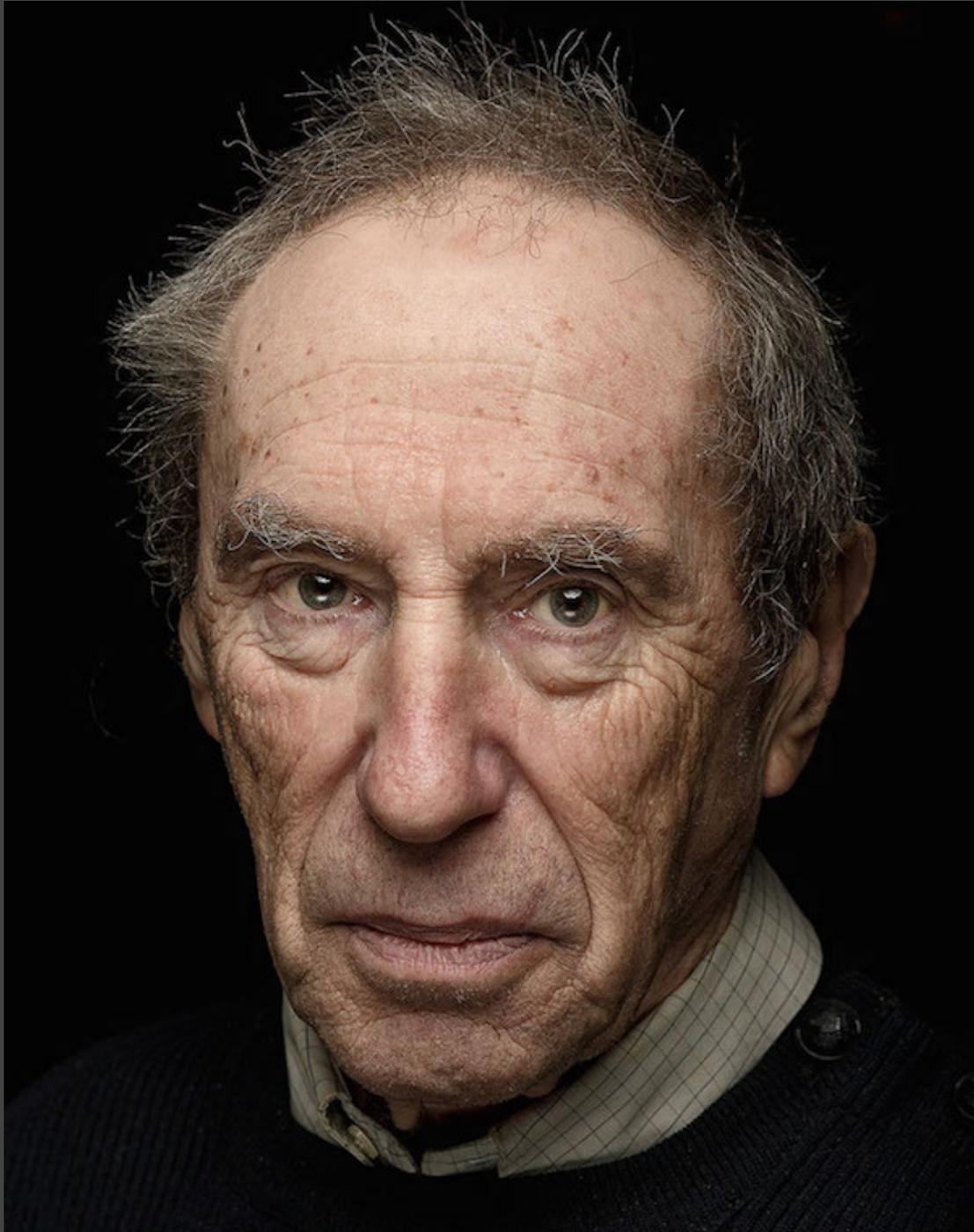


Avec Pierre Pachet



Le procès Eichmann vu par Julius Margolin - Bruno Schulz réinventé

La déportation des Juifs de Thrace, de Macédoine et de Pirot

Klee : l'inquiétude de la ligne - Pour une histoire de la mémoire

	Numéro 13	Avec Pierre Pachet
Quentin Leclerc Saccage <i>par Ulysse Baratin</i>	p.3	La livraison d'aujourd'hui, le numéro 13, a été constitué avec Pierre Pachet. Il voulait par exemple qu'on rende compte très vite du recueil de textes politiques de Julius Margolin, publié sous le titre <i>Le procès Eichmann et autres essais</i> et il avait demandé à Martine Leibovici de le faire. Avant d'être présent au procès d'Eichmann, en 1961, Margolin avait aussi été témoin au procès pour diffamation que David Rousset avait intenté en 1950 contre les <i>Lettres françaises</i> qui l'avaient accusé d'inventer de toutes pièces l'existence des camps soviétiques (où il venait de passer cinq ans). Maurice Nadeau, qui avait publié <i>Les Jours de notre mort</i> , l'avait aussi défendu. On comprend comment le point de vue anti-totalitaire du livre de Margolin était précieux pour Pierre Pachet, qui a toujours résisté, accompagné par la pensée de Claude Lefort, à la tentation totalitaire, qu'elle vienne de l'URSS, de l'Amérique du Sud ou de la Chine.
Deux romans de Luc Dietrich <i>par Sébastien Omont</i>	p.4	
Mark Greene 45 tours <i>par Steven Sampson</i>	p.6	
Maurice Mourier Par une forêt obscure <i>propos recueillis par Hugo Pradelle</i>	p.7	
Maxim Biller Une requête de Bruno Schulz <i>par Jean-Luc Tiesset</i>	p.12	
Bret Anthony Johnston Souviens-toi de moi comme ça <i>par Liliane Kerjan</i>	p.15	Ensuite, c'est en nous rendant chez lui, comme toutes les semaines, pour mettre en forme le numéro, que nous avons appris par ses enfants qu'il était mort la nuit même.
Mary Morissy Les révolutions de Bella Casey <i>par Claude Fierobe</i>	p.16	
Abdellatif Laâbi L'arbre à poèmes <i>par Gérard Noiret</i>	p.18	Les principes qui sont à la base de notre journal : la force d'un collectif constitué autour de Maurice Nadeau, la direction collégiale, l'indépendance critique, l'affirmation des choix, s'ils ne sont pas remis en cause par sa disparition, devaient beaucoup à sa présence, à sa liberté, à ses jugements parfois sans pitié et à son talent. Il poussait des coups de gueule, il nous critiquait souvent, il voulait toujours que nous fassions mieux et tout cela va nous manquer terriblement.
Armand Swanton Une année de captivité en Courlande <i>par Maïté Bouyssy</i>	p.19	
Henry Rousso Face au passé <i>par Jean-Yves Potel</i>	p.20	Beaucoup de gens l'aimaient, aimaient ses livres, avaient besoin d'être secoués par sa pensée provocante. Nous allons publier régulièrement des témoignages et des hommages de ces amitiés. Aujourd'hui ceux d'Édith de la Héronnière et de Jean Lacoste, demain celui de Martin Rueff et cela va continuer ; non pour enfermer son souvenir dans des hommages-tombeaux, mais pour poursuivre l'aventure avec lui, autrement. Dans son dernier éditorial, en tête du numéro 11, il avait cette phrase que nous citons de nouveau ici car elle porte ce qui nous liait et qui est aussi notre projet : « lire, c'est alors errer, se laisser déborder ou égarer, s'informer et rêver à des ailleurs. Ce que nous souhaitons à la communauté idéale de ceux qui nous suivent. »
Natan Grinberg Dokumenti <i>par Sonia Combe</i>	p.22	
Gérard Mairet Les enfants d'Héraclite <i>par Marc Lebiez</i>	p.25	
Julius Margolin Le procès Eichmann et autres essais <i>par Jean-Louis Tissier</i>	p.27	
Fetih Benslama Un furieux désir de sacrifice <i>par Michel Plon</i>	p.29	Bruno Schulz faisait partie de ses auteurs préférés. Maxim Biller tente de reconstituer ses textes perdus et donne par le biais de la fiction, une image plus complète de l'écrivain galicien, assassiné par la Gestapo en 1942, dans le ghetto de Drohobycz et dont une partie de l'œuvre avait été, une fois de plus, révélée par Maurice Nadeau en France.
Frankenstein et Adolphe <i>par Catriona Seth</i>	p.31	
Daniel Andler La silhouette de l'humain <i>par Jean-Maurice Monnoyer</i>	p.33	Yves Peyré rend compte avec finesse de l'exposition Paul Klee et de ses petits formats tremblants auxquels il faut se garder d'ôter la fragilité. Ulysse Baratin nous parle d'un très curieux premier roman français, <i>Saccage</i> , de Quentin Leclerc, qui offre une vision stylistiquement très recherchée, presque « décadente », d'un monde chaotique. Hugo Pradelle s'entretient avec notre collaborateur Maurice Mourier sur son dernier livre mais aussi de l'ensemble de son œuvre, son rapport à l'imaginaire, à la lucidité et à la littérature que nous aimons tant au fil de ses critiques aussi. Gérard Noiret explique ce qui rend forte l'œuvre d'Abdellatif Laâbi. Catriona Seth traite ensemble de Frankenstein et de Benjamin Constant. Pourquoi ? Parce qu'ils font tous deux l'objet, en Suisse, de commémorations réjouissantes. Et aussi l'histoire d'un conscrit en Courlande par Maïté Bouyssy et un long article passionnant de Jean-Maurice Monnoyer sur le livre de Daniel Andler, <i>La Silhouette de l'humain</i> , qui revient sur la difficile question du naturalisme dans les sciences. De belles découvertes et de quoi occuper l'été qui vient.
Exposition Seydou Keïta <i>par Pierre Benetti</i>	p.37	
Exposition Paul Klee <i>par Yves Peyré</i>	p.38	
Bryan Magee Ultimate questions <i>par Frédéric Ernest</i>	p.41	
Michel Vinaver La demande d'emploi <i>par Monique Le Roux</i>	p.42	
HOMMAGES À PIERRE PACHET		
De grandes exigences <i>par Jean Lacoste</i>	p.45	
En quête de l'âme <i>par Édith de la Héronnière</i>	p.45	
Cette bourrique de Simone Weil <i>par Pascale Roze</i>	p.46	
Merci Pierre ! <i>par Jean-Michel Kantor</i>	p.47	
Quelques moments en compagnie de Pierre et de Soizic <i>par Marie Étienne</i>	p.48	

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 (postale et électronique)

Ou donner en ligne sur www.en-attendant-nadeau.fr

De la destruction créatrice

Dans un univers de science-fiction, plusieurs personnages tentent de survivre à une catastrophe généralisée en une suite d'aventures absurdes et tragiques. Premier roman de Quentin Leclerc, Saccage témoigne d'une fine recherche stylistique et se révèle hanté par ce que notre époque charrie de fantasmes d'apocalypses.

par Ulysse Baratin

Quentin Leclerc
Saccage.
L'Ogre, 168 p., 16 €

Saccage parle de quoi ? D'un certain rapport au langage. Ça ne surprendrait pas, venant du jeune Quentin Leclerc, l'un des rédacteurs du blog parfois hilarant « Les boloss des Belles Lettres », cette relecture des classiques en jactance banlieusardo-bizarroïde. Cette première piste, on la suit avec d'autant moins de peine que le récit met d'abord en jeu un individu dont le destin est de formuler des prophéties achetées par de mystérieux « industriels ». Le temps est à la guerre et au cataclysme. Une « milice » fascisante patrouille et persécute. On croise une « armée des continents perdus », elle-même égarée dans sa folie d'annihilation : « *Des soldats camouflés communiquent heure par heure dans leurs talkies-walkies hors d'usage des informations inutiles. Ils rendent des comptes aux généraux (déjà morts pendus dans leurs cabinets privés). Ils parlent de nous.* » Quentin Leclerc vit à Rennes, bastion d'étudiants émeutiers. Un début d'explication ? Quelles sont les règles en vigueur ? Ni le lecteur ni les protagonistes ne le savent. L'opacité règne. La trame, déjà désarticulée à dessein, est trouée de propos sibyllins épaississant l'énigme de ce texte à la croisée de la science-fiction et du fantastique : « *Ailleurs, il y a des chimères, des sorcières, des oracles – quelques rescapées qui parcourent encore le monde à l'infini, incapables de mourir, seules d'une tristesse sans partage.* »

Avec son titre autotélique, *Saccage* dit la destruction d'un monde et de la narration. Celle-ci se désordonne le long de paragraphes brisés par des ruptures à la mode dada, redoublant le malaise. Déjà immergé dans une compacte étrangeté, on perd pied une nouvelle fois, la vraisemblance étant piétinée selon la méthode froide des enfants destructeurs, laquelle va jusqu'à s'en prendre parfois à la syntaxe ou au lexique même. Ces incursions rendent d'autant plus nette l'ambition poétique de l'ensemble. Pour autant, on suit

divers personnages tentant de sauver leur peau tant bien que mal face à une destruction totale et imminente. Il y a des bribes d'histoires, celle de la « carcasse » d'abord, puis, au fil de ses métamorphoses, de la veuve, du déserteur et d'autres. En exergue figure une citation de Robert Pinget. Pas étonnant, tant se mêlent ici science-fiction et expérimentations littéraires du siècle dernier, la recherche d'un nouvel imaginaire ne faisant pas l'économie du travail de la langue (Alain Damasio n'est pas loin). D'où un projet diamétralement opposé à celui, par exemple, d'un Michel Houellebecq. Là où ce dernier imagine d'improbables lendemains dans une écriture d'hier, *Saccage* parle d'aujourd'hui dans une langue à venir. Ne serait-ce que pour cela, le livre enthousiasme !

De chaque ligne sourdent les travers de nos temps, mais suggérés, reformulés ou grossis monstrueusement. Autoritarismes, violence, anomie. Déportations, migrations : les personnages de *Saccage* fuient le désastre. Ces effets de camouflage et ce goût du brouillage des pistes rappellent par moments *Sur les falaises de marbre* de Jünger. Des bandes d'« enfants-singes », abandonnés, disent d'eux-mêmes : « *Nous n'avons pas de futur, nous n'avons plus de famille : nous sommes les enfants de la pornographie, de la barbarie et de la haine.* » Parfois, certains personnages tentent de freiner l'entropie en cours. Mais les révoltes ou les preuves d'humanité sont vite balayées. Ce désespoir contemporain intéresse. Ces visions de fin du monde en une langue si recherchée font de *Saccage* un roman décadent. De là à penser que la préciosité de l'écriture dérive d'un nihilisme de fond, il n'y a qu'un pas... La saveur de cet ouvrage est là ; sa limite aussi, car il se refuse à penser un autre monde autrement que sur le mode du cauchemar. De nos jours, c'est un tic (trop) courant. S'en dégage une impression de ton sur ton. Il eût fallu que ça dissonât plus : que cela surprît complètement. C'est la seule réserve à émettre sur cette description chaotique du chaos. Repliée sur ses obsessions et son style, elle a la radicalité de notre jeunesse. Et, même sombre, ce roman a les joies de la dévastation. Il émeut. Émeute ?

Désirer tout et ne vouloir rien

Les éditions Le temps qu'il fait rééditent les deux romans autobiographiques de Luc Dietrich, écrivain à la vie trop brève, mort en 1944, lors du bombardement de Saint-Lô, à 31 ans. Ces deux livres essentiels retracent l'enfance et la jeunesse heurtées de l'auteur, tout en questionnant une identité qui tour à tour se fait et se défait, en équilibre instable sur les lignes de faille d'une personnalité incandescente et d'une époque de bouleversements. Le bonheur de lecture, dans la lignée de L'Enfant ou du Grand Meaulnes, s'y mêle à la découverte de formes romanesques hybrides.

par Sébastien Omont

Luc Dietrich, *Le Bonheur des tristes*,
Le temps qu'il fait, 228 p., 14 €

L'Apprentissage de la ville,
Le temps qu'il fait, 384 p., 19 €

Le Bonheur des tristes offre avant tout la simplicité et la souffrance lumineuses de l'enfance, puisque la narration suit l'évolution du protagoniste, d'abord petit garçon innocent jusqu'à la naïveté, ballotté de famille d'accueil en institution, puis de ville en ville, au gré des apparitions et disparitions d'une figure maternelle adorée, mais sous l'emprise du « poison » – la drogue. L'enfant essaie de protéger cette mère fragile des médisances autant que du manque et de la dépendance, en une inversion des rapports : « *La nuit, j'épiais sa respiration. Et je faisais la garde, car je pressentais qu'ils allaient me la reprendre.* » L'évidence de ce don de soi qui se confond avec la vie du narrateur est exprimée avec une grande délicatesse tout au long du livre. Le troisième chapitre, en particulier, « La guerre des pavots », est superbe par le naturel avec lequel il lie le combat contre l'intoxication, les rivalités préadolescentes, la mélancolie et le goût pour la nature. Le chapitre suivant, « La fiancée de Saint-Georges », voit la découverte du sentiment amoureux s'écrire en une série de figures mi-réalistes mi-oniriques, et le rêve contaminer le récit.

La vie chaotique à laquelle se trouve soumis l'enfant s'incarne dans une narration discontinuée ; les ellipses, les changements de ton y sont aussi brutaux que les bouleversements qui s'abattent sur le héros. Toutes les figures féminines dont il tombe amoureux à mesure qu'il grandit s'évanouissent sans explication, sans doute parce que, dans la passion et l'inquiétude constantes qu'il éprouve pour sa mère, il ne saurait y avoir de place pour une relation suivie. Autant qu'elle est lyrique, l'écriture se fait âpre, rude, avec un sens de la formule qui condense l'urgence de vivre en des images souvent proprement stupéfiantes, sur l'arrivée à Paris, par exemple : « *ses rues où les foules remontent comme des mauvaises digestions, ses souterrains où elles pendent par grappes, ses ronds-points où elles font exprès d'être nombreuses et de grouiller sur place et de coller ensemble comme les œufs des poissons, ses cafés où les jambes s'entremêlent sous les tables, ses taxis où les bras se croisent sur des dos. L'amour mouillait tout ça, coulait dessus comme une rinçure de vaisselle, y gloussait comme un évier qui se vide* ». Deux objets accompagnent du début à la fin l'errance tumultueuse du narrateur : la valise en carton de la mère, valise de pauvre, et un réveil, souvent arrêté, comme « *l'horloge vissée* » du premier chapitre, et qu'il faut, en le remontant, remettre en marche, avec la vie du personnage.

La disparition de la mère conduit à un dernier chapitre étonnant où le jeune homme s'enterre presque littéralement dans la bouse et le fumier d'un hameau montagnard. Valet de ferme, il se trouve confronté à une humanité fruste, tantôt comique, tantôt horrible. Malgré son inclination pour la nature, ce n'est pas le destin du narrateur que de rester parmi ces êtres qu'il fascine par sa maîtrise des mots, qu'il les garde pour lui ou les répand en des histoires imaginaires. Il lui faudra donc faire « *l'apprentissage de la ville* ». *Le Bonheur des tristes* se termine sur ces lignes : « *Que deviendrai-je ? – Écrivain, répondait une voix comme par un téléphone mal branché. Et à qui lirai-je ce que j'écrirai ? À eux [les gens de la ville] ? Ils sont trop et chacun est occupé d'autre chose.* »

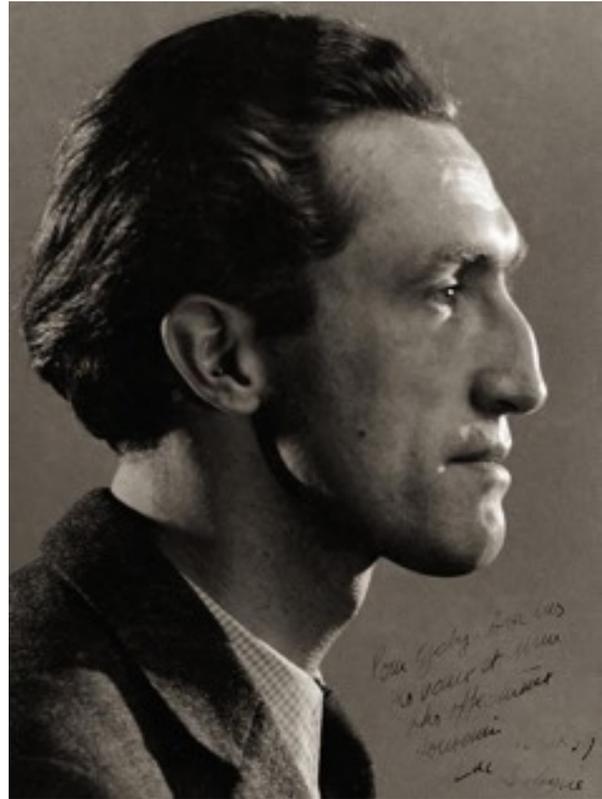
Le deuxième roman raconte les années qui suivent, à partir d'une nouvelle image de temps arrêté : le narrateur vit à présent dans une voiture de chemin de fer désaffectée, « *dans le wagon fait pour rouler et qui rouille* ». Un coup de couteau relance sa vie : une femme riche, au « *visage d'une beauté de pierre, sans tristesse ni pitié* », le recueille tout

DÉSIRER TOUT ET NE VOULOIR RIEN

sanglant et l'emmène à l'hôpital : « *Alors je me sentis redressé par deux mains. Et depuis mon enfance et ma mère, jamais un tel mouvement ne m'avait secouru.* » Arlette accomplit pour lui ce qu'il n'a pas réussi à faire pour sa mère : elle le sauve et, initiatrice, se propose de le guider dans le monde. À cette figure de maîtresse femme qui domine toute la première partie du livre, répond une autre, opposée, dans la seconde moitié. Comme Julien Sorel quittait Mme de Rênal pour Mathilde de La Mole, le narrateur délaisse Arlette pour Lucrèce de Champierre, jeune fille pure à peine sortie de l'enfance, amoureuse idéale. La « *main de sang* » du premier chapitre fait place à « *la main du roi* », entre ciel et terre, sur les tours de la cathédrale de Chartres : « *Elle se tourna vers moi avec cette aisance de vierge qui n'a pas appris les contraintes de celles qui savent, et me dit avec un sourire de confiance : "Vous avez vu la main du roi, comme elle est belle ?"* »

Tour à tour clochard, gigolo, bibliothécaire, trafiquant, de nouveau clochard, plongeur, héritier, bibliothécaire, coureur de dot et employé de bureau, le héros traverse les milieux sociaux avec une désinvolture presque rêveuse. L'absence de progression, le retour par les mêmes états, prouve bien que la vraie vie est ailleurs. Pas plus que l'ascension sociale la politique n'intéresse le héros, bien que l'action corresponde à la vie de l'auteur entre 1931 et 1935 : elle est expédiée en quelques paragraphes, gauche et droite, qu'on devine extrêmes, renvoyées dos à dos. Mais, en fréquentant l'entourage d'Arlette, le jeune homme a pu voir l'envers du décor et constater à quel point certains hommes politiques avaient partie liée avec le vice et la corruption. En creux, en arrière-plan, une société peu attirante est portraiturée.

Se transformant et surprenant sans cesse, *L'Apprentissage de la ville* se fait successivement roman de formation, roman picaresque, conte, vaudeville, mélodrame. Ces formes se fondent pour aboutir à un résultat à la fois ancien et moderne : Péguy et Alain-Fournier passent, comme Kafka et Céline. Le livre n'est jamais là où on l'attend. Certains passages sont d'un fantastique comme en dedans, voilé, qui, joint à l'institution des Trois-Bouleaux où le narrateur retrouve Lucrèce et dont il escalade la façade, n'est pas loin de la Sologne d'Yvonne de Galais. Cependant, quand le héros découvre la famille de Champierre, dans un château qui lui semble



d'abord extrêmement désirable, c'est pour s'apercevoir, à travers des passages d'une grande drôlerie, qu'il s'agit d'êtres venimeux et tarés, le pendant des paysans du *Bonheur des tristes*.

Quand le roman est sorti, on lui a reproché son invraisemblance, ses coïncidences et ses embardées, ainsi que le mélange des tons, alors que c'est justement là sa modernité : l'incohérence du parcours du héros correspond à l'éclatement de sa personnalité, pleine d'énergie mais toujours sur le fil du désenchantement. Bien plus qu'à progresser dans la société, il cherche à rassembler les morceaux d'un être qui, privé de la mère autour de qui sa vie s'était construite, se figent comme le réveil arrêté ou s'échappent. Il essaie de ne plus être « le pot de miel : celui qui répand son contenu sur la nappe, sur la robe, sur le tapis, son contenu excellent, parfumé, sucré, qui poisse les mains, coule dans les chaussures, colle dans les cheveux ».

La réédition du *Bonheur des tristes* et de *L'Apprentissage de la ville* nous donne la chance de redécouvrir un grand écrivain, insoumis et contradictoire, flamboyant et radical, qui nous offre tourments et fulgurances de l'âme au fil des péripéties d'une vie bouleversée.

Deux garçons dans le vent

Mark Greene, écrivain franco-américain ayant grandi à Madrid, vient de publier son quatrième roman, 45 tours. Un tube peut-il provoquer une révolution dans l'histoire d'une amitié ?

par Steven Sampson

Mark Greene, *45 tours*. Rivages, 220 p., 18 €

Quand j'avais douze ans, un ami m'a proposé de former un duo. Il avait écrit les paroles d'une chanson, une seule phrase répétée *ad infinitum*, du genre : « *She's got, she's got it, she's got it.* » Selon lui, le plus dur était fait, il suffisait de mettre de la musique dessus, chose facile.

Dans *45 tours*, Mark Greene inverse cette proposition : c'est la mélodie qui arrive *ex nihilo*, tandis que le texte exigera un travail de plusieurs personnes étalé sur quelques mois. Ah, si seulement écrire un roman était aussi simple ! Et si seulement la langue française représentait encore un vecteur culturel capable d'atteindre un large public, comme dans les années quatre-vingt !

Huit notes, huit petites notes, c'est tout ce qu'il a fallu au narrateur, étudiant en lettres modernes à la Sorbonne, pour lancer cette aventure qui, trente ans plus tard, grâce au succès du tube, continuera de lui assurer des revenus suffisants pour subsister. Ces huit notes sont sorties de sa bouche au cours d'une soirée passée rue de l'Estrapade chez son meilleur ami, Richard, où l'on se rendait après avoir acheté des cheeseburgers dans le fast-food du boulevard Saint-Michel (le premier de Paris) pour les manger, boire de la bière et fumer quelques joints.

Mark Greene s'intéresse peu aux relations homme-femme : il dresse des portraits si oniriques de l'amitié masculine que l'on finit par rêver du célibat éternel, à l'exemple des Beatles dans leurs premiers films, idéal de jeunes artistes unis par la quête de la beauté et le besoin de l'incarner, de chanter leur amour de l'amour.

On est bien avant l'époque des MP3 ; les tubes s'incarnaient dans une forme ovale, celle des « 45 tours », du nombre de révolutions que fait chaque minute le disque autour du trou central. « Révolution » : la polysémie avait servi à John Lennon pour le titre de la face B de *Hey Jude*. Aujourd'hui, le terme « 45 tours » fait terriblement désuet, son emploi indique que l'on est dans un registre suranné, celui de Mark Greene, auteur tiraillé entre son héritage new-yorkais paternel – peut-on parler de « racines » lorsqu'il s'agit des États-Unis ? – et son attachement au monde de sa mère, bourguignonne de naissance.

Cette double appartenance correspond à une dichotomie temporelle : si l'on visite New York pour goûter à la modernité, ceux qui viennent à Paris sont souvent dans une recherche du passé. Franck, narrateur de *45 tours*, vit dans sa peau cette contradiction. Retiré au fin fond de la campagne nivernaise, il se remémore la genèse du tube trente ans après. Français, il ne jette pas sur le passé le regard kitsch de mes compatriotes lorsqu'ils raffolent de la comédie musicale *Les Misérables* (« *Les Mis* »), ou de *La Môme*, film pour lequel Marion Cotillard a remporté un Oscar, ou encore d'*Amélie Poulain* – que moi-même j'ai adoré !

La révolution déplorée par Mark Greene n'ose pas dire son nom, elle se laisse apercevoir dans la précision pudique et légèrement ironique avec laquelle il décrit l'« Ancien Régime » des années quatre-vingt, quand les germes de l'avenir avaient déjà été semés dans le sol parisien. En écrivant un tube, Franck et Richard n'ont-ils pas contribué, à leur échelle, à l'avènement d'une culture de la marchandise, où la création artistique s'associe à de gros moyens commerciaux, où même les rues de Paris, si chères aux flâneurs comme Baudelaire ou Walter Benjamin, sont devenues un « produit » ?

Mark Greene tourne autour de la question de cette révolution sans la nommer, c'est le trou au milieu qui aspire tout le reste. Plus il décrit les déambulations nocturnes de son duo, les enseignes dans lesquelles ils pénètrent ou les accessoires qu'ils achètent, plus son lecteur ressent un frisson doux-amer de tristesse, de langueur et de mépris pour un monde si proche et si éloigné du nôtre, si familier, si incapable de résister, si... français.

Dans cet univers encore autonome, Franck et Richard partagent une routine quotidienne

DEUX GARÇONS DANS LE VENT

centrée autour de l'appartement de ce dernier dans le 5^e arrondissement : « *On se donnait rendez-vous en fin d'après-midi, dans un café. On commandait deux bières, pour se mettre en train. Le programme de la soirée était connu d'avance : d'abord, emplettes de disques chez Blue Moon ou Crocodisc, rue des Écoles, puis halte chez Odd Bins, le marchand de vins et spiritueux situé quelques numéros plus loin.* »

Aujourd'hui, Franck n'arrive même plus à comprendre son innocence de l'époque : « *Comment fait-on pour parler huit heures de suite ? Pour avoir autant de choses à se dire ? Comme les choses ont changé, aujourd'hui je ne parle presque plus. Je ne parle plus qu'avec les commerçants, ici, dans le village de ma mère, et ils disparaissent les uns après les autres, chaque année un magasin ferme, la plupart ne sont pas repris. Plus qu'un seul boucher, plus qu'un seul boulanger. L'année dernière, la maison de la presse a plié bagage, il n'y a plus qu'un "point presse" dans un bistro.* »

Les huit heures de conversation en état de défonce ne sont-elles pas la condition préalable aux huit notes que Franck fredonne spontanément pendant l'une de ces interminables soirées ? Le symbole de ce chiffre, une fois allongé, représente l'infini : c'est justement ce que le duo voyait se dérouler devant lui dans un nuage de marijuana, sur les plans temporel et spatial. Paris, capitale d'une aire culturelle, pouvait encore contenir leurs aspirations démesurées, les Champs-Élysées étaient un escalier vers le ciel.

Tandis qu'aujourd'hui le « point presse » du bistro du village résume bien la situation. Franck s'est retiré dans le mutisme, il n'est ni écrivain ni parolier, lui aussi a « plié bagage », non pour prendre l'avion ailleurs, mais pour communier avec la Nature, plus précisément avec une substance concrète, la seule chose de l'Hexagone à avoir gardé son authenticité : la terre. C'est avec cette matière-là qu'il se frotte la peau et qu'il remplit les assiettes de sa mère. Est-ce de l'Arte *povera* ? Peut-être. En tout cas, fabriquer un tube n'est pas la seule façon de faire une révolution.

Entretien avec Maurice Mourier

Notre collaborateur Maurice Mourier a répondu aux questions d'En attendant Nadeau au sujet de son dernier ouvrage, Par une forêt obscure.

par Hugo Pradelle

Maurice Mourier, *Par une forêt obscure*
L'Ogre, 270 p., 20 €

Ce livre n'est pas ce qu'il semble être. Spontanément, on le prend pour une énième autobiographie. Et pourtant, tout en lui s'insurge contre cette entreprise. En fait, c'est tout autre chose.

Dans mon esprit, ce n'est pas une autobiographie. C'est très net. Je confesse d'emblée que j'ai une haine assez profonde pour les autobiographies ou, plutôt, pour les récits de vies. Ce qui n'est pas la même chose. Je considère, par exemple, que *Les Confessions* sont une extraordinaire autobiographie mais que ce n'est pas un récit de vie dans la mesure où Rousseau n'arrête pas de mentir. Et il ment volontairement, non pas parce qu'on ment toujours dans ce qu'on dit, dans ce qu'on fait, mais parce que le mensonge est une manière de se dire, de proprement se raconter. Pour moi, c'est exactement pareil. Je ne souhaite pas mentir, mais je veux absolument que ce livre qui, en effet, utilise des éléments de ma propre existence apparaisse pour ce qu'il est : c'est-à-dire une reconstitution d'autant plus inexacte, partielle, que beaucoup des événements que vivent les enfants relèvent d'une inconscience partielle. Il faut donc qu'il se crée dans le livre une distance significative entre la narration et le personnage, même si celui-ci entretient des liens très profonds avec le narrateur.

Mais il n'y a pas d'égalité entre l'existence réelle et la façon dont on la raconte

Non. D'autant moins que les souvenirs utilisés remontent, à la fin du livre, à l'âge de six ou sept ans, mais qu'il y en a d'autres qui appartiennent à la toute petite enfance, puisqu'il y a deux chapitres de flash-back, essentiels pour la psychologie de l'enfant, avec son père absent et sa mère omniprésente, quand il a deux ou trois ans, des souvenirs très

ENTRETIEN AVEC MAURICE MOURIER

forts, mais enfouis dans une des strates les plus reculées de son existence. Et le livre, dans sa continuité, tient compte de l'immense quantité de temps qui a passé entre les événements qui se sont, peut-être, déroulés et les moments où ils sont évoqués. Il y a une distance forte entre le narrateur et le personnage dont il est l'ancêtre. Et cette distance doit se marquer, à l'évidence, par des procédés littéraires.

Une histoire véritable est-elle toujours une histoire vraie ?

Je ne sais pas. À tel point que j'ai envisagé de donner deux suites – que je n'écrirai probablement jamais – à ce livre. Une, sous forme de poème en prose, portant sur le personnage central de la grand-mère, ce que je ressens aujourd'hui à son égard, un être avec qui j'ai des rapports proprement lyriques, poétiques. Une autre aurait consisté à écrire une recension, une « histoire véritable de Mère-grand », avec un travail de recherches fouillé à partir des carnets de mon père, qui notait tout ce qui lui arrivait tous les jours. Je ne les ai jamais ouverts. Et ils contiennent, j'en suis sûr, des éléments factuels qui me prouveraient que certaines des choses que je raconte sont fausses, pour la chronologie et, peut-être, totalement.

Il y a par exemple, dans *Par une forêt obscure*, un passage fantasmagique qui me paraît essentiel : l'éclipse de soleil qui précède dans le livre la catastrophe de la fin de la guerre, lorsque la DCA allemande canarde les avions alliés. C'est la première irruption de la violence dans la vie de l'enfant, puis on découvre les arrestations dans la Résistance, la torture, un incendie, l'arrivée des Américains... Tout est lié à l'éclipse, à ce phénomène extraordinaire qui fait dériver, qui transforme l'ordre naturel des choses et qui apparaît comme la répétition générale de ce qui se passe ensuite. Eh bien, cette éclipse, je ne sais pas si elle a eu lieu en 1944, si elle existe tout simplement. Et je n'ai pas vérifié, je n'ai pas voulu vérifier, surtout pas ! Donc, tout ce qui arrive au petit garçon m'est en quelque sorte arrivé, émane de ma propre mémoire. Mais je ne crois pas que ma mémoire propre, singulière, justifie le terme d'« autobiographie ». L'autobiographie relève d'un travail conscient, organisé, qui doit avoir des appuis plus précis. Tout cela manque ici volontairement. Ce n'est pas une autobiographie, c'est la reconstitution par un adulte de quelque chose qui s'est probablement passé

et qui entretient des rapports profonds avec sa propre existence mais qu'il ne peut pas – qu'il ne veut pas – authentifier. C'est une autobiographie un peu décalée. Un de mes amis cinéastes m'a fait une remarque que je trouve juste : c'est un livre de cinéma parce que le narrateur est en amorce légère derrière le récit, c'est-à-dire qu'on le voit toujours et qu'on ne le voit pas. L'amorce légère... Effectivement, c'est une position particulière où le narrateur est présent et absent à la fois, effacé et présent, innommé. C'est une ombre, un fantôme, un fantasme... Plus encore que l'enfant, chose étrange finalement, car logiquement ce devrait être l'enfant qui relève du fantasme rétrospectif. Ici, les proportions s'inversent, bizarrement.

Ce qui compte, ce ne sont pas les détails intimes qui constituent le livre mais la distance qui s'instaure entre ce que le livre semble être et ce en quoi il se transforme. Au-delà de la distance temporelle qui travaille le récit, on est frappé par une distance d'ordre proprement poétique. Tout le récit s'adresse à un « tu » qui, étrangement, se fait très discret.

Par une forêt obscure fait partie de mes quelques livres qui semblent s'être écrits tout seuls. Je n'y ai rencontré aucune difficulté – alors que j'en rencontre souvent beaucoup. C'est particulièrement vrai lorsque je dois inventer une histoire, développer une trame, établir des rapports entre les personnages. Cela n'a rien d'évident pour moi et je ne mets pas dans une histoire très facilement. Je ne me raconte d'ailleurs pas d'histoires et je n'aime pas tellement celles que l'on me raconte. Il y a des livres que j'écris en étant très conscient, et d'autres que je produis dans une sorte d'état second, comme en lévitation. Très vite, il m'a semblé évident d'utiliser le « tu » pour désigner ce personnage d'enfant qui réapparaît dans la conscience de quelqu'un d'autre, bien des années plus tard. La forme de l'adresse – qui n'est pas systématique – souligne ce qui les sépare. Il y a entre eux des brumes successives, des étages de brumes, un flou. Cette forme d'énonciation m'a paru absolument nécessaire. Dès que je m'en suis rendu compte, tout est allé tout seul, comme une grande fête d'écriture, sans difficultés, très vite.

C'est un procédé éprouvé. Pourtant, il semble flottant, n'arrête pas la lecture, ne fait pas obstacle. Il rencontre au contraire celui par lequel, à l'intérieur du récit, on s'adresse à l'enfant. On glisse dans le livre qui entremêle des strates narratives ; des tiroirs s'ouvrent dans le récit, des temporalités se déplacent, des discours se chevauchent.

ENTRETIEN AVEC MAURICE MOURIER

C'est vrai, l'enfance est loin. Ce n'est pas seulement la distance entre le narrateur et l'enfant car, par le truchement du personnage central de la grand-mère, la distance temporelle énorme entre eux s'exagère encore. La grand-mère – Mère-grand – vit dans le passé, le sien, celui de sa famille, de son fils et de son époux dévorés par la guerre de 14. Elle passe son temps à raconter ce passé, son enfance protestante, sa vie en Algérie, son emploi au ministère des Pensions à Paris – comme veuve de guerre obligée de s'expatrier (l'Algérie était son pays), de travailler... Ainsi, dans le livre, le passé semble très réel, très présent en même temps qu'incroyablement distant. L'enfant vit dans une atmosphère de mort – non pas au sens macabre, mais dans une relation avec les morts. Avec l'Occupation, la grand-mère vit donc une période qui réactive son passé, des références anciennes, guerrières, une douleur. On recule ainsi dans le temps de manière vertigineuse. Cette dilution temporelle, cet entremêlement, réfléchissent, dissimulent les épisodes répétitifs d'une guerre éternelle qu'elle abhorre. Progressivement, ces morts dont elle parle tout le temps semblent beaucoup plus vivants que les personnages qui entourent l'enfant. Il me semble évident que la dimension poétique profonde du livre se loge là, d'abord. Ce petit garçon vit poétiquement. Bien que le monde physique soit extraordinairement prégnant, il ne vit pas dans le réel. Certes, il est dans la réalité, mais elle se double, se triple, se quadruple en permanence de pans du passé qui se muent en son propre présent. Il y a là quelque chose d'essentiel pour moi : faire sentir cette réalité de l'absence, du passé absent qui est en vérité plus présent que le présent même. Et c'est ce qui confère au livre je crois, sa dimension fantasmagique, proprement poétique.

Le récit s'ordonne selon un régime de tensions. Il y a d'un côté un rapport féérique au monde et de l'autre une hyper-précision descriptive. Le livre est un peu paradoxal à cet égard. Ce qui compte n'est pas le souvenir des expériences mais ce qui se joue de littéraire à partir d'elles. On peut ainsi lire le livre comme une collection de souvenirs d'enfance durant la guerre mais également comme une déclaration poétique très forte.

C'est exactement ça. C'est si vrai qu'un des moments clefs du livre, très bref, est celui où l'enfant – non pas avec sa grand-mère, qui ne fabrique pas des histoires mais les raconte, en

conteuse enchanteresse des *Mille et Une Nuits* – compose avec sa mère un petit conte. C'est dans ce moment précis qu'il découvre ce qu'est la littérature. Il apprend alors comment on construit des histoires, des fictions, qu'on peut faire quelque chose de sa fantaisie, transposer le réel dans un univers féérique. La mère est d'ailleurs toujours perçue comme une fée – parce qu'elle est absente, qu'elle offre des cadeaux, qu'elle est très jolie, qu'elle apparaît coiffée d'une voilette ou nimbée d'un nuage de parfum autour d'elle. La fée initie le petit garçon à ce que c'est de transposer la vérité du monde. La réalité est ici au fond terrible – toute la suite du livre le démontre –, c'est la guerre, le malheur, la réalité de l'horreur des combats, la peur omniprésente. À cette ambiance terrifiante s'ajoute la présence d'un réfugié sans papiers que la grand-mère cache et qui les plonge dans un danger permanent. Ce sentiment est excessivement prégnant dans tout le livre, mais l'enfant découvre qu'à partir de la réalité sordide du monde on peut inventer, trouver une capacité en soi à flotter au-dessus du monde et à re-fabriquer un conte à partir d'un réel terrifiant. Reconnaître cet éveil singulier aux pouvoirs de la fable et du conte me semble capital pour comprendre que c'est un livre sur la création littéraire, la création d'un monde littéraire.

Quel cadeau ! C'est de là que vient probablement l'impression paradoxale que beaucoup de joie habite le récit.

Je pense que, de toute façon, la joie est liée à l'évocation du passé. La grand-mère, en racontant toutes ces histoires, offre à l'enfant un autre monde. Un monde plein de bonheur, de joie, étonnamment décalé. Dans sa bouche, le passé est héroïsé, il atteint des proportions mythiques, presque magiques. L'enfant vit dans la réalité, dans le monde de tous les jours, en même temps que dans ce monde mythique perdu. C'est une étrange égalité, un écart subtil. L'enfant apparaît toujours décalé, au-dedans et en dehors du monde. Ainsi, comme un antidote, la réalité dangereuse, inconfortable, est recrée le soir, dans les longues veillées, par un personnage qui raconte le monde tel qu'il devrait être.

On vit ici sur deux niveaux. Le livre demeure réaliste par ses détails – j'y tiens car cela fait partie intégrante de mon écriture, cette attention aux détails de la description, à l'acuité visuelle –, et il se heurte pourtant à ce besoin constant de se détacher du réel, de le refuser, de le transcender en quelque sorte, de le métamorphoser en tout cas. Le contrecarrer

ENTRETIEN AVEC MAURICE MOURIER

m'est nécessaire, jusque dans mon existence même. J'ai toujours vécu sur deux plans, profondément.

On est frappé de l'omniprésence des choses les plus élémentaires – les plantes, les animaux, le temps qu'il fait, le passage des saisons. Cela semble relever d'un rapport terrien très fort qui recoupe cette volonté de contrecarrer le monde.

J'ai lu récemment dans une interview de Woody Allen quelque chose qui m'a plu. On lui demande pourquoi il situe toujours ses films à Manhattan, dans le même cadre. Il répond simplement : « *Je me méfie toujours de l'overdose de réalité.* » Cela me paraît très fort. Dans le monde actuel, dans la littérature actuelle, on éprouve une overdose de réalité. C'est-à-dire qu'on nous raconte des histoires qui arrivent à des gens dans l'existence banale. C'est ça le récit de vie qui me pose problème, et qui me pousse à affirmer énergiquement mon refus de l'idée d'une adéquation nécessaire entre ce qui est et ce que l'on raconte. On monte en épingle les choses de tous les jours alors que, pour moi, la littérature consiste justement à s'en évader, à s'en séparer, à s'en disjoindre. C'est un moyen de refuser le réel, de l'oublier aussi, un peu. Et je préfère qu'on me raconte une histoire, une vraie même, mais à condition que l'imagination y joue un rôle capital, plutôt que de me raconter la trivialité quotidienne. C'est l'imagination « maîtresse d'erreur et de fausseté » qui me paraît la clef véritable de la littérature.

Cela contrevient décidément à l'autobiographie. Si on ne peut inventer sa vie, on ne peut la raconter...

Oui, parce que ce qui m'intéresse en art c'est l'imaginaire. C'est à partir d'éléments que je puise en partie dans un passé très largement reconstitué et fantasmé, le mien, que j'imagine autre chose. Je ne peux pas le raconter et je ne le veux pas. Si j'avais puisé dans mes archives, j'aurais fait un livre beaucoup plus sérieux, solide, qui aurait essayé de dire la vérité. Mais le truc, c'est que je m'en fous de la vérité ! On l'a lue mille fois déjà. On a lu mille fois des histoires de Résistance, d'enfance dans la guerre, de juifs cachés... Ce n'est pas ce qui m'intéresse. Je pars de ça, de cette matière presque vraie, et je me fabrique un personnage imaginaire d'enfant, lui-même soutenu, surplombé, porté par des personnages imaginaires de femmes. Finalement, la vérité

n'a pas d'importance, c'est ce qu'on subit. Mais quand on écrit un livre, ce n'est pas pour subir, c'est pour s'envoler.

La vérité est à combattre à toute force donc. La littérature consiste à inventer des filtres qui permettent d'en sortir.

Des filtres et des philtres. On a besoin de filtrer le vrai, parce qu'il est finalement assez abominable, et de créer des élixirs qui permettent de vivre dans un certain type de charme, d'envoûtement. Ce n'est pas un hasard si l'une de mes lectures favorites demeure *Marie de France*, avec *Tristan et Iseult*, ce merveilleux récit où un garçon et une fille, à partir d'une inscription sur un bout de bois, sont ensorcelés par leur histoire. Il y a dans certains récits ou poèmes du Moyen Âge une puissance d'abstraction poétique que je ne retrouve nulle part aujourd'hui et que, modestement, j'essaie de toucher un peu. Je pense aussi à Villon, l'un de mes poètes préférés. Voilà une autobiographie réussie. Tout y est faux ! Depuis le début, le « petit testament », tout est inventé. Il y raconte sa vie en la re-fabriquant intégralement. Il y a dans ces textes la capacité de voir au-dessous du monde – au-dessus ou à côté, comme on voudra – un autre monde, celui du fantasme. C'est quelque chose qu'on a perdu, ou à peu près. Et ça me gêne.

Ce livre me semble, d'une façon dissimulée – si dissimulée qu'on peut ne pas le voir –, une somme d'enjeux poétiques et intimes qui s'intriquent en profondeur. On parle de plusieurs plans...

C'est un livre assez compliqué en réalité. Il parle de la guerre perçue par un enfant, à une hauteur inhabituelle. Il s'emploie à montrer ce qu'a pu être l'atmosphère irréaliste de la période 1940-1944. Ces moments où le temps s'est arrêté, comme si la France était coupée de son histoire. L'apprentissage du petit garçon se situe dans cet arrêt, dans ce *no man's land*, ce *no time's land*. Je pense que, depuis mon enfance, toute ma vie, j'ai été obsédé par le désir de ne pas être là, d'être ailleurs. Ce besoin profond explique peut-être que je me sois accroché à cette histoire-là. Le monde que je décriais était un ailleurs, quelque chose qui certes avait les aspects de la quotidienneté mais où tout semblait suspendu, et puis, tout s'est accéléré. Le livre, qui à la fin se développe très rapidement, de manière plus saccadée, porte sur cette accélération de l'histoire, cette reprise, cet emportement.

C'est pourquoi la fin est un vrai roman de guerre.

ENTRETIEN AVEC MAURICE MOURIER

Oui assurément. Seulement cette guerre est duplice. C'est la guerre réelle, affreuse, et c'est aussi cette occasion de suspens du temps. Cela demeure très réel et très impalpable. Et le petit garçon se rend compte à la fin – ou au moins le narrateur s'en rend compte pour lui – que ça ne se reproduira plus jamais.

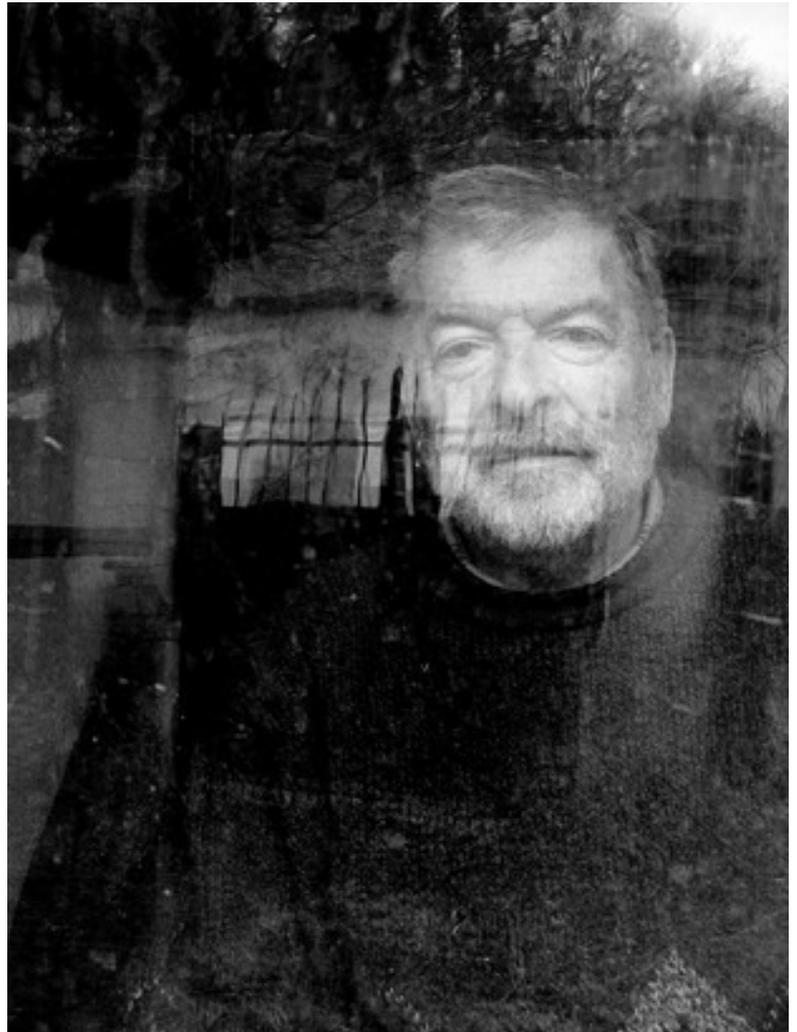
C'est un tour de force d'écrire un livre nostalgique sans nostalgie. Par une forêt obscure est un livre sur la déception.

Il n'y a pas de nostalgie dans ce livre parce que c'est fini. Tout simplement. Par exemple, dans l'épisode où le petit garçon retrouve André juste après la guerre et où il réalise que ce juif sans papiers qu'ils avaient caché est retourné à la médiocrité de tout le monde ; il n'est déçu que par cette inadéquation entre ce qu'on sent et ce qui est. Entre cet homme traqué et le petit garçon, les rapports se fondent sur autre chose que le langage. Il y a la simple coalescence de deux existences inquiètes. Ils se reconnaissent, affectivement. La déception de l'enfant explose lorsqu'il se rend compte que sa vie est finie. Il a huit ans et sa vie est finie. Cette vie-là en tout cas ; que l'exaltation, c'est terminé. Son existence, qui était une sorte de rêve ou de cauchemar permanent, va céder la place à la vérité, la vraie vie, celle de tout le monde. Il sait qu'il ne connaîtra plus jamais cette folie, cette flamme, issues de ces moments tragiques. C'est frappant dans une scène importante à la fin du récit : avec sa mère, le petit garçon passe une nuit dans la maison de ses parents qui est fermée habituellement, et les Allemands en fuite arrivent et envahissent la maison. Ils sont sur les escaliers à regarder l'affolement des soldats, c'est irréel, ça va passer, comme un rêve.

C'est finalement un livre sur la lucidité.

Gagnée, oui. Mais c'est pénible le gain de la lucidité ! C'est ce que porte la fin du livre lorsque la poésie s'amoinde et que ça ressemble finalement au merdoisement de la vie normale.

On peut le lire en regard – comme un reflet – du Miroir mité, comme si les enjeux du premier texte se réverbéraient dans celui-ci, à quarante ans de distance.



Ce ne sont pas les livres que je préfère. En fait, certains m'inquiètent moins. Mais ce n'est pas conscient, pas vraiment. Le décor en est assez proche, voire identique ; là aussi un enfant évolue dans le milieu clos d'une maison, les mêmes personnages féminins le traversent. Cet enfant-là vit lui aussi dans un univers fantasmagique, le réel y est déjà, pour lui, le support de rêveries, de mélancolies ou de contes bleus. Il y a un rapport évident entre ces deux textes. L'un moins abouti évidemment, mais qui pose en filigrane des jalons qu'inconsciemment j'ai essayé de développer dans *Par une forêt obscure*. Il y a des échos entre ces deux livres, qui ont leurs différences bien sûr ; ils se rencontrent assez doucement. Je n'ai pas senti en écrivant qu'il y allait avoir comme une boucle. Mais elle est là, présente. C'est compliqué. C'était impossible de l'écrire avant. Il fallait que ce livre arrive tard, qu'il puisse s'écrire aussi bien, aussi facilement, dans ce sentiment de joie d'écrire.

Maxim Biller réinvente Bruno Schulz

L'œuvre de Bruno Schulz, à la fois littéraire et picturale, occupe une place très particulière dans le panthéon littéraire du XXe siècle. Interrompue par l'assassinat de son auteur en 1942, elle mit plusieurs années à être découverte ou redécouverte (on songe au rôle joué par Maurice Nadeau en France). Mais une bonne partie de cette œuvre est aujourd'hui considérée comme perdue. Retrouvera-t-on dans quelque cave ou grenier d'Ukraine des tableaux ou des textes inconnus que Bruno Schulz lui-même aurait, semble-t-il, voulu mettre à l'abri avant de périr sous les balles d'un SS ? Maxim Biller tente ici de lui redonner la parole.

par Jean-Luc Tiesset

Maxim Biller, *Une requête de Bruno Schulz*
Trad. de l'allemand par Marielle Silhouette.
Ed. SOLIN / Actes Sud, 96 p., 10 €

Maxim Biller, né à Prague en 1960, est arrivé en Allemagne à l'âge de dix ans. Est-ce son origine pragoise et juive qui le prédispose à humer sous la surface du monde d'aujourd'hui les souvenirs encore vivaces de l'Empire austro-hongrois, où tant de Juifs vivaient tant bien que mal parmi les différentes nationalités de la *Mitteleuropa* ? Où Kafka, Max Brod, Gustav Meyrink, Leo Perutz et tant d'autres contribuèrent au renom de la littérature de langue allemande... La Galicie de Bruno Schulz, dont le nom se décline en une dizaine de langues qui témoignent de ses avatars historiques depuis que l'Autriche l'avait arrachée à la Pologne au XVIIIe siècle, ne pouvait donc que tenter un écrivain comme Maxim Biller.

Le projet littéraire est singulier : il semble attesté que Bruno Schulz a écrit à Thomas Mann pour lui demander de l'aider à publier la seule nouvelle qu'il ait écrite en allemand, *Die Heimkehr*, « Le retour au pays » (est-ce un

hasard si Heinrich Heine et Kafka ont utilisé avant lui ce titre ?), et qu'il en aurait reçu une réponse. Mais l'ensemble des documents ont disparu, et c'est là qu'intervient Maxim Biller pour réécrire, ou plutôt écrire cette lettre de novembre 1938 – car il s'agit bien d'une création. La perspective est inédite : s'appuyant sur des éléments avérés de la biographie de Bruno Schulz, il se glisse dans l'esprit de l'auteur de la lettre – ce que le titre allemand *Im Kopf von Bruno Schulz*, « dans la tête de Bruno Schulz », dit beaucoup mieux que le titre français – mais tout en conservant aussi sa place et sa liberté de narrateur. Aucun doute, on ne lit pas une lettre, mais bel et bien une œuvre de Maxim Biller ! Et voilà que s'offre au lecteur une magnifique nouvelle de moins de cent pages, dont la force réside en grande partie dans l'économie et la justesse des mots que rend très bien la traduction de Marielle Silhouette.

La fiction de Maxim Biller repose sur une idée originale qui supporte toute la structure du récit : dans la petite ville de Drohobycz circule depuis quelque temps un individu qui se fait passer pour Thomas Mann, et Bruno Schulz, qui veut solliciter le grand homme des lettres allemandes, décide de le prévenir en même temps de la supercherie. On passe sans heurt du « il », employé par le narrateur lorsqu'il raconte ou décrit ce qui se passe autour de Bruno Schulz écrivant sa lettre, enfermé dans son entresol, au « je » du personnage lorsqu'il s'adresse à Thomas Mann. Et Maxim Biller en profite pour assigner aux histoires que Bruno Schulz est sensé écrire par ailleurs une fonction qui constitue un très bel hommage à la littérature : l'amie de Bruno, Helena, ne les prend-elle pas « *comme un antidote contre ce poison du désespoir qu'elle porte en elle* » ?

Si cette véritable gageure est réussie, c'est grâce au talent de Maxim Biller qui épouse au plus près les obsessions et le style de Bruno Schulz. Quelques illustrations de ce dernier, reproduites dans le corps de la nouvelle, viennent encore renforcer l'illusion. L'irruption soudaine du fantastique, par exemple, se fait en douceur, pour ainsi dire naturellement : les élèves de Bruno Schulz viennent le voir sous forme de pigeons ; Helena n'est pas la belle Hélène, elle a le visage velu (et l'odeur) d'une guenon ; les hommes se déshabillent et servent de chevaux à un attelage : « *Vous voyez, docteur Mann* », écrit Bruno Schulz (par procuration involontaire à Maxim Biller), « *quel asile de fous est Drohobycz ? Personne ici ne pense et ne se comporte comme il le devrait !* » C'est que dans cette petite ville de

MAXIME BILLER RÉINVENTE BRUNO SCHULZ

Galicie, la menace se fait de plus en plus lourde dès 1938, avant que la terreur nazie ne s'y déchaîne à partir de juillet 1941¹.

L'écriture, comme les dessins joints au texte, sont ancrés dans le temps et l'esprit du XXe siècle à ses débuts, et renvoient aussi à l'évidence à Sacher Masoch, également né en Galicie quelque soixante années avant Bruno Schulz : soumission à la femme, fétichisme du pied, tout ce qui relève en effet du « sadomasochisme » est présent et fait du personnage réinterprété par Maxim Biller une « victime consentante ». Selon Stanislaw Ignacy Witkiewicz, membre d'un groupe polonais avant-gardiste contemporain de Bruno Schulz, « *les femmes de Schulz torturent, piétinent, amènent à une sombre et impuissante folie des hommes-avortons, nabots rendus humbles par la souffrance érotique, trouvant dans leur avilissement un plaisir suprême et douloureux* »². Maxim Biller, lui, ajoute un autre éclairage en faisant dire à Bruno Schulz que les violences donnent « *la conviction rassurante que l'enfance, qu'elle soit blanche comme neige ou rouge sang, heureusement ne passe jamais* ». Un moyen d'échapper à un présent menaçant ?

Biller fait donc siennes les caractéristiques de la prose de Bruno Schulz pour écrire une nouvelle qui n'est évidemment que sa création personnelle. On voit sans étonnement objets et personnages se transformer, changer de nature, tandis que les détails humoristiques ou grotesques abondent. Les allusions ou clins d'œil dissimulés dans le texte ne manquent pas, on reconnaît par exemple la parodie d'une métamorphose à la Kafka, auteur que Bruno Schulz connaissait fort bien et dont il avait signé une traduction en polonais: « *Bruno parvint à se mettre debout sans trop de difficultés d'abord, il souleva le haut de son corps sans perdre l'équilibre et sans avoir besoin de prendre appui avec les mains sur les pierres froides du sol, mais quand il voulut se mettre sur ses jambes, il vacilla et retomba immédiatement sur ses genoux. Il resta ainsi durant quelques minutes, étonné d'avoir perdu en ce jour précis la capacité de se mettre debout et de marcher* ». Mais Maxim Biller ne se contente pas d'un exercice de style, d'un pastiche, et il nous propose bien plus qu'un texte « à la manière de ».

La réalité du cauchemar qui se mêle étroitement à la vie s'accroît au fil des pages. Biller fait de la peur que ressent Bruno Schulz

un personnage à part entière plus qu'une émotion, même si elle est en lui et se love dans son ventre, « *sa place préférée où elle formait une grosse masse compacte, chaude, grise, qui ne cessait de tourner sur elle-même avec un bruit de chaînes* ». C'est une compagne quotidienne avec laquelle il s'entretient volontiers, pour se rassurer, car tant qu'elle est là, le pire n'est pas encore arrivé... Quant au double de Thomas Mann, il prend des allures de plus en plus inquiétantes. La salle de bains où, curieusement, il a choisi d'habiter, finit par ressembler à une véritable chambre à gaz dans laquelle s'alignent les pommeaux de douche... Et les corps qui se dénudent devant le pseudo Docteur Mann renvoient sans équivoque aux victimes du zyklon B, ou des fusillades de masse.

Thomas Mann, l'incarnation de la culture allemande, qui deviendra bientôt la voix des Allemands exilés contre le Troisième Reich, possède donc un double peu recommandable, complice actif de la persécution des Juifs ! La plume de Maxim Biller trace un portrait qui n'a rien de noble de cet être rustaud, grossier, aux antipodes de l'image que donne au monde le vrai Thomas Mann. « *Raide et orgueilleux comme un professeur allemand* », il en arrive à frapper les corps nus, et à menacer Bruno Schulz lui-même : « *On a encore besoin de vous. Vous devez écrire votre roman. [...] Allez, au travail, et quand vous aurez enfin terminé, les bandits de Berlin viendront dans votre petite ville vous brûler, vous et votre splendide manuscrit. Eh oui, bien fait pour vous ! [...] Mais qui écrira un roman là-dessus quand vous serez mort, juif Schulz ?* » Eh bien... Maxim Biller, justement !

Le récit se termine en apocalypse, comme si l'arrivée de l'armée allemande à Drohobycz ne faisait que reproduire la scène biblique dans laquelle le roi Abimélek, qui gagna le pouvoir en sacrifiant ses soixante-dix frères, détruit la ville de Sichem pierre par pierre : un extraordinaire final où l'on voit s'embraser la cité, tandis qu'un gigantesque insecte noir fait avec ses pattes un cliquetis de chenilles de char d'assaut... et que les pigeons-élèves disparaissent un à un dans le ciel rouge. Une simple anticipation par rapport aux faits historiques que Maxim Biller seul peut connaître à ce stade, mais qui suggère qu'en 1938, Bruno Schulz sait déjà que les dés sont jetés.

La fiction de Maxim Biller, en fin de compte, semble s'accorder aux propos du critique Artur Sandauer qui, établissant un parallèle entre



MAXIME BILLER RÉINVENTE BRUNO SCHULZ

Bruno Schulz et Gombrowicz, voit en ce dernier un « destructeur des mythes », alors que « Schulz, lui, en est, au contraire, le constructeur. Mais ce sont des mythes dégradés, monstrueusement déçus. Pleins d'allusions bibliques, ses récits ont pour repoussoir une société en décomposition, qui, dans ces années, agonisait dans la misère et la boue de l'Europe orientale avant d'être liquidée totalement »³. On sait qu'un peu plus tard, Bruno Schulz a songé à la fuite alors qu'il était enfermé dans le ghetto de Drohobycz. La résistance polonaise devait, selon certains témoignages, le contacter. Mais on peut se demander aussi si Bruno Schulz n'a pas, au moins inconsciemment, joué avec la mort lorsqu'au lieu de se cacher chez lui, il s'aventura le 19 novembre 1942 dans un ghetto envahi de soldats, pour tomber sous les balles du SS Karl Günther...

Lorsque Maxim Biller entreprend de réécrire cette lettre perdue pour en faire une fiction littéraire, une nouvelle, il n'omet pas de tisser dans le texte sa propre défiance vis-à-vis du personnage de Thomas Mann face au problème de l'identité ou de l'assimilation des Juifs d'Europe, particulièrement en Allemagne. Car Maxim Biller, tout célèbre qu'il est comme écrivain et critique (notamment à *Das literarische Quartett*, émission culturelle de la Deuxième chaîne de télévision allemande ZDF), est aussi une personnalité controversée, voire scandaleuse. Il ne mâche en tout cas pas ses mots lorsqu'il parle de l'Allemagne d'aujourd'hui, et ses propos qui vont souvent à l'encontre du discours communément admis, provoquent l'opinion. Ses doutes et ses accusations envers les Allemands qui seraient, selon lui, loin d'en avoir fini avec leur passé, s'exprimaient déjà dans son livre *Le Juif de service*, publié en Allemagne en 2009 et en France en 2011. Dans une interview récente au journal *Die Zeit*, à propos de son dernier roman intitulé *Biografie*⁴, il réitère ses critiques aux Allemands qu'il ne ménage toujours pas... Et lorsqu'on l'interroge sur sa

situation par rapport à la littérature allemande, il évoque une sorte de syndrome Heinrich Heine qui serait toujours d'actualité (« *das alte Heinrich-Heine-Drama* ») : un autre grand auteur allemand d'origine juive, enterré à Paris, qui eut au XIXe siècle bien des difficultés avec son pays – et dont les nazis voulurent encore effacer la mémoire, quatre-vingts ans après sa mort...

Mais il est permis de croire que la place de Maxim Biller est assurée, quoi qu'il arrive. C'est en fin de compte un désir de reconnaissance et de partage qui se fait jour, pour le plus grand bénéfice de la littérature de langue allemande : « *Je veux partager mon monde. Et je veux que les Allemands partagent leur monde avec moi* » (*Ich wil meine Welt teilen. Und ich will, dass die Deutschen ihre Welt mit mir teilen*).

1. Drohobycz, lors de la naissance de Bruno Schulz, appartient à l'empire austro-hongrois. Elle redevient ville polonaise en 1918. Envahie par l'armée allemande en septembre 1939, elle est rétrocédée à l'Union Soviétique conformément au pacte signé entre Hitler et Staline. En juillet 1941, l'Allemagne attaque l'URSS et Drohobycz est occupée par la Wehrmacht. Les persécutions commencent.
2. Cité par Bohadan Budurowyc in *La République des Rêves*, publié par les éditions Denoël à l'occasion de l'exposition consacrée à Bruno Schulz par le Musée d'art et d'histoire du Judaïsme en 2004 / 2005.
3. *Ibidem*. Artur Sandauer (1913-1989), écrivain, professeur et critique polonais, s'est beaucoup intéressé à la littérature et à l'avant-garde en Pologne. Maurice Nadeau indique dans sa participation au même ouvrage que c'est par lui qu'il a connu Bruno Schulz. On pourrait également évoquer à propos de l'œuvre de Bruno Schulz un autre écrivain polonais avant-gardiste contemporain, Alexandre Wat, auteur entre autres de *Mon Siècle* et de *Lucifer au chômage*.
4. *Zeit Online Literatur*, 20 mars 2016. Interview d'Adam Sobocinski.

L'art des surprises

À partir de l'enlèvement d'un adolescent, le beau roman de Bret Johnston *Souviens-toi de moi comme ça* explore sans aucun dérapage voyeuriste toute la palette des espoirs et des angoisses, dans l'ambiguïté d'une reconquête du quotidien. Sa composition impeccable et astucieuse, toujours sur le fil du déséquilibre et des échappatoires, ménage sans cesse des surprises qui entretiennent la fascination pour cette nouvelle trame de crime et châtement.

par Liliane Kerjan

Bret Anthony Johnston
Souviens-toi de moi comme ça.
 Trad. de l'anglais (États-Unis) par France Camus-Pichon, Albin Michel, 438 p, 22 €.

La collection « Terres d'Amérique », qui vient de fêter ses vingt ans, accueille le talent de Johnston, connu aux États-Unis grâce à son recueil de nouvelles maintes fois couronné, *Corpus Christi*, paru en 2004. C'est de nouveau la côte texane et sa baie troublée, assez peu présentes dans la littérature américaine, qui offrent le paysage du mystère, en cette fin d'été 1959. Le jeu méticuleux de Johnston se pointe dès le prologue, où sous un pont flotte un cadavre, lequel marque l'épilogue d'une traque et d'un procès avorté. Surprendre là où on ne l'attend pas, se surprendre lui-même, comme aime à le dire Bret Johnston.

Tout part de la disparition de Justin Campbell, et c'est l'attente de ses proches pendant quatre ans, le désarroi des parents, avec leurs placebos – l'adultère pour lui, le bénévolat dans un centre de biologie marine pour elle, les parties de skate-board pour son jeune frère, le petit commerce de bric-à-brac pour le grand-père. Premières battues dans les dunes, affiches sur les murs, émoi d'une petite ville du sud du Texas, puis le vide. La vie continue, Johnston maintient la carapace de la banalité, rien de sinistre, rien de morbide, nulle supposition délirante, mais une nervosité, des bouffées de culpabilité. Au retour de Justin, qui intervient en début du roman, la

recomposition s'organise sans confidences et sans imprécations. « *La vie redevenait... quoi, au juste ? Normale ? Non, familière, non plus. Vivace. Navigable.* »

Tout l'art de Bret Johnston vient de l'acuité respectueuse, d'une grande sobriété pour rendre les élans de cœurs désormais toujours sur le qui-vive, pour analyser les moindres comportements et silences d'un quintette à cordes sensibles. À une affaire sensationnelle – la disparition d'un mineur –, il oppose un récit qui refuse le sensationnalisme, la violence ouverte, mais qui vrille en sourdine à l'intérieur d'une cicatrice. Tous les ingrédients du thriller sont là – attente, vengeance, procès, revolver, familles du kidnappeur et du kidnappé, marché conclu, virées nocturnes –, l'édifice est toujours branlant jusqu'à une prochaine rencontre et une nouvelle surprise. Ce faisant, ce roman du réapprentissage et de l'éternelle convalescence, solidement ancré sur un petit territoire et une famille banale, donne à chacun son espace singulier, sa part de secret qui émaille le stress d'instant et de charmes discrets. Ainsi la première idylle entre Griffith le frère cadet et Fiona qui replante l'amour, les nuits de surveillance à la jumelle du grand-père qui prolongent l'enquête, Justin qui réordonne sans cesse sa chambre, Laura qui écoute la nuit, tous garde-côtes à leur manière, tous en quête d'un nouvel ordre de leur monde. Ici un clin d'œil à l'attaque des Comanches de 1836 suivi de l'enlèvement de la *Prisonnière du Désert*, un barbecue familial au jardin, ou encore la grande fête annuelle de la crevette – le *Shrimporee* –, pour marquer les temps sociaux et reprendre des repères anodins.

Et pourtant, comme constate Laura, la mère, « *c'est comme si on avait tous été sur un bateau en train de couler et que chacun de nous se trouve maintenant sur son propre canot de sauvetage en train de dériver de son côté. De temps en temps, j'aperçois l'un ou l'autre ou bien l'un d'eux me voit, puis on disparaît de nouveau à l'horizon.* » Frêles esquifs sur une mer de tourments. Avec Bret Johnston, qui découpe très bien les scènes- il est le scénariste de *Waiting for Lightning*, sorti en 2012-, il n'y a pas de temps mort, pas de pause entre le moment où l'adolescent Justin est aperçu au marché aux puces avec son kidnappeur, Dwight Buford, célibataire, blanc, 41 ans, livreur de journaux à Corpus Christi, puis rendu à sa famille, et la libération de Buford, caution payée, soit un nouvel échec qui relance malaises, terreurs, et leur cortège de scénarios extrêmes, tous plausibles, tous



L'ART DES SURPRISES

logiques et pulsionnels. Dans son errance solitaire, chaque personnage est attachant, complexe dans sa fébrilité discrète. Johnston excelle dans les rencontres à deux, timides et intimes, qu'il décline sous divers thèmes et trois générations. Il esquisse aussi, sur un mode mineur, dans un art consommé du reflet, le désarroi de l'autre père, celui du coupable, en contrepoint de la famille Campbell unie par une histoire désespérée, toujours inachevée.

D'une affaire crapuleuse, Johnston fait une belle quête de vérité, un mystère moral. Le titre qui évoque l'après sort d'une bouche d'ombre, celle d'Eric, le père, qui veut convaincre qu'il est prêt à tout – y compris à des plans tordus –, pour en finir avec l'invivable et suivre l'aventure jusque dans le néant. Au-delà du sud du Texas, Johnston touche à l'air du temps, au poison, à cette crainte lancinante ; face à une menace diffuse, non pas au loin mais tout près de chez soi, il fait vibrer une anxiété contemporaine.

Avec une très belle maîtrise du récit et des dialogues, renouvelant le thriller par toutes les demi-teintes et l'absence délibérée de scène de crime, Johnston propose un roman de la métamorphose, bâti sur la ligne de partage de vies marquées par la disparition d'un jeune homme, fils, petit-fils et frère, qui garde lové sur ses genoux un serpent ratier gris dont il observe en silence la lente saison des mues.

Un piano dans le caniveau

Mary Morrissy affirme clairement son ambition : Les Révolutions de Bella Casey est une fiction qui réinterprète la vie de son héroïne. Un roman donc, celui d'un réel possible, qui prend ses couleurs et son relief sous un double éclairage : celui de l'auteur, bien sûr, mais aussi, en contrepoint, celui du frère de Bella, Sean, grâce à quelques emprunts directs à son autobiographie et à un second récit qu'il aurait écrit (récit à la troisième personne comme dans l'autobiographie).

par Claude Fierobe

Mary Morrissy, *Les Révolutions de Bella Casey*
Trad. de l'anglais (Irlande) par Aline Azoulay-Pacvon. Quai Voltaire, 306 p., 22 €

Sean O'Casey a une place de premier rang dans la littérature irlandaise, mais sa sœur demeure une figure mystérieuse. On ne sait presque rien de Bella. De quinze ans l'aînée du dramaturge, elle l'entoure d'affection en lui donnant le goût de la littérature, devient enseignante, semble promise à un bel avenir. Mais elle épouse un soldat et entame alors une dégringolade sociale que son frère semble ne jamais lui avoir pardonnée : dans les formidables auto-biographies de ce dernier (six volumes publiés entre 1939 et 1954) – où bien des choses sont soumises à caution ! –, elle n'apparaît que de façon très fugace et Sean la fait mourir dès 1908, dix ans avant sa disparition réelle, au cours de l'épidémie de grippe espagnole de 1918.

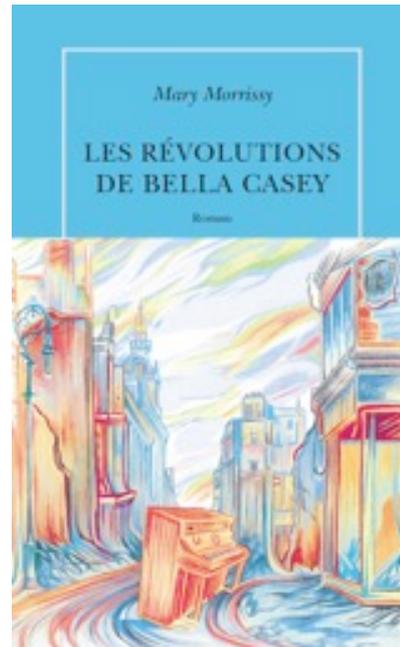
La présente fiction s'ouvre à Dublin durant l'insurrection de Pâques 1916. Cloîtrés depuis deux jours, Bella et son fils partent en quête de nourriture, traversent une cité dévastée où les maisons encore debout dans Abbey Street ne sont plus que « *des épaves flageolantes* » et où des blessés agonisent sous leurs yeux. Et puis, comme « *une vision* », un piano dans le caniveau, « *sublime apparition* » que Bella veut à tout prix s'approprier et qui déclenche la remémoration.

UN PIANO DANS LE CANIVEAU

Le passé resurgit : une enfance normale dans une famille assez aisée, la formation au métier de maîtresse d'école, et puis le viol par l'odieux révérend Leeper, hypocrite « *préposé de Dieu* » dont « *les paroles pieuses dissimulent mensonge après mensonge* ». Bella est enceinte et un mari sera trouvé en la personne du clairon Nick Beaver. C'est de là que Sean fait partir la déchéance de Bella : « *Elle avait épousé un homme qui avait détruit la précieuse combativité qu'elle possédait quand son cœur était jeune et son esprit insouciant en effervescence.* » Les grossesses se multiplient, la vie est de plus en plus difficile, Nick boit beaucoup et perd la tête. Sa folie devient furieuse, il faut l'enfermer dans un asile. Cauchemar : Nick ne voit en sa femme qu'une des nombreuses filles de son « *panthéon* » de cocottes ; Bella fuit dans le « *brouhaha nauséux des protestations béantes* » ; elle apprend que son violeur avait la syphilis ; elle l'a donc transmise, commettant « *le péché originel* », et la voilà « *dans le camp des damnés* ». Ultime tragédie : Bella est « *une femme déchue, non seulement aux yeux du monde, mais aux siens propres* », et le lecteur plonge avec elle dans les ténèbres d'une existence gâchée. Au chevet de Bella, Sean « *perçoit dans ce visage mort la sœur d'autrefois, une vague réminiscence de sa jeunesse défunte revenue pour se moquer des choses misérables, sanglotantes, alignées autour* ».

Bella est souvent intolérante, sectaire, prête à maints compromis avec la vérité. Pas d'idéalisation donc, car Mary Morrissy fait du lecteur le témoin d'un destin individuel qui est révélateur d'une profonde misère sociale à Dublin au début du XX^e siècle. L'image la plus significative en est le dernier déménagement de Bella dans « *une habitation misérable* », un endroit « *imprégné d'une odeur affreuse de peau mal lavée et de relents de nature intime* », où Bella transporte « *tout le bric-à-brac rescapé du naufrage* ». Naufrage certes, misère et violence, tout ce qu'on retrouvera dans les pièces de Sean O'Casey à partir de 1923 et *L'Ombre d'un franc-tireur*.

Que signifie alors pour Bella l'ombre de Parnell qui traverse le livre ? Que veut dire pour les ouvriers le slogan « *Au nom de la République d'Irlande* » ? Tout juste « *une blague ou un numéro de comédiens itinérants* ». C'est autour des objets du réel – ils fournissent la plupart des titres des chapitres (« *Un châle de soie délicat* », « *Le chandelier*



en argent », « *L'argenterie familiale* »...) – que s'articule ce roman qui ne fait pas de concessions aux grands idéaux. Dans le dédale d'un passé jalonné de multiples carrefours, Mary Morrissy rend crédible le chemin emprunté par Bella, n'en déplaise à son célèbre frère.

Les titres des trois parties du livre semblent énigmatiques : « *Elysian* », « *Cadby* », « *Broadwood* ». En réalité, ce sont des marques de pianos, trois époques dans la vie de Bella : Elysian, le piano de l'enfance heureuse ; Cadby, celui du foyer domestique après le retour de Nick, promesse d'un « *nouveau départ* » qui devient « *une chute interminable* » ; Broadwood, le piano découvert dans la rue en 1916, lourd instrument que Bella pousse jusqu'à son logement sordide « *comme si elle enfantait* », et sur lequel elle joue le *Rondo alla Turca* de Mozart et la *Sonate au clair de lune* de Beethoven, au milieu des explosions de l'insurrection et des plaintes des enfants affamés. Certes, « *Bella joue pendant que Dublin brûle* », mais Jack (c'est-à-dire Sean) a raison : « *Le paradis retrouvé, Bella, coûte que coûte !* »

Tour à tour dans la peau de Bella et dans celle de Sean, Mary Morrissy tisse un riche dialogue entre femme et homme, réalité et fiction, petit monde et vaste monde. Le lecteur perçoit le poids du destin dans l'émouvante histoire d'une femme qui est persuadée de ne pas avoir d'emprise sur les choses, et qui, le soir, en s'abandonnant au sommeil, a le sentiment que « *c'est cela la mort* », qu'elle est « *déjà entrée dans le Grand Silence* ».

Les vibrations de la parole

Depuis 1985 qu'il vit en exil à Paris, Abdellatif Laâbi a produit une œuvre vaste et diversifiée comptant plus de 30 titres publiés (près de 50 avec les traductions d'auteurs arabes). Son recueil fait varier les thèmes et les intensités à la manière d'un récital, tendu entre les idées, les sensations et les besoins de l'écoute.

par Gérard Noiret

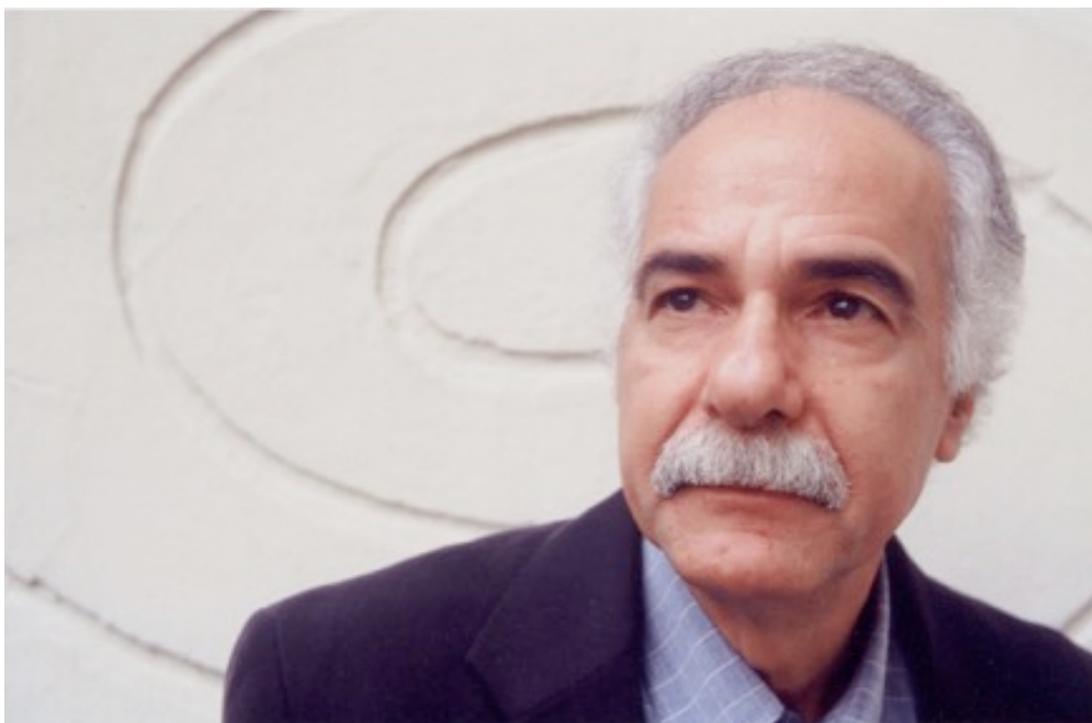
Abdellatif Laâbi, *L'arbre à poèmes*.
Poésie/Gallimard, 272 p., 8,10 €

À constater la reconnaissance dont bénéficie Abdellatif Laâbi aujourd'hui, on mesure le chemin parcouru depuis la fin des années 1970. On se dit que l'époque où, devant la FNAC Montparnasse, on a signé la pétition tendue par Ghislain Ripault pour sortir de prison l'animateur inconnu (en France) de la revue Souffles, est loin. Pourtant il faut se souvenir qu'en octobre 2015, l'auteur de *L'arbre à poèmes* – qui vient de paraître dans la collection Poésie/Gallimard – et sa femme, la romancière de *La liqueur d'Aloes*, ont été

agressés à l'arme blanche en plein Rabat. Certes, Laâbi n'a plus à lutter contre l'appareil répressif d'Hassan II mais, sur le plan de l'intolérance au quotidien, la lutte a gardé son intensité. La liberté de conscience comme la liberté des femmes sont menacées au Maghreb, tandis qu'en France, xénophobie et racisme atteignent des niveaux hier inimaginables.

Désormais traduit en plusieurs langues, prix Goncourt de la poésie en 2009, Laâbi, soutenu par les éditions de La Différence depuis le début de son exil à Paris en 1985, a produit une œuvre vaste et diversifiée comptant plus de 30 titres (et près de 50 avec les traductions d'auteurs arabes). Poète avant tout, il a écrit des romans (*Le chemin des ordalies* – 2003) des livres pour l'enfance (*L'orange bleue* – 1995), du théâtre (*Le juge de l'ombre* – 1994), des essais (*Maroc. Quel projet démocratique ?* – 2012). *L'arbre à poèmes* condense 10 titres parus entre 1992 et 2012. La sélection, qui respecte l'ordre chronologique, manifeste avec évidence que Laâbi est un poète de l'oralité. Son écriture est en grande partie conditionnée par son rapport aux autres.

Fondamentalement, la mise en vers est liée à l'art du conteur qui sait et sent combien les silences multiplient les vibrations de sa parole. Fondamentalement, le recueil garde une parenté avec un récital. On y trouve des poèmes s'adressant à une foule (Ils doivent alors la subjuguier par leur rythme et leur



LES VIBRATIONS DE LA PAROLE

lyrisme), des poèmes s'adressant à un nombre restreint d'interlocuteurs (ils baissent alors le ton jusqu'à créer une proximité), et des poèmes réclamant le silence (Ils obligent à tendre l'oreille). À la première catégorie correspondent les entreprises d'ampleur que sont *Les écroulements* et *Fragments d'une genèse oubliée*. La seconde englobe les textes de moyenne dimension éclairés par un titre, comme *Les poèmes périssables* et les poèmes en prose. La troisième rassemble les suites de quasi notes, telles que *Les petites choses* ou *Ruses du vivant*, qui en un rien de temps révèlent un possible.

À lire de près, on comprend que la versification est le résultat de la contradiction, à chaque fois renouvelée, entre le jaillissement des idées, des sensations, des images... et les nécessités de l'écoute. La tension qui naît de cette contradiction est primordiale. Elle détermine la longueur des vers et le choix des coupes. Indissociable des références à la géographie et à la culture du Maghreb, elle est constitutive d'une volonté de transmettre une expérience et un savoir échappant aux savoirs. C'est en cela qu'Abdelatif Laâbi occupe une place à part dans la poésie d'expression française. Il n'a jamais pour repères les critères de la poésie muette (l'auralité de Jacques Roubaud). Chez lui, rien ne ressort d'un doute profond sur le langage ou, à l'inverse, d'une exaltation de ses pouvoirs. Malgré sa maîtrise parfaite du français, il prolonge une autre histoire. Avec l'humour si facilement décelable derrière son sourire, il revendique une sexualité riche, il pousse les individus à s'affranchir de leurs limites, il ose la compassion. On peut rapprocher de son travail la définition de Meschonnic « *J'appelle poème une transformation d'une forme de vie par une forme de langage et une transformation d'une forme de langage par une forme de vie. En cela un poème est un acte éthique. Il fait du sujet.* »

Pour celui qui passe, même longtemps après, dans un lieu, bibliothèque ou collège, où Laâbi est intervenu, il est évident que sa présence a laissé le souvenir d'une présence forte, propre à faire reconsidérer, aux adultes et aux enfants, leur conception de la poésie. Son exemple suffit à prouver que rien ne justifie a priori l'injonction de déserrer le terrain de la communication, et d'abandonner aux défenseurs – de « l'horreur économique » (d'après le titre d'un essai de Viviane Forrester, cité dans la belle préface de Françoise Ascal) le pouvoir d'influer.

Un conscrit de 1813

Armand Swanton : il va sans dire que personne ne connaît cet homme, un de ces authentiques « inconnus de l'histoire » dont la période napoléonienne a été grande pourvoyeuse. Or il a raconté sa captivité en Courlande en 1813 car il fut fait prisonnier des Russes après la bataille de Bautzen, très loin de Moscou.

par Maïté Bouyssy

Armand Swanton,
Une année de captivité en Courlande : Relation inédite d'un officier français prisonnier de guerre des Russes (Août 1813 – Novembre 1814). Editions Les temps neufs, collection « Leurs vingt ans », 128 p., 15€.

Ce manuscrit inaugure une collection que Pierre Boudrot veut consacrer à des textes inconnus de jeunes gens du passé, et c'est lui qui a lissé le manuscrit et l'a rendu lisible, parfois un peu trop, jusqu'à rétablir de concordances de temps que l'auteur n'administrerait qu'à sa fantaisie car ses origines et son propre passage par l'Irlande le rendaient plus polyglotte que grammairien. De précieuses cartes, issues du manuscrit original, éclairent utilement cette aventure.

Il faut saluer aussi l'enquête archivistique adjacente. Le personnage dit vrai. Ses états de service concordent avec son récit. Après 1815, il a été reversé dans la garde-nationale du Gard et a fini en gratte-papier de l'armée entre Gap et Sisteron.

Le jeune homme de l'histoire a consigné son affaire dès son retour et sans projet éditorial. Il livre une réalité de la guerre et des mondes traversés qui saisit le lecteur. Ce sous-lieutenant de 21 ans, lui-même fils d'officier, parle tel un conscrit de 1813, avec spontanéité, l'orgueil de caste en sus. Il signale la brutalité de la guerre, la blessure, la fièvre, un hôpital. Toujours laconique, il constate sans plus la violence et la mort. La chance tient à des rencontres bénéfiques et à la résistance exceptionnelle des individus qui, mal nourris, marchant dans le froid et la neige, parfois sans chaussures, finissent le corps couvert de



UN CONSCRIT DE 1813

fistules. Après quatre mois de fièvre dont deux de vie grabataire, juste mentionnés, le jeune homme qui peut se promener dans sa chambre se borne à constater comment la neige a totalement masqué le paysage, ce qui l'étonne.

Des pays traversés, la Pologne qui n'existe déjà plus, on ne saisit que l'immense misère, et on entend parler de chapardage et des réactions parfois hostiles car les armées françaises n'avaient précédemment laissé que des désirs de vengeance. Plus la colonne des prisonniers s'enfonce vers le nord, plus la détresse des hommes se fait sensible, des maisons rares et sans étages, pleines de vermine et toujours, les immenses forêts, noires. Parfois la réquisition loge l'officier chez un hôte généreux : un bon lit est une aubaine, l'élégance d'un repas soigné plus encore et une chemise offerte anonymement, une bénédiction. Ces prisonniers des Russes arrivent au-delà de Koenigsberg et de Memel jusqu'à Mitau, capitale de la Courlande nettement plus favorable aux prisonniers et où œuvrent à leurs besoins des cercles de bienfaisance féminine.

Là le sort de cet officier bascule : il est accueilli dans une famille noble qui a tout du monde rhénan à la Werther : de très nombreux enfants, dont l'une au goût du précepteur prisonnier et commensal. Ce baron balte, hôte lettré et endetté appartient pleinement au monde cosmopolite de l'Europe néo-classique. Le témoignage est précieux et sera désormais versé au dossier des Lumières européennes, d'autant que l'auteur a un style personnel, celui de qui n'a jamais eu l'intention d'écrire « que pour son plaisir », subséquemment, le nôtre.

Pour une histoire de la mémoire

Depuis qu'il a révélé à la France, en 1987, son « syndrome de Vichy », l'historien Henry Rousso a fait de la mémoire collective et des politiques qui la construisent l'axe principal de ses recherches.

Dans Face au passé, il expose sa méthode, revient sur des interprétations antérieures, et nous livre des aperçus lumineux des tendances récentes, en France et en Europe.

par Jean-Yves Potel

Henry Rousso, *Face au passé : Essais sur la mémoire contemporaine*, Belin, 328 p., 23 €

La mémoire est devenue objet d'histoire. Telle est la nouvelle qui ouvre le livre d'Henry Rousso. Nous connaissons l'histoire de l'art ou l'histoire de la guerre, il existe dorénavant une histoire de la mémoire collective. Et Henry Rousso se revendique comme un historien de la mémoire. La mémoire est une activité propre à l'être humain, nous dit-il, en reprenant la métaphore biblique des « raisins verts ». Laquelle désigne « la transmission des blessures à travers plusieurs générations ». La mémoire est d'abord un « lien affectif, parfois mystérieux, qui existe dans l'espèce humaine entre les morts et les vivants », elle « inscrit le sujet dans un collectif ». Elle est un des déterminants de son activité. Aussi

POUR UNE HISTOIRE DE LA MÉMOIRE

l'examen de l'évolution de la mémoire est-il indispensable à qui veut faire de l'histoire.

Il est de bon ton chez les commentateurs de notre temps de dénoncer le trop-plein de mémoire, la pornographie ou la religion mémorielle, et de lui opposer l'histoire productrice de vérités. Or, pour faire l'histoire, il faut comprendre comment, dans une société et une époque donnée, circulent les représentations du passé. L'avantage de la démarche historique d'Henry Rousso, qui peut lui aussi déplorer cette inflation mémorielle, c'est de partir des faits – « *un ensemble de discours, d'attentes, de revendications, de pratiques, de politiques, de réalisations ayant pour objectifs de représenter le passé en général, et certains épisodes historiques en particulier* » – et de les analyser comme des événements historiques. Il distingue nettement la mémoire de la tradition et de l'histoire, tout en soulignant que « *le terme de "mémoire" a fini par subsumer les deux autres* ».

Rousso précise à l'occasion des formules qui sont devenues du jargon de l'histoire de la mémoire : « mémorialisation » pour la mise en mémoire d'un événement ; « régime mémoriel » pour caractériser le « dispositif » ou contexte de cette mémorialisation, qui s'inscrit dans un « régime d'historicité », manière dont l'époque envisage le présent, le passé et l'avenir. Il différencie, dans la lignée du sociologue Maurice Halbwachs, la mémoire sociale et les politiques de mémoire qui se réfèrent souvent à l'histoire ; il met en valeur leurs interactions dans le cadre de l'espace public. Il rappelle comment la mémoire a besoin de l'histoire et inversement, tout en poursuivant sa réflexion sur la position inconfortable de l'historien du contemporain, question qu'il avait longuement traitée dans son livre précédent *La Dernière Catastrophe* (Gallimard, 2012).

Il n'y a pas d'oubli

Composé à partir d'articles remaniés, l'ouvrage aborde successivement le « passé conflictuel », la « mémoire nationale en France » et l'hypothèse d'une « mémoire transnationale ». Il revient par exemple, dans un chapitre inédit, sur la fameuse « absence » ou « occultation » de la Shoah longtemps après la guerre. Les premiers historiens de la mémoire du génocide se sont demandé pourquoi on n'en avait pas parlé plus tôt. Récemment, d'autres historiens ont remis en cause cet oubli, en citant l'impact,

dès l'après-guerre, d'écrits d'auteurs catholiques, notamment. Rousso en fait une question plus générale et se demande comment une telle occultation peut être établie historiquement. Il analyse trois hypothèses : le manque constaté par les acteurs de l'époque ; la judéité des victimes non mentionnée ; l'illusion rétrospective. Il discute la notion d'oubli. « *En réalité, à l'échelle de la mémoire collective, parler d'oubli au sens littéral du terme, pour un événement dramatique, n'a pas beaucoup de sens. Il y aura toujours quelqu'un qui se souvient et il y aura toujours des traces de l'événement.* »

Henry Rousso revient sur l'usage de la notion de refoulement issue de la psychanalyse, qu'il a lui-même préférée à l'oubli. « *C'est sans doute l'erreur ou l'imprécision que j'ai commise dans Le Syndrome de Vichy, non en usant de la métaphore du "refoulement" et du "retour du refoulé" pour parler des souvenirs des Années noires, mais en considérant qu'il s'agissait d'une "pathologie", laquelle devait être "guérie" grâce à une meilleure connaissance du passé.* » À l'oubli, il préfère les silences, « *car le silence suppose là encore la présence d'un souvenir et une mémoire que l'on bride volontairement* ». Rectificatif qui renvoie aussi au comportement des rescapés : « *Il est naïf de croire que la parole serait pour les victimes immédiatement possible et réparatrice alors qu'elle est, dans certains cas, susceptible de les menacer.* » On pense ici à *L'Héritage* nu d'Aharon Appelfeld (1994) ou, plus anciennement, aux *Bagages de sable* d'Anna Langfus (1962).

Rousso est ainsi conduit à s'interroger sur d'autres « manques », à commencer par ceux que révèlent les archives et les témoignages, matériaux de base de l'historien. « *La trace est par définition l'indice de ce qui a été irrémédiablement perdu.* » Écrite, orale ou filmée, elle est toujours « *le fruit d'un langage singulier* », elle est examinée par l'historien dans le cadre « *de questionnements et d'hypothèses préalables* ». Ce qui demande aussi une « *forme particulière de sensibilité à l'altérité* ». Et c'est « *la rencontre entre ces deux subjectivités* » qui fait le plus question, particulièrement pour l'historien de la mémoire.

Les mémoires négatives

Dans les chapitres consacrés à la mémoire collective en France, Rousso revient sur sa notion de « résistancialisme » pour désigner

POUR UNE HISTOIRE DE LA MÉMOIRE

une certaine mythification de la mémoire de la Résistance. Il nous offre un panorama des politiques de mémoire sous la Ve République – où l'on apprend que De Gaulle se méfiait des questions mémorielles et que François Hollande préfère la « mémoire de synthèse » –, il examine les racines du négationnisme de la Shoah. Passionnant est son chapitre sur un « double fardeau : Vichy et l'Algérie », où l'on voit l'intérêt d'une comparaison des « régimes » (mémoriel et d'historicité). Il montre, entre autres, comment dans les deux cas « *la figure du héros s'est estompée progressivement au profit de celle de la victime* », sans pour autant s'interroger plus avant sur ce qu'il entend par « héros » et « victimes ».

Ce qui est dommage, car ces notions occupent une place centrale dans sa distinction, à propos de la mémoire transnationale, entre « mémoire positive » et « mémoire négative ». Il cite à ce propos Reinhart Koselleck et Eric Hobsbawm, nous parle de la « charge négative » de certains événements – « *le souvenir de la Shoah est devenu un marqueur de l'identité européenne* » –, d'une histoire « moins optimiste » (Tony Judt), d'impossibles « bilans positifs », pour dégager une mémoire dominante aujourd'hui en Europe, « *négative par son contenu mais positive dans ses objectifs* ». C'est « *un engagement civique et moral* », qui « *vise à entretenir le souvenir d'un crime dont la collectivité est directement ou indirectement coupable ou responsable, dont elle doit avoir honte et qu'elle doit réparer d'une manière ou d'une autre* ». Ce qui va à l'encontre de la démarche des fondateurs de l'Union européenne, attachés à la réconciliation entre ennemis et, partant, à « *une forme d'oubli officiel* ».

Les deux derniers chapitres, en relatant l'évolution des politiques mémorielles de l'Europe et en Europe, soulignent la difficulté et les avatars bureaucratiques de ce paradoxe, accentués par la multiplicité des situations nationales et régionales, et par le changement du rapport au passé des sociétés contemporaines. Rejoignant les réflexions de François Hartog sur le « présentisme » des sociétés actuelles, Henry Rouso résume la question sous-jacente à sa recherche par cette formule : « *Comment "l'omniprésence du présent" peut-elle se conjuguer avec l'obsession du passé ?* » Sans répondre tout à fait à cette interrogation, ce livre stimulant nous met sur de bonnes pistes.

Juifs de Thrace, de Macédoine et de Pirot

Conçu à l'automne 1944, ce recueil des tout premiers documents attestant des mesures prises par la Bulgarie, alliée du III^e Reich, pour déporter les Juifs de Thrace, de Macédoine et de Pirot, était tombé dans l'oubli jusqu'à sa réédition, soixante-dix ans plus tard, en 2015.

par Sonia Combe

Dokumenti. Recueil de documents rassemblés par Natan Grinberg et présentés par Tatiana Vaksberg. Sofia, Editions Gutenberg, 2015, 210 p. (en bulgare)

Du sort des Juifs de Bulgarie, on ne sait généralement pas grand-chose, si ce n'est qu'ils ont échappé à la déportation – à l'exclusion des communautés de Thrace et de Macédoine, territoires annexés pour reconstituer la « grande Bulgarie » en échange du ralliement au III^e Reich. De Natan Grinberg, on en sait encore moins, son destin n'ayant pas été « *différent de celui de son livre* » comme le souligne dans sa présentation Tatiana Vaksberg. Même Raul Hilberg ne le mentionna pas. Il s'agit pourtant du pionnier de la recherche sur la Shoah.

Né en 1903 à Sofia dans une famille de Juifs ashkénazes, Natan Grinberg adhère à l'âge de 22 ans au parti ouvrier bulgare (communiste), passe quelques années en France, puis s'en retourne en Bulgarie en 1930. De sa vie sous le règne autoritaire du roi Boris et de son rôle au sein du parti communiste parmi les partisans dans le combat antifasciste, on ne sait presque rien. Il survécut comme tous les Juifs de la Bulgarie dite intérieure, qu'épargna la guerre, (et dans laquelle ils constituaient moins d'un 1% de la population).

Le 9 septembre 1944, grâce à l'arrivée de l'Armée rouge, le « Front de la patrie » (une coalition hétérogène d'organisations antifascistes) renverse l'ancien régime. Natan Grinberg est alors le premier à pénétrer le « Commissariat aux questions juives » créé en 1942 et dirigé par Alexandre Belev sous la supervision du SS Dannecker qu'Hitler avait expédié en Bulgarie pour y régler « la question

JUIFS DE THRACE, DE MACÉDOINE ET DE PIROT

juive ». Grinberg rassemble, à la hâte et sans réelle méthode, plus de 80 dossiers correspondant à des ordres et consignes, rapports, tableaux statistiques etc. émis par cette administration bulgare qui avait procédé à la déportation de 11 343 Juifs des territoires annexés vers Treblinka au printemps 1943. Ce sont donc des sources brutes qui seront collectées et bricolées en un recueil.

Si Grinberg est si pressé, et ne prend pas le temps, à l'instar de Matatias Carp en Roumanie¹, de reconstituer certains documents qui se présentent épars ou incomplets comme souvent les archives d'une administration en déroute, c'est que la décision a été prise dès décembre 1944 de constituer un tribunal populaire dont l'une des chambres d'accusation allait porter exclusivement sur les déportations. Publié en janvier 1945 par le Consistoire des Juifs de Bulgarie (*Centralnata Konsistorija na Evreite v Bulgarija*), le recueil de documents de Natan Grinberg devait servir de pièce à conviction. Le procès se déroula en mars 1945. Ce fut le premier procès de la Shoah de toute l'Europe.

Quoique publiées, les recherches de Grinberg connaîtront un sort identique à celui du *Livre noir* de Vassili Grossman et Ilya Ehrenbourg sur l'extermination des Juifs soviétiques. Commandité par Staline, ce dernier avait été interdit de publication. Le recueil de Grinberg disparaîtra plus longtemps encore que *Le livre noir* et ne sera plus mentionné que par lui-même lorsqu'il le publiera à nouveau (en bulgare) à Tel Aviv, en 1961.

Comment expliquer cette mise au placard ? Il y a plusieurs explications. On doit y voir l'alignement sur la perception générale d'après-guerre de l'extermination des Juifs et la volonté commune (et pas seulement celle de l'Union soviétique) de ne pas faire un cas à part des victimes juives. Mais aussi, comme le souligne Tatiana Vaksberg, ces preuves accumulées de la participation bulgare à la déportation des Juifs des territoires annexés présentaient un risque pour les nouvelles autorités. Tout d'abord, elles pouvaient être utilisées par le projet sioniste et cette crainte se trouva confirmée lors de la visite à Sofia en décembre 1944 du futur père de l'État d'Israël, David Ben Gourion qui cita les travaux de Grinberg pour justifier la nécessité de créer un État juif. D'autre part, elles attestaient, et c'était sans doute le plus grave, d'un comportement plus général que celui attribué au seul « Commissariat aux questions juives ».

Grinberg avait entendu servir la seule cause communiste. Mais en montrant du doigt « *l'enthousiasme actif (...) des criminels déchainés au pouvoir en Bulgarie* », les « *instincts de pillards* » de l'administration bulgare, il en fit probablement davantage qu'on en attendait de lui. Ou plutôt, une fois le régime communiste fermement installé, il fallait au contraire accréditer l'idée, qui deviendra la version officielle du pouvoir communiste, d'un peuple bulgare qui aurait sauvé les Juifs – au risque de faire quelque peu oublier ceux qui avaient été déportés des territoires annexés. Le peuple bulgare pouvait alors apparaître comme une exception en Europe car l'antisémitisme l'aurait épargné. Une thèse que les recherches de Grinberg, en dépit de toute sa bonne volonté pour servir la cause communiste, risquaient de mettre à mal dès lors qu'elles montraient les bénéfices que les populations locales tiraient des déportations de leurs concitoyens juifs. Il est vrai qu'entre temps, les priorités avaient changé. Il fallait éviter que la Bulgarie paie des réparations et le rôle de la résistance des partisans devait participer à la construction du roman national bulgare d'après-guerre.

C'est ainsi que Natan Grinberg devient, selon les mots de Tatiana Vaksberg, « *un étranger parmi les siens* ». Quoique proche du pouvoir, il émigra en 1954 en Israël ... où il adhéra immédiatement au parti communiste local. Les raisons de son départ, comme celles des 37 000 Juifs bulgares au lendemain de la création d'Israël, sont aujourd'hui encore méconnues. La Bulgarie aurait-elle préparé, à son tour, une campagne antisémite ? Selon Tatiana Vaksberg, qui souligne le déficit de recherches savantes sur le sujet, c'est en effet l'opinion la plus répandue. Quoiqu'il en soit, adversaire du sionisme et de la religion, Grinberg aurait, selon ses petits-enfants, toujours regretté la Bulgarie qu'il ne fut autorisé à revoir qu'une fois avant sa mort, en Israël, en 1988, resté autant fidèle à l'idéologie communiste qu'au peuple bulgare.

La vulgate d'un peuple idéal fait naturellement sourire aujourd'hui. Certes, la Bulgarie n'avait pas connu de vagues de pogroms comme en Europe centrale et les Juifs ashkénazes, dont était issu Grinberg, avaient pu par comparaison s'y sentir en sécurité. Plusieurs minorités (Arméniens, Tziganes, chrétiens orthodoxes) avaient cohabité, développant des pratiques de solidarité sous la domination ottomane. Mais était-ce suffisant pour expliquer l'échec de la déportation des Juifs ? Sur ce point la recherche académique bulgare,



JUIFS DE THRACE, DE MACÉDOINE ET DE PIROT

très vivante depuis la chute du régime communiste, reste malheureusement encore peu diffusée à l'étranger. Par ses avancées, elle a pu éviter qu'au mythe d'un peuple exceptionnellement tolérant et courageux sous la conduite des communistes, se substitue un autre mythe, celui du roi Boris résistant à Hitler, ou encore celui d'une Église s'opposant farouchement aux déportations, la Bulgarie post-communiste ayant privilégié, au rythme des changements de gouvernements, l'une ou l'autre des hypothèses.²

Mais s'il ne croit guère aux prédispositions vertueuses du peuple bulgare, le lecteur français se prendra ici à réfléchir à la correspondance avec ces idées pieuses véhiculées chez nous. Par exemple, celle d'une droite française étrangère à l'idéologie fasciste (René Rémond), ou encore d'une France qui aurait livré 75 000 Juifs, mais en aurait sauvés tout autant (Serge Klarsfeld), comme on aime à le répéter, y compris dans des cercles savants dont l'esprit critique cède le pas à la fibre patriotique. Les récents travaux de l'historiographie bulgare montrent que c'est à une rencontre de plusieurs facteurs que les Juifs bulgares durent leur salut et, en partie, grâce à eux-mêmes puisqu'ils surent faire pression pour convaincre différentes institutions comme l'Église ou le Parlement, d'intervenir auprès du roi. De ce point de vue, la pétition initiée par le vice-président de l'Assemblée nationale, Dimitar Pechev, sollicité par des personnalités juives, demeurera un cas singulier dans l'histoire de l'opposition aux déportations raciales de la Seconde Guerre mondiale.

On pourrait poursuivre le parallèle : de la même façon que la plupart des Juifs qui ont survécu en France ont pu être aidés par des Français – et non par la France – ou l'ont été par leur propre débrouillardise quand ils n'étaient pas dénoncés, ce qui arriva, les Juifs bulgares ont pu être entendus par des Bulgares, qu'il s'agisse d'ecclésiastiques, de parlementaires, d'écrivains, et même, naturellement, quoique l'air de temps tendrait à le faire oublier, des partisans communistes dont, après tout, l'antisémitisme n'était pas inscrit dans l'idéologie. Ce qui ne fut sans doute pas étranger à la fidélité de Natan Grinberg et à son amour pour la Bulgarie.

1. Matatias Carp, *Cartea Neagra. Le Livre noir de la destruction des Juifs de Roumanie (1940-1944)*. Traduit et annoté par Alexandra Laignel-Lavastine, Denoël, 2009.
2. À noter parmi les sources françaises, les Actes du colloque sur *La Shoah en Europe du Sud-Est. Les Juifs en Bulgarie et dans les terres sous administration bulgare 1941-1944*, coordonné par Nadège Ragaru, qui s'est déroulé les 9 et 10 juin 2013, et qu'on peut consulter sur le site du Mémorial de la Shoah (memorialdelashoah.org), notamment, outre la mise en perspective de Nadège Ragaru, les contributions de Roumen Abramov (sur les spoliations des biens juifs), de Nadia Danova, sur les déportations de Macédoine et de Liliana Deyanova sur les controverses et leur usage politique.
3. À propos du rôle du vice-président de l'Assemblée nationale, Dimitar Pechev, voir *La Fragilité du bien. Le sauvetage des Juifs bulgares*, textes commentés par Tzvetan Todorov, collection Histoire à deux voix, Albin Michel, 1999.

Un philosophe approximatif

S'il parvient à surmonter son irritation première, le lecteur des Enfants d'Héraclite : Une brève histoire politique de la philosophie des Européens, de Gérard Mairet, en vient à s'interroger : un texte philosophique à ce point truffé d'inexactitudes peut-il néanmoins présenter un intérêt ? Il s'agit au fond de savoir si l'on peut réellement penser dans l'approximation.

par Marc Lebiez

Gérard Mairet, *Les Enfants d'Héraclite : Une brève histoire politique de la philosophie des Européens*. Éd. du Félin, coll. Les marches du temps, 178 p., 22 €

Les inexactitudes n'ont pas toutes la même portée. Quand on voit estropier les noms de Bernard Pautrat et d'Hypatie, ou avancer de quatre ans la date du concile de Nicée, on se dit que la relecture a été négligée mais que nul n'est exempt de coquilles. Il en va différemment quand l'auteur consacre une pleine page à une spéculation fondée sur le fait que « *dans l'original grec [de l'Évangile de Jean] logos et theos sont sans majuscule* » : il néglige les effets du recopiage d'un manuscrit dont l'original est perdu de longue date. Et surtout il ignore que notre distinction entre majuscules et minuscules dans le cours d'un même texte n'existait pas en grec ancien, non plus d'ailleurs qu'en latin. On pourrait ajouter que la présence de l'article devant un mot comme *theos* ou *logos* ne signifie pas que l'auteur du texte tienne ces termes pour des noms communs. D'autres approximations relèvent plutôt du jugement expéditif qui fait tiquer tout connaisseur du sujet. Ainsi de l'apparition supposée chez Tertullien du mot « *religio* » en un sens moderne : la rupture avec l'usage cicéronien du mot n'est rien moins que manifeste. Ainsi de la présentation de Diogène le Cynique et d'Épicure comme relevant de la même famille de pensée, comme s'il y avait quoi que ce soit de cynique dans l'épicurisme. Ou de la déclaration que « *marcionisme et gnosticisme* » seraient « *radicalement opposés* » alors que la plupart des historiens de la gnose s'accordent à voir

dans Marcion l'un des gnostiques les plus intéressants.

Nul n'est censé être omniscient et il n'est pas scandaleux que l'on prétende parler longuement, et en philosophe, d'Héraclite et de Platon sans savoir un traître mot de grec. Il faut bien user de traductions – mais peut-être pas aller jusqu'à se référer systématiquement à des ouvrages de seconde main, même à propos de questions ou d'auteurs centraux pour le sujet traité. Un penseur comme Philon qui, vivant à l'époque du Christ, s'inscrit explicitement à la rencontre des sages grecque et juive, est au cœur de la problématique de Mairet, mais celui-ci ne s'en rend pas clairement compte car il n'en sait que ce qu'en disent trois pages de *Histoire de la philosophie* de la Pléiade. Dans d'autres cas, il se fonde sur cette connaissance très approximative, forgée au contact de manuels, pour formuler des jugements impressionnants de légèreté. Passons sur l'extrême simplification des rapports entre Épicure et Démocrite, comme s'il y avait eu entre eux une relation de maître à disciple. Mais la caricature qui est faite de Platon est difficilement supportable. On est au niveau des notices des Éditions de Moscou dans les années cinquante, de même d'ailleurs qu'à propos d'Aristote, qui aurait « *opéré un retour aux choses mêmes* », alors que Platon « *réformateur religieux* » aurait été « *trop préoccupé par des contes édifiants à dormir debout* » ! Quand Aristophane présentait Socrate comme perdu dans les nuées, c'était une plaisanterie d'auteur comique ; il n'est pas raisonnable d'expédier ainsi l'effort du disciple de Socrate.

On peut admettre que qualifier Platon de « réactionnaire » soit un jugement de valeur aussi légitime qu'un autre, mais présenter tous les sophistes comme des parangons de la démocratie est pour le moins osé. Il est paradoxal de présenter les choses ainsi et de faire un tel éloge d'un Antiphon, qui fut condamné à mort, non parce qu'il était un « grand homme », mais pour des raisons directement politiques : pour haute trahison après avoir été un ultra dans le gouvernement antidémocratique des Quatre-Cents. Lui faire boire la ciguë, c'était exécuter Brasillach.

Et les lecteurs de Platon savent que ce prétendu réactionnaire se livre dans le *Gorgias* à une attaque en règle contre Calliclès, un personnage inventé à qui il fait tenir sans scrupule les discours les plus ouvertement antidémocratiques et contre qui Socrate défend l'égalité. On peut certes penser que c'est à tort que Platon présente la position



UN PHILOSOPHE APPROXIMATIF

politique de Calliclès comme une conséquence de l'enseignement dispensé par le sophiste Gorgias. Encore faut-il être conscient que l'évaluation de la signification politique du platonisme a fait l'objet de nombreux débats que l'on ne peut réduire à l'assertion toute simple qu'il serait « réactionnaire ». Bertrand Russell comparait son État idéal à celui des bolcheviques et, quoique d'un point de vue différent, Alain Badiou ne dit pas tout autre chose.

L'ignorance de la philosophie antique que semble manifester cette accumulation d'inexactitudes et de légèretés pourrait bien avoir eu pour vertu de susciter « l'étonnement » à l'origine de ce livre. Gérard Mairet raconte en effet en ouverture que son attention fut jadis retenue par un « détour » : « le prologue de l'Évangile de Jean où le Logos (avec un L majuscule) est tout bonnement identifié avec le Christ ». Ne revenons pas sur le débat concernant cette majuscule supposée tantôt présente, tantôt absente ; contentons-nous de noter que l'assimilation du Logos au Christ ne se fait pas « tout bonnement » dans le prologue de Jean. L'évangéliste procède en plusieurs temps : d'abord le logos, puis Jean le Baptiste, lequel va voir Jésus venir à lui. L'affirmation que « le Verbe s'est fait chair et a planté sa tente parmi nous » est première par rapport à l'assimilation du Christ au Verbe. Toutefois, ce n'est pas sur ce point que Mairet va s'attarder, non plus que sur le fragment 50 d'Héraclite, qu'il met à l'origine de toute réflexion sur le logos, en délaissant l'immense

champ des interprétations auxquelles ce fragment a donné lieu, et pas seulement dans un chapitre des *Essais et conférences* de Heidegger.

Mairet se souvient de ce thème rebattu par les Pères de l'Église, selon qui les philosophes grecs auraient opéré un « larcin » en pillant les prophètes bibliques : lors d'un voyage en Égypte, Platon aurait eu connaissance des écrits de Moïse qu'il aurait recopiés. L'Église n'a jamais été intimidée par le ridicule de ses plus gros mensonges ; il serait toutefois un peu court de seulement sourire de cette accusation-là. Mieux vaut s'intéresser à sa signification, laquelle est assez claire : légitimer les emprunts massifs que les fondateurs de la philosophie chrétienne ont faits à la tradition grecque : d'abord, via Philon, au stoïcisme, puis, selon les époques, tantôt à Platon et tantôt à Aristote. Nul ne doute plus que, si « larcin » il y eut, il fut le fait des chrétiens. On peut aussi y voir un hommage implicite – qui est d'ailleurs tout à fait explicite chez certains Pères comme Clément d'Alexandrie. Dans la mesure où le syncrétisme des stoïciens a emprunté des éléments à Héraclite, on peut effectivement trouver au prologue de Jean une lointaine origine héraclitéenne. Quant à soutenir que le logos de l'évangéliste serait « ineffable », cela requiert une certaine audace puisque le substantif et l'adjectif se contredisent.

Le projet de Mairet consiste à tirer de cette affaire du « larcin chrétien » ce qu'il appelle « une brève histoire politique de la philosophie des Européens ». On n'hésitera pas à le suivre lorsqu'il voit un trait caractéristique de la pensée des Européens dans l'affrontement entre le logos philosophique et l'usage « détourné » que l'Église en a fait quand elle a identifié le logos au Christ. D'un côté, la raison ; de l'autre, la révélation. On admettra volontiers que cette tension est essentielle à l'Europe, sous cette forme ou celle de l'affrontement séculaire entre État et Église. On lira même avec plaisir un ultime chapitre consacré au western, dont les thèmes seraient « très précisément [ceux de] la philosophie politique européenne de la modernité ». On retrouverait là le « couple logos/polemos qui organise la politique historique des Européens » et dont la formulation première est due à Héraclite. C'était d'ailleurs un thème auquel le Heidegger des *Cahiers noirs* était très sensible...

Les scélérats, les brutes et les salauds

Avec Le procès Eichmann et autres essais, traduit du russe, édité et remarquablement présenté par Luba Jurgenson, les éditions Le Bruit du temps poursuivent leur travail de publication de l'œuvre de Julius Margolin (né à Pinsk en 1900, mort à Tel Aviv en 1971), après Voyage au pays des Ze-ka (2010) et Le livre du retour (2012).

par Martine Leibovici

Julius Margolin, *Le procès Eichmann et autres essais*. Édition, présentation et traduction du russe par Luba Jurgenson, Le Bruit du temps.

Si le titre met en valeur le cœur du livre – la chronique du procès Eichmann que Margolin publia entre le 16 avril et le 17 août 1961 dans le *Novoïe Rousskoïe slovo*, le journal des exilés russes à New York –, la présence dans le même recueil de textes ayant trait, entre autres, à sa participation comme témoin au procès pour diffamation que David Rousset avait intenté en 1950 au journal *Les lettres françaises* qui l'accusaient d'avoir inventé les camps soviétiques, permet de comprendre la singularité de son regard sur Eichmann, sur le déroulement du procès de Jérusalem et sa compréhension du nazisme.

Libéré en 1945 de cinq ans de détention dans plusieurs camps soviétiques, Julius Margolin ressent, dès la traversée en bateau qui le ramène en Palestine en 1946, l'urgence de « raconter la vérité que tant d'hommes n'osent, ne veulent, ne savent formuler ou simplement craignent de révéler ». Affrontant les dénégations et les mensonges des communistes occidentaux mais aussi la Realpolitik du jeune État juif, soutenu par l'URSS au début de son existence, il ne renonça jamais à ce devoir. Précisant sa position politique lors du procès de Paris, Margolin remarque qu'il était « sans doute le plus à droite » de tous les témoins, et se définit comme « sioniste et libéral ». Cela ne l'empêcha pas de se sentir humainement proche des témoins plus à gauche que lui, au nom d'un idéal commun de liberté et du même engagement militant « contre la déshuma-

nisation concentrationnaire ». Une déshumanisation spécifique cependant, que Margolin s'efforce de comprendre en lien avec la société soviétique entière dont les camps sont le résultat logique, tout en en concentrant, dévoilant, voire exagérant certains traits caractéristiques. Fort de « l'expertise » qu'il reconnaît à ceux qui ont séjourné tant dans les camps nazis que dans les camps soviétiques, prêt à comparer sans négliger les différences, il est convaincu que « fascisme et communisme » sont « deux variantes d'un régime totalitaire qui nie la liberté et la dignité de la personne ».

Qui est Adolf Eichmann ? Telle est la question ou plutôt l'énigme qui assaille tous ceux qui ont assisté au procès de 1961 (Joseph Kessel, Haïm Gouri, Martha Gellhorn, Harry Mulish, Hannah Arendt...). Pour Margolin l'énigme est celle d'une disproportion entre « cet Eichmann, nullité des nullités, qui ne brillait ni par l'intelligence, ni par la volonté, ni par le talent » et la démesure des crimes commis. Le risque que fait courir une telle disproportion est de nous faire oublier « le petit bonhomme auquel on présente une facture démesurément lourde ». Là est précisément la force du procès Eichmann comme tel : il « est dirigé contre la dépersonnalisation du crime ». On ne juge pas un peuple, une classe ou une idée mais « un homme qui a choisi cette voie en toute liberté ». C'est pourquoi « toute tentative de se présenter comme un petit bureaucrate est vouée à l'échec ».

Margolin le perçoit dès la première apparition d'Eichmann dans la cage de verre : visage émacié, maîtrise de soi, ne tournant jamais la tête vers la salle, « debout, tendu comme une corde de violon, le menton en l'air, les bras le long du corps », il est un « parfait Obersturmbannführer » ». Silencieux pendant la première partie du procès, on écoute son interrogatoire enregistré par l'officier de police Avner Less, Eichmann prend des notes, fait passer des petits mots à son avocat, comme s'il était « dans son élément », il reste impassible pendant les récits terrifiants des témoins, ne montre jamais aucune émotion. Prenant la parole lors de son interrogatoire par Servatius, il adopte une posture professorale pour tenter d'argumenter son absence de pouvoir de décision et se tient toujours à la stratégie soit de nier son implication soit de se réfugier derrière son obéissance aux ordres.

Des travaux récents sur le procès de Jérusalem ont insisté sur le changement d'attitude d'Eichmann lors du contre-interrogatoire par



LES SCÉLÉRATS, LES BRUTES ET LES SALAUDS

le procureur Hausner : plus de petit bureaucrate terne et sans personnalité, mais un individu retors, énergique, habile. Margolin qui a assisté à tout le procès le constate aussi : « *il se défend becs et ongles* », il a une mémoire prodigieuse, il ne renie rien, il assume. Mais pour Margolin cela ne change rien à sa médiocrité, ni ne dévoile des traits qui auraient été invisibles à qui n'aurait assisté qu'à la première partie du procès : Eichmann lui apparaît comme « *une poule qui se démène en caquetant sous les attaques d'un épervier* ». Au bout du compte : « *tout cet interrogatoire est d'un grotesque effroyable* » : tout en tenant bon, Eichmann se contredit, s'embrouille pitoyablement. Les justifications qu'il invoque pour se défendre (se présenter comme un bienfaiteur des Juifs qui aurait tout fait pour les sauver, se glorifier de son ingéniosité au moment du plan Madagascar, présenté comme une solution propre à concilier « *l'intérêt des deux parties* », croire susciter l'admiration en se qualifiant d'« *idéaliste* », etc.) confirment qu'il est un « *être très limité qui ne comprend pas sa situation* ».

Quelles que soient ses capacités à ruser, à argumenter, à composer un personnage – aspect sur lesquels insistent certains aujourd'hui en rappelant que l'apparence d'Eichmann n'est qu'une construction faisant partie d'une stratégie de défense –, sa limitation réside surtout dans le fait qu'il n'a aucune notion de ceux à qui il s'adresse : « *un homme qui a le passé d'Eichmann aurait pu éviter le pathos moralisant et les propos grand-*

loquents sur l'honneur et sur son amour exceptionnel de la vérité. Cela suscite le dégoût encore plus que le reste ». Eichmann parle beaucoup mais il « *parle pour lui seul* ». En d'autres termes, il est incapable de penser du point de vue d'autrui, ce qui va avec la dichotomie qu'il met en place entre la mort de millions de personnes résultant de son activité et la représentation de cette activité comme étant criminelle : « *aucune vie, aucune mort, ne lui semblait réelles. Même pas la sienne* ». C'est pourquoi, selon Margolin, toutes ses justifications – la mention de ses « *vertus* », son dévouement à Hitler, son « *sens du devoir tel qu'il le comprend* », son zèle, « *se transforment invariablement en leur contraire, c'est-à-dire témoignent contre lui* », montrent en permanence qu'il reste un nazi convaincu et non repent.

Encore faut-il cerner quel type de nazi il est. Il faut pour cela prendre en compte les conditions de l'époque et le niveau auquel poser la question de la responsabilité d'Eichmann : devenu un des acteurs centraux du crime collectif, « *personne ne peut le libérer de cette responsabilité, tout comme personne ne peut faire qu'il soit l'unique responsable* ». Reprenant une distinction qu'il avait déjà mise en œuvre à propos du régime soviétique, Margolin distingue les scélérats, les brutes et les salauds, en fonction de la distance qu'ils entretiennent avec les victimes. Les scélérats inspirent l'effroi, l'indignation et la haine. Inaccessibles tant pour les victimes que pour la masse de leurs subordonnés, ce sont eux qui conçoivent abstraitement le génocide comme une grande idée nécessaire historiquement mais les détails ne les intéressent pas,

LES SCÉLÉRATS, LES BRUTES ET LES SALAUDS

c'est aux « sous-fifres » de le mettre en œuvre. A l'autre pôle, en contact direct avec les victimes, il y a les brutes, ces « dizaines de milliers de tueurs et de sadiques qui faisaient le « sale boulot » » et se faisaient photographe avec délectation devant des pendus.

Mais la condition *sine qua non* du génocide est l'implication de la totalité des institutions civiles et militaires du III^e Reich. Mobilisées pour la destruction des Juifs, elles comptent sur des hommes comme Eichmann : il est l'instance qui revêt les directives scélérates de chair et de sang avec zèle et enthousiasme. Un ordre ne devient un ordre qu'une fois passé par lui, par sa décision, qui porte à chaque fois sa signature. Il n'est pas un sadique congénital assoiffé de sang. Il est certes antisémite, mais l'antisémitisme n'est pas la clé de l'énigme Eichmann. Pour Margolin, son antisémitisme « est un dérivé de sa possession par la folie totalitaire (...). Dans la Russie soviétique, il aurait été (...) un stalinien exemplaire », marchant au pas, c'est-à-dire non seulement un être dépourvu de conscience morale, mais surtout quelqu'un qui a participé à un crime tout en revêtant le masque de porteur d'une « tâche historique ». Le SS est celui qui prête serment à Hitler et se considère lié par un serment, pervertissant l'obéissance à la loi morale kantienne, qui ne délivre jamais l'homme de sa responsabilité, en obéissance au Führer. Pour cela, écrit Margolin, « il n'est pas nécessaire d'être antisémite. Il suffit d'être un salaud. Le reste vient avec ». Ou encore : « un pogrom à l'échelle mondiale organisé par et réalisé par des personnes qui refusent de se dire antisémite, cela donne l'idée de l'ampleur du danger. C'est pire qu'une haine ouverte ». Mais aussi : « il n'existe pas de crime hitlérien dont ne soit capable, dans une variante parallèle, un stalinien fanatique ».

Ce recueil d'articles politiques de Julius Margolin nous arrive d'une autre époque, celle d'avant la chute du mur de Berlin. Son point de vue, énoncé d'une façon qui paraîtra abrupte à certains lecteurs, est résolument anti-totalitaire, ce qui rend son compte-rendu du procès Eichmann si singulier. Sans que sa chronique recoupe toutes les positions d'Eichmann à Jérusalem (Margolin fait l'éloge du procureur Hausner, apprécie différemment l'importance accordée aux témoignages, ne s'attarde pas sur les aspects proprement juridiques du procès, etc.), elle entre très souvent en résonance avec l'ouvrage à nouveau si controversé d'Hannah Arendt et lui apporte peut-être un soutien inattendu.

Désintégration

Critiques élogieuses, bonnes feuilles dans un quotidien du soir, portraits, interviews : l'audience et le succès rencontrés par ce livre de Fethi Benslama, Un furieux désir de sacrifice, témoignent chez les lecteurs de l'attente d'un propos inédit, voire psychanalytique, sur les fondements des attaques meurtrières qui ont atteint la France, notamment en janvier et novembre 2015.

par Michel Plon

Fethi Benslama, *Un furieux désir de sacrifice : Le surmusulman*, Seuil, 149 p., 15 €

Mais l'espace est étroit pour les psychanalystes : ou bien ils sont accusés de demeurer dans leur tour d'ivoire et de ne manifester aucun intérêt pour ce qui se passe dans la cité, ou bien, lorsqu'ils désirent intervenir, il leur est reproché de vouloir tout expliquer de ce qui survient dans l'actualité au moyen des concepts freudiens ou lacaniens. Fethi Benslama, membre de l'Académie tunisienne, psychanalyste et professeur dans une université parisienne, connu pour ses travaux sur l'Islam et les formes que peut y prendre ce qui relève de la subjectivité, ne s'est pas laissé arrêter par ces obstacles ; il s'est efforcé de tracer un chemin dans le maquis des réflexions que ces événements ont suscitées en insistant sur le fait – précaution utile en ces temps où l'énerverment semble souvent prendre le pas sur la réflexion – qu'il ne faut pas confondre « expliquer et excuser », que prendre en compte ou rechercher l'intelligibilité des processus psychiques ne saurait être assimilé à une quelconque complaisance à l'égard du caractère criminel des actes commis.

La première partie de ce travail traite de ce qui est désormais désigné, non sans réticences ici ou là, du terme de radicalisme. Fethi Benslama propose de distinguer entre le radicalisme comme menace potentiellement porteuse d'actes terroristes – il parle d'une « *anti-chambre de la terreur* » – et le radicalisme comme symptôme d'un « *désir d'enracinement* » chez ceux qui n'ont plus de racines ou se vivent comme tels. Il s'agit, avec ce

DÉSINTÉGRATION

second aspect, d'évoquer ces jeunes gens, souvent adolescents, mais pas seulement, en quête d'un sens à donner à leur existence, ce qui ne va pas, au-delà du plaisir de « faire peur », sans la recherche d'une jouissance qui peut conduire à la mort – l'autodestruction – et à la mise en jeu de ce que Freud reconnaissait comme composante de la pulsion de mort : la pulsion de cruauté. On est ainsi confronté à des sujets qui, quoi qu'en laissent penser les médias et les excès de langage dont ils sont friands, ne sont pas des « monstres » mais des sujets, des humains en perte de leur singularité et qui sont à ce titre psychologiquement fragiles, dont l'histoire personnelle éclaire souvent le devenir. Jeunes donc, engagés dans la spirale d'une violence sans limites – comme telle, fort peu révolutionnaire – qui est en réalité et paradoxalement une tentative de survie aux limites de l'absurde, une tentative dont le désespoir est comme masqué par une gestuelle qui exhibe une forfanterie caricaturale.

Arrêtons-nous un instant dans ce qui n'est que le résumé d'une analyse serrée, pour exprimer deux remarques, deux réserves. La première concerne l'usage que fait Benslama des termes de terrorisme et de terroriste au début de son travail. Le champ sémantique et historique de ces mots, loin d'éclairer le lecteur, est source d'ambiguïté : on ne peut en effet oublier que, pour l'occupant nazi mais aussi pour les autorités de Vichy, les résistants qui faisaient dérailler des trains ou assassinaient des officiers allemands étaient qualifiés de terroristes, comme plus tard les combattants du FLN algérien qui luttaient pour l'indépendance de leur pays au moyen notamment d'attentats engendrant la terreur. L'emploi de ces termes dans ce travail rigoureux et novateur en bien des points apparaît alors, et sans doute à l'insu de son auteur, comme une concession faite à d'autres analyses, dominantes certes mais rudimentaires.

La seconde remarque a trait à une observation concernant les origines de ces jeunes ayant rejoint le jihadisme : la France, relève l'auteur, apparaît comme « *le premier pays de l'Europe occidentale dont les ressortissants contribuent au jihadisme* ». Il y aurait sans doute lieu, mais Fethi Benslama ne s'y attarde guère, d'évoquer, comme l'un des fondements de cette spécificité française, la guerre d'Algérie et ce qu'il en fut des aïeux de ces jeunes gens perdus, leurs arrière-grands-pères, grands-pères et pères – ces derniers, main-d'œuvre

des « trente glorieuses » constituèrent la majeure partie des habitants des bidonvilles –, qui, pour beaucoup, ressortissants de ces territoires officiellement alors départements français, défendirent la France sous le drapeau tricolore mais n'en furent pas moins ensuite traités comme des citoyens de seconde zone, voire massacrés – que l'on songe à Sétif en 1945 – pour avoir réclamé le droit de vote. À quoi l'on ajoutera le facteur d'une humiliation sans répit que constitue ce racisme rampant à l'égard, aujourd'hui comme hier et peut-être davantage, des « Arabes », et qui se manifeste comme une discrimination quotidienne dans le champ de l'emploi ou du logement, discrimination qui, en lieu et place d'une intégration annoncée comme recherchée par les autorités, se traduit par une véritable désintégration des esprits et des corps qui explosent au moyen des ceintures de dynamite.

La seconde partie du livre, de loin la plus novatrice, cerne sous divers angles cette entité qui donne son sous-titre à l'ouvrage, le surmusulman. Cette fois-ci, il s'agit d'une incursion minutieuse et étayée dans l'histoire et la culture du monde musulman, il s'agit d'en comprendre aussi bien la complexité que l'humour – ainsi de la fatwa de la tétée des grands et de ses développements dont le comique ne traduit jamais que ces multiples règles et autres démarches conduisant à une survalorisation des mères pour éclipser la femme, conception qui paradoxalement ne cesse de se développer sous d'autres formes dans notre Occident – pour tenter d'en percer l'opacité qui alimente les caricatures et provoque les rejets. D'entrée de jeu, Fethi Benslama clarifie les choses en rappelant que ce que l'on appelle l'islamisme, avec ce que ce terme comporte d'inquiétant – il rime avec obscurantisme –, est une invention récente, une dérivation des préceptes coraniques qui, s'ils ne sont pas décryptés, rendent incompréhensible ce radicalisme évoqué et le jihadisme qui en résulte. L'islamisme, pour être le produit de l'islam, n'est rien d'autre, quelles que soient ses spécificités, qu'une forme de ce fondamentalisme qui atteint les autres religions dont les fondements sont ébranlés et menacés de destruction par le monde moderne et sa forme la plus développée aujourd'hui, le néolibéralisme et ses excès.

La thèse de Fethi Benslama vaut d'être citée in extenso qui affirme que « *l'islamisme est l'invention par les musulmans, à partir de l'islam, d'une utopie antipolitique face à l'Occident, non sans user d'une partie des créations politiques de ce dernier* ». En

DÉSINTÉGRATION

d'autres termes, l'islamisme se fixe pour objectif un renversement du commandement politique, la subordination de ce dernier, avant sa disparition, au profit d'un espace de pensée libéré de toute espèce de pollution, à commencer par le sexe, par le corps de la femme qui doit être caché puisque d'essence antireligieuse. On peut comprendre, en suivant bien les explications que développe l'auteur, combien les analystes occidentaux se trompent en parlant d'islam politique lorsque ce qui est visé est une élimination du politique. Il en va d'horizons, d'objectifs, qui appellent pour leur réalisation non seulement la destruction des impies mais un sursaut psychologique des musulmans eux-mêmes, « *la sainte obligation d'être davantage et encore plus musulman* », et c'est l'invention psychologique du surmusulman, terme qui désigne « *la contrainte sous laquelle un musulman est amené à surenchérir sur le musulman qu'il est par la représentation d'un musulman qui doit être encore plus musulman* ».

C'est là notamment que les processus inconscients fonctionnent : le jeune jihadiste qui fait fonctionner sa Kalachnikov sans répit est ainsi soumis à une injonction surmoïque qui le transcende. Le relais est comme assuré en permanence par les fatwas qui régissent sur un mode obsessionnel tous les aspects de la vie, ce qui ouvre, entre autres choses, sur un véritable commerce fructueux, comme on peut le constater dans quelques salons d'exposition organisés périodiquement dans les environs de Paris. À propos de cette évolution, Fethi Benslama, dans un mélange d'humour et de sérieux, parle de « *fatwa folie* », comme celle qui, sans rire, recommande l'élimination de toutes les souris y compris celle de Walt Disney, considérée comme un « agent de Satan ».

L'avenir ? Fethi Benslama le voit non sans raisons dans ces révolutions de 2010 et 2011, plus particulièrement en Tunisie : loin de partager les jugements dépréciatifs qui se nourrissent des répressions exercées par des pouvoirs dictatoriaux, il décèle dans ces divers soulèvements « *l'apparition de nouvelles subjectivités politiques qui occuperont la scène pendant des années encore* ». On le sait depuis un certain Marx, et on ne cesse de le constater, l'histoire, et plus encore l'histoire des mentalités, ignore les TGV, et nos démocraties occidentales ne sont pas ce modèle de perfection que nos idéologues croient pouvoir faire miroiter aux yeux de masses musulmanes encore objet des tyrannies de toute espèce.

Docteur Frankenstein
et Monsieur Adolphe

Deux commémorations en Suisse invitent à réexaminer, dans des éditions richement illustrées, des classiques de la littérature mondiale : Frankenstein, rédigé sur les bords du Léman en 1816, et Adolphe, publié pour la première fois cette année-là.

par Catriona Seth

Nicolas Ducimetière et David Spurr (dir.),
Frankenstein, créé des ténèbres.
Gallimard/Fondation Martin Bodmer, 288 p., 35 €

Léonard Burnand et Guillaume Poisson (dir.),
*Adolphe de Benjamin Constant : Postérité
d'un roman (1816-2016).* Slatkine, 160 p., 35 €

Les anniversaires littéraires suscitent souvent des événements hors normes. La mort de William Shakespeare il y a quatre cents ans nous vaut des représentations de la plupart de ses pièces, des projections de films qui en sont inspirés, des mises en scène d'opéras qui en reprennent les intrigues. Une compagnie théâtrale expérimentale a même créé un spectacle intitulé *The Complete Deaths* (« les morts complètes ») qui entend montrer les soixante-quatorze agonies, assassinats et autres suicides du canon shakespearien. Du côté de l'imprimé, l'éventail s'étend d'ouvrages érudits à des volumes de photos sur papier glacé en passant par un Album de la Pléiade particulièrement réussi, dont les riches illustrations s'accompagnent d'un texte confié à Denis Podalydès. Shakespeare est un génie universel, célébré de sa ville natale de Stratford-upon-Avon dans le sud de l'Angleterre à Stratford (Ontario) en passant par Calcutta ou Le Cap.

D'autres réjouissances littéraires s'enracinent dans un lien géographique avec une œuvre ou un écrivain. Si *Frankenstein* n'est arrivé sur les étals des libraires anglais qu'en 1818, une exposition à la Fondation Martin Bodmer de Coligny, près de Genève, vient rappeler opportunément que le docteur et sa créature sont nés sur les rives du Léman en 1816, à l'occasion d'un été dont le temps peu clément s'explique par l'éruption d'un lointain volcan islandais. En villégiature en Helvétie, Mary



DOCTEUR FRANKENSTEIN ET MONSIEUR ADOLPHE

Shelley est accompagnée de son époux, de sa belle-sœur et, quelques encablures plus loin, dans la charmante villa Diodati, entourée de vignes, de Lord Byron et de son physicien écossais, l'inventeur de la fiction vampirique promise à un si bel avenir, John Polidori.

Le catalogue édité à l'occasion de l'exposition suisse, *Frankenstein, créé des ténèbres*, revient sur les lieux de l'inspiration et donne à voir, par la grâce d'aquatintes, de lithographies et autres gravures colorisées, l'aspect des bords lémaniques en ce premier XIXe siècle. Il inclut la seule photographie connue de la « Maison Chapuis », au lieu-dit Montalègre, aujourd'hui disparue, où séjournèrent Mary Wollstonecraft Shelley et son époux. Les panoramas ne s'arrêtent pas avec ces paysages lacustres : des vues d'autres « lieux de *Frankenstein* » proches de là, du mont Salève à Chamonix, sont reproduites.

Le second volet iconographique important, qui réjouira les bibliophiles, comprend des reproductions de grande qualité de manuscrits et d'éditions rares de *Frankenstein* (dont les deux exemplaires connus de versions de la première édition rehaussées d'envois autographes de l'auteur – l'une, très sommairement, « *To Lord Byron from the author* ») – et d'autres ouvrages produits ou lus par le petit groupe de vacanciers britanniques. Sur les pages de l'original autographe de l'œuvre phare, conservé à la Bodleian Library à Oxford, les amateurs de critique génétique pourront s'en donner à cœur joie pour déceler les strates d'écriture avec les premiers jets corrigés par la romancière et revus, à l'occasion, par son mari poète.

Six essais brefs mais bien documentés, confiés à des universitaires, dont Anouchka Vasak, de Poitiers, curieusement absente de la « Liste

des auteurs », et qui évoque les conditions climatiques exceptionnelles de 1816, accompagnent la documentation iconographique. L'ensemble saura ainsi réjouir aussi bien les spécialistes du docteur Victor Frankenstein et de sa créature que les visiteurs curieux ; ceux qui auront la chance de voir les documents *in situ* à Cologny comme ceux qui n'auront sous les yeux que ce support imprimé.

Une autre commémoration littéraire helvétique, plus discrète, mais non moins intéressante, nous vaut, dans le cadre d'un ensemble de manifestations lausannoises, la sortie d'un livre-catalogue : *Adolphe de Benjamin Constant : Postérité d'un roman (1816-2016)* commémore la publication, il y a deux siècles, d'une œuvre à la destinée éditoriale remarquable. Les quatre parties de longueur inégale (« Éditer *Adolphe* », « Traduire *Adolphe* », « Réécrire *Adolphe* » et « Adapter *Adolphe* »), suivies d'un dossier sur les créations bibliophiliques contemporaines en guise de coda, donnent à voir nombre d'illustrations, parfois d'éditions étrangères inconnues, et à lire une variété d'essais réjouissante.

Autour d'une fiction publiée en 1957, *La Polonaise*, dont la page de titre annonce un « Avertissement aux filles trop passionnées » et une préface due à Henri Clouard, François Rosset amorce une présentation de manière accrocheuse : « *On peut toujours faire pire, c'est entendu. Mais avec La Polonaise, Stanislas d'Otreumont a donné une réinterprétation des motifs d'Adolphe d'une indigence et d'une inadéquation difficiles à égaler.* » Voilà qui donne presque envie de découvrir ce sommet de médiocrité. En attendant, l'ensemble de l'ouvrage coordonné par Léonard Burnand et Guillaume Poisson encourage surtout à relire le chef-d'œuvre de Constant.

Décret de naturalisation

Fresque ou panorama, La Silhouette de l'humain, de Daniel Andler, se présente comme une mise à jour de la difficile question du naturalisme. Mais ce qu'il s'agit d'examiner est la portée profonde de ce programme général appliqué aux sciences de l'homme : c'est-à-dire en dehors de la réduction biologique déjà plus ou moins opérée par les neurosciences, contre lesquelles l'auteur entend défendre ici une disposition philosophique qui unifierait les deux termes-sujets, l'esprit et le cerveau, dans un consensus pragmatique.

par Jean-Maurice Monnoyer

Daniel Andler, *La Silhouette de l'humain : Quelle place pour le naturalisme dans le monde d'aujourd'hui ?* Gallimard, 555 p., 29 €

Le naturalisme est un *programme*, mais pas exactement une théorie. Il est en effet presque dominant (au titre des objectifs de recherches) dans les sciences humaines et sociales, en esthétique par exemple, ou dans nombre de conceptions de l'intentionnalité, et également dans certaines disciplines purement théorétiques comme en philosophie des mathématiques. L'ambitieux livre de Daniel Andler, *La Silhouette de l'humain*, au titre flatteur et stéréoscopique, tente de faire le tour du problème : il interroge l'exécution de ce programme et sa finalisation scientifique. Pourtant, à y bien regarder, le livre est construit de telle façon qu'il offre un bilan (en cinq grands chapitres), avec de courts sous-chapitres intercalaires, proposant quelques résumés en général bien menés et souvent grand public.

Cet état des lieux rétrospectif n'est pas malvenu, mais quelque chose de décousu émane de cette construction laborieuse en trois étapes qu'on pourrait résumer ainsi : 1/ défendre la philosophie « contrastée » du naturalisme sous toutes ses formes ; 2/ rendre solidaires sciences cognitives, neurosciences dures, et darwinisme « algorithmique » au nom d'un consensus impossible (l'esprit s'étant adapté selon un « instinct cognitif » à

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 Ehram, 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 Logette, 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

Responsable de la publication

Association En attendant Nadeau

Relations publiques

Hugo Pradelle

Édition

Raphaël Czarny

Correction

Claude Grimal, Gabrielle Napoli

Contact

info@en-attendant-nadeau.fr

Lettre d'information

inscription par mail à

newsletter@en-attendant-nadeau.fr

DÉCRET DE NATURALISATION

résoudre des énigmes comme reconnaître un visage, on suppose qu'un mécanisme doit expliquer cette fonction, p. 259) ; 3/ opter, en dépit de ces résultats, pour une solution dialectique et pragmatique qui les réprovoque, qui serait supposée réintroduire « la place de l'humain » dans le naturalisme. Rien n'est donc vraiment simple dans cette exposition. L'ouvrage se voulant globalement *critique* et *ouvert*, surtout dans son dernier moment, se lit aussi comme une autobiographie déguisée des années 1970 et 1980, telles qu'on les a vécues dans certains groupuscules « transversaux » circulant entre Paris-IV, Polytechnique et Normale.

Ce n'est pas tant l'exaltation d'une nouvelle science, héritée alors de la modélisation de l'information, qui s'exprime aujourd'hui avec nostalgie, mais plutôt le dépit de constater la pauvreté des résultats philosophiques obtenus trente ans après. Le dernier ouvrage de Noam Chomsky, *Quelle sorte de créatures sommes-nous ?*, plaide crûment de nos jours pour une sous-détermination radicale des sciences de la cognition. On lit ici une sorte de testament générationnel, accompagnant la naissance et le développement du Centre de recherches en épistémologie appliquée (1982-2001, sous la dénomination de CREA), qui connut un retentissement international : l'auteur se donne, d'une certaine façon, quitus d'une gestion des recherches menées dans le monde francophone (principalement parisien), dressant un état des lieux que certains de ses hérauts ne démentiraient pas. On se demandera toutefois ce que Dehaene, Dupoux, Jeannerod, Berthoz et quelques autres penseraient de ce bilan, eux qui sont plus autorisés, et moins philosophes, auscultant le moteur cérébral comme des mécaniciens le son d'une voiture de sport italienne. Quelques mots clés de la tribu sont depuis longtemps en situation de forger leurs propres serrures : le fonctionnalisme, la multi-réalisabilité, la modularité et le modularisme, enfin le représentationalisme structural. Je ne dis pas que ces outils sont sans valeur, loin s'en faut, mais on dirait déjà que ce sont des marottes sémantiques d'un autre âge ; leurs avantages ne sont plus aussi évidents que jadis. Il y a peu de choses qui soient rigoureusement fausses à vouloir les décrire à nouveau, sauf que les arguments sceptiques sont devenus plus forts.

Tout le chapitre II, intitulé « Polynaturalisme », offre un panorama éclectique et disert qui frise (parfois) la cacophonie. On ne

voudrait pas cependant déconsidérer l'importance de *La Silhouette de l'humain*, car chacun trouvera intérêt — si le besoin s'en fait sentir — à consulter ces sections : elles se présentent, pour qui voudrait pénétrer le discours des cognitivistes, comme des entrées utiles et indispensables sur le sujet. Certaines sections sont mises à jour, comme pour « The Extended Mind » ; d'autres sont seulement évoquées en passant (tel le *Beyond Human Nature* de Jesse Prinz, contre l'innéité). Bien des livres importants sont absents d'une bibliographie pourtant volumineuse, ce qui étonne un peu parce que la vision se voudrait synoptique dans le champ considéré.

Le seul problème est de savoir à qui s'adresse ce qui semble être le livre d'une époque. Visiblement, les cognitivistes qui ont voulu supplanter la psychologie de l'esprit et frapper d'obsolescence les vieilles badernes de la philo-philo (trop conceptuelle), puis dépasser la phénoménologie de grand papa sur le déclin, se trouvent dans une posture épistémologique difficile. Sans une ontologie claire des raisons, les neurosciences leur ont damé le pion, et l'on ne s'en étonnera pas. Andler a écrit le livre memento de cette belle illusion : croire qu'on pourrait se passer des essences, puis se dispenser de poser la question des propriétés (ce que Jaegwon Kim a su prudemment éviter), puis ignorer superbement le relationnisme modal en sorte que la spécificité du sujet pensant dans un contexte naturel semble justement s'évanouir, ou se limiter à un comput imbécile. Quand on déplore, à la fin du chapitre III : « *ce que les neurosciences naturalisent, c'est le cerveau* », il n'est pas certain qu'on puisse défendre vraiment l'appel qui précède à une science « unifiée » de *l'esprit cerveau*.

Construire une discipline qui ne soit pas laborantine, mais qui serait horripilée par le cœur du métier (l'aspect zététique de la métaphysique de l'esprit), c'est appeler à « *l'état de guerre* » dont parle Andler dès le début. Il ne s'agit pas seulement de dénoncer tous les spiritualistes, dont celui du théisme antinaturaliste ; car c'est aussi s'adresser de manière souvent trop filandreuse à tous ceux qui ont cru qu'on pouvait donner de fausses espérances à la philosophie. Le discours est saturé de déclarations d'intention (notamment dans le chapitre V). *Consolatio scientiae cognitivae* : « *Aux pauvres on enlèvera même ce qu'ils croient savoir* ». Il ne suffit pas de dire que l'esprit et le cerveau sont *dans la nature*, comme l'ont soutenu des philosophes comme Thomas Nagel, longtemps après C. S.

DÉCRET DE NATURALISATION

Lewis, avec une désarmante simplicité qui les dispense de tout prophétisme ; on ne saurait en inférer comme le suppose Andler que *le naturel* « affecte » par soi la science qui traite du fonctionnement de l'un, et des opérations de l'autre, indifféremment ou alternativement. Quel naturel ? quelle *nature de la nature* comme dirait Edgar Morin ? Cette assimilation symbiotique d'une nature naturante est vouée à l'échec ; et néanmoins l'auteur essaie dialectiquement de conclure dans ce sens (comme si un nouveau genre d'humanisme était une finalité de la nature). Tout le premier chapitre du livre tente d'ailleurs de présenter une autre version, cette fois historique, du naturalisme sous ses différentes facettes : qu'il soit *méthodologique, libéral, scientifique* ou *agnostique*, comme le défend lui-même Andler, avouant que le projet de l'intelligence artificielle (IA) était finalement trop impérialiste pour être soutenu à la lettre et dans le détail. Cet anti-procès de sa part est fort honnête et presque complet.

Peut-être aurait-il fallu avouer, sans tous ces détours, que le naturalisme de la cognition est indépassable dès la fin des années soixante, pour des raisons plus techniques qu'épistémologiques, sans que ses créateurs aient prétendu en faire une « théorie ». Andler ne se cache pas, pour sa part, de le présenter ainsi dans ce livre, avec le défaut inévitable d'une idéologisation de ses engagements : par exemple, en se demandant à maintes reprises si le naturalisme « est vrai ». Ce qui n'a aucun sens. En règle générale, même les arguments fonctionnalistes ne prouvent en rien la vérité du matérialisme, et le fait que des propriétés neurologiques soient matérielles — voire qu'elles déterminent des propriétés psychologiques selon un enchaînement causal — n'implique nullement que ces dernières soient matérielles ou « naturelles » elles aussi. Ailleurs, l'auteur souhaite l'avènement d'une « *neuroscience cognitive semi-indépendante* ». Semi-indépendante de qui ? Parler de « *neuroscience cognitive* » n'est plus aujourd'hui un oxymoron. On devine bien que la cible du livre est ce « *vaste fouillis neuroscientiste* » (sic), aboutissant à « opacifier » le cerveau, alors que l'esprit réclamerait de droit une intelligibilité plus incontestable. Le chapitre III, très riche, est pour cela le plus tendancieux dans son intrication. Quand, bien plus tôt, pour les sciences cognitives l'auteur reconnaissait que l'hypothèse structurante computationnelle avait fait long feu par défaut d'un consensus achoppant en particulier sur le

problème de la conscience, l'idée forte que « *le continent mental* [aurait] cessé d'être impénétrable » conditionne la relative insubordination des neurosciences, qui souffriraient dans leur avancée d'objections philosophiques qu'Andler juge franchement dirimantes. Comme l'idée que la pensée émerge du cerveau ou que la pensée serait causée par le cerveau ; or, ces trivialités ne sont pas soutenues *expressis verbis* par les neuroscientistes, ou ne le sont que par quelques antiréductionnistes bornés.

La question de l'émergence, au sens de Kim, est bien plus complexe. Andler semble donc relativement sceptique en définitive face aux neurosciences *intégratives* qui entendent expliquer comment le cerveau — dont la connexité mentale fait problème sur le principe (les états mentaux ne sont ni électriques, ni enzymatiques, ni hormonaux-dépendants) — produit bien en pratique *ce qui arrive à l'esprit*. Il s'agit pour lui d'une déviation et d'une scission qui se seraient produites avec les connexionnistes : les cognitivistes auraient subi de la part des seconds un genre d'intimidation à cause des progrès spectaculaires des sciences de la perception. D'un seul coup, des mécanismes biologiques réaliseraient les fonctions cognitives en réseau ou par boucles et non plus sur le modèle d'un « *hardware éthéré* », comme le disait Hilary Putnam. Naguère, à la fin des années 1990, le sujet principal était celui du *contenu*, qu'il fût mental ou sémantique. Les contenus ici sont évanescents. Frappé par cette « révolution » qui donne le fin mot aux neurosciences, Andler pense pouvoir dire que le cerveau est « *manifestement naturel* », mais on aimerait lui répondre qu'il est aussi un *artefact*, et c'est pourquoi le long passage sur l'imagerie cérébrale (IRMfi) — qui le confirme *eo ipso* — et celui sur la doctrine neuronale constituent l'un des apports les moins contestables de l'ouvrage.

Même si la référence à Gerald Edelman est escamotée (p.187), le chapitre III, qui oscille entre une définition mathématique et biologique de la fonction, avec cette phrase qui en dit long : « *la composée des homologues dans la correspondance entre fonctions cérébrales et fonctions psychologiques est l'homologue de la composée* », ouvre sur une défense du programme correspondantiste maximal. Je ne suis pas plus convaincu par cet optimisme diplomatique, que l'auteur repousse d'ailleurs presque aussitôt. Il est clair, en effet, que les images de la neuro-

DÉCRET DE NATURALISATION

imagerie « *ne sont pas très robustes* » : elles ont un rôle illustratif, mais non pas décriptif, et leur méthodologie empirique ne fournit pas en soi un seul argument plausible concernant les hypothèses que nous formons les uns par rapports aux autres sur l'activité sociale, sur le comportement perceptif, et la cognition située. Le sujet n'est donc que « silhouetté » dans le cas même de cette *social cognitive neuroscience*.

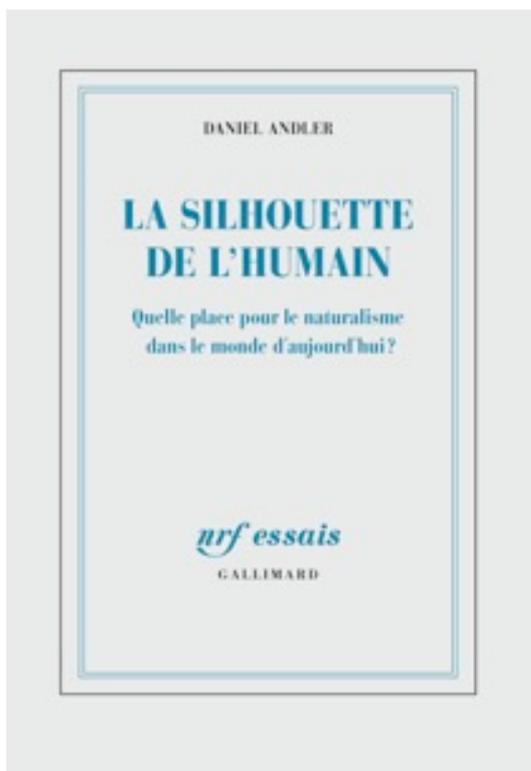
On reparle ensuite de la vision, mais je n'aperçois rien de nouveau par rapport aux travaux philosophiques antérieurs qui nous sont connus, ceux de Jacob et Jeannerod, ou ceux de Stephen Palmer. Une page, la p. 229 sort du lot, expliquant le lien de la *linéarité* avec le dynamisme connectionniste (elle aurait dû être développée) ; et de même le chapitre III, 6, s'offre comme un résumé aporétique et juste du conflit entre théorie et programme dont nous avons déjà parlé. Je me limiterai pour le chapitre IV à cette remarque que présenter l'homme comme un « *faisceau d'algorithmes darwiniens* » – les exemples donnés étant ceux de la détection du tricheur ou l'algorithme de la jalousie – les fait apparaître comme de purs gadgets philosophiques.

Toute la partie consacrée à la psychologie évolutionniste et à la stratégie inférentielle sous-jacente, quoique fort bien documentée dans son implémentation progressive ou par saccades, me semble finalement assez convenue : oui, le cerveau est un *objet social* – qui en douterait ? –, mais la stipulation de l'*Aping Mankind* au plan spécifique puis discontinuiste me paraît tout aussi douteuse que les longues considérations de la partie antérieure sur la valeur heuristique de l'introspection (si vivement critiquée par Comte et Brentano). Daniel Andler fait assaut de connaissances souvent implicites ou rapportées – et qui ne sont pas toutes synthétisables par son lecteur : je ferai exception pour le passage sur la niche qui m'a fortement intéressé (pp. 306-310), peut-être en raison de considérations misanthropiques qui m'ont conduit à construire mon propre environnement sans m'y adapter. Quant au reste, de nombreuses considérations génériques font masse en effet ; elles explosent les naturalismes « concrets » en autant d'hypothèses dont aucune ne me semble prévalente. Mais je ne voudrais pas décourager le lecteur de s'y attarder et d'y repérer les prémisses

d'une naturalisation biologique du champ social.

Le terme de l'ouvrage (« Pour un naturalisme critique ») constitue une véritable dialectique entre « naturalisme » et « processus de naturalisation » supposés *co-évolutifs*. L'objet intellectuel est celui du remplissage de l'agenda : *naturaliser quoi ? naturaliser comment ?* L'auteur opte pour un choix pluraliste et philosophiquement non sectaire. Discutant de la « vérité » mutuelle du naturalisme naïf et du *scientiphicalisme*, deux aberrations conceptuelles, il tente une voie moyenne s'assurant que certains usages du concept sont probablement verbeux et d'autres certainement déviants (le choix des exemples pp. 363-365 est déjà assez perturbant). Mais le sommet est atteint avec la tentative de fournir un contre-exemple de la *normativité d'un comportement approprié* « *qu'on suppose naturalisable* ». La naturalisation ne se décide point par décret. Il faut de suite mentionner à cet endroit qu'il se produit un hiatus dont l'auteur est conscient. En quoi et à quoi ce comportement sera-t-il « approprié » ? L'exemple mathématique scolaire de l'addition est ici malvenu. Pour qu'il y ait une norme, il faut qu'une autre norme contraigne à l'application de la première (indépendamment de sa valeur déontique). Comme Andler veut absolument, au terme de son travail, réhabiliter l'humain – dont nous savons bien que le prédicat est introuvable et non particularisable –, il est contraint de suspecter la philosophie elle-même de dérailler, de succomber à un scientisme labile et incertain, fabriquant des ontologies de remplacement. Ce qu'il appelle, avec une emphase chevènementiste, « *l'élitisme ontologique* ».

Les solutions anthropo-décentrées ou néo-pragmatiques sont évoquées par lui comme des ersatz de naturalisme plus ou moins acceptables, quoique ces solutions soient rêveuses souvent ; mais le *naturalisme ontologique* est quant à lui « *semé de pièges* » : il est condamné ; et ce qu'on présente à sa place est à peine résumable. Andler se flatte d'avoir procédé dans ce livre à une critique du naturalisme, de s'être détourné du radicalisme, sauf qu'il propose en échange de « *naturaliser la sphère humaine* » qui devient *in fine* le *monde humain*, puisque la fausse dichotomie sartrienne de l'humanisme antinaturaliste et du naturalisme anti-humain n'a plus de raison d'être. Dans son premier chapitre, Andler faisait comprendre que la *normativité*, la seule chose – comme l'a démontré Aristote, à partir de celle des



DÉCRET DE NATURALISATION

inférences valides – qui fasse échec au naturalisme, devrait justement être *domestiquée*, parce que le descriptif se glisse dans le normatif, ou parce la normativité *est externe aux agents*, etc. Mais en affirmant soudain que la normativité éthique n'est « pas incompatible » avec le naturalisme, c'est justement de la sphère de l'humain qu'on pourrait dire que la frontière mathématique qui le circonscrit est $D = 0$. L'humain n'est alors qu'une manière de protoplasme : un *eschaton* très provisoire, n'en déplaie aux bonnes âmes, comme à ceux qui s'en vont sur la trace des loups pour pister l'odeur du prédateur dans la personne du chasseur.

En résumé, ce gros livre est trop riche – mais aussi trop contradictoire – pour être franchement mauvais : il reflète le passage des « techniques humanoïdes » à la confection future de ces livres qui seront construits à partir d'une base de données ; il contient néanmoins de bonnes pages sur l'*Adapted Mind*. Il ouvre quelques pistes sur la conciliation des connexionnistes et des cognitivistes. Le lecteur se voit ainsi instruit des options de ce qui est pensable dans la littérature existante, si vous n'avez pas lu les meilleurs bouquins des neuroscientistes sur le sujet, comme *The Conscious Brain* de Jesse Prinz, que je recommande chaudement, tant pis pour vous.

Voir Bamako

***Au Grand Palais,
une belle rétrospective
rend hommage et justice
au photographe Seydou Keïta,
portraitiste des habitants
de la capitale malienne tout juste
sortis de la période coloniale.***

Exposition Seydou Keïta,
Grand Palais. Jusqu'au 11 juillet.

Il est assez rare qu'un musée parisien expose de la photographie africaine. Il l'est encore plus que l'un de ses représentants soit mis à l'honneur non seulement dans un lieu prestigieux et grand-public, mais par une exposition bien faite, qui laisse le regard du visiteur se promener librement et entrer dans un monde. On aurait néanmoins tort d'aller au Grand Palais pour l'unique raison de voir un « photographe africain » et de ne prêter attention à ses images que pour ce seul motif – on ne ferait pas cet affront à un photographe venu d'Europe.

Seydou Keïta est né en 1921 à Bamako, dans ce qui s'appelait encore le « Soudan français ». Il n'était pas de famille artiste. Son oncle lui offrit son premier appareil photo. C'était parti : à une époque où fleurissaient les studios à Bamako, il se mit à tirer le portrait de ses voisins.

Les clichés de ces studios populaires exposés dans la dernière salle de l'exposition le prouvent, Seydou Keïta avait une patte que la flopée de portraitistes du dimanche n'avaient pas. Chez lui, la photographie d'usage, le portrait de famille ou d'amis, celui pour lequel on venait au studio endimanché, cet art vulgaire devient un art à part entière. Seydou Keïta varie les points de vue, les mises en scène, les jeux de lumière. Au fur et à mesure de cette exposition, la première de cette ampleur en France depuis celle de la Fondation Cartier en 1994, les étudiants, les pères de famille, les copines et les enfants de Bamako forment un microcosme du seul fait d'avoir été enregistrés et mis en scène par le même œil. C'est toute la vie de Bamako du début des années d'indépendance à la fin du XX^e siècle qui apparaît à travers de grands tirages datant des années 1990 et de plus



VOIR BAMAKO

petits, plus anciens, comme si le studio de Seydou Keïta était totalement intégré à son quartier, situé près de la gare, rassemblant habitants et gens de passage.

Que se passe-t-il, alors, pour ce policier qui nous regarde d'un air fatigué ? Et d'ailleurs, est-ce bien un policier ? Car les mêmes robes, les mêmes colliers, la même radio apparaissent d'image en image, utilisés comme accessoires par le photographe pour habiller ses sujets. Comme si on venait chez Seydou Keïta pour obtenir son portrait, laisser une trace à sa famille ou à une quelconque postérité, mais aussi pour jouer et rire de son travestissement. Tout juste à la sortie de la longue période coloniale, l'artiste profite aussi de ces objets pour s'amuser à équiper les gens de Bamako de montres, de ceintures et de chapeaux, renversant ainsi les signes d'apparat venus des Européens, et montrant de surcroît leur appropriation par les décolonisés.

La fin de l'exposition propose deux films où Seydou Keïta est interrogé. Sur sa technique, le sens qu'il donne à la photographie, il ne dit pas grand-chose : il fait des portraits des gens de Bamako, voilà tout, n'allez pas chercher plus loin. Allons. Quelque part parmi les grands tirages, il y a une jeune fille en robe blanche, un pendentif au cou, photographiée de trois quarts, le regard lointain, désireux ou étonné. Elle est émue, et c'est tout l'art de Seydou Keïta qui la rend émouvante – qui rend magnifique ce qui s'est passé dans un studio de Bamako il y a cinquante ans.

Klee : L'inquiétude de la ligne

Toute exposition consacrée à l'œuvre de Klee interpelle. Elle ne peut que rejouer le théâtre intérieur d'une brisure, elle donne à voir le mystère au gré des compositions qui se succèdent sur les murs. Klee est à jamais cette énigme dont nous mesurons l'intimité et l'importance, sans pour autant pouvoir totalement pénétrer le sens de ce qui fut et reste un flux, un passage, une visitation. L'exposition du Centre Pompidou ne déroge ni à ce principe ni à cette incertitude.

par Yves Peyré

Paul Klee : L'Ironie à l'œuvre.
Centre Pompidou, du 6 avril-1^{er} août 2016

Paul Klee : L'Ironie à l'œuvre, catalogue de l'exposition, sous la direction d'Angela Lampe, éd. du Centre Pompidou, 300 ill., 312 p., 44,90 €

Paul Klee est un créateur à part, aussi déroutant qu'envoûtant. Il n'offre à aucun titre un destin linéaire qui assènerait la preuve de ses convictions. Il ne ressemble en rien à quelques-uns des inventeurs de l'art auxquels on serait parfois tenté de le comparer. Il n'est ni Malevitch ni Mondrian, ni même Kandinsky qui fut pour lui un collègue et un ami, pas davantage Schwitters. Il ne propose pas la fiction d'une œuvre. Il n'est pas philosophe dans la systématité d'une splendeur, il est poète par éclats. Il se complaît au chuchotement. Son art est fait de rebonds et de ruptures, il glisse, il franchit des failles, il est inquiet d'une musique qui n'éclot qu'à grand peine. Il n'affiche pas une suite de grands moments, il ne dépasse jamais l'essai. Son travail : rien que des tentatives en vue d'un rêve affirmé très légèrement. C'est probablement cette humilité de visée et souvent la grâce du rendu qui nous le rendent proche. Nous nous penchons vers lui, nous nous tendons pour mieux voir, il n'est que trop évident que nous ne l'atteindrons jamais, incapable de véritablement le cerner. Klee est une question, un paradoxe, une transgression.

KLEE : L'INQUIÉTUDE DE LA LIGNE

L'exposition donne au nom de Klee une sorte de qualificatif en forme de sous-titre : *L'ironie à l'œuvre*. Il n'est pas certain que, même à la lumière du Romantisme et des considérations de Schlegel, le concept d'ironie soit si pertinent. Certes Klee a pratiqué la caricature et a illustré remarquablement le *Candide* de Voltaire, mais c'est une raison de plus pour se défier. Le perçant du trait ne doit pas faire illusion. Ce qui en profondeur caractérise Klee est bien davantage une mélancolie, une tristesse qui sait de-ci de-là se concilier la joie. Il est plus que tout habité par le rêve. L'atmosphère qui émane de ses feuilles est autant un aveu personnel qu'une immersion dans la différence. Il ne s'empare de l'autre que s'il lui est familier au point de se donner pour un double ou un reflet.

Klee privilégie le petit format, l'aquarelle, le papier. C'est pour lui la meilleure façon de restituer l'immense, une incarnation particulièrement tendre du terrible. Il raffole des écarts et des incursions à la limite. Voilà bien pourquoi ses huiles sont souvent moins heureuses que ses aquarelles ou ses encres. À la notable exception de ses décalques à l'huile. Ses grands formats sont souvent efforcés et trop voulus, comme si un génial dessinateur avait soudain le regret de ne pas être peintre. Klee, indubitable à l'aquarelle, à l'encre, triomphe dans toutes les formes un peu sourdes de l'expression. Son territoire est celui-là, dès le départ et pour toujours. Il ne supporte guère autre chose que le murmure.

Klee, dans le désarroi de ses débuts, chercheur de soi qui entrevoit sa propre lumière, s'en remet à la caricature. C'est un jeu qui se brise comme un verre, il débouche tout à la fois sur la compassion, le burlesque et la violence. Il est vrai que la puissance du rêve balaie vite ce vain théâtre comme en témoigne *Poupée suspendue à des rubans violets* de 1906, un modèle de fragilité subtile. La douceur monte face à l'effroi comme à la dureté. En lui se mêlent l'imagination, le réalisme, le non-sens, l'équilibrisme et l'effacement, le goût irrésistible des couleurs aussi. Il s'initie à diverses techniques. Il dépose la touche ou la tache avec amour, hommage à l'incarnation, et recourt non moins au trait pur, c'est là éprouver le grêle, alors des êtres filiformes, comme battus par des vents, sont le tremblement de l'esprit. Quelque chose vient néanmoins à grincer. Soit est en question (forte agression de l'artiste contre sa propre figure comme dans les *Inventions*) et tout autant le monde dans son défaut de réalité.

Peu à peu Paul Klee trouve la voie de lui-même : ces petits formats tremblants dans le ravissement des tombées de couleurs, irradiés par l'exaltation d'une lumière qui survient de l'intérieur. Quitte à ce que la répétition soit refusée, et la quête toujours un acte premier. Klee est lui-même, un monde en soi. Pourtant il ne dédaigne pas le contexte. Tour à tour, il rejoint le *Blaue Reiter*, subit un début d'ascendant cubiste dont il se gausse en même temps, admire sans réserve l'engagement de Robert Delaunay, se laisse frôler avec un certain enthousiasme par Dada, est adulé par le Surréalisme et, bien plus étrangement, s'engage dans l'aventure du Bauhaus auquel il donne dix ans de sa vie. Klee est en effet *a priori* aux antipodes des affirmations du Bauhaus, pourtant il s'astreint à l'idéologie mise au point par Gropius. Il construit pour mieux déconstruire, il privilégie la chute plutôt que la certitude de l'élan. Son enseignement charme et dérange, il se sait lui-même à côté, marginal drapé dans sa différence, il le dit poétiquement : funambule, acrobate. Les architectures, notamment le puzzle des carrés de couleurs, lui permettent de surmonter l'impossible de l'huile. Mais il ne peut s'empêcher de s'avancer plus loin et plus profond. Il reste, en dépit de ses amitiés (Kandinsky) ou de ses fascinations (Schlemmer), un visiteur incongru du Bauhaus que bizarrement il symbolise aussi. Il en est l'hôte atypique par excellence.

À plusieurs reprises Klee adresse un signe fort de radicalité. Il est alors en réplique ou en affirmation. C'est le cas avec ses sculptures de 1915. Ici, la matière se substitue au trait, à sa fameuse ligne. Cela va de la pochade à la révélation du fond primitif de l'homme. Il se décharge de son propre expressionnisme et, par le recours au volume, il cesse d'être en creux (la gravure) ou à plat (la peinture). Il retrouve cette voie avec les marionnettes qu'il façonne pour son fils entre 1916 et 1925, acceptation délibérée du figuratif et du populaire alliant parfois la facétie, l'émerveillement et l'exotisme comme dans son *Autoportrait*. De manière comparable, l'éblouissement devant la Tunisie lui suggère à la fois sa définitive maîtrise de l'aquarelle et une riposte singulièrement caustique au cubisme. Les paysages de Tunisie en 1914 l'aident à déconstruire la tentation pour mieux restaurer son intégrité. Le cubisme est moqué avec ses propres moyens. C'est ce que suggèrent tant *X vert en haut à gauche* de 1915 (la croix verte qui frissonne dans une case blanche minuscule) qu'*Avec le Δ brun* également de 1915 (le signe Δ est le dos, la

KLEE : L'INQUIÉTUDE DE LA LIGNE

bosse exagérée, du dromadaire traversant un paysage où les formes géométriques elles-mêmes figurent leur ombre). Klee s'est libéré d'une obsession. Le dernier geste fondamentalement décalé de Klee naît de sa passion pour les civilisations d'un passé lointain (paléolithique, néolithique, Égypte, Mésopotamie) ou exemplaire de l'art primitif (écorces battues et peintes des Pygmées, peintures sur sable des Aborigènes, traces perdues dans la neige des Lapons). Au cours des années 1930, il s'enracine dans les lointains de l'homme qu'il assume comme une vérité intérieure des plus profondes.

L'une des plus étonnantes manières de Klee reste son art de la destruction et du réemploi. Il n'hésite pas à redistribuer des aquarelles et encres d'une splendeur acquise. C'est ainsi que d'une œuvre achevée naissent souvent deux œuvres énigmatiques. Comme pour *La lune est là, haute et resplendissante...* de 1916 ou *Garçon élu* de 1918. Il pousse le phénomène à son comble avec ce duo de séparation, *Fleurs dans le vent* et *Petite comédie dans le pré* de 1922. La scission met l'accent sur le double sens premier. D'un côté, les spectateurs, de l'autre, l'acteur majeur d'un théâtre de poche, un garçonnet debout sur un oiseau et recouvert d'une cloche, c'est vers lui que convergent les regards des fleurs ou des juges. Meurtre de l'œuvre et blessure de soi. Deuxième naissance de la beauté.

Parmi tant de merveilles livrées, doublant l'obsédante inquiétude de la ligne et le besoin toujours manifeste d'écrire sous la peinture, de l'approcher verbalement, non loin d'un chef-d'œuvre de désamorçage comme *Avec le soleil noir en rotation et la flèche* de 1919 (la brève araignée de rien et la vivacité des couleurs enfermant les signes de la géométrie dans leur labyrinthe), se tiennent, ce qui est sans doute le clou de l'exposition, les deux œuvres ayant appartenu à Walter Benjamin et l'ayant profondément inspiré. Superbe fraternité, idéale certes, unilatérale, toute de dévotion, les œuvres que Benjamin détient sont pour lui des pierres de vision et des exorcismes. Sommet d'émotion que ces deux œuvres en vis-à-vis. *La Démultiplication du miracle* de 1916, une aquarelle frémissante, propose la sur-présence du visage, elle exprime le mystère de l'identité.

Dans cet univers de rêve et de jeu, un haut-fait s'accomplit, enfoui parmi le damier de l'apparence. *Angelus novus* de 1920 est une décalque à l'huile et une aquarelle. C'est ni plus ni moins la révélation de ce qui est, de ce qu'il en va pour l'homme, au reste évanescents à plaisir. Telle est cette allégorie messagère de la contradiction, Janus n'est ici ni biface ni bifrons, il hésite dans le surplace de sa danse, dans le bruissement de sa lévitation. Chevelure, comme les mains, composée de rouleaux de manuscrits, les dents grincent et le regard s'étonne. Le fond est effacé pour mieux dire l'intensité de la présence, l'apparition suggère une forme de suaire. Benjamin a introduit la peinture de Klee dans les rouages de sa pensée, il l'a magnifiée, il s'est voulu juste écho de son émotion, immensément reconnaissant, collectionneur par stricte nécessité affective et mentale.

Klee produit une œuvre de vertige. Elle est fine et semble réalisée pour un cabinet de dessins. Il bondit d'un possible à un autre, sans jamais se fixer. Il est chercheur jusqu'au bout, assoiffé d'impossible. Sur la fin, les choses se dérèglent doublement. Il est la victime du nazisme et la proie de la maladie qui le ronge, un peu comme si son organisme relayait en lui l'insécurité du dehors. Il dénonce, avoue et cherche à se protéger. Ce qu'exprime si bien une huile sur papier comme *Rayé de la liste* en 1933. La glaciation de la société et la minéralisation de ses membres ne lui laissent guère d'espoir. Il met à nu la violence, il se soumet au monstre ou au singe, il pratique la surcharge. La prolifération des dessins au terme du chemin traduit un empêchement pathétique. Klee, habité par la mort, rejoint la vie. Il reste ce quêteur d'improbable en proie au sourire. Il est toujours lui-même et, pour différent qu'il se présente, le même.

Klee dérive au fil de ses vérités, il émerveille et il trouble. Il est passé sans avoir consenti à dire très exactement qui il était. Son œuvre ne quitte cependant pas le regard de l'amoureux du mystère, du veilleur de poésie. Dans son extraordinaire singularité, il est l'un des initiateurs de son siècle.

Le testament d'un agnostique

Professeur de philosophie, critique de musique et de théâtre, ancien membre du Parlement britannique, homme de radio et vulgarisateur philosophique, Bryan Magee (né en 1930) résume ici ses vues sur les « questions ultimes ».

par Frédéric Ernest

Bryan Magee, *Ultimate Questions*
Princeton University Press, 132 p., 17 €

Dans un livre précédent^{Fr}, Bryan Magee s'était déjà présenté comme un « *kantien naturel avant d'avoir entendu parler de Kant* » : « *Découvrir Kant fut comme découvrir où je vivais* » ; « *comme marcher dans une pièce éclairée* », disait-il encore, s'inspirant de Goethe.

Il y a deux mondes : celui de ce que nous ne pouvons connaître ; celui de l'expérience, c'est-à-dire des choses que nous pouvons appréhender parce qu'elles sont dans les formes de notre sensibilité et les catégories de notre entendement. L'illusion du réalisme est bâtie sur l'idée que des représentations pourraient être *comme* ce à quoi elles s'appliquent, alors qu'il s'agit de deux ordres complètement différents.

Les êtres humains conçoivent très facilement que les autres animaux soient limités par ce qu'ils sont : un chien est enfermé dans sa « *chiennitude* », et le plus intelligent des orangs-outans se révèle incapable de lire la moindre partition d'orchestre. Faute de comparaison, et bien que l'écholocalisation de la chauve-souris puisse nous y inciter un peu, nous sommes moins enclins à admettre que nous ne connaissons du monde que ce que notre complexion commune nous permet d'en saisir. Nous avons tendance à identifier ce qui est avec ce que nous pouvons envisager, au moyen de nos concepts, qui sont prisonniers de notre expérience (des pensées sans contenu sont vides). Par exemple, note Magee, il nous est impossible de conceptualiser une nouvelle couleur primaire. Nous ignorons de quelle part de la réalité nous nous trouvons ainsi exclus.

Pour Magee, il y a beaucoup de choses dont nous savons avec certitude qu'elles existent

sans les connaître : je sais que la Chine existe sans y être jamais allé ; je sais que mon grand-père paternel n'a jamais parlé qu'en ironie sans l'avoir jamais entendu. L'aveugle de naissance, qui peut s'appuyer lui aussi sur l'expérience des autres, ne doute pas qu'il existe un monde visuel, sans pouvoir en rien l'appréhender.

Il y a d'autres choses (du domaine du transcendantal, de ce qui n'est pas empirique) dont nous sommes certains, sans pouvoir leur assigner un fondement rationnel. C'est le cas, notamment, de la valeur et de la beauté. Contrairement à Kant, Magee pense que la rationalité ne peut fonder l'éthique. Après Wittgenstein, il estime que, s'il existe quelque valeur, elle doit se trouver en dehors du monde. Lorsqu'il était député (travailliste), Magee s'est opposé à la torture pour les terroristes irlandais, quand bien même cette pratique eût permis de « sauver des vies innocentes ». Il n'avait aucun doute sur la position à adopter, mais trouvait celle-ci impossible à justifier devant des parents de victimes.

Même chose pour les jugements esthétiques. La plupart d'entre nous, dit Magee, seront d'accord pour considérer que Mozart est un plus grand compositeur que Schumann, mais incapables de dire pourquoi. Quand Magee reprend la même idée en confrontant cette fois les plus beaux lieder de Schubert aux mélodies que lui, Magee, a pu écrire, on se dit qu'il y a tout de même dans une appréciation esthétique plus d'éléments rationnellement partageables qu'il veut bien nous le faire croire.

En tout cas, Bryan Magee n'est pas un relativiste : voir dans les énoncés de valeur et les énoncés esthétiques de simples préférences personnelles reviendrait à restreindre ce qui est connaissable à ce qui peut être exprimé de façon satisfaisante par le langage. Il n'est pas non plus un sceptique. Il juge que, dans un certain ordre de choses, nos connaissances peuvent s'améliorer sans cesse : « *Il y a un monde entre le fait d'être perdu dans la lumière du jour et celui d'être perdu dans le noir.* » Magee corrige Locke, qui parle de la « *nécessité de croire sans savoir* » ; il faudrait dire plutôt : nécessité d'assumer à titre provisoire. On ne peut échapper au « *comme si* ».

Il y a encore beaucoup de choses que nous ne pouvons expliquer mais qui pourtant existent. Les relations des humains entre eux ne peuvent se réduire aux échanges observables, dont font partie les mots. Quelque chose

LE TESTAMENT D'UN AGNOSTIQUE

d'autre est en jeu, car nous appartenons à deux mondes. Nous sommes *au moins* des objets matériels, mais des objets matériels qui se connaissent de l'intérieur : par la rencontre d'autrui, nous partageons – ou plutôt constituons – un espace *métaphysique*.

Magee prend l'exemple de la direction d'orchestre. Les instrumentistes ne peuvent rendre compte de la façon dont le chef – qui ne saurait l'expliquer lui-même – leur transmet ce qu'il souhaite obtenir d'eux ; les auditeurs qui, écoutant la radio, distinguent Toscanini de Beecham ne savent pas comment ils y parviennent.

La première conscience qu'a eue Magee d'un contact avec un mode d'être différent de quoi que ce soit d'autre, c'est précisément la musique qui la lui a donnée : quelque chose de tellement sidérant que « *c'était comme si un chien ou un cheval m'avait adressé la parole* ». « *C'était comme si l'intérieur des choses me parlait*. » Pour Magee, ce n'est pas principalement par l'intellect qu'on répond aux œuvres d'art ; dans la musique comme dans nos rapports avec les autres, quelque chose de nouménal (d'inconnaissable) à l'intérieur de nous est en relation directe avec quelque chose de nouménal en dehors de nous.

Cela ne signifie pas qu'il y ait là quelque chose d'occulte ou de surnaturel. Mais une forte tendance humaine veut expliquer l'inconnu de cette façon. Pourtant, l'ignorance devrait être une raison puissante de *ne pas* croire, dit Magee, et non pas de croire. Magee tient à l'écart de sa quête les religions, à cause de leur propension à prononcer des assertions dépourvues de tout fondement. Il ne nie pas la force et la sincérité de telle ou telle expérience mystique, mais de là, pour celui qui l'a vécue, à conclure à l'existence d'un « Dieu », l'inférence est un peu hâtive !

Magee est un *agnostique* : du point de vue épistémologique, il n'a pas plus de patience pour les athées que pour les croyants. On pourrait lui rétorquer que c'est à ceux qui postulent l'existence d'une entité d'en apporter la preuve, mais, justement, la question de la preuve n'est pas en cause pour Magee ; il faudrait seulement admettre notre ignorance.

Quant à la question cruciale : « cessons-nous d'exister quand nous mourons ? », elle demeure également sans réponse. Certes,

selon quelques-uns, il existe des êtres par l'intermédiaire desquels nous serions en mesure de le savoir. Leur existence *pourrait* être vraie : elle est tout aussi plausible que la présence dans la salle de séjour d'une bande de « *singes silencieux, invisibles, impossibles à toucher* ».

Vivre dans ce monde sans le comprendre, sans dénier son caractère mystérieux et sans aller chercher d'explication surnaturelle. « *Je vois déjà s'approcher les grandes ombres qui vont m'envelopper* » (Maine de Biran, *Journal*) et, sur la question de savoir s'il y a, oui ou non, une promesse en ce monde, je suis toujours dans la même ignorance. Magee espère qu'au moment ultime la curiosité l'emportera pour lui sur la peur. Mais il est loin d'en être sûr.

Les trois théâtres

D'une rive à l'autre de la Seine, les trois salles de la Comédie-Française prolongent la saison du théâtre public au début de l'été. Elles donnent l'occasion à certains membres de la troupe de manifester une fois encore leur exceptionnelle virtuosité, avec La Demande d'emploi de Michel Vinaver par Gilles David au Studio Théâtre, Georges Dandin de Molière suivi de La Jalousie du barbouillé par Hervé Pierre au Vieux-Colombier, Britannicus de Racine par Stéphane Braunschweig à la salle Richelieu.

par Monique Le Roux

Michel Vinaver, *La Demande d'emploi*.

Mise en scène de Gilles David. Studio Théâtre jusqu'au 3 juillet

Racine, *Britannicus*. Mise en scène de Stéphane Braunschweig. Salle Richelieu en alternance jusqu'au 23 juillet.

Michel Vinaver est l'un des rares écrivains entrés de leur vivant au répertoire de la Comédie-Française : il a vu sa pièce, *L'ordinaire*, reçue par le comité de lecture et représentée salle Richelieu. Fait unique : il l'a lui-même mise en scène, avec Gilone Brun. Membre de la troupe depuis peu, Gilles David était un des interprètes dirigés par l'auteur en

LES TROIS THÉÂTRES

2009 ; cette fois il monte au Studio Théâtre *La Demande d'emploi* (L'Arche). Le texte date de 1971, composé peu après la grande œuvre, *Par-dessus bord*. Il relève de la même écriture, sans ponctuation, juxtapose des paroles diverses, montre une comparable « *porosité entre les cellules professionnelles et privées.* » Mais il se concentre sur un quatuor : Fage et sa femme Louise, leur fille Nathalie, Wallace, directeur du recrutement ; dans les « *trente morceaux* », il fait entendre alternativement chacun des personnages, le plus souvent par de brèves phrases, rarement des répliques à un interlocuteur. Il suit la dépossession d'un cadre de haut niveau, officiellement démissionnaire de son poste précédent, en réalité jeté « *par-dessus bord* », confronté à des méthodes alors innovantes de recrutement en même temps qu'aux problèmes d'une adolescente en crise.

Les didascalies prévoient que « *les personnages sont en scène sans discontinuer.* » De fait, ils ne quittent pas le plateau, mais ils sortent de l'aire de jeu à la fin de chaque séquence, marquée par un passage au noir. Très vite ils recomposent une nouvelle configuration du quatuor sur la blancheur de l'espace scénique (scénographie d'Olivier Brichet), juste perturbé dans son abstraction par la présence d'un réfrigérateur, structuré par les lumières (Philippe Lagrue) qui parfois métamorphosent les costumes (Bernadette Villard). Les comédiens, Alain Lenglet (Fage), Clotilde de Bayser (Louise), Anna Cervinka (Nathalie), Louis Arene (Wallace) gardent de bout en bout ce rythme exigeant, préservent son caractère abrupt à chaque fin de séquence, y compris la dernière, étrangère à tout dénouement, à une dramaturgie de la crise. Peut-être une certaine surenchère menace-t-elle parfois l'interprétation du DRH, explicable par les virtualités comiques du personnage, à la fois exécuté d'une mise à la question du candidat et porteur d'une petite voix dans le for intérieur du père. Mais en une heure et demie de représentation, tous les quatre réalisent magnifiquement la performance requise par l'art de Michel Vinaver : « *Nous revêtons tout le temps des défroques variées de l'homme privé, social, économique et politique. Chacun de ces avatars se réalise dans un cloisonnement du temps et de l'espace qui rend improbable la confrontation de nos diverses figures et ménage des transitions qui rendent leur succession anodine. Supprimons ces transitions, piquons ici et là des échantillons de notre quotidien, rapprochons les et nous aurons cet effet d'accélération.* »

En 1998, dans *Les Trois Théâtres*, Emmanuel Bourdieu avait filmé son ami Denis Podalydès, interprète de trois spectacles en une seule journée, dans trois lieux différents de la Comédie-Française : *Les Fourberies de Scapin* de Molière salle Richelieu, *Le Legs de Marivaux* au Studio Théâtre, *Arcadia* de Tom Stoppard au Vieux-Colombier. Sans égaler cette rare performance, Alain Lenglet quittait à vingt heures, au Studio Théâtre, le rôle de Fage et apparaissait en Monsieur de Sottenville, peu après vingt heures trente, dans *Georges Dandin* au Vieux-Colombier (jusqu'au 26 juin). Clotilde de Bayser traverse la rue de Rivoli et quelques siècles pour dire les premiers vers de *Britannicus*, prononcés par Albine, confidente d'Agrippine. Autre spécificité de la Maison : Gilles David joue actuellement en alternance dans *Un Chapeau de paille d'Italie* d'Eugène Labiche et *Un Fil à la patte* de Georges Feydeau. Hervé Pierre/Burrhus, conseiller de Néron dans *Britannicus*, est le metteur en scène de Georges Dandin et de sa préfiguration farcesque, *La Jalousie du barbouillé*.

D'une rive à l'autre, Alain Lenglet passe du personnage du cadre au chômage à celui de nobliau de province. Mais, comme ses partenaires, il change aussi au cours du spectacle d'Hervé Pierre. Dans la seconde partie, la reprise en farce donne aux comédiens du Français l'occasion de montrer la diversité bien connue de leur registre, mais aussi la possibilité plus rare de s'en donner à cœur joie dans l'improvisation, le jeu avec le public, l'utilisation de l'actualité. Presque tous, sous des noms différents, reprennent les mêmes rôles d'une pièce à l'autre. Georges Dandin (Jérôme Pouly) devient le Barbouillé, son épouse reste Angélique (Claire de La Rüe du Can), mais ses beaux-parents (Alain Lenglet et Catherine Sauval) perdent leur titre pour n'être plus que Gorgibus et Villebrequin. Son rival Clitandre (Pierre Hancisse) s'appelle désormais Valère et la servante Claudine (Rebeca Marder) Cathau. Ils se livrent à des variations tout à fait réjouissantes, à partir de la situation identique du riche paysan entré dans une famille de nobles désargentés et trompé par sa jeune épouse. Deux acteurs changent d'emploi et suscitent le plaisir de la métamorphose. Noam Morgensztern, serviteur benêt, se transforme en docteur pédant à longue barbe postiche, qui ne jure que par Aristote et Cicéron, discours longuement sur l'art d'éviter la prolixité. Simon Eine, dont Hervé Pierre avait déjà fait à la création en novembre 2014 un valet muet, mais omniprésent, à partir d'une brève mention dans le



LES TROIS THÉÂTRES

texte de Georges Dandin, devient un chef de troupe très responsable sur le théâtre de tréteaux. L'apport de *La Jalousie du Barbouillé* justifierait pleinement une autre reprise de ce beau spectacle.

La « nouvelle production » de *Britannicus* à la salle Richelieu constitue la première mise en scène de Stéphane Braunschweig à la Comédie-Française, sa première mise en scène d'une pièce de Racine. Elle correspond aussi à l'entrée dans la troupe de Dominique Blanc, que Patrice Chéreau avait choisie comme protagoniste de *Phèdre*. Stéphane Braunschweig a été formé à L'École du Théâtre national de Chaillot du temps d'Antoine Vitez, a monté *Le Misanthrope*, *Tartuffe*, a une expérience des classiques comme pédagogue. Mais dans son très riche parcours, il ne témoigne pas d'une relation privilégiée avec le répertoire du passé : « *Je m'intéresse à nous, aujourd'hui, et j'essaie de me mettre en relation avec les auteurs dans le rapport qu'ils entretiennent à leur époque.* », écrivait-il déjà dans *Petites portes, grands paysages* (Actes Sud, 2007). Cette conception se traduit par

une complète actualisation de l'empire romain : « *J'ai pensé aux grandes tables de réunion de l'Élysée, de la Maison-Blanche ou du Kremlin...* »

En 1978, Jean-Pierre Miquel avait semblé rompre avec la tradition de *Britannicus*, tout en recherchant l'équivalent d'une certaine pompe dans des tenues de soirée. Cette fois les personnages portent les costumes sombres du pouvoir contemporain, y compris Agrippine en tailleur-pantalon. Bien que respectant l'alexandrin, ils échangent, au plus près d'une sorte de naturel. Cette mise en scène donne la priorité aux enjeux politiques et laisse dans l'ombre le conflit affectif entre la mère et le fils. Elle témoigne d'une grande cohérence, y compris dans la distribution de Laurent Stocker en Néron, « *monstre naissant* », bien entouré par Hervé Pierre (Burrhus), Stéphane Varupenne (*Britannicus*), Georgia Scalliet (Junie), Benjamin Lavernhe (Narcisse). Mais elle ne permet pas vraiment à Dominique Blanc de donner sa pleine mesure. Surtout elle ne peut que décevoir la partie de public réticente devant une actualisation un peu trop réductrice.

De grandes exigences

Je garde encore vif le souvenir de cette soirée d'automne 2013 dans le café chic près de Beaubourg où nous prîmes vite nos habitudes, lors de laquelle j'ai proposé à Pierre, avec un peu d'inconscience, de reprendre dans l'urgence la direction éditoriale de la *Quinzaine littéraire*, à la dérive depuis la mort de Maurice Nadeau. Il a beaucoup hésité, invoquant déjà sa fatigue, ses propres travaux. Mais en même temps je voyais bien qu'il était tenté par cette aventure éditoriale à plusieurs, par cette responsabilité qu'il aurait bien assumée seul à une autre époque, plus jeune. Il se laissa convaincre, ne serait-ce que pour répondre à l'attente des lecteurs les plus fidèles, et en mémoire de Maurice Nadeau, mais à la condition expresse de pouvoir adjoindre à notre duo Tiphaine Samoyault, dont la légitimité universitaire et personnelle lui semblait impeccable.

Pierre avait de grandes ambitions, ou plutôt de grandes exigences pour la *Nouvelle Quinzaine littéraire*, il se référait au *Times Literary Supplement*, au *New York Review of Books*, voire au *New Yorker* dont il traduisit pour nous un passionnant article, il envisageait des partenariats (par exemple avec *Indice*, une belle revue italienne), il eut des initiatives surprenantes et bienvenues comme un entretien avec Fabrice Luchini sur Baudelaire, il fit venir des dessinateurs de talent pour les illustrations et la couverture. Mais c'est surtout la qualité des articles qui le préoccupait lors des réunions où se concoctait la « maquette » des futurs numéros. Il gardait la tête froide et l'esprit critique, pestait contre le format routinier, il était prêt à innover, toujours plus. Il n'aimait pas les « doctrinaires », pour parler comme George Orwell, et les complaisants, à l'heure où il se passionnait pour la Chine démocratique. Et il poursuivait son œuvre propre avec ses chroniques qui, avec une impudeur maîtrisée, dévoilaient chez lui les atteintes de l'âge et de la maladie. On le sentait fragile, mais heureux de participer à cette aventure collective, et il a souffert de voir qu'elle tournait court.

Il s'est engagé pleinement dans la nouvelle expérience d'*En attendant Nadeau*, même si le tout-numérique le laissait – lui, un homme du livre – un peu perplexe, et la maladie, dans les derniers temps, ne l'empêchait pas de nous accueillir rue Chapon avec un plaisir manifeste pour nos réunions éditoriales. Dans une de ses dernières chroniques (« Désoccupé ») il s'interrogeait sur ses papiers personnels : « *Tout garder ? Tout jeter ? Le vertige vous prend, entre sentiment de la responsabilité, et de l'inutilité de tout. Mais il mérite une pensée, le futur curieux qui (...) se réjouira en mettant enfin la main sur la photo ou le document recherchés, alors qu'il n'y aura plus de témoins vivants.* »

Jean Lacoste

En quête de l'âme

J'ai rencontré Pierre Pachet assez tard dans ma vie et dans la sienne, d'abord à propos du poète Joë Bousquet dans le cadre de son séminaire sur Simone Weil, puis au hasard de réunions amicales, de soirées au Bruit du Temps, d'un colloque ou même, la dernière fois, d'un trajet dans le bus 47 entre Beaubourg et Cardinal Lemoine. Sans bien le connaître personnellement, ma sympathie à son égard était forte. J'aimais ses livres, ce qui est la manière peut-être la plus juste de connaître un auteur. J'aimais son visage dont une de ses amies parisiennes avait dit (citée par lui) qu'il ressemblait à une statue de l'Île de Pâques – un visage buriné, marqué par une vie sans ménagement. Il avait la littérature

chevillée au corps, je veux dire par là qu'il savait analyser une œuvre et en transmettre la passion d'une manière tout à fait libre et souvent surprenante, mais aussi, comme ce fut le cas lors d'un colloque sur Tolstoï à la Bibliothèque de France, qu'il était capable de piquer une saine colère lorsqu'il estimait qu'une trahison de sens se profilait.

L'intime, chez lui, avait toujours sa place, même dans le politique qui le passionnait. En témoigne son dernier livre, *L'âme bridée*, concernant la Chine, un pays pour lequel il éprouvait une intense curiosité politique et une fascination amoureuse et critique. Il était en quête de l'âme de la Chine, cet impondérable qui subsiste en dépit de l'oppression étatique

EN QUÊTE DE L'ÂME

et des innombrables empêchements pesant sur les individus. Il y mêlait des observations, des promenades au fil des rues, des rencontres avec des artistes, des écrivains et des étudiants, et les réactions d'un corps, le sien, qu'il voyait fléchir inexorablement. Du même regard intrigué, curieux, lucide, Pierre Pachet observait la Chine et sa propre détérioration physique (très peu visible, au demeurant). Il se demandait comment subsiste ce fil ténu qui relie le corps à l'âme lorsque le corps devient un joug. D'une âme débridée, il s'attelait à ce mystère.

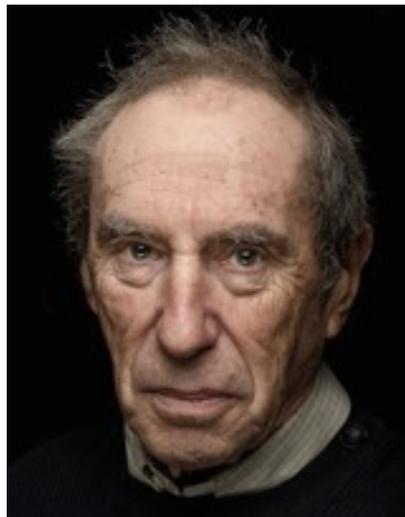
Édith de la Héronnière

Cette bourrique de Simone Weil

Le sort a voulu que le séminaire que Pierre animait avec Patrick Hochart « Critique sentimentale » s'arrête sur deux séances consacrées à la façon dont Proust fait intervenir dans *La Recherche* des jugements, des propos sur des auteurs, notamment la marquise de Sévigné et Dostoïevski. Pierre a fait remarquer que ce que Proust faisait dire à la grand-mère du narrateur pouvait être considéré comme le modèle de lecture le plus pur proposé par le séminaire : il fallait lire *par le dedans*, comme la grand-mère venait *aux vraies beautés* des lettres de la marquise *par l'amour des siens, de la nature*. « Comprendre un auteur par le dedans, ce serait ne pas se contenter d'examiner anxieusement la lettre du texte, mais savoir puiser dans une expérience de la vie pour ressaisir par exemple ce qu'est la peine d'être privé de quelqu'un qu'on aime, quel que ce soit ce quelqu'un ». ¹ Pierre avait une immense culture littéraire, historique, un goût profond pour l'analyse. Mais ce trésor n'était rien s'il n'était mis en perspective avec l'expérience de la vie. Il a cherché à tenir cette position devant nous, nous incitant par son exemple à l'avoir nous aussi.

Sous son apparente simplicité (pas de théorie, de comparatisme, etc ...) on ne peut pas faire plus ambitieux. En fait, Pierre n'enseignait rien. Il rapprochait les textes de la vie et faisait voir un lien de beauté.

À la longue, on remarquait des éléments de méthode pour aider à opérer ce rapprochement. D'abord fréquenter les auteurs. Pierre en parlait comme de vieilles connaissances. Auden, Babel,



Platon, Czeslaw Milosz, Nerval, Malaparte, Merleau-Ponty, Stendhal, Robert Walser, Simone Weil (ouf, une femme, lui qui les aimait tant), je ne saurais ordonner tous ces noms qui me viennent et qui sont devenus plus présents grâce à ce séminaire. Je me souviens de « *cette bourrique de Simone Weil* », sobriquet affectueux qui nous enga-geait à vaincre la timidité qu'elle inspire tout en nous donnant la justesse de son caractère têtue. Dans le texte, plutôt que de se livrer à des analyses, il relevait des passages. Par exemple, dans la dernière séance sur Proust, l'histoire (qui commence en note) de la petite fille que Marcel fait monter chez lui, assis sur ses genoux, pour se consoler de la disparition d'Albertine. Et voilà que le danger qui menace les petites filles chez Dostoïevski et dans la réalité, la nôtre peut-être, étend son ombre, qu'il faut entrer dans les méandres proustiens avec une peur insolite. Pierre essayait de provoquer la surprise qui suspend la pensée, le connu d'avance, et fait que le lecteur s'avance avec ses propres forces dans le texte. Il y a bien sûr, en contrepoint à l'art d'être surpris – on ne pourrait pas être surpris si on n'était pas par ailleurs attentif – l'attention aiguë affinée par un exercice quotidien.

L'amitié de Pierre a été sans pareille. Ce que je retiens, c'est cet exercice quotidien. De tout. Du corps, du cœur, de l'esprit. Ça devait être fatigant. Ça lui donnait une force qu'on sentait, une force spirituelle qui attirait comme un aimant, et avec laquelle il pactisait ou tentait de pactiser par son incisif humour.

Il a continué jusqu'au bout de sa vie, dans la mesure de ses forces qu'on voyait avec effroi diminuer, s'épuiser, cet exercice quotidien. Et maintenant qu'il ne peut plus rien, il a besoin de nous pour continuer à vivre. C'est son dernier cadeau.

Pascale Roze

Merci, Pierre !

Dès le milieu des années quatre-vingt, j'eus envie d'ajouter à mon activité de mathématicien celle de vulgarisateur, de « passeur de sciences ». Après quelques expériences dans la presse, à la Cité des sciences, et deux articles isolés dans *La Quinzaine lit-téraire*, Pierre Pachet me suggéra de proposer mes services à Maurice Nadeau. Ce fut un tournant dans ma vie. Depuis, elle se partagea (de 1998 à 2015) entre « les deux cultures » chères à C. P. Snow, les mathématiques et la littérature à *La Quinzaine littéraire*. Je découvris un autre monde : le comité de rédaction, les débats entre ses membres, une riche palette de fortes personnalités sous l'autorité de Maurice Nadeau. Si j'ai pu bénéficier de cette expérience, je le dois à l'amitié de Pierre Pachet, à son rôle de guide discret, critique et généreux.

Dans mes débuts, Pierre me conseilla l'attitude à adopter (« la bonne distance », disait-il) vis-à-vis du patron et critiqua mes projets d'articles. Lors de ces relectures, comme dans la vie, Pachet ne laissait rien passer ! Je connaissais sa passion du mot juste pour l'avoir savourée dans ses essais, elle m'aida à améliorer mes recensions. Peu à peu, j'appris à voler de mes propres ailes, et nous primes l'habitude d'une conversation à la sortie du comité, en quelque sorte une séance de décryptage. Je me réjouissais de ces tête-à-tête où Pachet livrait à chaud ses réflexions sur la réunion, se moquant de l'ego surdimensionné de l'un, de l'intervention trop complaisante d'un autre. Il avait la dent dure ! Parfois, au contraire, il évoquait un échange intéressant, ou admirait le charme d'une collaboratrice. Nous parlions aussi de nos passions communes, de politique, ou de notre amour pour la Russie, pour la langue russe, pour la

littérature russe. Il s'intéressa avec moi à l'influence d'une secte mystique sur l'école mathématique russe ; à cette occasion, il m'envoya une note détaillée sur l'étymologie du mot « mystique », et me fit découvrir l'œuvre de Simone Weil.

Sa curiosité universelle le conduisit à porter son regard intime sur la science, sur la connaissance et ses limites, par exemple dans son article « Le repos du savant », ou dans sa contribution (« Le double nœud du lexique ») à mon recueil de textes sur les nœuds. Ces derniers temps, nous évoquions le phénomène de l'intuition et de la naissance des idées. Il avait abordé ce thème dans plusieurs essais ; longtemps avant que les chercheurs des neurosciences ne s'en emparent, la question le passionnait.

Je n'oublierai pas que, si certains grands auteurs de la littérature mondiale me sont devenus presque familiers, je le dois au séminaire « Critique sentimentale » que Pierre Pachet et Patrick Hochart ont organisé pendant de nombreuses années.

Beaucoup de souvenirs précieux à préserver et à faire fructifier. Quels mots exprimeraient le mieux cette amitié bienveillante et critique, cette présence à la fois protectrice et sans concession ? Je crois partager avec les rédacteurs de *La Quinzaine*, avec ses étudiants rencontrés à son séminaire, ses collaborateurs et amis côtoyés aux fêtes chaleureuses que Pierre organisait, le très fort sentiment d'avoir eu la chance de le connaître.

Jean-Michel Kantor

Quelques moments en compagnie de Pierre et de Soizic

J'ai dû rencontrer pour la première fois Pierre Pachet à Orléans, chez une des deux filles de Jean Zay, Hélène Mouchard ou Catherine Martin, dont la librairie, Les Temps modernes, contribuait beaucoup à la vie intellectuelle de la ville. J'avais été très intimidée d'y faire la connaissance de Roland Barthes, en l'honneur de qui était organisée la soirée.

Puis, au cours d'un été, nous avons loué à quelques couples une villa à Sanary, près de Toulon. Pierre était là, avec sa femme Soizic et leurs deux enfants, Yaël et François. Nous partagions notre temps entre la plage, des promenades dans la pinède et des conversations, la nuit venue, sur la littérature, le théâtre et les manières de vivre de l'après 68.

J'avais été à la fois surprise et enchantée de l'aisance avec laquelle Pierre parlait avec ma fille Sandra, alors à peine âgée de 4 ans : il savait passer de l'érudition la plus aigüe au langage de l'enfance, comme s'il avait lui-même conservé intact le chemin qui mène du « petit jour » des premiers temps, si cher à Yves Bonnefoy, à la grande maturité intellectuelle.

En fait, davantage que Pierre, je connaissais Soizic, très active à Orléans dans les années qui précéderent leur venue à Paris. Elle avait créé, avec un autre enseignant, un groupe de recherche théâtrale qui organisait des stages réguliers et faisait venir de l'université de Vincennes des professeurs de théâtre influencés par Antonin Artaud ou Jerzy Grotowski, comme Michèle Kokosowski, alors directrice artistique du fameux festival de Nancy créé par Jack Lang. Nous avons également pu bénéficier des cours de la grande Irène Jarsky, qui enseignait à l'époque au Conservatoire expérimental de Pantin, dont elle était la co-fondatrice.

Soizic fut ainsi un peu responsable du tournant que prit ma vie au début des années 80 : passionnée de Théâtre, je fus engagée par Antoine Vitez et travaillai avec lui pendant plus de dix ans. C'est d'ailleurs là, au Théâtre national de Chaillot et à la fin d'un hommage en l'honneur du poète tchouvache Aïgui, que Pierre et Soizic étaient venus me trouver, très en colère. Sur le moment, je n'ai pas compris les propos qu'ils me tenaient, aussi les ai-je oubliés. Et du coup, n'ai jamais compris les raisons de leur courroux, d'autant que la soirée avait été superbe : Antoine Vitez et Léon Robel, le traducteur, et tous deux amis du poète, s'étaient partagés la lecture et avaient ensuite échangé des points de vue (pas toujours concordants) sur la traduction.

À partir de 1985, j'ai côtoyé Pierre dans les locaux de la rue du Temple, et plus tard, dans ceux de la rue Saint-Martin, où nous collaborions au journal de Maurice Nadeau. Sa bonhomie bougonne, ou sa rudesse affectueuse donnait du sel à nos rencontres, et ceci jusqu'à ces derniers temps.

J'ai revu Soizic une dernière fois, à une de ces fêtes qu'organisait Maurice Nadeau avant l'été. Elle semblait triste et amaigrie, probablement déjà malade. Quant à Pierre, je l'ai croisé il y a peu de temps, rue aux Ours, il était accompagné par une très jeune fille. En me reconnaissant, il s'est arrêté et il m'a dit, d'un air heureux : « *Je te présente Louise, ma petite-fille* ».

Marie Étienne