

Docteur Frantz Fanon

Camille Laurens, *Celle que vous croyez* - Trente-trois enfants de Turquie

Leslie Kaplan et la Révolution - Miró : l'essai comme espace de création

Alain Veinstein et André du Bouchet - La religion, thème de gauche

La musique dans les camps de la mort - *Le nouveau nom* d'Elena Ferrante

Ernst Bloch ou la passion philosophique - Le XIX^e siècle devant 1848



Suspense, une nouvelle chronique

Camille Laurent Celle que vous croyez <i>par Gisèle Sapiro</i>	p.3
Leslie Kaplan Mathias et la révolution <i>par Ulysse Baratin</i>	p.5
Mathieu Larnaudie Notre désir est sans remède <i>par Gabrielle Napoli</i>	p.7
Yan Gauchard Le cas Annunziato <i>par Jean Lacoste</i>	p.9
Jacques Richard Le carré des Allemands <i>par Stéphanie de Saint-Marc</i>	p.10
Rencontre avec Patrick Lapeyre <i>par Norbert Czarny</i>	p.10
Alexis Boyer Le Kâmasûtra - exactement comme un cheval fou <i>par Shoshana Rappaport-Jaccottet</i>	p.11
Alain Veinstein Venise, aller simple <i>par Maurice Mourier</i>	p.12
André du Bouchet Entretiens avec Alain Veinstein <i>par Marie Étienne</i>	p.15
Vladimir Vertlib L'étrange mémoire de Rosa Masur <i>par Gérard Noiret</i>	p.16
Elena Ferrante Le nouveau nom <i>par Monique Baccelli</i>	p.18
Une enfance turque <i>par Jean-Paul Champseix</i>	p.20
ESSAIS	
Jean Birnbaum Un silence religieux <i>par Jean-Yves Potel</i>	p.23
Sudhir Hazareesingh Ce pays qui aime les idées <i>par Maïté Bouyssy</i>	p.24
Frantz Fanon Écrits sur l'aliénation et la liberté <i>par Sonia Dayan-Herzbrun</i>	p.26
Michèle Riot-Sarcey Le procès de la liberté <i>par Rémi Guittet</i>	p.28
Ernst Bloch Du rêve à l'utopie - entretiens philosophiques <i>par Georges-Arthur Goldschmidt</i>	p.30
Catherine Millot La vie avec Lacan <i>par Michel Plon</i>	p.32
Georges Raillard Miró <i>par Yves Peyré</i>	p.33
Georges Didi-Huberman Ninfa Fluida - Essai sur le drapé désir <i>par Gilbert Lascault</i>	p.35
Hélios Azoulay et Pierre-Emmanuel Dauzat L'enfer aussi a son orchestre <i>par Frédéric Ernest</i>	p.37
Bohumil Hrabal Une trop bruyante solitude <i>par Monique Le Roux</i>	p.38
Suspense <i>par Claude Grimal</i>	p.40

Éditorial**Critique sans papier**

Engagement sans passeport pour la littérature, les idées et les arts, nous permettant de vous rencontrer, lecteurs et des lectrices, peut-être de Palmyre, de Mirepoix, de Poissy, de Sibérie, de Riga, de Galway, de Westford, de Fordham, de Amherst, de Stanley, du Liban, de Banya Luka, du Canada, du Danemark, des Marquises, de Kinston, de Stonehenge, d'Angeville, de Villefranche, de Franche-Comté, de Tervureen, de Renbeck, de Bec sur mer, de Mer, de Méribel, de Bellegarde, du Gard, de Garopa, de Paris... partout où vous êtes désireux de pouvoir lire sur les livres en français, que vous le parliez seul ou en même temps que d'autres langues. C'est ce que permet le journal en ligne et de le savoir nous rend heureux.

Cette quinzaine, nous mettons en avant des œuvres qui créent des espaces secrets, qui rappellent l'importance des choix écartés, des implications puissantes dans des causes marginales, obliques, nécessaires. C'est le cas de celui de Frantz Fanon dans l'enseignement en psychopathologie sociale et dans la psychiatrie, moins connu que celui mené aux côtés du FLN ou contre toutes les formes d'aliénation coloniale. Sonia Dayan-Herzbrun rend compte de l'important volume rassemblant ses écrits dans ce domaine. L'Hôpital psychiatrique est aussi le cadre du roman très impressionnant de Camille Laurens, *Celle que vous croyez*.

À force d'avoir été retenu, tenu secret, le récit des nombreuses années que Catherine Millot a passé dans le compagnonnage intime de Lacan est une merveille de discrétion, de vie sensible. Lacan y est très différent des portraits habituellement donnés de lui et, c'est la force de ces souvenirs, bien plus proche de nous.

Lorsque la France est vue depuis l'étranger, elle apparaît souvent plus intéressante. On devait à un anglais, Théodore Zeldin, l'histoire des passions françaises. On doit à un Mauricien professeur à Oxford, Sudhir Hazareesingh, l'histoire de la relation très particulière que la France et ses élites ont avec les idées. Ces dernières sont toujours au cœur du livre de Jean Birnbaum, *Un silence religieux*, dont traite ici Jean-Yves Potel.

Nous vous proposons aussi, une nouvelle rubrique, « Suspense », que Claude Grimal consacrerait régulièrement aux enquêtes policières et aux thrillers. La musique est désormais présente dans nos colonnes grâce à Frédéric Ernest qui nous entretient cette fois de la musique dans les camps. Nous profitons aussi des possibilités que nous offre internet pour partager avec vous la vidéo d'un entretien récent de notre collaborateur Norbert Czarny avec le romancier Patrick Lapeyre à la librairie Gallimard du boulevard Raspail à Paris.

Et dans quelques jours, de nouveaux contenus, Alain Veinstein s'entretenant avec André Du Bouchet, Mathieu Larnaudie, Ernst Bloch...

T.S.

Notre publication en ligne est adossée à une association,

En attendant Nadeau.

Vous pouvez nous soutenir en adhérant à l'association par des cotisations ou par des dons.

Membre : 15 €.

Membre bienfaiteur : 50 € ou plus.

Vous pouvez adresser vos chèques à l'ordre de : association En attendant Nadeau

28 boulevard Gambetta

92130 Issy-les-Moulineaux

en indiquant vos coordonnées (adresse postale, adresse électronique)

Qui dit « je » ?

Vrai, faux, quelle histoire est la vraie ? Comment faut-il la raconter ? La question des rapports entre fiction et réalité est au cœur du dernier roman de Camille Laurens, qui nous invite aussi à réfléchir aux formes que prend le récit, et plus particulièrement le récit de soi, dans des cadres sociaux aussi différents que la déposition, l'entretien thérapeutique, l'écriture romanesque, la présentation de soi sur Facebook, la lettre d'une écrivaine à son éditeur.

par Gisèle Sapiro

Camille Laurens
Celle que vous croyez
Gallimard, 192 p. 17,50 €

La subjectivité se constitue en interaction étroite avec les dispositifs institutionnels et communicationnels : gendarmerie, hôpital psychiatrique, cadre judiciaire, Facebook, atelier d'écriture, contraintes éditoriales, qui laissent plus ou moins de place au subterfuge, à la manipulation, à la dissimulation, aux liaisons dangereuses et aux fausses confidences, mais aussi à des expressions de sincérité qui n'ont rien à voir avec la question de la vérité.

Se succédant dans un méta-récit vertigineux qui se présente comme les pièces d'un dossier d'instruction, les récits s'enchâssent, se contredisent, sont constamment mis en échec, chacun croyant tromper l'autre et se trouvant trompé à son tour. Le roman se déroule dans un hôpital psychiatrique. Seuls le prologue et l'épilogue se situent à l'extérieur. En ouverture, la déposition d'une femme à la gendarmerie, qui constitue une plainte délirante contre les violences faites à ses semblables partout dans le monde : « *on l'a pendue cette femme vous savez bien elle avait tué l'homme qui l'avait violée ils nous tuent c'est la haine vous savez c'est la haine* ». Plainte aussi contre le sort réservé aux plus mûres d'entre elles, la valeur des femmes sur le marché sexuel allant décroissant avec l'âge : « *Les femmes de plus de 50 ans ne sont pas commercialisées, étant impropres à l'usage que veulent en faire les acheteurs* », lit la plaignante dans un journal.

On suppose que cette plaignante est Claire Millecam, professeure de littérature, 47 ans, qui s'entretient avec son psychiatre dans la première partie, intitulée « Va mourir ». Mère

de deux enfants, séparée de son mari qui a refait sa vie, elle évoque sa relation amoureuse sur Facebook avec Chris, 35 ans, qu'elle n'a jamais rencontré, s'étant déguisée en une jeune femme de 25 ans, Claire Antunes pour le séduire. Claire est obsédée par la condition féminine : « *Les chiffres me dévorent la cervelle : 48% de la population du sexe féminine, en constante diminution, contre 52% de sexe masculin dans le monde parce qu'on nous tue, cent trente millions de femmes excisées, une femme sur trois victime de violences au cours de sa vie. Je souffre d'une empathie malade envers mes semblables* ». Comme à la gendarmerie, le délire de Claire lui permet, de transgresser les codes de l'entretien thérapeutique et de renverser le rapport d'autorité avec Marc, le psychiatre : elle le traite d'inculte parce qu'il n'a pas lu *Belle du seigneur*, dépiste ses préjugés sexistes, le compare à un flic, lui avoue être attirée par lui. À la fin de l'entretien, dont on n'a que sa voix, Claire évoque le roman qu'elle a composé dans le cadre de l'atelier d'écriture animé par une écrivaine, Camille : ce roman narre « *l'histoire telle qu'elle aurait pu se dérouler si j'avais osé* ». Cependant, il lui a fallu « *choisir entre plusieurs fins, happy or not happy* ». Elle mentionne aussi un projet de cadavre exquis proposé par Camille : « *L'idée me plaît, l'idée qu'on n'écrit pas tout, qu'on est écrit aussi. Qu'on peut voir les choses autrement. Que les choses peuvent être autrement.* »

Suit l'audition du docteur Marc B., à propos du cas de Claire Millecam. Marc doit se justifier d'avoir révélé à Claire une vérité qu'elle ignorait et qui a eu l'effet contraire à celui recherché. A cette fin, il lit à ses collègues le roman que Claire a composé et qui s'intitule *Les fausses confidences*. Dans ce récit, Claire noue une belle relation amoureuse avec Chris sans lui révéler qu'elle s'était camouflée sous l'identité de Claire Antunes, jusqu'au jour où elle décide de le mettre à l'épreuve en lui faisant rencontrer cette dernière. S'est alors



QUI DIT JE ?

© Catherine Hélie

posée la question de dénouement. Pourquoi Marc a-t-il cherché à connaître la vérité sur cette histoire ? Sans doute parce qu'il y avait quelque chose d'incohérent dans le récit de Claire. Trouver la cohérence dans le récit de vie d'une patiente qui délire, le confronter aux autres récits qu'elle peut produire (ici le roman), recouper les éléments épars, comprendre ce qui s'est réellement passé pour établir son diagnostic, telle est bien la fonction d'un psychiatre en institution. Cependant, Marc, qui n'est pas indifférent à la personne de Claire, est aussi captivé par ce récit, il est « pris » par lui.

Dans la deuxième partie, qui s'intitule « Une histoire personnelle », c'est Camille, l'écrivaine, qui a la parole. Elle écrit une lettre à son éditeur, Louis, à propos du tapuscrit qu'elle lui a remis et qui est un récit autofictionnel. Dans cette relation, c'est le cadre éditorial qui impose des contraintes. Contraintes d'ordre commercial : il veut lui faire changer le titre *Va mourir*, trop agressif à l'égard du lecteur. Contraintes d'ordre juridique : elle doit le rassurer quant à sa crainte d'une éventuelle poursuite pour atteinte à la vie privée, et lui rappeler qu'il a gagné certains de ces procès (on pense alors à celui qu'a gagné Camille Laurens contre son ex-mari). Pour le rassurer sur le fait qu'elle n'a pas « pompé » l'expérience d'une pensionnaire de l'hôpital psychiatrique où elle a animé un atelier d'écriture, elle lui révèle l'histoire qu'elle a vécue mais qu'elle n'a pas eu le « courage moral » de raconter en son nom propre, esquivant la « corne de taureau » de l'entreprise autobiographique telle que la définit Leiris.

Elle lui explique aussi, pour le tranquilliser, comment elle a travesti les éléments qui pouvaient rendre le personnage reconnaissable. Elle en a fait par exemple un photographe alors qu'il était chanteur-compositeur. Dans cette histoire, qui l'a conduite à l'hôpital psychiatrique d'où elle lui écrit cette lettre, la relation avec « Chris » a bien eu lieu, et a pris

fin après qu'elle lui a livré par mégarde des indices sur son âge. La lettre de Camille met le récit de Claire et celui de Marc en abyme. Mais ce récit est à son tour mis en abyme par l'épilogue qui donne la parole au mari de Claire, Paul Millecam, lequel tente de convaincre son avocat de son bon droit dans les démarches qu'il a entreprises pour divorcer de son épouse. A l'appui de ses arguments, il lui montre une vidéo tournée dans l'hôpital psychiatrique. On y voit Claire et les autres pensionnaires, dont « une grande blonde aux yeux perçants », du nom de Camille Morand. A moins que cet épilogue ne soit la fin du roman qu'écrit Camille.

Dans tous les récits de soi que produisent ces dispositifs, il y a du vrai et du faux. Chacun d'eux livre une autre vérité. Le faux a des origines diverses : ignorance, duplicité, mensonge, délire, mythomanie dans la vie réelle, contraintes éditoriales pour l'écriture. Il peut se révéler un recours, voire un exutoire. Facebook n'est, sous ce rapport, qu'un cadre parmi d'autres, qui a cependant ceci de particulier qu'il permet plus que tout autre de se fabriquer une nouvelle identité. Mais il ne s'agit là que de la dimension la plus superficielle de l'identité : l'apparence, le nom, l'âge. Claire souligne qu'elle partage beaucoup de traits avec son avatar. Un peu comme les personnages des récits autofictionnels avec leurs auteurs : seules les propriétés permettant de les identifier sont modifiées, mais ils n'en sont pas moins vrais dans la restitution d'états d'âme ou d'expériences marquantes.

Tous ces dispositifs sont donc producteurs de récits qui falsifient plus ou moins la réalité – ils sont producteurs de fictions autobiographiques. Claire Millecam (anagramme de Camille) est une sorte de double de l'écrivaine Camille Morand qui projette en elle son histoire, mais Claire – prénom de la protagoniste d'*Index*, le premier roman de Camille Laurens – se raconte cette histoire à sa façon. A l'instar de Camille, Claire s'est fabriqué un avatar qui a sa propre histoire et intervient à différents

QUI DIT JE ?

moments de l'histoire, tel un *deus ex machina*. Plus que la question de la vérité, c'est donc celle des conditions de production du récit de soi et de sa fictionnalisation qui est au cœur de ce roman.

Roman qui prend aussi pour objet, comme d'autres livres de Camille Laurens, les rapports sociaux de sexe. L'écriture y est à la fois un moyen de combattre, voire de renverser la domination masculine, et un moyen de surmonter une expérience traumatisante (les attouchements dont a été victime la fillette de *Dans ces bras-là*), une séparation (comme dans *L'Amour, roman* et *Ni toi ni moi*), ou une aventure pénible (comme dans *Romance nerveuse*). Ici, l'écriture transgresse à la fois une norme implicite et un tabou. La norme dicte aux femmes de ne pas s'afficher avec des hommes plus jeunes qu'elles, sous peine de s'exposer au blâme ou au ridicule, quand pour un homme, une femme plus jeune est un faire-valoir de sa virilité. Symétriquement, on raille les (rares) hommes qui, à l'instar du ministre Emmanuel Macron, ont des compagnes plus âgées. Intériorisée par les femmes, cette norme est reproduite par les institutions – elle transparait dans l'entretien avec le psychiatre –, et par la littérature – comme l'illustrent les écrits d'un Michel Houellebecq ou d'un Richard Millet. Elle produit des effets sur la réalité (Chris rompt avec Camille lorsqu'il apprend son âge). La mort sociale et sexuelle à laquelle sont condamnées les femmes de plus de 50 ans est ici incarnée par la réclusion dans l'hôpital psychiatrique. « [Q]u'est-ce qu'il faut alors il faut vouloir cesser d'exister il faut se retirer de soi-même comprendre qu'on n'a plus rien à faire là plus de place je n'ai plus de place je ne sais pas où me mettre tiroir cercueil aller dans la boîte il ne sert à rien d'être jeune sans être belle ni d'être belle sans être jeune les hommes mûrissent les femmes vieillissent c'est beau un homme la nuit une femme c'est triste laissez-vous mettre au cercueil quelle transparence quelle transparence je suis transparente mon père est vitrier disparais tu comprends tu piges dégage tu captas marche à l'ombre va mourir ». La transgression du tabou consiste à dire le désir d'une femme mûre, sur le point de perdre son pouvoir d'enfanter, pour des hommes plus jeunes – voire son désir sexuel tout court.

Et pourtant, il faut se rendre à l'évidence : le désir et l'écriture demeurent les seules vérités incontestées de ce roman éblouissant.

1789 qui vient

Enfin ! L'exclamation naît sur les lèvres, avec beaucoup de naturel, à la lecture du dernier roman de Leslie Kaplan, connue pour son engagement. C'est que Mathias et la révolution est une bouffée d'air frais dans un paysage morose. Tout bruisse dans ce récit fébrile d'un 20 mai à venir, jour de début de révolution dans un Paris printanier où les gens se mettraient à parler publiquement des questions qui les agitent. Ce conte gai et furieux rappelle que les possibles politiques peuvent s'ouvrir.

par Ulysse Baratin

Leslie Kaplan, *Mathias et la révolution*.
P.O.L., 256 p., 16,90 €

Mathias, sans doute, est un jeune homme oisif. En tout cas, bien déprimé par l'ambiance générale. On n'en saura pas plus sur lui. Il est seul et il a une idée en tête : la révolution. On l'accompagne dans sa dérive parisienne qu'il ponctue d'adresses à des passants indifférents : « *Le bonheur est une idée neuve en Europe.* » Des mots, tout ça. Et prononcés avec d'autant plus d'amertume qu'ils sont exhumés d'un temps où ils avaient un pouvoir. Mathias, lui, ne peut guère que jouer avec le langage : « *...je rêve. La Révolution...* ». Il vaticine et ressasse, romantique dont tout semble indiquer son inadaptation aux années 2000. À son désarroi répond celui d'un autre garçon, rencontré sur un banc : « *On est dans un trou de l'histoire.* »

Mais, très vite, l'événement – ou les événements – advient sous la forme à la fois symbolique et triviale d'un accident d'hôpital dans une banlieue mal identifiée. Goutte d'eau de trop autant qu'étincelle : les poudres prennent feu. Une émeute se déclenche. Intra-muros, le peuple parisien s'interroge. Où est-ce que c'est arrivé ? À Livry-Gargan ? On ne sait pas. Pourquoi les médias n'en disent mot ? Ça vient de la périphérie, c'est la seule certitude. La nouvelle se répand, relayée par un bouche-à-oreille universel. Tout Paris se

1789 QUI VIENT

met subitement à parler, dans la rue, dans les cafés, les magasins, les jardins. Partout. Cette formidable décharge langagière est l'objet même du livre. Inconnus les uns aux autres, ces gens de milieux variés, d'âges différents et d'opinions parfois violemment antagonistes parlent entre eux de problèmes communs : le fonctionnement de l'hôpital, l'école, le rapport au salariat, le pouvoir, le rôle de l'État, l'immigration, les maisons de retraite, etc.

Toutes les angoisses dont la France est percluse sont mises sur le tapis et discutées. Comme si un nuage lourd de malaises accumulés crevait d'un coup en un orage de conversations simultanées, violentes et passionnées. Saturé de dialogues, *Mathias et la révolution* est le cahier de doléances de la France de 2016. Au hasard d'un Paris électrisé, les groupes se forment, échangent quelques phrases, se disloquent. Tout cela traité avec un naturalisme presque plat où sont abordées les plus fondamentales des interrogations sur les modes de vie. Des dames débattent des mérites du consumérisme et des Lumières (au rayon lumineux du BHV...). Une *taxi woman* défend la révolutionnaire Théroigne de Méricourt face à un client misogyne. Dans des bus métamorphosés en agoras mobiles éclatent des discussions sur la qualité de l'école primaire.

Leslie Kaplan brasse large et son ouvrage-filet recueille les babils et clichés idéologiques de notre époque : lamentations élégantes d'un académicien décliniste, prose néolibérale du technocrate discourant compétitivité dans une salle d'urgences bondée, ou encore propos nationalistes et aigris de ce Morel qui, « *assis, regardait le monde passer et détestait* ». Par le biais de discours contradictoires, des liens, parfois conflictuels, se recréent entre les gens. La parole, même éruptive, plutôt que rien. Et ici, sans doute, il n'est pas inutile de rappeler la dimension psychanalytique de l'œuvre de Leslie Kaplan. Que se passe-t-il ? Au fil des pages, la société se refait sous nos yeux. Parce que ça parle, ça se retisse. Ça se frictionne, ça hurle certes, mais l'anomie s'en trouve abolie.

Traversant ces éclats de voix, la grande Révolution n'en finit pas de surgir accompagnée de son cortège de spectres : Robespierre, Marat, Danton, Condorcet. Leurs mots surtout. L'apologie de 1789 est constante, et il y a là des pages magnifiques sur l'enthousiasme révolutionnaire, la naissance de la nation et le dynamisme de 1792. Entrelacée aux dialogues, l'histoire mythe se superpose à

notre actualité. Parce que cette histoire a eu lieu, même lointainement, l'espoir demeure. Livre de combat sans être roman à thèse, *Mathias et la révolution* se rattache à une tendance plus générale de redécouverte de cet événement lointain mais fondateur qu'est la Révolution. Entre autres choses, le dramaturge Joël Pommerat joue actuellement *Ça ira (1) Fin de Louis*, tandis que Denis Lachaud vient d'écrire *Ah ! Ça ira* (déjà) cet automne. Dans le domaine de la recherche, les travaux sur la Révolution française fleurissent depuis que s'est évanoui l'affrontement entre les conceptions marxiste et libérale. Kaplan s'est d'ailleurs beaucoup inspiré du récent ouvrage d'Éric Hazan sur la question. Même des économistes invoquent la Révolution, Thomas Piketty allant jusqu'à réclamer « une nuit du 4 août » à propos des inégalités fiscales... Bref, dans une France apparemment bloquée, on se réfère d'autant plus volontiers à 1789 que les idéologies gisent, soit moribondes soit peu convaincantes. Pour autant, la grande force du récit de Kaplan est de ne pas jouer la Révolution, de ne pas la représenter ou de s'en servir comme de toile de fond mais d'en utiliser la vraie sève, ce mélange de désir, de rage et de jeunesse insolente. Une Carmagnole rock retentit. À part cela, pas question de faire un film en costumes mais plutôt de restituer la dimension discursive et cette invention de langage qui fut la vraie spécificité de la Révolution.

Les langues se délient donc au fur et à mesure, en une fête qui s'accélère : il faut aller aussi vite que Beaumarchais quand on sait que le vieux monde est derrière soi. Les chansons de lycéens se multiplient, « *une fille jolie et débraillée* » croise un « *jongleur qui se démenait* » : cette ambiance de carnaval est celle de tout renversement social et de toute subversion des rôles. Au fil de ces micro-assemblées, Leslie Kaplan fait monter sur le devant de la scène ceux qui n'y paraissent jamais : « *Est-ce qu'on parle de moi ? (dans le journal). Non. Ni de ma vie, ni de mon travail, ni de mes amours, ni de mes idées.* » Dans ce roman (déjà monté par Frédérique Loliée et Yannick Bosc), Scaramouche côtoie Woyzeck et le théâtre joue un rôle crucial. Car il s'agit de donner corps.

De fait, le repère narratif initial disparaît graduellement, Mathias laissant place à la révolution, c'est-à-dire à une collectivité. Le roman se décentre au profit d'un éclatement du récit en des subjectivités de plus en plus nombreuses, non pas isolées les unes des autres mais dialoguant et interconnectées,

1789 QUI VIENT

les personnages ne se quittant que pour mieux se retrouver. Avec cette diffraction (cette multiplication, donc), le roman matérialise le peuple sans tomber dans l'opposition entre un « vrai » peuple et un autre, nécessairement parasite ou « déconnecté du réel ». Au contraire, tout le monde est là, des émigrés turcs aux bourgeois du Quartier latin en passant par les mères de famille de Belleville et les employés des classes moyennes. Tout le monde, mais pas chacun dans sa petite boîte, et c'est là l'autre puissance de ce texte. Car dans *Mathias et la révolution*, un jeune homme peut aller coucher avec un Kabyle sans que cela tourne au drame sociologique comme chez Édouard Louis. De même qu'un travailleur maghrébin peut tomber amoureux d'une vieille dame qui s'éprend de lui en retour. Contes que

tout cela, dira-t-on. Oui, précisément ! La force et l'importance de ce livre sont dans ce refus de dresser un énième constat misérabiliste de la France. Plutôt qu'un improductif redoublement du réel, ce roman se veut la prophétie (auto-réalisatrice ?) des premières heures d'un processus révolutionnaire, alors même que personne de nos jours n'ose y croire. Et même, d'une révolution totale car personnelle, heureuse, où l'on sait que toute sa vie est à repenser. Au milieu du désordre grandissant, Mathias tombe ainsi violemment amoureux : « *Dehors c'est l'émeute. Dedans, c'est l'émeute.* » Dire et mettre en scène avec simplicité ce désir que tout change, c'est faire sauter un puissant verrou psychologique. Rien n'est certain ni téléologique dans cette histoire ouverte où l'on rit beaucoup : « *crise de civilisation... fin de civilisation... mais après quoi ? Ça ne se fera pas tout seul* ».



© Jean-Luc Bertini

Rétro-fictions II

Une nouvelle réappropriation française de la culture américaine du XX^e siècle : Mathieu Larnaudie consacre son nouveau roman à l'actrice hollywoodienne au destin sombre, incarnée par Jessica Lange dans le film Frances il y a une trentaine d'années, Frances Farmer.

par Steven Sampson

Mathieu Larnaudie, *Notre désir est sans remède*, Actes Sud, 240 p., 19,30 €

J'adore Los Angeles, visiblement Mathieu Larnaudie aussi. Je dis « visiblement » parce qu'à travers sa prose dense et sensuelle, on voit la lumière aveuglante qui frappe les vitres de voitures garées sur Sunset Boulevard ainsi que les devantures de *coffee shops*, de bars et de motels. On ressent l'odeur d'armoises et de sapins balayée par le vent lorsque l'on descend le chemin solitaire et sinueux de Mulholland Drive vers Malibu. Larnaudie amène son

RÉTRO-FICTIONS II

lecteur au cœur de l'univers des premiers décennies de l'industrie cinématographique, quand les films étaient encore fabriqués par des êtres humains à fort caractère, et non par des avocats, des agents et des sociétés multinationales s'appuyant sur des sondages et des études de marketing.

Surtout, l'écriture de Larnaudie dégage une énergie et une passion qui entraînent le lecteur dans son sillage tel un coquillage surfant sur une vague au large de Santa Monica. Elle fonctionne le plus souvent par procédé d'accumulation, comme si elle doutait de sa propre capacité à convaincre, et donc cherchait à multiplier les preuves en faveur de son argumentation :

« Il avait simplement prononcé cela en un murmure étouffé (pas même un murmure) : plutôt un filet de respiration, modulé pour insuffler un tout petit peu de sens dans l'air ainsi exhalé) et, plus qu'une vraie interrogation, ç'avait été une sorte de nouvelle précaution, l'assurance que ses gesticulations entravées n'avaient pas troublé le sommeil de Frances, qu'il avait réussi à ne pas la déranger dans ce monde obscur et secret où il ne comptait sans doute pour rien et qui lui échapperait toujours, dont il ne savait pas quelles forces et quelles images le peuplaient, que de toute façon nul autre qu'elle même ne pourrait connaître – si tant est, déjà, qu'on puisse le connaître soi-même, ce cœur noir, ce noyau brut, inextinguible et dérobé qui est au-dedans de nous – et où elle était maintenant profondément plongée, et paisible. »

Cette longue phrase, narrée du point de vue de Clifford Odets, amant de Frances Farmer, dramaturge et scénariste affilié au Group Theatre dans les années 30, résume en quelque sorte l'attitude de l'auteur par rapport à son sujet : l'actrice serait fondamentalement inconnaisable, objet de fascination et de désir, autant pour sa beauté et son talent que pour sa folie. L'auteur se livre alors à un éloge poétique, écrit dans un langage pudique et hiératique non-dépourvu d'une certaine rage. On la ressent dès l'entrée en matière : *« La lumière n'exauce pas les corps, elle les massacre. »* Selon cette lecture, les stars du cinéma, agressées par les spots, sont comme du bétail, de la chair à broyer.

Dans cette vision manichéenne, les producteurs sont forcément des sadiques, d'où le portrait de Samuel Goldwyn, employeur pingre et cruel dont l'apparence physique est de

surcroît peu ragoutante : *« Il tire de sa poche un mouchoir blanc plié en quatre (ses initiales y sont aussi, brodées de bleu marine, dans un coin) avec lequel il essuie son front dégarni avant de rajuster son chapeau, son borsalino de gangster assorti à son costume impeccable taillé de gangster et à sa cravate en soie claire de gangster. »* Gangster ? Ce n'est pas l'impression que l'on avait du producteur en lisant la belle biographie écrite par A. Scott Berg, qui met en avant l'élan assimilateur de Goldwyn, et dont les photographies donnent l'image d'un homme qui, à l'instar de beaucoup d'immigrants, cherchait à s'habiller comme un aristocrate anglais et à échapper à ses origines.

Et Mathieu Larnaudie, où se situe-t-il par rapport aux siennes ? Dans ce roman, l'auteur et éditeur français, né à Blois en 1977, se cache derrière un narrateur « neutre. » Rien ne confirme explicitement notre hypothèse, énoncée dans un précédent article sur les Rétro-fictions, pour expliquer la fascination exercée sur les romanciers français contemporains par la scène culturelle de New York et de Los Angeles du milieu du siècle précédent. Larnaudie, tels ses confrères, trouve-t-il dans ce moment historique les origines de la culture dominante en France à l'époque de la mondialisation ? Le titre de son roman – « notre » désir – laisse entrevoir qu'un Français du XXI^e siècle pourrait se sentir personnellement concerné par l'évolution des mass média des années 30 aux Etats-Unis.

Du coup, la « francité » du narrateur s'exprime à travers sa maîtrise de la langue française et sa volonté de la parsemer de termes américains, histoire non seulement de transmettre un goût « exotique », mais de faire sentir au lecteur hexagonal l'ampleur de l'aliénation portée par la culture hollywoodienne. Hélas, ce mépris de l'Amérique n'est jamais franchement assumé, l'auteur préférant revendiquer son attitude « objective » et cartésienne.

Sur la quatrième de couverture on lit alors : *« En évoquant le destin de cette femme dont seul le corps aura été considéré – sublimé par les chefs op, admiré par les fans, contraint par la justice, brisé par la médecine –, Mathieu Larnaudie, qui attaque (comme on le dirait d'un acide) le réel par la fiction pour donner à penser le contemporain, livre une réflexion politique sur l'image et l'individu. »*

Une réflexion politique ? Vraiment ? En effet, le personnage de Frances Farmer est peu

RÉTRO-FICTIONS II

présent dans un roman qui abonde de portraits de son entourage – pas forcément son entourage proche – dont Goldwyn, Odets ou le directeur de l'hôpital psychiatrique où elle sera internée. Mais surtout, *Notre désir est sans remède* se construit à partir d'un portrait de l'Amérique, de sa géographie, de ses industries, de ses guerres, de ses médias. Le motif principal du film *Frances* ainsi que de l'autobiographie de l'actrice, où celle-ci serait victime d'une mère jalouse, ambitieuse et dominatrice, n'y figure pas. Et pour cause :

l'Amérique entière doit être tenue pour responsable de la déchéance de cette femme fragile et rebelle !

Quelle serait alors la nature de « notre » désir, celui des lecteurs francophones de Mathieu Larnaudie ? Est-ce de violer la star américaine, au sens figuré, à l'instar des producteurs des années 30, ou au sens propre, tels les aides-infirmiers à l'hôpital psychiatrique ? Ou sommes-nous plutôt, nous aussi, des « victimes » de l'Amérique, dans la mesure où nous la regardons tétanisés pendant qu'elle nous viole ?

Cellule de crise

Le cas Annunziato, premier roman de Yan Gauchard, est l'un des deux titres que les éditions de Minuit publient en ce début d'année 2016, l'autre étant le dernier Echenoz. Si l'on ajoute à cela le fait qu'Annunziato, le protagoniste de Gauchard, est traducteur, on ne peut qu'éprouver une saine curiosité pour ce nouvel auteur.

par Santiago Artozqui

Yan Gauchard, *Le cas Annunziato*.
Éditions de Minuit, 128 p., 12,50 €.

Remarquons tout d'abord que la traduction est l'un des plus vieux métiers du monde, généralement mais pas exclusivement pratiqué par des femmes, et dans des conditions d'exploitation souvent honteuses. À ce titre, cette profession est porteuse d'une forte charge métaphorique, d'autant que l'autre figure iconique censée la représenter est celle du saint ermite – Jérôme, pour ne pas le nommer –, qui du fond de son cloître, mène une vie d'ascète au service d'une cause. Rassurons les prudes, c'est au second panneau de ce diptyque que Yan Gauchard a puisé son inspiration. En effet, sans trop se soucier de la mécanique de l'intrigue, il enferme son personnage principal, Fabrizio d'Annunziato, dans la cellule d'un ancien couvent dominicain où Fra Angelico a peint ses plus célèbres fresques et qui abrite aujourd'hui le musée national San Marco, à Florence. Et comme Gauchard ne se prend pas au sérieux, il précise qu'il ne compte pas nous faire « *le coup de L'Annonciation* », et que c'est *La Transfiguration*, rebaptisée dans le texte *La Complainte au Christ sur la croix*, que son héros a sous les yeux. S'ensuit une série d'événements dont la vraisemblance narrative n'est pas le principal intérêt, mais qui donnent lieu à des

réflexions drolatiques sur l'Italie des années Berlusconi, la façon dont nos sociétés dérivent, le désir, l'amour, la mort, les médias, l'incurie de la police et l'hypocrisie de la curie. Et tandis que hors les murs, la crise bat son plein, Annunziato prend goût à sa captivité et en profite pour avancer dans sa traduction.

Gauchard est un auteur qui aime à se montrer derrière ses personnages. En effet, le narrateur, omniscient et bavard, s'adresse régulièrement au lecteur (« *On voudrait vous y voir* » ; « *Et puis chut, il y a du mouvement qui se prépare* » ; « *On n'a pas menti* »), ou à son protagoniste (« *Bravo Annunziato* »). En outre, une préciosité qui frise le pastiche (« *Trois jours de chantier ?* », *soliloque-t-il, le visage érubescant.* ») et le recours fréquent à des verbes déclaratifs baroques (planer, affiner, symétriser, doubler) constituent un parti pris stylistique risqué, mais qui, pour surprenant que cela puisse paraître, fonctionne.

À la lecture, il se dégage une cohérence de ton qui sert l'histoire et pose une distance débonnaire entre les événements rapportés et ce que l'on peut en penser. Certes, on a parfois l'impression qu'entre deux phrases, l'auteur nous jette un regard entendu, mais ce ton singulier et empreint d'une sorte de dandysme complice fait que l'on s'attache à ce brave traducteur. Et de cela, on lui sait gré.

Mon père, ce bourreau

Roman, comme l'indique la couverture ? Journal, comme le dit le titre ? Le carré des Allemands : Journal d'un autre, le bref texte de Jacques Richard, est en tout cas d'une force peu commune et fait entendre un « je » puissamment nourri de vécu, intensément vibrant et présent, familier dans sa chair du rôle du bourreau et de l'expérience du mal.

par Stéphanie de Saint-Marc

Jacques Richard, *Le carré des Allemands, Journal d'un autre*. Éditions de la Différence, 146 p., 17 €

Le carré des Allemands est le livre d'une fuite et d'une quête impossible. Un fils cherche son père disparu. Un père fuit son foyer, ailleurs, plus loin, toujours plus loin, dans le but d'échapper à l'emprise d'une faute indicible. L'un et l'autre sont semblables, marqués tous deux de malheur et de culpabilité. On apprendra comme au détour des pages que le fuyard fait partie de la LVF pendant la guerre – 638^e régiment d'Infanterie de la Légion des volontaires français contre le bolchevisme – puis que, rescapé, il est versé en renfort de la Waffen-SS. Aide-bourreau des Juifs. « *Quels enfants as-tu assassinés pour fuir, après, sous le regard des tiens ? Qu'est-ce donc que tu as fait pour que le tien d'enfant ne puisse rien d'autre que s'enfuir à son tour ?* », interroge le fils.

À quoi ressemble un bourreau ? À quoi ressemble un homme pris dans un système de mort ? Jacques Richard, par touches, trace son portrait. D'où vient celui-ci et quelle est son histoire ? Par bribes, par éclairs de conscience successifs, le fils raconte son père en parlant de lui-même, sondant les zones les plus sombres que l'un et l'autre portent en eux comme des prisons. La fascination de la mort. Le poids de la faute.

Le narrateur vit aujourd'hui quelque part dans une ville en territoire flamand. Reclus, il occupe une chambre-cave en entresol, une fenêtre donne sur un centre psychiatrique, des jambes passent dans la rue... Une femme au visage masculin, connue dans la jeunesse et retrouvée à l'âge adulte, rencontre la

trajectoire de cet homme solitaire. Avec elle, il reconstitue les pièces du puzzle : le père, la mère fuyant la France après la guerre pour traverser la Méditerranée. Enfant, l'Afrique, l'Algérie, et là, le père volatilisé, disparu dans la tourmente des « événements », puis plus jamais revu. Au près de cette femme aux traits anguleux revenue du passé, il se souvient. Le trouble sexuel de son adolescence, la présence singulière, hardie, de la fille qu'elle était, le goût de transgression, de sueur, de salive mouillée de gitane auquel elle est associée. Leurs jeux de regards, ce qu'ils offrent et ce qu'ils retiennent. L'excitation de la mort, aussi, donnée à des chatons sous les yeux de la fille. Sexe et mort confondus sous un même regard.

Dans une écriture trouée de silences, par des mots crus parfois, Jacques Richard retrace au fil d'une chronologie bouleversée l'itinéraire d'un fils en quête de son père, entre absence et présence. Celui d'un fils qui peut dire : « *Et s'il revenait il faudrait que je meure ou bien que je le tue* ». Celui d'un fils qui peut dire encore : « *Et s'il revenait, il faudrait qu'il m'embrasse, me serre dans ses bras. Ou alors qu'il m'achève.* » À travers un destin original, ce livre tâtonnant, d'une intelligence aiguë, explore comme en tremblant les territoires obscurs qui habitent chacun de nous.

Rencontre avec Patrick Lapeyre

Le mardi 9 février 2016, à l'occasion de la parution de *La splendeur dans l'herbe*, Patrick Lapeyre s'entretenait avec Norbert Czarny, collaborateur d'En attendant Nadeau. Une vidéo à retrouver sur www.en-attendant-nadeau.fr

Patrick Lapeyre, *La splendeur dans l'herbe*. P.O.L, 384 p., 19,80 €

« *Dans le calme absolu qui les enveloppait, on entendait très loin un avion bourdonner au-dessus de la forêt... C'était l'heure de la splendeur dans l'herbe, où les merles venaient prendre leur bain de soleil sur la pelouse.* » C'est un passage du roman, dans son premier tiers. Homer et Sybil sont dans un jardin, celui dans lequel il la retrouve. Tous deux y parlent, de tout et de rien, dans une conversation qui pourrait ne jamais finir et qui précède ou annonce le moment amoureux qui viendra,

RENCONTRE AVEC PATRICK LAPEYRE

mais bien plus tard. Ils ont été quittés : lui par Emma, elle par Giovanni. Et plutôt que de ressasser, que de souffrir, ils racontent, échantent.

Une seconde ligne du roman, ligne au sens musical, met en scène Homer, alors âgé de dix ans, trente ans auparavant. Sa mère, Ana, est une rêveuse, peu adaptée aux exigences de ce monde. Le monde qu'incarne Arno, père de Homer, ingénieur suisse, rigoureux, froid et lointain. Ils vivent à Bâle et Ana n'y trouvera

jamais sa place ; elle vient d'un bourg de campagne, en Alsace, elle est issue d'un milieu pauvre et entre son mari et elle, le désamour prend toute la place.

Le roman de Patrick Lapeyre tient sa beauté de l'apparente insignifiance de son intrigue. On suit le couple qui se forme, on perçoit les échos d'un amour qui se dissout, mais entre les deux trames, le lien n'est pas de cause à effet : chaque lecteur établit les liens et aucune lecture n'est la bonne (ou la mauvaise). On lit peu de romans avec le sentiment d'une telle liberté. N.C

Un art des plis

Ni inventaire, ni enseignement écrit, ces versets de mille cinq cents ans, rédigés dans une langue ancienne, le sanscrit, surgissent comme un cheval fou exactement, d'un « petit livre » divisé en sept parties. Dans cette traduction de Frédéric Boyer, on découvre l'étrange dilemme d'une culture savante et antique confrontée au plaisir sexuel, à sa recherche, et à sa signification. Que le Kâmasûtra ne soit pas ce que l'on se plaît à imaginer n'est pas pour surprendre.

par Shoshana Rappaport-Jaccottet

Frédéric Boyer

Le Kâmasûtra – Exactement comme un cheval fou.
Trad. du sanscrit, adaptation et présentation
de Frédéric Boyer. Éditions POL, 384 p, 19 €.

« Se faire aimer sans s'attacher mais agir comme si on était très attachée. »

Une femme peut-elle ou non renouer avec un ancien amant ? Le plaisir s'enseigne-t-il ? Partant, y-a-t-il un manuel du savoir-vivre sexuel, amoureux, social ? Les pulsions, leur violence, le bouleversement induit par la passion trouvent-t-ils un écho dans le langage ? Vieilles et vénérables questions inscrites en nous et qui régissent inlassablement nos vies. Rédigé entre le III^e et le IV^e siècle de notre ère, le *Kâmasûtra* est d'abord un texte littéraire, une puissante élégie, une taxinomie de l'art de séduire, un dialogue philosophique, un savant mélange de recettes et de rituels érotiques. Présentant des opinions antinomiques, contradictoires, il n'articule pas de clivage dialectique entre théorie et pratique.

Antique traité des techniques de l'amour, destiné aux brahmanes lettrés, constitué de versets brefs, incisifs, rédigés comme des

mantras mnémotechniques, le *Kâmasûtra* apparaît comme « Le Livre » théâtral, complexe, énigmatique de la comédie du sexe et de l'amour. Paradoxal, il est et n'est pas ce qu'il prétend être. Il prescrit une limite. Entre connaissance et poésie, imaginaire et réalité, mémoire et oubli, arguments et concision, « l'étude du plaisir devient une nécessité mélancolique confrontée à la peur [...] de ne pas y arriver comme à celle d'en être privé ». Quelle place accorder au plaisir dans nos vies ? Peut-on parler de celui-ci, l'ordonner en nomenclatures énumérées pour rappeler la finalité de l'acte sexuel ? Qu'en est-il du renoncement auquel certains se vouent ?

Soit « le contempler quand il pense à autre chose ».

Suivre les préceptes du *Kâmasûtra* incite à chercher des significations, des principes, des règles spéculatives : par exemple sur la façon de se séparer d'un amant ruiné, sur le stratagème qui permet de s'introduire dans un harem ou d'user de magie quand il le faut. Les bracelets de coquillages s'avèrent utiles. Ou encore comment lui plaire : « en faisant l'amour jouer la surprise devant tout ce qu'il fait se comporter comme un élève à qui enseigner les soixante-quatre techniques de

UN ART DES PLIS

l'amour et lui montrer inlassablement qu'elle a bien appris ses leçons et seule avec lui suivre son comportement et lui raconter ses rêves lui cacher ses petits défauts secrets au lit ne jamais refuser ses avances répondre favorablement à ses attouchements intimes l'embrasser l'enlacer dans son sommeil ».

On y dépeint une comédie de mœurs dont les personnages se nomment l'avare, le cocu, le Don Juan, les jeunes filles, les ingénues, les femmes expertes, les rusées, les mères calculatrices, les prostituées. Le confident, le fou, le parasite sont pris à témoin. Les séquences bouddhistes d'une existence se déclinent en stances, avec la possibilité de l'illumination, – pendant cette période précoce restez célibataire – ; avec la jeunesse viennent « *les plaisirs de l'amour* » ; dans la vieillesse, enfin, demeurent les Principes et la délivrance.

Dès lors que « *la parole amoureuse est un des premiers nœuds de la parole humaine* » – tout arrive dans la passion –, « *une femme qui a de l'expérience ne renoue pas sans s'efforcer de vérifier d'abord les profits la force du lien amoureux l'affection les perspectives favorables* ». Frédéric Boyer s'est intéressé au questionnement de l'amour (dans *Techniques de l'amour*, P.O.L., 2010, p. 46), à ce qui permet de retenir, voire de subjuguier l'être aimé : il note « *j'ai aimé en me souvenant de techniques troublantes à utiliser avec une rapidité extrême. Je me suis souvenu sans l'avoir très bien appris ni même entièrement expérimenté que les gens s'embrassaient sur le front, sur les cheveux, sur les yeux, les joues, les seins, les fesses, les lèvres et à l'intérieur de la bouche, le sexe, les mains, les pieds, aux plüres de chaque membre, bras, cuisses, poignets.* »

Certes, « *le désir fait naître et anéantit.* » Subir l'épreuve de la passion, c'est également réaliser qu'elle relève de soi, autant que de l'autre. Au cas par cas. À chacun son tourment. À chacun sa fantaisie. « *Le secret du sexe c'est toujours moi. Moi et les autres* » écrit Frédéric Boyer dans sa remarquable préface. Le *Kâmasûtra*, exactement comme un cheval fou est une limpide, festive, éblouissante invitation à lire. L'injonction (corrosive) nous est faite d'accueillir ce qui nous est commun, comme ce qui nous distingue. L'incitation à comprendre patiemment, même avec prudence, ce qui nous porte vers l'autre. « *Pour être heureux léche[z] un mélange de poudre de lotus rose et de nymphéa bleu de gingembre de safran de miel et de beurre.* »

Écriture résiliente

Un poète d'une force, d'une originalité, d'une obstination singulières, qui fut d'abord un peintre puis y renonça pour se dire, inlassablement, de recueil en recueil, n'ayant, comme il est naturel pour un lyrique contrarié, d'autre sujet que lui-même, que ses questionnements insolubles, que sa difficulté d'être : tel est celui qui a rassemblé sa production de quinze années en 2014 dans L'Introduction de la pelle.

Alain Veinstein, *Venise, aller simple*
Seuil, Fictions & C^{ie}, 293 p., 19 €

Mais le même homme se trouve être assez riche intérieurement d'expériences souvent minuscules, solitaires, fondées en imaginaire plutôt qu'en réel, pour nourrir une œuvre en prose qui prend une forme romanesque sans concession excessive aux récits du monde des autres – seuls l'intéressent les êtres et les choses passés à travers le filtre aux mailles serrées de son propre désir. Ainsi naissent des fictions aussi peu banales que *Dancing* (2006, Seuil), aussi saugrenues et ludiques que *Cent quarante signes* (Grasset, 2013).

Et puis intervient un accident d'une remarquable trivialité, pas moins scandaleux pour autant. Dans la vie ordinaire, cet écrivain perd son emploi de trente ans, évincé de la radio où il avait créé et maintenu des émissions nocturnes d'une puissance suggestive qu'aucun des auteurs ayant eu l'honneur d'y être convié à parler de leurs livres ne pourra oublier. C'est un choc pour chacun d'eux, sachant bien qu'il a vécu là une aventure, enveloppé dans les replis de la voix et des silences de l'intervieweur, si particulière, si particulière-ment envoûtante et beaucoup plus longue que les 35 minutes de sa durée réelle, qu'il n'y a aucune chance pour qu'il en connaisse jamais une autre semblable. C'est un choc aussi et peut-être surtout pour le retraité malgré lui, qui se trouve soudain « *remys et renié* » comme le dit Villon de son « *amant martyr* ». Bien entendu, il ne manque pas de censeurs sourcilleux pour dire « *place aux jeunes !* » avec une apparence de légitimité. C'est oublier que le véritable artiste a le droit de choisir lui-même le moment où la mémoire

ÉCRITURE RÉSILIENTE

du corps lui fait éprouver intérieurement que ses forces l'abandonnent et qu'il doit passer la main. On ne congédie pas un artiste en pleine possession de ses moyens. Or du micro, Alain Veinstein était l'artiste, possédant l'oreille absolue.

Mais peu importe l'anecdote. L'intervieweur orphelin de son art mobilise alors ses autres ressources et résiste. Le fera-t-il en vers ou en prose ? Les deux. D'où le charme purement littéraire de ses travaux post-traumatiques, où l'on trouve par exemple un exercice d'admiration aussi insolite que *Les Ravisseurs* (Grasset, 2015). Insolite parce qu'il est rarissime qu'un créateur sache rendre, avec humilité et profondeur critique, aux écrivains qui l'ont bouleversé en tant que lecteur, et par là formé, un hommage sincère et non convenu qui soit en même temps une tentative d'introspection concernant les étapes d'un parcours initiatique de poète.

Chacun des portraits, toujours aigus et attachants, des « ravisseurs » (littéralement ceux qui ont ravi, arraché le débutant aux appâts mortels de la délectation morose et fait muer sa voix) peut être goûté pour sa spécificité. Chacun a ceci d'original que les grands intercesseurs premiers (Yves Bonnefoy, André du Bouchet, Louis-René des Forêts), mais aussi les compagnons rencontrés sur ces esquifs que furent les revues *L'Ephémère*, *Le Collet de buffle*, *Orange Export Ltd* (Pascal Quignard, Anne-Marie Albiach, Claude Royet-Journoud) figurent dans ce livre indissolublement comme objets de dévotion littéraire et comme amis intemporels. Portraits affectifs – les seuls qui vaillent –, portraits plus qu'empathiques car les traverse une effusion si vive, si authentique qu'on ne peut que la nommer amour. Rien n'est moins fréquent que d'affirmer sans fard l'amour qu'on porte à ses amis, le culte que l'on rend à l'amitié. La Fontaine sûrement, Flaubert parfois, Baudelaire : rien que du très beau linge.

Désintéressée, l'amitié ? Assurément, et en même temps d'une folle exigence. Car chercher sa voix, pour un jeune poète au départ mutique, n'a rien d'une métaphore. C'est une réalité concrète : il ne se sentira exister que lorsque d'autres créateurs sur la réserve, peu expansifs, lui ménageront le droit à la parole, souvent gagné par eux, dans le passé, sur un creux existentiel à la Blanchot. Quand, malgré l'attrance pour l'œuvre, l'échange parolier n'a pas lieu, cela donne un

portrait court, sec et froid (Michel Deguy). Quand le contact s'établit en dépit de tout, de la distance sociale par exemple, la ferveur émerveillée s'installe presque d'emblée (Jacques Dupin). Toujours, la recherche de la conjonction, de l'entremêlement, de la transmission électrique de voix à voix, constitue le centre bouillonnant de la rencontre. En s'échangeant, la voix d'accueil permet à la voix humiliée, cachée, d'éclater au jour, et c'est ça, tout simplement, le poème chez Alain Veinstein, ce qu'il apprécie chez autrui, ce qui finalement a jailli de lui : la parole gelée de Rabelais a fondu, elle s'énonce désormais, elle existe, l'émetteur s'y résume et s'y accomplit.

Dès *Les Ravisseurs*, on comprenait donc qu'il était impossible que de la voix, dont le surgissement l'avait fondé, l'ancien malade de la parole ne fit pas son bain d'éternelle jouvence. L'un des textes émouvants et révélateurs du livre se contente de faire advenir du néant la voix de Jean Tortel, qui dans son jardin de Provence, en 1990, parle du temps qu'il fait, de ses légumes et de ses fleurs, et trace ainsi, d'un simple jeu vocal, l'autoportrait d'un écrivain qu'on aurait aimé connaître. Dois-je mentionner que la voix d'Alain Veinstein, inséparable de l'atmosphère hors sol de ses émissions, ne ressemble à aucune autre, et qu'elle est belle et harmonieuse, d'une sérénité conquise sur le vide ?

Cette voix néanmoins, voix fabriquée, grâce au casque de l'intervieweur qui isole celui-ci dans une bulle et l'oblige à changer de personnalité, c'est elle dont la retraite a coupé le fil. Que faire ? A cette question lancinante, à moins d'un effondrement dans le silence, seule la fiction permet de répondre, c'est ce que démontre Venise, aller simple, qui réussit à transformer en roman, et en roman sans une seconde d'ennui, ce qui pourrait n'être qu'interrogation douloureuse sur soi-même et grammaire du ressentiment.

La transmutation romanesque du stérile récit de soi s'opère grâce à une métamorphose de la voix narrative – toujours la voix. Alain Veinstein être de fiction ressemble au bavard mutique de Louis-René des Forêts, changé qu'il est en une entité, cette fois-ci noir sur blanc, aussi artificielle, donc littéraire, que jadis l'était celle du praticien de France Culture. Elle emprunte certes, cette voix, à la réalité factuelle de l'écrivain encombré de son passé proche, qui vit à Malakoff et puise des matériaux dans son véritable carnet de notes, généralement garni de sentences poétiques, ou



ÉCRITURE RÉSILIENTE

d'ébauches de réflexions théoriques sur son ancien métier, ou de poèmes complètement bouclés, accentuant cette prose qui ailleurs se veut lavée de tout effet, à moins qu'il ne soit de pure rhétorique dansante et n'introduise une nuance drolatique dans un texte aux tonalités moins sombres qu'étouffées.

Pourtant le livre, qui joue donc sur plusieurs registres à la fois sans cesser d'être le journal de bord d'une longue insomnie, n'est pas qu'un patchwork séduisant. La tension romanesque y repose sur un personnage, le narrateur, qui entretient avec l'auteur des relations de distance ironique. Ce « vieillard » objectif, que l'on sent furieusement jeune dans son esprit, jongle en réalité – qui a toute l'apparence du rêve –, ou en rêve – fichtrement lesté de réalité charnelle – le rôle d'un Woody Allen perpétuellement énamouré et prêt à s'embarquer pour Venise, lagune des fantasmes s'il en fut, en compagnie de créatures ensorcelantes mais non fées, car elles exercent des fonctions bien réelles : serveuse de bistrot, violoniste, acupunctrice, aussi vivaces, aussi fausses, aussi vraies que les conquêtes de *Baisers volés*, le film de François Truffaut.

Références, souvenirs de cinéma, êtres de chair (les actrices) et de pellicule (leurs personnages) : ce chassé-croisé entre vérité et fiction est un des charmes du livre. Mais non le principal. L'apparition, en deux ou trois lieux très calculés, du nom de Robert Walser, y

signale la parenté plus secrète qui unit la prose tendant au poème de Veinstein à l'univers à la fois exalté et détaché, tragique et aérien, de l'incomparable conteur suisse. Pas plus qu'Alain Veinstein aujourd'hui il n'écrivait jadis sur un autre sujet que lui-même, et voyait cependant le monde, les détails d'un monde tenu à distance de sa vue pénétrante, comme autant de petites scènes rêvées. Chacune des femmes désirées par le promeneur walsérien – elles l'étaient toutes – figurait le fantôme bénéfique d'un amour inaccessible, seul capable de tirer l'homme perdu dans une déambulation répétitive du néant originel et final qui se confond avec l'existence.

Autre lecture, par conséquent, de Venise et de cet aller simple. Depuis Henri de Régnier, Proust, Thomas Mann et quelques autres, la croupissante cité des Doges, où circule encore, dans une brume d'hiver, la rose rouge portée par Robert Hossein dans le seul bon film de Vadim, *Sait-on jamais ?* (1956), où la poupée du *Casanova* de Fellini (1976) danse mécaniquement la valse des bonheurs désormais hors d'atteinte, fonctionne comme métaphore du trépas, du voyage à sens unique dépourvu de retour. La hantise des disparitions rôde dans tous les textes d'Alain Veinstein, depuis le premier poème en 1967, aussi prégnante que chez Perec. Mais le rempart des mots s'érige en digue contre le déferlement des maux inévitables. Littérature, en vers et en prose, vaut ici pour résilience.

**Actualité de la poésie :
Conversations avec
André du Bouchet**

Un recueil publié aux éditions de l'Atelier contemporain rassemble les entretiens qu'André du Bouchet donna à Alain Veinstein entre 1979 et 2000 et laisse entendre des voix inoubliables.

par Marie Étienne

André du Bouchet,
Entretiens avec Alain Veinstein.
Éditions L'Atelier Contemporain/ Institut
National de l'Audiovisuel, 120 p., 20 €

« *J'ai toujours pensé que la poésie d'André du Bouchet ne se prêtait ni au commentaire, ni à la discussion dans la mesure où elle est toujours à entendre et jamais à comprendre.* » Ainsi débute le chapitre consacré à André du Bouchet par Alain Veinstein dans *Les Ravisseurs*. Comme pour donner un prolongement à ce propos, il publie ces temps-ci un livre d'entretiens avec le poète disparu.

Nous avons assisté, le 28 janvier dernier, à la présentation de cet ouvrage, dans le bel espace de la librairie Tschann. Pour écouter Alain Veinstein et Jean-Pascal Léger, lui-même proche d'André du Bouchet en tant qu'éditeur et fondateur de la Galerie Clivages, le public se pressait nombreux entre les rayonnages de livres, attentif et amical. Comme quoi, si la poésie n'intéresse personne, elle est néanmoins capable de rassembler des minorités qui ne sont pas prêtes à céder le pas.

Alain Veinstein nous a tant ravis (oui, à notre tour de l'être), pendant de nombreuses années et au creux de la nuit sinon de l'oreiller par ses entretiens sur France-Culture, qu'on est davantage habitué à ses silences qu'à ses déclarations. Ce qu'il a à exprimer, il le réserve à des livres sur les écrivains qui l'accompagnent, parfois sur ceux qu'il a interviewés, à des romans, à de la poésie.

Ce soir-là, donc, à la librairie Tschann, il paraît plus détendu qu'à l'époque où il recevait dans un studio de Radio-France. On

le comprend. Il est devenu celui qu'on questionne. Et il répond, il parle même assez longuement d'André du Bouchet et des entretiens qu'il vient de rassembler pour proposer, non pas une succession de propos hâtivement mis bout à bout, mais un vrai livre avec des chapitres et des centres d'intérêts distincts. « *Je voulais que le livre soit exhaustif mais j'avais toujours l'impression qu'il lui manquait quelque chose. Peut-être parce que, pour certaines de mes émissions, j'avais dû recourir aux services de l'INA. Alors, ajoute-t-il avec une modestie et une franchise émouvante, je me suis un peu perdu.* »

Par égard pour André du Bouchet, les enregistrements n'ont pas lieu en studio. « *Quand je me suis rendu chez lui, il y avait des manuscrits en cours épinglés au mur de son appartement rue des Grands-Augustins, comme des tableaux,* (remarque-t-il avec l'œil du peintre, qu'il est récemment redevenu, après de longues années d'interruption). *Au cours des entretiens, j'étais tendu comme jamais. Victime d'une double peur : devenir un autre aux yeux d'André, ne pas réussir à transmettre le choc de sa présence. André, lui, ne semblait nullement dérouté par quoi que ce fût... Il ne proposait pas de théorie ni d'art poétique défini, il s'interrogeait lui-même devant le micro autant qu'il répondait aux questions. Son humour et son énergie donnaient beaucoup de courage aux artistes qu'il fréquentait, Bram van Velde, Tal Coat, Giacometti, il avait sans cesse des projets... J'ai aimé les moments que j'ai vécus avec lui, ce furent des moments parfaits.* »

Tout, dans ce volume d'entretiens, passionne. Et dès son ouverture par exemple, les considérations sur la modernité, qui, selon André du Bouchet, est dépourvue d'origine et ne remonte pas plus à Mallarmé, à Rimbaud, qu'à Baudelaire mais est présente « *à l'instant qui n'est jamais le même* », « *toujours renouvelée, ravivée mais sans date, comme indissociable du plus ancien, du plus archaïque* » ; puis les propos sur la forme prose et la forme poème, entre lesquelles, dit le poète, il n'y a pas d'étanchéité, ce que confirme Baudelaire : « *Sois toujours poète, même en prose. Grand style (rien de plus beau que le lieu commun).* » (*Mon cœur mis à nu*).

À la question de savoir vers quoi on tend quand on écrit, André du Bouchet répond : « *À se rejoindre soi.* » Et ce faisant, à en rejoindre un autre, à établir un pont entre soi et un autre « *à l'infini* », précise-t-il, ce dont tout nous

CONVERSATIONS AVEC ANDRÉ DU BOUCHET

empêche, en notre époque de faux échange, fausse communication.

Et toujours, chez lui, l'acuité du constat (« où que vous alliez, c'est une époque d'éboulement, de destruction accélérée »), et la vigueur d'un renversement dont « il s'agit de faire une résurrection. » L'aptitude à s'analyser, aussi, à se comprendre et à comprendre par exemple sa relation à la peinture et aux peintres : « Quand une peinture me touche, je ne m'y attarde pas ». Pourquoi ? Parce qu'elle l'incite à la traverser pour être, à ne pas demeurer dans le cocon de l'art et à retourner au monde, à ce qui est dehors.

À lire ces entretiens, on a le sentiment d'une présence qui contredit la disparition, on entend, on voit, presque, André du Bouchet, proche, et conversant avec justesse et sympathie, conversant avec lui-même ou avec un autre, l'ami présent, physiquement, ou le lecteur absent et anonyme. Un poème, nous dit-il, c'est un peu comme dans une conversation dans laquelle il ne faut pas chercher à tout comprendre sinon elle s'arrêterait. C'est toujours pour se retrouver ou pour retrouver l'autre (l'autre en soi ou l'autre extérieur à soi) que l'on écrit.

Tout le travail de l'écrivain consiste à réanimer les mots surgis, notés, et devenus après coup, comme inertes. À retrouver leur « point de source ». Et pour cela, à élaguer, à supprimer une partie des mots qui sont venus s'ajouter aux premiers. Oui, le travail de l'écrivain consiste en cela : à revenir au point de départ « qui est le point vivant, toujours perdu », à renouer avec lui, à retrouver « cet instant initial où l'on a ressenti l'urgence de noter », afin que cet instant continue à être mouvement, ouverture. Ce qui ne va pas sans arrachement, sans déchirement. Pour survivre et se dépasser il faut d'abord s'arracher.

En tant que traducteur (du russe, de l'allemand, de l'anglais), André du Bouchet pense qu'on ne peut donner d'équivalent à un texte étranger qu'en maintenant un écart, en respectant une différence, en acceptant un impraticable — la traduction d'un poème ne pouvant avoir valeur d'autorité. De la même manière, en tant qu'auteur, il se dit « ramené à un non-savoir qui est toujours le point de départ reconstitué ». La vérité du texte, du poème « admet l'erreur, l'inexactitude », c'est « un chemin inattendu, non frayé. »

Un roman russe en langue allemande ?

Le roman de Vladimir Vertlib apporte, si besoin était, un témoignage supplémentaire de la vigueur et de la diversité de la littérature de langue allemande contemporaine. Lorsqu'on referme le livre après avoir suivi la vieille Rosa Masur à travers les heurs et malheurs du XX^e siècle, on se prend à regretter qu'il ait fallu une quinzaine d'années pour que cette épopée, à la fois singulière et emblématique de l'Histoire (avec une majuscule), trouve enfin le chemin des librairies françaises.

par Jean-Luc Tiesset

Vladimir Vertlib,
L'Étrange mémoire de Rosa Masur.
Trad. de l'allemand par Carole Fily.
Métailié, 416 p., 22 €.

La grande qualité de ce livre, c'est d'instaurer un rapport original entre la fiction narrative et l'Histoire. Né en 1966 à Saint-Petersbourg (encore appelé Leningrad), Vladimir Vertlib a sans doute connu diverses ruptures et pérégrinations avant de s'installer en Autriche, mais il est trop jeune pour avoir vécu directement une grande partie des événements qu'il relate. S'il sollicite à l'évidence la mémoire familiale (voir la dédicace du roman), il serait vain de vouloir démêler le vécu du romanesque, car c'est dans la fiction même que les faits historiques font irruption pour se confondre avec l'histoire de cette famille juive de Biélorussie, et donner au récit son épaisseur et sa vérité.

L'histoire de la Russie et l'histoire des Juifs russes passent ainsi de concert sous le projecteur, à la faveur d'un témoignage porté après-coup par une vieille femme de quatre-vingt-douze ans qui, pour corser l'intrigue, ne le fait pas dans le seul but de servir la mémoire familiale et historique : Rosa participe à un livre de commande que la petite ville allemande qui l'accueille veut publier à l'occasion de l'anniversaire de sa fondation, dans la louable intention d'honorer les

UN ROMAN RUSSE EN LANGUE ALLEMANDE ?

minorités qu'elle héberge. Il s'agit de relater « une expérience personnelle qui, dans sa singularité, reflète l'universel ». La motivation avouée de Rosa, c'est l'argent qu'elle en espère et qui va permettre à la famille de voir enfin cette cité d'Aix-en-Provence quasi mythique évoquée dès les premières lignes du roman. C'est donc un témoignage sur lequel l'auteure laisse planer à dessein l'ombre d'un doute, puisque son objectif est d'attendrir les gens pour être retenue et gagner le prix promis. Faut-il par exemple accorder du crédit à cette rocambolesque rencontre avec Staline au dix-neuvième chapitre ? Rosa (et du même coup l'auteur) nous entraîne dans des zones où l'invraisemblable prend pied dans le réel, laissant le lecteur interdit, mais ravi ! Où donc commence l'invention ? En faisant peser sur la vérité ce soupçon de roubardise, Vladimir Vertlib maintient l'équilibre entre la réalité et la fiction et, loin de l'invalider, il ne fait que donner plus de vigueur et de vraisemblance au témoignage de Rosa. Il réussit ce tour de force de faire de la subjectivité de la narratrice une alliée dans la recherche de l'objectivité.

L'espace du roman, qui s'ouvre dans la cuisine d'un appartement communautaire de Leningrad, se déploie entre la Biélorussie et la Russie avec, en guise de lignes de fuite, Aix-en-Provence, sensée incarner les désirs et les aspirations à un monde plus harmonieux, et le Canada où la grande sœur de Rosa a déjà émigré dès le début du siècle. Entre les deux, l'Allemagne offre un asile à cette famille qui a tout vécu et tout subi depuis l'époque du tsar, et qui ne croit plus guère à un avenir possible dans la Russie postcommuniste. Mais émigre-t-on encore à plus de quatre-vingt-dix ans ? Ce n'est pourtant pas de Rosa, mais de son fils Konstantin (Kostik) que viennent les plus fortes résistances. Il ne peut choisir entre une Russie secouée par de nouveaux troubles dans la foulée de la guerre de Tchétchénie, et une Allemagne où l'on brûle des foyers de demandeurs d'asile ; il n'éprouve pas davantage d'attrance pour l'État d'Israël. Partir ? Rester ? Partout, il voit les mêmes risques, instruit par les expériences ancestrales.

C'est finalement grâce à un stratagème de la voisine Svetlana, une ancienne professeure reconvertie en prostituée, misère oblige, que les parents optent pour l'Allemagne où vit déjà leur fils Sacha. La vieille Rosa, clef de voûte du roman, paraît obéir à une prédiction de son amie Macha, morte lors du siège de Leningrad, mais avec laquelle elle continue

d'échanger in petto : « *En vieillissant, tu deviendras sage et parfois cynique, mais tu continueras malgré tout de croire en la bonté humaine. Et c'est précisément pour cela, crois-moi, que tu atteindras un grand âge* ». Rosa fait mieux encore. Après avoir résolu à l'âge de soixante-dix ans « de ne plus vieillir ou de mourir », cette femme hors du commun exerce son leadership sur la famille, et prend dès le troisième chapitre la première place dans le roman.

La structure du texte n'est ni chronologique ni linéaire, Vladimir Vertlib procède par touches successives, ou par plans, comme on le ferait pour un tableau ou un scénario. Le procédé narratif ne laisse pas de surprendre : les points de vue changent, on passe de la troisième personne à la première, les époques s'imbriquent les unes dans les autres, et jamais pourtant le lecteur ne s'y perd. La famille de Rosa Masur vit et s'agrandit en osmose avec les événements et incarne au jour le jour les espérances et les déceptions qui émaillèrent un siècle de grands bouleversements. Certains, à l'instar de Moyshe – frère de Rosa, devenu major dans l'Armée Rouge – mettent tous leurs espoirs dans le nouveau régime, fût-ce au prix d'une fuite en avant volontaire, car « *si vous regardez trop vers le passé, le diable vient vous prendre et ne vous lâche plus* ». Mais il sera exécuté, comme beaucoup d'autres, avant d'être réhabilité des années plus tard.

Les régimes politiques alternent, le village natal en Biélorussie change plusieurs fois de maîtres, entre les Russes, rouges ou blancs, les Polonais et les Allemands. L'épopée entraîne le lecteur des pogroms de l'époque tsariste jusqu'à la fin du régime communiste, en passant par les affres de la révolution, la guerre de 1914, les trafics du temps de la NEP... Il y a aussi la Seconde Guerre Mondiale, le siège de Leningrad : on arrache les papiers peints pour manger la colle, on tue les animaux familiers, on craint que ses propres enfants aient été victimes d'un cannibale ... L'horreur est d'autant plus sensible qu'elle est présente à l'état brut dans le témoignage de Rosa. Et pourtant les enfants jouent comme tous les enfants, même s'ils vieillissent prématurément.

La persécution des Juifs ne cesse pas, que ce soit le fait des Allemands ou des Russes. A côté des antisémites virulents se manifestent beaucoup d'autres dont les propos sont plus feutrés, presque bienveillants parfois, mais dont les expressions marquées au coin des

UN ROMAN RUSSE EN LANGUE ALLEMANDE ?

anciens préjugés n'en sont que plus pernicieuses et font davantage souffrir. A qui se fier ? Dans le quotidien d'une famille estampillée comme juive, les difficultés sont multiples, même en période d'accalmie. Pour accéder aux études par exemple. Et chez tous, juifs ou non, sévit la peur d'en dire trop, ou de ne pas dire ce qu'il faudrait quand il le faudrait. Les petits potentats sont, comme les grands, terrorisés par l'éventualité d'une imprévisible disgrâce. On devient vite « politiquement non fiable », avec toutes les conséquences que cela implique, pour avoir travaillé jadis chez un riche propriétaire, ou pour avoir fréquenté telle personne ou tel groupe devenus suspects. Une simple faute de frappe dans une traduction, interprétée comme une insulte à Staline, faillit même conduire Kostik au goulag !

Les événements emportent les destins particuliers, l'horreur et la peur sont omniprésentes et irriguent le quotidien, mais l'humour, sur soi-même et sur les autres, un humour grinçant qui n'est pas sans rappeler parfois celui de Woody Allen, vient contrebalancer la noirceur mortifère et fait triompher la vie. Il permet de tenir l'épouvante à distance, ou de faire passer des réflexions pas toujours politiquement correctes, des vérités pas toujours bonnes à dire. Par exemple : « *C'est vraiment une grande chance [...] que les Allemands aient si mauvaise conscience de nous avoir saignés comme des cochons. Comme ça, certains d'entre nous ont maintenant le droit de s'installer en Allemagne* ».

Il faut dire, pour conclure, que l'entreprise n'est pas sans risques pour Rosa, car à vouloir revivre ses souvenirs anciens, elle ravive du même coup des douleurs qu'elle n'avait en réalité jamais surmontées : « *Des angoisses qu'elle avait endurées à plusieurs reprises, sur le coup et encore après, des centaines de fois en souvenir et en rêve, s'emparèrent d'elle, abolissant le temps et l'espace. Hier et demain se confondaient, et après-demain c'était il y a soixante ans* ». On ne saurait mieux souffler au lecteur pourquoi la simple chronologie n'est pas le meilleur moyen de rendre compte d'une vie qui, décidément, ne s'écoule pas comme un long fleuve tranquille !

Saga italienne

***Le Nouveau Nom* est la suite du roman *L'Amie prodigieuse*, écrit par la mystérieuse Elena Ferrante. Nous retrouvons les deux jeunes héroïnes du premier volume, désormais jeunes femmes, dans la Naples des années soixante.**

par Monique Baccelli

Elena Ferrante, *Le nouveau nom*
Trad. de l'italien par Elsa Damien.
Gallimard, Du monde entier. 555 p., 23,50 €

Inutile de chercher une notice biographique sur la quatrième de couverture. La romancière s'adressant à son premier éditeur, par personne interposée et sous le pseudonyme d'Elena Ferrante, l'a informé qu'elle ne lui donnerait pas le moindre renseignement personnel et n'accorderait jamais aucune interview. Que tout ce qui concernait sa vie se trouvait dans ses livres. Aussi invraisemblable que cela puisse paraître, à une époque où plus rien n'est hermétique, l'écrivaine, célèbre depuis, a réussi à conserver l'anonymat depuis vingt-six ans : personne ne sait qui elle est. Ce qui pique la curiosité des lecteurs de toutes les langues dans lesquelles elle est désormais traduite, et donne lieu à bien des suppositions : est-elle tout simplement Elena Ferrante, napolitaine ou, comme on le suggère en Italie, un écrivain, ou un groupe d'écrivains très connus ?

Quoi qu'il en soit, il ne peut s'agir d'un homme, car même le romancier le plus doué ne peut pénétrer la psychologie féminine avec une telle acuité. En effet, la quadrilogie d'Elena Ferrante, dont le deuxième volume vient de paraître chez Gallimard, repose sur la vie de deux femmes : Elena Greco, la fille du portier de mairie et Lila Cerullo, la fille du cordonnier, que nous suivrons, dans ces quatre volumes, des années cinquante jusqu'à nos jours.

L'Amie prodigieuse, premier volume paru chez Gallimard en 2014, décrit le cadre de vie et l'enfance de ces deux petites filles. Nées dans un quartier populaire de Naples, elles sont toutes deux exceptionnellement « douées », donc très vite repérées par leur institutrice. Mais si Lena, avec le consentement de ses parents, poursuit ses études jusqu'au lycée, Lila, devant le refus des siens, n'exerce plus ses talents que dans la cordonnerie paternelle, une

SAGA ITALIENNE

modeste boutique qui a de l'avenir, comme on le verra. Pourtant, plus ou moins guidée par son amie Lena, elle continue de « s'instruire » toute seule. Or c'est dans cette enfance de petites filles pauvres que se tissent des liens complexes mais indestructibles.

Dans *Le Nouveau Nom*, nous retrouvons les deux amies alors âgées de 16 ans, le jour du mariage de Lila. Celle-ci épouse sans enthousiasme Stefano, le fils de l'épicier. Il faut rappeler que dans ce « *riione* » napolitain, rassemblant ouvriers, petits employés et chômeurs, l'épicier, le pâtissier et le cabaretier sont considérés comme des seigneurs parce qu'ils ont une voiture et la télévision. La Camorra, très présente dans le récit, contribue à les enrichir. Pour une vétille, à nos yeux mais pas aux siens, la bouillante Lila prend en horreur son mari, et explose en plein repas de mariage. Elle revient de son voyage de noces avec un œil au beurre noir et la lèvre fendue. Le conflit durera des années, mais Lila cède au moins sur un point : elle sert, avec application, dans l'épicerie de son mari et découvre sans s'en étonner la richesse dont les deux petites filles rêvaient dans leur enfance. Pendant ce temps, Lena, la narratrice, tenace et « bûcheuse » poursuit brillamment ses études, qui la mèneront à l'École Normale Supérieure de Pise.

Dans l'espoir de fortifier Lila, pour qu'elle donne un enfant à Stefano, les familles envoient les deux amies passer un mois à la mer, sur l'île d'Ischia, et c'est là qu'apparaît le troisième personnage important du livre : Nino Salvatore, « *le fils du poète* », brillant sujet désormais à l'Université, et secret objet d'adoration de Lena. Les parties de plage entre ces jeunes gens sont pleines de fraîcheur et de poésie, mais c'est alors que tout se noue, et autrement qu'on aurait pu le prévoir. Suivront, pour Lila, adultère, passion, déceptions, fugues, ruptures, nouveaux départs, retour à la pauvreté originelle... et tout n'est pas dit.

Lena, de son côté, n'est pas une grande amoureuse : à Pise, une belle aventure sans lendemain, puis une liaison avec « *un fils de riche* » dont on ne sait jusqu'où elle ira. Malgré cette vie bien remplie, elle ne cesse de s'interroger sur son étrange relation avec Lila, qu'elle voit, ne voit plus, revoit, retrouve. Rien de trouble, rien de sexuel dans cette intense amitié, purement affective et mentale. Mais la relation est apparemment inégale, car si Lena admire Lila, la réciproque est moins vraie. Toutes deux sont jolies, mais Léna s'en fiche,

et devient vite l'intellectuelle binoclarde, tandis que la petite Lila se transforme en une superbe femme. C'est un personnage inoubliable : dominatrice, capricieuse, rebelle, méchante à l'occasion, une *pasionaria*, mais qui ne défend que sa propre cause. Qui des deux amies est « *la fille prodigieuse* » ?

Si le récit remplit de nombreuses pages, c'est aussi parce qu'il suit, dans le détail, l'histoire de tous les habitants du « *riione* ». L'un des intérêts majeurs du roman, c'est l'étude du milieu populaire napolitain, plus proche, dans l'immédiat après-guerre, du XIX^e siècle que du XXI^e siècle. Lena et Lila sont les premières, et les seules, à amorcer, chacune à sa manière, l'émancipation de la femme. Leurs mères, aveuglément soumises à leur mari, le considéreraient comme peu viril s'il ne les battait pas. Peu de familles qui ne soient pas nombreuses, on s'entasse dans des appartements délabrés. La complicité existe bel et bien entre les enfants, mais il n'y a pas de réelle solidarité entre les adultes. La violence est partout : règlements de compte professionnels, haines de voisinage, maris jaloux, etc. C'est de ce milieu pesant que Lena et Lila, tentent, par des voies différentes, de se détacher.

Le dernier chapitre ne résout pas l'énigme du véritable nom de l'auteur, mais explique en partie son désir d'anonymat. À 23 ans, Lena publie son premier roman, très remarqué, et doit le présenter dans une grande librairie de Milan. Paralysée par le manque d'aisance, lié à ses origines, elle s'embrouille dans ses phrases, perd le fil, est incapable de répondre aux questions perfides d'un critique connu : bref, elle est « mauvaise » et le sait. Ne serait-ce pas cette expérience humiliante qui aurait généré le refus de contact direct avec le public ? Une preuve de plus que le récit n'est pas une fiction, mais bien une autobiographie.

Quant au style c'est bien celui d'une normannoise : aisé, fluide, travaillé mais sans recherches excessives. Et dans ce domaine, il faut rendre un double hommage à la traductrice, qui non seulement ne laisse rien perdre de la qualité littéraire du récit, mais a si souvent remplacé, dans les séminaires et les interviews, la romancière fantôme, qu'on a fini par attribuer son visage à la romancière.

On pourrait parler pendant des heures de ce gros livre, jamais ennuyeux, plein d'idées, « addictif » a-t-on dit, centré sur deux femmes hors du commun, que le lecteur est impatient de suivre dans les deux derniers volumes de la saga.

Trente-trois enfants de Turquie

Les éditions Bleu autour, spécialisées dans la littérature turque, donnent dans Une Enfance turque la parole à 33 auteurs – pas moins – qui racontent, en quelques pages, des traits saillants de leur enfance. De milieux, de régions, de cultures, d'âges différents, ils évoquent une Turquie complexe et contradictoire qui n'est pas sans résonance, aujourd'hui, alors que le pays traverse une grave crise.

par Jean-Paul Champseix



© Sehnaz Hottiger

Une enfance turque. Textes inédits recueillis par Elif Deniz. Éditions Bleu autour, 336 p., 26 €.

Les enfants subissent, naturellement, les tensions politiques des différentes époques. Les parents de Demir Özlu, qui sont enseignants et républicains, décident « *d'aller au peuple* » pendant la Seconde Guerre mondiale dans laquelle, selon le souhait de Mustapha Kemal, le pays reste neutre. L'enfant se souvient : « *En fait, j'étais seul* ». Les habitants des bourgs d'Anatolie, faisant montre « *d'un conservatisme borné* », détestent les fonctionnaires. Aussi les enfants ne se fréquentent-ils pas. Au contraire, de cruelles invectives pleuvent. Demir est contraint de n'approcher que les rejetons des autres fonctionnaires : « *Ma mémoire d'enfant a gardé le souvenir des heures que nous passions chez le préfet, on se serait cru dans un roman russe* ». Rosie-Pinhas-Delpuech, à Istanbul, en proie à des insomnies, est terrifiée dans sa chambre par un homme vêtu de noir qui la fixe, sans ciller. Le matin, elle s'aperçoit

que son père, rentrant d'une soirée, a accroché son costume à l'extérieur de l'armoire pour ne pas faire grincer la porte. Elle prend conscience de la raison de sa frayeur. Si elle aimait son père, elle craignait les « *yeux bleus d'Atatürk, père de tous les pères, surmoi national, dont le regard, en costume trois pièces, [la] fixait dans tous les magasins où [elle] allai[t] chaque jour faire des courses avec [s]a mère. Chez l'épicier, le boucher, le poissonnier, au four à pain, à la pâtisserie, au foyer du théâtre ou du cinéma, et place Taksim où il s'élançait vers l'Histoire, statue d'airain, noire et inexorable comme la mort en marche* ». Plus tard, elle comparera ce spectre au père de ... Chateaubriand, morose « *statue du commandeur* ».

Gate Peyek, dont le père est banni pour communisme, vit chichement à Paris avec ses parents. À l'âge de trois ans, en 1952, sa grand-mère, de passage, l'emmène passer l'été en Turquie. Pour faire pression sur le père, la fillette est retenue deux ans et, lors du voyage de retour en France, « *des messieurs aux mines patibulaires* » déchirent, sous ses yeux

TRENTE-TROIS ENFANTS DE TURQUIE

ses livres d'enfant dans l'espoir d'y découvrir des microfilms. Les livres, dans l'ouvrage, jouent souvent un rôle important, entre rêve, éducation, consolation et rébellion... Ainsi, ils composent l'univers d'enfance de Haydar Ergülen qui est reconnaissant à ces maîtres diplômés des Instituts de village « *qui comptaient parmi les créations et les acquis majeurs de la République* » car, imprégnés de l'esprit des Lumières, « *ils avaient foi dans la civilisation du livre.* » Toutefois, Ayse Sarisayin déplore la devise éducative qui avait cours dans les années 1960 : « *Qui refuse d'être guidé doit être réprimandé / Et qu'on le batte s'il reste hors du droit chemin !* ». Yigit Bener reçoit même un coup de règle sur les doigts car l'écolier a voulu poser une question. « *Ça t'apprendra à interrompre mon cours !* » lui rétorque le maître. Comme l'enfant, décidément rebelle, proteste contre l'injustice des punitions collectives, il se retrouve enfermé dans un placard !

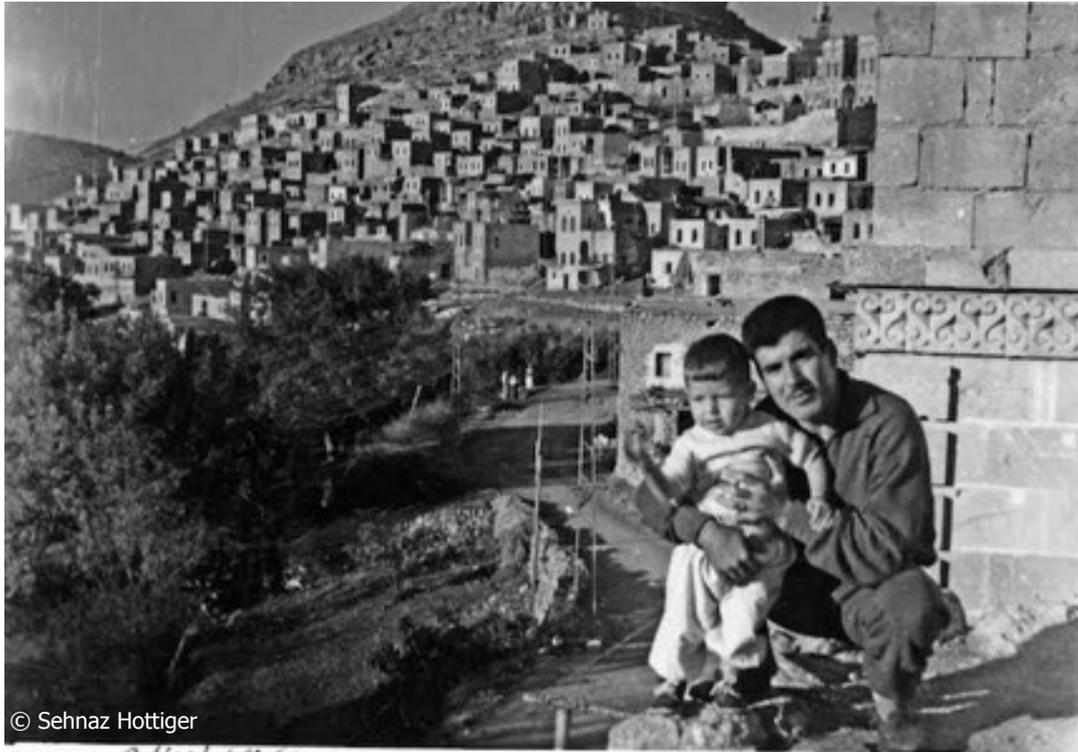
Religion et traditions ne peuvent être effacées et les enfants vivent souvent des contractions qu'ils ne comprennent pas. Le père de Tâlat Sait Halman, « *inconditionnel de l'idéologie kémaliste en tant qu'officier de marine, entretenait les valeurs de l'Islam dans la sphère privée* ». Son fils ne le voit pourtant jamais ni prier ni observer le jeûne mais, en promenade, l'entend murmurer des sourates. L'enfant se demande s'il doit aussi apprendre le Coran. Son père lui rétorque : « *Tu verras quand tu seras assez grand pour en juger* ». Il est à remarquer que les familles turques sous la République ne dédaignent pas les écoles catholiques, jadis fondées par les missionnaires et prisées par les grandes familles, dès le XIX^e siècle. Le père de Yigit Bener, pourtant athée, fait circoncire son fils qui court, affolé, dans les couloirs de la clinique. Il expliquera, plus tard, qu'il ne voulait pas que Yigit subisse des discriminations au service militaire si l'on découvrait au hammam qu'il n'avait pas respecté ce rituel.

Les tensions entre les cultures se vivent diversement. Le petit Selçuk Yildiz se forge des convictions singulières : « *Longtemps j'ai cru que partout dans le monde on parlait turc dans les écoles et arabe à la maison* » ; « *Longtemps j'ai cru que dans le monde les frontières passaient au milieu des villages et qu'on échangeait en kurde entre les deux côtés.* » Lorsqu'il demande à son père s'ils sont Kurdes, celui-ci le gronde et réplique : « *Nous sommes turcs* ». Reste à savoir pourquoi

« *presque personne ne parle turc dans la famille* ». Au lycée de Galatasaray, on le surnomme « *le Kurde* » mais lui ne connaît pas sa langue d'origine. Azad Ziya Eren, pour sa part, est traumatisé car, croyant, comme le veut la rumeur, que les Kurdes ont une queue, il déplore de ne pas en avoir. Ayfer Tunç se souvient « *des gens biens* » d'une petite ville, qui, dans leurs bavardages, hiérarchisent les origines des voisins avec bonhomie, puis, « *suivant un schéma immuable, débouchent sur des jugements haineux* ». On est très fier d'avoir chassé les membres d'une famille alévie « *qui sont des diables* », ainsi que les Arméniens et les Grecs : « *La langue dont usent ces femmes bien se transforme dans leur bouche en engrenages qui broient l'humanité.* » Pendant que la grand-mère raconte comment « *la tête du mécréant fut héroïquement écrasée* », sa bru stambouliote s'interroge sur sa propre mère dont une tante, qui ne tenait guère sa langue, avait révélé qu'elle était une arménienne convertie, avant de se rétracter... Le passé pèse lourd pour certains comme Sema Kiliçkaya qui restera longtemps brouillée avec elle-même lorsqu'elle apprendra « *dans les livres d'histoire que nous étions les bourreaux d'un peuple frère, les envahisseurs d'une île voisine, les descendants du « vieil homme malade de l'Europe »* ». Cet héritage « *fut ma croix* » déclare-t-elle.

Un certain nombre d'auteurs ont fait des études de français. Nedim Gürcel se réjouit d'avoir prononcé du premier coup son premier mot, au lycée de Galatasaray : « *löliv* » (le livre), Rosie Pinhas-Delpuech affirme que si, avec la langue turque, elle nageait facilement dans « *les eaux familières de la mer de Marmara* », le français, à l'inverse, la conduisait dans « *les récifs de pêcheurs d'Islande et de Saint-Malo* ». En revanche, à l'école primaire, Patrice Rötig a quelques difficultés avec la prononciation turque mais il n'a guère de problème pour saisir le sens du titre « *Türklerin Babasi* » (le Père de la Turquie) attribué à Atatürk. Il suffit de penser à son équivalent : le général de Gaulle ! Pour Selçuk Yildiz, c'est le désespoir : « *Ces Français n'écrivent pas comme ils parlent. En plus, parfois, ils n'écrivent pas pareil des mots qui se disent pareil, et ils écrivent pareil des mots qui ne se disent pas pareil.* » Selim Ileri reçoit « *le Pöti Larousse* » et rêve sur les illustrations du « *Livre de français* ».

La réciprocité n'est pas toujours de mise. Selçuk Yildiz, vindicatif, se rêve donnant des cours de turc en France, en particulier au fils de son professeur de français. Il a le tort de



© Sehnaz Hottiger

2/10/1962

TRENTE-TROIS ENFANTS DE TURQUIE

raconter ce fantasme à l'un de ses copains qui réplique : « *Tu es fou ? Pourquoi veux-tu que les Français apprennent le turc ?* » Selçuk en est terriblement déçu. Une résistance farouche à la culture étrangère apparaît quelquefois : Esther Heboyan fait des cauchemars mais ne veut pas monter sur le nuage « *des drogués de la poudre* », « *gobeurs de nuits dans leurs infroissables pyjamas* » que sont Pimprenelle et Nicolas ! Ainsi, l'entre-deux provoque parfois des frictions et des... gifles. Le petit Yigit Bener, sur le trajet des vacances qui le ramène en Turquie, se plaint des insectes qui gâchent le repas, dans un restaurant de campagne. Son père lui dit : « *Ici c'est la Turquie : c'est notre pays et tu ferais bien de t'y habituer !* » Un gros taon se pose alors malencontreusement sur le genou de l'enfant qui réplique : « *Si c'est tout le temps comme ça en Turquie, alors moi je préférerais être Français et rester en France...* ». Il se retrouve la joue en feu...

Exil, coups d'État (1960, 1971, 1980), menaces politiques et même prison sont présents dans les souvenirs. D'ailleurs, nombre d'auteurs, devenus adultes, en connaîtront les réalités. Samim Akgönül se souvient de son père qui l'a serré dans ses bras « *trop fort* » lorsque le bruit des chars dans la rue se fait assourdissant, le 12 septembre 1980. Sevengül Sönmez, qui voit de sa fenêtre la Mosquée Bleue, entend aussi les cris de rébellion qui passent au travers des barreaux de la prison voisine. Safak Pavey accompagne sa mère, femme de

gauche, avec un énorme bouquet de fleurs blanches à la prison. La fillette est là pour amadouer les gardiens afin, qu'« *au terme de longs pourparlers et de mille suppliques* », elles puissent rendre visite à quelques militants « *que leurs voisins avaient dénoncés* ». La petite fille ne devait évidemment rien dire du cousin caché à la maison, et qui aura juste le temps de prendre la fuite avant la perquisition.

N'oublions pas, dans ces souvenirs d'enfance, la beauté de la nature. Azad Ziya Eren chante les splendeurs de l'Anatolie orientale : « *Déversés du damier fertile d'un dieu auguste, une multitude d'animaux tapisse ce pays vierge de mystères et de contes, semant sur le soubassement de nos rêves une poussière de magie. Bouquetins, cerfs, renards, écureuils s'offrent aux regards dans un tournoiement de pipits et de perdrix, là où les noyers gagnent la rivière.* » Quand à Elif Deniz, elle se rappelle des moments privilégiés et simples, en famille, pendant les vacances sur l'île d'Avsa, « *entre mer et mère* ». Après de longues parties de cartes, sous la tonnelle, apparaît le coucher du soleil, « *le plus beau qui soit à mes yeux d'enfant* ».

Un chant anatolien affirme :

« *Au loin l'est un village
Ce village est le nôtre
Même si nous n'y allons pas, si nous n'en
revenons pas
Ce village est le nôtre* »

Et contre cette comptine, l'exil ne peut rien...

La religion, thème de gauche

Le journaliste Jean Birnbaum dénonce l'incapacité de la gauche à prendre la croyance religieuse au sérieux. Dans son essai *Un silence religieux : La gauche face au djihadisme, il y voit une grave lacune, un silence lourd de sens, la preuve d'un « immense désarroi », d'une « impossibilité de nommer l'ennemi », bref une faute ancienne (sinon originelle) qui expliquerait bien des dérives face au terrorisme djihadiste. Le ton – et parfois la grandiloquence un tantinet dandy de la critique – étonne, au point que le lecteur se demande quel est le sujet du livre.*

Jean Birnbaum, *Un silence religieux : La gauche face au djihadisme*, Seuil, 234 p., 17 €

La première charge est brutale. Jean Birnbaum part du silence de la population parisienne qui défilait le 11 janvier 2015. On y avait perçu le recueillement, il y détecte un « discours empêché », « une parole impossible » et donc « une manifestation interdite » au sens « où l'on dit de quelqu'un qu'il demeure interdit, stupéfié, médusé, coi. Depuis les sommets de l'État jusqu'à la foule des marcheurs anonymes, on observa un silence « religieux », c'est-à-dire un silence qui touchait deux fois à la religion : non seulement par son intense ferveur, mais aussi et surtout parce que la religion, ce jour-là, fut l'objet d'un gigantesque déni ». Birnbaum s'en prend aux ministres et au président de la République, qui ont déclaré que les terroristes n'avaient rien à voir avec la religion musulmane. Ce silence devient le point de départ de son essai, qui ne traite pas de la politique concrète menée par le gouvernement (sur laquelle il y aurait pourtant beaucoup à dire).

L'auteur veut attirer notre attention, au-delà des mesures sécuritaires et du discours national, sur une erreur, une faute de « la gauche » actuellement aux commandes du pays. Intention louable qui souligne une lacune du discours public, et soulève la bonne question de la place des religions dans nos sociétés contemporaines. Mais le lecteur se demande tout de suite pourquoi s'en prendre

spécifiquement à la gauche. Les responsables de la droite républicaine ont sensiblement dit la même chose, avec un même souci d'éviter la « stigmatisation » de nos concitoyens musulmans. Certains ont dérapé, comme Alain Juppé qui a intimé aux musulmans l'ordre de condamner les attentats, comme s'il existait une culpabilité collective des fidèles de cette religion. À l'inverse, il y a eu Le Pen et ses amis de Pegida qui ont placé les musulmans au centre de leurs attaques...

Jean Birnbaum s'explique en répétant à plusieurs reprises que « la gauche a le plus souvent refusé de prendre le fait spirituel au sérieux », que « le plus souvent, les femmes et les hommes de gauche, ceux qui peuplent ses groupes militants, ses cercles de réflexion ou ses cabinets ministériels, s'en tiennent à une conception rudimentaire de la religion. Quand ils s'y intéressent, c'est pour la rabattre immédiatement sur autre chose qu'elle-même. À leurs yeux, la religion n'est qu'un symptôme du malaise social, une illusion qui occulte la réalité des conflits économiques ». La gauche est réduite à « une vulgate marxisante », à ce que Lénine appelait le marxisme vulgaire. C'est faire peu de cas des courants chrétiens – catholiques ou protestants – et juifs, sans oublier les penseurs musulmans, qui s'interrogent depuis toujours sur la relation entre leur foi et l'action politique, et dont beaucoup ont contribué à l'histoire de la gauche française.

La première salve passée, Jean Birnbaum s'attelle à quelques exemples pour étayer son raisonnement sur la longue durée. Il présente avec finesse – on reconnaît ici son talent de journaliste des idées – les débats qui traversent l'islam contemporain, il souligne « l'urgence de reconnaître la guerre qui fait rage au sein même de l'islam », il nous parle des courants critiques et de leurs penseurs – Mohammed Arkoun, Abdelwahab Meddeb ou Rachid Benzine. Il nous signale des pistes de réflexion sans vraiment les développer, si ce n'est en disant qu'il faut « redonner sa chance à l'islam spirituel », à « l'islam des poètes et des mystiques ». Mais cela justifie-t-il la conclusion suivante ? « En annonçant que le terrorisme djihadiste n'a « rien à voir » avec l'islam, les plus hautes instances de l'État et les intellectuels qui ont abondé dans leur sens n'ont pas seulement orchestré une dangereuse dénégation, n'ont pas seulement autorisé, voire organisé, le silence sur la dimension proprement religieuse des événements. Ils ont aussi planté un poignard dans le dos de tous les intellectuels et théologiens musulmans qui

LA RELIGION, THÈME DE GAUCHE

ne se résolvent pas à regarder s'avilir sous leurs yeux la religion dont ils chérissent les trésors spirituels, culturels et humains. » Un poignard dans le dos, vraiment ?

Un beau chapitre rappelle les désillusions des militants qui ont soutenu le FLN algérien et découvert tardivement la force de l'islam dans la mobilisation anticolonialiste du peuple algérien. Catherine Simon en avait tiré jadis un livre pathétique, qui est cité. Mais faut-il généraliser à toute la gauche à partir d'un dialogue entre Paul Thibaud et Pierre Vidal-Naquet, et écrire : « *en 1962 comme en 2016, la génération FLN ne peut envisager l'islam autrement que comme la religion des dominés, l'instrument politique que les pauvres se sont trouvé pour mener le combat de l'émancipation* » ? Dans un autre chapitre, Jean Birnbaum défend honnêtement Michel Foucault contre les accusations dont il a été l'objet après son voyage en Iran, en 1978. Il insiste à juste titre sur sa lucidité et sa compréhension, avant beaucoup d'autres, de la puissance mobilisatrice de ce qu'il nommait la « *spiritualité politique* ».

Revenir sur ces moments est utile. Birnbaum le fait clairement, en s'inspirant de l'islamologue Christian Jambet (dont il fut l'élève). Mais ni un rappel derridien de l'héritage de Marx (« *on n'hérite jamais sans s'expliquer avec du spectre* », avait dit le philosophe), ni l'étude ethnographique des tribulations des derniers Mohicans du NPA avec le voile islamique, n'apportent de réponse supplémentaire aux questions posées. En fait, l'auteur ne nous dit pas comment prendre en compte le religieux. Il se réfère dans sa conclusion à des philosophes très en vogue, que nous respectons tous – Walter Benjamin, Jacques Derrida, Michel Foucault ou Claude Lefort –, sans vraiment nous dire ce qu'il en dégage. Le débat et les recherches sur le « religieux », le « croire », le fanatisme religieux, les formes de radicalisations, y compris islamistes, ne sont pourtant pas absents de la scène publique française. Insuffisamment, sans doute. Mais le débat existe, il est traversé par de profondes divergences. On peut en trouver un échantillon dans le dernier numéro de la revue *Esprit*, qui consacre un excellent dossier aux « religions dans l'espace public » (n° 222, février 2016). On aurait aimé trouver dans l'essai de Jean Birnbaum une prise de position sur ces débats. Réduire la réflexion à une opposition entre la gauche de gouvernement « rien-à-voiriste », elle-même moribonde, et les autres semble un peu court. On ne peut s'empêcher d'y discerner une déception qui tourne au dépit.

Portrait intellectuel de la France

On ne comprend pas a priori cette volonté de récapitulation du temps présent produite par un Mauricien professeur de l'Université d'Oxford dont, livre lu, on ne sait pas ce qui le caractérise surtout : l'immersion dans son objet d'étude – la France et ses « idées » – ou la volonté de comprendre un petit coin de terre selon le point de vue de l'intellectuel d'un monde globalisé.

Sudhir Hazareesingh, *Ce pays qui aime les idées : Histoire d'une passion française*. Trad. de l'anglais par Marie-Anne de Béru. Flammarion, 480 p., 23,90 €

Que dire d'un livre qui traite de tout et ressemble à un parfait magasin des accessoires de la pensée « française », ou peut-être parisienne, ou encore simplement « rive gauche » ?

La passion de la collecte de tout ce qui s'écrit et se publie, doublée de la volonté de penser dans le paradoxe, situe évidemment le livre dans la lignée du très *british* Theodore Zeldin. Ce tableau condense en un seul livre la lecture hebdomadaire de nos magazines et peut devenir le vade-mecum du khâgneux pas encore blasé : comme chacun de nous d'ailleurs, il tirera le plus grand profit des cent pages de références et de notes.

On ne voit pas trop quelle est l'ambition véritable du livre, qui dit « tout » des cinquante dernières années de notre vie intellectuelle et pose de façon assez holiste une double matrice : Descartes et la Révolution française. Ce fil conducteur n'est révélateur que d'une généralité passe-partout, mais celle-ci est toujours fort bien illustrée. Descartes, éternelle racine de tout et très plastique pont aux ânes, ne se perçoit sans doute ici que par une opposition non dite à la philosophie analytique de langue anglaise. Est-il si sûr qu'il fût si modélisant, alors qu'on ne put même pas le faire entrer au Panthéon ? Aux livres d'André Glucksmann (*Descartes c'est la France*, Flammarion, 1987) et de François Azouvi (*Descartes et la France*, Fayard, 2002), on peut opposer le retournement critique de Pierre Macherey : « *Non, Descartes, ce n'est pas la France !* »

PROTRAIT INTELLECTUEL DE LA FRANCE

Une autorité ne vaut pas une intériorisation et nos potaches voient-ils en Descartes, leurs aînés y voyaient-ils, autre chose qu'un pensum qui se glisse entre Aristote et Kant ? Descartes a-t-il laissé plus de traces profondes dans l'être français que la récitation des départements dont nous avons perdu la numérologie avec les plaques d'immatriculation européennes ? Kant, ou le personnalisme et la dialectique hégélienne des lycées, garde-t-il une origine toujours cartésienne ? Cela reste possible, c'est une hypothèse, sans plus. De même, l'appropriation positive ou négative de la Révolution française offre une histoire au long cours, acceptable, au double sens, qui se pense autant qu'elle se prive de sa complexité dynamique.

Un des problèmes du livre, et qui est propre à tout panorama, c'est que l'on ne sait jamais ce qui est un regard, une évaluation ou une appréciation. Dans ce dernier cas, il est nettement abusif de réduire l'« esprit » d'un peuple, d'une nation, de je ne sais quelle communauté, à ce qui sort du quadrilatère germanopratin. L'enjeu du livre, qui est hors de son propos, porte au fond sur la crédibilité du genre : le portrait intellectuel d'un pays réduit à ses constructions culturelles et à ses institutions de savoirs. Pourtant, formé à l'étude des maçonneries du XIX^e siècle et du culte bonapartiste, l'auteur a la notion du pays profond, au moins dans ses relais masculins et sous des formes assez disciplinées. Le côté hégémonique des productions parisiennes, le pouvoir d'attraction de ce monde des idées, s'en trouve sans doute surévalué, hors de toute sociologie culturelle ou des élites.

L'histoire des idées peut ainsi se dérouler en ses ramifications, mais sans garantie sur la réalité de leur pénétration dans le corps social et sur la complexité de leur appropriation par les individus. Au sein du déclinisme ambiant, par exemple, l'auteur signale bien que les individus jeunes peuvent se dire à peu près heureux et tirés d'affaire à titre personnel tout en affichant un pessimisme réel pour leur génération. Vaste problème, aussi touffu que, jadis, celui de la « culture populaire ». En des temps résolument mieux lettrés, la barre s'élève, mais on ne comprend plus très bien la violence des idées qui font nécessairement polémique, ne serait-ce que pour faire du « commun » ; or, ces points d'achoppement donneraient le quid du livre.

Pour la bonne bouche, on peut relever, outre les errances du crâne de ce pauvre Descartes,

deux ou trois formules empruntées à Alain Duhamel ou à Sainte-Beuve (sur Hugo) avant d'en arriver à une conclusion stupéfiante d'idéalisme sans rivages qui parle d'un peuple « *intellectuel, lyrique et pugnace, énergique et impatient, empli de générosité, de fierté et d'un insatiable désir de perfectibilité* », ce qui, pour rester amical, ne déparerait pas dans le *Magasin pittoresque* d'autrefois et pourrait s'appliquer à qui l'on veut.

L'auteur se pose en seigneur des fiches. Il fonctionne comme un Borges qui, en plus de la passion des bibliothèques, aurait celle de l'actualité, des revues, des magazines. À ce train, non seulement « rien » ne lui échappe, mais on se demande quel lecteur a la capacité d'absorber tant de faits et de réflexions, à moins qu'il ne s'adonne à une lecture flottante des contenus esquissés ou à l'aide-mémoire d'une vie. C'est évidemment du second côté que je suis, et ce qui m'a interloquée, c'est de n'avoir saisi aucune imposture magistrale, de celles qui font habituellement les réputations par la basse polémique. C'est un grand mérite par les temps qui courent, où chacun y va de sa bribe de théorie et où les médias sont parfois tenus, à l'heure où les ménagères de plus de cinquante ans font leur cuisine, par le grand spécialiste de l'erreur brutale, serait-elle dans le détail – comme chez Michel Onfray. Ici, point de sarcasme, la curiosité engendre la bienveillance et élude les problèmes. Quant aux très rares erreurs constatées, elles ne portent que sur des chiffres qui sont par ailleurs repris d'une littérature de première main ou le fruit d'étourderies que le relecteur français aurait pu rectifier.

La variation des focales permet la fluidité du volume et donne une étonnante densité au texte. Chaque moment prend sa place sans provoquer de malaise, chaque thème engage des lectures possibles ou honorables. Redéfinir l'histoire des idées vécues en leur évolution présente reste un bel exercice et finit par donner un portrait en creux de l'auteur, qui surfe au plus juste et reste rigoureux, dans une distance sans doute amusée. Le retour sur le *moment Sartre* de nos engagements puis le structuralisme, Camus et tous les autres, toutes les figures très XX^e siècle avant que le « déclinisme » ne fasse recette, donnent un panorama où l'on se reconnaît sans se sentir agressé ou nié. Cette justesse tient sans doute au fait que l'auteur s'intéresse davantage au récit de la France à elle-même qu'à ce qui sous-tend ces idées, et aux débats eux-mêmes. La violence de la joute, les points de sensibilité et les enjeux s'en trouvent atténués. On en

PORTRAIT INTELLECTUEL DE LA FRANCE

revient à une histoire des idées soft. Le genre devient alors académique, au sens noble, mais aseptisé. D'ailleurs, la question des idées supposées universalistes s'ouvre sur « une

question de style » et prend pour exemple Villepin à l'ONU en 2003. Or, la pensée reste, espérons-le, autre chose.

Au fond, un parfait livre de fond de bibliothèque pour temps désabusés.

Docteur Frantz Fanon

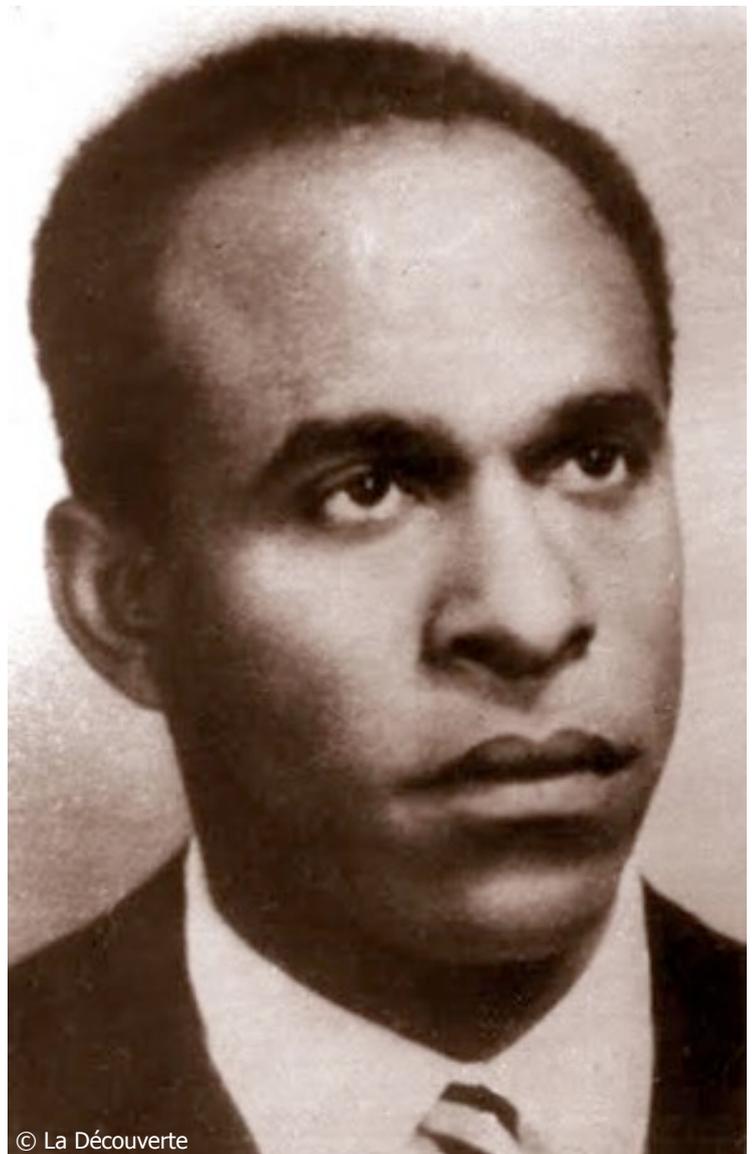
Le volume *Écrits sur l'aliénation et la liberté de Frantz Fanon* rassemble un nombre considérable de documents : articles scientifiques, thèse de psychiatrie, articles publiés dans le journal intérieur de l'hôpital de Blida, deux pièces de théâtre, etc. Il constitue un témoignage incontournable de la pensée de l'écrivain.

par Sonia Dayan-Herzbrun

Frantz Fanon, *Écrits sur l'aliénation et la liberté*.
Textes réunis, introduits, présentés par Jean Khalifa
et Robert Young. La Découverte, 680 p., 26 €

Grâce à l'excellente biographie que l'on doit à David Macey¹, on savait que l'œuvre de Frantz Fanon ne se limitait pas aux quatre ouvrages récemment rassemblés en un seul volume préfacé par Achille Mbembe², à l'occasion du cinquantième de la mort de l'auteur des *Damnés de la terre*. Dans sa courte préface aux écrits politiques de Fanon qu'il avait réunis, en 1964, sous le titre *Pour la révolution africaine*, François Maspero annonçait son intention de publier également les notes cliniques du docteur Fanon, et ses « analyses sur les phénomènes de l'aliénation colonialiste vue au travers des maladies mentales ». Il a fallu attendre cinquante ans et le travail méthodique de deux universitaires, Jean Khalifa et Robert Young, pour que ce projet aboutisse. En dépit de l'épaisseur du volume – pas loin de 700 pages – d'autres textes de Fanon restent encore à publier, en particulier sa correspondance. Nous n'en connaissons pour le moment que quelques lettres. Or Fanon ne cessait d'écrire, ou plutôt il dictait sans relâche.

Paradoxalement, ces *Écrits sur l'aliénation et la liberté* renforcent le mythe Fanon, car on est ébloui par la richesse de la culture et par l'intensité et la variété des investissements d'un homme toujours en train de penser et



© La Découverte

DOCTEUR FRANTZ FANON

d'agir. La liste des ouvrages de sa bibliothèque complétée par ses annotations, qui figure à la fin du volume, en est un témoignage supplémentaire. Parallèlement, cette quête de l'homme réel brouille le mythe.

Les livres de Fanon sont autant de fulgurations. Ici on assiste à une genèse, à des tâtonnements, mais on voit aussi surgir les intuitions majeures. Fanon y apparaît avec le visage d'un homme de son temps. Il aimait le théâtre, et comme un certain nombre de jeunes gens, il s'était essayé à écrire des pièces. Deux d'entre elles (*L'œil se noie* et *Les mains parallèles*) ont été conservées sous forme de tapuscrit. Elles témoignent certes des préoccupations philosophiques de leur auteur, alors étudiant en médecine à la faculté de Lyon, mais leur intérêt est surtout d'attirer l'attention sur ce qu'il y a de scénarisation dans l'écriture splendide de Fanon. Au-delà des dialogues qui surgissent dans *Peau noire, masques blancs*, en particulier dans le fameux : « – Regarde, il est beau ce nègre... – Le beau nègre vous emmerde, madame ! », mais aussi dans certains passages des *Damnés de la terre*, il y a cette mise en espace qui donne à voir, à sentir, à entendre, le racisme et la colonie. La ville du colon est « *illuminée, asphaltée* ». La ville du colonisé est un « *monde sans intervalle* », une ville « *affamée* », « *accroupie* ». Leur confrontation est dès lors inévitable.

Les *Écrits psychiatriques* de Fanon occupent la plus grosse partie du livre. Si un certain nombre d'entre eux ont été jadis publiés dans des revues médicales, ils n'avaient jamais été rassemblés et n'étaient plus accessibles. Fanon n'a jamais renoncé à l'exercice de la psychiatrie. Expulsé d'Algérie, et actif au sein du FLN, il avait ouvert en 1959 à Tunis un centre neuropsychiatrique de jour, où il théorisait, enseignait et mettait en pratique la conception de la psychiatrie à laquelle il avait abouti. Dix années seulement séparent la soutenance de sa thèse de médecine, en 1951, de sa mort dans un hôpital de Washington où il n'a probablement pas reçu les soins indispensables à son maintien en vie. Durant toutes ses années, il n'a cessé de se demander comment amener les hommes et les femmes qui lui étaient confiés « *à redécouvrir le sens de la liberté* », comme il l'écrit dans le journal qu'il a créé à l'hôpital psychiatrique de Blida.

Comprendre l'aliénation sous toutes ses formes, et la combattre, semble bien avoir été

l'objectif constant de Frantz Fanon. On le voit à la lecture de sa thèse, qui est bien plus qu'une thèse de médecine ordinaire. La réflexion philosophique y est centrale, mais toujours nourrie d'analyses cliniques, de données scientifiques et de références littéraires, car « *l'homme en tant qu'objet d'étude exige une investigation multidimensionnelle*. » L'invocation énigmatique par laquelle se clôt *Peau noire, masques blancs*, « *Ô mon corps, fais de moi toujours un homme qui interroge !* » prend tout son sens dans les pages de la thèse où, contre le dualisme cartésien, la personne est posée comme un tout. Il peut donc être nécessaire d'intervenir sur les corps, y compris, dans des cas très limités, avec les thérapeutiques de choc, choc électrique ou choc à l'insuline. Mais ces techniques d'anéantissement, comme Fanon les nomme et qu'il lui arrivera encore de pratiquer à Tunis, ne prennent sens que dans le cadre de ce que François Tosquelles, chef de service à Saint-Alban où Fanon exerça son internat, appelait des thérapies institutionnelles. Elles ne constituent pas en soi un traitement mais la condition de possibilité pour le malade, comme il l'expliquera à Tunis, de participer aux activités collectives et aux séances de psychothérapie.

On a beaucoup écrit sur l'influence de Tosquelles, qui a introduit en France la psychiatrie institutionnelle, sur Fanon. Plutôt que d'influence, il vaudrait mieux parler de rencontre puis de prise de distance. Avant même son arrivée à Saint-Alban, Fanon écrivait dans sa thèse que « *l'homme sain est un homme social* ». Et plus loin : « *Un fou est un homme qui ne trouve plus sa place chez les hommes* ». Sa place dans ce lieu où le travail sur l'institution et dans l'institution visait à restituer aux malades leur dignité d'êtres humains était toute désignée.

À son arrivée en Algérie, en novembre 1953, il met à bas le système carcéral qui régit l'hôpital immense et surpeuplé de Blida et introduit les méthodes en vigueur à Saint-Alban : dynamique de groupe, ergothérapie, journal, loisirs communs. Ses textes témoignent de l'attention qu'il porte à chacun, à ces petites choses de la vie qui lui donnent sa saveur : des calendriers et des fêtes pour se repérer dans le temps, une nourriture de qualité, un miroir pour les femmes, car « *l'homme a besoin d'amour, d'affection et de poésie pour vivre* ». Outre sa consultation privée, Fanon avait sous sa responsabilité trois pavillons d'hommes musulmans et un pavillon de femmes européennes. Un de ses prédécesseurs à Blida-

DOCTEUR FRANZ FANON

Joinville, le tristement célèbre Antoine Porot, professeur à la faculté d'Alger, déclarait dans de savants congrès scientifiques que « l'indigène » nord-Africain, - mais c'était vrai aussi selon lui au sud du Sahara-, n'était qu'un être primitif à la vie essentiellement végétative et instinctive. Un rapport de l'Organisation Mondiale de la Santé de 1954 concluait à la ressemblance à peu près complète entre un Européen lobotomisé et le « *primitif africain* ». « *Toute la psychiatrie coloniale est à désaliéner* » écrit-il en janvier 1956 à son ami Maurice Despinoy. Le racisme rend fou racistes et racisés. Dans son service, les musulmans nord-africains comme il les appelle, deviennent des êtres humains à part entière auxquels il faut donner la possibilité de vivre comme ils ont coutume de le faire.

On ne leur servira plus de raviolis, susceptibles de contenir du porc. Au lieu de soirées théâtrales, on installera pour eux un café maure. Ils fêteront l'Aïd-el-Kebir et le Ramadan. Les femmes lanceront des you-yous quand un « *orchestre musulman* » viendra jouer à l'hôpital. Frantz Fanon entraîne avec lui ses collaborateurs Jacques Azoulay et Charles Geronimi. Ils s'inventent anthropologues. Ils tentent de surmonter les barrières linguistiques. Ils étudient « *la spécificité de la société musulmane algérienne* » pour en tenir compte dans leur « *effort de créer les bases d'une psychothérapie chez des musulmans* ». Le psychiatrique et le politique sont devenus indissociables. « *Il fallait passer d'une position où la suprématie de la culture occidentale était évidente, à un relativisme culturel* » dont Fanon dira, au I^{er} Congrès des écrivains et artistes noirs, qu'il est condition de l'universalité.

Cela ne suffit cependant pas. Dans une Algérie dont le statut est celui d'une « *déshumanisation absolue* », « *toute tentative de remettre l'individu à sa place est vaine* ». C'est la société elle-même qui est à remplacer. En envoyant sa lettre de démission au ministre résident, Robert Lacoste, lettre qui lui vaudra un arrêté d'expulsion, Fanon s'exprime en tant que psychiatre, mais invoque aussi son « *devoir de citoyen* ». À Tunis il peut vivre au grand jour son engagement aux côtés du FLN en collaborant à l'édition française d'*El Moudjahid*.

Les articles qui figurent dans les *Écrits*, et dont il n'est pas certain que Fanon en ait été l'auteur car ils n'étaient jamais signés, sont d'un intérêt mineur. Une réflexion politique autrement plus personnelle sous-tend un long

article sur l'hospitalisation de jour. Il ne s'agit plus comme à Saint-Alban ni même à Blida de créer une « *néo-société à l'hôpital psychiatrique* ». « *Le véritable milieu social-thérapeutique est et demeure la société concrète elle-même* ». Mais c'est aussi cette société qu'il faut transformer.

Dans les cours qu'il donnait à Tunis à des étudiants en psychopathologie sociale, il parlait de la folie et du cerveau humain, mais aussi du racisme et de la situation des noirs américains. « *L'expérience vécue du nègre* », celle de ses premières années en France, rejoignait la réflexion clinique et politique du docteur Frantz Fanon.

-
1. David Macey, Frantz Fanon, une vie, Paris : La Découverte, 2011.
 2. Frantz Fanon, Œuvres (Préface d'Achille Mbembe/Introduction de Mgali Bessone), Paris : La Découverte, 2011.

Sonia Dayan-Herzbrun est l'auteur de la préface de l'ouvrage que le philosophe américain Lewis R. Gordon a récemment consacré à Fanon. (Lexis R. Gordon, *What Fanon Said. A Philosophical Introduction To His Life And Thought*, Fordham University Press, New York 2015)

L'histoire en procès : le XIX^e siècle devant 1848

L'histoire de la liberté n'est pas une histoire linéaire, c'est entendu, et tout le monde a enterré Hegel. Michèle Riot-Sarcey s'avance encore davantage et propose, dans Le Procès de la liberté, de redécouvrir dans l'histoire du XIX^e siècle l'expérience cachée de la liberté. Un singulier parcours dans les anachronismes de l'histoire.

par Rémi Guittet

Michèle Riot-Sarcey, Le Procès de la liberté : Une histoire souterraine du XIX^e siècle en France. La Découverte, 354 p., 24 €

Par une ironie dont l'histoire a le secret, notre temps qualifie de « progressiste » le parti qui

L'HISTOIRE EN PROCÈS

déclare œuvrer, par l'action collective, en faveur de l'égalité sociale. Et pourtant ce n'est pas la philosophie du progrès qui caractérise les débuts du socialisme. La racine émancipatrice de la Révolution française à laquelle se rattache le premier socialisme relève au contraire de l'utopie. C'est cette origine oubliée que Michèle Riot-Sarcey entend réhabiliter, bien au-delà d'une simple défense partisane, au nom d'une conception originale et dissidente de l'histoire.

On pourra encore longtemps se demander qui a réellement compris Rousseau. Les révolutionnaires de 1789, si prompts à le porter au pinacle, ne commettent que le premier de la longue série des contresens qui parsèment la lecture du *Contrat social*. Le gouvernement représentatif, avait prévenu Jean-Jacques, ne fera jamais des hommes libres : ils ne manifesteront leur souveraineté que pour l'abdiquer aussitôt dans l'urne. Mais les hommes du Jeu de paume, pétris de ferveur citoyenne, décidèrent de se constituer en Assemblée nationale et de représenter ipso facto la souveraineté de la Nation, non sans ériger sur le champ un digne buste à Rousseau.

Mais Rousseau, si retors, si complexe ou si pur qu'on se le peigne, n'est pas homme à se vendre à si peu de frais. Michèle Riot-Sarcey montre en effet que la véritable expérience rousseauiste, celle de la liberté couplée à la fraternité, n'a pas eu lieu en 1789, mais en 1848, dans les associations ouvrières. C'est là, défend-elle, que s'est joué un événement que la mémoire collective n'a pas retenu et que toutes les histoires, qu'elles soient républicaines, conservatrices, libérales ou socialistes, se sont acharnées à oublier.

C'est pourquoi *Le Procès de la liberté* propose de mettre en évidence les multiples processus qui ont conduit à l'occultation de l'événement 1848 en posant, à la manière d'un juge, une question au XIX^e siècle : qui est libre ? Un tribunal de l'histoire d'un nouveau genre, puisque son critère n'est plus, comme chez Hegel, la réalisation immanente de la liberté, mais l'exploration, en différents points de l'histoire, de sa teneur exacte. Toute l'originalité de la démarche réside dans le lien que l'auteur établit entre la liberté et l'histoire, lien dont elle discerne la cristallisation dans l'occurrence 1848. Et, par ce geste, la notion d'événement, si absente de l'historiographie récente, signe ici un retour fracassant. L'histoire-récit, au même titre que les systèmes d'explication structuraux ou globaux, n'est, pour l'auteure, que le moyen de

recouvrir et d'occulter le surgissement des événements, en les donnant pour aberrants et erratiques. L'événement, à l'inverse, par sa résistance au récit et à l'explication, est l'éclat riche de possibles auxquels il importe de s'attacher.

Aussi, davantage qu'un récit du XIX^e siècle, Michèle Riot-Sarcey instruit-elle une enquête historique qui s'attache à mettre au jour les signes, non d'un processus historique, mais d'un processus d'historicité. Ce n'est pas le mouvement de l'histoire qui importe, car il demeure par définition aveugle, mais le sens qu'on lui donne, qu'on lui a donné, et qu'on lui donnera. L'historienne se fait donc scrutatrice des discours et des positions, inquisitrice, presque, de tous les récits auxquels 1848 a donné lieu, afin de comprendre la nature de l'oubli, et donc, d'un même geste, la teneur des possibles qu'il a occultés. Telle est la base d'une méthodologie historique dissidente qui consiste à réhabiliter l'événement en tant qu'actualisation de possibles utopiques.

L'événement est le refoulé de l'histoire. C'est l'éclat que l'histoire dominante recouvre et condamne à l'oubli. Par conséquent, revenir à l'événement n'est possible qu'à la faveur d'une actualité qui l'appelle. L'événement, figure du passé, est aussi, en creux, organisé par la demande qu'il suscite dans le présent. Aux yeux de l'historienne, dans le recouvrement des événements, c'est finalement le présent qui se condamne à l'occultation de son actualité.

Or, les associations ouvrières de 1848, noyées dans le sang de la terrible répression de juin, dessinent, au cœur du siècle du progrès, la figure par excellence de l'expérience oubliée de la liberté. Celle qui, de la longue histoire française, européenne et mondiale, de l'émancipation populaire, irrigue le plus lumineusement, vers le passé comme vers l'avenir, les aspirations souvent déboutées. Tôt formées, dans les journées de février 1848, elles soutiennent pendant quatre mois l'utopie fragile de la fraternité. Elles réclament une juste répartition du travail et des profits, et la véritable mise en œuvre du projet rousseauiste : la décision collective. Plus que 1789 et 1830, 1848 apparaît, selon Michèle Riot-Sarcey, avec la Commune de Paris et le mouvement des Bourses du travail des années 1890, comme le point culminant de l'idée d'autonomie et de mise en œuvre de la liberté collective.

Pour partielle et partisane que puisse sembler cette vision de l'histoire, il serait fatal de vouloir la juger sur ce plan, qu'on l'approuve ou qu'on la désapprouve. Le lecteur n'y

L'HISTOIRE EN PROCÈS

gagnerait rien d'autre que la confirmation facile de ses intuitions personnelles. On peut en effet, à son gré, voir un XIX^e siècle libéral-progressiste, conservateur, républicain ou encore berceau du socialisme. Mais que gagne-t-on à prendre l'histoire dans le sens du poil, si doux ou rugueux qu'il soit ? En revanche, accompagner l'auteure dans son enquête ouvre des perspectives inattendues et des collusions étranges qui obligent à reprendre des questionnements que l'on peut trop aisément croire résolus. La pensée historique intuitive opère comme naturellement par pans entiers. Mais le mouvement saint-simonien, par exemple, souvent réduit à une aventure impossible voire « incongrue », s'éclaire d'une lumière nouvelle lorsqu'il est vu sous l'angle de la fidélité à une liberté inaccomplie. Il en va de même pour la magnifique analyse d'*Un enterrement à Ormans*, magistralement présenté ici comme le tombeau poétique de Juin 1848.

Si le progrès se porte mal, ce n'est pas, nous souffle Michèle Riot-Sarcey, parce qu'il nous a menés à la fin de l'histoire, mais, plus radicalement, parce que l'histoire linéaire est une fiction aveuglante. Et, du même coup, le soupçon de nostalgie révolutionnaire qui plane au-dessus de ces pages passionnées est irrémédiablement emporté par le refus de l'*a posteriori* et de la reconstruction. La vigueur des descriptions et des portraits ne vise pas à l'établissement d'une nouvelle fresque, mais à l'explosion de tous les contextes, qui explosent au profit d'une seule idée : qui peut se dire libre au XIX^e siècle ? Aussi l'historien, délivré de la nostalgie comme de la linéarité, est-il joyeusement rendu à l'ivresse salutaire de l'anachronisme.

Michèle Riot-Sarcey ne milite pas tant pour le « peuple », dont elle montre bien qu'il prend toujours la figure que l'on veut lui donner, que pour « *l'éclatement des continuités* ». À ses yeux, le processus est toujours suspect, puisqu'il veut nous faire croire à un sens, au mépris de ce qui advient réellement. C'est dans cette brèche entre le verbe et l'événement que doit intervenir l'historien. Et c'est pourquoi l'acte même de l'écriture de l'histoire situe fatalement l'historien entre prophétisme religieux et engagement dans l'actualité. C'est la leçon qu'a donnée Walter Benjamin et que poursuit l'auteure. L'historien est prophète, car il doit « parler pour » l'événement, lui donner la voix que l'histoire lui fait perdre. Mais prophète engagé, car il n'y a pas d'événement qui ne prenne forme sans une actualité qui l'appelle.

Ernst Bloch ou la passion philosophique

Arno Münster, grand spécialiste d'Ernst Bloch, a rassemblé dans l'ouvrage *Du rêve à l'utopie les principaux entretiens philosophiques accordés par le philosophe, éclairant ainsi de nombreux aspects de sa pensée.*

par Georges-Arthur Goldschmidt

Ernst Bloch, *Du rêve à l'utopie – Entretiens philosophiques* (Textes choisis par Arno Münster). Éditions Hermann, « Panim el panim », 234 p. 22 €

La vie et l'œuvre du philosophe et écrivain Ernst Bloch (1885-1977) sont parcourues de fulgurances, d'insurrections morales, et d'adhésions comme peu d'autres en ont montré. Il incarne toutes les audaces, tous les renouveaux mais aussi ces errements dont les intellectuels sont capables. Dès 1918, il se prit pour une sorte de messie politique, appelé à jouer un rôle dans le destin du monde, ce qui frappait déjà Max Weber.

Issu d'une famille modeste (son père était cheminot), c'est du milieu ouvrier juif que surgit sa pensée léniniste et pacifiste. Le thème invariable de son œuvre est l'espoir politique sous forme d'utopie concrète donc créatrice. La conscience (*Bewusstsein*) a pour essence son avance sur elle-même, son excès (*Überschuss*), son supplément ; le non-encore est une inépuisable réserve de retombée concrète du futur. La force de cette utopie modèle totalement la langue, à la fois lyrique et purement philosophique, d'Ernst Bloch. Son allemand magnifiquement clair et puissant tient tout autant de Luther que de Hegel. Son œuvre entière est parcourue par une sorte de prophétisme destiné à mettre l'utopie en action. S'il y a bien une chose étrangère à Ernst Bloch, c'est l'indifférence. Sa pensée philosophique est toujours habitée, elle ne se déroule pas simplement selon son ordre à elle, mais elle concerne inlassablement quelqu'un : c'est à toi que je parle.

Bloch eut une importance décisive. Mais est-ce cette utopie qui le conduisit aux pires aberrations morales et intellectuelles ? De tous les philosophes allemands de cette époque pré-

ERNST BLOCH OU LA PASSION PHILOSOPHIQUE

hitlérienne et des années soixante du siècle dernier (Jaspers, Adorno, Marcuse etc.), il est le seul à être resté marginal malgré son adhésion sans réserves, stupide et obstinée au stalinisme dans ce qu'il a eu de pire.

Dans un premier temps, pendant la Première Guerre mondiale, tout l'intérêt du philosophe se tourna vers la théologie interreligieuse. Ce fut l'époque de la rédaction d'*Esprit de l'Utopie* où il fit de Staline un parangon de sagesse. Sans barguigner, il soutint presque jusqu'au bout la grande terreur stalinienne des années 1936 à 1938. Ce mélange d'enthousiasme et d'aveuglement, de passion et de vanité est très caractéristique de ce grand généreux qui fut Ernst Bloch. Il devint le penseur à la fois officiel et dissident de la RDA, grand « mangeur de couleuvres » s'il en fut, mais aussi propagateur d'idées pleines de feu et d'avenir. La force même de sa pensée (*Thomas Müntzer* ou *Le principe espérance*) lui fit toujours croire que les « lendemains qui chantent » absorberaient les erreurs de détail dans l'accomplissement politique du socialisme.

Il fallut l'invasion soviétique de la Hongrie en 1956 pour qu'il désavoue le gouvernement de la RDA dont il avait été jusque-là l'une des grandes figures – presque le philosophe d'État –, sans pour autant cesser d'être marxiste au sens large du mot. Pris entre la ligne politique et l'effervescence de sa propre pensée, il est dès l'origine en capacité d'absorber ses propres contradictions et de s'en décharger sur ses nombreux et enthousiastes auditeurs. Ce fut le cas à partir de 1961 à Tübingen où de très nombreux étudiants, qu'il marqua définitivement, suivirent ses cours toujours animés, puissants et originaux. Il fit en 1968, lors d'une rencontre à l'Académie protestante de Bad Boll, la connaissance de Rudi Dutschke qui était l'âme du soulèvement étudiant. Bloch alla vers lui et ouvrit les bras en s'écriant « *Ein Mensch* » (« *enfin un être humain* »). Il y rédigea son *Introduction de Tübingen à la philosophie* (*Tübinger Einleitung in die Philosophie*) dont l'aspect faustien avait frappé les auditeurs. Goethe, Hegel et Hölderlin y tiennent une large place, mais un Hölderlin tout autre que celui dont s'est emparée une certaine « élite » pensante parisienne et pétainiste.

C'est surtout à Arno Münster que revient l'introduction d'Ernst Bloch en France, auquel il consacre en 1985 et en 1989 deux livres



importants. C'est lui qui édite et préface ces entretiens donnés à Tübingen entre 1964 et sa mort en 1977, intitulés « Du rêve à l'utopie ». Ils sont d'autant plus intéressants qu'ils sont comme une traversée historique de sa pensée, comme l'écrit Münster : « *Il s'agit pour Bloch de réaliser ces rêves diurnes (utopiques) émergeant dans la conscience anticipante et se transformant en praxis utopique, par le biais de la catégorie.* » On a vu, hélas ce que cela pouvait donner en fait de *praxis* stalinienne.

Le premier entretien publié dans cet ouvrage est celui entre Theodor Adorno et Bloch, « modéré » par l'écrivain Horst Krüger. La conversation avec l'historien du marxisme Iring Fetscher et Georg Lukács montre bien à quel point le marxisme de Bloch était peu orthodoxe, ce que Lukács ne se fait pas faute de lui rappeler. Ces rencontres avec le germaniste Jean-Michel Palmier ou Arno Münster lui-même, sont une sorte de vue succincte de tout ce qui a animé le philosophe. À Jean-Michel Palmier il explique qu'il n'a jamais été communiste, mais qu'il était une sorte de marxiste de gauche, il parle de ses relations avec Brecht, Picasso ou Gide. Comme il le dit à Arno Münster, « *l'infrastructure, donc, c'est l'économie, et la superstructure, c'est l'idéologie. En France dans la superstructure (soit l'idéologie) le concept de révolution existait bien avant 1789, et "les messagers des lumières" dans toute l'Europe – et en France avant tout – ont été les Encyclopédistes.* »

Ernst Bloch, contrairement à certains de ses collègues philosophes allemands, n'a pas pris les Lumières pour cible de son ressentiment, cible aux apparences de profondeur, dont Valéry disait qu'elle risquait fort d'être creuse et qui s'est révélée instrument de mort.

Lacan l'obstiné

La vie avec Lacan : « la » vie, et non « ma » vie. Pas de confession chez Catherine Millot, pas de dévoilement scandaleux ; seulement un regard, un regard tendre, amusé, passionné, fasciné, qui nous parle de « cette » vie dont, un temps, elle s'enveloppa et se nourrit.

par Michel Plon

Catherine Millot, *La vie avec Lacan*
Gallimard, 105 p., 13,50 €

Seul le réel pouvait arrêter ce « fonceur » à la conduite aussi hallucinante que périlleuse (il fit peur à Mme Heidegger qui s'était embarquée avec son mari à bord de son automobile que rien ne devait freiner), ce réel – butée pour la langue autant que pour l'imaginaire – dont Lacan fit le troisième élément de sa topique, le centre du dernier temps de son œuvre théorique.

Lacan ne cessait de penser et de faire penser par ses aphorismes et ses réponses énigmatiques, toujours à la recherche d'un horizon qu'il savait inaccessible, d'énoncés, de formules ou de constructions supposés pouvoir transmettre, à l'état pur, nettoyé de toute forme de psychologisme, le cristal de l'inconscient et de ses manifestations. Ce souci permanent, obsédant, de ne pas céder d'un pouce devant l'ineffable et l'approximatif se manifestait non seulement lorsqu'il était question de psychanalyse mais aussi bien dans sa vie quotidienne. Lacan témoignait de l'exigence acharnée de résister coûte que coûte à l'enlèvement dans les luttes de pouvoir et autres querelles de couloirs propres à une institution. Il voulait, rêvait d'une école sur le mode de celles, antiques, sises au pied du Parthénon, son École, qui eût été à l'abri des scories, entièrement dévouée à la cause analytique, à l'exclusion de toute autre préoccupation. Ce fut un échec en dépit, mais aussi à cause, du succès rencontré, ce succès qu'il redoutait et recherchait en même temps. Le « lacanisme » croissant l'agaçait mais le stimulait.

D'où nous vient cette rencontre de l'homme Lacan, d'un Lacan non pas statufié mais humain, ce portrait, chronique du quotidien empreinte de simplicité et pleine de détails captivants, à même de démystifier les légendes et les caricatures plus ou moins haineuses d'un homme dont le dire et tout autant la façon de

se vêtir dérangeaient ? Oui, d'où nous vient cette impression d'avoir connu de près, dans une proximité qui frôle l'intimité en demeurant sur son seuil, l'un des penseurs parmi les plus originaux et les plus importants de cet âge d'or de la production intellectuelle que connut ce pays, la France, pendant quelques décennies qui ont marqué à tout jamais le siècle passé ?

D'un livre, d'un petit livre bouleversant, joyau d'authenticité, tout empli de joies enfantines – à plus d'un titre, Lacan était un enfant, un enfant de cinq ans, disait-il de lui-même – mais aussi d'une délicate nostalgie d'heures ensoleillées. Il faut suivre Catherine Millot, se laisser guider par sa prose aérienne, cheminer dans son sillage comme elle-même le fit dans celui de Lacan, auprès de lui, toujours penché vers l'avant, jamais repu de connaissances, « obstiné » – la légende ou la rumeur dit que ce fut son dernier mot –, imposant silencieusement ses objectifs dans tous les domaines, ceux de la recherche théorique comme celui de randonnées aptes à épuiser ses compagnons sous un soleil brûlant, ou encore animé de cette soif de posséder villes, musées et églises où il savait trouver et surtout décrypter les chefs-d'œuvre de tel ou tel maître du passé, grand ou petit.

Le jour vint – l'auteure l'indique avec une infinie pudeur mêlée de tristesse – où le réel biologique, celui qu'une femme ne peut contourner, les éloigna. Puis vint, autre réel, la maladie et son inéluctable issue. Retournant à Guitrancourt, la demeure de campagne de Lacan où tant de fois, entre les distractions avec les proches, elle avait travaillé dans le « petit bureau vert » – comme un écho du « petit pan de mur jaune » – face à lui, attelé des week-ends entiers à la préparation de son séminaire hebdomadaire, elle dit avoir ressenti s'ouvrir en elle, « creusé par les sanglots, un trou noir et sans fond ». « *La mémoire est précaire*, nous dit encore Catherine Millot, *mais l'écriture ressuscite la jeunesse des souvenirs* ». Cette belle écriture vient réveiller en nous, pour nous les offrir, ces heures exquises dont nous ignorions jusqu'à l'existence.

Miró : l'essai comme espace de création

***Georges Raillard, si proche
et si fin connaisseur de Miró,
invente à la fois un dispositif,
c'est-à-dire une scénique
d'apparition, une analyse précise
et élégante, une exploration
poétique, toutes choses
qui comblent le lecteur.
Rarement un livre d'essai
présente une telle adéquation
de structure à son objet.***

par Yves Peyré

Georges Raillard, *Miró. Le crépuscule rose caresse le sexe des femmes et des oiseaux.*
André Dimanche Éditeur, 216 p., 49 €

Sous le titre *Miró, Le crépuscule rose caresse le sexe des femmes et des oiseaux*, Georges Raillard révèle l'enjeu profond d'une œuvre constamment envoûtante, invariablement en rupture et perpétuellement en continuité. Il se place au plus près de Miró, au gré d'un jeu de miroir et d'écho. Aussi informé, érudit et penseur que soit Georges Raillard, son texte dépasse cette composante en l'intégrant ; il est toute sensibilité, il tisse une poétique de la nécessité de créer comme de bâtir spécifiquement. Il retrouve Miró fraternellement à la pointe de l'expression.

Il entend saisir Miró dans l'excès même de ses aveux, il s'agit de le comprendre, de se laisser aller à l'enlacer. Rigoureusement, Georges Raillard aborde Miró par son expression la plus haute, la plus incandescente, il présente et accompagne la suite de gouaches du mitan de l'œuvre, les Constellations réalisées entre le 21 janvier 1940 et le 12 septembre 1941. Crise de douceur et de douleur autant personnelles qu'unanimes (la terreur de la Guerre sous la forme aigüe de la débâcle). S'attaquer aux *Constellations* revient à affronter Breton qui les a scrutées en 1958 dans un volume homonyme célèbre, voilà qui peut être un obstacle ou un interdit. Ce n'est pas le cas pour Georges Raillard qui intègre à sa rêverie méditante le texte de Breton présent dans son livre à l'égal des images de Miró. Il rend compte de la particularité de Miró et de l'approche sibylline (exclusivement rêveuse) de Breton, il sonde, qui plus est, les

soubassements poétiques et artistiques des deux, musicaux de Miró. Il enveloppe subtilement l'ensemble dans la densité d'une pensée éclairante et interrogatrice.

Georges Raillard a l'immense mérite de renouveler son approche de Miró par le massif le plus personnel, les Constellations, cette suite inséparable de vingt-trois petits formats (38 x 46 cm) qui sont autant de compositions touffues, fourmillantes de signes, constituant le sommet d'un geste plastique et d'une confiance absolue. L'ensemble du livre de Georges Raillard est de structure musicale. Un prélude donne la clef de l'œuvre, en cerne l'origine, en marque l'illimité et en relativise la portée au sein d'une création d'emblée sur la route de la hardiesse, il s'agit d'une remarquable généalogie. Un postlude répond en apportant un triple éclairage : le témoignage de Paz sur le rapport Miró/Breton, le constat d'une parenté avec Bataille, celui, non moins prépondérant, d'une fascination pour l'œuvre de Gaudi. L'un et l'autre sont illustrés par toutes les pièces nécessaires à la compréhension.

Au cœur du livre, Georges Raillard restitue les vingt-trois *Constellations* dans leur ordre avec les dessins-titres-signatures au dos et les proses poétiques parallèles de Breton (dont il n'omet pas le grand texte préliminaire). Il double le tout de son propre éclairage. Breton s'en tient à la métaphore, très souvent à coloration alchimique. Georges Raillard n'hésite pas devant la précision, quitte à ne pas insister dans un souci de légèreté. Il dit l'érotisme de la mystique, la véhémence de la cosmogonie. La tension, la violence et le démembrement sont abordés sans détour. Miró est dévoilé, dans ses visées comme dans ses fantasmes. Il est suivi de près à l'instant où il s'adonne au double exorcisme du salut de l'homme et de la recherche de sa profondeur, quand il jette à la surface de ses papiers de feu la turbulence de tous les démons et de toutes les ivresses qui gisent en son for intérieur (l'ensemble est enrichi de quelques autres œuvres de Miró étrangères aux Constellations mais indispensables à leur parfaite mise en lumière). Georges Raillard marque les grands repères de la mythologie ainsi que des ombres favorables (Rimbaud, Nietzsche, Mallarmé, Jarry). Miró est en ce sens très fermement et tout aussi affectueusement révélé. C'est dans la flambée d'une composition on ne peut plus musicale que Georges Raillard prend ce risque et réussit à parfaitement le surmonter. Pour un Miró plus vrai qu'il ne le fut peut-être jamais dans le registre de l'éclaircissement.

L'ESSAI COMME ESPACE DE LA CRÉATION

Les Constellations ont un pouvoir d'envoûtement considérable. Par ce très beau volume (le texte et non moins l'objet livre) dont le titre est repris à celui de la *XXII^e Constellation*, elles s'insinuent avec une rare force dans l'esprit du lecteur. Elles ne font pas que passer telles des fulgurances sublimes (ce qu'elles sont), elles insistent dans leur danse. Georges Raillard les montre, les élucide dans leur allant propre, leur donne la justification d'une histoire (le destin même de Miró) et d'un contexte. Elles sont situées mais adviennent malgré tout dans la gracilité parfois grouillante de leur apparition (passées les quatre premières, plus fluides, le foisonnement lyrique des étoiles, sexes, yeux, oiseaux, corps, escargots, scintille d'autant plus vivement qu'il bouscule la rigueur d'une possible géométrie). Tant de symboles deviennent limpides, la rupture entre les *Constellations* du temps de Varengeville et celles de l'époque de Palma et de Montroig se marque et s'annule, la continuité étant le fait le plus marquant. Le livre se donne pour ce qu'il est : un murmure de vérité qui prend la forme d'un théâtre intime et réellement partageable. L'intuition dans ce livre se meut en vision et en vision entraînante.



Joan Miró et Georges Raillard

Direction éditoriale

Jean Lacoste, Pierre Pachet, Tiphaine Samoyault

Collaborateurs

Natacha Andriamirado, Santiago Artozqui, Monique Baccelli, Pierre Benetti, Alban Bensa, Maïté Bouyssy, Sonia Combe, Norbert Czarny, Sonia Dayan-Herzbrun, Christian Descamps, Pascal Engel, Sophie Ehrsam, Marie Étienne, Claude Fiérobe, Jacques Fressard, Georges-Arthur Goldschmidt, Dominique Goy-Blanquet, Claude Grimal, Odile Hunoult, Alain Joubert, Liliane Kerjan, Gilles Lapouge, Gilbert Lascault, Monique Le Roux, Lucien Lolette, Jean-Jacques Marie, Vincent Milliot, Christian Mouze, Maurice Mourier, Gabrielle Napoli, Gérard Noiret, Évelyne Pieiller, Michel Plon, Marc Porée, Jean-Yves Potel, Hugo Pradelle, Dominique Rabourdin, Georges Raillard, Shoshana Rappaport-Jaccottet, Steven Sampson, Gisèle Sapiro, Catriona Seth, Christine Spianti, Jean-Luc Tiesset

Relations publiques

Hugo Pradelle

Communication

Pierre Benetti

pierrebenetti@en-attendant-nadeau.fr**Édition**

Raphaël Czarny

Correction

Claude Grimal, Gabrielle Napoli

Contactinfo@en-attendant-nadeau.fr**Lettre d'information**

inscription par mail à

newsletter@en-attendant-nadeau.fr

Les nymphes fluides et les fiancées du vent

Ingénieux, raffiné, érudit, inventif, Georges Didi-Huberman, qui publie *Essai sur le drapé-désir se révèle un théoricien minutieux des images changeantes, un historien de formes artistiques. Il a reçu, en 2015, le prestigieux prix Adorno (attribué précédemment à Norbert Elias, Jacques Derrida...)*

par Gilbert Lascault

Georges Didi-Huberman, *Essai sur le drapé-désir*, Gallimard, Art et artistes, 224 p., 83 ill., 23,50 €.

Tu regardes *Le Printemps* (v. 1482-1485) de Sandro Botticelli. Tu perçois les « mouvements émouvants » des corps, les cheveux dénoués les draperies dans le vent, les volutes voluptueuses, les échappées, les écharpes égarées, les robes (légère, transparentes, sensuelles, monochromes). Dans la partie gauche du *Printemps*, les Trois Grâces dansent avec les robes transparentes sans ceinture qui suggère les ventres ronds et doux ; leurs mains sont entrelacées en une ronde qui revient sur elle-même ; le jeu de flux et des plis dans les surfaces, les frémissements, les frissons, les souffles se devinent. Dans la partie droite du *Printemps*, Zéphyr (le vent, le jeune dieu verdâtre) et la nymphe Chloris s'approchent en une danse érotique, en une pavane amoureuse, en des turbulences du désir ; Zéphyr poursuit et Chloris fuit ; comme dans un rêve troublant, les poursuites s'arrêtent, s'éternisent ; les mains du jeune dieu touchent déjà le corps de Chloris ; elle crache des fleurs ; elle serait déjà fécondée ; l'acte sexuel aurait eu lieu dans la course même ; les limites entre le plaisir et la peur, entre le don d'amour et le tourments seraient brouillées...

Dans plusieurs ouvrages, Georges Didi-Huberman étudie les recherches complexes du grand théoricien Aby Warburg¹ (1866-1922). À 25 ans, très tôt, Warburg est, à la faculté de Strasbourg, « docteur en philosophie » quand il analyse *Le Printemps* et *La Naissance de Vénus* de Botticelli... Ainsi, sans cesse, Didi-Huberman et Warburg sont fascinés par la puissance étrange de la « *Ninfa* », de la demi-déesse. Une *Ninfa* est un fantôme féminin. Inaccessibles, toujours fuyante, la *Ninfa* fluide est une revenante ; elle hante ; elle vole et



© Minuit

marche ; elle avance en dansant à la manière de Gradiva, de celle dont parlaient l'écrivain Wilhelm Jensen et Freud. La *Ninfa* n'est ni un personnage, ni une allégorie. Elle se perd et se retrouve. Elle passe ; elle serait une passante qui traverse, qui croise un chemin. Elle est drapée sous une robe transparente. Elle avance dans le vent. Nous la retrouvons dans les sculptures antiques de la Grèce et de Rome, chez Vénus, parmi les Ménades et les Bacchantes, comme une servante florentine de Domenico Ghirlandaio qui porte des fruits, parmi certaines martyres baroques. La *Ninfa* s'efface et renaît. Elle est tour à tour érotique et mortifère. Revenante de l'Antiquité et de l'au-delà, elle est une séductrice redoutable, une magicienne. Elle surgit parfois étrangère dans une histoire, à contretemps d'un récit religieux. La *Ninfa* est alors à contre-rythme de l'ordonnement social ; dans une salle, elle entre avec un voile qui flotte au vent, peut-être par un « vent du désir », par une irrésistible énergie ; dans *La Naissance de Saint Jean-Baptiste*, cette *Ninfa* serait une survivance païenne comme une déesse en exil.

LES NYMPHES FLUIDES ET LES FIANCÉES DU VENT

À cette époque, une *Ninfa* est une créature amoral par-delà du Bien et du Mal... Et Savonarole met en garde les matrones florentines contre le fait d'affubler leurs filles « *comme des nymphes païenne* »...

Dans des rêves, dans les tableaux, dans les chorégraphies, la *Ninfa* revient, renaît, obsède. Tu relis *L'Après-midi d'un faune* (1865) de Stéphane Mallarmé :

« *Ces nymphes, je les veux perpétuer. Si clair
Leur incarnat léger, qu'il voltige dans l'air
Assoupi de sommeils touffus.*

(...)

Ô nymphes, regonflons des souvenirs divers. »

Aby Warburg est probablement le premier historien de l'art occidental à avoir fait du vent l'objet central de toute une interrogation sur l'art de la Renaissance. Les draperies sont dans le vent. Le vent est dans les draperies, dans les chevelures et tout autour du corps. Le vent ne fait que passer : il transforme, il métamorphose ; il atteint en profondeur ce sur quoi il passe. Le vent serait un « cause », un « motif », une « impulsion ». Selon Warburg, la « *brise imaginaire* » fait « *flotter librement* » et « *sans cause apparente* » la chevelure de Vénus (chez Botticelli) ou le vêtement d'une princesse (chez Donatello, *Saint Georges et le dragon*)... Tu écoutes aussi, dans l'opéra *Faust* (acte II) de Gounod ; les étudiants et les jeunes filles qui valsent :

« *Ainsi que la brise légère
soulève en épais tourbillons
La poussière des sillons
Que la valse nous entraîne !
Faites retentir la plaine
De l'éclat de vos chansons.* »

Ou bien, dans la Bible, au premier livre des Rois ; selon le prophète Elie, « *Dieu n'est pas dans l'ouragan, il n'est pas dans le tremblement de terre, ni dans le feu ; et après ce feu, le murmure d'une brise légère* »... Et, dans le *De pictura* (1436), Leon Battista Alberti note : « *Parce que les étoffes sont plaquées par le vent, les corps apparaissent presque nus sous le voile des étoffes.* » Par les tissus plaqués par le vent, la nudité, le mouvement, l'intimité des corps se révèlent. Les drapeaux et les chevelures « *ondulent dans l'air* » afin que le peintre affirme sa vocation humaniste et sa capacité à composer des figures *all'antica*. Dans l'Antiquité, la danse et la peinture (ou la sculpture) ne divorcent pas... Par l'« *ondoiement* », les corps, dans leurs mouvements aériens, étaient capables de se faire à l'image

de la vague, du souffle du vent ou de la draperie soulevée par une brise...

L'un des chapitres de cet ouvrage de Georges Didi-Huberman s'intitule *Post-scriptum* : le ressac de toute chose. Le ressac est le retour violent des vagues sur elles-mêmes, après un choc, lorsqu'elles ont frappé un obstacle (côte, haut-fond, etc.). Didi-Huberman cite un poème de Rilke en 1896 : « *Tel est le désir : habiter le ressac* (wohnen im Gewoge) *et n'avoir aucune patrie dans le temps.* » Tu perçois les horizons de la mer (v.1845-1850) de Turner, *la Vague* (1869) de Courbet, les marines (1900-1901) d'August Strindberg, des vagues photographiées par Charles Grassin (1882), les *Nymphéas* (v. 1917-1920) de Monet... Vers cette époque, Herman Melville publie *Moby Dick* (1851) ; Joseph Conrad écrit *Typhon* (1903)... Dans *Ma vie* (1927), la danseuse américaine Isadora Duncan se souvient de son enfance : « *C'est de la contemplation des vagues, quand j'étais toute petite, que m'est venue la première idée de la danse. Je tâchais de suivre leur mouvement et de danser à leur rythme.* (...) *À Florence, c'était Botticelli qui captivait ma jeune imagination. Je demeurais assise des journées entières devant Le Printemps, j'en étais amoureuse. Un vieux gardien contemplait mon adoration d'un œil ému. Je restais là jusqu'à ce que je visse effectivement les fleurs peintes pousser, les pieds nus danser, les corps se mouvoir, jusqu'à ce qu'un ange de joie vînt me visiter, et je penserais alors : je danserai cette image...* »

Dans ce livre, *Ninfa fluida*, Didi-Huberman donne à penser les « *turbulences de la matière* », les « *tourments physiques* », les tourbillons, les ouragans, la brise imaginaire, les soupirs amoureux, les morphologies fluides, peut-être une « *dynamique des fluides* », une « *physique des turbulences* ». Didi-Huberman cite, entre autres, les textes latins d'Ovide et de Lucrèce, des phrases érotiques de Pierre Louÿs ou de Georges Bataille, les remarques de Gilles Deleuze (*Différence et répétition*, 1969, Le Pli, 1988)...

Un tableau d'Oskar Kokoschka s'intitule *La Fiancée du vent* (1914) Les nymphes fluides seraient des fiancées du vent.

-
1. Georges Didi-Huberman
*L'Image survivante. Histoire de l'art
et temps des fantômes selon Aby Warburg*,
Éditions de Minuit, 592 p., 93 ill., 30 €

Que leurs noms soient à jamais honorés !

« Toute musique n'est pas un écho du ciel, l'enfer aussi a son orchestre » (*Jacob Neusner, talmudiste*). Ce livre, dû à *Hélios Azoulay et Pierre-Emmanuel Dauzat*, est consacré à la musique dans les camps et surtout aux œuvres musicales qui sont nées dans les camps de la mort. Le disque accompagnant l'ouvrage nous en fait entendre quelques-unes. Leurs compositeurs sont, pour la plupart, morts en 1944 ou 1945. Certains avaient une vingtaine d'années.

par Frédéric Ernest

Hélios Azoulay et Pierre-Emmanuel Dauzat, *L'enfer aussi a son orchestre : La musique dans les camps*. La Librairie Vuibert, 208 p., 19,90 €

Les auteurs ont procédé ainsi : Hélios Azoulay (qui est aussi le maître d'œuvre du CD, qu'il a réalisé avec l'Ensemble de Musique Incidentale) a rédigé une série de chapitres ; puis un autre ensemble, constitué de chapitres pourvus des mêmes titres et présentés à rebours, a été écrit par Pierre-Emmanuel Dauzat.

La musique n'a pas toujours le rôle principal dans ces pages. Hans Bonarewitz, évadé puis repris, est pendu devant six mille témoins forcés d'assister à son exécution (Mauthausen, 30 juillet 1942) ; Hurbinek, petit enfant sans nom, avait, à Auschwitz, « *combattu comme un homme, jusqu'au dernier souffle, pour entrer dans le monde des hommes dont une puissance bestiale l'avait exclu* » (Primo Levi, *La Trêve*).

Parfois la musique apparaissait comme une promesse. Une déportée arrivant à Auschwitz déclare : « *Ce n'est pas si mal ici, nous aurons de la musique.* » À Auschwitz aussi, Filip Müller (qu'a fait connaître *Shoah* de Claude Lanzmann) « *se dit qu'un lieu où un orchestre accompagnait une sérénade de Schubert devait bien faire une petite place à l'humanité* ». Enfant, Yehudi Menuhin était persuadé que, s'il jouait bien la *Chaconne* pour violon seul de Bach, « *tout ce qui est ignoble et vil*



disparaîtrait miraculeusement de la surface de la terre ».

Un « traitement de faveur » est souvent réservé aux musiciens : « *nous étions tellement privilégiées par rapport à toutes les autres* » (Violette Jacquet-Silberstein, violoniste à Auschwitz). Alma Rosé, *Kappelmeister* et nièce de Gustav Mahler, a droit à quelques égards. À Treblinka, trois violons constituent d'abord un petit ensemble, puis « *au hasard de ce qui tombe des wagons, l'orchestre s'étoffe* ».

Rudolf Karel utilise le charbon destiné à soigner la dysenterie dont il mourra (le 6 mars 1945) pour écrire de la musique, au moyen d'un bout de bois pointu, sur le papier hygiénique que lui donne son gardien. En 1943, la veille de Noël, à Auschwitz, l'orchestre a reçu l'ordre de jouer pour les femmes malades se trouvant dans le *Revier* (« infirmerie ») : « *laissez-nous crever en paix !* » Et Charlotte Delbo parle « *des valse qu'on avait entendues ailleurs dans un lointain aboli. Les entendre là était intolérable* ».

L'idée – plutôt juste en général – selon laquelle les œuvres musicales doivent être considérées en elles-mêmes et non par le biais des circonstances qui les ont vues naître a ici quelque chose de dérisoire. Mais il serait tout aussi dérisoire de confronter les personnalités de ces musiques aux circonstances de leur composition. Quel sens cela pourrait-il avoir de relever un « contraste » entre le caractère

QUE LEURS NOMS SOIENT À JAMAIS HONORÉS !

léger et enjoué de certaines pièces et le lieu de leur naissance ? Celles qui sont graves ou mélancoliques ressemblent-elles davantage à ce qui s'est passé ? Pas même, sans doute, les musiques qu'on peut qualifier de désolées ou d'angoissées. Sur le disque, on entend une suite pour piano de Karel Berman (1919-1995) dont les trois mouvements s'intitulent : « Terezín », « Terreur » et « Seul ».

Reste le prodige que les auteurs de ces œuvres ont accompli en les arrachant à ce qui les entourait. Dans un premier temps, il semble incongru d'analyser, par exemple, la *Sérénade* pour violon et piano de Robert Dauber (1922-1945), composée à Terezín en 1942, qui figure sur le CD : la pièce est de forme ABA, la partie principale est en *do* majeur, la partie centrale – sur un rythme de boléro – en *do* mineur... Et puis, après tout, pourquoi ne pas tenir cette sérénade pour ce qu'elle est : une « pièce de genre » très séduisante, que les interprètes peuvent faire vivre aujourd'hui ?

Un jour, Pascal Quignard a écrit une lourde bêtise : « *La musique est le seul de tous les arts qui ait collaboré à l'extermination des Juifs organisée par les Allemands de 1933 à 1945.* » Les auteurs ont raison de désapprouver ce propos. Ils ont raison encore de dénoncer le cliché du « *bourreau cultivé* ». Mais l'abandon d'un cliché leur en fait adopter un autre. Ils s'emploient – c'est un leitmotiv de leur livre – à déchoir les nazis de leur musicalité. Ceux-ci auraient cru aimer la musique alors qu'en réalité ils n'y entendaient rien : « *Quant aux nazis, ils sont des amusiques, incapables de faire la différence entre les grosses caisses et une mélodie de Schumann ou du Bach.* » Il n'est pas plus judicieux de dénier aux bourreaux toute aptitude musicale que de leur reconnaître dans ce domaine des dispositions supérieures. Contrairement à ce que pensent Azoulay et Dauzat, le docteur Mengele pouvait, aussi bien que n'importe qui, apprécier la *Rêverie* de Schumann.

Certes, la musique fut « instrumentalisée » par le régime nazi, et « *on est en droit de penser que l'oreille du bourreau n'est pas la même que celle de la victime* » ; quand l'orchestre des femmes jouait la *Cinquième Symphonie* de Beethoven à Auschwitz, deux œuvres étaient entendues simultanément : un monument de la musique allemande et un message de résistance. Mais on ne gagne jamais à enfermer les « barbares » dans l'isolement que leur garantirait une essence particulière.

Seuls en scène

Dans Une trop bruyante solitude, spectacle de Laurent Fréchuret d'après le roman de Bohumil Hrabal, actuellement programmé au Théâtre de Belleville, Thierry Gibault se livre à une véritable performance, représentant ainsi parfaitement ces interprètes nombreux à être seuls en scène.

par Monique Le Roux

Bohumil Hrabal, *Une trop bruyante solitude*. Mise en scène de Laurent Fréchuret. Théâtre de Belleville, jusqu'au 29 mars. Théâtre des Halles à Avignon, du 6 au 30 juillet 2016

La pratique de la performance solitaire n'est en rien nouvelle ; ces dernières décennies, elle s'est souvent associée à une écriture théâtrale fondée sur le monologue. Peut-être augmentée-elle avec la baisse actuelle des moyens financiers. Elle permet des spectacles légers, convenant à des espaces limités, facilement transportables en tournée, aisément repris, puisque tributaires de la disponibilité d'un seul interprète, même par ailleurs très sollicité. Surtout elle correspond à un goût des acteurs, à une attente des spectateurs, parfois à un intérêt des metteurs en scène pour l'adaptation de récits à la première personne.

Elle contribue à la vitalité de ces petits lieux qui participent à la richesse de la vie théâtrale. Ainsi dans le dix-huitième arrondissement de Paris, la Reine Blanche retrouve une nouvelle vie grâce à une nouvelle direction. Entre autres activités, Cécile Ladjali, en partenariat avec Actes Sud, organise chaque mois une rencontre littéraire. Et jusqu'au 2 avril, Jacques Michel se retrouve dans la solitude de « la Dame sur son tabouret », unique interprète de *Music-hall* de Jean-Luc Lagarce, adapté et mis en scène par Véronique Ros de la Grange : reprise du magnifique spectacle présenté l'an dernier à la Manufacture des Abbesses.

À l'emplacement d'une salle fondée au XIX^e siècle, au cœur d'un Paris encore populaire, le Théâtre de Belleville a remplacé en 2011 le Tambour royal. Grâce à une alternance au fil de la semaine, il programme divers spectacles assez longtemps pour leur permettre de rencontrer leur public. Ainsi dès le 1^{er} mars, le

SEULS EN SCÈNE

metteur en scène Jean-Michel Rabeux crée *Les Fureurs d'Ostrowsky* de et par Gilles Ostrowsky, mais tout le mois est aussi représenté *Une trop bruyante solitude*. L'interprète, Thierry Gibault, a beaucoup joué au Théâtre de la Commune d'Aubervilliers avec Didier Bezace, au Centre dramatique national de Sartrouville avec Laurent Fréchuret. À ce dernier, il a proposé le fameux texte de Bohumil Hrabal, d'abord diffusé clandestinement à Prague en 1976, traduit pour la première fois en France en 1983 (par Max Keller). Manifestement, le metteur en scène a vu une défense du livre très actuelle dans l'histoire de Hanta, préposé à la destruction d'ouvrages par tonnes, acharné au sauvetage de quelques uns, bientôt dépassé par « *la brigade socialiste du travail* » et sa presse hydraulique vingt fois plus puissante que la sienne.

À partir de la nouvelle traduction d'Anne-Marie Ducreux-Palecinek, Laurent Fréchuret a adapté le texte en vue d'une représentation d'environ une heure. Pendant toute cette durée, Thierry Gibault reste debout au milieu du plateau, sur un étroit caillebotis, les vêtements et la peau maculés d'encre, depuis les premiers mots : « *Voilà trente-cinq ans que je travaille dans les vieux papiers* » repris comme un leitmotiv avec de légères variations, jusqu'au choix final par Hanta de subir le même sort que ses livres bien-aimés. Il est confronté à l'expérience maximale de la performance solitaire, qui interdit toute circulation dans le reste de l'espace scénique, qui confie totalement l'expressivité à la voix, au visage, au corps. A de rares moments, il privilégie la manifestation des émotions au détriment de leur écriture ; il pallie l'absence de déplacements par la surenchère de la mimique et de la gestuelle. Mais le plus souvent il surmonte le risque de surjouer, inhérent à toute interprétation solitaire, indissociable de l'attente de la performance de la part du public, peut-être plus grande à Avignon : il va faire entendre la magnifique et terrible histoire de Hanta au Théâtre des Halles pendant tout le Festival.

Rodolphe Dana, lui, a déjà connu divers lieux pendant la tournée de *Voyage au bout de la nuit*. Il ne va pas manquer de programmer son spectacle au Centre dramatique national de Lorient qu'il dirige depuis janvier 2016. Avec Katja Hunsinger, autre membre du Collectif Les Possédés fondé en 2002, il a adapté le premier roman de Céline pour une représen-

tation d'environ une heure quarante, durée de jeu déjà impressionnante en l'absence de partenaire.

Il a surtout retenu la première partie, sacrifiant entre autres les figures inoubliables du petit Bébert et de la vieille Henrouille. Mais ce choix correspond manifestement à la volonté de donner vie à Ferdinand Bardamu par une forte présence physique, favorisée par les tribulations d'Afrique à New York, de New York à Detroit, après l'expérience de la guerre et avant le retour à la vie quotidienne française, aussi de mettre en lumière les virtualités comiques du texte, moins présentes dans la seconde partie. Le plateau de la Bastille est assez vaste ; même seul en scène, Rodolphe Dana a besoin de cet espace où il a installé des tables de différents formats. D'un épisode à l'autre, il en remanie le déploiement jusqu'à les dresser et suggérer New York, « *ville absolument droite (...) ville debout* ». Il s'en sert comme obstacle sous lequel ramper en temps de guerre, comme couche en Afrique où se lover, vêtu de son seul slip. Grâce à cette puissante incarnation, à cette prise de possession du lieu, il peut privilégier la langue, sans jamais illustrer le roman, faire entendre les différentes voix, sans jamais se laisser aller au pittoresque. Ainsi la fascination de Bardamu pour le cinéma se matérialise par la projection, sur le mur du lointain, d'un écran vide et de sa lumière intermittente ; ce choix final apparaît représentatif d'un spectacle qui a donné la priorité au texte et non à la performance de son interprète.

Comment ne pas évoquer un instant *Le Discours aux animaux* de Valère Novarina, créé en 1986 aux Bouffes du Nord par André Marcon, repris depuis lors dans le monde entier par ce très grand acteur pourtant bien sollicité par le théâtre et le cinéma, revenu aujourd'hui dans l'espace des origines ? *Le Discours aux animaux*, en un volume de cinq cents pages, vient de paraître chez P.O.L, indéfectible éditeur de Valère Novarina. Mais André Marcon est resté fidèle au fragment publié séparément sous le titre *L'Animal* du temps, devenu en trois décennies indissociable du timbre de sa voix, de la lenteur de son élocution, de la belle gravité de son visage. C'est une grande émotion de le voir entrer de biais dans son vieux pardessus noir, se détacher sur la splendeur délabrée du mur pourpre, s'avancer comme recueilli vers des tombes imaginaires, s'adresser à des êtres dans l'opacité de leur silence : « *Animaux, anaïmaux, amnimaux, omnimaux* » ...

Suspense

Erlendur mène l'enquête

L'Islandais Arnaldur Indridason, dont paraît Le Lagon noir, est l'auteur d'une série très réussie dont le héros est le commissaire Erlendur Sveinsson (connu sous son prénom, comme il est habituel en Islande, où chacun est d'ailleurs « listé » de cette façon dans les annuaires téléphoniques).

Arnaldur Indridason, *Le Lagon noir*.
Trad. de l'islandais par Éric Boury.
Metailié, Noir, 320 p., 20 €

Depuis 1997, une quinzaine de titres ont familiarisé les lecteurs du monde entier avec l'énigmatique et taciturne Erlendur ainsi qu'avec la vie sur cette île du Septentrion. L'auteur a parfois mis son héros au repos en utilisant de manière fort réussie les collègues policiers de ce dernier pour diverses aventures, mais c'est cependant Erlendur qui, ayant l'affection du public, doit reparaître bon an mal an. En 2011, sans doute lassé de devoir faire vieillir son héros, Indridason a même décidé de faire des « préquelles » à la série (selon le calque français du bizarre néologisme anglo-saxon « *prequel* »). *Le Lagon noir* est ainsi le troisième roman portant sur les années de formation du jeune Erlendur ; on est en 1979, il vient de divorcer et est monté en grade dans la police.

Le Lagon noir mène parallèlement deux intrigues qui permettent d'évoquer deux moments de l'histoire islandaise – les années cinquante et les années soixante-dix – tous deux marqués par la forte présence américaine d'après-guerre sur l'île. Dans une première enquête, Erlendur et sa collègue Marion tentent d'élucider la mort d'un homme qui travaillait sur la grande base américaine de Keflavík et dont le corps a été retrouvé dans un lagon d'eau chaude ; dans la seconde, le seul Erlendur cherche, pour des raisons qui lui sont propres, à résoudre un mystère vieux de plus de vingt-cinq ans : celui d'une jeune fille qui s'est volatilisée sur le chemin de son lycée.

Le livre, comme les autres romans d'Indridason, mêle donc histoire de l'Islande, évocation de paysages et de mœurs (les gastronomes retrouveront ici une fois encore le fameux plat de raie faisandée à la graisse de



© Daniel Mordzinski

mouton dont l'odeur nécessite après dégustation une bonne aération des vêtements des convives). Il met en son centre le rapport entre les Américains retranchés sur leurs bases militaires et les Islandais : les premiers refusent avec morgue de coopérer avec la police islandaise. Mais si l'arrogance et le racisme américains sont bien présentés, la corruption causée par la présence des riches « occupants » l'est également : les lucratifs contrats de travail et de maintenance obtenus par certains Islandais, ou la contrebande que d'autres mettent sur pied en faisant sortir illégalement alcool, cigarettes, drogue, blue-jeans, disques, des camps militaires.

Le Lagon noir permet de retrouver les personnages, les thèmes, l'atmosphère d'Indridason (la fascination pour cette Islande qui est si vite passée d'une société paysanne et pauvre à une société citadine et riche – du moins jusqu'à la crise de 2008). Mais le lecteur qui n'aurait jamais lu un titre de la série Erlendur a sans doute intérêt à ne pas commencer par ce roman. En effet, si le déroulement des deux enquêtes permet des explorations et des rebondissements intéressants, leur dénouement est assez décevant et *Le Lagon noir* tourne court. Donc, pour mieux rencontrer Erlendur et l'Islande, il vaudrait mieux commencer par *La Cité des Jarres* ou *La Voix*.

Après, bien sûr, l'addiction à Indridason est garantie.



© Thomas Fading, CC

Dans un palace de Lahore

Les attaques terroristes menées en 2015 et 2016 contre des hôtels de luxe au Mali, en Égypte et au Burkina Faso ont inspiré à Sunny Singh *Hôtel Arcadia*, un thriller qui n'est pas sans qualités.

Sunny Singh, *Hôtel Arcadia*. Trad. de l'anglais (Inde) par Maia Bharati. Galaade, 254 p., 23 €

L'histoire prend la forme suivante : un jeu de chats et de souris en huis clos : un groupe terroriste qui s'est emparé d'un palace de Lahore y assassine les « invités » (appellation hôtelière moderne pour « clients ») et le personnel, tandis qu'un homme et une femme tentent de leur échapper et qu'à l'extérieur la police fait le siège du bâtiment. En avant donc pour l'unité de lieu, de temps, et le suspense – ce dernier, ceci dit, parfois un peu mou du genou.

Les bonnes idées : on ne voit jamais les terroristes, on ignore leurs motifs ; les deux individus en danger qui fournissent notre accès à l'histoire ne se connaissent pas, ne se rencontrent jamais et, pendant toute l'attaque, communiquent l'un avec l'autre par téléphone. Le premier personnage est le gérant de l'hôtel, Abhi, retranché dans son bureau, les yeux rivés sur ses écrans de surveillance ; l'autre est une journaliste de guerre, Sam, réputée pour ses photos « esthétiques » de cadavres, qui va passer son temps à effectuer de brèves et dangereuses « sorties » hors de sa chambre.

Elle s'aventure dans diverses parties du palace pour prendre des clichés et, à l'occasion, sauver un blessé... tandis qu'Abhi s'efforce sans relâche de la convaincre de rester à l'abri, et, faute d'y parvenir, de la guider le long des couloirs et des escaliers grâce aux indications que lui fournissent ses caméras de sécurité.

Bien sûr, Abhi et Sam ont une vie personnelle compliquée que l'on découvre peu à peu. Bien sûr, entre des caractères si opposés un lien va se former (« *nous ne sommes pas si différents vous et moi, madame la photographe* », dit Abhi). Bien sûr, parmi les otages des terroristes se trouve un être qui est cher à l'un des deux acteurs du roman. Bien sûr, pour faire sérieux, des questions sur la violence, l'éthique du photojournalisme apparaissent ici ou là...

Reste que les moments les plus réussis, ceux pour lesquels on lit des livres comme *Hôtel Arcadia*, sont ceux où le suspense et l'angoisse « prennent », c'est-à-dire ici les moments où l'on suit Sam se faufilant à pas de loup le long de couloirs obscurs, ou lorsqu'Abhi découvre sur ses écrans des images d'atrocités ou saisit soudain, horrifié, que Sam et les porteurs de kalachnikovs vont se retrouver nez à nez.

Claude Grimal