

Christian Haller

Romancier, poète et dramaturge, Christian Haller est l'une des voix majeures de la scène littéraire suisse alémanique. Il n'a pourtant jamais été traduit en français. L'auteur argovien raconte ici le lien entre ses sujets et la forme littéraire qu'il leur donne, la place des sciences naturelles et de l'histoire dans son univers, et le traitement particulier du vécu dans son travail – vécu qui s'infiltré dans le paysage balte du texte inédit qui ouvre ce dossier.

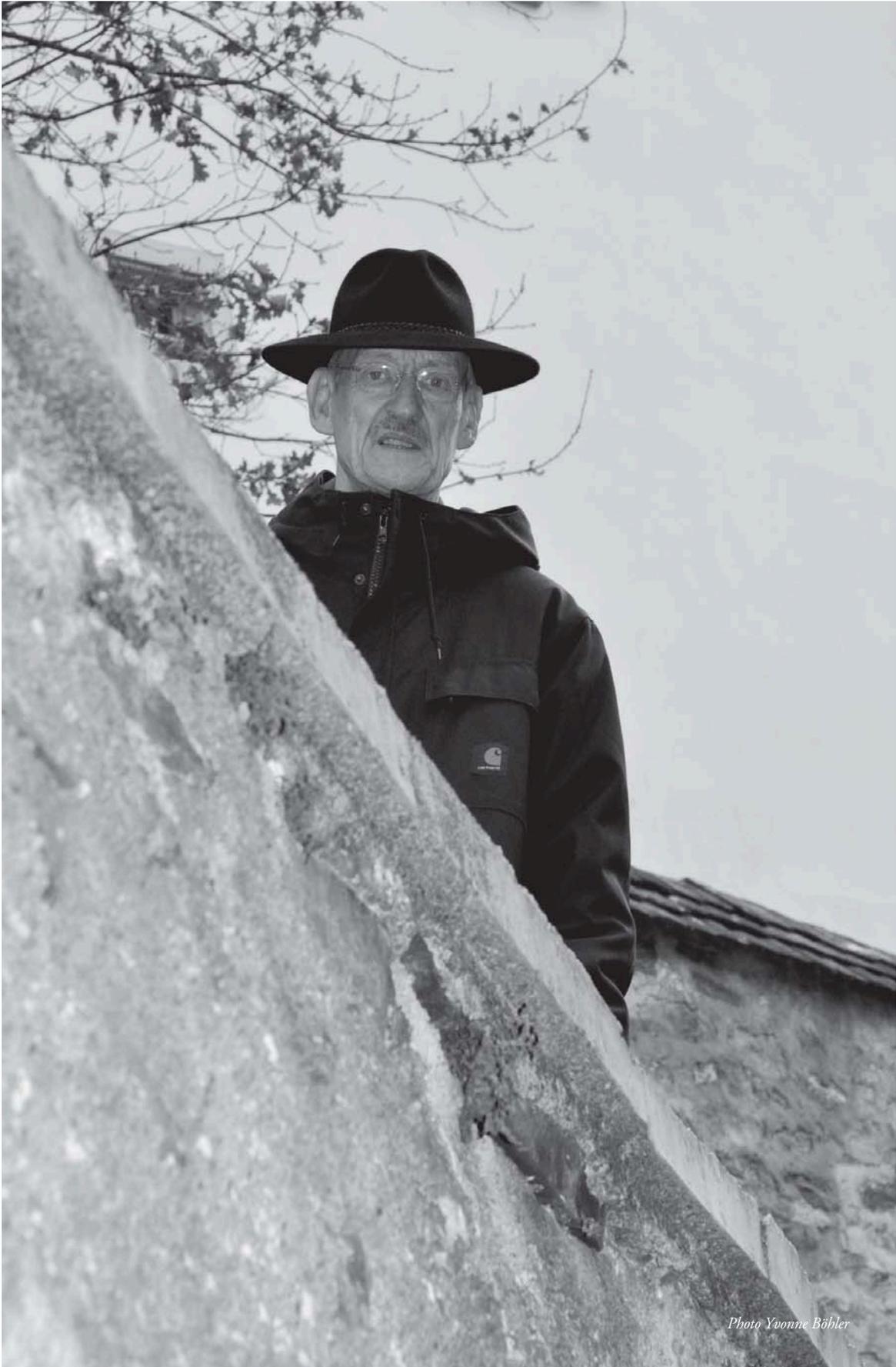


Photo Yvonne Böhler

Au seuil du calme blanc

(Inédit)

Premiers jours d'été, temps clair. Je venais de Tallinn et roulais vers le sud en passant par Riga, accompagné d'un ami traducteur. Sans hésiter, il m'avait offert – ayant appris de ma bouche ce que coûtait la location d'une voiture – de me conduire à Vilnius avec son propre véhicule. C'était pour lui un voyage d'agrément, disait-il, ajoutant qu'avec la somme que j'aurais dû payer, il pouvait tranquillement traduire de la littérature lettonne durant un mois. Nous partîmes donc, décidant non pas de suivre la route la plus simple et la plus directe, la Baltica, que j'aurais dû emprunter si j'avais voyagé seul, mais de passer « par la campagne », comme il le proposa. Les panneaux indicateurs étaient très rares.

C'étaient de vastes paysages dégagés, traversés de cours d'eau, recouverts de haies. De vieux arbres faisaient gonfler leurs cimes telles des voiles au vent, des villages défilaient, nichés dans la campagne – fermes, chaumières, maisons bourgeoises rongées par le temps –, et une allée à l'abandon montait en pente douce de la grand-place, proche de l'église et du presbytère, jusqu'au sommet de la colline. Dans les rangées d'arbres manquaient quelques ormes, vaincus par l'âge. L'ancienne allée, couverte d'herbe, s'arrêtait devant une ferme domaniale tombée en ruine, aux fenêtres clouées : l'escalier extérieur était encore là, l'emplacement de ce qui avait dû être le salon se devinait, et la porte à vantaux donnant sur le parc avait autrefois été ouverte, par une journée de début d'été semblable à celle-ci. Dans l'herbe haute se dressait toujours une pierre ornée d'une plaque défraîchie, dont

l'inscription disait que c'était là le coin favori de la baronne Unetelle, qui venait s'y asseoir pour lire; et, de temps à autre, elle levait les yeux pour regarder, à travers les branches le village situé en contrebas, le clocher et les toits, sa propriété.

Alors je la vois assise là, sur la pierre, dans sa robe boutonnée jusqu'en haut, les cheveux tirés en arrière, et je me demande combien de choses sont ainsi emmagasinées dans mon cerveau, dans cette substance grise. Des vues gardées en mémoire, des réservoirs d'images provenant d'œuvres que j'ai lues il y a bien longtemps – d'Eduard Keyserling par exemple –, et dont les histoires imbibées de lumière, imprégnées de nostalgie s'échappaient maintenant de mes synapses pour se répandre dans le paysage, les faisant renaître, comme si le temps était aboli et qu'il n'y avait pas eu d'histoire. Et me voici dans un tableau auquel moi-même j'appartiens, généré par les mots de Keyserling devenus peinture à l'huile sur une toile de Corinth, offrant à l'ancien jardin en ruines, inculte, abandonné, de nouveaux atours. Un piano se fait entendre, les deux princesses sortent de la porte à vantaux, jeunes filles coiffées de rubans de soie; elles traversent le parc jusqu'aux massifs de fleurs et aux bancs cachés, le long desquels Monsieur von Streith, un voisin, avait coutume de « ne faire que passer » à cheval, afin de prendre le thé en société chez Monsieur et Madame. Alors je ressentis un vide étrange et menaçant, comme si, dans ces tableaux d'artistes éclatants de lumière et de couleurs, me guettait un coup inattendu.

Mon compagnon, le traducteur, estima que je devais encore absolument voir la côte et l'isthme, où se trouve l'ancienne résidence d'été de Thomas Mann. Cela impliquait un détour, il le concédait, mais le soleil était encore haut dans le ciel, même si les aiguilles de la montre indiquaient déjà le soir. Nous prîmes un ferry pour franchir la lagune; sur l'isthme, la route traversait une forêt lumineuse, dont le feuillage d'aiguilles laissait transparaître le sombre éclat de l'eau. Mon compagnon s'arrêta soudain, déclarant qu'il voulait courir jusqu'à la plage, et même se baigner, tout de suite, malgré l'heure avancée et l'eau glaciale; l'envie était trop forte, insistait-il. Nous descendîmes un talus de sable couvert de joncs. Je m'accroupis, tandis que mon compagnon dévalait la plage, et je vis sa silhouette de plus

en plus sombre se précipiter dans la mer en s'éclaboussant avec un plaisir enfantin, puis tomber et disparaître dans le flamboiement de l'eau.

J'attendis. Alors, peu à peu, les couleurs pâlirent pour faire place à une photographie noir et blanc. J'étais assis parmi des personnes qui attendaient également, je me trouvais dans une tout autre image qu'auparavant, dans le jardin de maître. Une photo, sortie de la substance grise de mon cerveau, d'un compartiment dont je n'avais plus poussé la porte depuis longtemps, se présentait à ma conscience. Je n'aurais pas su dire où je l'avais vue pour la première fois – dans une bouquinerie, dans la salle d'attente du médecin –, je me rappelais seulement le grand format du cahier que j'avais pris puis ouvert à la page de cette photo :

La vue s'ouvrait sur la mer, tout comme maintenant, quatre silhouettes étaient assises au premier plan, au pied d'une dune, et un bateau que l'on avait tiré hors de l'eau gisait sur le sable, entouré d'enfants qui jouaient sur la plage. C'était les vacances d'été, et les adultes se tenaient assis en silence, sans se regarder, chacun pour soi. Ils voulaient se reposer d'un quotidien que l'image tait, comme ces personnes se sont tués, mais qui devait les épuiser par sa tumultueuse monotonie, ses contraintes et ses nécessités. Car ils étaient épuisés, eux qui attendaient là, dans un coin de soleil, avec leur ration de vent et d'air marin, qu'ils s'étaient offerts avec leurs modestes économies – l'homme, penché en avant, le chapeau posé sur la canne ; la femme, raide comme un piquet, à l'abri d'un parasol ; les deux autres, le regard baissé vers le sable. Les enfants courent sur la plage avec insouciance, sans pressentir l'extrême impassibilité de la mer, la menace qui guette, qui engendre un calme, le « calme blanc » – comme disent les marins – que l'on prend pour de la tranquillité, mais qui n'est que la muette naissance d'une tempête. Et ces gens attendaient – j'en faisais autant –, ils attendaient quelque chose qu'ils ne connaissaient pas et qui, pourtant, était déjà là. Et moi, qui me suis tenu parmi eux, dans la photo noir et blanc d'un photographe inconnu, suis le seul à connaître l'avenir, parce qu'il appartient déjà au passé, et que je peux franchir une limite qui leur est inaccessible. J'entends la vieille voix cassée d'un parent éloigné que je n'ai jamais rencontré, mais qui, de son écriture maladroite, a écrit ces quelques pages, les seules qu'il ait jamais rédigées :

« Chaque jour, des milliers de personnes se tenaient sur le rivage, espérant accéder à l'un des bateaux qui devaient transporter les gens dans la baie de Poméranie. Le troisième jour, vers le soir, après des heures d'attente debout, dans le froid, nous parvînmes enfin à monter sur un charbonnier, et ce, uniquement grâce à une manœuvre de corruption (Madame Kunkel avait encore des cigarettes et du café). J'étais tellement épuisé que je ne réussis à monter à bord qu'avec l'aide d'un matelot. Le bateau à vapeur avait deux cales de chargement à moitié remplies de charbon, sur lequel on avait étalé un peu de paille. C'est là que s'entassaient tous ces gens, assis, ou, plus à l'étroit encore, couchés. Tout le monde vomissait et se lamentait, on ne nous donnait presque pas d'eau, car la houle empêchait le plus souvent l'ouverture des écoutilles. Nous avons passé quatre jours et quatre nuits sur ce bateau... »

Plus rien de tout cela ne subsiste aujourd'hui, en cette soirée de début d'été, plus aucune trace de cette horreur, d'armées, de changements de front, de fuites. Les gens sont partis, morts, trépassés, cendres et poussière – mais leur attente est restée en moi : cette terrible attente dans laquelle nous, êtres humains, sommes emprisonnés, le « calme blanc » qui précède ce qui va arriver et ne peut être connu, mais implique le déclin et l'anéantissement : le sable, clair et vide, effaçant les signes – et voilà que mon compagnon sort de l'eau, la peau rougie par le froid, les cheveux mouillés collés au crâne ; il remonte la plage en courant, s'ébroue comme un chien, rit : Formidable, dit-il, formidable. Je me sens renaître.

Traduction
Stefania Maffei Boillat

Christian Haller

Un collectionneur de mondes dans le Mittelland helvétique

par Christa Baumberger

Certaines régions possèdent, en plus de leur topographie réelle, d'autres contours très subtils, un potentiel poétique qui excède largement leurs frontières spatiales et temporelles. Souvent, il s'agit de contrées plutôt banales, qui n'acquiescent un rayonnement particulier qu'à travers la langue. Or c'est justement l'ancrage régional des textes qui en fait ressortir la portée plus large. On pense aux textes de Gerhard Meier, qui évoquent en filigrane le pied du Jura. À l'est de cette région s'étend le Mittelland argovien, avec ses collines vert tendre recouvertes de champs, de prairies, de forêts. Seule la forme littéraire donne à ce paysage aujourd'hui fortement mité un pouvoir d'évocation : tel est par exemple le cas dans les *Instabile Texte* (« Textes instables », 2005) de Zsuzsanna Gahse, lorsque l'auteure longe les rivières d'Argovie à la recherche d'embouchures et de bouches, et fait s'entremêler cours d'eau et flux de paroles.

Au bord du Rhin, par-delà la frontière

Mais le véritable architecte littéraire du Moyen Pays argovien est Christian Haller. La route qui mène chez lui, à Laufenburg, traverse d'ailleurs son « terroir » littéraire. Né en 1943 à Brugg, Christian Haller a déménagé au début des années 1950 à Suhr. Par la suite, il a fréquenté l'école normale de Wettingen, puis, séduit par la grande ville, il est parti s'installer à Zurich où il a vécu quelques années de bohème dans une mansarde. Il réside à présent, depuis plusieurs décennies, dans la petite ville médiévale de Laufenburg sur le Rhin ; sa maison en vieille ville se dresse juste au bord du fleuve. De la véranda, la vue invite non

seulement à plonger dans l'eau, mais encore à enjamber la frontière, car la rive opposée appartient déjà à l'Allemagne. Toute la production littéraire de Christian Haller semble contenue dans ce panorama : le cours paisible du Rhin se reflète dans le flux narratif de son œuvre majeure, *Trilogie des Erinnerns* (« Trilogie du souvenir », 2001 à 2006), et la proximité de la frontière suggère des thèmes qui renvoient à un lointain passé ou à un lointain avenir, mais qui, de toute façon, dépassent amplement le territoire helvétique.

Le premier volet de la trilogie, intitulé *Die verschluckte Musik* (« La Musique étouffée », 2001), est centré sur Bucarest, métropole mondaine et carrefour culturel entre l'Orient et l'Occident au début du XX^e siècle. Sur cette toile de fond, Haller tisse la vie bourgeoise de sa famille maternelle, qu'il fait contraster avec la Roumanie postsocialiste. La deuxième partie, *Das schwarze Eisen* (« Le Fer noir », 2004), dépeint quant à elle l'industrialisation de la Suisse avant la Seconde Guerre mondiale. À travers l'exemple d'une aciérie, entreprise familiale menée d'une main ferme par le grand-père paternel, l'auteur rend compte du rapport délicat qui existe, dans le contexte du national-socialisme naissant, entre collaboration et indépendance économique, entre émigration et assimilation. Le troisième roman, enfin, *Die besseren Zeiten* (« Les Temps meilleurs », 2006), se concentre sur la Suisse de l'après-guerre dans les années cinquante. La reprise économique n'est pas à même de faire oublier les difficultés d'acclimatation que rencontrent le père et la mère dans le petit village du Moyen Pays où ils se sont installés, lui victime d'un parcours professionnel déterminé d'avance, elle prompte à s'évader dans le monde de ses souvenirs.

En quête du moment précis

Comment les souvenirs engendrent des réalités : cette question est l'un des pôles de la réflexion littéraire de Christian Haller. L'autre pôle est formulé dans *Der Brief ans Meer* (« La Lettre à la mer », 1995) : « Le futur et le passé se rejoignent brusquement en un même point, celui où se produit l'événement ». « L'événement » : Christian Haller est constamment en quête du moment précis, de la circonstance particulière qui entraîne un individu et tout son entourage dans un tourbillon, transformant le quotidien familial en chaos. Dans ces crises existentielles qui font éclater la réalité en mille impressions contradictoires, le tourbillon des événements montre combien la chronologie linéaire est une notion

fragile. Mais qu'est-ce que cet « événement »? Un revers de fortune ou, plus prosaïquement, une série de hasards qui modifient radicalement le cours d'existences supposées stables, et qui éloignent les êtres tout en les enchaînant les uns aux autres.

Dans le premier roman de Christian Haller, *Strandgut* (« Épaves », 1991), Sid, le personnage principal, est rattrapé par d'anciennes peurs après avoir été opéré d'une tumeur au cerveau. Sous le coup de la passion, il renverse en voiture un inconnu sur la plage. Dès lors, ses insouciantes vacances en Italie avec sa jeune compagne tournent à la fuite, les personnages se lançant à la poursuite l'un de l'autre et s'épiaient mutuellement.

Si ce premier roman s'apparente à un thriller, *Der Brief ans Meer* présente en surface les ingrédients d'un roman policier. Le récit est déclenché par la disparition subite d'un personnage nommé Danioth. Parti à sa recherche en Bretagne, son camarade d'études Max est amené à explorer le passé de Danioth et à se confronter à ses propres objectifs. Max est alors happé par un vertige si profond que le dénouement de l'histoire demeure en suspens. La lettre à la mer (c'est-à-dire les notes laissées par Danioth) constitue une première rédaction de l'histoire que Christian Haller développera dans son dernier roman, *Im Park* (« Dans le parc », 2008) : celle de la cinéaste Lea ou – selon le cas – Lia, frappée d'une attaque cérébrale. Cet événement bouleverse complètement la vie de son compagnon Danioth – respectivement Émile –, d'autant plus qu'il est récemment tombé amoureux d'une femme plus jeune.

Vers la narration pure

Rien ne saurait mieux mettre en évidence l'évolution littéraire de Christian Haller que la comparaison entre la lettre initiale et le roman *Im Park* : tout en saccades, la lettre relate l'événement traumatique non pas d'une façon cohérente, mais par balbutiements ; elle fournit les bribes qui seront ensuite interprétées et, d'une certaine manière, expliquées par une tierce personne.

Im Park, en revanche, n'est que narration. Pas d'interprétation psychologique des personnages, pas de récit-cadre, pas de pathos. À travers les différents points de vue, on mesure la portée existentielle du coup du destin venu frapper les personnages, et du traumatisme qui en résulte. La brutalité des événements est à la fois atténuée et exacerbée par la sobriété du ton. Notons

encore que ce roman, comme les premières œuvres de Christian Haller, s'achève non sur un crescendo de l'intensité dramatique, mais sur une ouverture, voire une réconciliation.

L'œuvre en prose de Christian Haller, en particulier *Trilogie des Erinnerns*, s'inscrit dans une tradition romanesque réaliste qui remonte à Gottfried Keller ; sa façon d'imbriquer histoire contemporaine et histoire familiale, et donc sa capacité à illustrer les bouleversements du temps à travers l'exemple de personnages individuels, rappelle Meinrad Inglin. Aujourd'hui, Christian Haller est l'un des auteurs majeurs de la scène littéraire germanophone. Mais tout n'a pas été dit à son sujet – loin s'en faut –, car Haller n'est pas seulement romancier, il est également poète et auteur dramatique. Et il fait partie de ces écrivains qui puisent leur inspiration non seulement dans le paysage qui les entoure et dans les événements de leur temps, mais aussi dans leur propre vécu. C'est cet aspect que nous avons choisi d'aborder dans l'entretien qui suit.

Entretien

«Pour moi, toute entreprise d'écriture se base sur l'expérience vécue»

— *Vous avez commencé à publier relativement tard : votre premier recueil de nouvelles, Die Hälfte der Träume (« La Moitié des rêves »), a paru en 1980. Et vous vous êtes fait connaître du grand public avec Trilogie des Erinnerns. Vos premières expériences d'écriture remontent toutefois à bien plus longtemps. Pouvez-vous nous en parler ?*

— J'ai su très tôt que je voulais devenir écrivain : j'ai composé mes premiers poèmes en 1963. Mon maître était Max Voegeli (Michael West), un auteur de livres pour la jeunesse aujourd'hui tombé dans l'oubli, mais connu en ce temps-là dans le monde entier pour des livres comme *Die wunderbare Lampe* (« La Lampe merveilleuse ») et *Prinz von Hindustan* (« Prince de l'Hindoustan »). Un homme incroyablement cultivé, très rigoureux dans son métier d'écrivain. Il est devenu mon mentor, non seulement en ce qui concerne l'écriture, mais aussi sur un plan plus personnel. À l'époque, j'étais un jeune homme plein de colère, et il m'a montré une voie possible.

— À côté de Max Voegeli, l'écrivain et philosophe Adrien Turel (1890-1957) a joué un rôle très important dans votre vie. Comment êtes-vous tombé sur Turel ?

— Ma scolarité achevée, je suis parti à Zurich pour y travailler comme libraire. Comme je n'avais pas beaucoup d'argent, j'occupais mon temps libre à flâner chez les bouquinistes. Un jour, j'ai trouvé un recueil de poèmes intitulé *Es nahet gen den Tag* (« Le Jour approche »), écrit en 1918. Je l'ai ouvert, et les quelques pages que j'ai lues m'ont beaucoup impressionné. Le livre était d'Adrien Turel, un nom qui ne m'était pas inconnu ; on disait de lui qu'il avait écrit comme un possédé jusqu'à sa mort et qu'il avait couché le monde entier sur papier. Max Voegeli avait aussi beaucoup d'estime pour cet homme obstiné : «*Er hât sin Stiefel büetzt.*»¹

J'ai ensuite rendu visite à Lucie Turel, qui m'a remis une pile de manuscrits à remanier. Évidemment, devoir apporter des corrections à des œuvres laissées par Turel impliquait bien des difficultés. Cependant, le fait qu'elle ait cette exigence m'a fait comprendre combien elle-même s'efforçait de rendre ce bloc erratique plus accessible au grand nombre, afin que le génie de Turel puisse être reconnu. Elle tâchait par exemple – étant donné le contexte de la guerre froide, mais aussi ses origines bourgeoises et son appartenance à une famille de conseiller fédéral – d'éliminer tout ce qui avait trait au marxisme. Elle voyait là le principal obstacle potentiel à la notoriété de Turel. Lequel n'a jamais fait preuve du moindre opportunisme : seul lui importait le propos.

Ce qui me fascinait chez Turel, en particulier dans ses essais philosophiques (car il a aussi écrit des poèmes et des romans), c'était sa façon de faire entrer le monde entier dans ses textes : physique moderne, théorie de l'évolution, psychanalyse, marxisme, théorie de l'histoire. En cela, il rejoignait Max Voegeli, qui possédait lui aussi un immense savoir. Des horizons complètement nouveaux s'ouvraient ainsi à moi. C'est d'ailleurs grâce à Turel que j'ai ensuite commencé à m'intéresser aux sciences naturelles.

— Vous avez étudié la zoologie...

¹ Cette expression dialectale alémanique, peu usitée, signifie littéralement : « Il a cousu ses bottes lui-même », donc « Il est très autonome » (N.D.T.).

— J'ai commencé par étudier la philosophie durant deux semestres à Zurich. Mais je me suis rapidement aperçu que cette discipline cultivait un langage qui allait à l'encontre de mon sentiment linguistique. En sciences naturelles, en revanche, on employait une langue claire et concise. Adolf Portmann, professeur de zoologie à l'Université de Bâle, était une figure-clé dans ce domaine. C'était non seulement un scientifique, mais aussi un philosophe et un brillant écrivain. Il était capable d'expliquer des faits scientifiques hautement complexes de manière très claire, même pour un non-spécialiste, sans les banaliser ni les déformer.

— *On peut mettre cela en parallèle avec votre façon de procéder en tant qu'auteur : vous parsemez vos romans et vos nouvelles de références scientifiques, que vous transmettez ainsi au public. On remarque par exemple que plusieurs de vos héros sont des paléontologues ou des archéologues. Est-ce que votre formation scientifique se reflète dans ces personnages ?*

— Oui, certainement. J'ai étudié la zoologie, mais aussi la paléontologie, ce qui m'a permis – sans que je vise un but précis – de mieux comprendre la formation de notre monde. Aujourd'hui, je suis fasciné par l'astrophysique, car elle remonte encore plus loin dans le temps et tente d'expliquer l'origine du cosmos. En plus de cela, il y a un arrière-plan biographique : enfant, j'aimais déjà beaucoup retourner dans le passé. Cela me vient sans doute de ma mère, dont la vie était très ancrée dans les souvenirs. Le passé, dans sa globalité, constituait à mes yeux une sorte d'anticosmos par rapport au présent. On en trouve des traces dans le roman *Die besseren Zeiten* : pour s'évader, le garçon remonte le cours de l'histoire, toujours plus loin, traversant l'époque romaine et l'âge du bronze pour aboutir au paléolithique...

— *... puis il finit par abandonner complètement l'archéologie. Significativement, d'autres personnages doutent de leur métier, notamment le paléontologue Émile dans le roman Im Park. Cela n'ajoute-t-il pas une dimension contradictoire à ces personnages ? Ils consacrent leur vie à éclairer le passé – qu'il s'agisse d'objets ou de souvenirs – et à le ramener dans le présent, tout en doutant fondamentalement de leurs propres idéaux et objectifs.*

— C'est juste. Ces personnages sont brisés, ils portent un conflit en eux. D'un côté, chercher à reconstituer un ensemble à partir de fragments est un principe morphologique. C'est le travail du paléontologue, du morphologue. Ce même phénomène m'a intéressé dans le processus mémoriel, car la mémoire recompose également une vue d'ensemble à partir de bribes éparses. Il s'agit en fait d'un processus poétique. Néanmoins, il entraîne inéluctablement mes personnages dans une situation conflictuelle : tous évoluent fermement ancrés dans le passé, mais vivent en même temps dans le présent et dans l'avenir. Et, dans leur for intérieur, ils ont conscience qu'en définitive, ce qu'ils sont en train d'élaborer est un tableau du présent : leur reconstitution du passé s'effectue à partir d'une situation actuelle donnée, celle-ci étant à son tour influencée par celle-là. De plus, les mondes de souvenirs ne sont pas des mondes parfaits.

— *C'est pourquoi ils sont très fragiles : les mondes de souvenirs semblent toujours éphémères. Vous avez défini un jour le souvenir comme un acte de « condensation de la réalité ». « Condensation² » : peut-on dire qu'il s'agit d'un processus de sédimentation étroitement lié à la langue et à la littérature ?*

— La notion de « réalité » m'a énormément fasciné dès l'enfance : qu'est-ce que la réalité ? Comment se constitue-t-elle ? Ces questions reviennent dans presque tous les livres. La réalité est une construction dont nous poursuivons sans cesse l'élaboration à travers nos représentations culturelles et notre perception. Au moyen du langage, nous tentons continuellement de remodeler et de reformuler la réalité, car elle menace sans arrêt de se décoller, telle une rétine. Il faut donc constamment lui donner vie dans le langage, celui-ci étant à la fois un système de codage et la condensation d'émotions. Selon moi, la fonction de la littérature, *Literatur* ou, justement, *Dichtung*, est de formuler les futures expériences susceptibles de se présenter à nous. Au Moyen Âge, en revanche, on concevait le monde tout autrement. On ne doutait pas de la réalité, tout s'entendait de soi-même, tout était stable. Une vision des choses aussi uniforme ne laissait que peu de place au questionnement. Le monde actuel est friable, d'innombrables doutes et impondérabilités nous entourent, tout est devenu très mouvant.

² En allemand *Verdichtung*, qui contient le mot *Dichtung* « poésie, littérature » (N.D.T.).

— *Vous vivez au bord de l'eau, la véranda de votre maison donne sur le Rhin. Dans vos romans aussi, l'eau joue un rôle très important. Par exemple, dans le premier volet de Trilogie des Erinnerns, Die verschluckte Musik, la famille quitte Bucarest pour toujours en remontant le Danube. L'eau, emblème de l'éphémère ?*

— Oui, bien sûr, l'eau qui coule est pour moi une métaphore du temps qui fuit. D'ailleurs, l'eau est aussi un élément central de *Das schwarze Eisen*, qui dépeint la situation de Laufenburg avec les petites chutes du Rhin et la digue que l'on a formée en dynamitant puis en entassant des rochers. Le fugace, même une fois formulé, le constant délitement de la langue me travaillent.

— *Quel est le rôle de la musique dans ce processus ? Dans le premier roman de la trilogie, elle préserve le souvenir du monde passé. La musique ramène-t-elle ce que l'eau emporte ?*

— On peut voir la musique comme un mouvement contraire au passage du temps. La musique a quelque chose de fluide, mais elle s'oppose au courant de l'eau qui se contente de couler. La musique fait revenir des sensations et des atmosphères auxquelles des souvenirs peuvent être associés. Elle lutte contre le scandale de la mort. La littérature est aussi une forme de protestation contre le passage du temps, une tentative de retenir ce qui s'enfuit. Dernièrement, j'ai lu un article rendant compte de nouvelles découvertes sur la physiologie cérébrale. Selon un spécialiste, il n'existerait pas de libre arbitre ; tout serait formé d'avance par les noyaux gris centraux. Il s'agirait ainsi de déterminations remontant à la petite enfance, sur lesquelles nous n'avons aucune influence. Il soulignait, et je trouve cela vraiment remarquable, que ce qui distingue l'homme du reste de la création n'est pas la raison ou les émotions, mais uniquement le langage syntaxique. Incroyable, non ? Cela veut dire que travailler sur la langue est un acte profondément humain, un perpétuel renouvellement de cette substance primitive propre à l'homme.

— *Ce qui nous ramène au processus mémoriel...*

— Oui. La langue est étroitement liée à la mémoire et à la conservation des souvenirs. C'est un processus de changement que je cherche toujours à explorer plus avant.

— *J'aimerais encore aborder un tout autre aspect: la réception de la trilogie. Vous avez obtenu en 2007 le Prix Schiller. Aux yeux du jury, vos personnages sont « si précisément inscrits dans l'espace et dans le temps » que votre œuvre « rend visible l'histoire politique et économique de la Suisse sur près d'un siècle ».*

— La réception de la trilogie repose sur un malentendu. Je n'ai jamais pensé mon œuvre comme un roman familial, mais bien comme un roman d'époque. J'ai commencé de bonne heure à réfléchir sur le siècle et sur ses failles, car j'en ai encore vécu les épiphénomènes. Ils se profilaient chez mes proches, notamment chez mon grand-père de Roumanie qui, comme en témoignaient son comportement et son allure bourgeoise, était un pur produit du XIX^e siècle. Il n'a pas surmonté la rupture de la Première Guerre mondiale: après, il avait perdu ses repères. De même, ma mère était et est restée toute sa vie une aristocrate en rupture avec le milieu villageois de mon enfance.

— *Die besseren Zeiten montre d'ailleurs sous toutes ses facettes la situation paradoxale vécue par la mère.*

— Oui, mais tout n'a pas été repris dans le roman. Un exemple: nous, les enfants, avons encore dû apprendre à marcher conformément à notre statut social. Notre mère nous a enseigné la façon correcte et élégante de se déplacer à travers une salle, et cela – imaginez le tableau – au fin fond du Plateau suisse.

Ce n'est qu'en travaillant sur *Die verschluckte Musik* que je me suis rendu compte de l'existence d'une figure antagoniste: mon grand-père paternel. Parti de zéro, il ne possédait qu'une seule chose, la ferme intention de changer de vie et de se débarrasser de son passé. La pauvreté, l'humiliation, une triste enfance de garçon à tout faire, puis la Légion étrangère. Il s'est fait tout seul, incarnant un type d'industriels dont on retrouve des représentants chez Sulzer, BBC ou Georg Fischer (Homburger par exemple). Aujourd'hui, ces patrons de la vieille école

nous paraissent excessivement autoritaires ; nous parlerions de machos. Mais ils étaient dotés d'une conscience sociale, d'un sens des responsabilités à l'égard de leurs employés qui font défaut chez certains managers actuels. Autre faille des années soixante : l'américanisation. J'étais fasciné par ce genre de ruptures.

— *Et vous assistiez à la cristallisation de ces ruptures dans les différents personnages ?*

— Tout à fait, j'ai essayé de montrer la réaction des personnages – chacun avec son caractère propre – face aux événements, leur manière d'évoluer dans ces failles.

— *Le découpage chronologique était-il prévu dès le départ, ou n'est-il apparu qu'en cours de travail ? Votre projet initial était-il déjà d'écrire une trilogie ?*

— Non, je n'en avais aucune idée. C'est un autre roman, non publié, qui m'a fourni le sujet de *Die verschluckte Musik*. Mais il s'agissait d'un simple noyau, qui n'a commencé à s'épanouir que plus tard. Après la chute du Mur, par affection pour ma mère, je me suis rendu en Roumanie afin d'y chercher des traces de sa vie d'autrefois. Et tout à coup, je me suis aperçu que j'étais sur le point de trouver une matière importante. Cela dit, de manière générale, ma technique de travail implique de ne pas savoir à l'avance comment va évoluer le roman que j'écris.

— *Vous n'ébauchez pas de plan préalable de l'œuvre, pas de structure ?*

— Non. Ce qui m'intéresse, ce n'est pas ce que je sais, mais plutôt ce que j'ignore. J'ai envie de me laisser surprendre par mes personnages, par le déroulement du récit. Cela exige un travail continu, toutefois guidé par l'inspiration, non par une intention ou un plan réfléchi. C'est un processus organique qui repose évidemment sur un point de vue, mais celui-ci ne connaît encore ni détails, ni canevas, ni objectifs. C'est également un échange constant entre intuitions et recherches, une quête qui m'entraîne à travers les bibliothèques, les

domaines spécialisés, qui me fait visiter des lieux, trouver des images : c'est, en somme, un processus de travail harmonieusement équilibré.

— *Nous avons beaucoup parlé de personnes réelles, de membres de votre famille. La distance qui sépare la vie réelle du monde de vos romans paraît infime. Cependant, en lisant la trilogie, je n'ai jamais eu l'impression de lire un roman à clé. Quelle importance accordez-vous à la dimension autobiographique ?*

— La dimension autobiographique m'intéresse en ceci qu'elle contribue à la légitimation du texte. Ce que j'écris doit être directement appuyé par mon propre vécu. Cependant, l'histoire familiale ne m'intéresse pas, car elle ne se prête pas nécessairement à la forme littéraire. Chacun a sa biographie. Mais lorsqu'elle n'est pas transposée sur un plan plus général, elle reste une histoire personnelle, sans intérêt en tant que telle. Elle ne devient littérature qu'une fois traduite par la plume de l'écrivain. Cela dit, j'insiste encore : pour moi, toute entreprise d'écriture se base sur l'expérience vécue. Je trouve que dépeindre des souffrances de seconde main – pratique devenue très courante ces derniers temps – pose d'énormes problèmes. Comment moi, Christian Haller, qui vis dans des conditions fort agréables ici à Laufenburg, pourrais-je raconter, par exemple, la vie d'un G. I. au Viêt-nam ? Ceux qui ont personnellement vécu cette expérience sont bien plus à même de le faire. Je soupçonne ces livres d'effacer les souffrances mêmes qu'ils cherchent à décrire. Ils évitent rarement les clichés.

— *Dans Das schwarze Eisen, on perçoit très clairement une réminiscence du roman de Friedrich Glauser sur la Légion étrangère, Gourrama. Peut-on mettre cela en rapport avec la notion d'« écriture de seconde main » ?*

— Bien sûr. Comme l'expérience de la Légion étrangère est une composante importante du personnage principal, je voulais représenter ce monde. Une question s'est alors posée à moi : comment donner corps à cet univers sans m'accommoder d'une description de seconde main ? J'ai résolu le problème en empruntant la toile de fond de mon récit à un autre auteur qui, lui, a personnellement fait l'expérience de la Légion étrangère et a réussi à donner une forme

littéraire à ses souvenirs: Glauser. J'ai ainsi transposé ses situations dans la vie du grand-père, en veillant à ce que le procédé soit suffisamment apparent: par exemple, je n'ai que très légèrement modifié les noms des personnages, afin de montrer clairement au lecteur que le véritable témoin des événements décrits est Glauser, que ce sont ses images et non un simulacre de Légion sorti de mon imagination.

Une situation analogue se présente dans *Die verschluckte Musik*, cette fois au sujet de la persécution des Juifs, dans l'épisode atroce qui se déroule dans l'*abator* (abattoir) de Bucarest. Pour les scènes cruciales, j'ai choisi de reprendre les propos d'un témoin de l'époque. Les citations sont mises en évidence par l'italique et accompagnées de la mention suivante: «selon les termes de Goldie Horowitz, à qui j'ai emprunté certains traits de Mascha Schachter», qui est le nom du personnage de mon roman. Le procédé demeure ainsi transparent, car, encore une fois, l'écriture de seconde main est à mes yeux une pratique fondamentalement problématique.

— *En vous référant explicitement à d'autres auteurs, vous vous inscrivez dans certaines traditions littéraires. Pourriez-vous envisager de vous réclamer de la même manière de Keller ou de Gotthelf?*

— Pourquoi pas? Le *Bauernspiegel* (*Le Miroir des paysans*) de Gotthelf, par exemple, offre de formidables descriptions des conditions de vie des enfants placés, situation qu'a connue mon grand-père.

— *Vos romans s'ouvrent souvent sur une crise, une situation traumatisante d'invalidité physique qui déboussole complètement les personnages et leur entourage. Dans Strandgut, par exemple, le journaliste Sid doit se faire opérer d'une tumeur au cerveau, tandis que la cinéaste Lia du roman Im Park est frappée d'une attaque cérébrale...*

— Une fois de plus, la question fondamentale dans *Strandgut* est la suivante: qu'est-ce qui est réel? Cette question vient buter contre le personnage de Sid. En effet, affectée par la tumeur, sa perception ne lui permet plus d'être en phase avec les autres. Son entourage, en particulier sa jeune compagne (de

voyage), ne peut se soustraire à la réalité de Sid, ce qui entraîne des situations de claustrophobie et des décalages délirants.

Le même problème se pose dans *Im Park*. Lia n'est pas la seule à être arrachée à sa fragile existence; tel est aussi le cas du paléontologue Émile. On voit ainsi que les revers de fortune ne frappent pas que des personnes isolées: leurs proches et tout leur entourage sont également affectés. Après l'attaque de Lia, le quotidien d'Émile perd toute évidence, sa vie est dominée par l'instabilité. Pour ce scientifique possédant une vision du monde bien arrêtée, l'incertitude est d'autant plus grande qu'il se trouve confronté à un dilemme, tiraillé qu'il est entre deux femmes: d'un côté, il y a une jeune personne pleine de vitalité et en bonne santé, lui offrant une perspective de vie idéale; de l'autre, sa compagne gravement malade qu'il ne peut abandonner. Le récit présente une forme ouverte: si la jeune femme et la convalescente prennent conscience de certaines choses, ce qui amène une forme de clôture, Émile ne parvient pas à en faire de même. Ce n'est qu'à la fin qu'il réalise que tout pourrait être différent, que ce n'est pas Lia qui a besoin de lui, mais bien lui qui a besoin d'elle.

— *Tout comme la trilogie, Im Park s'inspire d'une expérience vécue. Pouvez-vous nous parler de la genèse de cette œuvre ?*

— À l'origine de ce roman, il y a un fait réel: l'attaque cérébrale dont a autrefois été victime ma compagne. Puis, en l'espace de deux mois, mon ami et mentor Max Voegeli a succombé à une tumeur au cerveau. J'ai ainsi perdu, en très peu de temps, deux des personnes qui m'étaient les plus proches. Ma vie s'en est trouvée si profondément bouleversée que j'ai toujours essayé, par la suite, de mettre des mots sur ce choc. Cependant, juste après ces malheurs, je n'ai pas réussi à écrire avant une année. Ensuite, mon premier travail a été la pièce *Götterspiele* (« Jeux de dieux », 1987). On y voit deux dieux « gratifier » une jeune fille d'un destin: ils la choisissent arbitrairement et la maltraitent. C'était une première réflexion sur ce thème de l'injustice du destin.

D'autres tentatives ont suivi, par exemple dans le roman *Der Brief ans Meer* qui ne reprend toutefois ce sujet que de manière indirecte, en tant qu'élément d'une autre histoire. Mais ensuite, une chose singulière s'est produite: lorsque j'ai passé le cap de la trilogie, en 2006, ce sujet m'a tout à coup rattrapé

avec une telle force que j'étais incapable de m'y soustraire. C'était comme si j'avais franchi le rempart de mon enfance pour accéder à un territoire plus proche. Et cette matière se trouvait là, en attente, incontournable ; elle m'apparaissait comme l'événement le plus marquant de mon existence. J'ai alors compris que je devais trouver une forme à lui donner.

— *Im Park est divisé en trois parties, trois chapitres construits autour de l'événement-clé : I. Jour, II. Semaine, III. Mois. En combinaison avec les trois personnages, cette tripartition produit une composition relativement stricte, qui s'oppose à la violence des événements décrits, au chaos qui succède au coup du sort. De cette tension entre fond et forme est né un texte très poétique.*

— Je voyais bien que ce sujet appelait un traitement très différent de celui de la trilogie : je ne pouvais pas l'envisager avec la même ampleur romanesque, ni user de sinueuses périodes. Il me fallait aussi éviter tout sentimentalisme ou excès d'affectivité, en recourant à une langue dure et tranchante. Le résultat a été, comme vous l'avez dit, un texte lyrique, composé de strophes. Le roman repose sur une structure parfaitement symétrique. Cette structure est celle du triptyque, présente également dans l'ordre des chapitres.

— *La première œuvre que vous avez composée après l'événement réel est toutefois une pièce de théâtre. Pourquoi ce choix ?*

— Tout sujet cherche sa forme : certains conviennent mieux au genre romanesque, d'autres au genre dramatique. Cette matière nécessitait peut-être, dans un premier temps, une forme concise et dialoguée.

— *Parce qu'elle est plus directe, plus riche en confrontations ?*

— Oui, exactement. Je cherchais un moyen d'exprimer le conflit qui m'animait, ma colère. Et c'est là que m'est apparue cette image de dieux minables, souillards et cyniques, qui frappent à tors et à travers, piochant arbitrairement leurs victimes dans la masse des vies humaines. Cette idée repose évidemment sur des figures mythologiques antiques. Dans l'*Illiade*, par exemple, les dieux

interviennent constamment dans la vie des humains, tenant en échec ceux qu'il leur plaît de cueillir. Ma conception de l'arbitraire du destin m'a imposé un ordre des choses dans lequel l'homme est le jouet des dieux. C'était une façon très claire de souligner la force du destin et des coups qu'il peut porter à l'homme. À cela s'ajoute le motif du pari, que l'on trouve dans la légende de Faust et dans l'épisode biblique de Job, où les puissances positives et les puissances négatives engagent un pari quant à leur capacité à faire plier le personnage. Enfin, autre emprunt au théâtre antique, le motif d'Amphitryon, trompé par un dieu qui prend son apparence.

— *Vous faites partie des auteurs qui cultivent les trois genres littéraires. Si des liens étroits unissent vos pièces et vos romans, on retrouve aussi dans vos poèmes les motifs, les figures et les lieux que vous affectionnez : votre mère, Bucarest, des souvenirs. Quel rapport entretiennent chez vous poésie et prose ?*

— J'ai écrit mes premiers poèmes au début des années soixante, et la poésie m'a accompagné durant toute ma vie, y compris dans mes lectures. Pourtant, c'est quelque chose de tout différent : lorsque je travaille sur un texte en prose, je ne peux pas écrire de poèmes. En revanche, les périodes d'attente – lorsqu'un livre est terminé, relu puis enfin publié – sont souvent propices à la création poétique. La façon dont l'immédiateté d'une action ou d'une impression se cristallise dans le poème me fascine énormément. Le poème naît d'un événement, d'un instant ; il surgit, se change en mots et ne connaît ni réflexion, ni fondations ou superstructure, mais souvent une longue période d'achèvement.

— *Contrairement à vos textes en prose, qui demeurent soumis à un style réaliste, vos poèmes font intervenir jeux verbaux et critiques du langage. Un poème du recueil Am Rand von allem (« En marge de tout », 2008) commence en ces termes : « Les subjunctifs / passent multicolores en trottinant // à leur suite s'avance en une valse / il s'agissait bien de cela // toute une clique de / mais, pourtant, quand même... »*

— Oui, il en va ainsi : les mots sont des compagnons incertains, dans la vie comme dans les poèmes. J'aime les moments de surréalisme, dont la poésie

roumaine, par exemple, est fortement imprégnée. Pensez à Gellu Naum ou aux poèmes de ma traductrice Nora Iuga. À cela s'ajoute un fort scepticisme à l'égard de la langue. Cela peut paraître surprenant pour qui connaît la trilogie. Mais la poésie révèle un autre aspect de la réflexion sur la langue.

À cet égard, je peux prendre l'exemple de mon dernier recueil de poèmes, réalisé en collaboration avec mon frère artiste : *Die Wasseramsel am Kanal* (« Le Merle d'eau au bord du canal », 2009). Je me suis inspiré de ses tableaux pour écrire mes poèmes, sept tentatives de fuite iambiques qui entraînent le lecteur à travers des mondes géométriques irréels. La composition en iambes est une contrainte formelle que j'ai eu envie de m'imposer. C'est d'une extrême difficulté en allemand, si l'on veut éviter le style archaïsant. La tentation est grande de recourir à des inversions syntaxiques, qui ont tôt fait de nous ramener au XIX^e siècle. Obtenir une langue fluide malgré cette difficulté : tel était mon objectif de travail.

Traduction
Stefania Maffei Boillat

Repères

Christian Haller est né en 1943 à Brugg (Argovie). Il a étudié la zoologie à l'Université de Bâle et s'est occupé du classement et de la conservation des archives de l'écrivain et philosophe suisse Adrien Turel. Après avoir passé huit années à la tête de la section « Études sociales » de l'Institut Gottlieb Duttweiler à Rüslikon/Zurich, il a travaillé durant quatre ans au théâtre « Claque » à Baden en tant que conseiller dramatique. De 1987 à 1995, il a présidé l'Association suisse des créateurs de théâtre et a été membre de plusieurs commissions et jurys. Aujourd'hui écrivain indépendant et conseiller dramatique, il réside à Laufenburg. Entre autres distinctions, il a obtenu en 2007 le Prix Schiller pour sa *Trilogie des Erinnerns*. Certaines de ses œuvres ont été traduites en roumain, en russe et en biélorusse.

Bibliographie

Prose

Die Hälfte der Träume und andere Geschichten, München, Noack Hübner, 1980.

Prinz Ramins Baum, Lenzburg, Coban, 1984.

Strandgut, München, Luchterhand, 1991.

Der Brief ans Meer, München, Luchterhand, 1995.

Kopfüberland oder die Reise zu den Bäumen, Eggingen, Isele, 1996.

Die verschluckte Musik, München, Luchterhand, 2001.

Das schwarze Eisen, München, Luchterhand, 2004.

Die besseren Zeiten, München, Luchterhand, 2006.

Trilogie des Erinnerns: Die verschluckte Musik, Das schwarze Eisen, Die besseren Zeiten, München, btb, 2008.

Im Park, München, Luchterhand, 2008.

Poésie

Der Fernseher ist kein schlechter Priester, Eggingen, Isele, 1998.

Am Rand von allem, Eggingen, Isele, 2008.

Die Wasseramsel am Kanal, Sieben jambische Fluchtversuche, illustrations de Peter Haller, édition privée, 2009.

Théâtre

Götterspiele, création au « Theater im Spittel », 1987.