

Michel, Laure

Algeria de Franck Venaille

Études romanes de Brno. 2012, vol. 33, iss. 1, pp. [121]-132

ISSN 1803-7399 (print); ISSN 2336-4416 (online)

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/125793>

Access Date: 27. 11. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

LAURE MICHEL

ALGERIA DE FRANCK VENAILLE

Avec *Algeria*, ouvrage publié aux éditions Léo Scheer en 2004, Franck Venaille reprend, en les modifiant, trois livres parus aux Éditions de Minuit dans les années soixante-dix : *Caballero Hôtel*, *La Guerre d'Algérie* et *Jack-to-Jack*. Tous les trois ont été rédigés dans le souvenir de la guerre d'Algérie à laquelle l'auteur a participé entre 1957 et 1959. Écrits cependant d'une « façon personnelle qui avait peu à voir directement avec l'Histoire », ils se situent « dans son ombre, ses marges, dans ce qu'elle cachait à elle-même ».¹ On n'y trouve donc ni récit de guerre ni témoignage, mais une série de textes en prose, qui mêlent le poème et le récit, la mémoire et le fantasme, la pornographie et le lyrisme, la fiction et l'inventaire factuel.

Quand il commence à écrire sur la guerre d'Algérie, Venaille a derrière lui une œuvre poétique déjà importante. Il a publié ses premiers poèmes au début des années soixante dans la revue *Action poétique* et il est l'auteur de six recueils (dont il reniera ensuite les deux premiers). Les trois ouvrages qui composeront la trilogie d'*Algeria* sont donc écrits depuis un horizon poétique et ils retiennent l'attention d'abord à ce titre. Car le récit de l'histoire du XX^e siècle, des guerres en particulier, qu'il s'agisse des deux guerres mondiales ou de la guerre d'Algérie, semble bien revenir au premier chef au roman. C'est du moins ce que peut laisser penser la vitalité des études à ce sujet. Depuis les analyses de Jean Kaempfer concernant le récit de guerre², un certain nombre de travaux ont étudié la

¹ *Algeria*. Paris : Melville (Léo Scheer), 2004, p. 10-11. Désormais abrégé A et suivi directement de la pagination.

² Voir : KAEMPFER, Jean. *Poétique du récit de guerre*. Paris : José Corti, 1998 ; MILKOVITCH-RIOUX, Catherine ; PICKERING, Robert (eds.). *Écrire la guerre*. Clermont-Ferrand : Presses Universitaires Blaise Pascal, 2000 ; GLAUDES, Pierre ; METER, Helmut (eds.). *L'Expérience des limites dans les récits de guerre (1914-1945)*. Genève ; Slatkine, 2001 ; SCHOENTJES, Pierre ; THEETEN, Griet (eds.). *La Grande Guerre : un siècle de fictions romanesques*. Genève ; Droz, 2008 ; BOBLET, Marie-Hélène ; ALAZET, Bernard (eds.). *Écritures de la guerre aux XX^e et XXI^e siècles*. Dijon : Éditions universitaires de Dijon, 2010. Voir aussi : VIART, Dominique (ed.). *Nouvelles écritures littéraires de l'Histoire. Écritures contemporaines*, 2009, n° 10, Caen : Lettres modernes-Minard ; et, du même auteur, *La Littérature française au présent*. Paris : Bordas, 2008, partie II « Écrire l'Histoire », p. 125-204.

manière dont l'histoire du XX^e siècle a contraint le roman à se redéfinir, à déplacer ses héritages et à inventer de nouvelles formes de récit, afin de répondre à ce qui représentait un défi pour lui-même.

La poésie, en revanche, est singulièrement absente de ces études. Serait-ce que, discréditée après la Première Guerre mondiale en raison de toute une production héroïque dont on a stigmatisé le mensonge dans les années vingt, contestée par les avant-gardes dans sa forme engagée pendant la Seconde Guerre mondiale, la poésie ne propose que des formes traditionnelles et peu intéressantes lorsqu'elle se charge de dire l'Histoire? Sans doute est-ce plutôt que son rapport à l'Histoire, en France du moins, depuis la modernité baudelairienne et l'abandon de l'épopée, se fait le plus souvent négativement, depuis une situation d'extériorité, depuis un «dehors», dirait Jacques Dupin : «Elle [la poésie] n'a jamais droit de cité. Elle est dehors. Insurgée, dérangeante toujours, plongée dans un sommeil actif, une inaction belliqueuse, qui est son vrai travail dans la langue et dans le monde, envers et contre tous, un travail de transgression et de fondation de la langue³». L'Histoire est pour la poésie moderne l'objet d'une tension entre une emprise à laquelle elle doit se soustraire au nom de son autonomie et un lieu où elle ne cesse de revendiquer son inscription et la légitimité de celle-ci. De là de nombreuses manières obliques de dire et de ne pas dire l'Histoire, qui donnent aussi à la poésie le pouvoir de la dire à contretemps et lui confèrent par là une singulière puissance critique.

L'œuvre de Franck Venaille hérite de cette situation du poème, de sa contradiction et de son pouvoir aussi bien : on pourra observer comment son travail formel, de «transgression dans la langue», est précisément ce qui lui donne à la fois une distance avec l'événement historique, la guerre d'Algérie, et le pouvoir de dire cet événement. C'est une œuvre qui, d'une part, au moment du triptyque sur l'Algérie des années soixante-dix, se livre à une intense expérimentation formelle, interroge le partage des genres, avant de repenser la question du poème, en particulier du poème long, dans les années quatre-vingt-dix. La prise en compte de la guerre d'Algérie est corrélée à une mise en question de ce qu'est l'écriture d'un poème. C'est, d'autre part, une œuvre qui, depuis cet horizon d'interrogation formelle et générique, se confronte bien aux questions emblématiques de la littérature consacrée à l'Histoire du XX^e siècle, celles d'un «comment dire?», et même d'un «comment raconter?», mais d'une manière qui en déplace les enjeux. Les positions romanesques traditionnelles concernant la subjectivation du récit (contre l'héroïsme épique ou l'objectivité historique), le témoignage (le dire-vrai) ou l'irreprésentable, cèdent la place à «l'aveu», à «la confiance», à ce que Venaille appelle «un jeu terrible avec la vérité»⁴ (CCA: 16). Cette «vérité», qui concerne la question de l'identité de la guerre et de l'érotisme, de la

³ Réponse de Jacques Dupin à l'enquête «Absence de la poésie?», *Le Débat*, n° 54, mars-avril 1989, p. 169.

⁴ *Capitaine de l'angoisse animale. Une anthologie, 1966–1997*. Sens et Cognac : Obsidiane et Le Temps qu'il fait, 1998, p. 16; désormais abrégé CAA.

mort et du désir, implique d'une part un geste de retour en soi, d'exploration de «l'intime», selon le mot de Venaille, dont la visée va finalement bien au-delà de la représentation de la guerre et de l'histoire. Elle implique d'autre part un travail d'écriture qui revendique la non-clarté, récuse l'empire de la signification, cherche l'opacification, pour lutter contre le péril d'une telle exposition de soi.

«ces coups répétés à la langue poétique» (CAA: 14)

Jusqu'à *Caballero Hotel*, qui représente un tournant dans son œuvre, Venaille a pratiqué une poésie qu'il qualifie de «réaliste», dans le contexte, d'abord, de la revue *Action poétique*. Alors proche de Georges Mounin, qui lui consacra une monographie dans la collection «Poètes d'aujourd'hui» chez Seghers, inscrit comme lui au Parti communiste, avec lequel il va rompre lors de l'invasion de la Tchécoslovaquie en 68, Venaille entreprend d'abord de déchiffrer le langage de la réalité quotidienne, urbaine et sociale. Il pratique ensuite, avec ses amis de la revue *Chorus*, fondée à la fin des années soixante, une écriture du collage, dans le compagnonnage des peintres Klasen, Jean-Pierre Reynaud, Monory, qui se lançaient alors dans la figuration narrative.

À la fin des années soixante, Venaille prend ses distances avec cette idée de la poésie, dominante selon lui dans le groupe d'*Action poétique*, avec lequel il rompt à cette date-là. Dans un même esprit critique il participe un peu plus tard au petit volume *Haine de la poésie*⁵ qui, en 1979, entendait interroger la formule de Bataille dans le contexte avant-gardiste d'une remise en cause du prestige de la «belle» poésie. S'il faut faire sa part à un climat d'époque, il n'en reste pas moins que Venaille, dans ces années où il écrit une première fois sa trilogie algérienne, s'ouvre à de nouvelles formes d'écriture dans un geste de colère contre la «mère poésie».⁶ La cible visée est aussi bien la tradition poétique que sa propre pratique antérieure. De manière plus significative encore, il évoque, pour désigner le tournant de ces années-là, une guerre portée dans le langage et contre lui. Il dira ainsi, au sujet de *Caballero Hôtel* et de l'abandon du réalisme : «dès lors je n'avais plus que la langue comme partenaire/adversaire».⁷ Cette période correspond de fait à un passage au premier plan des préoccupations formelles, à un désir de faire exister la «langue par et pour elle-même», qui va de pair avec la proximité des auteurs d'Orange Export Ltd et la fondation de la revue *Monsieur Bloom* (1981). Un déplacement semble ainsi s'opérer, sur l'écriture, à partir d'une «haine» dont Venaille dira qu'elle s'enracine loin dans la mémoire personnelle et la mémoire

⁵ «Comme arrachées d'un livre». In *Haine de la poésie*. Paris : Christian Bourgois, 1979. Participent également à ce livre Mathieu Bénézet, Philippe Lacoue-Labarthe, Michel Deutsch, Emmanuel Hocquard, Jean-Luc Nancy, Bernard Noël, Alain Veinstein.

⁶ *Monsieur Bloom*, n° 4-5, couverture 1, cité par Bernard Pozier dans le recueil d'entretiens de Franck Venaille, *L'Homme en guerre* (Tournai : La Renaissance du Livre, 2000, p. 82 ; désormais abrégé HG).

⁷ *C'est nous les modernes*. Paris : Flammarion, 2010, p. 52. Désormais abrégé CNM.

collective: «À l'époque, écrira-t-il, la haine m'habitait encore journellement. [...] J'ai donc un temps pris l'écriture poétique comme objet de la haine que je portais à l'ensemble du monde» (HG : 157, 173).

C'est également à cette époque à peu près que l'auteur dit inventer *sa* langue. Dans le contexte d'une défiance à l'égard des catégorisations génériques, il affirme: «ce dont je suis certain: du 'ton' venaille». ⁸ L'«accélération» (CNM: 107) est le maître mot de ce «ton», lequel va de pair avec le fantasme d'une «langue neuve» (HG : 54). Cette accélération pourrait être le nom même du désir de violence portée au langage: «brusquerie, tension, rapidité, coupure, entaille, découpe du texte et de la phrase» dira aussi Venaille dans *C'est nous les modernes* (115). Pour produire ces attaques rythmiques, divers moyens typographiques (la capitale, l'italique, l'encadré) sont utilisés aussi bien qu'une ponctuation inusuelle: le point coupe les phrases, isole des mots ou signale un mot absent, ou bien se voit supprimé de tout un enchaînement de propositions. Les répétitions viennent barrer la page, les blancs trouent l'espace, les barres obliques transcrivent au sein des proses les pauses du vers. Des blocs de textes de taille irrégulière se succèdent et contribuent eux aussi aux variations d'intensité rythmique.

En même temps que s'opèrent ces recherches formelles dominent les références à d'autres médiums. *Caballero Hôtel* et *La Guerre d'Algérie* empruntent en particulier au vocabulaire cinématographique et à ses méthodes. «J'ai conçu, élaboré *Caballero Hôtel* à partir d'une suite de plans, de séquences et j'emploie ce vocabulaire à dessein» (CI : 78). Plusieurs raisons à cela et d'abord celle-ci: travailler dans l'optique du cinéma permet de travailler la fragmentation et la coupe. Le modèle de Venaille est celui du cinéma américain, de Chris Marker en particulier: «dominant violence, rapidité, sécheresse» (CI: 133). Il s'agira en particulier de pratiquer une «coupure anticipée qui amène les textes à être obliérés de leur fin logique, à se chevaucher, à aller vers une certaine exacerbation plutôt que vers la plénitude» (*Ibid.*).

Il est assez remarquable que ce soit ainsi à un moment culminant d'inventivité formelle, dans un imaginaire de violence faite à la langue, que le souvenir de la guerre d'Algérie apparaisse dans l'œuvre. Ce moment correspond aussi à un désir de sortie hors des catégorisations génériques: il s'agira de «créer une littérature qui ne doive rien à la tradition quelle qu'elle soit» (CI: 81). *Caballero Hôtel* n'est selon Venaille ni un «roman», ni un «poème», ni même un «récit». Dans ces années-là, c'est le terme de «texte» qui supplante, chez lui comme chez les avant-gardes de l'époque, ceux de «récits» et de «poésie».

Lorsque Venaille reprend en 2004 dans un seul volume intitulé *Algeria* la trilogie algérienne, il opère un certain nombre de modifications qui relancent la question du genre poétique. Entre-temps, la poésie, ou plutôt «le poème», est redevenu, notamment avec *La Descente de l'Escaut* publié en 1995, dont Dominique Combe a analysé l'affiliation générique au «long poème ⁹», un horizon de l'écri-

⁸ *Construction d'une image*. Paris: Seghers, 1977, p. 99. Désormais abrégé CI.

⁹ COMBE, Dominique. Fables des origines. *Europe*, «Franck Venaille», n° 938-939, juin –

ture de Venaille. Et de fait lorsque ce dernier rassemble en 1998 une anthologie de ses poèmes sous le titre *Capitaine de l'angoisse animale*, il y fait figurer ceux de la trilogie algérienne. Non sans précautions toutefois : il mentionne, à propos de *Jack-to-Jack*, de « bien étranges poèmes ». Il évoque, dans un entretien de 2001, « une forme qui tien[t] à la fois du poème en prose et du récit », pour en souligner aussitôt la difficulté : « ce qui est tout à fait casse-gueule ». ¹⁰ D'où la volonté qu'il aurait eue après cela de séparer les genres : « Mais ensuite j'ai beaucoup plus scindé les choses, j'ai écrit soit des récits, soit de la poésie ». ¹¹ Sans doute l'auteur pense-t-il ici à deux longs récits, *Le Sultan d'Istamboul* et *La Tentation de la sainteté*, qu'il prend soin de séparer du reste de son œuvre. Mais au sein des poèmes eux-mêmes tout indique le contraire de cette séparation : on observe bien plutôt une revendication du récit en poésie, dans ce que Venaille appelle le « poème de prose », selon une formule qu'il défend à plusieurs reprises ¹². Tout se passe donc comme s'il fallait à chaque fois mettre à part les textes liés à l'Algérie. Dans les années soixante-dix, ils sont présentés comme une tentative limite, corrélée à une volonté de rupture avec un héritage et une tradition poétiques ; dans les années deux mille, lors de leur reprise dans *Algeria*, ils sont modifiés d'une manière qui accentue l'éclatement et la fragmentation, à l'inverse de la tendance au poème narratif long de cette période de l'œuvre.

Comment comprendre cette volonté de maintenir un statut singulier pour les textes d'*Algeria* ? Il n'est pas impossible qu'elle soit liée au péril que représente la prise en compte explicite de la guerre d'Algérie, aux sentiments de souffrance et de culpabilité qui lui sont attachés. Pour écrire la guerre d'Algérie, il aura d'abord fallu mettre à distance et retravailler une forme de la poésie qui liait celle-ci trop dangereusement à l'exposition de soi, à « l'aveu » selon le terme de Venaille. Il y a au début danger à parler de la guerre en poème, parce que le poème se situe d'abord spontanément pour Venaille au plus près des « figures mentales grimaçantes » (CAA : 7), des souffrances intimes, et des scènes traumatiques, d'un sentiment de faute. Le travail sur la langue, par sa fonction d'opacification et de complexification, joue alors, contre cette exposition trop directe, un rôle de médiation, et de protection. Or cette élaboration formelle, cette « recherche stylistique et syntaxique » investira ensuite les recueils ultérieurs avec une identique fonction de « rempart contre lequel le flux régulier de l'anxiété vient se briser » (CAA : 18–19). Si Venaille déclarera n'avoir jamais, après *Jack-to-Jack*, « pouss[é] plus avant l'exigence formelle de son écriture », c'est néanmoins ce travail-là qui rendra possible toute la poésie à venir. Bien qu'il soit en rupture avec une certaine idée de la poésie, il est présenté comme la matrice des poèmes futurs. C'est lui qui, par le rythme, « ses accélérations et ses pauses, la

juillet 2007, p. 81.

¹⁰ Entretien avec Thierry Guichard. *Le Matricule des anges*, n° 37, décembre 2001-janvier 2002, p. 20.

¹¹ *Ibid.*

¹² Voir : *C'est nous les modernes*. Paris : Flammarion, 2010, p. 109, 113.

syntaxe interrompue et relancée, la découpe des textes», constitue, selon l'auteur, le «squelette», la «charpente», de toutes les proses à venir, et leur confèrera pleinement selon Venaille «droit à l'existence parmi les autres poèmes» (CNM: 114). «Comment ne pas comprendre que la sérénité d'écriture de *La Descente de l'Escaut* a été rendue possible grâce à l'éclatement et à la fragmentation de *Caballero Hôtel*.» (CAA: 11).

L'intime, le fictif

La guerre d'Algérie survient ainsi dans l'œuvre à un moment qui pourra sembler passablement paradoxal. D'une part, l'affirmation d'un formalisme, d'une attention portée prioritairement à la langue, fait passer au second plan la relation référentielle. D'autre part, ce moment est celui d'un geste de retour vers ce que Venaille appelle «l'intime» ou encore «l'intériorité» (CI: 127). Dans un entretien avec Jean Daive daté de 1976, Venaille caractérise l'évolution des dix années précédentes par le passage d'un «vertige devant la réalité quotidienne apparente à la recherche de l'intériorité» (CI: 127). Cette intériorité, notons-le d'emblée, exclut aussi bien le «lyrisme égotiste» (CNM: 108), que le psychologique. Ce dernier est l'une des raisons que Venaille avance, au même titre que les personnages, les descriptions, la narration, pour expliquer son refus répété du roman. L'intériorité dont il est question s'oppose à tout enfermement solipsiste. Elle s'écrit dans des séquences qui font passer du «il» au «je» et réciproquement. Elle laisse place à du non-écrit, à du blanc, qui permettra à «l'imprévu d'intervenir dans le texte» (CI: 22). Rien de fixe et de clos donc, dans ce mouvement vers l'intériorité, qui se nourrit de «ce formidable éclatement que peut être un poème.» (*Ibid.*). Venaille recourt volontiers aux images du «souterrain» (HG: 45, CNM: 178) ou encore du «labyrinthe»¹³ pour désigner cette orientation de son écriture. Lorsqu'il l'évoque dans son texte inséré dans le volume *Haine de la poésie*, il la définit comme ce qui a affaire au-dedans et par là au corps et à la mémoire. C'est aux «souterrains du corps et de la mémoire» (CNM: 178) qu'il s'agit en effet désormais de prêter attention. Cette mémoire, pour autant, n'est ni sociale ou historique, ni autobiographique. Elle est une «mémoire originelle et collective [...] du silence, du blanc d'avant la vie, de la profonde mort donc».¹⁴ Cette mémoire-là est organique :

La mémoire n'est donc pas seulement mentale. Elle naît aussi de l'organique. Le corps se souvient. Il est totalement impliqué dans la résurgence du passé. (...) Je crois que nous portons tous avec nous, en nous, des bribes, lambeaux d'une mémoire disons intemporelle, celle du fœtus,

¹³ Entretien avec Thierry Guichard. *Le Matricule des anges*, n° 37, décembre 2001-janvier 2002, p. 20.

¹⁴ «Comme arrachées d'un livre». In *Haine de la poésie*; reproduit dans MOUNIN, Georges. *Franck Venaille*. Paris: Seghers, coll. «Poètes d'aujourd'hui», 1982, p. 134.

du trou, celle du maëlstrom originel. (...) Alors on plonge, on essaie de ramener... quoi ? Des images, des pulsions, des interrogations (HG, 21).

C'est tout cela qu'il faut entendre dans le mouvement vers l'intériorité que déclare accomplir Venaille au moment de *Caballero Hôtel*.

L'écriture, dès lors, à ce moment où elle se confronte à la période algérienne, et par la suite aussi bien, travaillera à l'articulation du réel et de la pulsion, du souvenir et de l'imaginaire. C'est «une écriture qui part du fantasme»¹⁵ affirme à plusieurs reprises Venaille. On peut penser que c'est à cette articulation-là aussi que se situent les modèles cinématographiques et photographiques qui nourrissent les pratiques expérimentales des années soixante-dix et en particulier de *Caballero Hôtel* et de *La Guerre d'Algérie*. Il arrive ainsi à Venaille, pour la genèse de ces deux ouvrages, de recourir à des séries de clichés photographiques devant lesquels il s'installe : «Là, je rêve. Et ce que j'écris n'est pas la réalité des photos mais celle du décalage qui s'est produit entre le moment où j'ai saisi et figé une certaine vérité et celui où j'écris. L'imaginaire ne naît pour moi que d'un hiatus du réel. J'exprime la réalité du fantasme» (CI : 133). L'image photographique ou cinématographique s'apparente à celles des «obsessions», de «l'underground de l'âme», explicitement comparées à du «cinéma intérieur» (CI : 19).

On peut dès lors comprendre aisément les détours qui caractérisent les textes algériens. Comme dans le rêve analysé par Freud, l'écriture va procéder à des processus de déplacement et de condensation. Il est remarquable en effet qu'une ville flamande pour *La Guerre d'Algérie*, un lieu imaginaire composé de Venise et New York pour *Jack-to-Jack* soient le lieu des évocations de l'Algérie, tout comme il est significatif qu'Algeria soit le nom d'une femme et qu'en elle se dise toute la guerre.

Cette écriture du fantasme et de l'imaginaire, qui implique détours et déplacements dans l'évocation de la guerre d'Algérie, s'accompagne d'une revendication du fictif, dans laquelle il faut aussi entendre une revendication du mensonge et du faux. Il s'agit de «prendre toutes les libertés possibles avec [son] propre vécu» (CI : 134) d'une part et de se dégager de «l'impérialisme du réel» (HG : 34) d'autre part, notamment du réalisme qui avait guidé la poétique des premiers recueils. La vérité de la guerre se joue ailleurs et au-delà du référent biographique et historique. Car ce dernier n'est finalement pas autre chose que le produit de discours solipsistes. On croit parler de la vie d'un être ou d'une société, mais en réalité on «ne s'entend pas», la «communication est impossible» : «nous vivons dans un trou. On y pousse des cris mais il est très difficile à qui que ce soit de les entendre et à plus forte raison de tendre la main» (CI : 134). Le mouvement de retour vers l'intériorité, opéré par Venaille dans ces années-là, est le constat de cette impossible réalité *commune*. C'est ce qui lui fait dire qu'«au fond la réalité n'existe pas» (*Ibid.*). L'écriture, du coup, essaiera de «lutter constamment contre une sorte d'envahissement» (HG : 44) de cette réalité apparente, et cherchera

¹⁵ Entretien avec Thierry Guichard. *Le Matricule des anges*, n° 37, décembre 2001-janvier 2002, p. 20.

les manques, le fugace, le contradictoire (CI : 129). Cela n'empêche pas, après un long travail de « détournement du sens du réel » (HG : 34), de revenir à ce dernier, ne serait-ce que pour faire contrepoids ou proposer une butée au risque d'idéalisme. Ainsi à propos des références à l'argent et d'une liste de grandes banques qui occupe une page de *Caballero Hôtel*, Venaille explique : « J'avais envie de références sociales afin de nier la part purement mythique qui existe dans ces livres. La fiction vient buter sur du fric » (HG : 35). Mais d'une manière générale, de fait, les trois ouvrages d'*Algeria* disent peu de choses de l'Algérie et de la guerre elle-même. Comme l'a souligné Catherine Brun, l'Algérie est « moins narrée que diffractée, disséminée [...] » dans une écriture qui « tend dans son ensemble à l'ellipse et à la concision ». ¹⁶ Il ne s'agit pas de décrire ni de raconter cette guerre dont ne subsistent que des « images », peu nombreuses, qui sont autant de « traces ». ¹⁷ Et si ces dernières font apparaître pleinement les violences subies et exercées (« viols, meurtres, incendies, tortures » ¹⁸), elles ne s'organisent jamais en un ensemble discursif ou narratif mais semblent surgir de manière imprévisible et lacunaire.

**« un jeu terrible avec la vérité, l'aveu, la confiance, la biographie »
(CAA : 14)**

Des « événements » d'Algérie, il n'est donc question que de manière indirecte, parcellaire ou allusive. L'essentiel de *Caballero Hôtel* est consacré à l'évocation de la rencontre de deux êtres, indifféremment femme et homme. Surgissent en l'homme des remontées du souvenir, de la guerre aussi bien que de l'enfance. Les séquences de *La Guerre d'Algérie* ont presque toutes lieu dans une ville flamande du Nord, au bord de la mer, dans une même « chambre bleue ». C'est là que l'homme se souvient d'Algérie, « la sainte », « la putain » (GA : 11) : « Il rêve dans le silence du temps où il n'était qu'une fente, un trou dans la rigueur et l'absolu des vices d'Algérie » (GA : 4^e de couverture). *Jack-to-Jack*, enfin, est le nom de « l'homme, femme, mouette, [qui] entraîne un couple » dans une aventure « qui tient de l'exigence du plus haut amour et de la plus réelle pornographie » (CAA : 14). Dans ces trois ouvrages se dit la rencontre de la violence et de l'amour : Algérie est le « prénom d'une femme venue du Nord et qui renferme en elle mieux que toutes les passions : toute la violence ! » (CI : 134).

Ces trois ouvrages écrivent, avec les mots du sexe, l'identité du désir et de la violence, de l'amour et de la mort. Sur ce sujet Venaille se reconnaît la plus grande proximité avec Jouve, au point de situer les séquences de *La Guerre d'Al-*

¹⁶ BRUN, Catherine. Venaille l'Algerrien. *Europe*, « Franck Venaille », n° 938-939, juin – juillet 2007, p. 98–99.

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ *La Guerre d'Algérie*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1978, p. 17. Désormais abrégé GA.

gérie dans la chambre bleue « pleine encore des souvenirs du crime de Paulina »¹⁹ du roman *Paulina 1880* : « Oui, Jouve ne fait qu'écrire cela, l'histoire d'un long conflit entre deux forces dominatrices : la mort et le sexe » (JHG : 40). Plus que Bataille ou Klossowski, dont Venaille écrira qu'il est parvenu à les « tenir à distance » (JHG : 8), c'est Jouve qui imprègne, de son univers et de sa manière, l'œuvre de l'auteur d'*Algeria*. Deux éléments surtout fondent cette parenté aux yeux de Venaille : le sentiment de faute, d'une part, le recours, d'autre part, à une langue telle qu'elle permettra de « révéle[r] des secrets qui sans elle seraient proprement inavouables » (JHG : 18). Le poète revendique ainsi un droit à l'hermétisme (CNM : 154), à l'obscurité, qui n'est que la forme de la « discrétion » et de la « pudeur » (HG : 161). C'est qu'il y va dans cette œuvre d'un « jeu terrible avec la vérité, l'aveu, la confiance, la biographie » (CAA : 14).

Or de quelle « vérité », de quel « aveu » s'agit-il ? Concernant les trois volumes algériens, on peut lire ceci à la fin de l'introduction qui présente leur réécriture en 2004 : « Peut-être ai-je voulu dire ceci qui me paraît monstrueux dans sa vérité : Algeria et la guerre d'Algérie, c'est la même chose » (A : 13). Ce qui se dit dans « l'intensité du langage », dans ses « saccades », « ses méandres, ses contre-pieds, ses contradictions » (CNM : 218), c'est l'identité de la guerre et de l'expérience sexuelle²⁰. Une triple identification s'opère entre Algérie, la femme, la guerre d'Algérie et l'homme qui a fait cette guerre. C'est ce que dit la quatrième de couverture de *La Guerre d'Algérie* : « Un jour Algérie de Vanantwerpen est entrée dans le corps du narrateur. Alors ils ont marché. L'un dans l'autre ils se sont. [...] Il vit dans le souvenir d'elle, la sainte morte, et de ce qui autrefois s'est passé. [...] Il y a vingt ans, dans les djebels, il a vu aussi tout ce qui, ici, est dit. Alors, au plus profond de lui, dans ses organes et sous ses côtes c'est : la guerre ! » Le corps érotique est en guerre, tout comme le corps en guerre est un corps de désir et de jouissance. Ces phrases d'*Opera Buffa* le disent plus directement : « Puis sur l'ensemble du camion blindé où la mitrailleuse 12,7 en pleine érection (et l'on en riait !) toute la nuit bandait durant la totalité de la longue nuit algérienne bandait, comme elle bandait ! »²¹

Cette identification de la guerre et de l'érotisme n'aurait toutefois peut-être pas été entourée de tant de honte si elle n'avait pour Venaille valeur de faute originelle. Ce « fait historique », la guerre d'Algérie, a été vécu, annonce-t-il dès les premières lignes de l'ouverture de son anthologie *Capitaine de l'angoisse animale* comme « autant de scènes primitives » (CAA : 7). La culpabilité liée au traumatisme de la guerre d'Algérie l'excède infiniment : « Il semble (il semble, oui) que, chez le Venaille de vingt-deux ans, la cause était entendue avant que les événements politiques ne la mettent cruellement à jour. [...] Ce conflit renvoie à d'autres, plus anciens, aussi sournois qui mettent en cause l'intériorité même

¹⁹ Jouve, *l'homme grave*. Paris : J.-M. Place, 2004, p. 5. Désormais abrégé JHG.

²⁰ Venaille le formule en ces termes à propos de l'ouvrage de Jouve *Les Quatre Cavaliers* : voir Jouve, *l'homme grave*. Paris : J.-M. Place, 2004, p. 31.

²¹ *Opera Buffa*. Paris : Imprimerie nationale éditions, 1989, p. 74.

de l'être humain et conduisent directement à la question essentielle : quelle est ma part de culpabilité dans l'histoire du monde ? » (CAA : 10). Cette culpabilité s'enracine loin en amont des événements eux-mêmes. Elle est pensée comme faute originelle. Venaille poursuit en citant Maeterlinck : « Qui me dira la part que j'ai prise au péché d'Adam, au crucifiement de Jésus-Christ ? » (*Ibid.*). Ou comme l'énonce Jouve en une phrase lapidaire que Venaille reprend à son compte : « L'homme est coupable de vivre » (JHG : 5). C'est pourquoi la guerre dont il est question dans la trilogie algérienne, la honte et la culpabilité qui lui sont liées, débordent largement l'événement historique. Elles engagent non seulement l'existence, en particulier l'enfance, mais aussi la condition des hommes tout entière. C'est pourquoi aussi la mémoire impliquée par l'écriture ira bien au-delà du souvenir biographique : « l'écrivain dit, non pas la mémoire collective ou sociale, mais une mémoire sans âge que rien ne relie au temps [...]. Je vois la terre comme un vaste trou au fond duquel quelqu'un nous hèle. Et je crois que le poète [...] est celui qui peut se pencher le plus hardiment au bord de ce précipice que j'ai nommé autrefois 'l'anus de Dieu' » (HG : 75).

À ce point-là, l'écriture de la guerre chez Venaille a à voir avec une expérience du « sacré » (CNM : 115). Peut-être le voisinage de Georges Bataille n'est-il pas aussi lointain que l'affirme le poète. Comme dans *La Littérature et le mal*, l'écriture se conçoit chez Venaille en termes de transgression : « Longtemps j'ai eu honte d'être poète » écrit-il dans un texte où il poursuit : « Depuis des années je cherche [...] la signification profonde de cette honte liée, pour moi, à la culpabilité d'avoir transgressé – en actes ou en pensées – la loi » (CNM : 175). *Algeria* en tout cas relève d'un étonnant processus expiatoire. La fin de l'ouverture d'*Algeria* décrit en ces termes un rite d'ordre quasiment sacrificiel : « Algeria, la femme, est devenue, pour moi, la figure centrale de ce récit. Et c'est là que quelque chose d'étrange a eu lieu. Elle a pris sur elle toute la violence physique qui émanait du texte. Elle est devenue dépositaire de ce qui appartient généralement aux hommes. » (A : 12). Le sens ultime d'*Algeria* réside-t-il dans cet « exorcisme des forces du mal », selon la formule que Venaille emploie à propos de Jouve ? Toujours est-il que la trilogie s'achève sur un singulier désir d'unité dans la trinité : « comme un illuminé Jack leur dit que [...] il ne se représenterait au fort devant eux que dans une sorte d'état de foi qui leur permettrait de conserver en eux 3 l'unité » (A : 167). Que ce soit en des termes mystiques ou plus généralement sacrés, l'érotisme d'*Algeria*, qui a partie liée avec la violence et la mort, rejoint *in fine* celui que Bataille désigne comme désir de substituer « à l'isolement de l'être, à sa discontinuité » un « sentiment de continuité profonde »²² : « pourtant la connaissance par le corps ne suffit pas répondit Jack ma vie fut division sans vous désormais dans la pensée aussi nous serons l'être unique [...] » (A : 167). Et dans la dernière page d'*Algeria*, parmi les mouettes, « la trinité maintenant s'élançe » après ces ultimes paroles : « j'ai vécu ce livre » (A : 168).

²² BATAILLE, Georges. *L'Érotisme* [1957]. In *Œuvres complètes*. Vol. X. Paris : Gallimard, 1987, p. 21.

Bibliographie

Œuvres de Franck Venaille

- . *Caballero Hôtel*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1974.
- . *Construction d'une image*. Paris: Seghers, 1977.
- . *La Guerre d'Algérie*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1978.
- . *Jack-to-Jack*. Paris: Luneau Ascot, 1981.
- . *Opera Buffa*. Paris: Imprimerie nationale éditions, 1989.
- . *Capitaine de l'angoisse animale. Une anthologie, 1966–1997*. Sens et Cognac: Obsidiane et Le Temps qu'il fait, 1998.
- . *L'Homme en guerre*. Tournai: La Renaissance du Livre, 2000.
- . *Jouve, l'homme grave*. Paris: J.-M. Place, 2004.
- . *Algeria*. Paris: Melville (Léo Scheer), 2004.
- . *C'est nous les modernes*. Paris: Flammarion, 2010.
- . Entretien avec Thierry Guichard. *Le Matricule des anges*, n° 37, décembre 2001-janvier 2002.

Ouvrage et articles sur Franck Venaille

- BRUN, Catherine. Venaille l'Algerrien. *Europe*, «Franck Venaille», n° 938–939, juin – juillet 2007, p. 80–85.
- COMBE, Dominique. Fables des origines. *Europe*, «Franck Venaille», n° 938–939, juin – juillet 2007, p. 95–99.
- MOUNIN, Georges. *Franck Venaille*. Paris: Seghers, coll. «Poètes d'aujourd'hui», 1982.

Autres ouvrages et numéro de revue

- Absence de la poésie? *Le Débat*, n° 54, mars-avril 1989, p. 169.
- BATAILLE, Georges. *L'Érotisme* [1957]. In *Œuvres complètes*. Vol. X. Paris: Gallimard, 1987.
- BÉNÉZET, Mathieu; DEUTSCH, Michel; HOCQUARD, Emmanuel; LACOUE-LABARTHE, Philippe; NANCY, Jean-Luc; NOËL, Bernard; VEINSTEIN, Alain. *Haine de la poésie*. Paris: Christian Bourgois, 1979.
- BOBLET, Marie-Hélène; ALAZET, Bernard (eds.). *Écritures de la guerre aux XX^e et XXI^e siècles*. Dijon: Éditions universitaires de Dijon, 2010.
- GLAUDES, Pierre; METER, Helmut (eds.). *L'Expérience des limites dans les récits de guerre (1914–1945)*. Genève: Slatkine, 2001.
- KAEMPFER, Jean. *Poétique du récit de guerre*. Paris: José Corti, 1998.
- MILKOVITCH-RIOUX, Catherine; PICKERING, Robert (eds.). *Écrire la guerre*. Clermont-Ferrand: Presses Universitaires Blaise Pascal, 2000.
- SCHOENTJES, Pierre; THEETEN, Griet (eds.). *La Grande Guerre: un siècle de fictions romanesques*. Genève: Droz, 2008.
- VIART, Dominique (ed.). Nouvelles écritures littéraires de l'Histoire. *Écritures contemporaines*, 2009, n° 10, Caen: Lettres modernes-Minard.
- VIART, Dominique. *La Littérature française au présent*. Paris: Bordas, 2008.

Abstract and key words

While the novel's relationships to history is the subject of increasing interest, the ability of poetry to tell history in the twentieth century, however, is almost never an issue. This article analyzes Franck Venaille's writing of the Algerian war. Related to intense formal experimentation as well as to a movement back to the "intimate", the presence of the Algerian war leads to "a terrible game with the truth", in a poetry which key words are hermeticism and acceleration.

Franck Venaille; Algerian war; Contemporary French poetry; formal experimentation;
hermeticism and acceleration