

LE CIMETIÈRE JUIF - LIEU ABSENT DE L'ESPACE URBAIN ET HABITABLE

Atinati Mamatsashvili

Institut de littérature comparée – Université d'État Ilia, 3/5 ave.,
Kakutsa Cholokashvili, 162, Tbilissi, Géorgie
atinati_mamatsashvili@iliauni.edu.ge

The Jewish cemetery – a place absent from urban and habitable space

Abstract: This paper proposes to examine the spatial representation of the Jewish cemetery in the literary works of the French and Luxembourgish writers Henri Calet and Paul Palgen, who are either unknown or forgotten today. Written during the years of the Occupation or in the immediate post-war period, these texts present the Jewish cemetery as a place of annihilation, outside space and territory. Space is understood here in the Lefebvrian sense, having a social character and being a social product. The collage by the Belgian writer and artist Max Servais, *Les Rêveries du promeneur solitaire*, provides a parallel reading that is divided between text and image and allows the spatial dimension of the Jewish cemetery to be understood in relation to both temporality and memory. The works presented here thus question, through various forms (narrative, poem, collage), this undertaking of plural effacement – of History, but also of men – by modern barbarities. The space of the Jewish cemetery, unveiled here from a bird's-eye view or in close-up, is one that can be shaped, and which remains in permanent "production" (a Lefebvrian word) in the present in which it is inscribed, despite the gap it marks with the past to which it simultaneously refers (the Holocaust).

Keywords: Jewish cemetery; Second World War; Holocaust; Luxembourgish literature; French literature; collage

Résumé : Cette étude propose d'examiner la représentation spatiale du cimetière juif dans les œuvres littéraires des écrivains français Henri Calet et luxembourgeois Paul Palgen, méconnus voire oubliés aujourd'hui. Composés pendant les années de l'Occupation ou dans l'immédiat après-guerre, ces textes mettent en scène le cimetière juif comme un lieu d'anéantissement, qui se situe hors de l'espace et de tout territoire. L'espace est entendu ici au sens lefebvien, ayant un caractère social et étant un produit social. Le collage de l'écrivain et artiste belge Max Servais, *Les Rêveries du promeneur solitaire*, permet d'accomplir une lecture parallèle qui se partage entre le texte et l'image et d'appréhender la dimension

spatiale du cimetière juif en lien à la fois avec la temporalité et la mémoire. Les œuvres abordées ici questionnent, à travers diverses formes (récit narratif, poème, collage), cette entreprise d’effacement pluriel – de l’Histoire, mais aussi des hommes – par les barbaries modernes. L’espace du cimetière juif, dévoilé ici à vol d’oiseau ou en gros plan, est celui qu’il est possible de façonner, et qui reste en permanente « production » (mot lefebvrien) dans le présent dans lequel il s’inscrit, malgré un écart marqué avec le passé auquel il se réfère simultanément (la Shoah).

Mots-clés : cimetière juif ; Seconde Guerre mondiale ; la Shoah ; littérature luxembourgeoise ; littérature française ; collage

1. Introduction

Le collage du surréaliste belge Max Servais, *Les Rêveries du promeneur solitaire*, montre un homme qui déambule au milieu de tombes portant des inscriptions en hébreu.¹ Confronté à l’Histoire dans un lieu qui semble être un cimetière juif, la figure pensive du promeneur se détache du paysage sépulcral en gros plan.

Cette étude tend à examiner la représentation spatiale du cimetière juif dans les œuvres littéraires des écrivains français Henri Calet et luxembourgeois Paul Palgen, méconnus voire oubliés aujourd’hui. Composés pendant les années de l’Occupation ou dans l’immédiat après-guerre, ces textes mettent en scène le cimetière juif comme un lieu d’anéantissement, qui se situe hors de l’espace et de tout territoire. Le collage de l’écrivain et artiste belge Max Servais, *Les Rêveries du promeneur solitaire*, permet d’accomplir une lecture parallèle partagée entre texte et image et d’apporter en même temps une dimension supplémentaire à l’après-événement. Réalisé avec un écart de presque quarante ans, son travail est une réflexion sur le passé (la Seconde Guerre mondiale), tout en interrogeant simultanément le contemporain (les années 1980).

Paul Palgen, écrivain luxembourgeois de langue française, trace dans son poème « Le cimetière juif », composé entre 1935 et 1940, le lien entre le cimetière juif et la destruction de la mémoire, dans la mesure où effacer les Juifs de l’espace signifie effacer leur mémoire et toute mémoire – des vivants et des morts. « L’attente », écrit pendant les années de l’Occupation, offre des images visuelles des chairs qui « fuient » les corps et des peaux humaines qui « flottent » (Palgen 1948 : 80) dans l’air. Dans *Huit quartiers de roture*, Henri Calet, né à Paris en 1904 d’un père français et d’une mère flamande et mort jeune à l’âge de cinquante-deux ans en 1956, met en scène le protagoniste-narrateur qui déambule dans les XIX^e et XX^e arrondissements de Paris, où se trouve un vieux cimetière juif. Le narrateur-flâneur ne cesse de revenir au 44 rue de Flandre, où devrait se trouver ce vieux cimetière du XVIII^e siècle, indiqué dans un guide touristique. Par deux reprises, sa quête se solde par un échec et questionne l’existence même du cimetière.

C’est cette dimension de l’absence, du délabrement et de l’annihilation du cimetière juif que nous allons aborder ici à travers les œuvres composées pendant ou directement après – lorsque le « souvenir est encore récent, vif, chaud »² – les événements

¹ Je remercie Nastasia Dhoms, ainsi que Gabrielle Robineau et Mathéo Ricardou pour leur relecture.

² Traverso 2015 : 227-228.

qui « délimitent [désormais] un horizon de possibilité »³ dans ce monde dans lequel nous vivons. Chez les trois auteurs, la représentation du cimetière est liée aux événements historiques immédiats et fonctionne comme une réponse (sous-entendue) à ces derniers. Même si l'image *Les Rêveries du promeneur solitaire* date des années 1980, il est important de souligner que Servais appartient à la même génération que Palgen et Calet. Ils ont tous les trois connu la Seconde Guerre mondiale et Servais s'est exprimé contre le nazisme dès les années 1930. C'est en ce sens que ces tableaux, qu'ils soient visuels ou verbaux, nous intéressent, dans la mesure où ils dévoilent un certain engagement de ces écrivains vis-à-vis de ces questions qui n'étaient peut-être pas aussi évidentes ou d'actualité au moment où ils les exprimaient. Adopter le poème « Le cimetière juif » comme ouverture de son recueil au lendemain de la guerre, parler des corps partis en fumée (Palgen) – n'était pas anodin, surtout si nous avons à l'esprit l'exemple de Sartre ayant reçu des lettres de remerciements pour avoir simplement mentionné les Juifs, aux côtés d'autres victimes, au lendemain de la guerre.⁴ C'est toujours dans un contexte similaire qu'il faudrait situer la quête à laquelle se livre le narrateur qui voudrait dé-couvrir (aussi au sens d'ôter le voile, dé-voiler, faire émerger quelque chose qui fut passé sous silence ou ayant cessé d'exister) le lieu du cimetière juif effacé de l'espace urbain (Calet). Le collage de Max Servais qui introduit un écart temporel vis-à-vis de ces derniers (Palgen, Calet), permet de reconfigurer cette même Histoire, mais cette fois à partir de l'écart irrémédiable entre le présent dans lequel il s'inscrit et le passé auquel il se réfère simultanément.

Nous entendons ici l'espace au sens lefebvrien, c'est-à-dire ayant un caractère social et étant un produit social. Étant « réel » comme marchandise ou argent, il est simultanément abstrait et concret (mais pas de la même manière qu'un objet ou un produit).⁵ L'espace social « incorpore des actes sociaux » (*Ibid.*, p. 43) de ceux qui, étant sujets collectifs et en même temps individuels, se déploient à l'intérieur de leur espace qui est à la fois leur berceau et leur tombe. L'espace ainsi envisagé renferme une relation entre les espaces dominés, subordonnés, hiérarchisés, entre le centre et la périphérie⁶ – soit les interrogations que pose le texte de Calet. En même temps, l'espace ainsi défini s'inscrit dans cette approche blanchotienne selon laquelle l'espace littéraire se crée au contact de celui qui écrit et de celui qui lit. Aussi, cet espace est « violemment déployé par la contestation mutuelle du pouvoir de dire et du

³ *Ibid.*, p. 219. Enzo Traverso poursuit son raisonnement qui consiste à appréhender d'autres formes de violence : « Cette civilisation demeure la nôtre et nous vivons toujours dans un monde dont Auschwitz délimite un horizon de possibilité, bien que sa violence puisse prendre d'autres formes ou d'autres cibles » (*Ibid.*). Voir à ce sujet ses développements au sujet des zones d'attente pour les étrangers en situation irrégulière, p. 223-228.

⁴ C'est dans le premier numéro légal des *Lettres françaises*, paru le 9 septembre 1944, que Sartre fait mention des Juifs. Lui-même note plus tard : « J'avais écrit dans les *Lettres françaises*, sans y penser autrement, à titre d'énumération complète, je ne sais quelle phrase sur les souffrances des prisonniers, des déportés, des détenus politiques et des Juifs. Quelques Israélites m'ont remercié d'une manière touchante : en quel délaissement fallait-il qu'ils se sentissent pour songer à remercier un auteur d'avoir seulement écrit le mot Juif dans un article » (Sartre in Galster 2005 : 25-26).

⁵ Lefebvre, *La Production de l'espace*, 2000 : 35.

⁶ Lefebvre, *Espace et politique*, 2000 : 141.

pouvoir d'entendre » (Blanchot 1955 : 81). À la différence de l'espace, le lieu signifie une place concrète qu'il est possible de nommer ou d'identifier, y compris géographiquement (Löw 2015 : 196). Ce qui semble être davantage intéressant est que les lieux (pour la plupart des cas identifiables par leur occupation par des êtres humains et des biens sociaux) *ne disparaissent* pas même si l'objet qui les occupait disparaît : ils restent là, pour une occupation ultérieure et dissemblable (*Ibid.*). C'est en faisant appel à ces différentes perspectives, en empruntant au domaine sociologique ainsi qu'à des approches comparatistes, que nous allons aborder l'espace littéraire tel qu'il se forme à travers la rencontre de deux textes et d'un collage. Ce dernier, qui entretient une relation spécifique avec le réel, l'espace et la fiction, fait partie intégrante du corpus choisi et donne la possibilité de réfléchir tant sur le passé que sur notre propre contemporanéité. L'image en question est une mise en scène de ce décalage entre le concept de *lieu* (lieu qui est toujours présent, même lorsque les biens et les humains ne sont plus là) et d'*espace* (qui est un processus, une production). Cette relation qu'entretiennent les lieux avec l'espace passe aussi par ce qui peut être identifié comme « habitable » – du latin *habitabiles*, signifiant « où l'on peut habiter » (Paquot 2005), et dont le sens tout à fait simple, est pourtant remis en question par la Shoah.

Dans le cadre de cette démarche, nous proposons la réflexion suivante : premièrement, nous procéderons à une mise en contexte des trois œuvres ; ensuite, par le biais de la figure du flâneur, nous examinerons dans quelle mesure la flânerie, transformée en *fantasmagorie angoissante*, mène à une réflexion sur la *mémoire* et pose également la question de l'héritage. Enfin, à travers l'imaginaire du cimetière juif, nous nous interrogerons sur le devenir de cette mémoire – de ce 'fragment' d'Histoire (la Shoah).

2. Le paysage sépulcral comme lieu de réflexion (Max Servais)

Le titre *Les Rêveries du promeneur solitaire* (1982) renvoie immédiatement à celui de Jean-Jacques Rousseau. Comment cette œuvre, composée entre 1776 et 1778, puis laissée inachevée, s'est-elle transposée exactement deux siècles plus tard dans un collage qui met en scène une promenade nocturne sur fond de paysage sépulcral ? Pour le surréaliste que fut Servais, la référence baudelairienne s'impose immédiatement et permet sans doute de tisser des affinités avec le philosophe des Lumières. *Le Promeneur solitaire* est aussi le titre que Baudelaire a voulu donner à ses poèmes en prose⁷ et renvoie simultanément au protagoniste des « Foules », à ce « promeneur solitaire et pensif »⁸ dont l'image se multiplie et prend des formes diverses d'un poème à l'autre.

Max Servais, compagnon de route des surréalistes, engagé dans la lutte contre le nazisme dès les années 1930 et résistant, publia plusieurs romans policiers sous l'Occupation, dans lesquels se dévoilait une dénonciation implicite des nouvelles valeurs antihumaines mises en place par l'idéologie national-socialiste. La date de

⁷ Voir Zimmerman 1981 : 31.

⁸ Baudelaire, « Les Foules », in *Le Spleen de Paris*, 2000 : 40.

réalisation de son collage (1982) n'est pas anodine et malgré un écart de quasiment quatre décennies, elle s'inscrit dans le contexte de la Seconde Guerre mondiale et dans la continuité des engagements de l'écrivain. Rappelons que les années 1980 furent marquées par des attentats antisémites à l'encontre de la communauté juive en Belgique : d'abord, en 1980, un attentat contre des enfants juifs à Anvers, puis en octobre 1981, l'explosion d'une voiture faisant deux victimes, et en 1982, quatre blessés suite à l'attentat perpétré à l'entrée de la Synagogue de Bruxelles.⁹

Le collage de Servais montre un homme flâner dans le cimetière. Derrière, s'étend un paysage nocturne urbain, avec des taches de lumières parsemées. L'homme et les pierres tombales se détachent en gros plan et surplombent l'ensemble du paysage. Toute l'attention se concentre sur le visage pensif du *promeneur*, resté dans l'ombre. De quel cimetière s'agit-il exactement ? Les inscriptions en hébreu, avec d'autres indices de reliefs paysagers, ne laissent aucun doute sur le fait qu'il s'agit d'un cimetière juif. La disposition des dalles est horizontale, comme c'est le cas dans le monde sépharade, à la différence des stèles dressées selon la tradition ashkénaze. De nombreux indices laissent penser qu'il s'agit du cimetière de Jérusalem : les dalles qu'il est possible de distinguer malgré l'obscurité, leur composition selon la tradition sépharade, le paysage lointain du second plan, où il est possible de reconnaître le Dôme du Rocher dont la coupole d'or semble projeter une lumière et se détacher de l'ensemble.

3. À la recherche du cimetière juif (Henri Calet)

Henri Calet, qui a vécu en Allemagne en 1932 et a connu « aux fenêtres des oriflammes à la croix gammée »,¹⁰ a également élevé sa voix contre le nazisme,¹¹ à l'instar de Max Servais. Né en 1904 à Paris, dans le VI^e arrondissement, et mort en 1956, Henri Calet, de son vrai nom Raymond Théodore Barthelmess, a passé quelques années de son adolescence en Belgique. Auteur de *La Belle Lurette* (1935), de *Bouquet* (1945) – sur l'expérience de la Seconde Guerre mondiale – ainsi que de *Tout sur le tout* (1948), qui lui valut le prix de la Cote d'amour, c'est toutefois en tant que journaliste à *Combat*, au lendemain de la guerre, qu'il acquit « une certaine renommée ». ¹²

Huit quartiers de rotures met en scène une flânerie dans les rues des XIX^e et XX^e arrondissements de Paris, où son père naquit et où son grand-père mourut¹³. Il s'agit d'un texte posthume, même si sa publication avait été annoncée par deux fois, en

⁹ Kotek – Tournemenne 2020 : 16. Voir également Hebbelinck 2018.

¹⁰ Calet, *Contre l'oubli*, 1956 : 151.

¹¹ Voir en particulier ses écrits dans *Combat* et *Terre des hommes*, datés de 1944-1948 et rassemblés sous le titre *Contre l'oubli*. Dans un article publié dans *Combat* le 28 février 1945, Calet écrit : « Pour Mme Dubois il reste évidemment encore beaucoup trop d'étrangers et de Juifs. Probable qu'on n'en a pas assez pendu, qu'on n'en a pas assez brûlé ni assez fusillé. Mme Dubois se débarbouille au sang frais tous les matins. [...] » (Henri Calet, « L'immigration et la natalité », *Ibid.*, p. 144).

¹² Baril, « Préface », in Calet, *Huit quartiers de roture*, 2015 : 16.

¹³ « Mon père y est né, mon grand-père y est mort, j'y ai vécu. Et je viens d'en faire le tour » (Calet, *Ibid.*, p. 117). Voir Baril, « Préface », *op. cit.*, p. 37.

1950 et en 1951. Une adaptation radiophonique a été réalisée par Calet un an plus tard. À partir de 1952, *Huit quartiers de roture* fut diffusé tous les mercredis, sur le « Programme parisien »¹⁴, entre le 3 septembre et le 22 octobre. Même s'il y eut de nombreuses tentatives infructueuses de publication entre 1950 et 1955, c'est un texte sur lequel Calet a longtemps travaillé, au moins jusqu'en 1953.¹⁵

Ce n'est pas uniquement la géographie des lieux et des rues qui surgit dans le texte – qu'ils soient anciens (ainsi, inexistants) ou présents – mais aussi l'Histoire. La Grande Guerre, la Commune, le spectacle de la guillotine qui attire les foules, y compris la haute société, les exécutions, l'Affaire. D'ailleurs, celle-ci n'est pas directement nommée, mais se glisse par le biais du personnage de Picquart et d'un poème d'antan qui sert à faire le lien entre ce dernier et l'affaire Dreyfus. Les déambulations dans ces quartiers de Paris, avec leurs « habitations insalubres et surpeuplées où le linge qui sèche aux fenêtres met une seule note vaguement plus claire », avec les façades « lézardées » d'ennui, « des cimetières, des fabriques, des réservoirs à gaz, des cheminées, des abattoirs » (Calet 2015 : 151-152), laissent transparaître une certaine amertume et donnent à l'ensemble un air mortuaire. Par l'ensemble, nous entendons aussi bien les espaces (avec leurs habitations et réseaux de relations) que l'Histoire, car, loin d'être un récit glorieux de l'histoire de France, c'est plutôt celui d'une défaite qui est exposé, comme l'a très justement remarqué Jean-Pierre Baril. Le mot est de Calet lui-même : « L'Histoire, elle-même, ne parle que de défaites, de saccages, de capitulations » (*Ibid.*, p. 152). Aucun nom célèbre n'est lié à ces deux arrondissements, ni aucune plaque commémorative ou statue, mais plutôt l'anonymat d'une foule invisible : « Pas un général, pas un ministre, pas un financier ou un philanthrope, même pas une danseuse... ? C'est surprenant. Y aurait-il des régions où la valeur ni la gloire ne se développent pas, tandis qu'ailleurs on en regorge ? Pas un grand nom, au XIX^e ou au XX^e arrondissement, rien que la masse aux cent mille noms » (*Ibid.*, p. 84-85). Ainsi, construits sur « l'emplacement d'un dépotoir » (*Ibid.*, p. 152), ces lieux intègrent parfaitement ceux des cimetières. C'est sur l'un de ces lieux sépulcraux (car le texte parle de plusieurs) que nous portons notre attention.

Ce qu'il faudrait souligner tout d'abord, c'est qu'à la différence des *flâneries* dans les rues – inséparables en ce sens du *hasard* – qui débouchent sur un lieu ou un autre, Calet annonce à l'avance le *but* de sa promenade en nommant un lieu précis, même si la plupart de ces lieux « tournent irrémédiablement au fiasco ».¹⁶ Tel est le cas, par exemple, du lac Saint-Fargeau, du gibet de Montfaucon et du cimetière juif qui nous intéresse ici en particulier. Avant d'entamer son parcours, Calet précise les lieux à visiter : « Trois endroits m'intéressaient d'un point de vue historique, archéologique, et

¹⁴ « Mon père y est né, mon grand-père y est mort, j'y ai vécu. Et je viens d'en faire le tour » (Calet, *Ibid.*, p. 117.)

¹⁵ Par rapport au texte publié de manière posthume, Jean-Pierre Baril explique : « Afin d'obtenir un texte satisfaisant, j'ai procédé de manière assez simple en comparant la première version de *Huit quartiers de roture* (Ms 9329It), choisie comme texte de référence, à toutes les sources qui se trouvaient à ma disposition (articles, versions dactylographiées, texte des émissions radiophoniques). Le résultat de cette confrontation, longue et plutôt complexe, est le texte qu'on a pu découvrir » (Baril, « Note sur les sources et l'établissement du texte », *Ibid.*, p. 329).

¹⁶ Voir Baril, « Préface », *op.cit.*, p. 46.

personnel : la rotonde monumentale de la Villette, un cimetière juif du XVIII^e siècle au numéro 44 de la rue de Flandre, et l'emplacement du gibet de Montfaucon. Je dirai comment j'ai été déçu sur ces trois points » (Calet 2015 : 73-74). C'est l'annonce (préalable) des lieux, mais le sentiment qui s'y lie est d'emblée la *déception*. En quittant l'oblongue rue de Meaux, celle où son grand-père paternel est mort, le narrateur s'engage dans la rue de Flandre, étendue elle aussi : « J'avais fait le projet de m'arrêter au numéro 44, où il y a d'après un guide de Paris (récent celui-là) un ancien cimetière juif "curieux et peu connu ; on entre par une remise, puis une porte ouverte donne accès au jardinet où se trouvent une vingtaine de tombes juives, près d'un lavoir et parmi les plantes sauvages". C'était attirant » (Calet 2015 : 86).

Calet raconte que le cimetière se trouvait derrière l'auberge de l'Etoile, tenue par un certain Matard (le mot, en espagnol, renvoyant à *tuer*). Le cimetière fut acquis par M. Pereire, représentant de Juifs portugais, pour y enterrer les coreligionnaires, avant que le cimetière ne soit désaffecté en 1813. « Matard ensevelissait également les chevaux et les bœufs écorchés » (*Ibid.*, p. 87), précise le texte. D'une certaine manière, il s'agit d'un raccourci des faits réels, dans la mesure où, d'après Jacques Hillairet, c'est un certain Camot qui était propriétaire de l'auberge à partir de 1691, située non pas au 44, mais au 46, rue de Flandre, et c'était lui qui avait accepté d'inhumer, moyennant un paiement, des Juifs dans son jardin. François Matard, mentionné dans le texte, « écorcheur de son métier », ¹⁷ avait acheté l'auberge en 1773. Les Juifs de la communauté sépharade avaient voulu acquérir ce terrain, révoltés du fait que Matard ensevelissait « dans ce même jardin, pêle-mêle avec les corps des Juifs, les dépouilles des chevaux et des bœufs qu'il écorchait » (*Ibid.*, p. 1161). Une autre source rapporte le même événement : « Vers 1775, selon L. Kahn, on apprit que Matard faisait écorcher des chevaux et des bœufs sur le terrain destiné aux inhumations ». ¹⁸ Sans avoir réussi à racheter ce jardin, les Juifs sépharades ont finalement acquis le jardin voisin, au 44, rue de Flandre, en 1780, avec l'aide de M. Jacob Pereire. ¹⁹ C'est donc à cet endroit qu'eurent lieu les inhumations jusqu'en 1810 notamment, sous le Premier Empire, lorsque les cimetières parisiens commencèrent à être ouverts aux Juifs. ²⁰

Ce rapprochement avec une sorte d'abattoir, où les animaux sont écorchés puis ensevelis côte à côte avec des israélites de la région nord-est de Paris, fait immédiatement penser aux abattoirs apparaissant dans le film *L'Année aux treize lunes* de Fassbinder, notamment au moment où « la caméra suit le travail de la chaîne de l'abattoir et montre des bœufs que l'on abat, égorge, décapite, desquame et pend et qu'enfin on vide de leur sang » (Dautrey 2011 : 454). Dans ce film, qui aborde la Shoah de manière indirecte, la scène atroce des abattoirs apparaît comme un morceau d'histoire personnelle, mais aussi comme faisant partie de la mémoire des camps (à travers notamment le code « Bergen-Belsen » prononcé plus tard par le protagoniste). ²¹

¹⁷ Hillairet 1978 : 1161.

¹⁸ *Documents sur les juifs à Paris au XVIII^e siècle : actes d'inhumation et scellés* (1913 : 23).

¹⁹ « C'est pour parer à ces difficultés que Pereire acquit le terrain voisin. Cet enclos était en principe réservé aux seuls Portugais [...] » (*Ibid.*)

²⁰ Voir *Ibid.*, p. 102-104.

²¹ Rainer Werner Fassbinder, *L'Année des treize lunes* (1978).

L'épisode du cimetière juif s'insère de manière analogue dans le texte de Calet : sans lien direct avec la Shoah, il est comme une circonstance qui permet de franchir l'Histoire (au sens d'« Histoire » et de « récit ») et d'exister hors du temps (avant et après l'événement – la Shoah). Avant de reprendre ce fil de lecture, revenons au cimetière. Après les abattoirs, c'est le tour des façades : toutes les façades de la rue de Flandre sont noires, note Calet, « comme passées à la suie et à la poussière » (Calet 2015 : 87). Toute cette partie de la ville se caractérise par un seul mot – « la saleté ».²² Une fois arrivé au numéro 44, le narrateur entre dans l'immeuble qui remplace à présent l'auberge. Au milieu des longs couloirs, un homme surgit enfin, mais il n'est pas en mesure de dire s'il connaît ou non le cimetière juif, car il n'est pas d'ici. C'est un étranger – « un des 6674 de la statistique ».²³ Il l'oriente alors vers le concierge dont l'existence semble aussi cachée que celle du lieu sépulcral. Ici encore, aucune information tangible ne peut être obtenue ; derrière la porte vitrée, c'est « un homme invisible » (Calet 2015 : 91) qui lui répond, sans aucune possibilité de déchiffrer le contenu de ses paroles. « À quoi bon, pensais-je de façon vague, s'obstiner à vouloir visiter un petit cimetière juif de la rue de Flandre, abandonné, peu connu ? Il est d'autres cimetières juifs de par le monde, également abandonnés, peu connus, plus vastes... À côté d'eux, mon cimetière du XIX^e arrondissement est fort peu de chose » (*Ibid.*, p. 91-92). Toute cette scène frôle le genre fantastique : l'obstination à visiter le cimetière qui n'existe peut-être plus, seuls deux hommes croisés dont l'un est « étranger » et l'autre invisible, les couloirs entièrement vides, les façades qui exhalent de la saleté. L'image n'est pas sans évoquer le *Château* de Kafka, avec cette recherche tenace du protagoniste-étranger *versus* les lieux dé-placés et les habitants hostiles. Il est intéressant que le *flâneur* chez Calet cesse de l'être et adopte une nouvelle configuration ; il devient plutôt un *enquêteur*, un obstiné qui « rode » (*Ibid.*, p. 91) et qui tient « à voir un cimetière qui, après tout, n'existait peut-être plus » (*Ibid.*, p. 90). À la recherche du lieu, il a finalement « exploré » tout le quartier de la Villette, « à part le "viel cymetière" » (*Ibid.*, p. 95), resté inaccessible.

4. « Les vieux tombeaux dépouillés des rabbis » (Paul Palgen)

Le thème de la rupture dont l'homme du XX^e siècle est porteur est évoqué chez les trois auteurs. Chez Paul Palgen (1883-1966), il est abordé dans les œuvres poétiques composées dans l'immédiat après-guerre. Poète, ingénieur luxembourgeois, né de parents luxembourgeois, dans une Lorraine annexée par la Prusse, il fit d'abord ses études en Meurthe-et-Moselle, puis à l'Athénée de Luxembourg. Sa famille était installée à Louvain et Palgen, diplômé en constructions civiles (1908), partit pour Dessau, en Allemagne, où il fut soupçonné d'espionnage pour le compte de la France, emprisonné et expulsé (1914). Le manuscrit de son recueil *Les Seuils noirs. Poèmes*

²² « C'est peut-être ce qui la caractérise le mieux : la saleté » (*Ibid.*, p. 107).

²³ *Ibid.*, p. 90. Ailleurs, Calet note par rapport au quartier : « À l'intérieur de ces frontières, vit (meurt et renaît) une population de 149 297 habitants (dont 6674 étrangers), d'après le recensement du 10 mai 1946 » (*Ibid.*, p. 45). Nous soulignons.

de la guerre 1914-1917 fut confisqué pendant la Première Guerre mondiale.²⁴ Installé à Luxembourg, il travailla pour la société ARBED, qui l'envoya en 1920 au Brésil où il passa dix-huit mois. À partir de 1925, Palgen s'installa définitivement à Liège. Sa poésie « aux procédés expressionnistes » et sa « vision moderniste »²⁵ l'apparentent souvent à Charles Vildrac ou à Marcel Thiry. Dans sa poésie expressive, « il incante la magie de la guerre moderne promue par la technique, le machinisme industriel et ses féeries, les splendeurs exotiques du Brésil, l'horreur des persécutions, la fréquentation de l'idée de la Mort ».²⁶ La création du poète, note George Thinès, « s'étale sur une quarantaine d'années (1917-1957) riches en bouleversements internationaux dont les deux guerres mondiales constituent les limites approximatives ».²⁷ À l'instar de Max Servais et d'Henri Calet, sa création poétique s'inscrit dans cette temporalité dont elle ne peut être ni dissociée ni détachée.

C'est en particulier sur le *Réveil à Minuit*, l'un de ses huit recueils poétiques, paru en 1948, que nous allons nous focaliser ici. Il est divisé en deux parties ; la première est dotée d'un sous-titre « C'était hier » et regroupe les textes composés entre 1935-1940, et la deuxième, sous-titrée « Cette heure peut être la dernière », est datée de 1940 à 1945. Le livre s'ouvre sur le poème « Le cimetière juif », comme nous l'avons souligné plus haut. Ce dernier est d'ailleurs repris plus tard dans un recueil posthume de 1994, dont le choix de poèmes fut établi par Nic Klecker.²⁸ Composé entre 1935 et 1940 et publié après la Shoah, « Le cimetière juif » s'attache au contexte concret de la Seconde Guerre mondiale où la dimension de *l'après* ne peut pas être ignorée, d'autant plus que d'autres poèmes du même recueil, datés de la période de la guerre et de la Libération, y font référence. Dans cette perspective, « la cendre des morts », les saules endeuillés qui « couvent » « les vieux tombeaux dépouillés des rabbis », l'abandon total qui règne dans le cimetière juif exposent une Histoire, dans laquelle le Juif semble constamment endosser le rôle du banni : « le peuple élu reprend son exode obstiné »,²⁹ lisons-nous dans le texte. Même si le titre est bien précis et annonce le sujet, le poème se construit autour d'une antinomie où le cimetière juif est juxtaposé au cimetière chrétien.³⁰ Cet antagonisme est doublé d'une autre opposition qui différencie cette fois le peuple élu des autres peuples (européens). Arrêtons-nous d'abord sur la première opposition. Un long passage décrit le délabrement du cimetière juif. Les termes l'apparentent à un *effacement* absolu : « oubli »,

²⁴ Wilhelm 2011: 18.

²⁵ *Ibid.*, p. 10.

²⁶ Wilhelm 1995 : 365.

²⁷ Thinès 1992 : 10.

²⁸ Palgen, *Choix de poèmes. Œuvre poétique*, 1994 : 129. Voir également l'analyse que Nic Klecker consacre à des représentations mortuaires dans la poésie palgienne et aux deux poèmes du même titre, « Enterrement », composés avec un écart de quinze ans (*Ibid.* p. 59).

²⁹ Palgen, « Le cimetière juif », 1948 : 14.

³⁰ D'autres poèmes de Palgen mettent également en scène les cimetières, notamment ceux qui composent son recueil de 1931, *La Pourpre sur les Crassiers*, qui dépeint la misère absolue de ces villes-usines où les « cimetières reçoivent les hécatombes des victimes, de ceux que l'usine a tués, qui sont mort après avoir été blessés, mutilés, aveuglés, estropiés par la machine » (Nic Klecker, « Présentation », in Palgen, *Choix de poèmes...*, *op. cit.*, p. 36).

« abandon », « toiles d'araignées », « absence », « ruine », « vide ».³¹ Les inscriptions – les mots hébreux – sont couvertes de larves et de vers, ce qui permet d'introduire explicitement le discours antisémite de l'époque, les expressions rappelant sans conteste « la vermine », le mot adopté vis-à-vis des Juifs.³²

Sur les marbres épars les mots hébreux composent
Un grouillement figé de larves et de vers,
La langue de serpent avec l'ortie abonde,
Ici d'où fut bannie à jamais toute fleur (Palgen, « Le cimetière juif », 1948 : 12).

Le texte va encore plus loin en assimilant les mots hébreux aux vers et aux larves, sans distinguer nettement si la vermine a envahi le marbre ou si elle fait partie intégrante de cette *écriture*, et est son essence même (« composent »). Les vers, les larves ainsi que l'ortie qui submergent les espaces vétustes et ruinés dont personne ne s'occupe plus, sont simultanément une métaphore et une image réelle des tombes dépouillées, laissées à l'abandon, de ce peuple dépossédé de ses biens sous le national-socialisme. Il est donc tout à fait logique que l'on ne trouve plus de fleurs dans ces lieux, car leur place est prise par l'ortie. Il peut parallèlement s'agir d'une référence biblique, avec cette « langue de serpent » qui a fait perdre à jamais le paradis à l'homme. Il est d'ailleurs à noter que le serpent est une figure omniprésente dans la poésie palgienne, qu'elle soit antérieure ou postérieure au *Réveil à minuit*.³³ Dans « Juives », qui fait partie du même recueil, le renvoi au serpent biblique est davantage explicite, ce qui rend l'hypothèse plus probante : « Qui cueillis avec la pomme / la mort et l'enfer de l'homme, / Reçus avec un baiser / Le Serpent qui l'enlaçait ».³⁴ Pour accentuer davantage cette perception néfaste et stérile, l'image contraire à l'abandon se dévoile à travers le cimetière *chrétien* :

Cimetières chrétiens ô mes jardins fleuris
Où la rose, à la bouche entr'ouverte des morts,
A leur délaissement dans la ténèbre verse
Un peu de son odeur, un peu de son aurore (Palgen, « Le cimetière juif », 1948 : 12).

Ici, tout s'inverse : les cimetières chrétiens sont embaumés de parfum de rose et ce ne sont pas les saules et les orties qui envahissent les pierres tombales vétustes, mais au contraire l'aurore et la lumière. La dissimilitude ne s'arrête pas là. C'est aussi l'emploi de la première personne (« ô mes jardins fleuris ») qui insiste davantage sur l'inscription du narrateur (avec le spectateur) dans la 'communauté' des chrétiens – des embaumés. La phrase exclamative (« ô mes jardins fleuris »), qui transmet une émotion vive, émet aussi un *jugement affectif* : ce sont ces jardins que le narrateur aime, ceux qui exhalent un parfum de rose allant à l'encontre de ces lieux qui sont comme une « morgue en ruine » (*Ibid.*). L'exclamation pourrait en effet véhiculer ici « une information concernant la relation affective de l'énonciateur à cette

³¹ Palgen, « Le cimetière juif », 1948 : 11-12.

³² Cette assimilation s'imposait plus facilement encore au lecteur de l'époque, familier du discours de la presse des années de guerre.

³³ Voir à ce sujet Nic Klecker, in Palgen, *Choix de poèmes...*, op. cit. p. 36.

³⁴ Palgen, « Juives », 1948 : 52.

information lexicale », ³⁵ tandis que l'interjection « ô » joue le rôle de « signal » « pour l'interlocuteur dans la construction d'une référence commune ». ³⁶ Dès lors, le « ô » vocatif permet d'introduire une rupture entre ce qui vient d'être décrit par rapport au délabrement du cimetière juif et le nouvel élément qui s'y oppose, à savoir le cimetière chrétien vis-à-vis duquel, d'ailleurs, l'appellation « jardin » est utilisée. L'interjection fonctionne ici comme une séparation où la marque de subjectivité fait appel à l'*implication* du locuteur. C'est en ce sens qu'on peut la considérer comme un « signal » pour ce dernier « dans la construction d'une référence commune » où la différence – radicale ici (malpropre *vs* encens) – n'a pas sa place. Notons aussi que c'est en termes semblables que Palgen parle de cimetières (chrétiens) dans ses autres poèmes, comme par exemple dans « Le cimetière » où ce dernier se distingue par sa blancheur. ³⁷ Cette antinomie fait davantage ressortir l'image de dépérissement qu'incarne le cimetière juif.

Dans la deuxième partie, un nouveau protagoniste entre ; la figure du prophète, le corbeau d'Elie. C'est le messenger, une sorte de double du poète, qui incarne en même temps la figure du témoin « des jours enténébrés », des *pogroms* (« J'ai plané sur les feux qui hurlent des *programs* »). ³⁸ Il a essayé d'aider les pendus en rongant la corde. Messenger et prophète à la fois, il porte ce témoignage jusqu'aux temps présents et *dans* le présent qui est aussi celui des cimetières ravagés. Ici intervient une seconde divergence, cette fois entre le peuple élu et les chrétiens (dont le poète fait partie) :

– Avec les tiens, corbeau, j'ai marché cote à cote
Et nos mains se frôlaient, nos pas, nos ombres, mais
Nos rythmes singuliers demeuraient désunis
Et nos pas inégaux, nos ombres non pareilles.
Nous cheminons de pair et nos voix se répondent
Mais leur cœur ne bat pas à l'unisson du mien,
Au tournant d'un propos apparaît une sphinge,
Je t'entends compagnon mais ne te comprends plus (*Ibid.*, p. 14).

C'est sur ces vers que Palgen clôt son long poème sur le cimetière juif. La figure du poète est donc celle qui accompagne le peuple élu dans son « exode », qui marche côte à côte avec lui, pendant cette longue traversée, mais la perception des choses est *inéga*le. La parole n'atteint pas l'interlocuteur et se heurte au mutisme de l'autre (« sphinge »). Ce décalage, ou cette inégalité, fait que malgré une proximité réelle et tangible, le désir d'être et de marcher à côté ne suffit pas, comme s'il s'agissait d'une disjonction entre 'deux' peuples.

Le recueil se clôture sur deux poèmes, dont l'un, « Libération », annonce la fin de la Seconde Guerre mondiale, et l'autre, « Le retour », dédié à l'écrivain luxembourgeois Marcel Noppeney, introduit l'image du camp de concentration de Dachau :

³⁵ Semon 1987 : 508. Même si l'auteur parle ici d'un point d'exclamation qui est absent chez Palgen, nous avons à la place un mot d'exclamation.

³⁶ Caron-Pargue – Caron 1995 : 112.

³⁷ Mot employé à plusieurs reprises dans ce bref texte d'une demi-page (Palgen, « Le cimetière », *Poèmes en prose et en vers, 1949-1951*, 1952 : 61).

³⁸ Palgen, « Le cimetière juif », 1948 : 13.

Que mille et un poètes
De France et de Navarre
Voulaient lui faire fête
De Dachau à ces lieux (Palgen, « Le retour », 1948 : 113).

Les manuscrits du poète sont « disparus en fumée », écrit Palgen, mais Noppeney lui-même, le survivant, est l'incarnation de ces poèmes, le chef-d'œuvre de l'amour qu'il a voué à la France – propos qu'il faut appréhender dans le contexte de germanisation du Luxembourg dès son occupation et de bannissement de tout ce qui se rapportait à la France. Même si la « Libération » signifie avant tout « les chars défaits » aux « angles droits durs de croix gammées », la mémoire « des morts de la peste brune » et des « en-allés en fumée » restés sans sépulcre s'ouvrent dans ceux qui ont survécu comme des « tombes » (Palgen, « Libération », 1948 : 111). Cette relation particulière aux morts qui font partie intégrante des vivants est déjà présente dans la poésie palgienne de la Première Guerre mondiale, en particulier dans « L'âme des morts » (composé en 1917) qui contient la figure poétique d'une incorporation des âmes des morts.³⁹ À cet égard, les « tombeaux dépouillés des rabbis » dans « Le cimetière juif » prennent un accent encore plus accablant de l'anéantissement du peuple qu'ils recèlent.

Les plaques les dalles les cippes les stèles
Qui penchent qui gisent s'écroulent s'écaillent
Mélange de pierres, de bois de cercueils,
De têtes de mort en rupture de bières (Palgen, « Le cimetière juif », 1948 : 12).

Chez Palgen, à la différence de Servais, les dalles et les stèles se côtoient, sans distinction entre les traditions ashkénaze et sépharade ; s'y trouvent des plaques, des cippes également. L'essentiel est de faire ressortir le désordre qui y règne, une sorte d'enchevêtrement de configurations horizontales et verticales qui *désoriente* la répartition spatiale des tombes : les unes penchent, les autres gisent, tandis que l'ensemble « s'écroule » et « s'écaille ». Les « têtes de mort » qui s'entrelacent avec les cercueils, renvoient à cet imaginaire où le macabre se mêle au fantastique.

5. Vers une fantasmagorie du cimetière ?

Si le délabrement et, avant tout, la discorde (au sein de l'imaginaire chrétien), sont introduits par le cimetière juif dans la poésie d'après-guerre palgienne, une perception quasi-similaire de dépérissement du lieu se dessine chez Calet à travers le

³⁹ « Bemerkenswerterweise enthält Paul Palgens im November 1917 entstandenes Gedicht "L'Âme des morts" aus der Sammlung *Les Seuils noirs* (1918) die damit sinnverwandte poetische Figur einer Einverleibung der Totenseelen » (Lieb, in Kmec et al., 2019 : 186). L'auteure met ici en évidence, en s'appuyant essentiellement sur la période de la Première et la Seconde Guerre mondiale, le lien particulier que les écrivains luxembourgeois entretiennent avec le sol de la patrie, la mort et les vivants, ce qui s'actualise surtout dans « des situations historiquement précaires ». Daniela Lieb note que, comme le montre le poème « Stad » (2017) de Claudine Muno, « seule la littérature contemporaine accordera aux morts le droit de se taire » : « [...] wird erst die Gegenwartsliteratur den Toten das Recht zu schweigen einräumen und ihnen durch diesen Verzicht auf Sinnstiftungsangebote der Lebenden die Identität mit sich selbst restituieren » (*Ibid.*, p. 187).

parcours du narrateur qui voudrait aboutir au cimetière juif, dont la preuve d'existence n'est qu'un bout de papier dans un guide touristique. Malgré l'échec avéré pour trouver le lieu indiqué dans le vieux guide, le narrateur revient sur ses pas plus tard, afin de tenter sa chance une deuxième fois, car il continue à « songer » (Calet 2015 : 154) au cimetière juif. Ce retour sur le lieu est important, dans la mesure où il s'agit de rompre, une fois de plus, avec l'idée de flânerie qui exclut toute finalité ou destination. Cette fois, le narrateur rencontre dans la cour un ouvrier qui va sourire à sa question : « – Oui, ça existe, me dit-il, mais vous ne verrez pas grand-chose. Adressez-vous au concierge. *Il existait donc, c'était capital* » (*Ibid.*, p. 155. Nous soulignons). Même si, en frappant à la porte, la concierge apparaît cette fois, cela n'accroît en rien la possibilité de *voir* le cimetière :

– Ah, le cimetière ! me répondit-elle avec maussaderie. Non, pas aujourd'hui. Je ne suis pas bien. Revenez samedi.

Elle portait, en effet, un fichu au cou, de couleur « tango » (mais il se peut que cela ne se dise plus) ; elle devait avoir mal à la gorge. C'est une loge humide. Et son mari avait possiblement mal à la gorge aussi, ce qui expliquerait l'étrangeté de sa voix. Je me permis pourtant d'insister ; je fis valoir que je venais de loin, du XIV^e, et je la priai de me prêter la clef de la porte. Il y avait dans ce réduit une odeur composite de soupe et de produits pharmaceutiques ; une odeur que je n'ai pas eu le loisir d'analyser complètement...

– La clef ! Ah, non, alors ! Il y a les bêtes.

De quelles bêtes s'agissait-il ? Voulait-elle me faire peur ?

– Il y a de grands chiens dans le cimetière, ajouta-t-elle. »

C'est pour cela que je ne pus visiter le cimetière juif du XVIII^e siècle de la rue de Flandre, parce que l'on y avait – temporairement ou non – enfermé de grands chiens (*Ibid.*, p. 156-157).

Le passage est d'autant plus intéressant qu'il fait basculer définitivement la flânerie vers « l'exploration », au sens que lui attribue Walter Benjamin dans ses écrits sur Baudelaire : « Le flâneur fait figure d'éclaireur sur le marché. En cette qualité il est en même temps *l'explorateur* de la foule ». ⁴⁰ Rappelons que chez Baudelaire (comme c'est le cas chez Calet ici), la flânerie n'est pas exempte d'une sorte de but fixé à l'avance et diffère en ce sens d'une simple déambulation dans le paysage (urbain ou non). Dans *Le Joujou du Pauvre*, nous lisons : « Quand vous sortirez le matin avec l'intention décidée de flâner sur les grandes routes, remplissez vos poches de petites inventions à un sol, – telles que le polichinelle plat mû par un seul fil, les forgerons qui battent l'enclume, le cavalier et son cheval dont la queue est un sifflet, – et le long des cabarets, au pied des arbres, faites-en hommage aux enfants inconnus et pauvres que vous rencontrerez » (Baudelaire 2000 : 64). Il pourrait donc y avoir un but dans le fait de flâner – comme celui d'*explorer* la réaction d'un enfant pauvre à qui on offre un joujou qu'il n'a sans doute jamais vu de sa vie. Ses yeux s'agrandissent, il ne croit pas que c'est à lui qu'on l'offre, il le « happe » et s'enfuit. Ces étapes sont quasiment identiques dans « Le Gâteau », où il s'agit cette fois d'un pain offert à des frères jumeaux, lesquels, pour cause de misère extrême, l'appellent *gâteau* et finissent par se battre pour l'avoir, en le mettant en miettes pendant une

⁴⁰ Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle*, 2003 : 45. Nous soulignons.

lutte acharnée et « fratricide ». ⁴¹ Prévoir un jouet avant de sortir de chez soi signifie que l'on a l'objectif précis de rencontrer un enfant, de lui donner le jouet et de l'observer. Cette observation peut en effet virer au « spectacle » ⁴² (le mot est de Baudelaire) tragique, comme dans « Le Gâteau ». Benjamin note qu'il « se manifeste au cœur de la flânerie une fantasmagorie angoissante » (Benjamin 2003 : p 46). Même s'il se réfère ici aux « Sept Vieillards », cette réflexion prend également tout son sens dans le texte de Calet qui, avec l'épisode du cimetière juif, met en scène justement une fantasmagorie (angoissante) du cimetière. Tout d'abord, apparaît un « homme invisible » dans un immeuble désert, aux propos incompréhensibles : le « sourire » étrange d'un ouvrier lorsqu'il est questionné sur le lieu et sa réponse ambiguë que ça *existe*, mais qu'il *ne verra pas* grand-chose. Apparaît ensuite la concierge qui éveille une certaine « angoisse » ⁴³ par son physique, sans compter « l'étrangeté » de la voix de son époux (rencontré la veille) et une hideuse « odeur composite de soupe et de produits pharmaceutiques ». ⁴⁴ Surgissent finalement des bêtes (invisibles, à l'instar du cimetière) dans le paysage sépulcral. Il est évident que cette fantasmagorie angoissante que dévoile le texte, en particulier avec la dernière phrase (« C'est pour cela que je ne pus visiter [...] parce que l'on y avait – temporairement ou non – enfermé de grands chiens »), n'est pas sans lien avec les atrocités de la Seconde Guerre mondiale et la Shoah, sur lesquelles le texte revient plus tard. C'est en passant devant le four crématoire du Père-Lachaise que le sujet est évoqué : « On ne peut pas ne pas penser aux fours crématoires d'Allemagne, aux chambres à gaz. Il sortait une semblable fumée puante de ces épouvantables fabriques. Il ne reste plus rien de ce carnage, pas une photo sur Celluloid, pas un ossuaire – tout a brûlé. Les cendres servaient, paraît-il, à faire pousser des choux » (Calet 2015 : 268-269). Ailleurs, les rues servent aussi à se remémorer les années d'avant-guerre (1935, plus précisément), durant lesquelles le narrateur a connu une jeune juive polonaise : « Quelquefois, je repense à la Polonaise de la rue Botzaris, je me demande si elle a réussi à traverser les années pendant lesquelles, ici, l'on chassait les juifs, comme ailleurs l'on traque les fauves » (*Ibid.*, p. 108). Est-ce une coïncidence d'évoquer ici les fauves, parallèlement aux bêtes enfermées dans le cimetière juif ?

6. Perspective en gros plan (Retour sur *Les rêveries du promeneur solitaire*)

La flânerie permet ainsi d'introduire une perspective qui porte la focale à la fois sur un objet ou un lieu concret (en l'occurrence, le cimetière juif) et sur l'ensemble plus large qui inclut ce même objet ou lieu. Les questions qui se posent par rapport au cimetière juif, qui date du XVIII^e siècle, à savoir son existence ou son devenir dans

⁴¹ *Ibid.*, p. 54. Pour une analyse détaillée du « Gâteau » et la mise en perspective avec les textes de Rousseau, voir Zimmerman 1981 : 31-71.

⁴² Baudelaire 2000 : 54.

⁴³ Mot emprunté à Benjamin, *Ibid.*, p. 47.

⁴⁴ Le rapprochement peut d'ailleurs être fait avec l'un des épisodes du roman policier de Max Servais, *Le Scandinavish Bar* (1943), qui met en scène la rencontre entre le commissaire Roy et une famille d'origine juive dont l'appartement est rempli d'une odeur similaire.

le présent, sont soulevées en lien avec d'autres lieux (Père-Lachaise) qui élargissent de la sorte l'espace géographique et servent à interroger un laps de temps qui va de l'existence du lieu au XVIII^e siècle jusqu'à son inexistence dans le présent, en *incluant* l'épisode des chambres à gaz.

La perspective (ou le point de vue) s'avère tout aussi inéluctable dans l'explicitation de l'image *Les Réveries du promeneur solitaire*, en particulier en lien avec le texte de Calet, tout comme avec celui de Palgen. L'homme en train de marcher, le dos tourné à la ville et les mains dans le dos, n'est pas sans rappeler cet *Homme qui marche* de Giacometti.⁴⁵ Entièrement absorbé par sa *promenade* entre les tombes, sa posture renvoie, une fois de plus, à la figure du promeneur au sens double. Le regard dirigé non pas vers le spectateur, mais vers le lieu de la promenade – les dalles –, est un regard introspectif qui évoque la figure de penseur, ou de rêveur, comme l'intitulé l'indique. En ce sens, cette perspective en gros plan, d'une part sur la figure de l'homme-rêveur-promeneur et d'autre part sur les dalles, avec la projection de lumière qui les fait ressortir de l'ensemble du paysage (l'homme et les tombes), se focalise sur « les champs épigraphiques [qui] arborent des épitaphes hébraïques en respect de la tradition »,⁴⁶ tout en laissant la ville derrière dans l'ombre. Le paysage sombre et nocturne, l'environnement sépulcral, la lumière rendant visible les épitaphes en hébreu avec l'homme au centre, portent la réflexion sur l'Histoire et le lieu (à supposer – Jérusalem) qui n'est pas anodin. En parlant du cinéma, Walter Benjamin revient sur la capacité du septième art d'enrichir notre univers perceptible, d'approfondir « l'aperception dans toute l'étendue du monde optique »⁴⁷ et acoustique. L'information portée par le cinéma est plus précise qu'en peinture ou qu'au théâtre, car elle permet « d'en isoler les éléments », telle le « muscle d'un corps » (*Ibid.*, p. 75), par exemple. Les gros plans permettent ainsi, écrit Benjamin, d'accentuer les détails cachés des objets ou des accessoires familiers, ceux de la réalité banale et quotidienne, ainsi que de « dynamiter » (*Ibid.*, p. 76) les espaces : « Par la force du gros plan, l'espace se dilate, par celle du ralenti, le mouvement s'étire. Le grossissement n'éclaire pas seulement ce que l'on voit "de toute façon" confusément mais fait apparaître des formes structurelles de la matière totalement nouvelles » (*Ibid.*, p. 76-77). Cette « capacité d'agrandissement » (*Ibid.*, p. 78) se dessine, dans la limite du possible, à travers la technique du collage. À la manière de la caméra cinématographique, le collage permet « d'isoler » les éléments : la figure humaine, les pierres sépulcrales, les épitaphes en hébreu, ce qui permet d'analyser et d'explicitier le contenu.

En ce sens, la figure du flâneur, en gros plan, capte l'attention. Il n'a pas la posture de *L'Homme de Vitruve* de Léonard de Vinci. Il est même son contraire : les mains *non déployées* (comme des ailes), mais plutôt *jointes* dans le dos, ne se tenant pas sur place avec les pieds écartés pour renforcer son équilibre, mais plutôt en train de se mouvoir. L'immobilité est ici placée *en opposition* à la marche, la posture équilibrée *en opposition* à une contenance hésitante, voire *chancelante*. Une idée analogue peut

⁴⁵ Alberto Giacometti, *Homme qui marche* (1960).

⁴⁶ Pierret, « La restauration du cimetière israélite de Clausen-Malakoff », in Kmec et al., 2019 : 55. Je remercie Daniela Lieb de m'avoir indiqué cet ouvrage.

⁴⁷ Benjamin, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, 2003 : 73-74.

d'ailleurs être relevée chez Rousseau, cette fois dans les *Confessions* : « La marche a quelque chose qui anime et avive mes idées : je ne puis presque penser quand je reste en place ; il faut que mon corps soit en branle pour y mettre mon esprit ». ⁴⁸ La marche est donc ce qui caractérise le mieux le flâneur en tant qu'homme-qui-réfléchit. Même si cette expérience diffère sur plusieurs plans chez Rousseau (sublimation, exaltation, la *paix* avec soi-même et l'environnement, etc.), elle permet toutefois chez Baudelaire d'introduire la notion du mal, ainsi que la fonction du poète en tant que témoin. Le titre de *Promeneur*, emprunté à Rousseau, s'explique par conséquent davantage dans le collage. Revenons à *L'Homme de Vitruve*. Si pour de Vinci, cette posture permet de tracer (à partir du centre du corps, le nombril) un cercle et de trouver en même temps un carré, ⁴⁹ tout en incarnant simultanément « le modèle corporel idéal de l'homme de la Renaissance, sûr de son existence dans le monde et en pleine possession, et maîtrise, de la réalité empirique » (Lista 2020 : 3-4), la figure du flâneur servaisien indique au contraire la rupture de l'harmonie, de toute maîtrise. L'homme ne serait-il plus au centre du monde ? Sa figure n'incarnerait-elle plus une perfection ?

7. Conclusion

Le Livre d'or de la Résistance, publié dans l'immédiat après-guerre au Luxembourg, rassemble de nombreux écrits empreints de l'esprit du mythe résistancialiste. ⁵⁰ Toutefois, un bref texte, « Le calvaire des Israélites du Grand-Duché de Luxembourg » d'Edmond Marx, se concentre sur les événements destructeurs de la synagogue annihilée et des cimetières juifs ravagés : « En 1943 ils démolirent la belle Synagogue de Luxembourg et ravagèrent le cimetière. C'est alors qu'enfin à leurs yeux Luxembourg était "judenrein" ». ⁵¹ Le lien établi par Marx entre le « nettoyage » d'une ville des Juifs et la destruction des lieux de culte et de mémoire, à savoir la Synagogue et le cimetière, renvoie à cet effacement qui signifie l'effacement de l'Histoire, en même temps que celui des hommes.

Les œuvres que nous avons abordées ici questionnent, à travers diverses formes (récit narratif, poème, collage), cette entreprise d'effacement pluriel par les barbaries modernes. La poésie palgienne, avec cette image des « en-allés en fumée » dont les tombes restent ouvertes, parle de cette absence (de sépulcre, de mémoire). Elle fait ressortir la dimension de l'après, de par la date de publication du recueil (1948), mais aussi de par la prise de conscience de l'événement à travers une allusion indirecte aux chambres à gaz, et l'évocation de la *disparition* des corps en fumée. Dès lors, le *Réveil à Minuit*, avec sa composition, qui rassemble au niveau temporel des poèmes écrits entre 1935 et 1945 et qui aborde au niveau thématique les pogroms, l'Histoire

⁴⁸ Rousseau, *Les Confessions* : 658. Passage également cité in Zimmerman, 1981 : 34.

⁴⁹ « En effet, si le centre du cercle est bien le nombril, celui du carré se situe au niveau des parties génitales. Il adapte le canon et l'idéal de beauté qu'il incarne à sa propre vision de l'harmonie. » (Marcucci 2016 : 112).

⁵⁰ « *Le Livre d'Or* présente ainsi l'incarnation la plus parfaite du mythe résistancialiste », note Elisabeth Hoffmann (voir Hoffmann 2018 : 291).

⁵¹ Bosseler – Steichen 1952 : 572.

ravagée du peuple juif, Dachau⁵² et la suppression des corps sans traces, s'inscrit dans cette réflexivité sur l'Histoire et la mémoire, rarement relevée dès la Libération. L'espace du cimetière juif, dévoilé ici à vol d'oiseau, à la différence des gros plans de Servais ou Calet qui se concentrent sur les détails, donne à visualiser l'ensemble dans sa totalité (y compris des lieux), et la distance entre les pogroms du passé et la disjonction produite entre les peuples dans le présent. Dans cet après-guerre, la recherche obstinée d'un ancien cimetière juif qui n'aboutit pas est marquée par des éléments kafkaïens (dont les chiens-gardiens du cimetière). Ces éléments kafkaïens sont révélateurs, non seulement des événements du moment, mais aussi de cette rupture qu'ils représentent par leur portée d'annihilation. L'image des méditations du flâneur dans le cimetière de Jérusalem sur fond des années 1980 pourrait aussi se lire comme une anticipation des cimetières tagués de croix gammées de notre propre présent, où les bêtes-gardiens y sont toujours enfermés.

Remerciement

Ce travail a été réalisé dans le cadre du projet LISPEX/14508523 soutenu par le Fonds National de la Recherche, Luxembourg.

Bibliographie

- BAUDELAIRE, Charles (2000), « Les Foules », in *Le Spleen de Paris. Petits poèmes en prose*, Numilog, « Les classiques ».
- BENJAMIN, Walter (2003), *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* [*Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*], trad. de l'allemand par Lionel Duvoy, Paris : Allia, EPUB.
- BENJAMIN, Walter (2003), *Paris, capitale du XIX^e siècle*, Paris : Éditions Allia, EPUB.
- BLANCHOT, Maurice (1955), *L'Espace littéraire*, Paris : Gallimard, EPUB.
- CALET, Henri (1956), *Contre l'oubli*, Paris : Grasset, EPUB.
- CALET, Henri (2015), *Huit quartiers de roture*, éd. établie, présentée et annotée par Jean-Pierre Baril, Paris : Le Dilettante, EPUB.
- CARON-PARGUE, Josiane – CARON, Jean (1995), « La fonction cognitive des interjections », *Faits de langues* 6, 111-120.
- DAUTREY, Marianne (2011), « Le diable probablement. L'histoire de l'Allemagne certainement. R. W. Fassbinder (1945-1982), chroniqueur de l'Allemagne », *Revue d'Histoire de la Shoah*, 195 (2), 423-460.
- Documents sur les juifs à Paris au XVIII^e siècle : actes d'inhumation et scellés* (1913), recueillis par P. Hildenfinger, Paris : Champion.
- GALSTER, Ingrid (2005), *Sartre et les juifs*, Paris : La Découverte.
- HEBBELINCK, Thérèse (2018), *L'Église catholique et les juifs. Tome 1 : Du mépris à l'estime*, Toulouse : Domuni-Press.
- HILLAIRET, Jacques (1978), *Dictionnaire historique des rues de Paris*, Paris : Minuit, EPUB.
- HOFFMANN, Elisabeth (2018), *La Mémoire de la « Résistance » au prisme d'une histoire comparée des associations d'anciens résistants du Luxembourg, de l'Alsace, de la Moselle et de la Belgique de l'Est (1944-2017)*, Thèse de doctorat, Université du Luxembourg/ Université de Lorraine.

⁵² En lien, certes, il faut le rappeler, avec l'écrivain luxembourgeois opposant au nazisme.

- KOTEK, Joël – TOURNEMENNE, Joël (2020), *Le Juif et l'Autre dans les écoles francophones bruxelloises* [disponible sur <https://www.jean-jaures.org/wp-content/uploads/drupal_fjj/redac/commun/productions/2020/2511/jaures_fr_47.pdf>, 19/12/2021].
- LEFEBVRE, Henri (2000), *Espace et politique. Le droit à la ville*, II, Paris : Éd. Economica.
- LEFEBVRE, Henri (2000), *La Production de l'espace*, Paris : Anthropos.
- LIEB, Daniela (2019), « Allerheiligen und Allerseelen. Semantiken des Religiösen im literarischen Text », dans KMEC, S. – PHILIPPART, R. L. – REUTER, A. (éds.), *Ewige Ruhe? Concession à perpétuité ? Cultures funéraires au Luxembourg et dans les régions voisines*, Luxembourg : Universität Luxemburg, Capybara Books.
- LISTA, Giovanni (2020), « L'homme comme mesure de toute chose », *Ligeia* 177-180(1), 3-5.
- Lièvre d'Or de la résistance luxembourgeoise de 1940-1945* (1952), éd. sous les auspices de la L. P. P. D. par Nicolas Bosseler et Raymond Steichen, Esch-sur-Alzette : H. Ney-Eicher.
- LÖW, Martina (2015), *La sociologie de l'espace*, Paris : Éditions de la Maison des Sciences de l'homme.
- MARCUCCI, Lætitia (2016), « L'“homme vitruvien” et les enjeux de la représentation du corps dans les arts à la Renaissance », *Nouvelle revue d'esthétique* 17(1), 105-112.
- PALGEN, Paul (1948), *Réveil à minuit : Poèmes 1935-1945*, Bruxelles, Paris : La Maison du Poète.
- PALGEN, Paul (1952), *Poèmes en prose et en vers, 1949-1951*, Lyon : Armand Henneuse, coll. « Les écrivains réunis ».
- PALGEN, Paul (1994), *Choix de poèmes. Œuvre poétique*, Présentation de l'œuvre poétique et choix de textes par Nic Klecker, Luxembourg : Éditions du Centre d'études de la littérature luxembourgeoise.
- PAQUOT, Thierry (2005), « Habitat, habitation, habiter. Ce que parler veut dire... », *Informations sociales* 3 (123), 48-54 [disponible sur <<https://www.cairn.info/revue-informations-sociales-2005-3-page-48.htm>>, 19/12/2021].
- PIERRET, Philippe (2019), « La restauration du cimetière israélite de Clausen-Malakoff », dans KMEC, S. – PHILIPPART, R. L. – REUTER, A. (éds.), *Ewige Ruhe? Concession à perpétuité ? Cultures funéraires au Luxembourg et dans les régions voisines*, Luxembourg : Universität Luxemburg, Capybara Books.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Les Confessions*, Feedbooks [www.feedbooks.com], EPUB.
- SEMON, Jean-Paul (1987), « “Flux de conscience” et point d'exclamation chez Solzenitsyn », *Revue des études slaves* 59/3, 507-526.
- THINÈS, Georges (1992), « Paul Palgen ou le lyrisme démiurgique », dans Palgen, *Guanabara et autres poèmes*, choix et présentation par Georges Thinès, Paris : Orphée/La Différence.
- TRAVERSO, Enzo (2015), *Le Passé : modes d'emploi. Histoire, mémoire, politique*, Paris : La Fabrique éditions, EPUB.
- WILHELM, Frank (1995), « *La Margrave aux chiens* ou L'imaginaire inquiétant de Paul Palgen, poète luxembourgeois de langue française », Publications de la Faculté des Lettres, Arts et Sciences humaines de Nice, nouvelle série, *Imaginaires francophones* 22, 365-377.
- WILHELM, Frank (2011), « Paul Palgen », *transkrit*, Mars, 3, 8-13.
- ZIMMERMAN, Melvin (1981), « Trois études sur Baudelaire et Rousseau », *Études Baudelairiennes* 9, 31-71.