L'homme-survivant, un revenant indésirable ?

(La lune noircie d'Anise Koltz et Les miroirs d'Ostende de Paul Willems)

Atinati Mamatsashvili

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/tsafon/4320>

DOI : 10.4000/tsafon.4320

ISSN : 2609-6420

Éditeur

Association Jean-Marie Delmaire

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2021

Pagination : 69-86

ISSN : 1149-6630

Référence électronique

Atinati Mamatsashvili, « L'homme-survivant, un revenant indésirable ? », *Tsafon* [En ligne], 82 | 2021, mis en ligne le 01 décembre 2021, consulté le 12 février 2022. URL : <http://journals.openedition.org/tsafon/4320> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/tsafon.4320>

L'homme-survivant, un revenant indésirable ?

**(*La lune noircie d'Anise Koltz et
Les miroirs d'Ostende de Paul Willems*)**

Atinati Mamatsashvili*

HAMM. — Demande à mon père s'il veut écouter mon histoire.
Clov va aux poubelles, soulève le couvercle de celle de Nagg,
regarde dedans, se penche dessus. Un temps. Il se redresse.

CLOV. — Il dort.

HAMM. — Réveille-le.

Samuel Beckett, *Fin de Partie*¹

En parlant de l'œuvre de W.G. Sebald, de nombreux chercheurs soulignent la « présence muette de la Shoah » dans ses œuvres antérieures, par rapport notamment à sa présence davantage explicite dans ses textes plus tardifs². Dans tous les cas, le sujet reste toujours abordé chez lui plutôt de « manière oblique »³. C'est précisément cette perspective « oblique » que nous souhaitons mettre en perspective chez l'écrivaine luxembourgeoise Anise Koltz (notamment dans *La lune noircie*, 2009) et l'auteur belge Paul Willems (en particulier dans *Les miroirs d'Ostende*, 1978), au moment où ils introduisent le sujet. Les deux ont été témoins directs des événements de la Seconde Guerre mondiale, même si Koltz était à l'époque encore une enfant : « Bien sûr, je sabotais leurs cours [des

* Université d'État Ilia, Tbilissi, Géorgie.

¹ Ce travail s'attache au projet LISPEX/14508523 soutenu par le Fond National de la Recherche (FNR) et ECRIVAINS, soutenu par la Fondation luxembourgeoise pour la Mémoire de la Shoah et l'Œuvre Grande Duchesse Charlotte.

² Guillaume Dreyfus, « L'ombre de la Shoah dans l'œuvre de W. G. Sebald », *Revue d'histoire de la Shoah*, n° 201, décembre 2014, p. 431-457, ici p. 431.

³ Laird Hunt, « L'émigrant », dans Mathieu Larnaudie et Olivier Rohe (dir.), *Face à Sebald*, Paris, Éditions inculte, 2011, p. 36.

professeurs nazis] tant que je pouvais [...] »⁴, note-t-elle dans l'une de ses interviews, en se souvenant de l'occupation allemande.

Loin de constituer des textes de témoignage au sens propre, leurs autobiographies respectives s'y lisent en filigrane, sans réellement en faire la trame principale. Les deux œuvres de fiction, *La lune noircie* et *Les miroirs d'Ostende*, composées avec un écart de plusieurs décennies, dévoilent des images atroces qui portent néanmoins non pas sur l'aspect de la guerre elle-même (y compris les camps), mais sur ce qui se trouve en marge de celle-ci. Dans les deux cas, ces figurations très visuelles mettent en scène le corps dégradé, désagrégé, le corps-lambeau « suspendu » comme un « morceau de boucherie »⁵ ou encore celui dont on nourrit les rats. C'est le corps du survivant, celui qu'on a voulu tuer dans le ventre, mais qui a survécu, ou celui qu'on crût faire disparaître avec la rafle, mais qui est néanmoins revenu parmi les vivants. Les chaussures qui prennent la forme des pieds de celui qu'on persécute chez Koltz ou celles d'une petite fille trouvées devant la chambre à gaz évoquées par Willems, se posent en image implicite du *Modèle rouge* (1935) magrittien, peint avant la Shoah et qui fonctionne comme une projection dans 'l'après'. C'est aussi 'l'après' que préparent les protagonistes willemsiens pour les « hommes survivants »⁶.

Ce que nous proposons dans cette étude, c'est d'examiner, à travers les œuvres appartenant à des genres dissemblables – un récit poétique et une pièce de théâtre –, les interrogations esthétiques et éthiques que pose la fiction dans cet ère d'« après », « composé[e] de toute une sorte de série de 'post' »⁷, selon le propos de Catherine Coquio. Dès lors, nous envisageons de relever, à travers l'étude de deux œuvres, la rupture introduite par la Shoah qui se traduit au niveau esthétique dans le choix de sujets, l'usage de la langue ou la visualisation outrée. Nous procéderons, en premier lieu, par l'analyse des œuvres en nous appuyant sur ce qui les relie à l'Histoire et sur la manière dont cette dernière prend forme dans une fiction littéraire ; ensuite nous établirons une lecture parallèle au niveau de l'esthétique et conclurons sur l'appréhension de l'homme-« après »-Auschwitz qui constitue une superfluité à évacuer, avec son corps

⁴ Anise Koltz, « Anise Koltz entre langues et cultures. Entretien de Michèle Finck avec Anise Koltz », dans Michèle Fink et Yves-Michel Ergal (dir.), *Anise Koltz l'inaipaisée. La poésie entre les langues*, Paris, L'Harmattan, coll. Espaces littéraires, 2019, p. 19.

⁵ Anise Koltz, *La lune noircie*, Paris, Arfuyen, 2009, p. 9.

⁶ Paul Willems, *Les miroirs d'Ostende*, Bruxelles, Éditions Jacques Antoine, 1974, p. 23.

⁷ Catherine Coquio, *Le mal de vérité ou l'utopie de la mémoire*, Paris, Armand Colin, 2015, p. 91.

impotent ou superflu qui est celui du survivant dont la survie dans ce monde d'«après» ne fait que gêner ou contrarier.

Refuser la parole, refuser le devenir-marcheur (*La lune noircie*)

Née en 1928, Anise Koltz est à l'origine, avec son mari René Koltz et quelques autres auteurs luxembourgeois, de la création des Journées littéraires de Mondorf dans les années 1960, qui favorisent les échanges entre écrivains de différents pays, en particulier germanophones et francophones. Membre de la SELF, de la LSV⁸, de l'Académie de Mallarmé à Paris, du PEN Club belge et français, Anise Koltz a surtout écrit en allemand jusqu'aux années 1970. La mort de son mari en 1971, « des suites des mauvais traitements subis pendant la Seconde Guerre mondiale, détourne à jamais la poétesse de la langue allemande »⁹. Comme elle l'exprime elle-même : « Je ne voulais plus écrire dans la langue de ses bourreaux »¹⁰. En se souvenant des années de l'occupation, Koltz raconte :

Plus tard, sous l'occupation allemande, tous nos livres français furent confisqués et remplacés par des livres nazis. Nos professeurs luxembourgeois furent déportés en Allemagne et remplacés eux aussi par des professeurs nazis. Bien sûr, je sabotais leurs cours tant que je pouvais, mais je m'intéressais à leur littérature *avant le nazisme*. Je commençais à écrire des poèmes. Et, par la force des choses, en allemand !¹¹

Koltz est la première des écrivains luxembourgeois à être éditée dans la collection « Poésie » chez Gallimard, notamment avec l'anthologie poétique *Somnambule du jour*, parue en 2015. Elle est aussi lauréate, en 2018, du Prix Goncourt de la poésie. *La lune noircie*, qui a obtenu le Prix de Littérature Jean Arp, s'inscrit dans ce changement esthétique

⁸ L'association luxembourgeoise des écrivains.

⁹ Frank Wilhelm et Ludivine Jehin, « Anise Koltz », *Dictionnaire des auteurs luxembourgeois* sous : <https://www.autorenlexikon.lu/page/author/488/4889/FRE/index.html> (consulté le 30 juin 2021).

¹⁰ « Anise Koltz entre langues et cultures. Entretien de Michèle Finck avec Anise Koltz », *op. cit.*, p. 19. Koltz souligne également combien le passage d'une langue à l'autre a été « laborieux », ce qui lui a pris entre deux à trois ans. *Ibid.*, p. 19. « Le français d'Anise Koltz est travaillé par la Shoah », note Britta Benert (B. Benert, « 'Qui est ce moi passé sous silence ?' L'altérité linguistique dans *La Lune noircie* d'Anise Koltz », *ibid.*, p. 163. Souligné dans le texte).

¹¹ *Ibid.* (« Anise Koltz entre langues et cultures »), p. 18-19.

qu'introduit le passage, dans l'écriture koltzienne, d'une langue à l'autre. Publié en 2009, le texte est articulé en quatre parties : « La lune noircie », « Lève-toi et marche », « L'Irlande », « Après ». Les protagonistes de ces parties distinctes passent souvent d'un récit à l'autre et l'entrecroisement de leurs destins crée une sorte de tableau qu'ils habitent, simultanément et séparément, comme une peinture imaginée mais non peinte, en fin de compte. « Ai-je réellement rencontré Sean dans la rue » – se demande la narratrice – « Ou ne sont ce que des mots que j'ai dressés comme des fauves et qui se promènent fatigués et abrutis sur la piste de ton cirque imaginaire ? »¹². Est-ce que ces personnages ont réellement existé ? Ont-ils pris corps dans un récit de fiction ? Les personnages – en chair et en os donc – sont opposés ici aux mots. Ces derniers sont comparés aux animaux de cirque, ceux qu'on dresse pour qu'ils obéissent. Restent-ils enfermés dans les mots du cirque ou échappent-ils au dressage, comme c'est le cas d'habitude de tous les personnages, comme le note Willems par rapport aux siens ?

Le récit s'ouvre sur la naissance du protagoniste – Jonathan. C'est une image de l'enfant « [s]uspendu par les pieds dans le vide tel un morceau de boucherie, gluant des sucs de sa mère et recouvert d'un sang qui n'est pas le sien »¹³. Ce « morceau de boucherie »¹⁴ voit ainsi le monde « à l'envers »¹⁵. Mais cela ne peut durer, car l'homme est un marcheur. Il faudrait donc faire coïncider la 'vraie' image du monde à celle du monde 'à l'envers', telle qu'elle a été perçue à sa première vision. « Ses pieds feront de lui un marcheur, le condamneront à être sans patrie ni repos »¹⁶. L'homme chez Koltz est donc d'emblée appréhendé dans sa condition d'exilé – celui qui n'a ni patrie, ni repos. Peut-il évoquer *Un homme qui marche* giacomettien ? ou plutôt un migrant, un exilé ?

À cette condition d'errance suggérée s'ajoute celle de l'être-superflu : la mère de Jonathan, en s'apercevant de cette « intrusion »¹⁷ contraignante, commence à sauter de la table, afin de l'« évacuer », « de force »¹⁸, de son corps. Mais l'enfant naîtra tout de même. Il rejettera dès lors sa condition de marcheur et refusera de se servir de ses pieds, ainsi

¹² A. Koltz, *La lune noircie*, op.cit., p. 92.

¹³ *Ibid.*, p. 9.

¹⁴ Paul Willems aurait dit – « viande séchée », P. Willems, *Les miroirs d'Ostende*, op.cit., p. 22.

¹⁵ A. Koltz, *La lune noircie*, op.cit., p. 9.

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ *Ibid.*, p. 11.

¹⁸ *Ibid.*

que de la parole¹⁹. Toutefois, en découvrant la supercherie, on le « dresse »²⁰ et on l'oblige à se soumettre : c'est le père qui se charge du 'dressage'. Ayant grandi, avec son corps svelte et élancé, avec ses cheveux couleur de blé, « il présentait des signes extérieurs d'une fin de race »²¹. Son type nordique, tel qu'il est décrit, suggère cette Histoire dans laquelle l'homme-Aryen a œuvré à sa propre fin.

Jonathan réapparaît dans la deuxième partie du texte où le récit revient directement sur cette page d'Histoire, à travers le récit individuel de la narratrice qui a perdu son mari suite aux tortures que les nazis lui ont infligées. Intitulé « Lève-toi et marche » et dédié à la mémoire de René Koltz, l'écriture s'attache non pas à raviver celui qui est mort, mais plutôt à le faire vivre dans une fiction – dans la 'chair' du personnage. « Tu existes par ma parole »²², note la narratrice. L'Histoire bien précise – le nazisme – s'introduit ici et se fait la trame même du récit :

Te souviens-tu ? C'est la guerre. Les nazis t'ont emmené, emprisonné. Chaque matin à dix heures, je t'aperçois depuis la plate-forme rocheuse qui surplombe la vieille ville et la prison. Avec des jumelles, je suis ta silhouette qui tourne en rond parmi celles des autres détenus²³.

La mort qui survient plus tard est reliée directement à cette page d'Histoire.

La troisième (« Irlande ») et la quatrième (« Après ») partie s'inscrivent dans cette même Histoire. Elles introduisent une sorte de temporalité dans le déroulement des événements, en insinuant 'l'après' qui suit la mort de son époux ; simultanément, c'est aussi 'l'après' des horreurs de la Seconde Guerre mondiale, comme le souligne très justement Britta Benert²⁴. Le décor qui se déploie devant la narratrice, partie à « l'extrême ouest de l'Irlande »²⁵, est celui des « maisons effondrées » (p. 68), avant la mise en scène de celle qui suite au deuil, continue à vivre au rythme de

¹⁹ Ces refus successifs rappellent sans aucun doute le refus de grandir du personnage de Oscar Matzerath dans *Le Tambour (Die Blechtrommel)* de Günter Grass paru en 1959, celui qui s'exprime via le bruit que produit le tambour. Il est aussi possible de faire le rapprochement entre le refus de parler de Jonathan et la posture d'auteurs « qui ont été tentés par le silence ». Voir B. Benert, « 'Qui est ce moi passé sous silence ?'... », *op. cit.*, p. 160.

²⁰ A. Koltz, *La lune noircie*, *op.cit.*, p. 13.

²¹ *Ibid.*, p. 41.

²² *Ibid.*, p. 53.

²³ *Ibid.*, p. 55.

²⁴ B. Benert, « 'Qui est ce moi passé sous silence ?'... », *op. cit.*, p. 151.

²⁵ A. Koltz, *La lune noircie*, *op.cit.*, p. 67.

la lumière artificielle, les volets fermés. La rencontre avec son propriétaire constitue la quatrième et dernière partie.

Le langage de 'l'après-événement' ou comment relier l'avant à l'après

La mise en scène du personnage de Jonathan permet simultanément une réflexion sur l'écriture et le langage. Comme si le personnage permettait une mise en relief de ce langage désagréé du présent dans lequel le texte s'écrit. C'est un monde de l'après-destruction où l'éventualité d'une annihilation par le langage est devenue la réalité. Car le langage, sa « mise en formule » et sa « manipulation » pouvait « servir la destruction de l'individualité et être à l'origine d'une dictature » (p. 43 et 44). Ainsi, le monde du présent était 'l'après' de cette possibilité envisagée où « une phrase sans sujet et sans verbe chasserait de la langue écrite et parlée les expressions les plus personnelles, ainsi que la mémoire et le souvenir » (p. 44). Jonathan, en ayant compris le fonctionnement et le mécanisme, devient « complice de cette désagrégation du langage » (p. 45) : il refuse de parler. Son mutisme incarne cet après-écriture qui refuse de se rebeller, d'aller à l'encontre, qui a la connaissance et qui reste muet (« Il existait, mais il n'avait pas d'histoire », p. 43). Si on doit tout de même rester dans sa condition de marcheur (« Tous les jours Jonathan marchait », p. 41), au moins refuser la parole. Si chez Willems, certains décors rappellent les pièces de Beckett, c'est aussi le cas chez Anise Koltz, mais plutôt dans l'interrogation sur le langage et sur la relation mot / objet. D'ailleurs, elle cite, dans une interview, l'écrivain irlandais parmi les auteurs européens qui ont le plus compté pour elle²⁶.

« Dans *La Lune noircie* l'aliénation linguistique qui se manifeste dans le refus de parler de Jonathan en général et plus particulièrement dans celui d'appeler ses parents »²⁷, n'est pas sans lien, il est évident, avec l'après-événement que Benert rapproche du propos de George Steiner (« Nous sommes ceux qui sont venus après ») ou de Simone de Beauvoir qui parle de la guerre qui est là comme un « grand cadavre encombrant » : « La guerre était finie : elle nous restait sur les bras comme un grand cadavre encombrant, et il n'y avait nulle place au monde où l'enterrer »²⁸. Mais cette aliénation, traduite par le refus de parole, pourrait sans doute

²⁶ Voir « Anise Koltz entre langues et cultures », *op. cit.*, 2019, p. 20. C'est d'ailleurs en Irlande que part la narratrice dans *La lune noircie* après la mort de son époux.

²⁷ B. Benert, « Qui est ce moi passé sous silence ? », *op. cit.*, p. 159.

²⁸ Cf. B. Benert, *Ibid.*, p. 160.

aussi être rapprochée de celle que dévoilent les pièces de Beckett dans cette perspective de 'l'après' où le mot échoue et l'événement ne peut être nommé avec les mêmes mots tels qu'ils étaient employés 'avant'. Dans l'*Acte sans parole*²⁹ (1957), le seul protagoniste, qui ne prononce aucun mot durant toute la pièce, est contraint en revanche à la réflexion. Pendant tout le spectacle, il « réfléchit ». Les objets qui lui sont assignés (les ciseaux, une carafe d'eau, un cube, une corde) sont en fin de compte un leurre, car en « réfléchissant » sur comment atteindre la carafe d'eau suspendue au-dessus de sa tête, toute sa réflexion s'avère à la fin fausse. Car les ciseaux ne sont pas là pour couper la corde afin de se procurer de l'eau à boire, mais pour se trancher la gorge (ou les veines). C'est en ce sens que cet 'après' (sans la parole) existe : dans son faux dévoilement de la finalité des objets/choses dont la superposition ne produit plus le même sens qu'avant. Les ciseaux, la corde, la carafe d'eau, le tabouret – dans leur ensemble – ne se prêtent pas au sens de trancher la corde pour atteindre la carafe d'eau ; ces objets sont superposés pour démentir le sens généré par leur superposition : ce n'est qu'un leurre, dans la réalité il s'agirait d'une finalité autre.

Le déguisement et la falsification (*Les miroirs d'Ostende*)

Dans sa réflexion sur la notion de « posthume », à partir de l'œuvre de Paul Celan (mais aussi celle de Franz Kafka, de Walter Benjamin, etc.), permettant de conceptualiser ce qui pourrait être une parole sans voix, Alexis Nouss écrit, que par la survie la distinction entre l'avant et l'après est effacée, la linéarité chronologique traditionnelle est rompue : « le survivant est celui qui, par sa vie ou son œuvre, perpétue l'anti-monde concentrationnaire, son non-temps ou son hors-temps, dans la *temporalité frauduleuse* d'une histoire qui se continue, comme si rien ne s'était passé, comme si de rien n'était »³⁰. C'est dans ce contexte précis de « temporalité frauduleuse » que se dévoile la survivance d'Alba dans *Les miroirs d'Ostende* de Paul Willems.

²⁹ Samuel Beckett, *Fin de partie* suivi de *Acte sans paroles*, Paris, Les éditions de Minuit, 1957.

³⁰ Alexis Nouss, « Parole sans voix », dans Gad Soussana, Alexis Nouss, Jacques Derrida, *Dire l'événement, est-ce possible ?*, Paris, L'Harmattan, coll. Esthétiques, 2001, p. 70. Nous soulignons. Voir également : « Posthume : après la mort. Je dirai plutôt : dans la mort, le posthume étant justement ce qui efface l'après » (p. 49).

Paul Willems (1912-1997) est né à Edegem, une banlieue anversoise. Sa maison natale se situe au milieu d'un parc de sept hectares : c'est le domaine de Missembourg qui devient ainsi un microcosme qui génère une sorte de magie et se reflète dans ses œuvres. Il fait des études de droit à l'Université de Bruxelles, avec un diplôme obtenu en 1936. Docteur en droit, il se spécialise en droit maritime et passe une année en Allemagne, qui est déjà sous l'emprise hitlérienne. Pendant son séjour en Bavière, il rencontre Wilhelm Hausenstein (1882-1957), homme de lettres, homme politique allemand « qui venait d'être exclu de la Chambre des écrivains du Reich et se voyait donc interdit de publication »³¹. Ouvertement hostile au nazisme et à l'antisémitisme, il lui fait découvrir les romantiques allemands. Mobilisé en 1939, Paul Willems participe à la campagne des Dix-huit jours. Fait prisonnier et ensuite libéré, il travaille, pendant la guerre, dans les services du Ravitaillement et écrit plusieurs romans qui paraîtront sous l'Occupation aux éditions de la Toison d'or, qui étaient d'ailleurs « proches des milieux collaborationnistes »³². Échappant à la censure, ces textes reflètent cependant, en filigrane, l'époque et le rejet de l'Autre. Mais ce sont surtout ses pièces de théâtre qui reviennent sans cesse sur cette 'parenthèse' de l'Histoire que furent le nazisme et la Shoah.

Dans son texte de 1978, « Ostende est un rêve », Paul Willems se prononce sur *Les miroirs d'Ostende* :

Ostende est un rêve, pas une rêverie. Un songe fait en dormant. Les Miroirs d'Ostende sont les miroirs de ce rêve. Tout y échappe aux lois du monde diurne. Les personnages y poursuivent un but qui leur échappe et se trouvent dans des situations invraisemblables [...], ils sont en *rupture*³³.

L'image qu'il s'est faite d'Ostende, c'était dans les années 1930, lorsqu'il y allait en vacances et lors de longues promenades au bord de la mer, en longeant les maisons de la digue, aux « façades sculptées, ouvragées, délirantes »³⁴. Une image d'Ostende, en remplacement de l'Ostende-la-vraie. En revoyant en 1945 la digue, il se rend compte du changement : « Un choc. Toutes les fenêtres étaient murées et les façades

³¹ Francine Mikolajczak-Thyrion, « Les années d'apprentissage de Paul Willems », *Textyles – Revue des lettres belges de langue française*, n° 5, 1988, p. 9.

³² Pascale Pellerin, « Images de Diderot sous l'occupation allemande », *Diderot Studies*, 2009, Vol. 31 (2009), p. 241-254, ici p. 241.

³³ Paul Willems, *Vers le Théâtre. Écrits 1950-1992*, Bruxelles, AML Éditions / Éditions Labor, coll. Archives du futur, 2004, p. 148.

³⁴ *Ibid.*

étaient camouflées en vagues. C'était toute la mer peinte sur les maisons, toute la ville était engloutie »³⁵. Ce projet de l'occupant allemand – de camoufler le littoral – donne naissance à cette pièce de théâtre, laquelle, à divers égards, permet une réflexion sur l'événement que fut la Shoah et les possibilités esthétiques de l'écrire.

Le texte met en scène six protagonistes et toute l'action se déroule à Ostende. Le Dr. Posso et la Baronne Dentile, derrière le mur de décor construit par les Allemands devant les fenêtres de leur maison, se retrouvent comme dans une prison, « enfermés comme deux poupées au fond d'une boîte qui aurait été au fond d'une armoire »³⁶. Au bout de trois ans, ils décident de devenir autres qu'eux-mêmes et de « préparer » leur après-guerre. Ainsi, la Baronne Dentile se transforme en Mme Tchwitz et le Dr. Posso en M. Bax. Le déguisement qui accompagne leur projet complète cette transformation. La guerre finie, ils décident de louer leur chambre à quelqu'un qu'ils ont connu avant la guerre (Alba) et de faire en sorte qu'elle puisse vivre son amour avec celui qu'elle avait connu autrefois (Guy)³⁷. La trame de la pièce, qui est d'emblée construite sur un mensonge, se déploie désormais dans ce registre du faux.

L'artifice ou la falsification sont donc au cœur du questionnement willemsien : que ce soit le décor (les fausses fenêtres, le faux mur, la fausse mer) ou les personnages (le faux docteur Posso – M. Bax, la fausse Baronne Dentile – Mme Tchwitz, la fausse Alba – Raymonde, le faux Guy – René Vernet). Mais aussi une fausse histoire, car les lettres dont il est question et qui constituent la trame de la *fabula* s'avèrent, elles aussi, inventées ; Alba n'a jamais écrit à Guy, c'est ce dernier qui a tout imaginé et s'est écrit des lettres tout seul : « Je ne lui ai pas écrit de lettres. (*À Guy*) Ce ne sont pas mes lettres que vous connaissez par cœur. C'étaient des faux ! Des lettres qu'il s'écrivait à lui-même » (p. 92). La fraude ne s'arrête pas ici non plus. C'est l'Histoire avec un grand H qui est, elle aussi, faussée : Alba n'est pas morte. L'information communiquée par le greffe de la prison à Raymonde (la fausse Alba) est erronée. Ce qui est crucial ici, c'est qu'il faut qu'Alba (la vraie) revienne pour dévoiler cette vérité : c'est elle qui dit qu'elle n'a jamais écrit de lettres à Guy, qu'ils n'ont pas été amants, à la différence de ce que Guy a raconté. Elle revient dans l'après, afin de témoigner de sa survivance, mais aussi de la fausseté de

³⁵ *Ibid.*, p. 149.

³⁶ P. Willems, *Les miroirs d'Ostende*, op. cit., p. 39.

³⁷ Mais en réalité, c'est René Vernet qui se présente en faux Guy, et Raymonde en fausse Alba. À la fin, la vraie Alba qui a été victime d'une rafle et qu'on croyait morte, fait son apparition.

l'histoire qui comprend aussi la fausse relation entre le faux Guy et la fausse Alba. Si elle n'était pas revenue, tout serait demeuré faux (« Et maintenant vous ne pouvez plus *tricher* », dit la vraie Alba)³⁸. Mais René Vernet et Raymonde seraient sans doute restés ensemble, et Mme Tchwitz et M. Bax dans leurs rôles et déguisement respectifs. « Tout ce que nous disons me paraît faux » (p. 86) - dit Alba lorsqu'elle rencontre le faux Guy :

Commençons à aujourd'hui. La guerre est finie. Je ne vous connais pas. Tout ce que nous disons me paraît faux. Est-ce que nous attendons que quelque chose arrive ? Il ne faut pas. Je partirai demain, je crois. Non : ce soir (p. 86).

La « tricherie » est ce sur quoi se construit le récit. Une supercherie qui se voudrait réconciliatrice : l'amour 'après' le désastre. Mais l'impossibilité guette l'après, car il n'y a pas d'après. « Il n'y a pas d'avenir », avoue le docteur Posso à la fin. Leur projet – « imaginer une vie nouvelle » pendant l'année restante, car les guerres ne durent jamais plus de quatre ans – échoue en fin de compte. Le couple a passé des jours entiers « à préparer [leur] après-guerre » (p. 53), mais la réalité s'avère autre³⁹. L'imagination échoue face à la réalité : « Tout est si différent de ce que j'imaginai ! », dit le Dr. Posso (p. 53). « Rien ne ressemble à autrefois », dit la vraie Alba (p. 92). L'après n'est donc plus l'avant, il ne correspond pas, ou ne « coïncide » pas, si nous reprenons le terme koltzien avec l'après imaginé dans l'avant, pour aucun des personnages, que ce soit Alba ou les autres, même si pour elle cette différence est plus radicale, car les autres s'enferment dans le mensonge afin de tromper cet écart et de rester dans un avenir fantasmé. Le faux Guy avait imaginé sa rencontre avec Alba pendant la guerre et, la guerre finie, il veut vivre ce qu'il s'était faussement représenté, Raymonde de même. Le Docteur Posso et la Baronne Dentile ont de même planifié leur après-guerre durant une année et ils essayent de vivre ce futur imaginé (faux également) sous des noms inventés.

³⁸ P. Willems, *Les miroirs d'Ostende*, op. cit., p. 92. C'est nous qui soulignons.

³⁹ Il est d'ailleurs intéressant de faire le lien entre le mot « préparer », crucial dans le texte, ne serait-ce que par sa répétition multiple, et le terme « programmer » dans le texte koltzien : « la naissance de Jonathan n'avait pas été programmée par ses parents » (A. Koltz, *La lune noircie*, op. cit., p. 11). Le mot « programmer », remarque B. Benert, n'est pas anodin, car il « acquiert dans l'univers de la lune noircie une dimension glaciale, meurtrière, et presque entendrait-on la rime programmer/croix gammée [...] » (B. Benert, « 'Qui est ce moi passé sous silence ?' », op. cit., p. 164.

Qu'en est-il d'Alba-la-raflée ? La rafle constitue en effet l'événement principal qui permet la construction du récit, car, c'est à cause de la rafle qu'Alba disparaît.

C'est étrange de revivre. Être sa prison, c'est être une vieille photo dans un tiroir. Je pensais que je reprendrais la vie où je l'avais laissée. Je ne puis m'habituer à l'idée que Guy est mort. Je vis au présent (p. 85).

Ces paroles sont prononcées lorsqu'elle rencontre René Vernet (le faux Guy). Ce à quoi ce dernier réplique : « Au présent. Il faudra m'apprendre » (p. 85). Plusieurs éléments sont à noter ici. En premier lieu, l'appréhension de la temporalité : René Vernet ainsi que les autres ne vivent pas au présent, car ils vivent dans le futur imaginé dans l'avant. Ils restent donc figés en un moment qui ne prend pas compte de ce qu'est cet 'après'. Pour Alba-la-raflée, cette temporalité est autre : elle vit dans le présent, mais qui est un présent qui voudrait enjamber la prison, ces années comparées à une vieille photo dans une armoire (donc, sans vie), afin de pouvoir « reprendre » sa vie d'avant la rafle. Mais elle se rend compte que c'est impossible :

Überlebender disent l'allemand et le yiddish pour évoquer le rescapé : celui qui a survécu. Non pas le retour à la vie, à la vie normale, mais la prolongation de la vie dans le camp, en une continuité non brisée. Le survivant n'en revient jamais. Ou comme un fantôme, un revenant⁴⁰.

Un fantôme ou une photo jaunie et figée, fourrée dans une armoire. À ce titre, la fameuse formule d'Adorno, qu'il serait barbare d'écrire un poème après Auschwitz s'avère juste, car elle stipule bien « *après* mais pas dans le temps d'Auschwitz »⁴¹. Autrement dit, « Écrire après Auschwitz n'est possible que d'écrire un 'après-Auschwitz' »⁴².

Les textes d'Anise Koltz et de Paul Willems écrivent justement (et s'écrivent dans) cet 'après-Auschwitz' : Alba-la-raflée est considérée comme morte, ce qui se transforme en avantage pour les autres personnages. Ce qui dérange, c'est au contraire sa réapparition qui fait tout basculer. Il y a le mot « effacement » qui est à multiples reprises employé dans le texte vis-à-vis surtout de la ville : les nazis (le mot n'est pas prononcé) ont voulu effacer Ostende. Mais c'est aussi le mot qui

⁴⁰ A. Nouss, « Parole sans voix », *op. cit.*, p. 69.

⁴¹ *Ibid.*, p. 71. Souligné dans le texte.

⁴² *Ibid.*

s'applique à Alba : on l'a effacée de cette ville. On l'a d'abord enfermée dans une 'prison', ensuite on lui a volé sa mémoire et sa vie – on lui a pris jusqu'à son nom (Raymonde s'est fait appeler Alba). Même lorsqu'elle revient et dit qu'elle s'appelle Alba, le faux Guy lui invente un autre nom, ou plutôt un nom qui n'en est pas un :

C'est étrange, je ne parviens pas à vous appeler Alba ... ni mademoiselle ... alors, je laisse un petit *vide* entre les phrases. En attendant, je vous appellerai 'Onze heures', puisque je vous ai vue pour la première fois ce matin à onze heures. La dame-d'onze-heures. (*Il rit*) (p. 85, nous soulignons).

Suite à la rafle, elle est extirpée de la ville : on la déclare morte au greffe. Une revenante (Derrida parle de la venue de l'arrivant comme d'une « revenance spectrale »⁴³) : on ne veut pas la réintroduire dans la vie, on veut effacer son nom, on veut qu'elle ne soit pas celle qui vient depuis sa survivance, et si jamais c'est vraiment inévitable, alors qu'elle appartienne, au moins, à ce monde d'après – la dame-d'onze-heures rencontrée à l'instant, sans son passé. Comme Jonathan chez Koltz, qui n'a pas d'histoire.

Survivance

« L'arrivée de l'arrivant c'est l'autre absolu qui tombe sur moi »⁴⁴.
Jacques Derrida

Jonathan est un survivant, comme Alba. On n'a pas voulu de lui : comme Alba, il vient après « l'événement »⁴⁵. On veut le supprimer déjà dans le ventre, à l'état d'embryon, mais aussi par la suite, lorsqu'il est déjà là, le survivant, c'est ce qui est le plus odieux. Pour parler de la mort, c'est le mot « disparition » qui survient, au moment notamment où Jonathan commence à s'intéresser aux cadavres dans une morgue près de son domicile :

Ces formes de cire blanchâtres lui évoquaient les moments de ce monde où l'humain aurait disparu, où toute chose ne parlerait que de son absence »⁴⁶.

⁴³ Jacques Derrida, « Une certaine possibilité impossible de dire l'événement », dans G. Soussana, A. Nouss, J. Derrida, *Dire l'événement, est-ce possible ?*, op. cit., p. 98.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 97.

⁴⁵ Britta Benert pose la même question par rapport aux temporalités dans *La Lune noircie* : Jonathan serait-il né pendant ou après la Seconde Guerre mondiale ? Quelle que soit la réponse, il vient « après », car il n'a pas connu l'avant.

⁴⁶ A. Koltz, *La lune noircie*, op. cit., p. 31.

L'absence – ou l'évacuation (hors du corps de la mère pour tuer le fœtus) : c'est par cette esthétique langagière que se définit l'homme-d'après, par cette violence des mots et de l'action que se construit le récit. La communication s'accomplit avec les corps dans la morgue, car toute autre communication échoue : la mère veut le tuer, les enfants de l'école le torturent, les attaches ne peuvent déboucher que sur des relations incestueuses. Chez Willems, la suppression prend également la forme d'une disparition : « Oui, tue-moi ! Efface, fais-mois disparaître »⁴⁷, dit la Baronne. Lorsqu'elle souhaite à son époux que ce dernier « crève », le Dr. Posso lui reproche ce langage, lequel, trop brutal, ne correspondrait pas, il serait mieux de s'exprimer autrement : « Meures, disparaisses, effaces, éloignes » (p. 24). Ainsi, une fois de plus, le mot effacement, qui reprend celui du décor des bâtiments peints. « J'ai imaginé tous les moyens de te faire disparaître » (p. 22), dit encore ailleurs la Baronne.

La violence des actes et celle des mots, c'est ainsi que l'écriture s'exprime au lendemain d'Auschwitz⁴⁸, sans toutefois nommer directement l'événement :

Dr. Posso (*il continue*). – [...] Les flammes brûlent le béton même, on égorge les enfants, et des armées entières dérivent dans la boue.

Baronne. – Littérateur !

Dr. Posso (*furieux*). – Littérateur ? J'ai calculé que si l'on utilisait la chair de tous les hommes qui vont mourir pendant cette guerre, on aurait de quoi nourrir dix milliards de rats pendant 87 ans. Tu te rends compte de ce que c'est, dix milliards de rats ? Ils couvriront la surface de toute l'Europe, ça grouillera partout. Partout ! Même le plancher de notre appartement en pullulera ! Les hommes survivants seront perchés sur de hauts tabourets. Ils jetteront à ces rats des lambeaux de chair humaine et cela pendant 87 ans ! (p. 23)

Ce passage qui relate les horreurs de la guerre est imaginé par le personnage. Le mot ou plutôt l'exclamation – « Littérateur ! » – n'est pas ici anodin. Est-ce qu'il se rapporte au propos trop imagé, exagéré ? Insinuerait-il la fausseté *versus* la véracité ? Le Dr. Posso est « furieux » à propos du terme et réfute cette appellation en lui opposant la factualité bien précise de la science : il a « calculé » l'accumulation de chair humaine,

⁴⁷ P. Willems, *Les miroirs d'Ostende*, op. cit., p. 27.

⁴⁸ À propos de son écriture théâtrale, Paul Willems note qu'il a surtout voulu « donner un aperçu de ce qui, au théâtre, dépasse le langage, ou plutôt rôde autour du langage, sans être ni langue ni parole », dans Paul Willems, *Un arrière-pays. Réveries sur la création littéraire*, Louvain-la-Neuve, Presses universitaires de Louvain UCL, 1989, p. 2.

donc il ne s'agit en aucun cas d'être un « littéraire ». Ce terme nous intéresse dans la mesure où il permet d'une part la réflexion sur l'esthétique, notamment lorsqu'il s'agit de raconter l'horreur : signifierait-il fausser les faits, imaginer, et rejoindrait-il ainsi la fable même du récit qui se base sur la fausseté *versus* vérité ; d'autre part, il permet de revenir sur un événement dont la réalité a dépassé ce qui aurait pu être imaginé (comme ce qui est imaginé ici par le Dr. Posso). À la question : « Et sur quoi allons-nous déboucher après la guerre ? », la réponse s'improvise : « Sur nous-mêmes » (p. 22). Si Alba a pu survivre, c'est aussi sans doute pour permettre de dire la vérité, celle qui n'est pas seulement révélatrice de la tricherie (« Et maintenant vous ne pouvez plus tricher »), mais avant tout de la temporalité de l'après – dans le présent :

Le jeune homme. – Alba.

La jeune femme. – Je ne te reconnais pas.

Le jeune homme. – Comme tu as changé (p. 94).

Car, à la fin, la vraie Alba (la jeune femme) et le vrai Guy (le jeune homme) – celui que tout le monde croyait mort et qui a aussi survécu⁴⁹ – se rencontrent. Déjà, nous voyons que les survivants ne portent pas de noms (le jeune homme, la jeune fille). Cette rencontre révèle justement la présence de ce pan d'histoire entre l'avant et l'après. Ils sont bien là, mais rien ne peut être comme avant. On ne peut enjamber cette rupture. On ne peut mentir et dire la possibilité de reprendre là où on s'est arrêté. Mais l'impossible – au sens de « l'im-possible » – est sans doute « aussi la condition ou la chance du possible. Un « im-possible » qui est l'expérience même du possible »⁵⁰.

Les souliers du marcheur

Parmi les conférences prononcées par Paul Willems lorsqu'il occupait la Chaire de Poétique en 1988, dans lesquelles il se raconte tout en réfléchissant simultanément sur la création littéraire, un passage est consacré à son voyage en Israël, dans les années 1960, où il a visité Yad Vashem :

[...] le mausolée du souvenir où, dans des salles successives dont l'architecture est d'une simplicité sublime, est consigné ville par ville, village par village, le

⁴⁹ Contrairement à Alba, il n'a pas été raflé, mais a survécu au typhus.

⁵⁰ J. Derrida, « Une certaine possibilité impossible de dire l'événement », *op. cit.*, p. 101.

nombre des victimes de l'holocauste. Les milliers de plaques donnent simplement un chiffre. Autant de victimes à Amsterdam, à Anvers, à Berlin, à Paris, à Varsovie, mais aussi dans les petites villes et les villages. Il y en a des milliers. C'est toute l'Europe qui défile là⁵¹.

Deux choses se démarquent surtout dans la réflexion willemsienne : l'énumération des villes et les chiffres des victimes. Ce n'est plus une étendue abstraite – par exemple l'Allemagne nazie – qui accumulerait les victimes abstraites, mais les villes et villages aux noms bien concrets, qui sont habités et étaient aussi habités au moment des faits et dont la géographie s'étire sur l'Europe entière. Les chiffres, pourtant, s'inscrivent toujours dans l'abstrait le plus absolu, même si en soi ils épouvantent : six millions, le chiffre total inscrit à la fin, à la sortie du monument. Cependant, une fois encore, l'abstrait se concrétise : à la fin du parcours on découvre les « souliers d'une petite fille, trouvés à l'entrée d'une chambre à gaz »⁵².

Un objet personnel, un objet d'utilité superflue – étant donné qu'il subsiste à sa propre utilité, le corps de la fille n'étant plus là. Image magrittienne par excellence, ce focus sur l'objet-soulier introduit en effet des corrélatifs picturaux. *Le Modèle rouge* (1935) de René Magritte, qui représente les souliers dont les extrémités se clôturent en pieds humains, n'est qu'une figuration d'une analogue absence de corps dans la mesure où le corps s'absente de l'intérieur des souliers-pieds et se pose en rupture avec la logique de clôture par un corps humain. Le manque ou le vide qui se forme autour des personnages (Alba ou Jonathan), se traduit ici par l'absence du corps des souliers qui se « coupent » – si nous empruntons le terme à Derrida – à l'endroit où se situe la ligne de démarcation logique des souliers :

Encore coupe-t-il [Magritte dans *Le Modèle rouge*] le pied-chaussure à la cheville, au cou, indiquant de ce trait, ajouté aux traits horizontaux et réguliers du fond de bois, puis aux traits du cadre, que cette paire de souliers montants (vers quoi ?), maintenant hors d'usage, au col vide et délacé (différemment d'un modèle à l'autre), citant alors à comparaître les témoins de Van Gogh, diffèrent encore leur supplément de propriété, le revenu de leur usure⁵³.

⁵¹ P. Willems, *Un arrière-pays. Rêveries sur la création littéraire*, Louvain-la-Neuve, Presses universitaires de Louvain UCL, 1989, p. 43.

⁵² *Ibid.*

⁵³ Jacques Derrida, *La vérité en peinture*, Paris, Flammarion, 1978, p. 358.

« Maintenant hors d'usage » – formule Derrida à propos des souliers magrittiens qui basculent par le réalisme suggéré par la texture du bois et la chair des pieds vers l'irréel qui est un irréel « monstrueux », selon le mot de Magritte lui-même. Avant de préciser cette réflexion, revenons sur la condition de « hors d'usage ». Même si le tableau pouvait contenir l'évocation des souliers de Van Gogh⁵⁴, ceux-ci ne révèlent pas la condition identique : les souliers du peintre hollandais pourraient renvoyer à l'usure (entre autres) et en ce sens introduire l'interrogation sur l'utilité, mais ils sont en attente (en attente d'être jetés ou en attente que quelqu'un vienne les enfiler). Ils sont là, présents. Tandis que chez Magritte la condition de l'objet est celle dont le corps est absent, ou plutôt : « Dans l'habit vient ainsi s'incruster le corps absent »⁵⁵, comme le note Jongen, en précisant plus loin : « Dans l'habit s'incruste le corps absent, au lieu qu'y soit le corps vêtu »⁵⁶. C'est l'absence qui est le mot clé dans le tableau de Magritte, une absence qui introduit le monstrueux :

Le problème des souliers démontre combien les choses les plus barbares passent, par la force de l'habitude, pour être tout à fait convenables. On ressent, grâce au 'Modèle rouge', que l'union d'un pied humain et d'un soulier de cuir relève en réalité d'une coutume monstrueuse⁵⁷.

C'est donc en ce sens que le tableau magrittien, dans sa condition de « hors d'usage », semble construire les références (intuitivement et de manière prémonitoire) avec les souliers de la petite fille qui ont marqué Paul Willems à la sortie du mausolée. Les souliers hors d'usage, avec le corps absent « incrusté » : « On comprend en voyant ces souliers que le chiffre de six millions ne peut s'entendre comme un *total*. Il s'agit d'une accumulation d'unités. C'est-à-dire six millions de fois une personne »⁵⁸.

Chez Anise Koltz, nous lisons à propos de Jonathan tout au début de l'histoire : « Ses pieds feront de lui un marcheur »⁵⁹, il « sera une route

⁵⁴ *Vieux souliers aux lacets*, 1886.

⁵⁵ René-Marie Jongen, *René Magritte ou la pensée imagée de l'invisible. Réflexions et recherches*, Bruxelles, Publications des Facultés universitaires Saint-Louis, 1994, p. 858.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 861.

⁵⁷ Ainsi que le remarque Magritte en 1938 dans une conférence à propos de son *Modèle rouge*, cité dans David Sylvester, Sarah Whitfield, *René Magritte. Catalogue raisonné*, vol. II, Oil Paintings and Objects 1931-1948, Antwerp, Fonds Mercator, Houston TX, Menil Foundation, 1992, p. 205. Le tableau aurait été suggéré à Magritte par Max Ernst dont l'idée lui est venue de l'enseigne d'un cordonnier à Touraine ; selon Marcel Mariën, l'auteur du titre est Nougé (*Ibid.*).

⁵⁸ Paul Willems, *Un arrière-pays. Rêveries sur la création littéraire*, op. cit., p. 44.

⁵⁹ A. Koltz, *La lune noircie*, op. cit., p. 9.

qui se perdra dans le lointain »⁶⁰. Mais pour les pieds de marcheur, il faut les souliers. C'est notamment dans la deuxième partie, dans laquelle la narratrice passe à la première personne et s'adresse à son époux mort des suites de tortures, que l'image des souliers surgit :

Sur mon chemin, le premier être que je croise est Jonathan, ton protégé.
Ses épaisses chaussures semblent avoir pris la forme de ses pieds qu'elles n'ont jamais quittés. Elles sont à présent le symbole de l'innocente folie qui le pousse à errer dans la ville.

[...]

'L'idiot', crie un gamin qui passe. Jonathan se raidit, pose la main à son front et fait le salut militaire à l'enfant.

Tout comme la mienne, l'haleine de Jonathan s'évapore en brume dans le froid. Je lui remets une partie de tes vêtements ainsi que ta réserve de cigarettes (p. 62-63).

La réminiscence magrittienne est ici aussi flagrante. Jonathan, qui semble être atteint d'une « innocente folie », erre dans les rues, victime de railleries d'enfants, devenu une sorte « d'idiot » du village. Ses vieux souliers usés « semblent avoir pris la forme de ses pieds » : « incrustés » dans l'objet, les pieds forment avec lui « un seul et même corps. Ils font la paire et la soudure »⁶¹ – comme l'aurait exprimé Derrida dans sa référence au *Modèle rouge*. Le corps de Jonathan qu'on a de toute force souhaité évacuer, éliminer, est toujours là, soudé aux souliers qui font de lui un marcheur. Sait-on si parmi les vêtements du mari défunt que la narratrice décide de léguer à Jonathan afin de faire de lui son successeur, il y avait aussi des souliers ? Rien n'est précisé à ce sujet. Mais étant donné l'accent qui est mis sur les chaussures usées, il est possible de le supposer, même si cela n'a pas autant d'importance ; ce qui compte, c'est le vêtement de l'autre, victime du nazisme, qui va désormais habiller le corps.

Si l'on émet cette hypothèse, les souliers du corps-absent-de-la-victime (le mari) trouvent ici preneur – un propriétaire autre que celui auquel l'habit appartenait. Le corps du survivant est toujours *là*, comme celui d'Alba chez Paul Willems. Celle, dont il ne restait ni l'habit, ni les lettres (celles qui ont subsisté se sont avérées fausses), dont on a voulu falsifier l'histoire, revient parmi les vivants (« je suis revenue », p. 92), avec son corps et son aptitude à la parole (« maintenant vous ne pouvez plus tricher »⁶²).

⁶⁰ *Ibid.*

⁶¹ J. Derrida, *La vérité en peinture*, op. cit., p. 358.

⁶² P. Willems, *Les miroirs d'Ostende*, op. cit., p. 92. Voir note 38.

Conclusion

Les deux textes, composés après la Seconde Guerre mondiale, avec un écart de trois décennies, tentent de revenir sur cet événement sans précédent que constitue la Shoah, sans toutefois construire la narration ou la fable à partir de ce dernier. Il s'agit surtout, nous l'avons vu, d'une réflexion sur l'après-événement ou, plus précisément, sur la rupture que celui-ci représente dans une temporalité de l'après. Refuser la parole pour ne pas s'adresser au père et à la mère infanticide (même si l'acte n'a pas réussi), relève de cette rupture (générationnelle) ou de la même impossibilité de faire coïncider la vision du monde telle qu'elle apparaît à la naissance, c'est-à-dire en étant suspendu (où le monde s'expose à l'envers), avec celle qui se dessine au moment où l'homme doit se conformer à devenir marcheur, c'est-à-dire changer de position et effectuer une rotation. Quelle est la vraie image et quelle est la fausse ? En refusant la parole et la marche – est-ce que cela signifie refuser le mensonge ? – Jonathan, qui est un survivant, est aussi un paria (les enfants le torturent depuis sa naissance), un idiot qu'on raille. Willems également met au centre de son interrogation une survivante, cependant ici il s'agit bien d'une survivante qui a connu le monde d'avant et a été victime d'une rafle. Elle survit dans l'après et pour elle, revenir est crucial, tout comme la parole pour empêcher le mensonge.

Mais chez Willems, tout comme chez Koltz, dans le monde d'après, personne ne veut des survivants. Cet 'après' – où, chez Willems chacun est 'pré-paré' et déguisé⁶³, à l'instar des fenêtres peintes sur les murs (de fausses fenêtres donc) – n'était pas prêt à contenir aussi les survivants, c'est-à-dire ceux qui ont été une fois évacués – expulsés – poussés hors de l'espace habitable, hors du ventre, à l'instar de ces souliers-vidés-de-corps et « hors d'usage ».

⁶³ Tous les personnages se déguisent, que ce soit de manière directe ou indirecte.