

MuseMedusa

REVUE DE LITTÉRATURE ET D'ART MODERNES



[La revue](#)

[Dossiers](#)

[Appel à contributions](#)

[Protocole de rédaction](#)

[Pour nous joindre](#)

Variations sur le deuil dans la poésie récente du Cône Sud

Geneviève Fabry

Université catholique de Louvain

Auteure

Résumé

1. Edmundo Gómez Mango, *La*

Abstract

Durant la période qui a accompagné la fin de la dictature et le passage postérieur à la démocratie, on a pu observer, tant en Argentine qu'au Chili (même si les conditions socio-politiques de cette transition ont été bien différentes), une grande prégnance de la problématique du deuil lié aux circonstances traumatisantes de la pratique de la disparition orchestrée par les juntas militaires au pouvoir. Enterrés dans des fosses communes ou lâchés depuis des hélicoptères sur les sommets des Andes ou dans l'eau du Río de la Plata, des milliers de détenus-disparus n'ont pas reçu l'hommage funéraire qui aurait permis à leurs proches de commencer à élaborer un deuil rendu particulièrement difficile dans de telles circonstances. Aux heures les plus sombres de la dictature, des figures se sont levées, souvent des femmes, pour réaffirmer le droit à la vérité, à la justice et aux rites de deuil. Particulièrement en Argentine, celles que l'on a appelées les Mères de la Place de mai (du nom de la place qui fait face au Palais présidentiel à Buenos Aires), ont défilé semaine après semaine pour protester contre les disparitions. Comme le rappelle le psychanalyste Gómez Mango,

“ [e]lles représentaient la vieille scène du cortège funéraire, mais d'un cortège funéraire sans mort ; elles présentaient l'absence des corps morts, le sépulcre vide ; elles étaient

Place des Mères, Paris, Gallimard, 1999, p. 25-26.

2. Idelber Avelar, *Alegorías de la derrota : la ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*, Santiago de Chile, Editorial Cuarto Propio, 2000, p. 21. C'est moi qui traduis.

l'absence du cadavre du fils. [...] Nouvelles Antigones, elles refusaient l'horreur, la monstruosité du cadavre sans sépulture ; [...] mutilés et exposés à la corruption, [les corps morts de leurs enfants] risquaient le danger d'un double effacement, du corps et du nom propre. Leur ronde devenait une impossible oraison funèbre [...].¹

Durant la littérature contemporaine et immédiatement postérieure à la dictature, tant au Chili qu'en Argentine, on a pu observer la prédominance d'une lecture qui tendait à allégoriser l'expérience du deuil collectif des détenus-disparus. Dans ce contexte, comme le souligne Avelar dans un essai qui fit date,

“ le travail de deuil impliquerait la socialisation d'une *tombe extérieure* où la littéralité brute de la parole se laisserait, au moins partiellement, métaphoriser. Ce serait, disons, l'essai d'Antigone : installer l'irréductibilité du deuil dans la ville et forcer l'État à reconnaître cette irréductibilité. Cet essai est, cependant, également médiatisé par des structures allégoriques, par des fragments qui font le deuil d'une totalité perdue.²

Là encore, c'est la figure d'Antigone qui est convoquée pour figurer les opérations symboliques à l'œuvre dans le champ culturel et social. Mais qu'en est-il dans la littérature plus récente ? Les « Antigones furieuses³ » ont-elles abandonné leurs

3. Il s'agit d'une allusion à la pièce de théâtre de la dramaturge argentine Griselda Gambaro, *Antígona furiosa* (1983).

4. Pour un premier bilan de cette production, voir le livre de Beatriz Sarlo, *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2005. On trouvera des références assez complètes sur la production plus récente dans Lucero de Vivanco (éd.), *Memorias en tinta. Ensayos sobre la representación de la violencia política en Argentina*,

revendications ? Le geste d'Antigone est-il devenu illisible ou invisible ? Il semble en tout cas que la littérature plus récente évite l'allégorie et la reprise mythique que la littérature des années 1980 à 2000 avait privilégiées. Le nom d'Antigone ne résonne plus de façon aussi explicite, mais il continue de hanter la quête politique, sociale et culturelle d'une mémoire collective qui peine à stabiliser des représentations du passé récent, fussent-elles conflictuelles.

Le présent article entend interroger cette problématique du deuil telle qu'elle résonne encore chez des écrivains plus jeunes, qui étaient enfants durant la période dictatoriale et n'ont pas été eux-mêmes acteurs, témoins directs ou victimes. Nous n'allons pas ici explorer les modes littéraires ou cinématographiques des récits réalisés par les enfants des détenus-disparus. Diverses variations génériques de l'autofiction, depuis le roman jusqu'au documentaire, ont été étudiées à profusion, ces dernières années, dans le cadre du paradigme plus large de la post-mémoire tel qu'il a été pensé par Marianne Hirsch et adopté, moyennant critiques et modifications, en Amérique latine⁴. La création poétique a semblé retenir nettement moins l'attention des chercheurs. Pourtant, il est pertinent de se demander quels sont les dispositifs formels et les motifs récurrents mis en œuvre par les poètes nés durant les années 60 et 70 (et donc enfants ou adolescents durant la dictature argentine de 1976-1983, de même que sous le gouvernement militaire de Pinochet, 1973-1990). Nous mènerons

Chile y Perú, Santiago de Chile, ED. Universidad A. Hurtado, 2013.

5. Juan Soros, *Cineraria*, Madrid, Amargord, 2008 ; Silvio Mattoni, *El país de las larvas*, Buenos Aires, Paradiso, 2001 ; Yaki Setton, *Nombres propios*, Buenos Aires, Bajo la luna, 2010. Les extraits sont traduits par nos soins ; la page est indiquée directement après la citation, dans le corps du texte. Les titres des poèmes apparaissent entre crochets.
6. Juan Soros, né à Santiago de Chile en 1975, est l'auteur de plusieurs recueils et également d'un ensemble de poèmes visuels.

cette recherche dans un corpus⁵ exemplatif de trois recueils qui déploient, de manière à chaque fois profondément originale, un tissage délicat entre deuil privé et deuil collectif.

Cineraria (2008) de Juan Soros : l'être-cendre du sujet lyrique et le poème comme épitaphe

Une compilation récente de l'écrivain Juan Soros⁶ – *Luto* (2014) – nous situe d'emblée dans cette problématique. Il est à noter ici que la langue espagnole possède deux mots distincts pour traduire la notion de deuil : *luto*, qui fait référence aux aspects rituels et extérieurs du deuil, tandis que *duelo* se réfère principalement aux dimensions affectives et intérieures liées à la perte d'un être cher. Le parcours anthologique en trois temps que nous proposons ici déclinera la question du deuil d'abord du côté du *luto* (Soros), puis du *duelo* (Mattoni), avant de montrer comment, chez Setton, se tresse une écriture véritablement rituelle d'un rapport à la fois historique et personnel au défunt.

Le second des quatre recueils rassemblés dans le livre *Luto* de Juan Soros s'intitule *Cineraria* [*Cinénaire*] et a fait l'objet d'une publication indépendante en 2008. Plusieurs des poèmes de Soros ont été repris dans l'anthologie *Cantares, nuevas voces de la poesía chilena*, éditée par Raúl Zurita en 2004, poète avec lequel Soros partage différents traits, dont le goût pour le sublime et la diction inspirée par les livres prophétiques de l'Ancien Testament. Cette caractéristique est

7. Rodrigo Cordero Cortés, « La urna y la ceniza : Cineraria », *Taller de Letras*, n° 42, 2008, p. 223.
8. Myriam Watthee-Delmotte, « Les tombeaux littéraires : du rite au texte », dans Baudouin Decharneux, Catherine Maignant et Myriam Watthee-Delmotte, *Esthétique et spiritualité 2 : Circulation des modèles européens*, Fernelmont, Éditions Modulaires Européennes, coll. « Esthétique et spiritualité », 2012, p. 295.

sensible dans *Cineraria*, le livre qui nous occupe. Le tressage intertextuel y est massivement et explicitement convoqué pour mettre en scène, dans les 52 poèmes du recueil, la convergence des principales traditions occidentales (grecque, latine, juive et chrétienne principalement) autour de l'expérience de la mort et de son reste, à la fois physique et métaphorique : la cendre. En français comme en espagnol, « cinéraire » est ici employé comme adjectif qui renvoie à ce qui peut contenir les cendres d'un mort. Or, comme le rappelle la note relative au poème final intitulé σορος, le mot grec « sorós » désigne « l'urne funéraire » (note de l'auteur, p. 66). Par un mécanisme de synecdoque étendue déjà souligné par Cordero Cortés, le pseudonyme de l'auteur se réfracte dans le recueil entier⁷. Celui-ci évoque une sorte de « fondation négative » de l'acte poétique, typique peut-être d'une part importante de la poésie contemporaine, s'il faut en croire Claude Reicher, cité par Myriam Watthee-Delmotte⁸. Le livre-urne contient des cendres-poèmes... résidu de quel feu ? Le poème inaugural « *Pira* [Bûcher] », tout en réitérant la synecdoque du titre, appelle celui-ci de ses vœux en « guettant la rédemption/au moyen du feu » (p. 9).

La lecture serait-elle le brasier vivant d'un langage incandescent ? Le troisième poème déçoit cette attente d'une façon radicale. L'épigraphe de T.S. Eliot (« *In my beginning is my end* ») souligne l'inversion généralisée qui préside à cette réécriture de Jean I, 1-14 :

9. Karine Lanini, « Discours funèbres », dans *Le Dictionnaire du littéraire*, Paul Aron, Denis Saint-Jacques et Alain Viala (dir.), Paris, Quadrige/PUF, 2006, p. 154.

“

- 1 À la fin, il n'y aura pas la parole,
et la parole sera en silence,
et la parole sera le silence.
- 2 Celle-ci sera à la fin en silence.
- 3 Elle vide toute chose
et sans elle rien
de ce qui est vidé, ne sera vidé.
- 4 En elle réside la mort
et la mort est l'ombre des hommes.
[...]
- 14 Et notre parole s'est faite cendres,
et elle a recouvert nos têtes,
et nous sommes devenus aveugles,
aveugles dans le silence,
exilés de la grâce
et déchus. (p. 12-13)

De façon transparente, le poème reprend la rhétorique de l'évangile de Jean (il en adopte même la division en versets) et inverse systématiquement le sens des principales isotopies : la parole n'est plus identifiée à Dieu mais au silence et à une force d'évidement et de mort ; le Verbe divin devenu chair qui donnait aux êtres humains de contempler la gloire du Fils de Dieu se transforme chez Soros en « cendres », signe d'aveuglement et de chute sans rédemption. C'est la parole elle-même qui est cendre, c'est-à-dire intrinsèquement liée à la dévastation de la mort, à la désolation d'une existence dépourvue d'espérance et dont l'horizon est toujours déjà celui de la fin. Ainsi, plus que d'un objet désigné par l'histoire collective ou personnelle, ce dont le « Je » lyrique semble devoir faire le deuil

10. Mattoni est né à Cordoba (Argentine) en 1969. Il est également traducteur de poètes et philosophes français (Francis Ponge, Georges Bataille, Yves Bonnefoy, entre autres).

impossible est d'un langage qui puisse boire aux sources de la vie. La poésie, dans l'extrême brièveté des poèmes de *Cineraria*, tend à se réduire à des épitaphes :

“ J'use un mélange de sang et de cendre
pour fixer dans la marge du temps
ces épitaphes
et lamentations. (p. 16)

Karine Lanini nous rappelle que « dans l'épitaphe, inscription en vers ou en prose gravée sur un tombeau [...], la voix qui s'élève figure celle du défunt enseveli [...] ; elle est parfois remplacée par une voix qui serait celle de la Mort. Elle s'adresse au passant, à qui elle rappelle à la fois le souvenir du défunt et l'inéluctabilité de la mort (*memento mori*)⁹ ». Le « Je » lyrique, comme figure déjà morte, ou dont la seule existence réside dans l'accueil des morts et de leur mémoire, semble être ce tombeau porteur d'épitaphes. Certes, le sang y apparaît parfois mélangé aux cendres, signe d'une vie ambiguë, comme dans le poème « *Sangría* [Saignée] » où il est spécifié que le texte doit être « écrit avec des cendres sur/la peau d'un agneau sans tache », « écrit avec du sang/sur un abîme de brouillard » (p. 23). Le motif de l'agneau semble pointer vers le Christ et l'évocation de sa résurrection. Mais là aussi, on observe la même logique de lecture dominée par la reconnaissance de l'intertexte biblique et de son inversion sémantique, phénomènes qui se répètent dans d'autres poèmes significativement intitulés « *Noli me tangere* »,

11. Dans la section « En provenance d'une traduction » (dans Jean Allouch, *Érotique du deuil au temps de la mort sèche*, Paris, EPEL, 1997, p. 154-154-III), Allouch cite les commentaires de Mattoni, lequel avait repéré des inexactitudes dans les références à Mallarmé faites par Allouch. Ensuite est inséré « L'échec de la pudeur » (*ibid.*, p. 154-III à p. 154-XI).

12. *Ibid.*, p. 20.

13. *Ibid.*, p. 154-XI.

14. Myriam Watthee-Delmotte, « Les tombeaux littéraires : du rite au texte », *loc. cit.*, p. 295.

15. *Ibid.*, p. 294.

« *Quoniam advesperascit* » (Luc 24, 29) et « *Aparición* [Apparition] », où le « Je » lyrique est identifié au ressuscité. Mais ce dernier est une figure spectrale, dépourvue de tout élan, si ce n'est celui d'interpeller les vivants pour leur demander une sépulture : « Couvre mes yeux/d'une pierre tombale » (p. 51). La supplication pour un rite de deuil à rendre au « Je » lyrique prend sa forme définitive dans le dernier poème du recueil qui s'énonce une fois encore comme une prière énoncée par une voix identifiée à la cendre et à la terre comme lieu funèbre :

“ Terre stérile et désolée
est la cendre que je suis. (p. 64)

L'être-cendre du sujet lyrique renvoie à une conception du langage comme abandonné sans rémission à la force radicale de néantisation qui travaille tout le cosmos. Seul, reste inscrit le poème comme épitaphe sur le tombeau d'un défunt inassignable : le langage lui-même comme toujours déjà mort.

*Le pays des larves (2001) de Silvio Mattoni :
tombeau littéraire pour un fils non né*

El país de las larvas [Le pays des larves] engage, pour sa part, une conception du langage poétique davantage traversée par des forces vitales même si le deuil y occupe également une place fondamentale. Ce recueil est le cinquième du poète et essayiste argentin Silvio Mattoni¹⁰. Le paratexte

16. Silvio Mattoni, cité par Jean Allouch, *op. cit.*, p. 154-VII.

signale d'emblée le caractère central du rapport à la mort, mais cette fois sur le plan plus affectif du *duelo*. Premièrement, l'épigraphe tirée de l'*Énéide* (livre VI, coll. 695-696) met en scène les retrouvailles d'Énée et de son père Anchise aux Enfers, sur les rives du Léthé ; ces retrouvailles sont paradoxales puisqu'elles donnent lieu à un long échange entre le père et le fils, mais celui-ci ne peut étreindre Anchise, même s'il s'y essaie par trois fois. Le recueil lui-même porte la trace d'une structure ternaire : les trois parties s'intitulent respectivement « Funérailles », « Fétiches » et « Fables » et sont divisées en trois sections, elles-mêmes comprenant un nombre variable de poèmes. Le dernier du recueil constitue une sorte de postface poétique à l'ensemble et donne la clé, autobiographique semble-t-il, du jeu allocutif qui traverse les textes :

“ Si la larve de mon grand-père, ce reste
terne dont je me souviens, a cherché
à renaître dans une chair minuscule,
il ne put pas, il ne pourra jamais le faire.
(p. 46)

Cette « chair minuscule » est celle du fils annoncé, du « frère probable » (p. 46), du fœtus qui mourra bien avant la naissance attendue et dont la mort dialogue mystérieusement avec celle du grand-père dont les funérailles ouvrent le recueil. La vie fœtale interrompue par la mort n'a pas donné lieu à une véritable relation filiale pour le père ; elle apparaît comme celle d'une *larve*, dont le même poème final nous rappelle la double signification : « un

17. Yaki Setton est né en 1961 à Buenos Aires. Il est l'auteur de plusieurs livres de poésie.

état/antérieur à la vie, une promesse/de maturation, mais aussi un fantôme,/le résidu d'un mort récent. » (p. 46) Qu'est-ce qu'être père d'un enfant mort si prématurément ? Cette question, à peine ébauchée dans le dernier poème, est déplacée vers le traitement de la mort du grand-père, elle-même évoquée au travers du prisme des relations tendues qui liaient le grand-père et son fils (p. 22-23). Se refusant au rite extérieur du deuil, le père du « Je » lyrique se livre à un travail de deuil singulier :

“ Il te donne à la mort, te considère parti,
et demande en échange une attention qui ne
soit pas
un subside. Quand personne ne se souviendra
de ta vie, lui continuera à la penser. (p. 23)

Cet « héritage véritable » (p. 33) du père pour le fils, si difficile à concevoir, n'est-il pas simplement cette présence de l'absent prolongée dans l'effort d'une *pensée* ? C'est ce que semble exprimer la fin du poème qui clôt le recueil (et dont nous avons déjà cité deux fragments) :

“ [...]
 Enterrons-nous les vieux
pour savoir enfin que faire
de ceux qui ne laissent pas un gramme
de chair dans les jardins funèbres ?
Peut-être pour nous est-il trop tard,
ou peut-être cette pureté acharnée
de l'absence qui insiste jusqu'à ce que
quelque chose

18. Voir le livre de Georges Didi-Huberman, *Images malgré tout*, Paris, Minuit, 2005.

puisse naître est-elle l'origine
des dieux expressifs que nous adorons.
(p. 47)

Il est bien tentant de lire ces vers à la lumière d'un commentaire que Mattoni rédige, à peine quelques années plus tôt, à propos d'un livre posthume de Stéphane Mallarmé : *Pour un tombeau d'Anatole*, livre inachevé, fragmentaire et posthume, écrit en écho à la mort de son fils Anatole survenue en 1879. Le texte de Mattoni, intitulé « L'échec de la pudeur », est d'abord publié en français et inséré dans la seconde édition du livre de Jean Allouch, *Érotique du deuil au temps de la mort sèche*, dont Mattoni avait été le traducteur en espagnol¹¹. Ce qui est mis en « échec » dans les 202 fragments exhumés par J. P. Richard en 1961, c'est précisément ce qu'Allouch appelle le « sacrifice gracieux ». Pour Allouch, dans une époque marquée par l'effacement des rites de deuil et l'individualisation radicale de la perlaboration de la perte, le deuil peut être envisagé comme un « acte sacrificiel gracieux, consacrant la perte en la supplémentant d'un petit bout de soi¹² ». Mallarmé se refuse au sacrifice en renonçant à la publication du *Tombeau pour Anatole* :

“ si Mallarmé avait publié le *Tombeau* [...] dans son essentiel bégaiement, il aurait alors accompli un véritable sacrifice « gracieux ». Qu'aurait-il sacrifié ? Une partie de soi-même, pour lui au moins, qui montrerait là, dans le livre, les restes que les dieux, pour ainsi dire,

19. Giorgio Agamben, *Ce qui reste d'Auschwitz. L'archive et le témoin*, trad. Pierre Alferi, Paris, Rivages, 2003.

20. *Ibid.*, p. 35.

21. Primo Levi cité par Giorgio Agamben, *ibid.*, p. 36.

22. « Qui se charge de témoigner pour eux sait qu'il devra témoigner de l'impossibilité de témoigner. Or voilà qui altère irrémédiablement la valeur du témoignage [...]. » (*Ibid.*, p. 36-37.)

laissent en partant aux mortels ; Mallarmé aurait sacrifié sa musicalité, ses voiles, dans le déchirement et le pli du rideau du temple qui président à tous les funestes coups de dés.¹³

La religiosité latente dans le geste thanatographique, où l'écriture subsume un désir d'éternité, n'est sans doute pas étrangère au genre du tombeau. Comme le rappelle Myriam Watthee-Delmotte, les tombeaux littéraires de Mallarmé – elle mentionne aussi ceux consacrés à Baudelaire, Poe et Verlaine – « incorpore[nt] dans la langue d'un poète vivant le souffle d'un poète physiquement absenté mais spirituellement présent¹⁴ » ; le « Tombeau est donc à la fois l'affirmation d'une existence perdue et la reconnaissance de la mort¹⁵ ». Mais les fragments écrits en écho au décès d'Anatole ne forment pas le monument d'un deuil possible. Dans les fragments du *Tombeau*, l'écriture mallarméenne tend plutôt à « nier la mort elle-même [...] en faisant de l'absence du corps une nouvelle présence, la présence des traces dans la mémoire, l'intensité du souvenir, où l'hallucination remplace la pérennité chrétienne de l'âme¹⁶ ». Le fils-« larve » du « Je » lyrique de Mattoni peut-il être ainsi enfermé dans le tombeau poétique écrit par son père ? Le fœtus évoqué à la fin du recueil est deux fois absent, perdu dans l'expulsion de restes organiques confus (« fait et défait », p. 47) : reconnaître la singularité de la perte qu'il représente implique, à l'inverse de Mallarmé, non pas de nier la mort, mais de reconnaître sa place dans une lignée

23. François Rastier, *Ulysse à Auschwitz. Primo Levi le survivant*, Paris, Cerf, 2005, p. 118.

24. *Ibid.*, p. 119 ; c'est moi qui souligne.

25. Le recueil comme fiction historique fait l'objet d'une étude de G. Fabry dans une prochaine publication (« La ficción histórica en dos poemarios recientes (Cuadernos de guerra de Raúl Zurita y Nombres propios de Yaki Setton) », *Studii ispanici*, 2016, sous presse).

26. Voir l'article anonyme « Yizkor », *Jewish Virtual Library*, (page consultée le 24 août 2015) : « The central part of Yizkor is a single paragraph beginning Yizkor elohim (may God remember). Prayer books have individualized paragraphs to be recited for a deceased mother, father, male relative

transgénérationnelle, c'est-à-dire de reconnaître *in fine* la transmission de la vie.

Celle-ci est symbolisée dans le texte par une réflexion autour du patronyme de l'auteur. D'origine italienne, le mot « *mattoni* » signifie « briques » et est convoqué pour évoquer l'hospice où se meurt son grand-père : « *sotto i mattoni già neri dell'ospizio.* » (p. 36) Plus fondamentalement, l'absence de corps et de sépulture pour le fœtus (« Manque le petit cercueil », p. 44) est associée à la continuité du nom de famille : il y a un « fil » qui « s'enroule dans ces patronymes espagnols,/italiens, germaniques » (p. 44). Le lieu où se croisent ces noms dont les lignées forment un « écheveau » que l'on peut « dérouler vers l'arrière » (p. 44) n'est autre que la nation irriguée par l'immigration européenne de la fin du XIXe et du début du XXe siècle : l'Argentine. La dimension nationale n'apparaît ainsi que dans cette brève suggestion qui émane de cet avant-dernier poème, lequel suggère également non une communauté spirituelle qui procéderait des défunts enterrés sur le sol national, mais seulement des manières d'être (« des visages, des manières de se tenir debout », p. 44) que l'interruption de la mort ramène à leur condition spectrale : « Ensuite,/chaque larve éteinte se recroqueville », p. 44). Uniquement dans le titre – *Le pays des larves* –, pointe la collectivité nationale, le *pays* comme réunion des « larves », à la fois fantômes et formes embryonnaires, restes du passé et promesses d'avenir.

(including husband, son, brother, uncle and grandfather), female relative (including wife, daughter, sister, aunt and grandmother), extended family and martyrs. The first four of these paragraphs have a space in which to mention the name of the deceased. »

27. Pour les limites méthodologiques et théoriques du rapprochement entre prière et poème, on consultera avec profit Myriam Watthee-Delmotte, « À l'interface de la mémoire et du pouvoir. Poésie et prière », *Littérature et ritualité. Enjeux du rite dans la littérature française contemporaine*, Bruxelles, Peter Lang, 2010, p. 96-115.

*Noms propres (2010) de Yaki Setton : la
nomination poétique comme acte de mémoire*

La dimension historique et nationale est au contraire centrale dans *Nombres propios* [*Noms propres*], recueil publié en 2010 par l'écrivain argentin Yaki Setton¹⁷. Le premier des 39 poèmes met en scène un « Je » lyrique qui, un jour de « janvier 2005 », « [s']imagine traverser le pont » Mirabeau, à l'endroit même où « mourut Paul Antschel ou Paul Celan », et suppose que, 35 ans après sa mort, face à une photo du poète, « [c]ertainement personne ne reconnaîtra Paul Celan » (p. 10). Ce poème inaugural pose l'espace de la mémoire entre les deux pôles de l'imagination et de l'histoire factuelle qui rappelle un fait désormais déconnecté de la mémoire collective. Dans le reste du recueil, ce « Je » lyrique, à la fois singulier et situé, se tiendra à la croisée des chemins entre histoire et mémoire, entre recherche factuelle et résonance imaginaire, pour un parcours au fil du XXe siècle et de ses plus extrêmes violences. Cette situation de l'énonciation est précisée dès le second poème, « *Haleb* », qui présente le « Je » lyrique comme un immigré argentin d'origine syrienne de la troisième génération. À première vue, l'adaptation graphique du toponyme Haleb/Aleppo dans le poème (p. 11) rend compte de l'histoire d'un sujet qui s'approprie l'histoire de ses origines par la mémoire et l'imagination et qui, en même temps, manifeste son acculturation dans l'Argentine hispanophone. Plus loin dans le même poème, le nom de la ville se décline cependant selon différentes variantes : « [...]

son nom m'apparaît-il fertile pour les rêves, refuge de nos aïeux ? /Aram Zobá, Halab, Haleb, Halep, Aleppo la blanche sont les noms/pour te nommer tandis que des trompettes lancinantes fendillent les murailles [...] » (p. 12). Cet éventail des variantes toponymiques permet de parcourir l'histoire de la ville, qui est aussi celle du Proche-Orient, et d'introduire la question religieuse d'un point de vue linguistique : « mes paroles qui, en arabe ou en hébreu imitent les gestes et le balancement/de mon corps, je m'incline vers Jérusalem, je m'incline vers La Mecque/et je balbutie des bénédictions » (p. 12). La prière n'apparaît pas ici tant comme un acte de foi que comme un acte de mémoire, un balbutiement au sein duquel affleurent les couches identitaires recouvertes dans la simple quotidienneté.

Après ces textes qui constituent une espèce de portique du recueil se succèdent 36 poèmes, tous accompagnés d'une photographie, sauf le dernier, sur lequel nous reviendrons en détail. Les poèmes évoquent tous des faits historiques, aisément identifiables, grâce à l'usage insistant des noms propres, de personne ou de lieu, ordonnés chronologiquement. Le paratexte des poèmes déploie ainsi un parcours à la fois temporel et spatial de la violence du XXe siècle : depuis l'évocation de « *Canetti* » (p. 13), de l'« *Anschluss* » (p. 15), de la persécution des Juifs par les nazis jusqu'à l'histoire récente en Argentine. Le parcours se termine sous le « Pont Alsina » (p. 83), écho du pont Mirabeau initial et lieu qui rappelle un événement révélateur de

l'ambiance post-dictatoriale en Argentine (neuf policiers tuèrent un jeune homme, après l'avoir torturé, le 14 septembre 2002). Chaque poème se présente donc comme une vignette à la fois visuelle et verbale, qui réécrit une scène chargée de violence. La focalisation du sujet lyrique tend à interroger et à problématiser les faits apparemment transparents retenus par une historiographie événementielle.

Cette problématisation est spécialement sensible dans la série de poèmes consacrés à la Shoah. Dans « Krematorium II », Setton se réfère explicitement aux principales contributions philosophiques et artistiques relatives aux camps d'extermination et au statut du témoin :

“ Tous les chemins conduisent à Filip Müller,
pensé-je tandis que je lis Poliakov, Agamben,
Hilberg, Levi, Huberman [...]
Je le lis mais j'ai besoin de l'entendre,
d'écouter son ton neutre quand il parle dans
Shoah de Lanzmann. (p. 23, 24)

La forme poétique choisie par Setton parie sur un dialogue subtil : il s'agirait de montrer « des images malgré tout » et de les faire entrer dans un dialogue textuel qui les rend lisibles¹⁸. Le poème « *Muselmann* » (précédé par une photo d'archive de ce que l'on suppose être les litières du camp) fournit un exemple particulièrement éclairant d'un tel dialogue :

“

Celui-là est-il un homme, celui qui s'approche
derrière la fumée,
extrêmement maigre, le regard éteint,
l'expression inerte, les yeux enfoncés, la peau
grise,
translucide et sèche ? Celui-là est-il un
homme, merde noire,
et liquide sous ses vêtements, dans les sabots
et qui laisse une odeur nauséabonde de
dysenterie
à mesure qu'il traverse le baraquement ?
Celui-là est-il un homme,
prostré sur sa litière, sous d'autres corps,
qui respire à peine, mange à peine, bouge à
peine,
est à peine un homme ? C'est un *muselmann*
(Auschwitz),
c'est un un *gamel* (Majdanek), un *kretiner*
(Dachau),
un *krüpel* (Stutthoff), un *schwimmer*
(Mauthausen),
un *Kamele* (Neuengamme), une *muselweiber*
(Ravensbruck). C'est une voix qui ne parle
pas, des yeux
que ne regardent pas, des oreilles qui
n'écotent pas, un squelette
qui marche et ne sent pas les coups
frénétiques du SS
dans les œdèmes de ses fesses, dans les
testicules, dans le corps
exangue qui tombe sur ses propres
excréments. (p. 21)

L'évocation du camp d'extermination d'Auschwitz commence en écho avec un titre de Primo Levi : *Se questo è un uomo* (1947). Le poème est scandé par la répétition de cette phrase, d'abord sous la modalité interrogative (trois fois), avant de se déployer dans une réponse sous forme de diptyque. La première partie de la réponse énumère des termes qui renvoient à la victime du camp d'extermination dans son ultime stade de dégradation. La dernière phrase passe du statut dénotatif à la description qui souligne la disparition de toute humanité vivante dans la perte du langage et de la sensation. Le type d'implication que le texte requiert du lecteur pourrait sembler de type exclusivement affectif : créer l'empathie avec une victime privée de toute dignité et abaissée à la plus infâme forme d'abjection figurée dans la référence au champ sémantique excrémental. Cependant, il importe de souligner ici la problématisation réalisée dans le poème : comment nommer les victimes ? Est-il légitime d'utiliser la terminologie en vigueur dans le camp lui-même ?

De fait, l'insistance sur le terme « *muselmann* » entre en résonance avec les réflexions de Giorgio Agamben dans son essai *Ce qui reste d'Auschwitz. L'archive et le témoin*¹⁹. Agamben y poursuit sa recherche à propos de la « vie nue » et les formes les plus extrêmes de la biopolitique moderne qui culmine, selon lui, dans la figure du « musulman ». L'expression vient de Primo Levi, mais Agamben fait d'elle la pierre de touche de sa réflexion : le musulman est celui qui est arrivé à un tel stade de

déshumanisation et de faiblesse qu'il n'est déjà quasiment plus semblable à un être humain. L'objet de tout témoignage sur le camp d'extermination devrait donc consister à donner la voix à cette victime maximale, victime qui, par définition, n'a pu survivre au régime qui l'a annihilée. Agamben signale ainsi une « lacune²⁰ » au cœur du témoignage puisque « les musulmans, les engloutis, les témoins intégraux²¹ » moururent dans le camp sans pouvoir livrer un témoignage, ce qui mène à une aporie : le témoignage comme énonciation à propos de sa propre impossibilité²².

Cependant, dans le poème cité, Yaki Setton n'essentialise pas le mot « *muselmann* » comme emblème d'une telle aporie. L'énumération de différents termes équivalents dans des environnements concentrationnaires analogues à Auschwitz (*gamel*, *kretiner*, etc.) montre au contraire qu'aucune généralisation théorique ne peut prévaloir sur une approche respectueuse de circonstances historiques concrètes. Par conséquent, la perspective de Setton nous semble plus proche de celle de François Rastier, lequel critique précisément la lecture qu'Agamben réalise de Primo Levi. Rastier s'insurge contre le caractère indicible qui enfermerait l'expérience du témoignage, parce qu'il tend à saper la portée épistémologique du témoignage : « Confronté à l'irreprésentable de l'expérience mortelle [du musulman] et à l'indicible immanent du langage, le témoignage ne peut plus être ni un document, ni une œuvre²³ ». Or, selon Rastier, il est indispensable de sauvegarder la

possibilité d'un témoignage intégral car « Le rôle du témoignage n'est pas de dire l'irreprésentable, mais de le porter à la connaissance, selon une raison capable de cerner ce qui lui échappe ; ainsi pourra-t-on rendre justice, tant dans le sens judiciaire de la sanction des coupables, que dans le sens éthique de l'hommage dû aux victimes²⁴ ». Le recueil de Setton apparaît, dans cette perspective, comme une tentative de chercher une manière adéquate de construire une fiction testimoniale²⁵ qui assume en même temps des zones d'ombre et de doute sans abandonner la portée épistémologique et éthique du poème.

La convergence entre prière et poésie déjà évoquée dans « *Haleb* » se déploie quant à elle dans le poème final intitulé « *Izcor* ». Ce terme signifie « souviens-toi » en hébreu et renvoie à un office juif pour les défunts qui se célèbre en principe quatre fois par an. Comme dans la prière juive de l'Izcor, le poème énonce la phrase rituelle, « Que Dieu se souvienn²⁶e », avant de mentionner les défunts de la famille : « Je dis/et répète leurs noms à voix basse qui tombent et frappent/comme des cailloux blancs sur des linceuls de tombes toujours ouvertes[.] » (p. 87) Le poète est ici l'officiant d'un rite irrigué par la tradition religieuse autant que littéraire²⁷. L'épigraphe de Paul Celan (« Nous creusons une fosse dans les airs/on n'y gît pas à l'étroit », p. 85) situe « *Izcor* » dans le sillage d'un témoignage littéraire à propos de la Shoah déjà évoqué dans les textes « *Mirabeau* » et « *Muselmann* ». Le poème s'ouvre en rappelant

l'importance de « n'oublier aucun nom » afin que « cette mélodie de voyelles/et de consonnes [devienne] un murmure propre et irrépétible/pour que personne sur la face de la terre puisse douter/de son existence » (p. 86). La remémoration des noms des défunts ainsi que la litanie funeste des modes d'assassinat (« Bûcher, chambre à gaz », p. 87) scellent ce « mémorial infini » (derniers mots du recueil). L'implication éthique et affective du lecteur à la fin du livre a été préparée par la fiction d'un voyage spatio-temporel d'un sujet lyrique qui établit des « ponts » entre les morts infâmes provoquées par la violence politique au cours du XXe siècle. Ces « ponts » induisent une manière de nommer le passé, sans simplification grossière : la nomination devient ainsi un acte, une désignation efficace d'une unicité ineffaçable et d'une existence certaine.

*

En contraste total avec la poésie de Juan Soros qui faisait du langage et de sa capacité référentielle perdue l'objet même du deuil d'un sujet an-historique, distancié de toute circonstance particulière et en position de réécrire le mythe fondateur, celui de la mort du langage même, Setton réaffirme la potentialité significative et pragmatique du poème dans sa double valeur de nomination signifiante de l'objet du deuil et d'évocation rituelle de son souvenir. À égale distance de l'élégie culturaliste de Soros et de la problématisation historiographique de Setton, qui

choisit *in fine* de se déployer dans une expression ritualisante, Mattoni situe l'expression du deuil à la fois en écho à différentes traditions lettrées (principalement *l'Énéide*), mais aussi dans une évocation subtile de deuils familiaux. Ceux-ci convoquent implicitement la poésie dans son pouvoir rituel d'offrir une sépulture faite de mots adressés à une communauté lectrice capable de les entendre, sépulture déployée dans l'espace du poème pour ceux dont le corps a été perdu : la « chair minuscule » du fils mort avant de naître, mais aussi les spectres des détenus-disparus dont la mémoire hante encore le « pays des larves ».

Pour citer cette page

Page précédente

[The Endless Burial of Polynices in Jorge Eduardo Eielson's *Antígona*](#)

Page suivante

[Charlotte Delbo et les tombeaux d'Antigone](#)

Leave a Reply

Your email address will not be published. Required fields are marked *

Name *

Email *

Website

Proudly powered by [WordPress](#) | Theme: Reddle by [WordPress.com](#).

Recommended for you

Entretien avec Alex
Cornil | MuseMedusa

musemedusa.com

Les Antigone de
l'ombre(littérature
contemporaine fran...

musemedusa.com

Le « Don Juan aux
enfers » de Baudelaire
entre Théophile et T...

musemedusa.com

insoumise |
MuseMedusa

musemedusa.com

AddThis