

# Antoine Choplin, *Le héron de Guernica*, Arles, Rouergue, 2011.

Monique Lojkin Morelec

## Biography

Monique Lojkin Morelec is Professor Emeritus of Paris Sorbonne University (Paris IV) and author of *T.S. Eliot, Essai sur la genèse d'une écriture* (1985).

## Keywords

Antoine Choplin, *Le héron de Guernica* (2011), Pablo Picasso, Spanish Civil War.

**Citation** *Arts of War and Peace* 1.1. (March 2013) **The Fallen & the Unfallen** <http://www.awpreview.univ-paris-diderot.fr>

---

Au premier abord le titre du roman m'a déçu avec ce qui ressemble fort à une paronomase implicite héron/héros, probablement d'autant plus teintée d'ironie qu'on ne peut s'empêcher de songer à ce que montre le tableau de Picasso. A la lecture du livre cependant, il m'est apparu que ce n'était pas vraiment de cela qu'il s'agissait ou, du moins, si le héron était le héros du roman, dans son hiératisme stoïque où la vibration de la vie s'est transmuée en attente de la mort, s'il en était la figure christique, comme le suggère, dès les premières pages, le curé Eusebio, ce n'était que par réfraction, dans la mesure où sa blessure, qui ne nous est révélée qu'au moment où Basilio met la dernière touche à son dessin, lorsque les bombardements se sont enfin tus, nous renvoie implicitement au grand déchirement que fut l'horreur collective du bombardement qui passe pour lui par la mort de Celestina, la jeune fille aimée à laquelle il destinait son dessin.

Le héron de Guernica est un petit livre ambitieux en dépit de la modestie réelle de son protagoniste, le jeune peintre Basilio que le Curé Eugenio envoie néanmoins à Paris, le jour de l'inauguration de Guernica au pavillon de l'Espagne à l'exposition du Champ de Mars pour montrer à Picasso ce héron christique, peint le jour même du massacre et terminé avec le sang « volé », pense le peintre, au héron blessé. Le roman enchâsse, dans le récit de l'arrivée de Basilio à l'exposition et sa confrontation avec le tableau de Picasso, le récit des deux jours, l'un presque ordinaire, malgré de nombreux signes avant-coureurs, et l'autre tragique, qu'il a vécu dans sa ville natale de Guernica.

Contrairement à Picasso qui projette dans la modernité artistique sa vision exacerbée d'une horreur qu'il n'a vécue que par l'imagination créatrice, Antoine Choplin, qui n'y était pas non plus, tente de nous faire revivre le massacre et le jour

qui l'a précédé à travers le vécu sans prétention de Basilio, son peintre fictif qui sait bien qu'il lui reste tout à apprendre, et de la vie et de la peinture.

C'est donc un roman qui se veut tout à la fois roman historique, roman d'apprentissage et réflexion sur les modalités de la représentation artistique ; peut-être aussi un roman qui, à la différence du tableau de Picasso, s'inscrit dans la tradition chrétienne, non seulement par son héros christique, mais aussi par l'innocence fondamentale de Basilio qui par deux fois joue le bon samaritain, en permettant au déserteur d'échapper à ses poursuivants et surtout, à l'inverse, en aidant le soldat républicain blessé à rattraper les autres soldats épuisés qui se hâtent de gagner le bivouac qui leur a été prémonitoirement assigné près du cimetière. C'est à cette occasion que, là encore de manière symbolique, la belle chemise blanche qui lui a été prêtée pour aller au bal avec Célestina se trouve déchirée et maculée de sang. Certes c'est là plus du sang de victime que du sang de héros, mais la déchirure de la chemise en viendra à symboliser la grande déchirure de la mort, et sa blancheur maculée de sang nous rappelle immanquablement celle du fusillé du Tres de Mayo de Goya lorsque, fou de douleur après l'annonce de la mort de Celestina, emportée dans le ciel dans un grand éclair blanc, dira l'encadreur Bolin, Basilio arpente le mur du Carmel, bras écartés comme un Christ, pour dire à Maria que plus personne ne pourra réparer la chemise qu'elle lui avait prêtée. L'image certes se trouve tempérée par le doute de Basilio qui demande au curé ce que son Dieu avait bien pu penser pendant le bombardement, tout comme Voltaire qui, dans le passage du poème sur le tremblement de terre de Lisbonne que cite Bolin, appelait les Leibnitziens à venir confronter leur « tout est bien » avec le terrible spectacle.

Pour le côté historique, l'auteur a placé son peintre du côté des républicains, et son curé du côté des malheureux et l'on voit bien que, pour l'iconographie du massacre, il a utilisé les mêmes documents que Picasso, même s'il a choisi d'en modifier les proportions ; ainsi en montre-t-il assez peu les victimes humaines et, après une brève mention d'un « cheval calciné » s'attarde-t-il longuement, peut-être d'ailleurs avec un peu trop de complaisance esthétique, sur la « chorégraphie » des trois taureaux en flammes dont Picasso n'a retenu qu'un seul.

Au niveau de la représentation artistique, contrairement encore à Picasso qui nous montre des visages à l'expression exacerbée par la douleur, c'est dans la description des gens simples et de leurs actes simples, qui disent leur faculté de survie, qu'il excelle, le garçon aux mouettes, le vieil oncle à la langue bien pendue, qui sait bien mieux que Basilio comment vendre un cochon au marché et qui réclame ses béquilles et de la musique lorsque les bombardiers s'éloignent un peu, l'enfant dont la maison vient d'être détruite mais qui ne sait parler que de foot en serrant contre lui son ballon, Basilio lui-même qui ne peut manifester sa douleur à la mort de Celestina que, de manière totalement régressive, par une ritournelle enfantine et un grand beuglement de taureau blessé et, lorsqu'il retrouve la parole, ne peut dire l'irréparable qu'à travers l'accroc de la chemise, pour lequel il ne reste plus que le fil blanc à l'étal de la mercerie où Celestina rêvait de travailler. Pour tout exorcisme le jeune peintre ne peut que retourner au marais, terminer après le massacre, le dessin du héron commencé au petit matin pour l'offrir à la jeune fille.

Pour le romancier l'expression de l'émotion passe avant tout par ces déplacements de l'horreur d'abord vers le monde de la pure panique animale que symbolisent les trois taureaux dans ce qu'elle a de plus démesuré, puis en revanche, au niveau humain, vers ces petites choses que sont le ballon, la bobine de fil blanc, mais surtout l'accroc dans la chemise blanche, qui d'abord peuvent paraître hors de

proportion avec les circonstances, comme le dit Maria dans la scène du mur, jusqu'au moment où elle comprend l'abîme de désespoir qui se cache là derrière, comme il se cache derrière le mutisme du poète gitan que lors, du massacre de Badajoz, on avait forcé à chanter pendant que, derrière le mur où il était appuyé, les nationalistes fusillaient les gens par milliers.

En enchâssant ce court récit du poète frappé de mutisme par l'horreur de ce qu'il a vécu dans son récit de la réception émotionnelle du massacre par son peintre, avant de l'enchâsser lui aussi dans la rencontre avec le tableau de Picasso dont il ne dira rien, mais où l'on sent passer l'émotion, là encore à travers de tous petits détails, tel celui des orteils de Picasso qui se posent sur le carton à dessin de Basilio, le but du livre n'est pas tant de rivaliser avec Picasso que de réfléchir sur les possibilités de témoigner du réel par l'expression artistique, qu'il s'agisse de la littérature ou de la peinture.

Dans la cave de Bolin l'encadreur de tableaux, Basilio est invité à oublier la guerre en retournant à ses obsessions de peintre qu'il l'aide à reconnaître comme un besoin de capter le vivant, d'en garder la trace, même quand le modèle a disparu, puis il lui montre une autre façon de confronter, par la poésie, l'expérience du moment, en citant les alexandrins héroïques de Voltaire (d'ailleurs curieusement transcrits en continu comme de la prose, dans l'édition du roman).

Avec le curé Eugenio et son appareil photo, on n'est plus d'emblée dans le domaine de l'art, mais d'abord dans celui du témoignage et pourtant l'on y est aussitôt ramené dès lors que Basilio se rend compte que la photo d'un bombardier ne témoigne pas aussi bien de la réalité de la guerre comme perte de toute vie que celle d'une bicyclette abandonnée au milieu d'une place déserte, et le curé de conclure que c'est, en art comme en religion, du travail de l'invisible (qui, pour le curé, est Dieu) que l'on voudrait témoigner. Dans l'église où apparaît le poète gitan, c'est l'absence, le degré zéro, de la musique et de la poésie, réduites au mutisme, qui donnent à imaginer la scène du carnage que raconte la femme alors que le gitan lui-même ne pouvait en entendre que l'écho derrière le mur qui lui en cachait la vue.

La poésie reparaît pourtant au premier plan lorsque Bolin vient rendre compte à Basilio du sort de Celestina dont il ne parvient à faire comprendre qu'il ne la reverra jamais plus qu'en lui récitant des vers qu'il terminera par l'image, presque réaliste, mais aussi tellement symbolique, du grand éclair blanc qui l'a enlevée au ciel dans un nuage de poussière grise.

Le meilleur du roman n'est cependant pas dans les discours à mes yeux un peu artificiels de Bolin, dans ses détours métaphoriques et littéraires, mais bien plutôt dans les brefs échanges dialogués de Basilio avec les personnages plus secondaires, où il se dit peu de choses mais où l'on sent passer dans ce presque rien quelque chose de l'invisible du vécu véritable. C'est dans le non-dit, voire même dans la douleur animale et dans la folie de la scène sur le mur, que l'émotion est la plus forte. Du tableau de Picasso le romancier ne dit rien, mais tout le roman est construit pour aboutir à l'intense confrontation finale, qui n'est pas un face-à-face, mais une double présence muette face au tableau, entre le peintre du héron et celui de Guernica, puis à leur double reculade, l'une vers la célébrité et l'autre semblable à celle du héron blessé dans la roselière, bien qu'il s'agisse aussi du retour à la vie simple, au soleil, à l'eau vive et au vol des mouettes.

Le but du livre n'est pas en effet de mettre en concurrence les deux peintres, celui qui a vu l'horreur de ses propres yeux et en a reçu la déchirure mais n'en témoigne que par la dernière touche sanglante de son pinceau sur le héron qu'il avait

peint par amour, et celui qui l'a recréée à la force d'une imagination créatrice visionnaire. Ce qu'il nous montre c'est l'impossibilité, pour celui qui a vécu l'horreur, de la dire autrement qu'à travers le déplacement de l'indicible vers le quotidien le plus modeste et son silence devant la grandeur de la vision créatrice qui, par delà les possibles limitations tout humaines du créateur, le laisse sans voix, comme d'ailleurs le romancier qui dit son histoire.