

Extrait du livre

La voix dans le débarras
The voice in the closet

Raymond Federman

Cet ouvrage a été publié
par Les Impressions Nouvelles

Pour plus d'informations :
www.lesimpressionsnouvelles.com
info@lesimpressionsnouvelles.com

LES IMPRESSIONS NOUVELLES

« TRAVERSESE »

Littératures d'aujourd'hui

Récits, romans ou nouvelles, les livres de la collection « Traverses » poursuivent résolument l'exploration des chemins les moins balisés. Les Impressions Nouvelles parient ainsi sur un renouveau qui est à la base de leur projet éditorial. Mais ce renouveau est moins une question d'innovation à tout prix que de qualité littéraire, et celle-ci est à réinventer sans cesse.

Illustration de couverture : © Terry Kasimov
Graphisme : Millefeuille

© Les Impressions Nouvelles - 2008.
www.lesimpressionsnouvelles.com
info@lesimpressionsnouvelles.com

Raymond Federman

LA VOIX DANS LE DÉBARRAS
THE VOICE IN THE CLOSET

Préface de Marc Avelot

LES IMPRESSIONS NOUVELLES

PRÉFACE

par Marc Avelot

“car on ne doit pas parler de l’ineffable”

Julien, 218, a

Parmi les textes issus de la Shoah, *La voix dans le débarras* mérite une attention toute particulière. Relatant, comme l’écrit Gérard Bucher, «l’effroyable initiation d’un enfant broyé par un crime anonyme, prémédité, collectif»¹, ce bref récit en forme de monologue intérieur doit sa singularité non pas, hélas, aux événements qu’il relate mais plutôt à la manière dont il les retrace : une seule et longue phrase, dénuée de ponctuation, toute ramassée en blocs typographiques compacts, articulée par une syntaxe incertaine où le sens, parfois, hésite. Ainsi, dès ses premiers mots, *The voice in the closet* résiste à une lecture courante, opposant à l’établissement d’une représentation claire toute l’opacité de sa langue. Aussi bien ne saurait-on mieux définir l’entreprise de Raymond Federman que comme une expérience *critique*.

1. Gérard Bucher, “T’inventer Federman” in *The voice in the closet/La voix dans le cabinet de débarras*, Starcherone Books, Buffalo 2001.

Critique, ce texte l'est tout d'abord à proportion de l'horreur qu'il traduit et qui se tient aux limites de l'humain : le souvenir halluciné de ce jour de rafle où, pour le sauver, la mère du narrateur le met, à proprement parler, "au placard". Depuis ce lieu à la fois angoissant et excitant – un effroyable "cabinet sentant l'iris" – l'enfant va suivre en aveugle, par les bruits, les voix mais aussi par l'imagination, le rapt de sa famille, prélude à une déportation dont personne ne reviendra. Ce moment critique de la vie du narrateur, cette expérience-limite, la douleur et la révolte qu'elles engendrent chez l'enfant, on les jugerait volontiers indicibles. L'entreprise de Raymond Federman est pourtant d'écrire cela.

C'est par cette tentative que le texte se fait, d'une autre manière, *critique* : en explorant pratiquement la possibilité même d'une écriture de l'irreprésentable.

On sait en effet que la question du témoignage hante les écrits des survivants de la barbarie. Qu'il s'agisse de Robert Antelme avec *L'espèce humaine* ou de Primo Levi avec *Si c'est un homme*, une inquiétude se fait jour quant à la validité même de leur parole. Et cela non seulement en raison d'un insidieux sophisme qui voudrait qu'il n'y ait de vrais témoins que les témoins morts, mais encore et surtout parce que – ainsi que le pointe si justement Jean Clair – il y aurait « un apopha-

tisme de l'horreur comme il y a un apophatisme du divin »¹.

Le paradoxe toutefois que ne laisse pas de susciter ce thème récurrent de l'indescriptible, c'est qu'il se formule presque systématiquement dans une *langue pacifiée*. Là encore, qu'il s'agisse de Robert Antelme ou de Primo Levi – mais l'on pourrait aussi bien convoquer Jorge Semprun ou les textes rassemblés dans *La foire à l'homme*² – l'indicible ne mine pas une écriture qui, pour dire qu'on ne peut dire, s'applique à la plus stricte normativité, à la plus grande transparence. Si l'on omet la splendide exception d'un Celan, l'abominable s'écrit classique. Ce constat d'écart entre le référent et l'écriture déborde d'ailleurs les écrits concentrationnaires car ce n'est pas la moindre des bizarreries que celle de voir, dans les années d'après-guerre, une sorte d'inverse proportionnalité entre la terreur des choses et le désordre des mots. Tout semble en effet se passer comme si la condition pour aborder l'inhumain était une ferme tenue de la langue tandis que les plus radicales mises en cause de

1. « Ces choses là ne peuvent ni se dire ni se voir, pas plus qu'on ne peut décliner les attributs de Dieu, ni regarder les dieux en face. » Jean Clair, *La barbarie ordinaire – Music à Dachau*, Gallimard, p. 29.

2. Michel Reynaud, *La foire à l'homme, écrits-dits dans les camps du système nazi de 1933 à 1945*, éditions Tirésias, 1996.

l'écriture supposaient des récits minimaux, ordinaires, des variations sur presque rien¹.

La grande force de Raymond Federman est de transgresser ce partage, de travailler à une résorption de la fracture, de conjoindre les chaos dans un récit qui s'élabore comme une sorte d'*art poétique de l'horreur*. Si l'on veut bien aborder le livre sous cet angle, il s'offre, à la charnière de James Joyce et de Pierre Guyotat, comme un des textes majeurs du XX^e siècle.

Le premier effet de ce travail de suture est de produire un texte violemment *expressif* puisque tous les moyens du langage y sont mis au service de l'exaltation d'une colère. Oui, un *art poétique*, disions-nous, car l'écriture de *La voix* redouble matériellement ce qu'elle cherche à évoquer idéellement. En quelque façon, dans ce récit, le texte dit ce qui se fait et fait ce qui se dit, dans une violence mutuelle. Tout comme Claude Simon pouvait soutenir la thèse d'un "réalisme" de ses romans dès lors qu'on ne les rapportait plus aux standards de la vraisemblance mais bien aux mécanismes sensibles de la mémoire et de la conscience, tout de même aimerions-nous, à propos de *The voice*

1. Phénomène qui ne concerne pas que la littérature mais la peinture également car les mêmes années qui marquent la montée du Nouveau Roman voient s'étendre l'empire de l'Abstraction.

in the closet, risquer l'hypothèse d'un *hyperréalisme traumatique*. On ne peut en effet qu'être troublé si l'on met en regard du texte de Raymond Federman les analyses que Suzanne Ginestet-Delbreil consacre aux effets transgénérationnels du trauma. Tel ce passage où, mesurant les effets de l'Holocauste, elle évoque ces cas où la violence de l'arrachement peut « atteindre l'appareil de représentance chez les enfants (et non pas seulement certaines représentations), avec pour conséquence une difficulté ou une absence de représentation qui a des effets sur l'ensemble de la vie libidinale des enfants. »¹ N'est-ce pas une telle difficulté à identifier, un pareil achoppement au sexuel que donne à lire Raymond Federman ?

Cependant, si écriture et sexe se trouvent si intensément reliés, leur rapport, dans ce texte, n'est absolument pas de sublimation mais plutôt de *décharge*. Décharge ? c'est ce que suggère d'emblée l'"étalon sélectrique" bien sûr, emblématisant une inventivité langagière procédant par court-circuit. Mais décharge aussi parce que le corps prend sur lui l'inscription d'une violence qui dépasse la raison. Comme l'écrit encore Suzanne Ginestet-Delbreil : « Dans les moments où le

1. Suzanne Ginestet-Delbreil, *La terreur de penser – Sur les effets transgénérationnels du trauma*, éditions Diabase, p. 13.

système psychique fait défaut, l'organisme commence à penser.»

C'est dans ce cadre précis, et non par simple métaphore, qu'on peut avancer qu'ici le corps *parle*. Il parle notamment à travers ce curieux mixte d'âme et de corps que constitue la voix, cette voix qui donne au texte justement son titre. Il y a dans *The Voice* un rythme, une prosodie, une scansion, une suffocation même qui, très sensiblement, entraîne la lecture du côté de la diction¹.

Mais si, dans ce texte, Raymond Federman se trouve privilégier la parole, le “graphiste” qu'il est n'en néglige pas pour autant la dimension propre de l'écriture, tout ce champ de manœuvres irréductible au gueuloir. La disposition typographique, l'astreinte à ne pas couper les mots, le jeu du bilinguisme avertissent le lecteur qu'une autre partie se joue et que si *La voix* prend bien appui sur le souvenir biographique, il puise également sa force dans ce que l'on pourrait nommer le *pouvoir poétique de la langue*, cet autre versant d'elle qui ne sert pas à exprimer l'indicible mais à inventer l'inouï.

Car *La voix* n'est sans doute qu'une recherche éperdue de sens, ce sens dont le défaut menace tout :

1. Que *La voix/The voice* soit un texte à dire, c'est que laisse assez entendre l'auteur en proposant une remarquable version déclamatoire du texte anglais : Raymond Federman, *The voice in the closet*, Voys, Number One.

l'identité de l'enfant mais non moins, selon tout un jeu de miroirs, le sens de sa langue pour l'écrivain, celui du texte pour le lecteur.

Dans cette recherche, le bilinguisme joue un rôle bien particulier qu'il faut sans doute approfondir tant il y aurait mal donné à croire que la relation de *La voix* avec *The voice* est un simple rapport de traduction¹. Il y va plutôt d'une *transcription* car, tout de même que Beckett écrivait sélectivement en anglais et en français², Federman produit asynchroniquement les deux versions de son texte. Entre elles, nulle prééminence, tout juste des accommodements, des compromis dont les néologismes, les mots-valise et les diverses étrangetés sont autant de traces lisibles. Allons plus loin : que ce texte unique en deux langues soit précisément le site d'un basculement linguistique ne doit rien à la fantaisie. On s'avertira en effet que la dernière image de la mère est une invitation au silence : « ...chut ma mère dans ses larmes chuchotant... ». Avec la porte du placard se clôt l'évidence d'une langue qu'on dit justement maternelle. Il faudra désormais inventer les mots de la tribu. Autour de l'événement pur que constitue, pour

1. C'est notamment pour conjurer le risque d'une telle bévue que cette édition a préféré une disposition des textes en parallèle plutôt qu'en succession.

2. On n'oubliera pas que Raymond Federman fut le maître d'œuvre du *Cahier de l'Herne* consacré à son ami Samuel Beckett.

l'enfant, l'expérience du débarras – événement pur en ce qu'à partir de lui seul se formulera désormais un avant et un après – l'histoire bascule : “avant”, la banlieue parisienne, le français ; “après”, les Etats-Unis, l'anglais. Le changement de langue, là encore comme chez Beckett, signe donc une rupture, un rejet. Ce récit – parce qu'il restitue la catastrophe, l'épicentre d'une faille d'où dériveront peu à peu les continents francophones et anglophones – ne peut être que celui de l'hésitation, du passage, de l'échange, d'un entre-deux ballotant entre le divorce et la conciliation, le conflit et la concorde.

Toutefois, la dualité des idiomes ne fait pas que redoubler symboliquement le destin du narrateur. En quelque manière elle l'amène aussi à s'en *détacher*. D'une part, parce que le simple fait que les choses puissent se dire en deux langues retire aux mots l'éventuel prestige d'une magie : plusieurs sésames ouvrent sur l'autre scène. D'autre part, et surtout, parce que dans le jeu des langues, dans l'écart qui s'institue forcément entre la force du sentiment et les mots qui la *traduisent*, le pathos s'éloigne et la fiction s'engouffre. Il y a ainsi dans *La voix* de véritables “bouffées” de récit, des échappées belles conjurant la simple répétition du souvenir. En donnant l'initiative aux mots, Raymond Federman procède à ce que l'on pourrait nommer un *dépassement littéraire* du trauma.

En d'autres termes, si à la sauvagerie de l'Histoire répond bien une sauvagerie de l'écriture, les effets qu'elle produit outrepassent radicalement l'enclos de la scène primitive qui d'abord la génère. Au gré d'un déchaînement de la langue, une libération a lieu.

Ainsi l'entreprise de Raymond Federman dans le texte qu'on va lire s'offrirait comme un double refus du Désastre. Le premier – en quelque sorte massif et explicite – reviendrait tout simplement à combattre le négationisme de l'oubli par un *devoir de dire*. Le second – moins visible et plus subtil – consisterait à surmonter la mémoire par un *pouvoir du dire*. Et là où la célèbre interrogation d'Adorno « que peut la poésie après Auschwitz ? » ne semblait laisser de place qu'au silence ou au dérisoire, enfermait l'écriture dans le dilemme du ressassement ou de la futilité, Raymond Federman ménage une autre voie : la poésie en tant que telle.

Marc Avelot

LA VOIX DANS LE DÉBARRAS
THE VOICE IN THE CLOSET

À la Mémoire de Simon Marguerite Sarah Jacqueline

In Memory of Simon Marguerite Sarah Jacqueline

ici encore maintenant étalon sélectrique me fait être devenir avec ses boules orgueils foutaise dit sam dans son cabinet de débarras toutes boules mais cette fois-ci là-haut ça va être sérieux plus de branlades fuites dans les arbres au troisième non on les a coupés les arbres menteur c'est l'hiver sursis maintenant plus de faux départs hier un caillou a brisé la vitre petit vicieux à plein souffle je le vois du coin de l'oeil pouce je joue plus un gamin dans la rue se faufilant petit vaurien à travers les pages vides en fourire salopant ma vie un signe presque frappé il a eu chaud dans la gueule effrayé dans les yeux pendant qu'il attend que je me déplie en haut me dévoile peut-être enfin le signal d'un départ de ma propre voix un commencement après tant de détours implacables fausses justifications dans les marges et d'autres encore à venir dans mes mots radotants à moi maintenant que je parle dise l'histoire vraie de l'autre côté expulsé du dedans lointain ils me poussèrent sans délai rôles renversés dans le cabinet de débarras au troisième je parle seul de nous dans une boîte battu bleu à vif question de perspective voilà comment ça aurait dû être commencé dans

here now again selectricstud makes me speak with its balls all balls foutaise sam says in his closet upstairs but this time it's going to be serious no more masturbating on the third floor escaping into the trees no the trees were cut down liar it's winter now delays no more false starts yesterday a rock flew through the windowpane voices and all I see him from the corner of my eye no more playing dumb boys in the street laughing up and down the pages en fourire goofing my life it's a sign almost hit him in the face scared the hell out of him as he waits for me to unfold upstairs perhaps the signal of a departure in my own voice at last a beginning after so many detours relentless false justifications in the margins more to come in my own words now that I may speak say I the real story from the other side extricated from inside roles reversed without further delay they pushed me into the closet on the third floor I am speaking of us into