but de créer les effets de sens particuliers »<sup>42</sup>.

Faire de Gengis Khan une œuvre théâtrale (et non un roman ou un poème<sup>43</sup>) doit également être considéré comme un acte signifiant. À l'heure du théâtre brechtien, dominé par la distanciation, Henry Bauchau livre une pièce épique et tragique qui se veut, au contraire, axée sur les affects. Si ces deux partis pris (du théâtre et de l'affect) rencontrent bel et bien les aspirations de l'auteur en matière de fondation d'une « communauté pathétique »<sup>44</sup>, il n'est cependant pas étonnant qu'elle ait eu des difficultés à être mise en scène – à l'exception, notable, de celle de la toute jeune Ariane Mnouchkine, en 1960, aux Arènes de Lutèce<sup>45</sup>.

Lorsque le personnage de Gengis Khan s'impose à Henry Bauchau, ce n'est pas seulement en tant que ressouvenir d'une lecture historique passée, mais comme un caractère pulsionnel propre à répondre aux incertitudes éthiques que fait naître, aussi bien personnellement que collectivement, la fin de la Seconde Guerre mondiale. En ce sens, Gengis Khan relève bien plus du mythe que de l'histoire : il offre une biographie (celle de René Grousset) matricielle, propre à la répétition, qui met à distance une situation traumatique et agit en tant que déchiffrement de cette dernière. Le conquérant mongol, vu par le prisme de la fiction, fournit un nouveau régime de vérité (Paul Veyne)<sup>46</sup> et

<sup>41</sup> Ce sera d'ailleurs tout l'enjeu de l'entreprise du roman *Cédipe sur la route* (Arles, Actes Sud, 1990), venant combler le manque laissé par la perte de la pièce sophocléenne, entre *Cédipe-Roi* et *Cédipe à Colone*.

<sup>42</sup> Ute Heidmann, « Épistémologique et pratique de la comparaison différentielle. L'exemple des (ré)écritures du mythe de Médée », dans (éd. Maya Burger et Claude Calame), « Comparer les comparatismes. Perspectives sur l'histoire et les sciences des religions », Paris, Edidit – Milan, Archè, 2006, p. 150.

<sup>43</sup> Et ce, bien qu'Henry Bauchau commence par écrire un poème, intitulé « L'arbre de Gengis Khan », (P, 63-65), publié dans Henry Bauchau, *Poésie complète*, [édition revue et corrigée par l'auteur et Marie Donzel], Arles, Actes Sud, 2009, p. 35-38.

<sup>44</sup> Voir Jean Leclercq, « L'art comme lieu du sens et de la vérité corporelle chez Henry Bauchau », dans « Henry Bauchau et les arts », *Revue internationale Henry Bauchau. L'écriture à l'écoute*, Presses universitaires de Louvain, n° 2, 2009, p. 108.

<sup>45</sup> D'autres mises en scène suivront, mais rares : Jean-Claude Drouot et Pierre Laroche, en 1989, au Théâtre national de Bruxelles, et Benoît Weiler et Éric Pellet, dans les années 2000, avec le Théâtre de l'Estrade.

<sup>46</sup> *Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes ? Essai sur l'imagination constituante*, Paris, Seuil, coll. « Points. Histoire », [1983] 1992.

d'intelligibilité (Claude Calame)<sup>47</sup> de l'histoire, dans lequel la communauté, celle qu'Henry Bauchau nommera le « peuple du désastre »<sup>48</sup>, pourra puiser les germes d'une identité retrouvée.

On le sait, la réalité dépasse parfois les espérances de la fiction. Le cas est flagrant en ce qui concerne Gengis Khan, et l'opération de « mythification » que mène l'écrivain belge dans les années 1950 est en tous points comparable (bien que pour des motivations et des intentions différentes) à l'appropriation du conquérant par la jeune Mongolie dans les années 1990. Au sortir de l'ère communiste, qui avait vu s'imposer la République populaire mongole de 1924<sup>49</sup> à 1992, la Mongolie peine à se définir et à émerger en tant qu'État à part entière. Ce sera chose faite grâce à l'aide de celui qui sera alors considéré comme le « Père des Mongols » : aéroport, rues, places, statues, mausolée, billets de banque... Gengis Khan est partout et incarne le symbole fort d'une nation en plein développement.

Mais que faire des autres échos de l'histoire, que l'on entend notamment s'élever du côté de la Perse ? Est-il le bourreau sanguinaire ? L'unificateur des peuples ? Le protecteur de la route de la soie ? L'ami loyal de Timour et de Tchelou t'saï ? Le grand orchestrateur de la *pax mongolica* ? Ou tout cela à fois ? Qui ment et où réside le vrai de cette figure ?

[RETOUR AU DÉBUT DE L'ARTICLE](#)

[RETOUR AU SOMMAIRE](#)

---

<sup>47</sup> *Poétique des mythes en Grèce antique*, Paris, Hachette Supérieur, coll. « Langues et civilisations anciennes », 2000.

<sup>48</sup> Voir, par exemple, Henry Bauchau, *L'Enfant bleu*, Arles, Actes Sud, coll. « Babel », [2004] 2006, p. 102.

<sup>49</sup> Avant 1911, le territoire mongol est sous la souveraineté de l'Empire mandchou des Qing.

## LECTURE

### *Improvisation sur l'affiche...*

Mathilde BERG,

*Université de Lille*

**V**érité : ce que l'on croit avec véracité n'est qu'un vaste mensonge universel. Y a-t-il plus grand mensonge que ce qui est vrai ? La mer, le sable, une mouette, cela sonne vrai, calme, beau, logique. Ce qui est normal nous semble vrai, ce que l'on pense vrai nous semble normal.

Mais si l'on entend la mer murmurer ses secrets, si la mouette se pose sur une tomate impalpable, croit-on toujours que la vérité est sous nos yeux ?

Et pourquoi pas ?

Je te dis que...

Sur une plage déserte, la mer avance et se retire, charriant des algues noires et visqueuses. Le soleil blanc se reflète sur l'eau, éclatant. Une mouette observe l'horizon lointain, perchée sur une tomate mûre à point, gorgée de sucre et de soleil. Sens-tu l'absurdité s'insinuer ? Contente-toi d'écouter...

Une balance au milieu de ton champ de vision, rouge, énorme, l'aiguille fixement pointée sur les trois cent cinquante grammes. Cela sent l'image falsifiée, montée de toutes pièces.

Dis-moi... Crois-tu que je te mente ?

[RETOUR AU DÉBUT DE LA LECTURE](#)

[RETOUR AU SOMMAIRE](#)