



Christophe Fourvel

Tant de silences

Dessins de Jean-Pierre Schneider

Lecture de Jean-Marie Blas de Roblès

L'Atelier contemporain
François-Marie Deyrolle éditeur





Le silence des ânes que l'on a peint en zèbres, dans le zoo de Gaza

Il n'est pas incongru d'écrire sur le silence, fût-il celui des « ânes que l'on a peint en zèbres dans le zoo de Gaza ».

Lorsqu'on se mêle d'écrire un livre, de dresser à notre façon le tableau de ce qui nous entoure ou de cela sur quoi nous avons décidé de resserrer notre focale, on peut se contenter de laisser paraître les phénomènes, d'esquisser à grands traits situations et personnages avec assez de vigueur pour qu'il revienne au lecteur d'en deviner les implications psychologiques ou morales, de les déduire. On peut aussi choisir de les affronter, non pour mâcher le travail du liseur, mais en devenant soi-même lecteur de ce qui nous a paru suffisamment crucial pour justifier la longue et pénible alchimie de l'écriture. La tâche est plus complexe, et à bien des égards plus risquée que cette neutralité feinte où se complaît souvent le romancier. Laisser le mystère à son mystère est somme toute une solution de facilité, un recul devant l'obstacle, tant nous savons qu'il est aisé de mettre au jour des vérités qui n'en sont pas. Pénétrer les choses, en dire la moelle hors des barrières que l'amour-propre ou la pudeur imposent, est autrement plus ardu. Cela implique de plonger avec une sincérité sans faille dans les abysses de la psyché, dans ce qu'elle donne à voir de son fonctionnement, de ses béances; fixer le miroir et faire ce dont peu d'entre nous sommes capables: se regarder vraiment, scruter son propre visage jusqu'à y reconnaître ce qui le rend semblable à tous les autres. Le résultat dépasse alors toute espérance. Christophe Fourvel nous dévisage avec une acuité qui place son texte au rang des plus beaux et des plus clairvoyants jamais écrits.

Silence: ce qui est dit lorsqu'on ne dit rien. Lorsqu'un regard suffit à exprimer l'amour; une seule étoile morte, toute la cosmologie du désastre. *Loin des tréteaux où l'on crie et de la foule où l'on se pousse*, écrit Flaubert, *s'il y a encore ça et là*,





sur la terre, des cœurs avides que tourmente sans relâche le malaise de la beauté, qui toujours sentent en eux ce désespérant besoin de dire ce qui ne peut se dire et de faire ce qui se rêve, c'est là pourtant, comme à la patrie de l'idéal, qu'il leur faut courir et qu'il leur faut vivre. Ce désespérant besoin de dire ce qui outrepassé les limites du langage, c'est le murmure des poètes confrontés au silence de la barbarie, cette autre facette de la beauté nue; le bégaiement, tenace et intraitable, des cœurs avides qui tentent, vaille que vaille, de répondre au mutisme du ciel ou à la surdité des hommes.

Jean-Marie Blas de Robl s

*  Anne Provoost et Juan Antonio González Iglesias,
compagnons de ces silences.*







Le silence de Tiziano

C'est une femme, les yeux fermés. Elle est étendue sur un drapé rouge et grisâtre que l'on devine soyeux. Il est probable que le gris perçu soit en réalité un blanc, que les jeux d'ombres d'une fin d'après-midi ont un peu teinté. La dame est couchée dans un pré. Sa tête est tournée vers la droite et vers nous, appuyée sur son bras. Sa main gauche est posée sur son sexe. Elle est complètement nue et semble se caresser. C'est un tableau de mariage. Il a vocation à stimuler l'ardeur des épouses dans la chambre nuptiale. Les médecins du XVI^e siècle recommandaient aux jeunes filles de se masturber avant le coït car, selon les croyances de l'époque, elles n'étaient fécondables qu'au moment de leur jouissance. C'est, malgré la caution médicale, un tableau d'une grande audace. Alors, on dira qu'il ne s'agit pas d'une femme mais d'une déesse. Que sa main ne caresse pas son sexe mais le masque pudiquement.

L'auteur de ce portrait se nommait sans doute Giorgio Barbarelli.

Il est né dans un village situé en Vénétie, entre Trévise et Venise. On l'a parfois surnommé Giorgio de Castelfranco ou Giorgione et c'est sous ce dernier nom que nous le connaissons. Nous sommes au tout début du XVI^e siècle.

Giorgione vécut un peu plus de trente ans. Il fut probablement emporté par l'épidémie de peste, qui décima Venise en 1510. Il était beau et estimé. Je ne sais quel crédit accorder au roman qui s'illusionne, de manque en manque, à raconter une vie achevée il y a de cela quatre cents ans. Le peintre Giorgio Vasari, qui naquit à peu près au moment où Giorgione mourut, semble lui avoir consacré, dans ses célèbres *Vite*, trois fois moins de pages qu'à Giotto, sept fois moins qu'à Filippo Brumelleschi et qu'à Raphaël. Quatre fois moins qu'au Titien qui fut son contemporain.

Vasari dit très peu de choses sur la vie de Giorgione et parmi ce peu, deux au moins sont discutables. Mais il le classe parmi les maîtres.

L'œuvre la plus célèbre de Giorgione est aujourd'hui la propriété du musée de Dresde. Mais l'œuvre la plus célèbre de Giorgione ne fut pas achevée de sa main. Le drapé rouge, grisâtre et soyeux, la colline au lointain hérissée de quelques toits ne furent pas posés sur la toile par ses pinceaux. La peste ne fut pas élégante, elle n'attendit pas que l'huile séchât et c'est un autre peintre qui accomplit les ultimes gestes; qui fit de cette femme endormie, la Vénus de Dresde que nous connaissons. On le nomme Tiziano Vecellio ou encore simplement Tiziano ou Titien. Giorgione était plus âgé que lui. Peut-être était-il venu plus tôt apprendre la peinture auprès du grand Bellini, et peut-être que Tiziano a admiré un temps son aîné. À moins qu'il ait toujours éprouvé la certitude impudente de sa supériorité. Vasari écrit, selon la traduction française, *mais vers l'an 1507, Giorgione da Castelfranco s'étant mis à peindre autrement, et la manière des anciens peintres ne plaisant pas à Titien, celui-ci commença à donner à ses œuvres plus de moelleux et un plus grand relief, tout en continuant à copier la nature de son mieux.*



Depuis une poignée d'années, on pratiquait à Venise une technique venue de Flandres et apportée comme « sous le manteau » dans la cité des Doges, par le peintre sicilien Antonello da Messina: la peinture à l'huile. Ou plutôt, une manière nouvelle d'utiliser huiles, pigments et vernis et qui allait modifier profondément la peinture. C'est elle qui donna aux tableaux des maîtres de ce début de XVI^e siècle, l'éclat, la brillance, les nuances subtiles. À Florence, Léonard de Vinci, acquis, déjà, aux procédés chimiques mentionnés ci-dessus (on lui doit, semble-t-il, une amélioration de la technique de Messina « par ajout d'eau et de cire ») va développer ce qui fera le mystère éternel de Mona Lisa: le *sfumato*, l'art d'adoucir les contours, de permettre en quelque sorte au corps de se fondre dans le paysage, aux paupières et aux lèvres de porter en leurs traits une ombre légère qui en fait le reflet de la pensée, des sentiments, de la vie.

Giorgione n'ignore ni la peinture à l'huile, ni le sfumato que Leonardo lui fit peut-être connaître au cours d'un des deux voyages qu'il effectua dans la cité des Doges, pendant le petit intervalle de temps où Giorgione vécut.

Il est possible que Giovanni Bellini reconnût tout de suite en Giorgione un grand peintre. Qu'il fut considéré par ses condisciples comme tel. Mais qui furent ses condisciples? Sebastiano del Piombo, assurément. Morto da Feltre, peut-être. Cima da Conegliano? Palma Vecchio? Autant de noms qui se tiennent droits à la lisière de nos attentes gâtées; autant de peintres qui n'ont jamais signé les toiles où nos yeux fourragent mais qui en ont broyé la couleur, chauffé les huiles, badigeonné le glacis, éclairé le ciel, détaillé l'horizon. Il faut des étoiles et des poussières pour consteller nos ciels; des chandelles, des soleils trop lointains; des vies brèves et des règnes durables; des existences écrasantes et des regards d'écrivains pour les porter. C'est ainsi

que nous assimilons les siècles auxquels nous n'avons pas accédé. Le boulimique Alexandre Dumas, dans sa monographie rapide consacrée à Tiziano, écrit de Giorgione qu'il était *un de ces hommes heureusement doués par la nature qui n'ont qu'à se montrer pour captiver de gré ou de force la sympathie de tous ceux qui les entourent*. L'homme semblait jouir d'un charisme et d'un talent qui lui ménageaient des places de choix dans le lit des femmes et sur les marches de la reconnaissance. On le disait chanteur à la voix douce, musicien doué. Un jour pourtant, selon Vasari, la confiance qu'il devait porter en sa bonne étoile fut ébranlée lorsqu'un quidam vint le féliciter pour une peinture qu'il n'avait pas commise. En effet, un homme loua devant lui une des fresques nouvelles du Fondaco dei Tedeschi en la comparant avantageusement à une autre, effectivement peinte par ce dernier. La beauté que Giorgione n'avait pas conçue et qui semblait surpasser son propre travail, était de la main du jeune Tiziano. Ces paroles coupèrent net l'amitié entre les deux peintres.

Mais rien n'est plus fragile, parmi nos fragiles paroles, que celles qui parlent d'une histoire vieille de plusieurs siècles. Le seul Vasari donne lui-même, dans les deux versions successives de ses *Vite*, des faits contradictoires. Souvent les tableaux ne sont pas signés. Les dates ne



correspondent pas. Les témoignages sont contradictoires. Ce que nous tenons longtemps pour indiscutable devient suspect suite à la découverte d'une nouvelle peinture ou d'un manuscrit. Alors que savons-nous ? Parmi ce que nous tenons pour indiscutable, il me plaît de ranger une pensée que je crois toujours devoir naître dans un silence.

Mais voici d'abord l'histoire lissée à l'endroit de nos incertitudes : à la mort de Giorgione, en 1510, la Vénus endormie n'est pas achevée et c'est Tiziano qui a mission de terminer le portrait de cette femme. A-t-elle déjà l'ambition d'être déesse ou la main de Tiziano sera-elle responsable de cette élévation ? Toujours est-il que Tiziano peint un chérubin à ses pieds[°], précise le drapé, le lointain, le ciel, rajoute les maisons, la colline.

Il parle peut-être devant la toile avec cette exubérance des vainqueurs, des orgueilleux, des jeunes hommes déjà vénérés. Tutoie Giorgione, que la peste a emporté avant ses trente ans. Lui en a vingt et des poussières. Il sait déjà qu'il peindra beaucoup de corps de femmes et qu'il surpassera celui qui fut son condisciple puis son maître. Il connaît son talent et ne doute pas d'une postérité infaillible. Elle associera son nom aux peintres florentins qui furent ses aînés de quelques décennies (mais que sont quelques décennies au regard de la postérité infaillible ?) Un jour Florence, Rome et Venise seront un seul territoire. Un jour nous dirons dans un même élan d'admiration Raphaël, Michel-Ange, Le Titien, de Vinci. Il vibre déjà de cette force vitale qui le fera vivre presque quatre-vingt-dix ans. Voilà, à présent, l'Histoire rendue à ses ombres : le portrait d'une Vénus nue, endormie, a été peint par Giorgione et achevée par Tiziano. Cela, nous prenons le risque de le déduire d'une page laissée par un noble

[°] Ce détail n'est plus visible sur la toile.

vénitien, amateur d'art, du nom de Marcantonio Michiel. Il dit avoir vu cette œuvre dans «la casa Marcella».

Un même tableau est décrit un siècle plus tard par le peintre Carlo Ridolfi. Que ce tableau évoqué tour à tour par Michiel et Ridolfi soit bien le même, nous en sommes convaincus. Qu'il s'agisse de la Vénus exposée à Dresde, nous le devons à un seul témoignage. Celui d'un certain Giovanni Morelli, dont la vie toute entière appartient au XIX^e siècle.

Lui seul supporte notre croyance. Trace un trait droit au sein des brumes du passé.

Les tableaux de Giorgione: d'une cinquantaine selon Carlo Ridolfi à cinq ou six selon l'historien de l'art français Louis Hourticq qui écrivit en 1930, *Le Problème de Giorgione*. Son collègue anglais, E.H. Gombrich, retient aussi ces chiffres comme certitude.

Cinq œuvres sont, sans conteste, de la main du peintre vénitien. Le livre de Louis Hourticq fit grand bruit. L'auteur y assène que la Vénus de Dresde ne peut être que l'œuvre de Tiziano. Que ce qui est attribuable de façon certaine à Giorgione n'a pas la qualité de dessin de cette Vénus.



Giorgione était pour lui un peintre doué d'une certaine singularité mais il se plaît à souligner les lacunes dans son trait. Hourticq dénonce l'existence d'un culte quasi religieux établi autour de la personnalité de Giorgione, basé sur presque rien d'éléments historiques: les seuls écrits de deux hommes; les éléments rapportés par Vasari dont on sait qu'il s'est contredit à plusieurs reprises et qu'il n'avait jamais vu, de ses propres yeux, l'œuvre du peintre vénitien.

Il n'existe qu'un tableau signé de la main de Giorgione. C'est un portrait de femme. Nous l'appelons « Laura ». Nous ne connaissons pas le nom du modèle. « Laura » n'est qu'une référence aux grandes feuilles de laurier, peintes derrière le visage.

Au Metropolitan Museum de New York, le *Portrait d'un jeune homme* dont le cartel précise: œuvre de Tiziano longtemps attribuée à Giorgione.

Au musée du Louvre, *Le concert champêtre*: œuvre longtemps attribuée à Giorgione considérée aujourd'hui par une majorité de la critique comme une œuvre de Tiziano.

On ne disait pas Giorgione mais Zorzi. Le nom même du peintre est une invention du XIX^e siècle.

La tempête, *Les trois philosophes* sont les plus probables de ses œuvres et on ne les comprend pas. Ses exégètes évoquent des épisodes assez rares de la mythologie, des allégories érudites. Hourticq s'en étonne. Pour lui *La tempête* n'est pas une énigme. *Les trois philosophes* sont les rois mages.

En 1538, vingt-huit après la mort de Giorgione, Tiziano reçoit une commande du duc D'Urbino, Guidobaldo della Rovere. Il s'attelle alors à ce qui sera peut-être son plus célèbre tableau; peint une femme nue, étendue, la tête à gauche du tableau, la main sur le sexe. Les seins, leur forme,



Le silence de Liliane

Je commencerai par une image qui n'a rien de silencieuse. Nous sommes en 1961. Liliane danse sans quitter des yeux la caméra. Elle ne desserre pas les lèvres, ne cille pas tandis qu'un cha-cha-cha du diable envahit la terrasse obscure. Liliane est un personnage d'« Adieu Philippine », de Jacques Rozier. Dans les jours qui suivent la présentation du film au festival de Cannes, *Les cahiers du cinéma* font paraître un numéro « spécial ». La couverture est sobre. On y voit une photographie du film avec simplement ces deux mots : *Nouvelle vague*. Jean-Luc Godard ira même jusqu'à dire : *Quiconque n'aura pas vue Yveline Céry danser un cha-cha-cha les yeux dans la caméra, ne pourra plus se permettre de parler du cinéma sur la Croisette*.

D'une scène sans le moindre dialogue, naît un nouveau chapitre de l'histoire du 7^e art. Ce cha-cha-cha prend place au milieu d'un été corse et d'une comédie érotique à trois personnages : Michel, Liliane et Juliette. Michel jouit des derniers jours de liberté avant d'embarquer pour l'Algérie et sa guerre. Dans un premier temps, Juliette danse seule. Ou avec Michel, qui est tellement mal à l'aise qu'il esquisse à peine deux ou trois pas. Puis Michel danse dans les bras de Juliette, une danse plus compatible avec sa maladresse. Le cha-cha-cha de Liliane serait le troisième mouvement. Son face à face avec les spectateurs dure un peu moins de quarante secondes mais c'est une béance dans le temps qui passe. Elle avance « les yeux dans la caméra » jusqu'au plan américain. On retrouve son regard sur la prise d'après, oblique, la tête contre l'épaule de Michel, au moment d'un slow. Juliette, pendant ce temps-là, est seule. Le plan qui l'isole, assise à une table en train de boire, signifie sa défaite provisoire. Dans le creux alangui de cette nuit d'été, Michel préfère la compagnie de Liliane.

Un détail essentiel : même si l'on ne comprend rien à ce qu'elle articule à cause du volume de la musique, Juliette pendant qu'elle danse, parle, chante et rit sans presque



s'interrompre. Je crois qu'elle danse mieux que Liliane mais son corps n'affiche pas ce silence pétillant qui champagnise les yeux; cette transmutation des mots dans une intensité du regard. Michel, qui est pourtant souvent un imbécile, est fasciné par cette élévation de la beauté de Liliane.

Il fallait inventer la photographie couleur pour rendre hommage au noir et blanc. Il fallait le cinéma parlant pour magnifier certains silences. Ceux qui suggèrent l'érotisme ou la mélancolie. Ceux qui sont incandescents à force d'amour, d'un sentiment juste de vieillir; qui nimbent une présence convertie soudain au plaisir d'être un simple corps vivant et provisoire, au milieu des bavardages débrailés. Longtemps les femmes n'ont eu que les yeux pour dire leur amour. Des milliards de femmes ont dû, sur la terre, être tourmentées par cela: oser ou non lever les yeux vers un homme pour lui dire ainsi ce que l'usage interdit. Peut-être que ce qui nous bouleverse tant, aujourd'hui, dans le regard des femmes est le poids de ce passé, ce regard ancestral et brave dans le regard d'une seule.

Les silences que l'on partage à deux sont des territoires inhabités; des contrées non dédiées qui prennent la forme de nos regards. Qui n'est pas tombé amoureux pour un regard? Qui ne s'est jamais senti exister plus intensément dans une manière inédite d'être observé ou soutenu à l'aplomb d'un monologue difficile? Ces silences sont des folies car ils noient le tas de certitudes qui surnageaient à nos côtés. Deux êtres, toujours, apprennent qu'il est l'instant de s'embrasser en se regardant. Si peu ajoutent un mot à ce moment-là. Cet ascendant pris par le corps est notre expérience la plus convaincante d'un monde soupçonné « magique ». Un raccourci de notre histoire, un effacement mnésique bâti sur l'intensité possible des yeux.



Nous regardons dans les yeux d'une personne la vie que l'on aura, ou celles, toujours plus nombreuses, que l'on aurait pu avoir. Le silence de Liliane est un mythe. La vie est grise, peut-être sereine, peut-être doucement heureuse mais grise, lorsque nous cessons de croire à la promesse des regards. Ou plutôt non, bien sûr, nous ne regardons rien lorsque nous fixons les yeux d'un être devenu désiré. Nous éprouvons toute la force de la vague qui nous fait taire et c'est une jouissance.

Où s'en vont les regards posés silencieusement sur nos corps? Il suffit qu'ils se heurtent à notre présence pour réaliser leur œuvre à l'intérieur de nous. Nous ne cessons d'importer leurs promesses hors du monde tangible, sonore, doué de langue pour y édifier nos territoires et nos triomphes les plus intimes. Le silence des regards est la vengeance sur l'argumentation et l'être sensé. Sur le devoir, le visible, le prémédité. Le regard de Liliane fait l'amour avant le corps et avant les mots. Cette vérité, ou bien elle m'enferme dans mon rêve solitaire ou bien elle m'ouvre au monde. L'adolescent qui écrit marche sur cette corde vacillante.

Il existe des dizaines de manière d'exprimer ce que font les yeux en se rencontrant. Il est tout aussi juste de dire non pas qu'ils font l'amour mais qu'ils s'accordent, à la manière de deux instruments de musique. Qu'ils jouent une note commune. On peut parler d'unisson en se moquant du fait qu'il s'agit là de l'organe visuel. J'aimerais écrire un récit érotique qui ne met en scène que les yeux.

L'œil est nu. Puisqu'il s'agit d'un récit érotique commençons ainsi. J'ose adresser un regard nu à une inconnue et comme ce regard est la seule chose que nous partageons, tout de moi est nu pour elle. J'ai eu l'audace de me dévêtir dès que je l'ai aperçue. Et comme elle a fait de même, comme nous ne cillons pas, nous sommes face à face et recouverts



Le Silence d'Ettore

J'arrête de tourner. Dans cette Italie, ça ne sert plus à rien. Écrire une histoire privée avec un début, un développement et une fin me semble inapproprié, je n'ai plus d'inspiration. Je préfère jouir de la vieillesse. Je lis les auteurs classiques. On trouve plus de choses sur nous-mêmes dans Plutarque que dans les médias (...) La vieillesse est une belle chose, je la conseille à tout le monde.

C'est avec ces mots que le réalisateur italien Ettore Scola, âgé de 80 ans, a choisi de renoncer au cinéma. Ce communiqué, publié le 29 août 2011 dans le journal italien *Il Tempo*, ravive dans nos mémoires l'ombre tâtonnante de plusieurs de ses personnages ; beaux par intermittence mais souvent empêtrés dans des trajectoires de vie compliquées, à cause de compromissions infimes ou des mensonges de clowns... Mais nous les pardonnons car la mort est chafouine ; elle ballote son impatience dans leur dos comme un poisson de papier et promet, « à terme », de tout absoudre de leurs petites choses. Nous sommes nombreux, en Europe, entre 40 et 100 ans, à avoir eu plusieurs fois l'opportunité de voir les films d'Ettore Scola et ainsi ce qu'ils montraient de la vie, de l'amour, de l'amitié, de la mort, jusqu'à nous sentir un peu plus émus d'être vivants ou un peu plus flattés devant les cadeaux que la vie accepte de nous offrir. *Nous nous sommes tant aimés, Une Journée particulière, La Terrasse, Macaroni, Le Bal...* Toute sa filmographie n'est peut-être pas à la hauteur de ces quelques œuvres. J'écris cela sans regret. Après des années de vie commune entre nous les spectateurs et eux les artistes, nous faisons souvent ce constat : ceux qui sont touchés par une grâce capricieuse sont plus aimables que les génies.

Un jour, des artistes grimpent tout en haut du bric-à-brac intime où s'entassaient leurs problèmes d'argent, le désamour du public, la fatigue physique, le manque d'inspiration, le sentiment que le temps qui court n'est plus leur



jeune fille: elle se prénomait Alice. Le vieillard qui lit
chaque jour un roman policier n'est pas encore. C'est ce
que je projette de mon ultime avenir.





Le silence du bourreau



Les photographies sont toutes porteuses d'un mensonge. Aucun bruit n'émane du désordre des rues, aucun son ne sort des bouches ouvertes. Un bruissement de feuilles ne résonne pas dans la forêt ventée. Les frondaisons, les boulevards, les opprimés sont muets. Le silence est le mensonge le plus sournois de l'image, nous y adhérons un instant, subjugués, prêtant sans aucun doute un calme et une harmonie plus grande aux motifs qui fixent nos yeux. Car le monde mutique est plus proche de nos rêveries que le vrai monde et il est plus tentant de croire à nos rêveries qu'au vrai monde. Au moins le temps qu'exige de nous la contemplation d'une image. Nous pouvons ainsi observer une scène d'assassinat de masse et confondre le silence de notre effroi avec celui que suggère, par faiblesse, la photographie noir et blanc posée devant nos yeux. J'en décris une, ici, dans ses détails atroces, puisqu'il en faudra une : des centaines de femmes nues, juives et nues, dans une fosse creusée comme c'était le cas alors, de l'Allemagne à l'Ukraine, par les victimes mêmes, en bordure de leur mort. 500 femmes nues aux chairs tassées et indifférenciées, dans les terres déclives de l'Histoire, on se dira pourquoi si nues, pourquoi cette perte de temps pour un reliquat matériel à l'horreur, ne pouvant pas chasser en nous l'idée qu'il existe une croûte libidineuse à cette barbarie. Et que dit la photographie ? Presque aussi présent que l'horreur visuelle, est le silence. Ce silence que l'on entérine parce qu'il rassure ; parce qu'il tolère une consolation veule pour celui qui est né plus tard et qui ne sait pas comment consumer sa révolte. Qui s'autorise ainsi à penser qu'une dignité souveraine habitait les derniers instants de ces femmes au point que leurs bourreaux, face à tant de grandeur, connurent le frisson que ressent celui qui se croyait supérieur et qui ne peut plus nier, dans son for intérieur, son écrasement.

Bien sûr, ce silence est un leurre. S'il fut l'audace de certaines, engoncées dans un au-delà du cri et des mots, beaucoup ont dû hurler, pleurer, implorer en attendant ainsi, au



Il y a ces « nous » que nous troquons contre des « ils » dès que l'on peut et qui sont nos fantômes auxquels deux siècles avant, un Diderot guerroyeur s'adressait :

Ils ne font pas attention qu'ils n'occupent qu'un point sur ce globe et qu'ils n'y dureront qu'un moment ; que c'est à ce point et à cet instant qu'ils sacrifient le bonheur des siècles à venir et de l'espèce entière.





Liste de silences

Les personnages de livres, de films, nous abandonnent lorsque l'histoire est finie. Certains, pourtant, pourraient nous guider quand on ne sait pas entreprendre ce qu'eux ont su entreprendre. Nous aider à passer où nous les avons vu passer. Mais ils sont parfois aussi silencieux que des dieux.







Un concerto pour piano

C'est un homme, dit-on, qui ne sourit presque jamais. Sa morgue tient peut-être à cet entêtement des critiques, des journalistes, de certains de ses pairs, à ne voir en lui qu'un compositeur passéiste, un interprète, certes talentueux mais égaré dans la modernité avec une musique du siècle d'avant. Il est né en 1873, probablement un premier avril et probablement à Simionovo plutôt qu'à Oneg, dans la partie occidentale de la Russie.

De quoi cette absence de sourire est-elle le deuil ?

Son père fut joueur et volage. Il dut, pour s'acquitter de ses dettes, dilapider l'argent de sa femme et vendre les maisons où l'enfance du petit musicien avait, semble-t-il, appris à s'aimer. On a dit de sa mère qu'elle était peu aimante. Il fut le contemporain de Scriabine, de Stravinsky, de Rimsky Korsakov, de Prokofiev, de Fauré, de Schönberg. Il entra dans l'âge adulte au tournant d'un siècle impulsif et brava, nourri des promesses de Rimbaud et de Baudelaire. Le monde apprenait à se mirer dans la photographie et l'impressionnisme, mais chuta dans la boue de 1914, sous une pluie d'étincelles lancée par Picasso puis Dada... Les siècles qui meurent sont partagés entre nostalgie et ferveur. La mélancolie, elle, porte toujours vers le passé. Et c'est justement ce que l'on reproche à sa musique. L'enfance blessée accumule des regards que l'adulte, plus tard, posera sur le monde; et ce qu'ils en ramèneront, s'avèrera toujours plus prégnant que les injonctions de l'histoire de l'art.

Le public l'adulait. Le public, qui, paraît-il, a toujours un temps de retard, aime cette musique qui sonne, *comme un banquet lugubre de confiture et de miel*. Mais un jour arrive où tous les styles deviennent anciens; le temps cesse de trancher entre ce qui fut vingt ans trop tard ou quinze ans plus tôt. Le temps n'est critique, mélomane, lecteur averti qu'à moyenne distance; ni trop près, ni trop loin. Pour le reste,



<i>Le silence de Tiziano</i>	11
<i>Le silence de Liliane</i>	25
<i>Le silence d'Ettore</i>	35
<i>Le silence du bourreau</i>	47
<i>Liste de silences</i>	57
<i>Un concerto pour piano</i>	69
<i>Retour au silence</i>	89
<i>Le dernier silence du peintre</i>	121





L'Atelier contemporain, *Littérature*

François Bon, *Fictions du corps*

Manuel Daull, *Toute une vie bien verticale*

André du Bouchet, *Entretiens avec Alain Veinstein*

Jean Follain, *Petit glossaire de l'argot ecclésiastique*

Christophe Grossi, *Ricordi*

Bruno Krebs, *L'Île blanche*

Bruno Krebs, *Dans les prairies d'asphodèles*

Claude Louis-Combet, *Suzanne et les Croûtons*

Claude Louis-Combet, *Le Nu au transept*

Odile Massé, *Sortir du trou*

Jacques Moulin, *À vol d'oiseaux*

Jacques Moulin, *Portique*

Jacques Moulin, *Écrire à vue*

Éric Pessan, *La Hante*





Cette édition originale de *Tant de silences* a été imprimée par Ott, à Wasselonne, pour paraître en avril 2016, dans une mise en pages de Juliette Roussel.

© L'Atelier contemporain, 2016
ISBN 979-10-92444-39-1
www.editionsateliercontemporain.net

Ouvrage publié avec le concours
de la Région Franche-Comté et du Centre régional du livre
de Franche-Comté.

L'auteur a bénéficié pour la rédaction de ce livre d'une résidence littéraire à la Villa Marguerite Yourcenar et d'une bourse d'écriture du Conseil général du Nord.

Le Silence d'Ettore a été créé puis lu pour la première fois au musée Rodin, à Paris, en 2014, à l'initiative de la Maison des Écrivains et de la Littérature et de sa directrice, Sylvie Gouttebaron.

Merci à Christian Garcin et Éric Pessan pour leur lecture amicale.

