

Classé sans suite de Claudio Magris

Bernabé Wesley

Numéro 265, été 2018

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/89797ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Spirale magazine culturel inc.

ISSN

0225-9044 (imprimé)

1923-3213 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Wesley, B. (2018). Compte rendu de [*Classé sans suite* de Claudio Magris]. *Spirale*, (265), 78–80.

Un musée de l'oubli mis en prose : la vocation léthéenne du roman

Par Bernabé Wesley

CLASSÉ SANS SUITE (NON LUOGO A PROCEDERE)

de *Claudio Magris*

Traduit de l'italien par Jean et Marie-Noëlle Pastureau
Gallimard, 2017, 480 p.

Le titre du dernier roman de Claudio Magris, *Classé sans suite*, renvoie à l'abandon de toute poursuite judiciaire. Il annonce à quel point la question de l'amnésie collective est centrale dans ce livre : « *Ce n'est pas contre l'oubli que je lutte, mais contre l'oubli de l'oubli, contre la coupable inconscience d'avoir voulu oublier.* » Cette disparition au carré appelle une vocation « amnésilogique » très différente du devoir ou du travail de mémoire souvent attribué aux œuvres d'art et à la littérature. Afin de distinguer clairement cet art de l'oubli de la vocation mémorielle – sinon patrimoniale – généralement accordée au roman, je propose le terme de littérature *léthéenne*. Il qualifie, par référence au fleuve légendaire de l'Antiquité, les formes-sens d'un roman qui compose un espace de reconfiguration de la mémoire collective d'après ses oublis, dont le relevé fonde chez Magris une écriture critique et inventive.

Un musée de la guerre

Familier des personnages extravagants et marginaux, le romancier et essayiste italien s'inspire cette fois d'un personnage qui a vraiment existé, le professeur triestin Diego de Henriquez. Ce collectionneur excentrique a consacré sa vie entière à collecter toutes sortes d'armes et de matériels de guerre pour créer un musée de la Guerre à



vocation pacifiste qui « muséifie » la guerre pour la reléguer dans le passé. De ce bric-à-brac de mortiers, de coulevrines et de lance-torpilles surgit un véritable musée imaginaire de l'oubli dont l'exploration structure le roman. Une série de chapitres s'ouvrent par le descriptif du catalogue de ce projet muséal dédié à l'amnésie. Dans la salle n° 31, un demi-feuillet projeté sur le mur dévoile un dessin relevé sur le mur d'une cellule de prison, visage tronqué dont un écran d'ordinateur essaie de reconstituer – en le corrigeant continuellement – la portion manquante. La salle 19 est composée d'une grande cloche de verre transparent dans laquelle une souffeuse agite 2,8 tonnes d'affiches et de tracts de propagande de guerre, serpentins et étoiles filantes de carnaval qui roulent et se collent aux parois d'un aquarium de folie et de mensonge où s'exposent les idéologies mortifères ayant conduit aux massacres du XX^e siècle. Le roman met à distance ce projet muséal de différentes manières. Il le décrit d'une part en termes psychanalytiques comme le rêve, totalisant et mégalomane, d'un collectionneur maniaque dont la fascination pour l'abjection débouche par hasard sur une quête de vérité. D'autre part, il ne nomme le personnage du collectionneur que dans la note qui accompagne le roman et le situe à la périphérie de son intrigue. Au moment où s'ouvre le livre, le personnage est déjà mort dans un incendie qui a mis feu au hangar où il stockait ses reliques. Luisa Brooks, jeune chercheuse qui travaille sur les archives détruites du collectionneur, est le véritable personnage principal du roman. Elle procède alors à l'exégèse des traces

laissées par le disparu. Parallèlement, la généalogie de son histoire familiale se superpose à celle du musée et de son concepteur ainsi qu'à d'autres histoires individuelles marquées par les horreurs du siècle passé et dont l'oubli personnifie l'amnésie dans des figures anonymes.

Un palimpseste d'effacements

Si ce « Musée de la haine » forme une histoire des oublis de l'histoire, c'est qu'au cœur de l'entreprise d'exhumation de Louisa se trouve la *Risiera di San Saba*, camp de concentration et de transit où les nazis assassinèrent entre 3 000 et 5 000 personnes et où furent internés entre 20 000 et 25 000 prisonniers en transit vers d'autres camps. Ce sombre épisode de l'histoire de Trieste a lui-même fait l'objet de nombreuses tentatives d'effacement. Le 30 avril 1945, les nazis firent d'abord sauter et brûler l'installation. Par la suite, le hangar du collectionneur qui avait rassemblé toutes les traces de cet épisode prit feu dans un incendie aux origines suspectes. Derrière ces arasements successifs se cacheraient la notabilité locale, prête à tout pour éviter que ne surgissent au grand jour les preuves de sa compromission avec le nazisme : « *Toute l'histoire de l'humanité est un curetage de la conscience et surtout de la conscience de ce qui disparaît, de ce qui a disparu.* » Ce que le Musée consacre comme objet digne de mémoire est donc un oubli radical qui cible des massacres de masse, dont l'effacement redouble l'extermination collective par un engloutissement dans l'amnésie. À défaut de pouvoir rendre hommage à la mémoire des prisonniers de la Rizerie dont les noms

ont été gommés, le roman inscrit sans complexe les traces de cet effacement du côté de la littérature, seule capable d'en réinventer le récit dans la sphère de l'imaginaire.

Le roman use en effet de toutes les libertés qu'offre l'espace fictionnel pour inventer un « *palimpseste de l'oubli* » qui donne à lire les oblitérations successives de cette histoire. Son ambition encyclopédique porte la marque du particularisme triestin, celui d'un savoir historique qui s'abîme dans le détail et dont l'érudition foisonnante obéit à un désordre savamment agencé qui rappelle parfois le « bric-à-brac intellectuel » du *Livre de passages* de Walter Benjamin. Le texte dédouble le bric-à-brac du « Musée de la haine » sous la forme d'une « oubliothèque » qui indexe des récits, des métaphores, des savoirs ou des dramaturgies propres à l'amnésie et investit de manière signifiante certains d'entre eux. Les métaphores d'un passé effacé se succèdent, comme celle, empruntée au chapitre « L'intestin du Léviathan » des *Misérables*, d'un passé imagé en une « énorme taupe aveugle » qui se manifeste dans un présent fermé et opaque. Un chat, retrouvé dans les souterrains de la vieille ville, est découvert momifié en pleine défécation et métaphorise la vie saisie pour l'éternité dans ce qu'elle a de plus bas. L'image du labyrinthe comme spatialisation d'une mémoire endommagée est la métaphore *princeps* de ce dispositif romanesque. Trieste y est un dédale où le lecteur déroule le fil d'Ariane tortueux d'un souvenir effacé, mais en sens inverse à celui du récit mythologique : emboîtant le pas à Louisa, le roman évoque les

À défaut de pouvoir rendre hommage à la mémoire des prisonniers de la Rizerie dont les noms ont été gommés, le roman inscrit sans complexe les traces de cet effacement du côté de la littérature.

ordures que brasse la mer adriatique et invite le lecteur à se perdre parmi les inscriptions de la ville, dans ses souterrains et ses archives comme dans les cartons dorés de ses mondanités, pour le mener au centre de ce vaste labyrinthe, là où se tient un oubli collectif devenu monstre, la *Riziera*, Minotaure qui grandit au rythme des dénis mémoriels de la cité.

Le pouvoir d'affabulation de l'oubli

Dans son écriture, le roman compose une sorte de *Mille et une nuits* du mal, une histoire dont les Schéhérazades successives ont recours à l'indomptable pouvoir d'affabulation que la littérature oppose à la violence de l'histoire. L'auteur suspend régulièrement la trame principale du récit afin de raconter des histoires parallèles ; l'énonciation est ponctuée d'interruptions, de digressions et d'analogies érigées en principes narratifs. Le texte s'enrichit des figures du passé qu'il convoque et dont les itinéraires provoquent une narrativité elle-même tortueuse, que la prose de Claudio Magris suit au gré des pérégrinations et des sursauts de l'histoire individuelle et collective. L'épisode de la *Riziera*, parmi les plus sombres de la ville, lie directement l'histoire locale de Trieste à celles de la Shoah et du fascisme italien. Parce que la ville a appartenu à l'empire austro-hongrois avant d'être rattachée à l'Italie en 1918, son passé débouche également sur l'histoire coloniale. Les souterrains de la ville gardent encore les trésors cachés du trisaïeul de Louisa, Carlo Felipe, vieux filou qui s'est enrichi grâce à la Compagnie impériale asiatique de Trieste au temps de l'empereur Charles VI et de l'impératrice Marie-Thérèse, et dont les butins, amassés au gré des trafics et des détournements de biens, reconstituent l'histoire de violences et de rapines des empires coloniaux. À la façon des *matriochkas*, ces poupées russes évoquées dans le texte, la prose déroule l'une dans l'autre des suites d'intrigues, de coups fourrés, d'histoires d'amour et d'exil dont les itinéraires singuliers fondent l'hétérochronie par laquelle le roman déconstruit les récits monologiques et les catégories manichéennes de

l'histoire officielle ou de ses récupérations identitaires.

Cette hétérochronie prend forme dans un substrat linguistique lui-même très hétéroclite. L'italien de Magris intègre en priorité des langues marquées du sceau de l'infamie, des parlures populaires méprisées ou qui ne sont plus guère parlées et que le texte entremêle l'une à l'autre. Appris par le père afro-américain de Louisa, le créole martiniquais, qu'un écrivain dans la cour d'école interdisait de parler, interfère en cours de texte. Il s'entrelace au russe des familles juives qui ont fui les pogroms et au portugais des anciens esclaves de la traite négrière. Des mots de langues slaves disparues avec l'uniformisation du serbo-croate, du yiddish, du dialecte triestin et de sa variante dite « originelle », le *tergestino*, qui se parlait jusqu'à la fin du XVIII^e siècle, accompagnent des chansons tirées de la chanson populaire italienne ou du gospel afro-américain et côtoient un allemand lié à la tradition du conte noir où s'innervent les peurs des enfants. Les mots des esclaves noirs de la traite négrière portugaise du Mozambique résonnent avec ceux des victimes de lynchages en Alabama ; ceux qui racontent les persécutions des Juifs en Europe de l'Est retrouvent là les termes dans lesquels se dit l'horreur de la Shoah. Une telle « babélisation » de la langue excède largement la diversité linguistique de la cité cosmopolite de Trieste puisqu'elle relève d'une mise en voix de l'histoire d'après ses langues oubliées ou bannies.

Apories de l'histoire

Or, ces télescopages temporels sont signifiants à plus d'un égard. Ils créent, au-delà des frontières, une solidarité entre des persécutés de l'histoire qu'anime une « *même résistance intacte et obstinée à des siècles de violences et de persécutions* ». Ils éclairent une époque par une autre de manière singulièrement ironique, comme dans ces pages où le père afro-américain de Luisa est accueilli en 1945 par des Allemands débonnaires, car « *[c]e n'est pas l'étranger qu'on piétine, mais l'indigène, celui qui est fils de ta*

terre comme toi [...] ». Le roman lie à cet échec d'histoires de l'exil et de la colonisation un idéologème antifasciste dont il mobilise les catégories et le lexique en lien direct avec la montée des idéologies réactionnaires qui marque l'actualité politique de l'Italie contemporaine depuis la « crise des migrants ».

De ces apories de l'histoire, il raconte comment elles mettent les individus face à des dilemmes moraux insolubles et des responsabilités morales contradictoires, y compris pour la chercheuse du roman dont le travail de fouille, qui exhibe publiquement la vie intime d'un homme, heurte la conscience professionnelle et la rigueur historique du personnage.

L'éthique de l'oubli et du silence que le roman élabore ainsi connaît des pages magnifiques lorsqu'elle évoque le refoulement mémoriel individuel. Alors que l'ensemble du texte décrit le déni mémoriel comme une métastase qui explose les cellules de la mémoire, le chapitre « Histoire de Luisa III » fait entendre, à contre-courant de tout le roman, la nécessité d'oublier pour continuer de vivre. Sara, Triestine dont la mère, torturée et tuée par les SS, s'est crue trahie et est peut-être allée jusqu'à dénoncer elle-même, se voile la face et cherche à ignorer ce qu'elle ne sait que trop bien : elle est la fille d'une victime de la Shoah devenue délatrice avant d'être assassinée par les nazis. Avec une délicatesse rare, la description du texte invente une somatique de l'oubli qui raconte comment un tel déni de mémoire se grave dans la chair du corps et la ronge peu à peu. La description du corps dévoile l'impossibilité de recevoir un récit dont le caractère insoutenable et les trop nombreuses zones d'ombre n'empêchent pas que le personnage y repense de manière obsessionnelle. Alors que l'entièreté du roman cherche à conjurer l'oubli collectif, il fait entendre dans la voix de ce personnage ce qui demeure hors de portée pour ceux qui sont hantés par des mémoires refoulées, la capacité de tourner la page pour continuer à vivre et le pouvoir d'un effacement qui libère du poids du passé. ■