



HAL
open science

“”Il n’y a plus de mots”. Littérature et photographie dans la Grande Guerre. Entretien avec Hélène Gestern ”, pp. 103-116

Luca Salza, Hélène Gestern

► **To cite this version:**

Luca Salza, Hélène Gestern. “”Il n’y a plus de mots”. Littérature et photographie dans la Grande Guerre. Entretien avec Hélène Gestern ”, pp. 103-116. “ Il est pas facile de raconter à présent ”. Crise de l’expérience et création artistique après la Grande Guerre, Milan, Mimesis, 2018,, 2018, 9788869761676. hal-02516616

HAL Id: hal-02516616

<https://hal.univ-lille.fr/hal-02516616v1>

Submitted on 24 Mar 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

« IL N'Y A PLUS DE MOTS » :
LITTÉRATURE ET PHOTOGRAPHIE
DANS LA GRANDE GUERRE

Entretien avec Hélène Gestern¹

Luca Salza : Dans *L'Odeur de la forêt*², vous proposez une traversée du XX^{ème} siècle à travers les destinées, effacées par le temps, de divers personnages. Dans cette conversation, je voudrais me consacrer aux pages dans lesquelles vous traitez de la Grande Guerre. Avant d'essayer d'entrer dans ces pages, j'ai une observation d'ordre un peu plus général à vous soumettre. En étant italien, je suis frappé par l'actualité de la Grande Guerre ici en France. Par actualité je n'entends pas simplement les travaux universitaires, les recherches historiques, les émissions à la radio ou à la télé, les numéros spéciaux des magazines. En France, la Grande Guerre se révèle également capable de nourrir et de questionner la production artistique contemporaine. De nombreux écrivains, réalisateurs, dramaturges trouvent dans cette guerre apparemment lointaine des *motifs* pour créer. A partir de votre expérience d'écriture, comment expliquez-vous ce phénomène ? Y a-t-il, selon vous, des traits en commun entre ces différents actes de création qui tournent autour de la question de la Première Guerre mondiale ?

Hélène Gestern : Il me semble que l'intérêt pour la Grande Guerre est vif car les traces en France en sont partout : le territoire, notamment la région Est, a accueilli des combats particulièrement longs, violents et meurtriers, qui font partie de la forte symbolique de 14-18. Pas un village qui n'ait son monument aux morts : on voit parfois comment des familles entières, père, fils, neveux, ont été décimés.

1 Entretien réalisé par Luca Salza.

2 H. Gestern, *L'Odeur de la forêt*, Arléa, Paris 2016 (dorénavant, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle OF suivi du numéro de la page).

Cette histoire a également laissé des traces dans les familles et leurs récits : rares sont ceux qui n'ont pas eu un arrière-grand-père engagé. Le grand-père de mon père l'a été, par exemple. Il me semble également que la mission nationale de célébration du centenaire, démarrée en 2014, qui a engagé une vaste collecte populaire de documents et mis à disposition un mémorial électronique, a été un moteur : on a ainsi vu remonter des lettres, des photographies, des documents rares. De publications remarquables, en termes d'illustration, ont vu le jour : archives photographiques (*Jour de guerre*, d'Alexis Jenni et Michel Blustein³), fac-similés de lettres, réédition des *Paroles de poilus* de Jean-Pierre Guéno⁴... Des associations comme l'APA (Association pour l'Autobiographie) ont également pu valoriser leurs fonds. On a publié des carnets, des lettres, qui donnaient à voir, de l'intérieur, comment le conflit avait été vécu. La Première Guerre mondiale a vu, me semble-t-il, pendant plusieurs décennies, son souvenir occulté par celui, plus proche, de la Seconde : cette dernière non seulement était plus récente, mais aussi marquée par la mémoire particulièrement traumatisante de la déportation et des camps. Il a fallu du temps, aussi, pour dépasser l'imaginaire héroïque des poilus, des tranchées, des combats à la baïonnette, et pour poser sur l'événement un regard plus critique : 14-18 a été un massacre mondial, fondé sur des stratégies militaires qui n'avaient déjà plus cours, où des millions d'hommes ont été victimes de la mécanisation de l'armement. Les combattants coloniaux, à qui on rend aujourd'hui un hommage appuyé – à juste raison –, ont été, sciemment, plus exposés que les autres. On a aussi fusillé pour l'exemple, et des associations continuent à se battre pour la réhabilitation de ces soldats, dont certains des dossiers judiciaires sont désormais en ligne. Peut-

3 A. Jenni, *Jour de guerre. Reliefs de guerre 1914-1918*, Les éditions du Toucan, Paris 2014. Dans ce livre Jenni commente une sélection de plaques stéréoscopiques (photos sur plaques de verre) authentiques, réalisées durant la Première Guerre mondiale et conservées au Musée de la Clairière de l'Armistice, qui ont fait l'objet d'un documentaire réalisé par Michel Blustein, intitulé *Jour de guerre*, et diffusé tous les matins, à partir de septembre 2014 (50 épisodes de 1'30), sur France 2.

4 J.-P. Guéno, *Paroles de poilus, lettres et témoignages des Français dans la Grande Guerre (1914-1918)*, Libro, Paris 2013.

être est-on aujourd'hui dégagé d'une vision nationaliste ou strictement patriotique du conflit : il y a dans l'histoire de ces hommes souvent jeunes, qui ont perdu la vie au front, de ces familles disloquées, de cette société remodelée par l'hécatombe qui a suivi quelque chose qui interroge profondément, et sollicite naturellement l'imaginaire, à la fois épique et tragique. Un siècle est une distance temporelle à la fois si courte, à l'échelle de l'histoire, mais immensément longue, si on la rapporte à une existence humaine. Le dernier poilu français, Lazare Ponticelli, est mort en 2008. Le temps était sans doute venu qu'une autre mémoire prenne le relais, ou en tout cas vienne enrichir l'existante. Celle des historiens a déjà été féconde, analytique, et méthodique ; celle des artistes, au sens large, s'attache davantage à incarner les êtres, leur histoire personnelle, tels qu'ils sont broyés par la grande Histoire, dans leur destin arrêté ou suspendu ; la fiction peut se donner le droit de tenter de rendre compte de leur intériorité, leurs sentiments, leurs souffrances et leurs espoirs.

LS : Votre livre peut être lu à la fois comme un roman historique, un roman de fiction, une enquête, mêlant différents genres (la poésie, les lettres, la narration romanesque, l'essai, le reportage), comme une fiction où le *je* narrateur, Elisabeth Bathori, se met aussi en scène avec ses indignations (contre l'horreur de la guerre) et ses souvenirs personnels, alternant sans cesse le passé et le présent, l'Histoire et la vie même de la protagoniste, les souffrances du siècle et son « expérience de la douleur » (OF, p. 457). Votre livre est toutes ces choses en même temps, un véritable kaléidoscope, sans pouvoir être réduit à aucune de ces catégories.

HG : J'aime beaucoup le terme de kaléidoscope. Dès le début, j'avais prévu que le récit suivrait plusieurs voies, et qu'il serait en conséquence porté par plusieurs voix. Celle d'Elisabeth, l'historienne contemporaine de notre époque, est le pivot ; mais je voulais aussi donner à entendre le désespoir d'Alban, le poilu, qui écrit à son ami depuis les tranchées. Non pas des récits guerriers, ceux des batailles ou des affrontements – car cet aspect de la guerre a déjà été minutieusement documenté – mais, au fur et à mesure que les mois passent, la tristesse, la dépression, le désarroi ; les stratégies, aussi, qu'il met

en œuvre pour survivre et garder son âme. On oublie parfois, quand on parle des conflits armés, que beaucoup de ceux qui y sont enrôlés ne sont pas des militaires, mais des civils, et que tuer, de toute façon, n'est pas un geste naturel. Il peut, il doit logiquement, engendrer le remords, la culpabilité, la souffrance et le questionnement sur qui l'on est, à quelles valeurs on peut encore adhérer après un tel geste. Quant au journal de Diane, qui au départ ne devait comporter que de brefs extraits, il a finalement été écrit intégralement, et je l'ai simplement coupé en différentes parts pour l'insérer dans le livre. J'avais à cœur, pour ce qui concernait sa destinée, de raconter de l'intérieur l'existence d'une jeune femme issue de la bourgeoisie, a priori privilégiée, mais qui va terriblement souffrir de ses ambitions contrariées. Je me suis beaucoup attachée à ce personnage : je voulais avec elle dépeindre une jeune fille, qui au début de la guerre est encore une adolescente primesautière, intellectuellement douée, mais un peu inconsciente. En quelques mois, elle va être forcée de devenir une adulte. Raconter comment la guerre l'aura fait grandir, mûrir, mais aussi souffrir à cause du mal que le conflit cause, directement ou indirectement, à ceux qu'elle aime. Bien sûr, ce « matériau documentaire » fictif, puisqu'il est reconstitué, est là pour étayer l'intrigue, chaque lettre et chaque segment du journal apportant une pièce à la narration d'ensemble ; mais il est surtout l'occasion de faire parler chaque personnage avec sa sensibilité propre, un aspect auquel je tiens particulièrement quand j'écris.

LS : Il existe néanmoins un fil rouge dans ce livre foisonnant : la question de la mémoire. Il s'agit de racheter des existences qui ne sont plus là, oubliées, absentes.

Je suis entourée de spectres, des échos de ces voix qui montent jusqu'à moi du fond de leur oubli. Blanche de Barges, Alban de Willecot, Diane Nicolai, Gallouët, Lagache, Richard, et toi, aussi, tous disparus, retournés à la cendre ou à la poussière, tous habitant néanmoins le présent avec l'intensité d'une image qui grandit, s'anime et s'incarne, comme dans ces archives filmées en couleurs où tout à coup se lève la sidérante illusion du présent, là où nous n'avions vu jusqu'alors que la trace d'événements pour toujours figés dans le temps monochrome et révolu de l'Histoire.

Peut-être que je ne devrais pas m'isoler de la sorte, me couper de mes amis pour me réfugier dans le passé. Ou peut-être le faut-il, au contraire, et qu'à travers l'énigme de la vie des autres, mon effort minuscule pour éclairer ce que fut réellement leur existence à tous, pour recréer quelque chose du temps où ils pouvaient encore aimer, espérer, s'enlacer et entreprendre, est ma façon de me rappeler que je suis en vie (OF, p. 184).

On est loin toutefois, me semble-t-il, d'un simple « devoir de mémoire ». Vous suivez les cheminements de quelques existences, non seulement pour opposer des destinées individuelles à l'Histoire, mais pour « rédimier » des index secrets du passé (les fusillés pour l'exemple, par exemple). Ces existences, à la manière de Walter Benjamin, sont pour vous des pistes, ou mieux des traces, qui vous (nous) permettent de passer de la rédemption individuelle à la réparation collective. Alban de Willecot ou Gallouët et Diane attendent de nous, grâce à vous, non seulement la remémoration de leurs souffrances, mais la réparation des injustices passées, de la violence de la guerre.

HG : J'ai écrit il y a quelques années, un texte qui s'appelait « Devoirs de mémoire », pour dénoncer le caractère supposément obligatoire de la démarche, et son ambiguïté quand on l'institutionnalise. À mon sens, il ne devrait pas y avoir de devoir, mais une nécessité pure et simple ; du moins est-ce ainsi que je le ressens. Cela dit, quand je vois à quel point la Seconde Guerre mondiale, par exemple, est mal connue de la génération qui a aujourd'hui vingt ans, je me rends bien compte qu'il est aussi essentiel de déléguer aussi la vie de la mémoire à la collectivité et de structurer son maintien.

Le travail de l'historien et du romancier, s'ils présentent certains points communs, sont toutefois très différents : l'un va s'attacher justement à discerner les lignes de forces dans un magma d'événements, les synthétiser, aider à en comprendre les logiques et les mécanismes. L'autre peut se permettre d'être moins exhaustif, moins analytique, et de regarder l'Histoire à une micro-échelle : évidemment, son récit sera davantage sujet à caution sur le plan de la stricte exactitude historique et ne fournira pas nécessairement de clés de compréhension d'une réalité complexe. En revanche, racon-

ter une destinée individuelle peut de fait permettre d'incarner, voire d'emblématiser, des problématiques collectives : la guerre (Alban et Massis), la société civile privée de ses hommes, et qui doit tout de même continuer à fonctionner (c'est le destin de Blanche, la sœur d'Alban), les aspirations féministes dynamisées par la guerre (Diane). Le roman offre un point de vue alternatif, que j'ai essayé, dans la mesure où je le pouvais, de dégager des clichés trop patents. La narration, dans *L'Odeur de la forêt*, donne à voir, en quelque sorte « l'envers du décor » puisque les personnages vont évoquer leurs doutes, critiquer le commandement militaire qui les sacrifie en vain, protester contre le poids d'une société dont le modèle est en train de s'effondrer et qui ne sait comment se reconfigurer. Chacun sera pris dans une dialectique injuste, qui l'obligera aussi à agir de manière injuste. De façon générale, la guerre aura, d'une manière ou d'une autre, abîmé, altéré ou détruit la personnalité de chacun, qu'ils aient été combattants ou non. Ces personnages sont l'incarnation des ravages de sa violence, son questionnement.

LS : L'histoire redevient visible grâce à la photographie. C'est une photographie, un ensemble de photographies, qui permet au je narrateur, une historienne de la photographie, de rédimier le passé. Elle retrouve d'abord la photographie d'une exécution puis un ensemble de photographies, le « dirty book », qu'inventent Alban de Willecot et le poète Anatole Massis pour dénoncer la guerre. Ce livre est construit un peu comme le *Krieg dem Kriege !* d'Ernst Friedrich⁵ que vous citez (mais les photos du « dirty book » sont prises directement par l'auteur et le projet est plus ambitieux), et aussi, peut-être, comme l'*ABC de la guerre* de Brecht⁶. Je fais référence à ce dernier puisque la lecture de votre livre m'a fait beaucoup penser aux travaux de Georges Didi-Huberman (d'*Images malgré tout*, 2003, à *Quand les images prennent position*, 2009). Les quatre photographies des Sonderkommando dont il discute dans le premier livre sont

5 E. Friedrich, *Krieg dem Kriege! Guerre à la guerre! War against War! Oorlog aan den Oorlog!*. 2 Bände. Freie Jugend, Berlin 1924.

6 B. Brecht, *Kriegsfibel*, Eulenspiegel Verlag, Berlin 1955, trad. fr. de Ph. Ivernel, *ABC de la guerre*, L'Arche, Paris 2015.

« arrachées à l'enfer », comme les images dont vous parlez dans votre livre. Mais l'« œil de l'histoire » pose à Didi-Huberman, par le biais du livre cité de Brecht, une autre question, qui est peut-être aussi la vôtre, en tant qu'écrivaine : « il ne suffit pas de constater que l'histoire moderne n'existe plus sans la valeur documentaire du medium photographique. Il faut affronter la question, stylistique et politique, de comprendre quelle parole saura répondre à la nouvelle visibilité des événements historiques⁷ ». La photographie apparaît dans votre livre là où les mots sont impuissants devant l'horreur. Alban écrit à son ami Anatole : « Tu me demandes des nouvelles, mais il n'y a plus de mots. L'enfer de Dante n'est rien à côté de ce que je vois ici chaque jour » (OF, p. 495). Peut-on dire que votre livre naît aussi de la question suivante : comment dire l'indicible ? Arrive-t-on à « voir » vraiment quelque chose de cette guerre grâce à l'opération du « dirty book » ? Arrive-t-on à « fabriquer du sens », comme le veulent Alban et Anatole, grâce aux images (OF, p. 186) ? Ou bien la guerre, le siècle en général, détruit toute possibilité de représentation ? La question qu'on peut se poser, dans ce siècle, même devant le « dirty book », est probablement la suivante : jusqu'où peut arriver une « expérience de la douleur » ?

HG : J'écris sur la photographie depuis maintenant longtemps, et elle est au cœur de mon travail fictionnel. Je ne suis d'ailleurs pas du tout certaine d'en avoir terminé avec elle. J'ai évoqué la photo de famille, la photo de presse, dans des livres précédents ; cette fois, j'avais décidé de parler de la photographie de guerre, qui était réellement le point de départ de l'intrigue, et qui m'a obligée à me documenter. Je voudrais d'ailleurs remercier une historienne, Anne Lepoittevin, grâce à qui j'ai pu mieux connaître les rouages de la censure photographique pendant la Grande Guerre. À la suite de *Portrait d'après blessure* (2014), mon troisième roman, qui parle d'une photo de presse représentant des victimes, et qui est sorti quelques mois avant les attentats de *Charlie*, j'ai été frappée, dans la période qui a suivi, par le tour conflictuel pris par certaines

7 G. Didi-Huberman, *Quand les images prennent position*, Minuit, Paris 2009, pp. 172-173.

rencontres avec des lecteurs ou dans des médiathèques, notamment au sujet d'une photo, publiée dans *Le Monde*, qui montrait les locaux du journal maculés de sang ; je pense aussi à la photo où un des terroristes tient en joue Ahmed Mehrabet, le policier qu'il a finalement abattu.

La controverse était collective : certains plaidaient pour la nécessité de tout montrer, estimant justement que ces images avaient vocation à entrer dans l'histoire ; d'autres (j'en faisais partie) dénonçaient la gratuité de ces clichés. J'ai perçu à cette occasion la grande différence qui existe entre la photo telle qu'on la perçoit aujourd'hui et celle d'il y a cent ans. Les théoriciens ont démontré depuis longtemps qu'une image photographique *n'est pas* la réalité, mais une construction de celle-ci : un ensemble de signes dont la seule vérité est celle de la quantité de photons qu'elle capture quand ils ricochent sur un objet et un visage. Mais à une époque, le début du XX^{ème} siècle, où la photo est économiquement accessible, mais nécessite du matériel de développement important si on veut la pratiquer soi-même (de la pellicule, une chambre, des révélateurs, du papier) elle garde cependant, pour le grand public, sa valeur de preuve : personne ne conteste, par exemple, la valeur historique des photographies prises sur les champs de bataille de la guerre de Crimée, qui furent une des premières missions de « photo-reportage ». Si les révisionnistes mettent en doute violemment et régulièrement la question de l'existence des chambres à gaz, à ma connaissance, on ne questionne pas la véracité des témoignages photographiques de George Roger ou de Margaret Bourke-White, qui sont entrés à Bergen-Belsen et à Buchenwald à la libération des camps ; l'armée américaine a fait largement diffuser leurs images de sorte que le grand public réalise, concrètement, quel degré d'horreur on avait atteint là. Il y a dans ces photographies une vertu à la fois historique et compassionnelle puissante, précieuse.

Mais le temps et la technique ont changé notre rapport à la photographie, tant dans sa production que dans sa consommation. Les images ne sont plus jugées dignes de foi ; au contraire, leur possible manipulation, rendue très aisée grâce au premier logiciel de retouche venu, fait le lit des hypothèses complotistes. On en revient donc à un point de départ essentiel : qu'est-ce qui fait sens dans la photo-

graphie ? L'image bien sûr, mais aussi, mais surtout, la légende qui l'accompagne, et la connaissance que l'on peut avoir du contexte de sa prise. Sur le plan documentaire et éthique, la présence ou non de la connaissance de ce contexte change tout. Il y a des années-lumière entre le fait de photographier une enfant nue brûlée par le napalm, pour dénoncer l'horreur d'une guerre inutile et inique, ou encore un petit corps noyé sur une plage, qui donne à la question des « migrants » sa terrible réalité, et la décision de publier, pour augmenter les tirages, des photographies de victimes humiliées ou en situation dégradante, alors que les événements dont il s'agit sont parfaitement connus par ailleurs. Que donner à voir, et comment, est une vraie question.

Pour moi, le problème dans ce roman n'était pas tellement de dire l'indicible à travers les photographies, ou de questionner le point jusqu'auquel on peut souffrir – je crains qu'il soit malheureusement infini. Ce qui me préoccupait davantage était : comment inscrire ces événements dans une trace qui fera sens ; racheter leur injustice en faisant de la preuve de l'exaction le lieu du témoignage. Dans *L'Odeur de la forêt* se pose la question du sens à donner à ces images, et Elisabeth, l'historienne, mettra du temps à le comprendre. Toute la difficulté, pour la narratrice, est de s'expliquer comment et pourquoi un poilu désespéré a fait des images charmantes – celles, « officielles », qu'il envoie à son ami – et réalisé, de l'autre côté, en se déjouant de la censure, les clichés abominables et clandestins de ce « *dirty book* » au secret si bien gardé.

Ces clichés atroces ne valent, justement, que par le contexte de leur prise et le projet d'ouvrage pacifiste – effectivement inspiré par *Krieg dem Kriege !* – d'Alban et Massis, qui a prévu de faire des conférences pour les commenter. C'est, de fait, la parole – en l'occurrence celle du personnage qui cent ans après les déchiffre – qui va faire de ces images le lieu d'une mémoire et d'un sens. Sans la légende, le commentaire, la connaissance du contexte de la prise d'une photo, on n'a en main que la moitié de l'énigme. Le roman a cette faculté formidable d'offrir un espace où reconstituer *l'envers* de l'image. Celle-ci est par ailleurs un embrayeur narratif extraordinaire, que les photos existent réellement ou qu'on les fabrique en pensée.

LS : *Malgré tout*, les personnages de votre livre pratiquent des exercices de résistance morale. Alban de Willecot peut faire penser, par sa désinvolture, à Jacques Vaché, qui boit lui aussi un thé dans les tranchées devant l'apparition d'un monstre en acier, et, tout comme cette figure de l'avant-garde, Alban essaye de mettre de la distance, par les images et l'écriture, entre lui et la guerre. Il s'éloigne de la guerre. L'écriture est, en effet, l'autre expérience de la *désertion* que vous mettez en scène :

Seul le sauve de la dissolution ce minuscule rectangle de papier blanc et sa main qui écrit, ultime signe de vie dans une excavation qui pourrait tout aussi bien être l'antichambre d'une tombe.

Le soldat termine sa ligne, relève un instant la tête en entendant un cri au loin, reprend la plume. Il fait froid, mais il n'y pense pas, pas plus qu'il ne pense aux Boches, au marmitage, au rat pressé qui non loin de lui grignote un reste de pain moisi. À l'abri de son renfoncement, le lieutenant cherche les mots les plus propres à toucher le cœur d'une jeune fille de dix-sept ans, à la distraire, à l'attacher à lui, même un tout petit peu, rien que pour goûter encore l'espérance des lettres, rien que pour le plaisir de l'imaginer sourire ou froncer les sourcils devant le problème de mathématiques particulièrement ardu qu'il lui aura soumis.

Enfoncé au creux de la terre, au creux de la guerre, Alban de Willecot, à cet instant, se résume à un seul geste, modeste, mais impérieux : écrire (OF, p. 202).

Écrire pour résister, pour vivre tout simplement, quelques secondes en plus, en désertant (en abandonnant, selon l'étymologie du terme) la réalité : tous les divers personnages que vous créez, à partir du je narrateur qui revient à la vie aussi grâce à un projet éditorial, tentent, *en écrivant*, de se soustraire à leur destinée de perte de soi, d'oubli, de mort. Face à la catastrophe, dans la catastrophe, un poète commence à écrire des vers érotiques au nom de son « désir de paix » (OF, p. 691), comme on le saura dans les pages finales du livre et dans l'admirable poème qui le clôt ; un jeune astronome écrit des lettres à ce poète ou à une jeune fille ou bien il se pose la question d'*écrire différemment*, d'inventer, avec le poète, un livre d'un genre nouveau au contenu et au style inouïs ; une jeune fille rédige son journal intime (en réalité l'autobiographie de toute une généra-

tion de femmes) ; des soldats en guerre, paysans ou pêcheurs dans leur état civil, se mettent à raconter leur histoire dans des lettres ou des carnets, à dire leur révolte, leurs « rages de désertion » (OF, p. 690), comme peut le constater Massis, le poète, qui, à l'instar de Léo Spitzer, exerce la fonction de censeur pendant la guerre. Comment interpréter ce geste de l'écriture ?

HG : Dans mon esprit, Alban est plus rêveur, profondément contemplatif (sa passion est l'astronomie) que désinvolte. Il n'a ni le goût d'être soldat, ni une nature de révolté. Il fait son devoir, simplement, avec de plus en plus de dégoût au fur et à mesure que la violence de la guerre s'intensifie. Je me suis inspirée de certaines photographies réellement prises, comme celle de l'image du thé dans les ruines : ces moments étaient pour les soldats une forme de « décompression » pendant les périodes dites de repos, à l'arrière, où ils souffraient d'ennui, voire de neurasthénie. Ce sont des parodies, mais aussi des tentatives parfois touchantes pour reconstituer pendant quelques minutes un ersatz de vie civile, celle d'avant la guerre.

Faire des photographies permet à Alban de mettre un appareil entre lui et la violence d'un spectacle qu'il ne peut plus supporter, d'autant plus qu'il en est aussi l'acteur. Elles sont une manière de s'abstraire, se protéger, faire un pas en arrière et anesthésier ses sentiments. L'écriture des lettres joue un rôle tout différent : elle est le cordon ombilical qui le relie à ceux qu'il aime, comme elle l'a été pour nombre de soldats, d'où les fameuses « marraines de guerre » (Apollinaire a eu la sienne) qui entretenaient des correspondances régulières avec les soldats esseulés. Ces lettres sont aussi l'ultime lieu où il tente de conserver son humanité, disant ce qui l'atterre, le révolte, son espoir de rentrer – puis ne le disant plus – les horreurs qu'on lui fait faire, et la peur de ne plus savoir, s'il survit, éprouver encore des sentiments humains.

Effectivement, tous les protagonistes écrivent, je m'en rends compte en lisant votre remarque, et tous placent dans l'écriture une forme de salut : résister au deuil, à la séparation, à la dépression, à l'oppression ; résister à un système de valeurs qu'ils ne cautionnent plus. Réaménager, au cœur de l'enfer, qu'il soit militaire où familial, un lieu où être soi. Il me semble que la création, au sens large,

a cet apanage : elle peut de fait être une réponse à une situation de crise, ou à tout le moins jouer le rôle de contrepoids. Quelque chose se détruit d'un côté, se recrée de l'autre. Je suis réticente à parler de réparation, et encore plus de thérapie par l'écriture, mais il est évident que celle-ci permet parfois de reprendre le pouvoir que les circonstances de la vie nous ôtent. Et que cette faculté est particulièrement précieuse en cas de bouleversements profonds de la structure de l'existence, comme ceux que traversent la plupart des personnages de *L'Odeur de la forêt*.

LS : Il y a aussi une autre forme de résistance dans votre livre. Vous y configurez une sorte de « politique de la nature ». Face à la destruction et à la violence se pose l'infinité tranquille de la nature, ou du moins, son « ombre », sa « trace » encore, ses « restes » qui font parfois surface par des « flashes ». Par exemple, par des odeurs. Alors que tout sent la mort, Alban de Willecot se souvient de l'odeur de la forêt d'Othiermont : « Une fragrance lointaine, subtile, assourdie par le froid, qu'il lui fallut quelques secondes pour identifier tant il avait perdu jusqu'à la mémoire de ce qui faisait la vie : l'odeur de la forêt » (OF, p. 248). Elisabeth Bathori trouve elle aussi un peu de paix dans les odeurs qu'elle sent dans sa nouvelle demeure de Jaligny, à la lisière d'une forêt. Le titre du livre, *L'Odeur de la forêt*, est précisément une ode à la vie. C'est ainsi que la nature devient une politique. La passion d'Alban de Willecot pour les étoiles, leur danse éternelle, représente une révolte contre ce qui se passe. La vie contre la mort. Les naissances continues dans les espaces interminables du cosmos contre la fin de tout, la catastrophe de cette Terre, annihilée par la guerre. Cette autre facette de votre ouvrage m'amène à vous poser une dernière question : aujourd'hui, quand la guerre est « partout et nulle part » (OF, p. 471), quand le marché industriel de la mort règne sur toute la planète, quand la « mobilisation » est toujours « totale », y a-t-il vraiment la possibilité d'un « dehors » ?

HG : Là encore, votre interprétation éclaire un aspect que je ne m'étais pas formulé aussi nettement. On ne maîtrise pas tout (heureusement d'ailleurs) quand on écrit... Le rapport avec la nature, sa présence physique et ses odeurs, est effectivement omniprésent dans

le livre. Je savais dès le début que la forêt serait un espace central. Au milieu de la tension, de la noirceur de la guerre, il fallait disposer en réponse des espaces réparateurs, des *loci amoeni*, même si le livre met aussi en scène les forêts suppliciées de la Meuse, avec leurs troncs brisés et leurs frondaisons calcinées. Les personnages se retrouvent ainsi dans le bois des Ythiers, et Elisabeth vient chercher la consolation dans la campagne alliéroise, à l'abri des arbres – l'éditeur allemand, Fisher Verlag, a du reste choisi le tableau d'une maison en forêt pour illustrer la couverture de la traduction. C'est ici que le biographique réintervient secrètement : la forêt m'est familière, et le livre a été en grande partie écrit en bordure d'un parc de vingt-deux hectares, dans un jardin, au rythme des saisons. Le travail, surtout tôt le matin, était baigné par les bruits de la nature, des oiseaux, du vent dans les branches, et par la senteur végétale, qui l'a doucement infusé... Ce décor ne pouvait qu'entrer dans le livre qui y naissait. Par ailleurs, la nature a une vertu extraordinaire : elle reconfigure le temps, dont elle a la maîtrise, et dont elle rend le passage perceptible. Là où nous sommes (supposément) obligés d'aller vite, de fragmenter, dans l'urgence et la pression, de s'adapter au décalage horaire, celui des avions ou du travail qui envahit même les moments privés, elle nous impose son rythme, sa bonne ou sa mauvaise volonté. On ne la gouverne pas, au mieux on l'accompagne. D'où sa vertu réparatrice, car elle nous extrait du tourbillon, et nous oblige à penser au-delà de nous : celui qui aménage ou plante une forêt, la plupart du temps, ne verra pas l'aboutissement de son travail de son vivant. Là encore, je n'exclus pas d'évoquer à nouveau dans un livre cette relation avec la nature, qui a aussi été celle de l'enfance, et dont je garde un souvenir extraordinaire. Je suis fascinée par les images de villes ou de villages abandonnés, la vitesse à laquelle plantes et racines reprennent leurs droits, défaisant les édifices, colonisant les murs, soulevant le goudron : c'est ce que découvre Elisabeth en visitant l'ancien parc de la maison d'Othiermont, quasiment retourné à l'état sauvage.

De fait, le monde contemporain semble particulièrement hostile, dans sa violence multidirectionnelle. Un jour, un détenu, à l'issue d'une rencontre en prison, m'a parlé du « carnage publicitaire » qui l'avait mené là, et j'ai trouvé son expression terriblement exacte :

les conflits armés, la guerre économique, sociale, l'obligation de vendre, de produire, d'acheter, sont des carnages, ils saturent notre espace quotidien d'informations et d'images dont la déferlante a de quoi accabler. C'est justement là que revient la nécessité, l'exigence, même, de donner du sens au présent que nous vivons, en nous défaisant de ces servitudes, ou plus exactement de la violence qu'elles voudraient nous dicter. J'ignore s'il existe la possibilité d'un dehors, mais je crois profondément à la possibilité d'un dedans, d'une résistance intérieure : à savoir reconfigurer son propre espace de calme, d'intimité avec certaines choses et certains êtres, certaines réflexions, aussi, qu'il faut prendre le temps de mener à bien. Les jardins sont des lieux propices à cette activité silencieuse et lente : des lieux où l'on peut être contemplatif, mais aussi actif, quand on contribue à planter la vie et qu'on a la chance de pouvoir observer sa croissance, dans son incroyable variété au sein de son renouvellement cyclique ; l'écriture, aussi, offre ce privilège. C'est ainsi que nous restons, ou que du moins nous pouvons tenter de rester, humains au plein sens du terme.