Fondation LA POSTE

Hors série 30 septembre 2026

FloriLettres

Revue littéraire de la Fondation La Poste

MARCEL COHEN

9 ocobre 1937 - 31 juillet 2026

02 Entretien, novembre 2013. Par Nathalie Jungerman, *FloriLettres* n°149

06 Discours de réception du prix Wepler-Fondation La Poste 2013

08 L'Éléphant est irréfutable. Texte pour le livret des 20 ans du prix Wepler-Fondation La Poste, novembre 2017

10 Le risque, le bon et le juste. Entretien, août-septembre 2020. Par Nathalie Jungerman, in Rencontres et partis pris, Écrits sur l'art. Éd. L'Atelier contemporain, avril 2021

Photo : Marcel Cohen, 2017. Francesca Mantovani, Éditions Gallimard.

Entretien

avec Marcel Cohen, novembre 2013

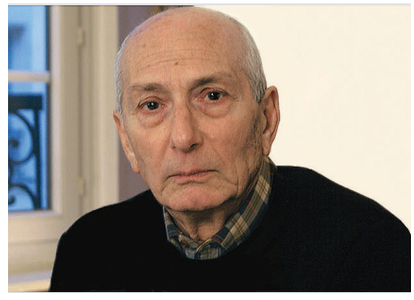
Propos recueillis par Nathalie Jungerman

Que signifie pour vous recevoir une distinction littéraire ?
Marcel Cohen : Je ne m'y attendais pas parce que mon livre n'est pas un ouvrage littéraire. Il ne s'inscrit pas dans une tradition établie. Dans la courte préface, j'utilise d'ailleurs l'expression de Denis Roche, *Dépôts de savoir*, qui me semble mieux convenir. Dans ce livre, j'ai seulement voulu mettre en sûreté les rares souvenirs qui me restent de ma famille, déportée en 1943, les photos, ainsi que les petits objets qui ont survécu. Je suis donc étonné que ce livre ait pu attirer l'attention d'un jury. Je lui en suis très reconnaissant. Et pas seulement pour moi, cela va de soi.

Dans *Sur la scène intérieure*, un souvenir d'enfant (en italique dans le texte) concerne la brasserie Wepler…
M.C. : Pendant la guerre, nous passions place Clichy plusieurs fois par jour, ma mère et moi. Mais jamais devant le Wepler. Toujours de l'autre côté de la place. La brasserie avait été réquisitionnée par la Wehrmacht pour servir de foyer à la troupe. J'ai découvert, en écrivant ce livre, que sans en avoir le moins du monde conscience, je continue, aujourd'hui encore, à emprunter le trottoir d'en face quelles que soient ma destination et ma provenance. Il y a quatre ou cinq ans à peine, que je suis entré au Wepler pour la première fois. Un écrivain américain m'y avait donné rendez-vous. Au téléphone, j'ai néanmoins eu envie de lui proposer un autre lieu de rencontre, avant de comprendre tout le ridicule de la situation. Lundi 11 novembre, j'entrerai donc pour la seconde fois de ma vie au Wepler où me sera attribué le prix portant le nom de cette brasserie.

L'expérience de l'écriture est-elle pour vous, comme pour Edmond Jabès avec qui vous avez publié des Entretiens sous le titre *Du désert au livre* (Opales, 2001), « inséparable du silence et du vide absolus » ?
M.C. : L'écriture a un lien très fort avec le silence. Comme Jabès, je pense que l'essentiel s'écrit dans les marges du livre, dans le silence des paroles de l'écrivain. Jabès disait quelque chose de merveilleux : c'est lorsque nous refermons un livre qu'il est totalement écrit. Et, pour Jabès, c'est le lecteur qui l'écrit puisque c'est lui qui le referme.
De toute façon, le lecteur a toujours raison, puisqu'on ne peut pas revenir sur l'idée qu'il se fait d'un livre. Ce que dit un écrivain n'est donc qu'une proposition de sens, ce n'est pas du tout quelque chose d'achevé. Oui, on peut donc dire que ce qui n'est pas écrit est au moins aussi important que ce qui se donne à lire.
.

« La fiction laisserait notamment entendre que l'absence et le vide peuvent être exprimés », peut-on lire dans votre « Avertissement » à *Sur la scène intérieure.*
M.C. : Une fiction, c'est quelque chose d'intelligent, de subtil, avec un début, un apogée, une fin. Ça veut dire quelque chose et ça va quelque part. Ce que je voulais mettre dans ce livre n'a rien à voir avec tout cela. C'est beaucoup trop lacunaire et je n'avais rien à dire. Comment dire le silence ? Quel mot trouver pour l'absence ? Mais on peut les laisser se déployer dans le livre. Et sans doute même le doit-on puisqu'ils reflètent seuls les réalités. Et c'est aussi, finalement, ce qu'il y a de plus simple.



Marcel Cohen
© photo N.Jungerman, 2013

Marcel Cohen
Sur la scène intérieure
Éditions Gallimard
Collection «L'un et l'autre », mars 2013
Prix Wepler Fondation La Poste 2013

**« Pas de mur à décharge. Pas de mur qui n'affiche un refus. »
« Pas de mur ; plus de silence. Nous avons tout misé sur un silence d'outre-monde. », vous écrivez en exergue à votre préface aux Entretiens avec Edmond Jabès. Dans *Miroirs*, un livre publié en 1981, chaque texte, chaque chapitre renvoie à l'idée d'un mur entre le monde et vous… Et page 51 de *Sur la scène intérieure*, il est écrit : « Que le langage ait quelque chose à voir avec la perte et le deuil, je le savais depuis l'enfance : dans les trains, il suffisait d'un mur surgi à l'improviste, d'une courbe de la voie, pour qu'il faille parler au passé. »**

M.C. : Que la grammaire nous impose de choisir entre présent et passé m'a toujours fasciné parce que, dans la vie, il n'y a pas de réelle frontière entre ces deux temps. Elle est largement arbitraire. Walter Benjamin estime d'ailleurs qu'il n'existe qu'un seul temps : le présent. Il parle de « présent du passé » et de « présent du présent » (et aussi de « présent du futur »). Dans un livre, j'utilise en effet l'image d'un petit garçon dont la mère agite la main sur le quai tandis qu'il s'éloigne. D'un seul coup, l'enfant comprend qu'il doit parler au passé sous le seul prétexte qu'il ne voit plus sa mère. Cependant, elle est toujours sur le quai et, si la ligne était droite, il la verrait encore. À la fin de la *Recherche du temps perdu,* dans *Le Temps retrouvé*, Proust fait l'expérience étrange de ne plus distinguer le présent du passé. Le passé est revenu avec une telle force, et d'une manière tout à fait fortuite, qu'il voit les choses à la fois dans le passé et dans le présent. Il ajoute même que c'est le présent qui donne son vrai sens au passé. Ce dernier n'est donc jamais terminé. Tout cela me trouble beaucoup. Lorsqu'il s'agit de parents déportés, comme dans mon cas, il est évident que l'ancien enfant se raccroche à des détails extrêmement ténus. Les petits souvenirs ne débouchent sur quelque chose d'un peu concret que bien des décennies plus tard. Et de manière purement fortuite, cette fois encore.

***Sur la scène intérieure* n'est pas une autobiographie à proprement parler, mais un livre fait de souvenirs et d'oubli. Il évoque votre famille assassinée à Auschwitz. Des fragments qui restituent votre regard d'enfant sont en italique pour les distinguer des « faits », des traces recueillis à l'âge adulte. Qu'est-ce qui vous a déterminé à écrire ce livre sous-titré *Faits,* titre donné à trois volumes écrits précédemment ?**

M.C. : Je ne voulais pas « réécrire » ces souvenirs d'enfance. C'est pourquoi ils sont imprimés en italique. Je voulais les livrer d'une manière aussi claire et aussi nette que possible. En m'en emparant, j'en aurais fait des petites fitions. J.-B Pontalis estimait que les souvenirs d'enfance eux-mêmes, et aussi ténus soient-ils, sont déjà « écrits ». Ils sont écrits par l'enfant qui se souvient de telle chose, et pas de telle autre qui pourtant était là, au même moment, et qu'il a parfaitement vue. Il s'agit donc bien d'écriture. Disons donc que j'ai voulu préserver « l'écriture » de l'enfant dans toute la mesure du possible. Je me souviens d'un texte de Pierre Janet expliquant que, lorsqu'on demande à un enfant de raconter quelque chose qu'il vient de vivre, il le fait, une première fois, d'une certaine façon, une seconde fois d'une autre, puis une troisième fois d'une manière encore différente. Après quoi, l'histoire se stabilise et l'enfant, dès lors, fait toujours le même récit. En d'autres termes, il a « écrit » son souvenir en éliminant, d'instinct ou intentionnellement, ce qui lui semblait moins important. Je ne suis plus un jeune homme et je ne voulais pas que les minces souvenirs de mon enfance disparaissent. Je ne voulais pas non plus que les photographies de mes parents sombrent dans l'anonymat, comme celles qui s'amoncellent dans des valises pleines sur les trottoirs du marché aux Puces. Un livre, lui, ne disparaît jamais totalement. On trouve toujours un exemplaire qui traîne quelque part. Ma mère avait offert un coquetier à une amie de la famille en 1939. Il est peut-être à l'origine de ce livre.

Marcel Cohen est né en 1937 à Asnières, dans une famille juive originaire de Turquie. Enfant caché pendant la Seconde Guerre mondiale, sauvé par sa nourrice, il a perdu ses parents, sa petite sœur et plusieurs membres de sa famille dans la déportation à Auschwitz. Il a étudié à l'École supérieure de journalisme de Paris et à l'École du Louvre. Il a parcouru l'Europe en auto-stop, notamment grâce à une bourse de la Fondation Zellidja. En tant que journaliste, il a voyagé en Inde, et notamment dans l'Himalaya et en Assam, au Moyen-Orient, en Amérique latine, en Afrique du nord et aux USA. Il a publié son premier livre en 1969. La trilogie des *Faits* (2002, 2007, 2010) occupe une place centrale dans son œuvre. Il a reçu le Prix Wepler-Fondation la Poste en 2013, le Prix Jean Arp en 2014, le Grand Prix de littérature Paul Morand pour l'ensemble de son œuvre en 2024, qu'il a entièrement reversé à une association de lutte contre l'antisémitisme, et la même année le prix Jean-Jacques Rousseau de l'autobiographie pour *Cinq femmes. Sur la scène intérieure, II - faits* (Gallimard, 2023). Il a écrit pour des revues, des galeries et des musées. Ses textes sur l'art (1976-2020) ont été réunis en un recueil aux éditions L'Atelier contemporain en 2021, avec un entretien mené par Nathalie Jungerman en guise de préface. Marcel Cohen est mort le 31 juillet 2026 à Paris.

« L'écriture a un lien très fort avec le silence. Comme Jabès, je pense que l'essentiel s'écrit dans les marges du livre, dans le silence des paroles de l'écrivain. »

En 2009, en effet, cette amie m'a remis le coquetier en déclarant : « Je ne veux pas qu'il disparaisse ». Garder un objet pendant 70 ans en se souvenant d'une amie, et même si c'est un souvenir un peu dormant, c'est tout de même peu commun. J'en suis venu à me dire que ma mère méritait, très vraisemblablement, un tel attachement. Et pas seulement parce qu'elle avait disparue très jeune. D'un seul coup, elle n'apparaissait pas si loin de ce que je pouvais enjoliver. Cette amie de la famille ne voulait donc pas qu'un simple coquetier disparaisse. Et moi, j'allais laisser disparaître bien des choses plus importantes ! Le moment d'écrire ce livre était venu.

Est-ce que cette amie vous a parlé de votre mère ?

M.C. : Oui, mais ma mère est morte à l'âge de 28 ans. Sa vie était devant elle. Hors des généralités, il y avait donc très peu à dire. Ce fut, et cela reste, la grande affaire de ma vie. Chaque fois que j'ai rencontré, ou que je rencontre encore, quelqu'un qui a connu mes parents, j'obtiens les mêmes réponses. Finalement, je n'ai presque rien appris. Mon père était un peu plus âgé, d'une dizaine d'années. Il n'y avait pas, pour autant, beaucoup plus à apprendre sur lui.

Les objets retrouvés et les photographies sont la concrétion d'un souvenir, les odeurs aussi… Il s'agit de recréer ce que l'on a oublié à partir de ces éléments. Dans *Sur la scène intérieure*, un long passage est consacré à la mémoire olfactive. Vous êtes à la recherche du parfum de votre père…

M.C. : Je suis entré un jour dans une parfumerie pour faire un cadeau à une amie et la vendeuse, pendant qu'on préparait le paquet, m'a proposé des produits pour homme. J'ai choisi une eau de Cologne de manière tout à fait aberrante puisque je n'utilisais jamais ce genre de produit. Mais il s'est trouvé que tout me plaisait dans ce flacon : la forme de la bouteille, celle du bouchon, l'étiquette… J'ai donc acheté quelque chose dont je ne pensais pas me servir, et bien que l'odeur me plût, elle aussi, et de toute évidence. Il a fallu des années pour que l'une de mes tantes me déclare un jour, en sortant de ma salle de bain : « Tiens, toi aussi tu utilises cette eau de Cologne ! » C'est l'eau de Cologne dont se servait mon père. Faute de souvenirs plus consistants, ces petites choses ont une importance extrême dans une vie et le souvenir des odeurs ne s'efface jamais. Les spécialistes affirment même qu'il est infaillible. Quant au parfum de ma mère, je ne l'ai jamais retrouvé formellement. À défaut de dire exactement ce qu'elle portait, je pourrais dire, et avec une certitude absolue quand je suis à proximité d'une femme, ce qu'elle n'aurait jamais porté.

Votre petite soeur, âgée de trois mois, a été arrêtée avec votre mère. Elles ont été internées à l'hôpital Rothschild avant d'être déportées à Auschwitz… L'âge requis pour la déportation était de six mois.

M.C. : Oui, il semble bien que les accords franco-allemands ne prévoyaient pas la déportation des nourrissons malades, ou âgés de moins de six mois. On attendait qu'ils se rétablissent où qu'ils aient l'âge requis. Ce qui me bouleverse, c'est d'une part que ma sœur n'ait pas porté sa gourmette le jour de son arrestation – on la lui avait retirée parce que c'était un objet trop précieux pour qu'on prenne le risque de le voir tomber aux mains des Allemands. D'autre part on distingue un petit nœud sur la photo de la chaîne : la gourmette était trop grande pour un nouveau-né. On avait donc vu large, pour qu'elle porte le bijou aussi longtemps que possible. Mon père avait confectionné une petite cachette dans l'appartement, derrière une plinthe. Il avait demandé à un voisin de palier de mettre en sûreté les bijoux qui s'y trouvaient si, un jour, il ne revenait pas. Quand, après 48 heures d'absence, le voisin n'a pas vu mes parents rentrer, il est entré par la fenêtre pour mettre les bijoux en sûreté. Il les a gardés toute la guerre avant de les restituer à l'un de mes oncles dont il connaissait l'adresse.

Dans un entretien avec Alain Veinstein, vous dites que le passage où l'écrivain assiste au dévoilement des plaques commémoratives à l'hôpital Rothschild est peut-être le seul texte d'écriture dans ce livre… Pouvez-vous en dire davantage ?

M.C. : Lors de cette cérémonie, en 1996, c'est sans doute avec l'oeil de l'écrivain que j'étais devenu que j'ai regardé les choses, c'est-à-dire au premier degré, mais avec aussi un certain recul, comme les verrait quelqu'un qui se proposerait d'écrire. Je ne pensais pas écrire sur cette cérémonie à cette époque, mais j'ai tout de même sorti mon carnet et j'ai pris des notes. Quand j'ai décidé de les utiliser tout était donc d'une netteté parfaite. Partout ailleurs, dans le livre, comme nous le disions, j'ai cherché les faits et banni, autant que possible, l'interprétation qu'en donnerait l'écriture. Quelque chose m'a beaucoup frappé : deux infirmières sont apparues dans l'embrasure de la fenêtre derrière laquelle se tenait ma mère. Je voyais donc ces infirmières à la fois avec mes yeux d'enfant, c'est à dire comme deux vieilles dames, et avec mes yeux d'adulte, comme deux très jeunes femmes. Je n'arrivais pas à effacer le souvenir des vieilles dames. Je me souviens très bien, par exemple, que l'infirmière en chef était plus âgée que les deux infirmières. Elle avait un visage plus marqué, était beaucoup plus forte. Elle était donc, avec mes yeux d'enfant, beaucoup plus vieille encore. Il y a autre chose : c'est derrière cette fenêtre fermée que j'ai vu ma mère pour la dernière fois. Lorsque les infirmières l'ont ouverte pour écouter les discours qui seraient prononcés sur le trottoir, j'ai ressenti quelque chose de très violent. C'était, très clairement, une manière de dire vous n'avez pas le droit de faire ça. Vous n'avez pas le droit d'être là tout court. Je ne peux guère en dire plus.

Cette femme qui pleurait pendant les discours…

M.C. : Effectivement, une femme pleurait et nous étions sans doute, elle et moi, au nombre des très rares personnes qui avions encore un souvenir précis de ce que nous avions vu là en 1943. Pour cette femme, comme pour moi, les choses n'étaient pas du tout vues au passé. Elles appartenaient au « présent du passé », pour reprendre le terme de

W. Benjamin. C'est pourquoi l'espèce d'injonction que nous sentions dans les paroles des orateurs, ce devoir de mémoire, nous faisait si mal. Nous n'avions aucun effort à faire pour nous souvenir. Ce qui m'a beaucoup frappé aussi – ça m'a presque fait mal – c'est la présence de femmes beaucoup plus jeunes que nous et qui tendaient l'oreille pour ne rien perdre du discours : elles étaient venues pour écouter l'orateur, pas du tout les pleurs d'une inconnue. Cette inconnue pleurait au présent, quand l'orateur parlait d'événements appartenant pour lui au passé.
Si mon souvenir est exact, j'ai eu l'impression qu'il forçait même un peu la voix pour couvrir les pleurs. Tout cela était donc très violent, en dépit du recueillement général.

Dans vos livres, il y a une extrême précision, des détails, des chiffres. « 10 morts, c'est monstrueux, 6 millions, c'est abstrait… Seul le meurtrier est tout à fait réel ». (*À des années-lumière*).
M.C. : J'ai assisté au soixantième anniversaire du départ du premier convoi de Drancy. Il y a eu 77 500 Juifs déportés à partir de Drancy. Et sous la direction de Serge Klarsfeld, nous voulions lire ces noms à la date de départ de chaque convoi. Il y avait environ 1000 déportés par convoi. Or, pour lire ces 1000 noms, il a fallu trois heures. Ce qui signifie que pour lire 6 millions de noms, il faudrait deux ans de lecture jour et nuit, sans interruption.

Vous avez « échappé par miracle à la Shoah »… Dans *À des années-lumière*, vous écrivez : « Je peux bien dire que je suis dépossédé de ma biographie, celle-ci ne me représentant nullement. »
M.C. : Oui, et pour plusieurs raisons. La première c'est que les enfants cachés, pendant la guerre, ont eu sensiblement la même histoire. Les petits citadins, comme moi, qui se sont retrouvés à la campagne, ont tous eu peur des vaches. J'ai vu ce détail très bien traité dans un film de Claude Berri, *Le Vieil homme et l'enfant* (1967). C'est l'exemple même du souvenir qui ne m'appartient pas en propre. Évidemment, les circonstances changent, les dates et les lieux aussi mais, au fond, c'est la même enfance. Quant à la biographie en général, imaginons que je raconte mes premières amours, vous comprenez bien que, au regard de la déportation de ma famille, ça a beau avoir compté, ça ne pèse pas. Si je décidais d'écrire sur mes premières amours, j'aurais l'impression de mentir, ou de ne dire que des demi-vérités. Les vrais événements de ma vie sont ailleurs, et c'est la déportation de ma famille. Après la Shoah, que je sois devenu délinquant, plombier ou écrivain, n'avait pas grande importance au regard de tels événements. Ma biographie est presque une fiction comparée à ces réalités.

Vous écrivez à propos de la Shoah, des camps : « Je ne connais ces événements qu'à travers les livres ». Quand on a survécu à ces « événements », par miracle, ou lorsqu' on est un enfant de rescapé dont presque tous les membres de la famille ont disparu, ne vivons-nous pas d'une certaine façon ces événements de l'intérieur, par une sorte de transmission inconsciente, davantage que par les livres ?
M.C. : Le vrai traumatisme, vous avez sans doute raison, c'est peut-être l'absence de traumatisme avéré. Personnellement, je me suis reproché longtemps de ne jamais avoir pleuré mes parents. Je me faisais donc l'effet d'être tout à fait anormal. Quant aux faits eux-mêmes, je ne les ai appris, comme vous, que dans les livres. Et c'est une tâche qui n'est jamais terminée. C'est proprement sans fin. Les déportés qui ont eu la chance de revenir, eux, même s'ils sont hantés par ce qu'ils ont vu et vécu, ont pu donner l'illusion de refermer une parenthèse. Ils ont souvent décidé de se taire parce qu'ils ne voulaient pas traumatiser leurs enfants. Ils ont fait d'énormes efforts pour mener une vie aussi normale que possible. Les enfants de déportés, eux, n'ont jamais pu refermer une parenthèse qui n'a jamais été ouverte. Plus exactement : elle ne cesse de s'ouvrir et on ne cesse de la remplir. Bruno Bettelheim explique que le traumatisme est d'autant plus marqué qu'on s'éloigne des événements eux-mêmes, car on ne sait pas contre quoi on lutte.

Dans *Du désert au livre*, Edmond Jabès faisait cette réponse à votre question sur la place qu'il accordait à Auschwitz dans notre culture : « À l'affirmation d'Adorno : *On ne peut plus écrire de poésie après Auschwitz,* qui nous invite à une remise en cause globale de notre culture, je serai tenté de répondre : oui, on le peut. Et même on le doit. Il faut écrire à partir de cette cassure, de cette blessure sans cesse ravivée. » Vous auriez pu affirmer la même chose… Je pense notamment à cette phrase au début de *Sur la Scène intérieure* : « Au-delà des réponses convenues sur le témoignage, ce livre devait être écrit. Il est même imprudent de ne pas m'en être occupé plus tôt ».
M. C. Oui, j'aurai pu dire la même chose, et dans les mêmes termes. D'ailleurs, Adorno lui-même est revenu sur son jugement à propos de la poésie de Paul Celan. On dit souvent qu'il y a un âge où les parents deviennent les enfants de leurs enfants. J'ai 76 ans aujourd'hui, je crois que le temps était largement venu de m'occuper de mes parents. Je ne peux pas m'empêcher de penser qu'un livre est un tombeau plus rebelle au temps qu'une tombe. Comme nous le disions tout à l'heure, un livre ne disparaît jamais tout à fait. Je suis donc content que ce livre existe, même s'il est très mince. Mais comment aurait-il pu être plus volumineux ? Je crois que les silences, qui sont la matière même du livre, sont peut-être, pour le lecteur, une chance de saisir le poids de l'absence elle-même.

***

Discours de Marcel Cohen

Lundi 11 novembre 2013
Brasserie Wepler, Paris.

Je voudrais remercier le jury, et les partenaires du Prix wepler, en racontant une anecdote qui risque de paraître très étrange : ce soir, c'est la seconde fois de ma vie que j'entre au Wepler.

Avec le nom de Wepler, nous sommes au cœur même du livre que vous avez la gentillesse de couronner. J'ai passé toute ma petite enfance à moins de deux cents mètres d'ici, au 23 boulevard des Batignolles. Je suis très ému, je vous l'avoue, d'avoir mis autant de temps pour parcourir une aussi petite distance. Pendant la guerre, nous passions place Clichy plusieurs fois par jour, ma mère et moi. Mais jamais, jamais, devant le Wepler. Toujours de l'autre côté de la place.

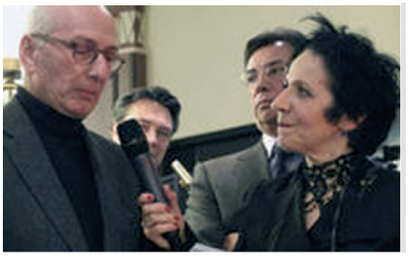
Le Wepler avait été réquisitionné par la Wehrmacht pour servir de foyer à la troupe. Or, soit ma mère portait l'étoile jaune, et elle ne tenait pas se faire remarquer devant une terrasse pleine de soldats allemands, soit, à ses risques et périls, elle ne portait pas l'étoile, et elle ne voulait pas déclencher les sifflements de dizaines de militaires désœuvrés.

Il y a plus étrange : il m'a fallu écrire le livre que vous couronnez pour découvrir, à ma propre stupeur, que, Place Clichy, sans en avoir le moins du monde conscience, je continue, aujourd'hui encore, à emprunter le trottoir d'en face. Je vous prie de m'en excuser.

La première fois que je suis entré au Wepler, c'est donc il y a quatre ou cinq ans à peine. Un écrivain américain de passage à Paris m'avait donné rendez-vous ici. Mais au téléphone, pendant quelques fractions de seconde, j'ai eu la tentation de lui proposer un autre lieu de rendez-vous. C'est à l'instant où j'allais ouvrir la bouche que j'ai pris conscience de tout le ridicule de la situation.

Le Wepler, c'est aussi ses parages immédiats. La guerre terminée, j'ai continué à habiter le quartier pendant des années et la Librairie de Paris, à cinquante mètres d'ici, est la première qu'il m'ait été donné de fréquenter dès les petites classes du lycée. J'ai encore plusieurs volumes qui portent son étiquette. Elle était munie d'un volet détachable, que l'on glissait dans une petite urne en bois, à la caisse, et qui comportait un numéro à cinq chiffres. Je pensais, naïvement, qu'il s'agissait, pour chaque titre, des exemplaires déjà vendus. L'étiquette indiquait aussi le numéro de téléphone de la librairie que je vous livre volontiers : Laborde 59-53. C'est donc à quelques mètres d'ici que j'ai découvert, avec beaucoup de stupeur, qu'il existait aussi des poètes vivants. Au lycée, les poètes que nous lisions étaient tous morts depuis très longtemps.

Au-delà de ces anecdotes, je dois bien reconnaître que je suis très étonné de me voir attribué un prix pour un livre que je ne savais pas du tout comment écrire. La première raison c'est que je n'avais presque rien à dire. J'avais cinq ans et demi quand ma famille a été déportée et mes parents n'avaient pas eu le temps de se forger une biographie. Les souvenirs d'un



Marcel Cohen et Marie-Rose Guarnieri
Brasserie Wepler, 11 novembre 2013
© NJ

« Il m'a fallu écrire le livre que vous couronnez pour découvrir, à ma propre stupeur, que, Place Clichy, sans en avoir le moins du monde conscience, je continue, aujourd'hui encore, à emprunter le trottoir d'en face. »

enfant de cet âge, par ailleurs, sont très ténus. Il ne me semblait pas très honnête de les utiliser pour écrire un récit qui aurait, nécessairement, ressemblé à une fiction.

Il y a une autre raison qui m'empêchait d'écrire ce livre : je ne voulais pas tirer parti de ce qui était arrivé à mes parents. C'est pourtant ce que je suis en train de faire devant vous en recevant ce prix. Mais je me dis que ce qui m'a poussé à écrire ce livre est aussi ce qui vous a incités à le lire : nous ne voulions, ni vous ni moi, que les noms et les visages des fantômes qui hantaient la Place Clichy pendant la guerre tombent dans le plus total oubli. Ce soir, vous faites donc entrer au Wepler tous ceux qui n'osaient pas passer devant sa terrasse. Je vous en suis extrêmement reconnaissant.

Il n'en reste pas moins que la situation qui est la nôtre ce soir est paradoxale : c'est parce que je n'avais presque rien à dire, et que je ne voulais surtout pas écrire un livre qui s'inscrirait dans une tradition littéraire établie, que ce livre a attiré votre attention. Dans ce livre, il est beaucoup question d'absence, de manques, de lacunes et de silence. À bien des égards, on pourrait donc dire, si cette expression avait un sens, que vous couronnez un fantôme évoquant d'autres fantômes. Le « fantôme », dans une bibliothèque, c'est aussi la fiche qui remplace un libre absent.

Tout cela n'est sans doute paradoxal qu'en apparence. Maurice Blanchot disait que la littérature commence avec la question « Qu'est-ce que la littérature ? ». Libraires, critiques, lecteurs ou écrivains, c'est une question que nous nous posons tous les jours. Et nous comprenons très bien qu'écrire un livre pour dire que l'on n'a rien à dire, ou presque rien, ce n'est pas du tout ne rien dire. La littérature est même le seul lieu où un tel discours n'est pas totalement absurde.

« Sans la littérature, disait Georges Perros, on ne saurait jamais à quoi pense un homme quand il est seul dans sa chambre ». J.-B. Pontalis, que je salue brièvement, mais avec chaleur, disait, pour sa part, que la littérature évoquait l'époque où, adolescents, nous nous cherchions désespérément une signature qui serait notre marque propre, puisque nous héritons de notre patronyme et que notre prénom a été choisi par nos parents.

En effet, comme vous certainement, j'ai eu très tôt la certitude que les êtres et les choses ne sont tout à fait vrais que dans les livres, sous la signature et sous le regard de quelqu'un. Sans les livres, nous n'aurions aucune consistance. Et hors des livres, tout le monde joue un rôle.

Le photographe Erwin Blumenfeld, dont on peut voir actuellement une grande exposition à Paris, et qui avait dû fuir successivement l'Allemagne nazie, puis la France occupée par la Wehrmacht, est l'illustration même d'une autre mission dévolue aux livres : nous fournir des armes contre ce que nous avons appris avec trop de soumission. « À l'école, écrit le grand photographe, on ne nous avait pas appris une chose fondamentale : l'art de déserter. Sauver son existence de la folie par la fuite passait pour immoral.»

C'est pourquoi les librairies ne sont pas du tout des lieux comme les autres. C'est le seul endroit où nous pouvons acquérir un peu de consistance, entrevoir un petit pan de vérité, et, si c'est à notre portée, devenir peu à peu nous-mêmes. Au passage, c'est entre les rayons que nous prenons conscience de notre époque, et apprenons à distinguer ce qui est moral de ce qui ne l'est pas. Par nous-mêmes, nous ne voyons pas grand-chose de ce qui se passe sous nos yeux. Quant à la littérature, qui est le lieu où notre expérience confuse se cherche une forme, c'est un laboratoire dont nous ne pouvons pas nous passer : c'est là que notre vrai visage prend forme. Et la bonne littérature n'a jamais pour objet d'ajouter un peu plus de confusion à ce qui est déjà très confus. Au contraire, elle tente toujours de montrer avec plus de clarté, et comme si c'était pour la première fois. C'est parce qu'il était en quête de cette clarté vitale, et qu'il voulait faire tomber tous les masques, que Joyce avait choisi l'exil pour écrire *Ulysse*. À Dublin, il manquait beaucoup trop de recul.

Puisque le prix Wepler a été créé à l'initiative d'une libraire, je voudrais terminer en rappelant ce que notait Karl Popper. Il expliquait que, dans une bibliothèque, et aussi prestigieuse soit-elle, il n'y a jamais qu'un exemplaire de chaque livre. Et il expliquait qu'à partir de 530 avant J. - C., il y avait une énorme demande, à Athènes, pour *l'Iliade et l'Odyssée*. On trouvait donc de nombreux copistes qui vendaient les deux grands poèmes épiques sous forme de rouleaux de papyrus. Il était normal que ces libraires-copistes attirent à leur tour poètes, philosophes et historiens en quête de public.

Pour Karl Popper, c'est donc le marché du livre, et pas du tout la bibliothèque, qui est à l'origine de cette merveille que fut Athènes au V^{e} siècle avant Jésus-Christ. Et Popper note que c'est l'esprit critique né des livres qui est à l'origine de la démocratie athénienne.

Les libraires-copistes d'Athènes, selon Popper, et il disait cela avec une bonne dose d'humour, n'avaient qu'un inconvénient : ils rendirent les Athéniens extraordinairement imbus de leur culture et d'eux-mêmes. Rien ni personne n'aurait pu les convaincre qu'ils n'étaient pas les hommes les plus intelligents de la terre.

J'espère beaucoup que, ce soir, en tout cas, ce n'est pas du tout ce que nous sommes en train de faire.

Je vous remercie.

Marcel Cohen

***

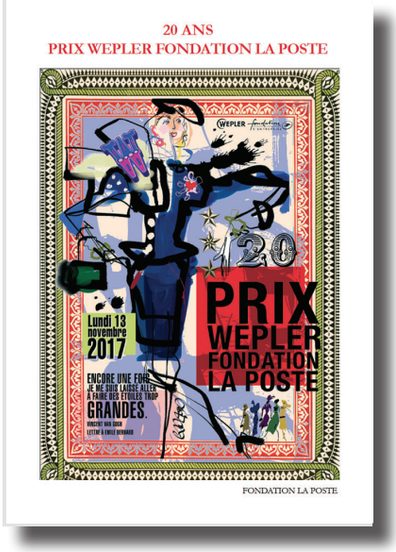
L'Éléphant est irréfutable

Texte de Marcel Cohen pour le livret des 20 ans du Prix Wepler-Fondation La Poste, nov. 2017

« Ils ont écrit sur leurs 20 ans »

Nos vingt ans sont-ils autre chose qu'un miroir aux alouettes ? Certaines jeunes filles, pour peu qu'elles aient des parents à l'abri du besoin, peuvent se réjouir sans réserve : leur avenir est assuré, les prétendants sont sur liste d'attente et la trentaine a beaucoup de charme. Certains observateurs prétendent même qu'une femme n'est digne de ce nom qu'à partir de la quarantaine, quand elle s'est forgée une personnalité et n'a plus peur de ne ressembler à personne.

Dans tous les autres cas de figure, et pour une fille comme pour un garçon, soyons sérieux : avoir vingt ans est une calamité. « J'avais vingt ans. Je ne laisserai personne dire que c'est le plus bel âge de la vie » La phrase de Paul Nizan, qui ouvre *Aden-Arabie*, est plus actuelle que jamais. À vingt ans, le spectre de la pizza surgelée, mangée seul le soir, et d'un bureau triste où l'on passe l'essentiel de sa vie, commencent à se substituer aux rêves d'enfance. La vie devant soi ? Mais pour faire quoi, comment, quand, et par quel coup de baguette magique ? On taquine les jeunes gens d'un air goguenard pour tout ce qu'ils sont censés faire à cet âge. Mais personne n'est plus inquiet, plus démuni, plus seul, même en compagnie, ni plus dubitatif quant à ses capacités réelles. Si nous nous souvenons bien, ce que nous regrettons, ce n'est pas du tout de ne plus avoir vingt ans, c'est, au fond, de ne les avoir jamais eus.



20 ans
Prix Wepler Fondation La Poste
Livret conçu et réalisé par
Nathalie Jungerman
pour la Fondation La Poste

Personnellement, et puisqu'on m'interroge sur ce sujet, j'avais rencontré l'amour de ma vie. Les parents de la jeune fille ne m'aimaient guère, mais elle se disait prête à braver leur avis pour m'épouser. Les parents de la jeune fille avaient raison : qu'aurais-je pu lui proposer quand j'étais si mal dans ma peau ? En attendant d'écrire un jour, je rêvais de gagner ma vie comme reporter. Tintin, en somme, mais sans ses ridicules culottes de golf. J'ai pris la fuite et mon grand amour a eu mille fois raison de choisir, pour futur mari, un garçon qui avait tout ce que je n'avais pas : la perspective d'un métier rémunérateur, des parents aisés, des vacances à La Baule et l'assurance d'obtenir, rubis sur l'ongle, son premier crédit auto. Il est juste d'ajouter qu'il était extrêmement intelligent. Je sentais bien qu'il était sage de ne pas nous être précipités à la mairie, mon grand amour et moi. Mais comment ne pas être malade chaque fois que mon autobus passait à moins de deux cents mètres de son domicile ? Si seulement elle avait choisi d'épouser un imbécile ! La suite de ma biographie doit beaucoup à l'auto-stop.

En troisième ou en seconde déjà, nous nous étions découvert, un ami et moi, une passion pour les cathédrales gothiques. Quand il n'y avait pas classe, nous partions très tôt le matin et aidions les camionneurs des Halles à ramasser leurs cageots vides avant de rentrer chez eux. En repérant les plaques d'immatriculation autour de Saint Eustache, nous arrivions à Reims, à Chartres, à Beauvais, à Rouen ou à Tours avant le premier train au départ de Paris. Les camionneurs nous offraient même sandwich et café. Une bourse Zellidja me mena en stop jusqu'en Suède. Après quoi, parce que j'avais lu Alexandra David-Neel et le *Livre des morts tibétain*, c'est l'Himalaya qui commença à me faire rêver.

Par la porte d'Orléans, l'Himalaya est plus près de Paris qu'il y paraît, même en stop. Annoncer que l'on part pour le Sikkim, parce que c'est sans doute la meilleure voie vers le Tibet, n'en reste pas moins extrêmement présomptueux. Mais quoi de plus sage que de se rendre en stop à Genève, de là à Milan, de Milan à Belgrade, de Belgrade à Salonique, de Salonique à Istanbul ? On n'est plus très loin d'Erzurum et, au pied du Mont Ararat, Téhéran est presque en vue : on est alors à mi-parcours.

Sur le versant indien de l'Himalaya et au Sikkim, les monastères tibétains étaient assez accueillants. Pour peu que l'on rende quelques services, on était logé et nourri avec le sourire. Et les moines avaient autant de curiosité à l'égard d'un Parisien qu'un Parisien à leur encontre.

J'ai fêté mon vingtième anniversaire à Darjeeling, seul et tristement. J'étais hébergé par un Népalais propriétaire d'un pickup Dodge à quatre portes. Le véhicule devait avoir quelques années de plus que moi. En compagnie de son aide tibétain, qui faisait office de mécanicien, mon ami reliait Darjeeling à Siliguri, dans la plaine, en entassant passagers et marchandises dans le pickup au-delà du raisonnable. Le moteur chauffait énormément dans les quatre-vingts kilomètres de montée. Il était sage de s'arrêter tous les 5 kilomètres. Mais quel repos comparé aux frayeurs de la descente quand on apercevait, au fond des ravins, les carcasses des autos dont les freins avaient lâché. Mon ami ne prenait jamais la route sans allumer un bâtonnet d'encens devant l'effigie de Vishnu.

Je dormais dans un appentis, attenant au garage de la Dodge. Il ne fermait pas à clé. Le soir, je nouais une ficelle au bouton de la porte, laquelle s'ouvrait vers l'extérieur. J'enroulais l'autre extrémité de la ficelle à mon poignet. Les petits truands locaux n'avaient donc aucune chance de me dévaliser sans me réveiller. Avant de quitter mes amis, nous avons posé tous les trois, habillés avec le plus grand soin, chez le photographe local. Le photographe nous a installés sur une petite estrade avant de dérouler derrière nous une toile peinte. Elle montre les nuages dissimulant le massif de la kangchenjunga tels qu'on pouvait les observer à travers la vitrine : une photo, ne paraissait tout à fait sérieuse que si elle ressemblait à un daguerréotype. Et la kangchenjunga ne se montre que quand elle le veut bien.

Au pied du Bhoutan, dans la jungle, on trouvait, et l'on trouve toujours, les plus importantes hardes d'éléphants sauvages d'Asie. Des quotas annuels autorisent quelques captures. J'ai eu le privilège, rare, de passer plusieurs semaines dans la forêt en compagnie des meilleurs spécialistes assamais. La capture se fait au lasso. Elle est d'une violence inouïe et il n'est pas rare qu'il y ait des morts. Le dressage, au contraire, est affaire de patience, d'amour, de soins attentifs, de bains quotidiens dans les rivières, de bichonnage à la brosse et à la pierre ponce. Et il faut faire entrer le vocabulaire dans les têtes ! Un éléphant retient entre cent et cent vingt mots. Autant dire que tout rapport passe par la parole, l'intonation de voix, la persuasion. Un homme qui s'impose par la force est un mort en sursis.

Lorsqu'ils travaillent ensemble dans la jungle, rien n'est plus beau, plus émouvant que le couple homme - éléphant. Les ordres sont chuchotés, jamais criés : « Bravo ! », « Encore ! », « À droite ! », « Plus fort ! », « Attention ! », « Arrête ! ». Le soir, autour des feux de camp, les hommes chantent en l'honneur des éléphants et l'on se raconte leurs exploits. Certaines chansons ont plusieurs siècles, peut-être beaucoup plus : sur les bords de l'Indus, à Mohenjo-Daro, on domestiquait déjà les éléphants il y a près de cinq mille ans. Mais qui aurait imaginé que mes connaissances, en matière d'éléphants, pourraient m'être de quelque utilité à Paris ?

À mon retour, un an après être parti par la porte d'Orléans, le directeur d'un quotidien parisien accepta de me recevoir. Ce que j'avais appris sur les éléphants sauvages l'intéressa au plus haut point et il m'accorda sur le champ, ce que j'étais venu lui demander : un stage non rémunéré d'un mois. J'ai travaillé quinze ans pour ce journal. Je n'ai jamais douté que Ganesh, le petit dieu à tête d'éléphant et à corps d'homme, soit pour beaucoup dans cette embauche. Ganesh symbolise l'intelligence et la malice. L'iconographie le montre souvent monté sur un rat ou dansant sur son dos. Comment un éléphant peut-il chevaucher un rat sans l'écraser ? « Précisément, répondent les Indiens, c'est ça l'intelligence ! » On comprend qu'en Inde, les étudiants rendent grâce à Ganesh avant tout examen. Exactement comme on caresse avec respect le soulier de Montaigne devant la Sorbonne.

Peu avant mon service militaire, les éléphants me rendirent, une fois encore, un immense service. Je venais de détailler mon CV de sursitaire devant un capitaine lorsque j'ai risqué, pour la seconde fois, une digression sur les pachydermes. Quel rapport avec le service militaire ? Mais le capitaine me fit immédiatement affecter au Service d'information des Armées comme reporter militaire. Je me suis même vu offrir une page entière dans un journal distribué gratuitement dans les casernes pour y parler des éléphants. En tant que jeune reporter, ce fut même ma première pleine page.

Un éléphant retient entre cent et cent vingt mots. Autant dire que tout rapport passe par la parole, l'intonation de voix, la persuasion. Un homme qui s'impose par la force est un mort en sursis.

Si Ganesh peut se faire entendre dans les rédactions parisiennes, et jusqu'au ministère des Armées, on a bien raison de penser, avec Alexandre Vialatte, que « l'éléphant est irréfutable ». Et qu'il est omnipotent ! Bien entendu, il n'aurait pas été normal que je ne rende pas hommage aux éléphants dans mon premier livre, publié bien des années plus tard. Ç'eut été une ingratitude vraiment indigne.

Vingt ans, ce n'est pas le plus bel âge, non. Mais, sans un dérivatif à l'angoisse, à la solitude, au désarroi, et si on ne lâche pas, éventuellement, la proie pour l'ombre, on passe à côté de cette autre évidence : vingt ans, c'est aussi le seul âge où tout est gratuit, à commencer par les plus belles choses. Il suffit de se servir. Il est sage de ne pas revenir du marché avec son panier vide.

Quant à la littérature, évidemment, c'est une autre affaire.

***

Le risque, le bon et le juste

Entretien avec Marcel Cohen par Nathalie Jungerman

in Rencontres et partis pris, Écrits sur l'art, 1976-2020 L'Atelier contemporain, avril 2021

Nathalie Jungerman : *Comment réagissez-vous devant une œuvre d'art en général, et la peinture en particulier ? Lorsque vous écrivez sur tel ou tel peintre, vous affirmez être incapable de parler vraiment de sa peinture. En effet, vous parlez plutôt autour de celle-ci, ou autour du peintre. Mais vous ne restez pas silencieux et, en fin de compte, vous avez pas mal écrit sur l'art et les artistes.*

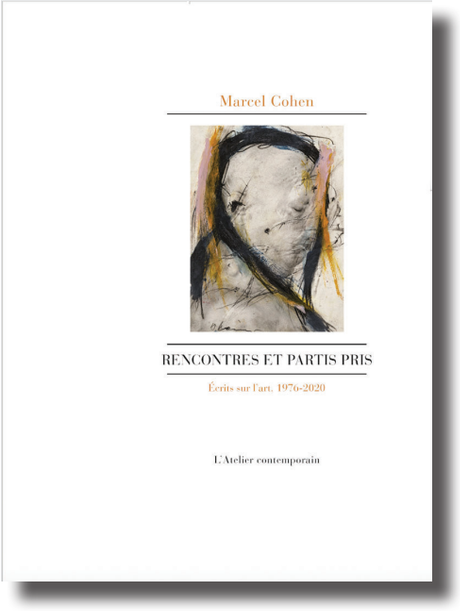
Marcel Cohen : Vous avez raison, et c'est assez contradictoire. Pour regarder une toile il faut non seulement se taire, mais faire taire aussi, et dans un premier temps du moins, toute réaction critique. L'idéal vers lequel tend un peintre, me semble-t-il, est de l'ordre de la stupéfaction et c'est aussi vers cet état qu'il désire nous entraîner. Toute parole que l'on pourrait qualifier de « raisonnable » est donc un peu en dehors de la réalité du tableau. Nous connaissons, par ailleurs, l'aphorisme de Wittgenstein : « Ce qui peut être montré ne peut pas être dit. »

J'ai voulu, une fois au moins, illustrer cette impossibilité à propos d'un tableau de Gérald Thupinier. Le texte est intitulé *Tentative de description de la grande croix noire aux cubes*. C'est un texte absurde, et donc, je crois, un peu drôle : il colle si bien à ce qui est visible sur la toile qu'il n'a plus rien à voir avec le tableau. Plus on cherche à s'approcher de celui-ci par la parole, ou en le décrivant, plus le tableau recule et s'éloigne. C'est tout à fait logique puisqu'une toile est une avancée dans ce qui ne peut plus être dit.

Cependant, comment accompagner et célébrer une œuvre si on n'en parle pas, d'une manière ou d'une autre ? Les critiques et les historiens d'art replacent le tableau dans son contexte, dans son époque, dans la production ambiante, dans celle de l'artiste, etc. C'est tout à fait justifié puisqu'un tableau est, aussi, une démarche intellectuelle, c'est à dire une manière, pour l'artiste, de déplacer une pièce sur un très vaste échiquier. Francis Bacon affirme que pour devenir peintre il suffit de connaître à fond l'histoire de la peinture. Tout le reste lui semblait accessoire. On a pu dire, de même, et à juste titre, que le vrai sens d'un tableau n'est pas du tout dans le tableau, mais dans le rapport de celui-ci avec les autres œuvres.

Tout cela est exact, mais pourquoi les musées, les galeries, les artistes eux-mêmes, s'obstinent-ils à demander des textes à des écrivains qui ne sont pas qualifiés pour un tel travail critique ? Cela laisse entendre qu'il y a toujours d'autres voies pour aborder la peinture. C'est dans cet « entre-deux » que je tente de me glisser, du moins quand j'aperçois une ouverture. Mais je ne la vois pas toujours.

Par ailleurs, l'approche critique a, elle aussi, ses limites. Barnett Newman affirmait que sa peinture, et la peinture moderne en général, « luttait de toutes ses forces contre le catalogue. » Il précisait qu'elle lutte



Marcel Cohen
Rencontres et partis pris
Écrits sur l'art, 1976-2020
Le risque, le bon et le juste
Entretien avec Marcel Cohen
par Nathalie Jungerman
L'Atelier contemporain,
avril 2021

contre les tentatives d'élucidation, les louanges faciles, les classifications qui figent l'artiste et que, précisément, on trouve dans les catalogues.

Quelle serait donc la manière la plus pertinente d'intervenir pour un écrivain ?

Je ne sais pas du tout. Je suppose qu'on attend qu'il accompagne plutôt l'artiste par une présence amicale, ou qu'il propose des idées permettant de regarder différemment. En dépit de toutes les différences, il peut y avoir entre un peintre et un écrivain des affinités très fortes qui apportent un éclairage indirect, le travail de l'un commençant où cesse celui de l'autre. Il m'est arrivé de donner un récit existant pour accompagner un artiste, texte qui, d'une manière ou d'une autre, me paraissait en relation avec le travail de l'artiste. C'est ce que T. S. Eliott appelait « le corrélatif objectif » dans son essai sur *Hamlet*. Mais, à la lecture du catalogue, on ne voit pas toujours ce rapport. En tout cas, pas tout le monde. Du moins la présence amicale est-elle claire.

« En dépit de toutes les différences, il peut y avoir entre un peintre et un écrivain des affinités très fortes qui apportent un éclairage indirect, le travail de l'un commençant où cesse celui de l'autre. »

Souvent aussi j'ai trouvé préférable de me taire tout à fait. Pour une exposition à Bordeaux, intitulée *Jouer dans le jardin*, Jean-Louis Froment (le créateur du CAPC, Centre d'arts plastiques contemporains, devenu le Musée d'art contemporain de Bordeaux) m'avait demandé d'écrire sur le thème de la représentation. Mais je ne suis pas un historien d'art, ni un esthéticien. J'ai donc cherché des citations qui, dans la mesure du possible, parlaient aussi d'arbres, de feuillage, de jardins, du paysage en général. Nous avons fait imprimer ces citations et disposé les cartels dans le Jardin botanique, selon l'ordre qui nous paraissait le plus logique. Chaque arbre était donc flanqué d'un texte expliquant par quel moyen on pouvait, malgré toutes les impossibilités, le faire entrer dans un tableau. Matisse déclarait, par exemple que, de toute évidence, il ne peignait pas du tout des feuilles, mais le signe de la feuille. Et comment peindre un tronc d'arbre ? Lucian Freud, qui avait voulu renouveler l'expérience de John Constable dans son étude sur le tronc d'arbre, peignant dans ses moindres détails le tronc d'un orme, raconte qu'il a vite abandonné : c'était une entreprise démentielle. Bref : le jardin botanique de Bordeaux était devenu une sorte de parcours initiatique.

Certains visiteurs ont apprécié. D'autres n'ont pas vu du tout en quoi mon travail avait pu consister. C'était un peu vexant car j'avais passé énormément de temps à rechercher ces citations chez Valéry, chez Matisse, chez Baudelaire, chez Kandinsky, chez Klee, chez Bachelard, chez Barthes, chez Rilke, chez d'autres encore. C'était un travail beaucoup plus difficile, en fin de compte, et plus long, qu'écrire un texte personnel dans lequel, par la force des choses, j'aurais repris à mon compte telle ou telle idée. J'ai renouvelé cette expérience. Avec plus ou moins de succès.

À propos d'Antonio Saura, vous mentionnez plusieurs éléments biographiques : le détour qu'il faisait, par exemple, pour ne jamais passer par la rue Verdi, à Barcelone. Sa biographie est une clé pour accéder à son œuvre ?

Non, bien entendu, et ce débat est clos depuis le *Contre Sainte-Beuve* de Proust. Cependant, vous avez raison : si l'on devient peintre en regardant de la peinture, et non en raison de telle ou telle prédisposition biographique, j'ai plus volontiers écrit sur Saura que sur sa peinture. À propos de celle-ci, tout me semblait avoir été dit. Mais la biographie est une chose et les qualités d'un homme, ou ses défauts, que l'on voit apparaitre à travers celle-ci, est autre chose. Je crois que les grandes œuvres sont, aussi, le fait d'hommes qui ont une exigence éthique, et donc aussi esthétique, hors du commun. Kafka, Giacometti, Beckett, Bram van Velde seraient des hommes hors du commun, même s'ils n'avaient jamais écrit une ligne ou peint un seul tableau. Plus on creuse leur biographie, plus c'est évident. Inversement, comment faire que les défauts de l'homme ne soient aussi les défauts de l'œuvre ? Et, là aussi, la confirmation arrive vite. En réalité, nombre d'artistes sont d'honnêtes artisans. Quant aux grands hommes, ils sont rares, c'est pour cela qu'il y a si peu de grands poètes, notait Paul Celan. Tout cela pour dire qu'il n'est pas interdit d'aller chercher chez l'homme ce qu'on croit entrevoir dans le tableau.

Vous n'avez pas parlé de la rue Verdi.

Pendant la Guerre civile, un jour où il était abrité sous une porte cochère avec son père, Saura enfant voit la tête d'un Républicain tomber sur le trottoir d'en face, fauchée par une rafale de mitrailleuse. L'inconnu n'en a pas moins continué à courir quelques mètres encore, emporté par son élan, comme les canards à qui l'on tranche le cou. On comprend que, toute sa vie, Saura ait demandé aux chauffeurs de taxi de faire un détour chaque fois qu'ils s'apprêtaient à emprunter la rue Verdi. Ce n'est pas suffisant pour faire un peintre, et cela n'explique pas non plus pourquoi Saura a peint autant de têtes sans corps. Pour ces têtes, seules au centre de la toile, il se réfère d'ailleurs au Suaire de Turin plutôt qu'à la tête de la rue Verdi. Mais la rue Verdi n'en reste pas moins un éclairage : Saura n'est pas un peintre particulièrement gai.

De même, à treize ou quatorze ans, il a découvert la grande peinture contemporaine dans les pages de *Signal*, le journal de la Wehrmacht. Il était cloué au lit par une tuberculose osseuse et son père lui apportait chaque soir tout ce qu'il pouvait trouver comme livres et comme journaux. Il pensait qu'autrement son fils deviendrait fou. Or *Signal*, dont il existait une édition espagnole, était le seul journal au monde à paraître en quadrichromie. Le jeune Saura se demandait pourquoi une revue consacrait autant d'espace et de belles photos en couleurs à d'aussi mauvais peintres. Le plus logique aurait été de les ignorer. Il n'est pas indifférent de voir comment

s'éveille le sens critique d'un peintre. Ou comment il ne s'éveille jamais. C'est ainsi, en tout cas, qu'est née, chez Saura, l'ambition de devenir lui aussi, et selon sa propre formule, « un peintre dégénéré ».

Dans le texte intitulé L'élégance mathématique*, vous évoquez les 73 stèles de verre parfaitement transparentes élevées à Vassieux-en-Vercors par Emmanuel Saulnier en hommage aux victimes civiles. Elles sont si transparentes dans le paysage qu'on ne les découvre qu'en s'en approchant, au dernier moment, ou presque. C'est un refus de la séduction ?*

Il y a, en effet, dans ces stèles quelque chose qui s'apparente à l'élégance mathématique. Si on peut démontrer un théorème en quelques lignes, noircir une page entière, relève d'une lourdeur d'esprit et d'un manque de travail impardonnables. En l'occurrence, ces stèles sont le contraire d'une injonction à se souvenir. Elles ne disent rien du malheur, de l'horreur, de l'affliction. Elles matérialisent seulement la présence du passant sur le lieu du drame. Pour le reste, chacun est libre de se demander ce que ces stèles signifient, ou de rester dans l'ignorance. Les stèles matérialisent, et tout à la fois, la volonté de se souvenir par leur présence dans le paysage et, par leur transparence, l'ignorance dans laquelle nous restons si nous ne faisons pas l'effort de nous interroger sur le passé. C'est plus intelligent qu'un monument commémoratif classique auquel nous nous habituons si bien, et si vite, que nous ne le regardons plus. D'ailleurs, il faut parler de ce monument au passé. Pour des raisons purement techniques, les stèles ont dû être déposées. Mais nous continuons à en parler parce que la démonstration semble parfaite.

De même, Alexandre Delay explique, avec l'élégance teintée d'humour qui le caractérise, qu'enfant, en Suisse, il n'avait l'occasion de voir des femmes nues que dans les livres d'art et les musées. « J'ai donc découvert et appris à regarder les femmes nues en même temps que la peinture », dit-il. C'est comme ça qu'il est devenu peintre. Il ne faut donc pas s'étonner si, aujourd'hui, il travaille, notamment, à une série de petites peintures sur cartes-postales intitulée *Figures peintes*. Des figures de Cranach à celles de Léger et Picasso, de Masolino da Panicale aux figurines filiformes de Giacometti, il revisite le musée mondial. Il en est aujourd'hui à plus de 750 cartes-postales retravaillées. C'est à la fois une autobiographie en images et l'effacement radical de l'artiste derrière son amour de la peinture. Mathématiquement, c'est d'une élégance parfaite. Et c'est aussi le risque, assumé, de « frôler la bêtise », comme le résume Delay. Bien entendu, craindre par-dessus tout la bêtise est une grande preuve d'intelligence.

Justement, vous écrivez, à propos de Saura et de Rainer notamment, que l'art a peu à voir avec la délectation, beaucoup avec cette idée de risque.

C'est évident en littérature depuis la formulation de Michel Leiris : il voulait que la littérature soit un acte, au même titre que le risque pris par le torero devant les cornes. C'est aussi le cas dans les arts plastiques. La peinture, aujourd'hui, est un acte, une posture, beaucoup plus qu'un savoir-faire.

De même pour l'obsolescence de l'idée de « beau ». Pour Malraux l'art moderne est sans doute né avec le tableau de *Goya El tres de Mayo*. Pour la première fois, selon Malraux, un peintre se rend compte que son savoir-faire, son habileté, peuvent desservir son sujet. Il fallait que la violence de la manière de peindre réponde à la violence des faits, ici la fusillade du 3 mai 1808. Et, en effet, c'est une toile d'une brutalité extrême dans sa matière même, comparée à l'art savant et raffiné de Goya peintre de cour.

On trouve cette idée de risque parfaitement exprimée chez Saura comme chez Rainer. Chez beaucoup d'autres aussi, bien sûr. Saura préparait le fonds de ses toiles avec soin, mais il peignait le sujet central très vite et sans remords possible. Il expliquait, en riant, qu'il prenait autant de décisions à la minute qu'un pilote de formule 1. Rainer, lui, est allé jusqu'à peindre sur d'authentiques lithographies d'Henri Michaux, dont il aime particulièrement l'œuvre. Et au point d'avoir eu des rapports houleux avec Micheline Phankim, l'exécutrice testamentaire de Michaux. Elle trouvait que Rainer poussait l'admiration un peu loin.

« Michel Leiris voulait que la littérature soit un acte, au même titre que le risque pris par le torero devant les cornes. C'est aussi le cas dans les arts plastiques. La peinture, aujourd'hui, est un acte, une posture, beaucoup plus qu'un savoir-faire. »

C*ette idée de danger fait penser à l'artiste conceptuel hollandais Bas Jan Ader qui, dans un registre tout à fait différent, a fait au moins une performance au risque de sa vie.*

Dans un petit livre intitulé In *Search of The Miraculous* que j'ai traduit en français, Raphaël Rubinstein, longtemps critique à *Art in America*, évoque en effet l'artiste néerlandais Bas Jan Ader. Il a tenté de traverser l'Atlantique en solitaire sur un voilier de quatre mètres en n'ayant qu'une expérience très limitée de la navigation. Il s'est perdu en mer.

Chris Burden, lui aussi, a poussé très loin cette idée. L'une de ses premières actions consistait à s'allonger sous une bâche, sur une autoroute de Los Angeles, à côté de deux fusées de détresse. Les fusées n'éclairent que quelques minutes, après quoi les automobilistes n'avaient aucune chance d'apercevoir l'artiste sous sa bâche. Heureusement, Burden a été arrêté très vite par la police pour simulation d'accident.

Sans aller jusqu'à ces extrêmes, Kazuo Shiraga, l'un des artistes majeurs du groupe Gutaï, s'était vu passer commande d'une très grande toile par la mairie de Marseille. Sensible à cet honneur, il a voulu offrir un peu plus en s'engageant à peindre la toile en public, dans la cour de la Vieille Charité, et sans remords possibles, lui non plus. Mieux : la toile étant peinte au sol, on ne pouvait pas même la regarder une fois achevée. À la verticale, la peinture fraîche aurait

coulé. Pour la dresser, il a fallu attendre un peu qu'elle sèche. À défaut de risquer sa vie, Shiraga risquait sa réputation. D'ailleurs, pour avoir assisté à cette peinture-performance, je peux affirmer qu'avant de se mettre au travail devant le public marseillais, Shiraga était absolument terrorisé.

L'idée de modernité est donc, pour vous, largement liée au risque. Mais cette idée est loin d'être acquise. Je vous cite : « Les visiteurs devant une toile abstraite s'obstinent à chercher une ressemblance ».

C'est plus facile que de découvrir le sens réel d'une œuvre, qui n'est pas du tout dans la toile, comme nous le disions, mais dans ses marges. Kazuo Shiraga peignait avec ses pieds, suspendu à une corde, à la manière d'un patineur artistique. En soi, l'intérêt est discutable. Il existe de nombreuses photos le montrant au travail dans son atelier. Saura a néanmoins écrit un texte commençant par : « Comme chacun sait, Shiraga ne peint pas avec les pieds. »

Shiraga a reçu une formation de calligraphe traditionnel. On lui avait appris qu'il existait trois formats idéaux : ce qu'on peut peindre avec la main sans remuer l'avant-bras, ce qu'on peut peindre avec l'avant-bras, et ce qu'on peint avec le bras tout entier. Comment élargir encore le format ? En peignant avec les pieds. C'est donc bien, chez Shiraga, une posture intellectuelle et il n'est pas faux d'affirmer qu'il peint autant avec sa tête qu'avec ses pieds. Objectivement, la peinture de Shiraga ne dit rien d'autre que cette rébellion et cette prise de risque. La notion de rébellion est centrale en art, elle aussi.

À propos de Colette Brunschwig, vous dites « elle est peintre et juive », à l'instar d'Edmond Jabès qui déclarait : « je suis écrivain et juif, je ne suis pas un écrivain juif ».

Un peintre juif peint des scènes de la vie juive. C'est le cas de Chagall. Ce n'est ni le cas de Colette Brunschwig, un peintre abstrait, ni celui de Liliane Klapisch, un peintre réaliste. Mais, chez cette dernière, le centre de la toile, qu'il s'agisse d'une nature morte ou d'un paysage, est toujours vide. À chacun de se demander pourquoi un peintre ne peint pas le centre qui, obstinément, et en dépit de toute logique, ne montre rien.

Quels sont les artistes contemporains sur lesquels vous n'avez pas écrit mais qui ont retenu votre attention ?

J'ai finalement écrit sur très peu d'artistes, vous savez. Et presque toujours accessoirement, parce que, simplement, l'occasion s'est présentée. Je m'étonne même que cela puisse faire un livre. Quant aux artistes que j'aime et sur lesquels je n'ai rien écrit, ils sont légion. Je n'ai aucun souvenir, par exemple, qu'une exposition de Christian Boltanski m'ait laissé indifférent. La justesse, chez lui aussi, relève tout à fait de l'élégance mathématique dont nous parlions. L'une de ses toutes premières expositions en 1974, au CNAC de la rue Berryer à Paris, était intitulée *Objets ayant appartenu à une femme de Bois-Colombes*. Des objets d'une banalité absolue étaient étiquetés et montrés dans les vitrines : pinces à linge, fermeture éclair, corsage, romans policiers, bigoudis, etc., comme on présente des objets précieux dans les vitrines d'un musée. Je ne pense pas qu'on ait montré avec plus de pertinence le monde qui est le nôtre : un monde désenchanté, qui est aussi un monde « d'après ».

Je n'ai jamais écrit non plus sur Viallat. Or c'est l'un des artistes qui montre le mieux ce qu'est la peinture lorsqu'elle est réduite à sa plus simple expression : une forme, toujours la même en l'occurrence, la texture du support qui, elle, peut varier à l'infini, des couleurs qui s'épousent ou se heurtent, et enfin une manière de traiter l'ensemble qui peut varier, comme on le voit dans toutes les écoles, et à toutes les époques, y compris dans l'Égypte ancienne, du plus extrême classicisme au plus extrême baroquisme. Et on découvre chez Viallat que, lorsqu'il réduit ainsi le tableau – une forme fixe et sans signification, des couleurs et un support – il reste l'essentiel : un petit émerveillement dû à la justesse de l'ensemble et qui ne peut pas se dire.

Les objets montrés par Boltanski me font penser aux objets que vous incluez dans votre livre, Sur la scène intérieure *(Gallimard, 2013).*

Dans une certaine mesure, oui. Mais, dans mon livre les objets parlent au tout premier degré. Ils ne s'inscrivent pas du tout sur l'échiquier artistique. C'est, vraiment, tout ce qui me reste de ma famille. J'ai d'ailleurs offert ces objets au Mémorial de la Shoah. Ce sont des objets de mémoire sauvés in extremis. Ils n'ont pas pour vocation d'être montrés, sauf occasionnellement, seulement d'être préservés. Ils sont donc, aujourd'hui, en sureté dans des tiroirs.

Une petite digression par rapport à vos textes sur l'art : que diriez-vous de l'écriture, souvent fragmentée, de vos livres où le détail est essentiel ?

Que je fais partie des écrivains qui se méfient de la littérature, parce qu'elle est toujours liée à une forme d'exagération et de séduction. Et, souvent, sous le prétexte de plus de clarté, ou de plus de logique, elle devient obscure, ce qui est tout à fait paradoxal. Par ailleurs, le mot « littérature » est, fort heureusement, un terme si vaste qu'il ne dit presque rien du contenu ni de la forme. C'est pourquoi, pour Maurice Blanchot, la littérature commence avec la question « Qu'est-ce que la littérature ? »

Personnellement, j'aime les livres qui offrent ce que Michaux appelait « une liberté de circulation » : on commence indifféremment à lire par le début ou par la fin, et c'est le lecteur qui donne son sens au livre. Finalement, j'aime que le livre soit le lieu d'une aventure, pour l'écrivain comme pour le lecteur, et pas seulement le support d'une histoire, comme un disque n'est que le support matériel de la musique. Franz Kline disait de sa peinture : « Si je peins quelque chose que je sais faire, cela m'ennuie. Si je peins ce que vous connaissez déjà, c'est vous que cela ennuie. Je peins donc ce que je ne sais pas faire. » C'est aussi ma posture. Je n'écris pas parce que j'ai quelque chose à

dire (si c'était le cas j'écrirai un article ou une tribune libre) mais pour savoir où mes livres me mènent.

Quant au détail c'est la seule petite porte par laquelle, le plus souvent, se laisse entrevoir les réalités. Pendant la guerre, une jeune femme médecin, et juive, se présente chez le docteur Petiot à Paris. Son mari et elles cherchent à obtenir un visa pour fuir en Amérique latine. Petiot se fait fort de le leur procurer grâce à ses relations. Mais, tout à coup, la jeune femme se lève dans le bureau de Petiot et entraîne son mari vers la sortie. Sur le trottoir, elle explique : « As-tu vu les ongles de Petiot ? Ils sont noirs de crasse. Petiot se prétend chirurgien. Jamais un chirurgien ne se laisserait aller à ce point, quand bien même il n'exercerait plus. » À cette date, Petiot avait tué 27 personnes pour les délester de tout ce qu'elles possédaient et avant de brûler les corps dans son poêle à charbon.

Dans Détails *(Gallimard, 2017), il y a quand même des petites histoires, avec un début et une fin. Et on trouve, par exemple, l'histoire d'un peintre qui ressemble beaucoup à Antonio Saura.*

Un prosateur est condamné à raconter. La langue, d'ailleurs, parle toute seule, quand bien même on la malmène. Le poète américain Keith Waldrop affirme qu'il n'y a rien de plus difficile que d'écrire une phrase qui ne veuille strictement rien dire. Et quand on malmène trop la langue, le lecteur reconstruit la phrase selon la logique la plus plate. Mes livres racontent donc des histoires très simples. C'est leur assemblage aléatoire, et la somme des faits rapportés qui ne vont pas d'eux-mêmes, y compris pour moi.

Quant à Antonio Saura, que vous avez reconnu dans ce texte, bien que son nom ne soit pas cité, c'est, à ma connaissance, le seul artiste qui ait arrêté de peindre sur toile pendant 10 ans parce qu'il avait le sentiment de refaire toujours le même tableau. C'est-à-dire qu'il peignait désormais sans grand risque. J'ajoute que ses tableaux se vendaient très bien. Ce qui a changé quand il s'est remis à peindre n'est finalement qu'un détail : la taille de ses pinceaux. Plus le pinceau est gros, plus les traits sont rigides et figés sur la toile. Il lui aura fallu 10 ans pour admettre qu'il n'y avait pas d'autre façon de se renouveler, tout en restant fidèle à lui-même. Faut-il ajouter que, chez beaucoup d'artistes, nous sommes à des années-lumière de telles exigences ? En raison du coronavirus, un artiste japonais a dû licencier récemment cinquante des cent assistants qui travaillent régulièrement pour lui dans son atelier. Le marché de l'art étant en crise, comme beaucoup d'autres secteurs d'activité, il a dû réduire sa production, et donc son personnel.

J'ai relevé chez vous une phrase récurrente : « Les œuvres n'ont qu'à se défendre. »

Montrer ses toiles dans une galerie, dans un musée, ou publier un livre, n'a rien à voir avec la modestie. Edmond Jabès affirmait que tout livre revendiquait ce qu'il appelait « une lecture prioritaire ». Publier, c'est une façon de dire, sans le dire bien sûr, « lisez-moi donc toute affaire cessante. Vous n'avez encore rien lu de semblable. » Idem pour un peintre. La formulation est largement exagérée, bien entendu, mais Jabès caricaturait parce qu'il voulait se faire comprendre. Cela signifie, en tout cas, que tous les risques sont censés avoir été mesurés et que ce que nous voyons n'est pas seulement assumé, mais revendiqué. Si c'est bien le cas, si nous avons traversé Paris pour voir une exposition, si on nous promet monts et merveilles avec arrogance, et si cela ne correspond pas du tout à nos exigences les plus élémentaires, nous avons le droit de penser qu'on se moque de nous. Il n'est pas anormal que les réactions du spectateur soient à la mesure des prétentions de l'artiste. Parce que nous attendons beaucoup, nous aimons aussi, ou détestons, beaucoup.

Vous parliez de « justesse ». Par rapport à quoi ?

Je me souviens d'un film montrant un peintre célèbre travaillant à plat sur le sol, comme Shiraga. Je tairai son nom parce que cet artiste n'a pas été toujours comme ça. Vient un moment, dans le film, où on le voit soulever le contreplaqué sur lequel il travaille pour que la peinture coule. Voilà un geste qui est tout sauf juste. Les peintres de l'*Action painting* (De Kooning, Kline, Sam Francis, Bluhm) peignaient à la verticale, souvent avec des pinceaux gorgés de matière, et très vite. Il était donc normal que la peinture coule. Les coulures, chez eux, sont un gage d'authenticité et témoignent du risque pris.

Mais, quand on peint à plat, la peinture n'a aucune raison de couler. Sauf pour « faire beau ». Un artiste a tous les droits. Mais, quand il peint devant une caméra, et qu'il triche sous nos yeux, il nous prend pour plus bêtes que nous ne sommes. Nous avons le droit de ne pas apprécier. C'est ce que je voulais dire par « les œuvres n'ont qu'à se défendre ». Or, dans ce cas précis, le tableau se défend très mal, quelle que soit sa réussite finale. Au contraire : plus le tableau paraîtra réussi et plus nous nous souviendrons que son succès relève d'une part de tricherie. Le tableau est donc séduisant sans être ni juste ni courageux ni profond. Bien entendu, on ne va pas couper la tête de cet artiste. Il fait ce qu'il veut. Mais nous avons le droit de penser qu'il y a dans sa production quelque chose de frelaté. Malheureusement pour lui, quand on a vu ce film, cette idée ne vaut pas seulement pour ce tableau en particulier mais, à tort ou à raison, pour une bonne part de son œuvre en général. Nous avons, nous aussi, le droit, et même le devoir, de développer notre sens critique. Autrement, les œuvres ne nous apprennent rien.

Cette idée de justesse, il y a longtemps maintenant qu'elle s'est substituée à l'idée sclérosée de « beau ». Il existe une photo montrant André Breton en 1920 à une manifestation dadaïste. Déguisé en homme sandwich il exhibe ce slogan provoquant de Picabia : « Pour que vous aimiez quelque chose il faut que vous l'ayez vu et entendu depuis longtemps tas d'idiots ». Quant à Herman Broch il estimait, dans les années 1950

à propos du « kitsch », que le mot d'ordre de l'artiste n'était plus du tout, et depuis longtemps déjà, « fais du beau travail » mais « fais du bon travail ».

Comment en êtes-vous venu à écrire sur la peinture ?

Jacqueline, mon épouse, a dirigé la galerie Stadler pendant trente ans, jusqu'à la fermeture définitive de celle-ci. J'ai donc été étroitement associé à la vie de cette galerie. Beaucoup d'artistes sont devenus nos amis. Nous avons eu la chance exceptionnelle de voir des pans entiers de l'art contemporain se faire sous nos yeux, au jour le jour, et dans des directions très diverses, voire franchement antagonistes. C'est tout naturellement que l'on m'a demandé des textes.

Revenons à notre point de départ. Vous disiez qu'on devrait pouvoir se taire devant les tableaux, et qu'en tout cas écrire sur la peinture est difficile. Mais c'est ce que vous avez fait.

Puisque nous parlons de la galerie Stadler, et que nous avons beaucoup évoqué aussi Antonio Saura, permettez-moi de vous répondre par une anecdote : lorsqu'il s'est remis à peindre sur toile, après ses dix années de silence, Rodolphe Stadler m'a demandé de préfacer le catalogue. Je lui ai répondu que je me sentais incapable de parler d'une peinture qui avait mis autant de temps à mûrir, et après avoir affronté de tels abîmes de doute et d'angoisse. Chaque jour, Saura, bien qu'il travaillât beaucoup sur papier, regardait les toiles vierges dans son atelier avec terreur. Ce mot n'est pas trop fort. Et quand il voyait une toile ancienne de lui dans un musée, il tournait pudiquement la tête parce qu'il se sentait incapable de faire mieux, voire aussi bien. Tout jugement de valeur à l'égard des nouvelles toiles aurait donc eu, à mes yeux, quelque chose de monstrueux. Rodolphe Stadler m'a rétorqué : « Mais si vous n'écrivez pas pour dire qu'il n'y a rien à dire, et qu'il faudrait se taire, d'autres diront quelque chose. » J'ai finalement écrit un texte intitulé *Quelques faces visibles du silence*.

***

Quelques livres choisis :

Edmond Jabès, *Du Désert au livre. Entretien avec Marcel Cohen* (Opales, 2002) ; *Miroirs* (Gallimard, coll. Le Chemin, 1980) ; *À des années lumières* (Fario, 2013) ; Quelques faces visibles du silence (L'Échoppe, 2000) ; *Lettres à Antonio Saura* (L'Échoppe, 1997) ; *L'Homme qui avait peur des livres* (Arfuyten, 2013) ; *Éloge de l'éléphant d'Asie* (Chandeigne Et Lima, 2024) ; *Détails, II, Suite et fin* (Gallimard, 2021) ; Faits, III, Suite et fin (Gallimard, 2010) ; *Le Grand paon-de-nuit* suivi de *Murs* suivi de *Métro* (Gallimard, 2014).

Auteurs

Nathalie Jungerman . Rédactrice en chef . ingénierie éditoriale
Corinne Amar, Élisabeth Miso, Gaëlle Obiégly
FloriLettres : ISSN 1777-563

Éditeur
Directeur de la publication

Fondation d'Entreprise La Poste
CP B 707
75757 Paris Cedex 15
Tél : 07 84 37 16 77
fondation.laposte@laposte.fr

www.fondationlaposte.org/

Pour être informé du prochain numéro de Florilettres :

S'ABONNER À FLORILETTRES

Fondation LA POSTE