

Sismographie de l'histoire

Miroir brisé de Mercè Rodoreda, Autrement, 2011, 343 p.

Atlas ou le gai savoir inquiet. L'Oeil de l'histoire, 3 de Georges Didi-Huberman, Minuit, 382 p.

Guylaine Massoutre

Numéro 241, été 2012

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/67238ac>

[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

Massoutre, G. (2012). Compte rendu de [Sismographie de l'histoire / *Miroir brisé* de Mercè Rodoreda, Autrement, 2011, 343 p. / *Atlas ou le gai savoir inquiet. L'Oeil de l'histoire, 3* de Georges Didi-Huberman, Minuit, 382 p.] *Spirale*, (241), 63-65.

avant-derniers mots survivant à ses derniers mots, Bernhard ne réglerait peut-être pas ses comptes (pour employer un lexique du calcul) avec l'Autriche; au contraire, il *incarne* (par delà la mort, donc *spectralement*) ce partage. Le testament est ici *crucifixion*. Bernhard, c'est donc l'Autriche — peut-être pas dans son aspect esthétique (ce qui se voit, ce qui s'entend, ce qui se *sent*), mais dans son affection intime, intérieure, douloureuse, cénesthésique. Bernhard exprime la part de l'ombre,

cachée et cryptée, « refoulée », du monde dans lequel il a vécu, de ce monde qui refusait de se voir tel qu'il était : « *Ce que nous sommes [Autrichiens] reste obscur.* »

Bernhard aura contribué, pour paraphraser une dernière fois une formule derridienne, à la chaîne des écrits des immaculés, lui, le coupable à force de ne pas sentir la culpabilité, adressés aux hommes, pêcheurs, « qui ne savent pas ce qu'ils font ». Il répète donc lui-même, en lui-même, par lui-même,

l'Autriche qu'il semblait dénoncer. Ses « avant-derniers mots », actuel par leur charge critique contre le pouvoir de l'État autrichien, participent eux aussi à la longue suite des confessions de ceux qui, par l'usage de l'écriture, se mettent en croix à la vue de tous, c'est-à-dire la succession — répétition et héritage — des avant-derniers mots eschatologiques comme *le* genre littéraire de la Chrétienté. †

Sismographie de l'histoire

PAR GUYLAINE MASSOUTRE

MIROIR BRISÉ de Mercè Rodoreda

Autrement, 2011, 343 p.

ATLAS OU LE GAI SAVOIR INQUIET. L'ŒIL DE L'HISTOIRE, 3 de Georges Didi-Huberman

Minuit, 382 p.

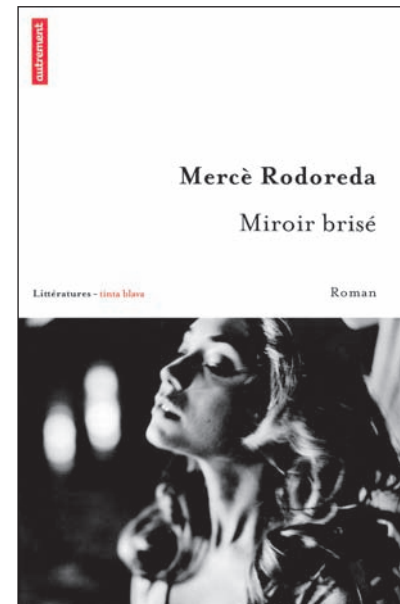
À vingt ans, Rodoreda épousait son oncle. Quatre romans suivirent, dont elle renia plus tard la maladresse et dont elle récrivit l'un au complet. Elle s'engage au Commissariat de propagande de la Généralité de Catalogne (république catalane qui se forme à partir de 1931), où elle fonde des amitiés durables. La guerre civile éclate; séparée de son mari, elle part en France, où elle doit encore affronter la guerre. Installée en Suisse en 1954, elle y écrit sur les mœurs et la société barcelonaises, avant d'y retourner. Outre le roman, elle pratique la nouvelle et le théâtre; aux décors naturels luxuriants, elle associe un onirisme volontiers fantastique. Honorée du prix des Lettres catalanes en 1981, son œuvre peut se comparer à celle de Gabrielle Roy, tant pour la finesse de ses portraits, hautement symboliques, que pour le témoignage humain.

*

Qui déambule à travers les quartiers de Barcelone fera halte au quartier populaire de Gràcia. Vous voici place du Diamant : on y vend de l'horchata, un lait végétal sucré à base de souchet, délicieux, refroidi tel un granité; les gamins jouent au football comme leurs idoles du Barca; les petits

sautent dans les agrès et des femmes de tous âges s'y taillent une bavette, comme partout au pays. Vous remarquez une statue de bronze, originale : une jeune femme entourée de pigeons. C'est l'hommage à Colometa, l'héroïne du roman *La Place du Diamant* (1962), de la Catalane Mercè Rodoreda (1908-1983), qui l'a écrit à Genève, après vingt-trois ans d'exil d'une république vaincue.

Si *La Place du Diamant* raconte la vie brisée, pathétique, de Colometa et la pauvreté du quartier, avant et pendant la guerre civile, ce roman captivant n'a été traduit chez Gallimard qu'en 1971; en 2006, il paraît chez le même éditeur dans la collection « L'Imaginaire ». *Rue des Camélias* (1966) se retrouve chez l'éditeur Chemin vert en 1986, et les nouvelles de Rodoreda, ensuite, chez Actes Sud. Il faut attendre 2011 pour qu'aux éditions Autrement on traduise son plus ambitieux roman, *Miroir brisé* (*Mirall Trencat*, 1974). Commencé à Genève puis abandonné aux difficultés de l'exil, il marque son retour en Catalogne, en 1972. Ces résurgences sont significatives du travail latent de la culture catalane et de sa réception, ainsi que des affects traversant cette écriture.

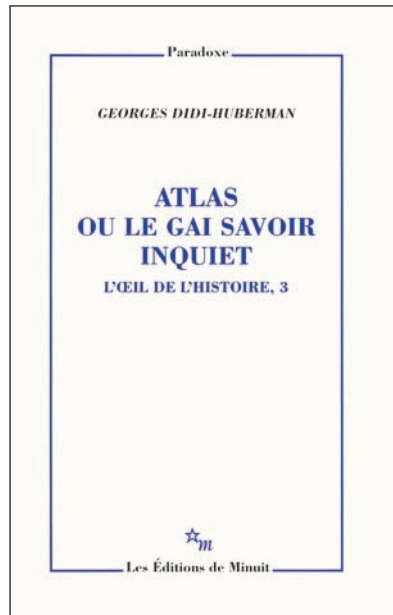


Miroir brisé est bâti autour de Teresa, fille d'une poissonnière, qui, après une aventure malheureuse dont elle a un fils, épouse un riche vieillard, qui lui lègue un héritage, puis un riche propriétaire terrien qu'elle n'aimera pas davantage. Autour gravitent quantité de relations, des enfants malveillants, une famille élargie et

des domestiques dévoués à la villa bourgeoise. La narration, toutefois, est brisée. Si Teresa en est le pivot, femme aimée à qui un véritable choix de vie est sans cesse refusé, jusque dans la paralysie qui la frappe, une enfilade de cinquante-deux nouvelles constitue la structure fragile et dérangeante que l'auteure investit d'un sens existentiel : le réel est clivé, le corps social divisé, la vérité explosée. Pourtant, le style s'attache à suturer l'ensemble, la violence des sentiments tenant le lecteur en haleine. Une stratégie de désirs invisibles déplace les pions sur l'échiquier. D'un côté, le drame latent de l'avant-guerre monte, culminant au moment où l'organisation de Teresa s'effondre, de l'autre côté, la vie quotidienne paraît insouciant et saturée de réel. Avec minutie, Rodoreda brosse des portraits naturels à l'éclat goyesque : personnages attachants, colorés, nus de groupes, scènes d'enfants, sensorialité prégnante et collections — bijoux, meubles, jardins savants, papillons, couleurs, odeurs, douceurs gastronomiques, étoffes... —, bref le lecteur est sollicité par la multiplicité d'impressions qu'inspirent les chairs étalées, offertes, splendides et violentées.

GOYA ET LES MONSTRES : UNE THÉORIE DE L'IMAGINATION

Dans son *Atlas ou le gai savoir inquiet*, tome 3 de *L'œil de l'histoire*, « une archéologie visuelle autant que théorique » reposant sur les rapports du sujet au savoir par l'imagination, Georges Didi-Huberman s'attache à ce qui, dans les atlas d'images, touche le fond de l'humain. Si Atlas, le héros, symbolise le savoir tragique et l'exil, la souffrance et le châtement, son mythe correspond au savoir érudit que Didi-Huberman voit véhiculé par les images. Atlas éclaire un « savoir immense, un exil transformé en territoire d'abondance » : il libère ce monde dispersé dans un sursaut pathétique de reconstruction face à sa douleur originaire. Si bien que l'historien d'art et philosophe y relit *Le gai savoir* de Nietzsche, comme un éclairage de cet effondrement dépassé. Savoir « inquiet », « joie risquée », « souffrance réminiscente » qui « dans le logos du savoir » redéfinit les rapports traditionnels entre ethos et pathos : « comme si l'expérience acquise dans la connaissance des choses n'allait pas sans une expérimentation sur soi-même (son propre regard, sa propre capacité à comprendre, son propre rapport à la souf-



france) », pour constituer non pas une masse grotesque, mais une dramaturgie intense par le montage de l'atlas.

Pour Didi-Huberman, commissaire d'une exposition en 2010 au musée national Reina Sofia de Madrid, dont la conception est versée dans cet essai érudit, Goya est le peintre et graveur olympien, titanique, du *Portefaix* (1812-1823), des vaincus. Dans ses *Disparates*, ses *Désastres*, ses *Caprices*, et quantité d'estampes, de dessins à la plume et au lavis de sépia, l'auteur rêvant, cauchemardant, en proie au « bric-à-brac où le plus proche (visage de l'artiste) côtoie le plus déformé (têtes caricaturales), le plus étrange (animaux) et le plus lointain (l'obscurité elle-même) », Didi-Huberman voit ce romantisme poursuivre le travail de sape sadien et l'anthropologie pragmatique kantienne. Qu'est-ce qu'un savoir produit par l'imagination ? La représentation du peintre effondré sous le songe, livré « au poids des ténèbres » — un drame extérieur —, fait écho au trauma, « une sorte de titanomachie entre la razón et ses monstruos », dont Goya s'est expliqué comme étant la forme fantaisiste et ridicule de l'universelle confusion, de l'ignorance et des passions déchaînées. L'imagination inquiète de l'artiste déjoue les interdits de la société civile, en traversant les frontières académiques et disciplinaires, sans masquer « l'intensité psychique » tant admirée par Goethe et Baudelaire. Ce qui est novateur, selon Didi-Huberman, est que cette connaissance humaine soit désormais « connectée au sujet et à sa capacité d'expérience », le chaos étant l'une des entrées dans *Mnémosyne*

dont Aby Warburg fait la posture d'une phénoménologie devant le monde, et l'essayiste, à sa suite, un formidable outil pour « recueillir ou "échantillonner", par images interposées, le grand chaos de l'histoire ». Liberté d'inquiéter et de réjouir, donc, visuellement, par l'expérience heuristique consistant à rapprocher les époques et les êtres, pour que se lise dans ces œuvres l'angoisse face au temps.

LE DÉMONTAGE DU TEMPS

Au regard des images de Goya, tauromachies, supplices, créatures féroces, sadisme, érotisme violent, le désastre raconté par Rodoreda semble couvert de roses. Pourtant, plusieurs scènes saisissantes, issues de l'imagination qu'elle revendique (voir l'annexe de cette traduction) — un enfant est assassiné par des enfants, puis une adolescente meurt empalée sur un laurier déchiqueté par la foudre, est-ce un suicide ou un accident, on ne le saura pas —, percent l'enveloppe bonbon de la vie bourgeoise : les roses font de belles couronnes mortuaires. Sous un bouquet de violettes, langage de l'amour, le pathos se dévoile dans les meurtrissures de la mémoire, les bleus profonds et nuancés de l'âme. Un bleu de lavande et de glycine, emblématique, céleste et pictural, catharsis de « notre immensité intérieure », disait Rilke.

Tous ces personnages ne font pas que vieillir et passer, estropiés, tués ou atteints par une brutalité dont Didi-Huberman lit l'apogée captée par Warburg dans « les orages d'acier » et la « psychomachie » de l'Europe de 1914 : « conflit, une fois encore — mais plus cruellement, plus brutalement que jamais —, des astra et des monstra, sauf que, désormais, les monstra avaient élu domicile jusque dans le ciel lui-même (guerre aérienne, bombes au gaz), sans compter le ciel des idées (nationalisme propagande) » ; une compréhension dont *Der Bilderatlas Mnemosyne* (1927-1929) fut « la ressaisie d'une tradition cachée où les images auront été mises à contribution pour élaborer les cadres d'intelligibilité de savoirs en tous genres ». Dans *Miroir brisé*, les espérances sont ruinées, dilapidées par une catastrophe historique dans laquelle tout correspond au privé. Teresa, en reine impotente, trône et souffre au cœur d'un jardin ; de ses racines poussera le désastre, sort jeté comme cette broche de rubis et de diamants dont elle a usé pour effacer sa faute : une faute qui rejaillit, malgré toute sa

volonté. Après l'effondrement de sa lignée, un chirurgien poussera ailleurs, loin de la souche mère.

L'ESPACE VIBRANT DU DEDANS

Sous l'ordre, donc, le désordre, et dans ce désordre, sa déconstruction. Derrière les anecdotes détaillées, l'écriture déambule dans l'histoire, confondant le ciel et la mer dans un rêve récurrent quand elle symbolise l'angoisse. Mais ce gai savoir, paradoxal, d'une littérature catalane qu'on ne peut qualifier ni d'émergente ni d'abolie, dans quelle période le situer ? Dans les années 1910-1940 de la fiction, dans celles de 1970, où renaît un monde perdu, ou dans l'Europe en crise de 2012 ? Rodoreda fonde-t-elle une écriture de la mémoire ou une intuition de l'avenir ? Sa traduction l'inscrit-elle dans une littérature qui, s'europanisant, redéfinit sa culture, son histoire, ses fautes et ses victimes, pour bâtir, éventuellement mieux ?

Remontage du passé et du champ dans son cadre, la question portant sur le savoir d'un roman relance la lecture. Au chapitre 21, où Teresa vit un grand rêve puis le raconte différemment, Rodoreda nous plonge dans un tumulte goyesque, jusqu'aux monstres qui hantent le sommeil de la raison. Dans ce rêve, un bleu sale envahit le corps de Teresa, visage, organes, sang, elle insiste, il couvre le jardin où un soldat, à la voix tentatrice et lancinante, mitraille des diamants semblables à des pépins de pomme dans son ventre... Ce symbolisme d'un ciel maculé soutient la vision d'une Vierge déflorée : est-ce elle ou sa fille, ces organes tachés, presque morts, effrayants, transmis avec la tare ? Que nous dit l'imagination fantastique de Rodoreda, dans la vraisemblance de « *la connaissance critique du corps et de l'esprit* » (Didi-Huberman), dans « *le montage des choses disparates* » et « *l'intensité psychique* », que Baudelaire voyait à égalité chez Goya et Poe ? Les pépins de fer implantés dans le rêve disent-ils le retour des diamants substitués au premier chapitre, la faute originare, ou est-ce la guerre

prémonitoire, crachée par trois fois, avant que Teresa s'abonne à son sort et se réveille, tel le Christ lors de son dernier combat au jardin des Oliviers ? « *Étrange, c'est un des rêves les plus étranges que j'aie jamais eus* », dit Teresa qui raconte à une autre rêveuse, la cuisinière : « *Je me trouvais près des ténèbres au bord d'un abîme et autour de moi le vent gémissait : le temps n'existe pas...* », comme une interprétation sans lien avec les images, mais en écho. Quel sens donner à ce délire assumé ? Le temps est-il une entité réelle ? Le vent et le tonnerre emportent-ils le corps enceint du rêve au pays bleu de l'angoisse, miroir des passions, entre naufrage et assumption ? Il est ici question d'expérience humaine en expansion, dans le retour au même, inexorablement.

Ainsi en va-t-il de « *lire, comme le préconisait Walter Benjamin citant Hofmannsthal, ce qui n'a jamais été écrit* ». Didi-Huberman le reprend, pour montrer qu'au cœur de cette opération hors cadre, l'homme bouge, dessine, imagine et danse. †



« Insolvable, insauvable poème »

PAR GINETTE MICHAUD

DANS LA NUIT DU POÈME de Jacques Brault

Éditions du Noroît, 50 p.

Tout au long de son œuvre — en poésie, mais empruntant aussi les sentiers de l'essai et de la critique littéraire, de chroniques souvent ironiques —, Jacques Brault a constamment réfléchi sur la question du poème, en proposant, comme il l'écrit dans *Trois fois passera* (Noroît, 1981), une « Poétique en miettes » (ce titre rappelant les *Grains de pollen* de Novalis). Ces réflexions vouées à un livre essaimage, il a souhaité leur donner une forme plus élaborée dans un récent opuscule intitulé *Dans la nuit du poème*. Qu'est-ce qu'un poème,

se demande-t-il d'ouverture, et cette question traverse de fait toute son œuvre pour l'illuminer et l'inquiéter à la fois, question non pas « *académique* » ni « *rhétorique* » pour lui, comme on s'en doute bien, ni davantage technique, quoique le savoir-faire qui y est engagé de nécessité ne soit aucunement négligeable ni même d'un intérêt secondaire à ses yeux, comme il le remarquait déjà dans « *Sagesse de la poésie* » (1985) : « *Il n'est pas facile de penser la poésie. Peut-être même est-ce vain et illusoire, dans la mesure où la poésie n'est*

pensable que poétiquement, de l'intérieur, c'est-à-dire en termes de savoir-faire » (*La poussière du chemin*, Boréal, 1989).

C'est que, dans la question du poème, il y va pour Jacques Brault d'un tout autre point, d'une pointe plutôt, glissée telle une aiguille de pin dans le soulard du marcheur, qui reste donc éminemment sensible et toujours initiale, pour ne pas dire augurale. À sa manière empreinte d'ironie et de paradoxe, Jacques Brault souligne ici quelques-unes des lignes de