

# Conférence d'Anne ROCHE

## « Ma vocation d'écrivain »

journée portes ouvertes du DU et de la filière Ecriture  
AMU  
27 mars 2021

1

### ECRITURE PERSONNELLE ET ATELIERS D'ECRITURE"

Ecrivain / animateur d'ateliers d'écriture : antagonismes, complémentarité, compagnonnage

Peut-on animer des ateliers d'écriture et être soi-même écrivain ? Dans quelle mesure l'écriture créative se justifie-t-elle dans un parcours universitaire ? Peut-on se dire auteur·e ?

Récit d'expérience par Anne Roche : professeur honoraire des universités et auteur de nombreux essais et romans, Anne Roche est à l'origine de l'introduction des ateliers d'écriture à l'Université d'Aix-Marseille ainsi que de la création du DU d'animateurs. Elle revient sur parcours d'auteur en lien avec ses activités universitaires.

### Pour visionner la conférence enregistrée

[https://www.dropbox.com/pri/get/DU%202020-21/zoom\\_0.mp4?\\_subject\\_uid=111714163&w=AAD2TkFqzziE9tozivYoRFcFBzp3Ob\\_m8Mlr82wa\\_s0ZIQ](https://www.dropbox.com/pri/get/DU%202020-21/zoom_0.mp4?_subject_uid=111714163&w=AAD2TkFqzziE9tozivYoRFcFBzp3Ob_m8Mlr82wa_s0ZIQ) :

### Pour consulter la bibliographie d'Anne Roche

<http://www.m-e-l.fr/anne-roche,ec,219>

Ma vocation d'écrivain a commencé à l'école primaire, en cours moyen première ou deuxième année. J'avais écrit une rédaction sur les vendanges, dont j'avais une expérience de première main, une de mes tantes avait des vignes du côté de Carcassonne, et à la saison, mes cousines et moi étions réquisitionnées pour aider à cueillir. Ma rédaction devait donc être réaliste, sinon tout à fait réaliste-socialiste (cet idéal se présenterait, mais plus tard). Bref, mon institutrice, sans me le dire, avait présenté ma rédaction à un concours d'écriture organisé entre les écoles, j'ai eu un prix (c'était *Les Contes et légendes de Corse*) et le prix m'a été remis lors d'une cérémonie solennelle, dans une salle officielle (mairie ? préfecture ?) qui s'appelait la salle verte, elle n'était pas verte du tout mais la table avait un tapis vert, ce fut ma première approche de la métonymie. J'ai trouvé cette expérience grisante, et le but de ma vie, à partir de là, a été de retrouver l'équivalent.

J'ai eu d'autres récompenses, notamment le prix Patricia Highsmith pour un roman policier (*Amadeus ex machina*), le prix de l'essai européen Walter Benjamin pour un essai sur ce philosophe allemand (*Exercices sur le tracé des ombres*), mais aucune n'a été aussi décisive, et pour cause : la machine était lancée.

Je n'ai jamais arrêté d'écrire.

Je viens de dire « je », d'écrire « je », et cela n'a étonné personne. La petite fille qui racontait par écrit son souvenir de vendanges trouvait aussi tout naturel d'écrire « je ». Elle écrivait une rédaction. Une rédaction, c'est un exercice qu'on apprenait à l'école – qu'on apprenait, en fait, depuis des siècles, sous des appellations différentes, qui relevaient de la rhétorique, une discipline qui datait des Grecs. La petite fille, en toute innocence, écrivait « je » parce qu'elle ne savait pas que ce qu'elle écrivait s'inscrivait dans une longue et collective pratique de l'enseignement, de l'expression, de l'apprentissage de la langue : elle se croyait peut-être seule, mais des milliers d'hommes et de femmes s'avançaient dans sa profondeur (ça c'est pas de moi, je l'ai chipé à Drieu la Rochelle, mais même si c'est pas de moi, ça n'en est pas moins vrai.)

J'écrivais un journal personnel, ce qui est une pratique plus répandue qu'on ne croit, je l'ai constaté en faisant passer des questionnaires à mes étudiants, en début d'année. J'ai pour une fois une date précise : j'avais treize ans, un ami de mon père lui avait prêté une loge à l'Opéra, et mon père m'avait emmenée voir *Le Barbier de Séville*. C'était une évidence : écrire ça, pour l'immortaliser. Parce que l'écriture, bien sûr, c'était l'immortalité. Peur de la mort ? en tout cas, un désir de vivre au-delà des limites usuelles, de survivre comme les écrivains que j'aimais.

J'écrivais des lettres, en faisant bien attention à ne pas répéter ce que j'avais écrit dans le journal. Ce n'était pas pour occulter de terribles secrets, mon maître était Stendhal, qui à propos de Mathilde dit à peu près qu'elle avait trop de goût pour amener dans la conversation un mot d'esprit fait à l'avance. (*Le*

*Rouge et le Noir.*) On ne doit pas répéter dans une lettre quelque chose qu'on a déjà rodé dans son journal. Les lettres avaient un destinataire, le journal n'en avait pas, et ne devait pas être communiqué : il m'est arrivé, trois fois, de le communiquer, et ça a été dans les trois cas une catastrophe. En revanche, faute de le montrer, j'ai écrit sur l'écriture de journal. Invitée par Philippe Lejeune, qui à l'époque commençait une enquête sur la pratique du journal, en un premier temps j'avais acheté un de ces jolis carnets pour jeune fille, bleu avec un petit fermoir doré, je l'avais entièrement noirci et je le lui ai offert : ça lui a plu, et avec mon accord il l'a publié dans *Cher cahier*, mais il n'y avait plus l'effet petit carnet à fermoir doré. Serait-ce qu'on ne peut théoriser que sur une pratique suspendue ? Peut-être, mais en l'occurrence ce n'était pas le cas : l'écriture de journal, chez moi, est une constante, elle a revêtu quantité de fonctions différentes, mais elle a toujours eu un caractère réflexif, ou plutôt, à côté d'elle, il y a toujours eu la place pour une méta-écriture : qu'est-ce que je fais quand j'écris mon journal ? Encore faudrait-il faire entrer en ligne de compte le facteur temps : le journal que j'écrivais à treize ans n'a rien à voir avec le journal qu'il m'arrive d'écrire aujourd'hui, que ce soit sur les sujets abordés ou sur l'écriture même. Le seul point commun, c'est son caractère privé.

Faut-il considérer l'écriture de journal comme des gammes, comme préparatoire à la vraie écriture ? Je ne le pense pas. Mais ce serait, encore, une question à se poser.

Par rapport à ces écritures « privées », journal, lettres, une expérience a fait coupure : Chicago, où j'ai passé deux mois, juste après mes années d'École. Je l'ai raconté à Corine Robet, je le redis ici, vite fait : c'est là que j'ai découvert qu'il existait une chose appelée *creative writing*, que des écrivains venaient à l'Université et montraient aux étudiants leurs secrets de fabrication, invitaient les étudiants à écrire, etc. Mais ça, je l'ai mis dans un coin de ma mémoire, ça n'a fonctionné qu'un peu plus tard. Dans l'instant, j'ai noirci des pages sur le voyage, les rencontres, les paysages... et quelques temps après, j'ai écrit mon premier roman, qui s'appelait *Chicagoreise*. Autrement dit, le voyage à Chicago, le titre était fabriqué sur le modèle du cycle de lieder de Schubert, *Winterreise*, le *Voyage d'Hiver*. Comment améliorer les œuvres ratées ? Je crois, sans avoir besoin de le relire, que j'avais fait plusieurs erreurs : je croyais que dans un roman, il fallait une intrigue, donc j'avais mis une intrigue qui, même à l'époque, ne me convainquait pas. Je croyais qu'on ne pouvait pas faire un livre uniquement avec des descriptions (ça, c'est peut-être vrai). Mais c'était très bien écrit : ce n'est pas moi qui le dis, c'est les quelques éditeurs qui l'ont refusé, mais qui m'ont écrit de vraies lettres, entre autres il y avait Georges Lambrichs, le directeur de la collection « Le Chemin » chez Gallimard.

J'ai bien pleuré. Mais je ne voyais pas comment améliorer (je n'avais pas encore rencontré Pierre Bayard.) Je me suis dit qu'il fallait passer à autre chose, mais quoi ?

Là-dessus, une date : 1968. Et là, ma mémoire intervient : Chicago. C'est à ce moment que « Chicago » devient opératoire. A l'Université d'Aix, c'était le moment où se créaient le département de musique, de théâtre, de cinéma... Je me suis dit : pourquoi pas un cours de *creative writing* ? Je ne sais plus bien comment je l'avais appelé à l'époque, peut-être « Bricolage en écriture » (bricolage parce que j'étais imprégnée de la pensée de Levi-Strauss), ou « Pratique de la production littéraire » (ça, c'était à cause de *Théorie de la production littéraire* de Pierre Macherey, donc plutôt côté Althusser.) J'ai lancé ces trois noms, je pourrais en aligner d'autres, notamment Pierre Bourdieu, dont j'avais suivi un séminaire rue d'Ulm : histoire de dire que, sous des airs ébouriffés, il y avait un socle théorique béton, même si je ne me donnais pas la peine de l'explicitier. Mais, dans ce raccourci extrême, il me faut souligner à nouveau que dire « je » - comme je l'ai déjà évoqué à propos de ma rédaction - s'inscrivait sur l'arrière-fond d'un travail collectif, d'un collectif. J'ai été seule au tout début, mais accompagnée par tous les écrivains que j'avais lus, morts ou vifs - vite rejointe par d'autres, au fil du temps, d'horizons différents.

Ici, je me suis interrompue. J'allais parler de *La cause des oies*, un roman écrit à deux voix, ou à quatre mains, avec Geneviève Mouillaud, paru aux éditions Maurice Nadeau. Mais je me suis aperçue aussi que j'avais déjà écrit à quatre mains, avec Gérard Delfau (*Histoire/Littérature*. Le slash entre Histoire et Littérature, c'était un clin d'œil à Roland Barthes, plus précisément à *S/Z*, mais je ne crois pas l'avoir dit à l'époque), et que j'avais continué, en particulier pour le livre de moi que vous devez connaître, *L'Atelier d'écriture*, en collaboration avec Andrée Guiguet et Nicole Voltz. Le mot « atelier » est un vieux mot, dans les musées on voit parfois un tableau qui n'est pas attribué à un grand maître, mais à son atelier, « atelier de Tintoretto », « atelier de Vinci »... J'ai toujours travaillé en équipe, parfois en étant maître d'œuvre, pour filer la métaphore picturale, mais pas forcément : en tout cas, assurée du principe qu'on est plus intelligent à plusieurs que tout seul.

Ce travail collectif est, évidemment, un principe politique. Il y en a un autre tout aussi important, c'est le refus de la division du travail. La division du travail, pour le dire vite, naît surtout au dix-neuvième siècle avec le développement de la grande industrie, et l'une de ses fâcheuses conséquences, c'est la séparation hiérarchique entre travailleur manuel et intellectuel, et pour nous, entre les créateurs et les critiques. Marx, dans les *Manuscrits de 1844*, explique que, dans la société future, le même individu pourrait, par exemple, avoir une activité industrielle le matin et faire de la musique l'après-midi, ou de la peinture, etc. Comme Chicago, j'avais ça en tête, ou derrière l'oreille, et c'était à la fois ce que je désirais faire (avoir un métier, et écrire) et ce que je voulais essayer de proposer avec les ateliers d'écriture : abolir la division entre producteur et consommateur.

Or il existe une autre division, entre théorie, critique, et fiction. La distinction est claire, non seulement sur le plan éditorial, mais pour chacun de nous : elle n'en est pas moins mise en question, depuis quelques années, les historiens se mettent à parler d'ego-histoire. Nous, nous ne parlons pas d'ego-littérature, parce que ça paraîtrait un pléonasmе, et pourtant il arrive que des petits morceaux d'autobiographie se glissent jusque dans nos textes théoriques. Est-ce que ça voudrait dire que même les théoriciens louchent vers le texte personnel ?

Je vais essayer de dire ce qu'il en est pour moi.

J'ai écrit, quantitativement, plus d'essais, d'écrits théoriques, que de fictions. Il m'arrive de le regretter. C'était peut-être une facilité : plusieurs des essais étaient des commandes, ce qui est gratifiant, on est attendu.

Toutefois, dans mes textes de fiction, il s'est trouvé une commande, une pièce de théâtre, *Louise-Emma*, c'était une pièce sur la Commune de Paris – d'actualité ! – une rencontre entre Louise Michel, l'héroïne de la Commune, et Emma Goldman, une anarchiste américaine d'origine russe. La commande émanait du théâtre Massalia, devenu ensuite le Gyptis. J'ai aimé le travail collectif, avec le metteur en scène et les comédiens. Et j'ai aimé la commande, notion pourtant ambiguë : un « texte de commande » est plutôt mal vu, on l'associe à un texte moins motivé, moins investi, mais est-ce qu'on peut imaginer que les peintres du Quattrocento se mettaient à peindre sans avoir une commande ?

Ce type de texte représente aussi un défi : répondre à ce qui est demandé, avec le risque que ça ne convienne pas, et souvent avec des *deadlines*. Pour l'essai sur *W ou le souvenir d'enfance* de Perec, (Foliothèque), j'avais un délai précis de cinquante-trois jours. *Cinquante-trois jours*, c'est le titre d'un roman posthume de Perec, et c'est aussi le nombre de jours que Stendhal a mis à écrire *La Chartreuse de Parme*. Et l'éditeur m'a dit : « Je ne pensais pas que vous y arriveriez ! »

Mais à l'intérieur même de mes textes théoriques, j'ai manqué de ligne droite, comme dirait Flaubert : j'ai travaillé sur l'autobiographie, le journal, sur la littérature du Maghreb, sur la littérature et la philosophie allemande, sur les années trente, sur l'histoire orale, qui est une variante des ateliers d'écriture : donner la parole à ceux et celles qui ne l'ont pas ...J'ai une image de marque brouillée, ce qui n'est pas une bonne chose sur le plan marketing, il aurait mieux valu taper tout le temps sur le même clou. Ça, je ne le regrette pas : je ne me suis jamais ennuyée. Je m'approprie le mot de Levi-Strauss sur « l'intelligence néolithique » : on prend une question, on fait la terre brûlée, puis on passe ailleurs.

Au croisement du théorique et du pratique, précisément, il y a l'atelier d'écriture. *L'Atelier d'écriture*, le livre, est un iceberg. Dessous, il y a d'abord plusieurs années de pratique d'atelier, depuis 1968, avec des gens différents, plus nombreux que les trois signataires du livre. Il y a aussi les pratiques

d'écriture des trois signataires, qui n'apparaissent pas dans le livre mais qui l'ont également nourri. Et c'est un livre qui, apparemment, continue à vivre, pas seulement comme référence bibliographique, mais comme boîte à outils. Si je devais l'écrire aujourd'hui, il serait sûrement différent... Mais il est aussi pour moi très lointain, parce que justement il n'est plus, depuis longtemps, appuyé sur une pratique pédagogique. Ce dispositif, que j'ai « importé », et qui a évolué au fil du temps, au bout de quelques années (combien ? il faudrait que je demande à Corine), j'ai fini par le quitter – non pas l'abandonner : il était en de bonnes mains, à commencer par celles de Nicole Voltz. Pour plusieurs raisons. Il y a eu sans doute un moment où animer des ateliers m'est apparu comme un danger, c'est peut-être un grand mot, ou un frein, pour mes chantiers personnels. Ce qui serait en contradiction avec ce que je défends depuis le début, à savoir le collectif ? Peut-être pas. Le collectif s'appuie aussi sur le travail de chacun, et il y a des phases du travail qui se font en solitaire. Réflexe de survie, égoïsme ? Une autre raison plus avouable, mais tout aussi forte : ne pas toujours faire la même chose, se renouveler. Je risquais l'automatisme. Et, comme Levi-Strauss encore, je n'aime pas m'ennuyer.

J'ai pris alors un détour, dont j'ai peu parlé, ce sont les ateliers de scénario, que j'ai créés avec Marie-Claude Taranger dans la filière de cinéma, et qui ont donné lieu à un livre, *L'Atelier de scénario*, dans la même collection que *L'Atelier d'écriture*. C'est un livre de cinéphile – Marie-Claude Taranger et moi aimions/aimons le cinéma, tout le cinéma, pas seulement les films dits d'art et d'essai. Je me rappelle la stupeur horrifiée des étudiants le jour où je leur ai projeté un film de karaté avec Bruce Willis... L'intérêt pour moi, c'est que c'était un type d'écriture très codée, avec des contraintes précises, et aussi que, le plus souvent, les sujets choisis par les étudiants étaient beaucoup moins autobiographiques... A-t-il eu autant d'effets que *L'Atelier d'écriture* ? Quand je vois un film au cinéma, je regarde toujours le générique de fin, en espérant toujours voir le nom d'un de mes anciens étudiants (c'est arrivé une fois...). Mais ce livre, d'après ce que j'en sais, sert plutôt aux enseignants du secondaire qui ont à faire étudier l'image, le film.

Je ne parlerai pas de tous les textes théorico-critiques que j'ai écrits, mais, pour finir avec cette rubrique, un mot sur le livre que j'ai consacré au philosophe allemand Walter Benjamin, *Exercices sur le tracé des ombres*. Ce livre suit à la lettre le principe dicté par Benjamin lui-même : « si j'écris un meilleur allemand que la plupart des écrivains de mon temps, cela tient à une seule petite règle, c'est que je me suis interdit d'utiliser le mot je, sauf dans les lettres. » Un livre donc apparemment impersonnel, mais auquel je tiens particulièrement, et que je considère comme un de mes textes les plus « personnels », même si le mot « je » n'y est jamais. Il est personnel parce qu'il m'a accompagnée depuis des années, qu'il est lié à des relations fortes dans le passé et dans le présent, qu'il a structuré ma pensée, ma capacité de projet : la

pensée du collectif, la critique de la division du travail, viennent en grande partie de lui.

Enfin, la fiction. J'ai suggéré que je regrettais parfois d'avoir écrit plus de textes théoriques que de fiction, ce qui implique que la fiction, c'est mieux que la théorie. C'est une hiérarchie qui ne m'est pas personnelle : chez nombre de mes collègues auteurs d'ouvrages théoriques ou critiques, il y a ce sentiment, rarement avoué, de ne pas s'être risqué au roman ou à la poésie, et un peu de le regretter. Et le mot « risqué », qui peut faire sourire – il y a d'autres risques plus graves – n'est pas complètement absurde : de mon temps, écrire de la fiction, ce n'était pas très bien vu à l'Université. Je suppose que les choses ont changé – ne serait-ce que grâce aux thèses de création, qui un demi-siècle après les premiers ateliers, m'apparaissent aussi comme une petite victoire personnelle. Mais je parle de mes fictions.

Là aussi, je fais des différences, sinon des hiérarchies.

J'ai écrit des romans policiers : *Amadeus ex machina*, publié en feuilleton dans *Télérama* pendant l'été 1988 (ça a été ma minute de gloire), adapté en feuilleton sur France-Culture en 1992, puis *Mort en ligne*, et un inédit, *Belsunce* qui se passe à la bibliothèque de l'Alcazar (qui a certainement pâti de la concurrence du *Nom de la rose* pour les romans qui se passent dans une bibliothèque). L'intérêt du genre polar, c'est que c'est une forme d'écriture très contrainte, on est porté. Cela dit, ce sont des textes personnels, nourris de mes souvenirs, de mes expériences, plus la part qui m'échappe, mais personnels autrement : je les différencie de textes très directement personnels comme *La Relative* (aux Éditions des Femmes) ou *La cause des oies* déjà cité : dans les deux cas, c'était écrire à partir d'une perte, et je n'ai pas grand-chose à en dire. Tout ce que je pourrais, ce serait répondre à des questions – à des questions de lecteurs, et là pour aujourd'hui je pense que je suis tranquille.

Le relais de l'écriture a peut-être été, en partie, pris par la pratique de la musique. Du moins ce serait une question : la pratique de la musique a-t-elle « remplacé » l'écriture ? Je joue du clavecin, et je fais de la musique de chambre avec des amis, même maintenant, où on joue masqués. Quelqu'un m'a dit : « tu t'exprimes par la musique ». J'ai trouvé ça stupide. Pas plus que je ne « m'exprime » par l'écriture, d'ailleurs. La musique prend du temps – même en ces temps de pandémie – elle prend aussi la tête : il m'arrive, la nuit, quand je suis mécontente de ce que j'ai fait, de dérouler mentalement une partition, c'est involontaire, c'est pénible, je n'y peux rien. Mais la musique a nourri les deux romans policiers, quant à la thématique. Peut-être qu'elle nourrit aussi d'autres formes d'écriture, mais là je ne m'aventurerais pas. Il y avait déjà une mise en garde sévère dans *L'Atelier d'écriture* à propos du grand n'importe quoi des métaphores « musicales ». Mais peut-être faudrait-il être moins puriste. Si le grand compositeur et romancier André Hodeir semble exclure l'importation de formes musicales dans le domaine littéraire (« Une "forme musicale" - au sens

d'une allusion compétente à un modèle formel historique (donc périmé) - ne peut s'intégrer à une forme littéraire qu'au niveau du burlesque », sa propre pratique d'écrivain déborde largement cette position théorique.

Il y a tout de même des écritures en cours.

Dans les marges de ce bilan, j'ai feuilleté quelques pages d'un texte qui s'appelle *Terrhistoire* – un mot-valise forgé sur territoire et sur histoire. Il est toujours dangereux de parler d'un texte en cours, mais je peux en lire une ou deux pages, dont je sais qu'elles ne bougeront pas.



## TERRHISTOIRE (extrait)

« Depuis longtemps, je caresse l'idée d'organiser graphiquement sur une carte l'espace de la vie - *bios*. D'abord, je songeais vaguement à un plan Pharus, aujourd'hui je serais plus enclin à recourir à une carte d'état-major s'il en existait une pour l'intérieur des villes. Mais elle fait sans doute défaut, par méconnaissance des théâtres d'opérations des guerres à venir. »

Walter Benjamin, *Chronique berlinoise*

9

L'idée d'une ville, pour moi, c'était d'abord dans les hauteurs. Enfant, j'ai rêvé sur les *skyscrapers* de New-York, que je n'avais vus que dans les livres, mais le mot, que j'entendais à la lettre, me plaisait : gratter le ciel, quelle belle initiative ! Et à la même époque, après guerre, quand j'ai vu se construire, sur la rive Nord du Vieux-Port, la rangée d'immeubles de Fernand Pouillon, je les trouvais trop petits.

Plus tard, j'ai su que pour bâtir une ville, on commençait par en bas, comme pour la pièce montée de *Madame Bovary*, mais justement celle-ci est racontée à l'envers, en commençant par en haut. J'ai lu des histoires de fondation, Carthage, Rome, Lutèce, et des contes cruels, où on emmurait une fille vivante dans les premières tranchées d'une ville. Il m'est resté l'idée que construire, quelque part, impliquait de la destruction. Les immeubles de Pouillon que je n'aimais pas, je sais maintenant qu'ils ont été bâtis sur la destruction du quartier du Panier, en 1943. Pourquoi pas, je ne suis pas pour conserver à tout prix, et comme dit l'autre, tout ce qui existe mérite de périr.

Tout de même, j'ai cherché des traces.

A Berlin, pour l'instant, pas les traces du Mur, au sol – mais d'autres. Près de la cathédrale, dans une sorte de no man's land à l'automne 2008, d'énormes piliers décatés, comme brûlés, et il m'a fallu un moment pour comprendre que c'était la démolition du Palast der Republik, ce symbole de l'État DDR qu'il fallait bien raser, pour raser avec lui les souvenirs des Berlinoises qui s'y étaient mariés, y avaient dansé, y avaient visité des expositions ou entendu des concerts, et à mon séjour précédent le Palais existait encore, avec le mot ZWEIFEL tatoué sur sa façade, et cela me paraît maintenant si bizarre, ce DOUTE affiché, cette INCERTITUDE, que je me demande si je ne l'ai pas inventé. Ou l'Église des Français, que j'ai connue dans les années soixante encore marquée par la guerre, dôme crevé, tronçons de murs noirs, et envahie d'herbes, puis que j'ai revue flambant neuve, blanche et or, que j'ai revue encore plus tard, enveloppée des lincaux vaporeux d'une restauration, mais habitée par une exposition de Görtz Lampert : à l'intérieur de la tour, dans les arcades donnant sur le vide central,

étaient disposés des miroirs, alternant avec des espaces vides, on y voit une architecture multipliée, inquiétante comme les villes dans les bandes dessinées de Schuiten, on se voit dans le miroir d'en face, mais en décalé. Ou la Bebelplatz, ce carré de verre incrusté dans le sol, où s'ouvre une perspective de livres s'enfonçant dans les profondeurs de la terre, pour commémorer l'autodafé de 1933. La ville est un livre, qui raconte des histoires. Seulement des histoires du passé ?

A Sarrebrück, le monument invisible de Jochen Gerz. On voit une place, avec en perspective le Château, on voit des pavés, on ne voit rien. Il faut alors quelqu'un qui vous raconte : naguère, de nuit, Gerz avec ses étudiants venait descendre quelques pavés, écrire sur la face inférieure de chaque pavé le nom d'un cimetière juif disparu, en Allemagne, en Pologne, puis le remettait en place. Et puis, de clandestine, l'action est devenue ouverte, et maintenant, quand on marche sur les pavés de cette place, on sait qu'on marche sur ces noms. J'ai lu que, dans une exposition de Gerz, chaque tableau ou objet portait un message de mise en garde à l'adresse du visiteur : « Ne me regarde pas », « Ne me donne pas de nom », « Ne te souviens pas de moi », « Ne me décris pas », « Ne te fais aucune image de moi »... Bien sûr on se heurte là à un interdit de la représentation qu'on n'est pas obligé de reprendre à son compte, surtout pour parler des villes, mais justement : pour parler des villes, c'est-à-dire ne pas se limiter à leur présent, n'est-on pas amené à mettre en question la représentation ?

A Minsk, la ville juive : une ville qui n'existe pas. Voulez-vous visiter la ville juive ? Bien sûr. Qu'est-ce que c'est, la ville juive, à Minsk ? Une histoire qu'on vous raconte. On vous montre une bête rue qui ne ressemble à rien, et on vous dit : là, il y avait la synagogue. Ou un club d'échecs. On vous montre un creux de gazon qui ne ressemble à rien, et on vous dit : là, ils ont abattu (ici un chiffre) juifs. On vous montre un parc paysager, plutôt charmant, avec juste un mémorial sobre, payé par la République Fédérale allemande, et on vous explique que là il y avait le cimetière juif, tout a été rasé, il a été question d'en faire une sorte de Luna-Park mais la communauté juive internationale s'est mobilisée et il n'y a pas eu de Luna-Park. Et de toute façon il n'y a plus de juifs à Minsk.

Un peu plus à l'Est, à Moscou. A Moscou, sur la place de la Lioubianka, il y avait une statue de Dzerjinski : elle n'y est plus, à sa place il y a un parterre de fleurs rouges, et un monument aux victimes de la dictature. Je ne crois pas avoir vu Dzerjinski dans le Parc des Statues, cette espèce de mouvoir pour les statues rejetées dans les poubelles de l'histoire, où il y a un Christophe Colomb à l'avant de sa caravelle, quelques Staline, d'autres plus difficiles à identifier. Très bien. Du passé faisons table rase. Une ville n'a pas besoin de statues, du moins pas de statues rappelant une époque qui. Mais. Comment construire des villes nouvelles sur des cadavres non identifiés ? c'est mieux sans doute que les

filles enterrées vivantes dans les fondations des contes de mon enfance. La même année je suis allée, venant de Marseille, à Berlin, à Moscou, à Jérusalem, et c'est un trajet sur les traces de Walter Benjamin, moins Jérusalem où il n'est jamais allé, plus Marseille où il a pris du haschich et a aimé la Cathédrale, ce monstre Second Empire qui maintenant me sourit à cause de lui. Il savait les villes. A Jérusalem, j'ai cherché ses traces, me souvenant pourtant qu'il n'y est jamais allé malgré les propositions réitérées, et de plus en plus découragées, de Gershom Scholem. Mais à Tel-Aviv, les immeubles Bauhaus parlent de Berlin. Les villes se parlent, d'une frontière à l'autre.

A Marseille, dans l'espace-temps de ma vie, il y a déjà des pertes et des traces, certaines juste antérieures à ma naissance. Je sais par des photographies que l'immeuble où ont habité mes parents, où j'ai habité, a été construit juste avant la guerre (ou pendant la guerre ? il n'y a plus personne à qui le demander) sur l'emplacement d'une petite chapelle démolie, à l'angle de la rue du Camas et de la rue Monte-Cristo. Giono dans *Noé* cherche une chapelle dans le goût espagnol, et quelqu'un lui demande si ce n'est pas dans le quartier du Camas, j'ai rêvé que c'était la mienne, mais lui dit que non, en tout cas ce n'est pas celle qu'il cherche. Dans le même quartier, près de la rue Monte-Cristo, il y a une rue Abbé Faria et une rue Edmond Dantès, comment aurais-je pu ne pas croire aux romans ? Et dans la belle bibliothèque de l'Alcazar, cette insertion de transparence et de modernité dans le quartier populaire de Belsunce, j'aime qu'il y ait au sol, incrusté dans le marbre, un serpentement de triangles et de losanges de métal, qui figure le ruisseau de l'origine, celui de la crique du Lacydon, où a débarqué le bateau des Grecs. Comme, à Berlin, dans le quartier de la *Volksbühne*, des phrases de Rosa Luxembourg incrustées en cuivre dans le trottoir.

Mais au fond, le passé ne m'intéresse pas vraiment. Ce que j'aime à Berlin, c'est que c'est une ville futuriste, un champ d'expérimentations tous azimuts, qui s'arrange avec des passés en palimpseste, un peu comme j'imagine la ville de Troie avant que Schliemann vienne s'en occuper. J'aime les plans qui n'ont pas été réalisés, comme la Tour Tatlin à Moscou. J'aime que Franz Hessel, dans sa description de sa ville, ait cherché à inclure les projets restés dans les cartons, les choses en pointillé, l'à-venir. Les traces, ça ne doit pas être comme les cailloux du Petit Poucet, une piste pour revenir en arrière, revenir au point de départ, mais le contraire, un signe vers ce qui n'est pas encore tracé.