



## *Rentrée littéraire*

### **Éric Chevillard conte gaiement contre la mort**

**Laura Alcoba  
tisse sa toile**

**Hubert Haddad  
se souvient du futur**

**François Beaune :  
c'est l'histoire d'un mec**

---

## **Approche quantitative ou approche qualitative ?**

**Humanités  
numériques**

*La littérature  
au laboratoire*  
dirigé par  
Franco  
Moretti.



**Humanité  
stylistique**

*Styles :*  
*Critique de nos  
formes de vie*  
de Marielle  
Macé.

<b>Éric Chevillard</b> Ronce-Rose <i>par Maurice Mourier</i>	<b>p. 3</b>	<b>Helene Hanff</b> 84, Charing Cross Road <i>par Liliane Kerjan</i>	<b>p. 26</b>	<b>Franco Moretti (dir)</b> La littérature au laboratoire <i>par Marion Renauld</i>	<b>p. 52</b>
<b>Julien Magre</b> Je n'ai plus peur du noir <i>par Roger-Yves Roche</i>	<b>p. 5</b>	<b>Ermanno Rea</b> Nostalgia <i>par Anna Colao</i>	<b>p. 28</b>	<b>Frédéric Rasera</b> Des footballeurs au travail <i>par Denis Bidaud</i>	<b>p. 55</b>
<b>Hubert Haddad</b> Premières neiges sur Pondichéry <i>par Alicia Marty</i>	<b>p. 6</b>	<b>Anton Tchekhov</b> Lettres d'une vie <i>par Shoshana Rappaport-Jaccottet</i>	<b>p. 30</b>	<b>Fanny Cosandey</b> Le rang : préséances et hiérarchies dans la France d'Ancien Régime <i>par Philippe Hamon</i>	<b>p. 58</b>
<b>François Beaune</b> Une vie de Gérard en Occident <i>par Norbert Czarny</i>	<b>p. 7</b>	<b>Nadia Terranova</b> Les années à rebours <i>par Monique Baccelli</i>	<b>p. 31</b>	<b>Marc Crépon</b> L'épreuve de la haine <i>par Jean Lacoste</i>	<b>p. 60</b>
<b>Gérard Genette</b> Postscript <i>par Jean-Louis Tissier</i>	<b>p. 9</b>	<b>Confessions de Nat Turner</b> <i>par Claude Grimal</i>	<b>p. 32</b>	<b>Jean-Claude Milner</b> Relire la Révolution <i>par Maité Bouyssy</i>	<b>p. 61</b>
<b>Laura Alcoba</b> La danse de l'araignée <i>par Norbert Czarny</i>	<b>p. 10</b>	<b>Bashô et Torahiko Terada</b> <i>par Maurice Mourier</i>	<b>p. 34</b>	<b>Peter Sloterdijk</b> Après nous le déluge <i>par Pierre Saint-Germain</i>	<b>p. 63</b>
<b>Marc Graciano</b> Au pays de la fille électrique <i>par Sébastien Omont</i>	<b>p. 12</b>	<b>Poésie du monde : Mexique</b> dossier coordonné par Gérard Noiret	<b>p. 36</b>	<b>Frédéric Grolleau</b> Hieronymys <i>par Paul Louis Rossi</i>	<b>p. 65</b>
<b>Lorie Moore</b> Merci pour l'invitation <i>par Steven Sampson</i>	<b>p. 14</b>	<b>Poésie du monde : États-Unis</b> dossier coordonné par Gérard Noiret	<b>p. 40</b>	<b>Exposition Hergé</b> <i>par Denis Bidaud</i>	<b>p. 66</b>
<b>Vladislav Bajac</b> Hammam Balkania <i>par Cécile Dutheil</i>	<b>p. 17</b>	<b>Paul Cézanne et Émile Zola</b> Lettres croisées, 1858-1887 <i>par Claude Grimal</i>	<b>p. 44</b>	<b>Vincent Van Gogh</b> Le brouillard d'Arles <i>par Gilbert Lascault</i>	<b>p. 68</b>
<b>Mia Couto</b> Histoires rêvées <i>par Pierre Benetti</i>	<b>p. 20</b>	<b>Jacques Daumade</b> Abattoirs de Chicago <i>par Steven Sampson</i>	<b>p. 45</b>	<b>Krystian Lupa</b> Trois spectacles d'après Thomas Bernhard <i>par Monique Le Roux</i>	<b>p. 70</b>
<b>Joao Guimaraes Rosa</b> Mon oncle le jaguar et autres histoires <i>par Hugo Pradelle</i>	<b>p. 22</b>	<b>Daniel Guérin</b> Autobiographie de jeunesse <i>par Marc Lebiez</i>	<b>p. 48</b>	<b>Des mots sur les choses (2)</b> <i>par Marie Étienne et Agnès Benedetti</i>	<b>p. 72</b>
<b>Traduire Guimaraes Rosa</b> <i>par Mathieu Dosse</i>	<b>p. 24</b>	<b>Marielle Macé</b> Styles : critique de nos formes de vie <i>par Marielle Macé</i>	<b>p. 50</b>		

## Numéro 23

## Bonne année

2016 a été l'année de création du journal en ligne *En attendant Nadeau* (en janvier). Notre lectorat pionnier nous a été fidèle et a été rejoint par de très nombreux lecteurs : 21 886 visiteurs uniques en novembre, près de 200 000 pages vues ! Certaines visites restent encore trop brèves, mais 4 000 dans le mois ont duré plus d'une demi-heure, ce qui prouve aussi (au-delà des chiffres) que notre contenu intéresse.

Nous sommes lus majoritairement en France (60 % du lectorat) mais aussi dans 25 autres pays : cela nous fait plaisir de réunir ainsi les francophones du monde entier, des petits pays comme des grands pays, autour de nos lectures, nos recensions, nos propositions. Il nous fait plaisir aussi de partager avec vous, comme un cadeau de Noël, ces chiffres qui indiquent que nous avons su trouver une place dans le pays, réel et virtuel, de la critique littéraire, de la vie des idées et de la scène des arts.

Le dernier numéro de l'année est substantiel et s'enrichira régulièrement jusqu'au prochain de nouveaux articles. Le mercredi 4 janvier, nous vous présenterons une première sélection parmi les livres de la rentrée de janvier. En attendant (le numéro 24, Nadeau, la nouvelle année...), vous pourrez voyager (avec la littérature mondiale lusophone, dont deux représentants majeurs, João Guimarães Rosa pour le Brésil et Mia Couto pour le Mozambique, sont ici recensés).

Vous pourrez aussi rejoindre la Russie de Tchekhov et le Japon de Bashô. Vous visiterez en avverti l'exposition Hergé et vous aurez peut-être un avis sur les dessins de Van Gogh. Vous irez peut-être voir les inoubliables mises en scène de Krystian Lupa, dont Monique Le Roux nous parlera dans quelques jours. Et même si vous ne pouvez pas faire tout cela, parce que vous vivez en

Bretagne ou en Géorgie, parce que vous lisez peu ou que vous ne vous déplacez guère, *En attendant Nadeau* vous en donnera une idée ou un bref éclat, sur votre ordinateur, dans le voyage autour de votre chambre.

Parce que nous essayons de réfléchir à la portée du geste critique, nous mettons à la Une les recensions de deux ouvrages qui pensent avec la littérature. Ils illustrent les chemins divergents de la critique actuelle : l'un soumis aux impératifs de l'économie et de la technologie, ce qu'on appelle désormais partout les « Humanités numériques » et qui tente d'en faire une puissance stimulante (Franco Moretti) ; l'autre, selon un programme tout aussi ambitieux mais à rebours du précédent, qui s'emploie à montrer comment l'éthique peut-être renouvelée par la prise en compte de formes d'individuation où la notion de style et les conduites littéraires fournissent un cadre (Marielle Macé).

On trouvera des échos de cette singularisation par la littérature dans *Post-script* de Gérard Genette. Et le grand livre de Jean-Claude Milner, *Relire la révolution*, examine autrement, mais en rejoignant parfois certains de ses constats, les possibles relances d'un projet émancipateur.

T.S., 21 décembre 2016

*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.*

*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](http://www.en-attendant-nadeau.fr)*

À la Une : Éric Chevillard © Jean Luc Bertini

## Conter gaiement contre la mort

***Combien de romans français peuvent-ils se lire d'une traite, comme on lisait autrefois les Histoires comme ça de Kipling ou le Conte de Noël de Dickens ou les Contes du chat perché de Marcel Aymé ou l'incomparable Alice de Lewis Carroll en deux tomes, dont le premier est si divertissant, le second si angoissant, tous textes qui sont de merveilleux récits pour enfants, mais qui sont d'abord des chefs-d'œuvre littéraires ?***

par Maurice Mourier

---

**Éric Chevillard**  
*Ronce-Rose*  
 Minuit, 141 p., 13,80 €

---

Avec *Ronce-Rose*, Éric Chevillard vient de réussir cet exploit : faire de la grande littérature avec un mixte étrange et fascinant de fable allègre et de thriller funèbre qu'il est « *si doux* » d'écouter « *quand les branches d'arbres sont noires* », comme le murmurait Alfred de Vigny.

Car c'est là une rêverie à partir de l'enfance vécue (par l'enfant), retrouvée (par un père qui n'a pas oublié d'où il vient), une rêverie improvisée le soir afin d'étancher l'« *insatiable curiosité* » de « *l'enfant d'éléphant* » avide d'entendre des histoires charmantes et horribles, seules capables de stimuler la faculté, qu'il possède encore à l'état superlatif, celle de l'imagination.

Comme chez Kipling, il s'agit ici de charmer une petite fille déjà grandette, « *best beloved* », mais cette fois en se mettant à sa place par un subterfuge d'écriture, en devenant elle, en la transformant en écrivaine qui tient son journal, à la manière de Chevillard nourrissant depuis 2009 les volumes successifs de *L'autofictif* publiés à L'Arbre vengeur.

Autofiction, en somme, par fillette interposée ? Point du tout, même si l'auteur, un fichu Frégoli, tout comme l'un de ses personnages, Mâchefer, n'aime rien tant que se déguiser et tricoter des entourloupes. D'ailleurs, il a deux filles « dans la vie » ; alors comment faire pour les rassembler en une seule figure de fiction ? Qu'à cela ne tienne, son Alice à lui portera un nom double, Ronce-Rose, elle inclura une jumelle, en même temps son opposée, et réunira en elle deux âges proches mais distincts : une enfançonne encore près du moment où

la culotte se substitue à la couche, qui joue en extase avec les mots mais en invente souvent le sens, qu'elle ignore ; une gamine déjà délurée cherchant à conquérir son autonomie et capable de ruser dans le monde des adultes.

Une Rose toute de candeur où déjà se glisse la Ronce du « je suis grande, qu'est-ce que tu crois ? » et du talent fort utile pour manipuler le réel. Ce double clavier – de langage en particulier – pourrait sembler artificiel. Il est si habilement sollicité qu'il enchante au contraire, et ne contribue pas peu, paradoxalement (Ronce-Rose adore les carambolages verbaux, pourquoi pas nous ?) à « l'effet de réel » du récit.

Mais, de même que la ronce et la rose allient l'épine et le parfum, la peau de pêche des blondes et la griffe sournoise, l'histoire greffe la douceur et la légère ébriété du « mot d'enfant » sur un fond de malheur, puisqu'au cœur de la fugue vagabonde d'une petite fille qu'on a laissée à la maison en lui enjoignant de ne pas bouger gît la réalité de la mort de ses proches, qu'elle constate par hasard sans vouloir tout à fait le comprendre, comme cela se produit en effet dans les faits divers les plus sombres.

Un remarquable dispositif scénique – une enfant élevée par deux représentants du « grand banditisme » interprète mal les indices de leur activité vraie – permet à la fois des éclats de comique, et l'on pense au jubilatoire *Fantasia chez les ploucs* (*The Diamond Bikini* de Charles Williams traduit par Marcel Duhamel dans la Série noire chez Gallimard en 1951), et des retombées grinçantes dans l'ordre du macabre à peine évoqué mais présent car il ne s'agit plus ici de production illégale de gnôle, comme chez l'auteur de polars américain, mais de règlements de comptes et de sang.

**CONTER GAIEMENT  
CONTRE LA MORT**

On s'en doute, pour Chevillard ce n'est pas l'anecdote qui importe, on est loin d'un quelconque naturalisme. Sous le récit plaisant, à travers la trame fictionnelle drolatique, une double angoisse se laisse deviner : celle de ce choc – « inévitable » du jour où l'enfant qui n'y croyait pas découvre sa propre mortalité (à cette révélation une mé-sange dévorée par un chat suffit) et surtout celle de la peur permanente, instinctive, du parent qui, pour sa progéniture, se met à craindre le pire dès sa naissance.

Mais on n'épuise pas aisément le foisonnement métaphorique d'un titre où la rose de l'imitation du parler enfantin dissimule (et révèle) la ronce qui envahit peu à peu une destinée de solitude et d'enfermement. Métaphorique de la duplicité d'un récit enjoué qui enrobe le tragique comme la ronce finit par étouffer la rose dans les jardins en friche où les plantes naguère cultivées (l'enfance choyée) sont condamnées à la sauvagerie par la mort du jardinier.

Dans une « coda » sèche et féroce de quelques lignes, fait irruption ce qui pourrait bien être la « réalité » aux durs pépins, une réalité textuelle bien entendu, machinée comme tout le reste. J'emprunte le terme « coda » à la chute d'un des meilleurs Robbe-Grillet, *Topologie d'une cité fantôme*, jadis publié chez le même éditeur. L'originalité primesautière et poignante de ce Ronce-Rose doux-amer ne l'empêche pas de s'inscrire dans le prolongement du Nouveau Roman dont la fécondité littéraire unique reste intacte, on le voit bien, à condition de placer l'art d'écrire là où il doit être : au-dessus de tout.

Autrement dit, *Ronce-Rose*, en ses 141 petites pages, est tout sauf un texte anodin. Les soubassements d'inquiétude de ce maître livre font éprouver au lecteur le poids d'une expérience authentique de la paternité. Mais ce sérieux ne cesse d'être porté (allégé) de bout en bout, sans aucune faiblesse narrative, par la richesse ludique singulière de la forme. Ce poids est dépourvu de toute pesanteur démonstrative, le récit se situant constamment dans les registres divers du poétique, ceux du conte rieur et cruel, sans lesquels les « drames » contemporains mijotés dans les cuisines éditoriales du raconter pseudo-romanesque sur papier ou sur écran ne sont qu'indigestes ragoûts.



Éric Chevillard © Jean-Luc Bertini

Autrement dit encore – et surtout –, *Ronce-Rose* est au fait divers colporté sous l'étiquette fallacieuse « roman » par les neuf dixièmes des fictions actuelles ce que la *Chanson de Roland* était au ridicule incident de Roncevaux, où une arrière-garde de l'armée de Charlemagne fut accrochée – ça ne nous rajeunit pas – par une bande de pillards basques, incident qui, sans la littérature, aurait sombré dans l'oubli en dix ans. La littérature, la belle, ce qui nous reste quand nous sommes recrus de réel pédestre.

Imaginons qu'on vous donne – et quand je dis vous... – à traiter le sujet suivant : une fillette sans mère, délaissée par son paternel pour affaires, des affaires de repris de justice, part seule à sa recherche dans une ville du midi près d'un étang ou de la mer, elle ne le retrouvera pas et vieillira orpheline, développez sous forme de roman. Je vous suggère en ami – et quand je dis vous... – de plutôt continuer dans le reportage journalistique, vous risquez moins de vous vautrer. Mais enfin, Éric Chevillard a bien tenté, lui, cette gageure d'écrire un livre sur le canevas à pleurer d'une enfant perdue, et il a réussi, en exorcisant par là les fantasmes de tous les pères, ces héros des temps modernes comme disait Péguy ! Peut-être mais lui, voyez-vous, il a la grâce.

## À la lumière de ses yeux

**Dans *Je n'ai plus peur du noir*, le photographe Julien Magre évoque la mort de sa fille Suzanne, atteinte d'une leucémie, à l'âge de sept ans. Un livre d'images sans concession, entre la mémoire et la douleur.**

**par Roger-Yves Roche**

**Julien Magre**

*Je n'ai plus peur du noir*

Filigranes et d&b

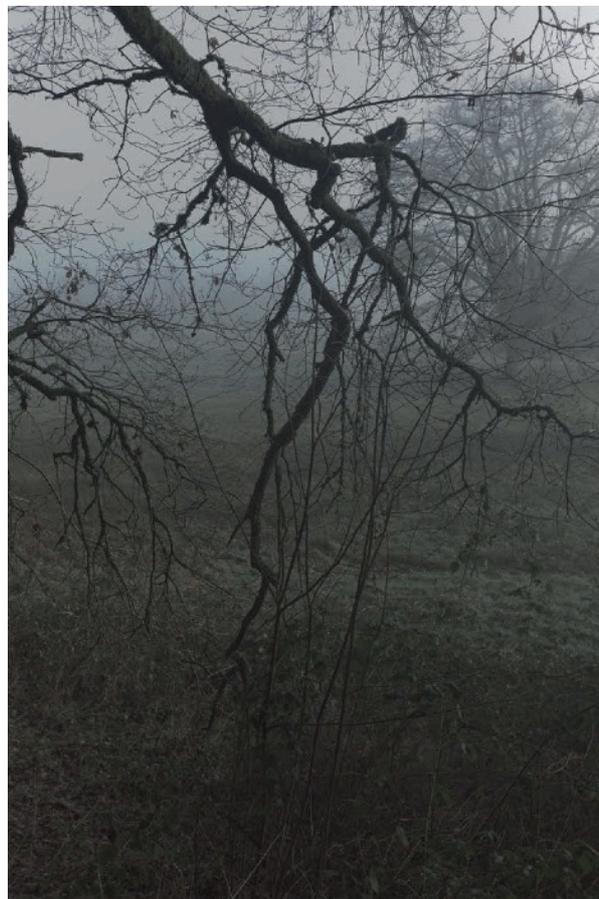
110 p., 67 photographies, 30 €

Tout livre de deuil est une construction fragile, un récit que l'on se fait à soi pour contrer un récif devant soi, comme si on voulait toujours remonter et remonter la vie avant qu'elle ne soit plus jamais comme avant.

*Je n'ai plus peur du noir* commence par quelques photographies prises par Julien Magre le matin du 25 décembre 2014 en Corrèze. Un cheval figé pour l'éternité, une branche d'arbre qui tombe, mélancolique, sur la terre humide, des bottes de foin qui semblent posées là depuis toujours, épousant l'herbe de leurs cheveux épars. Des images trop fixes, trop immobiles, qu'une brume recouvre presque entièrement, comme un voile la vérité. Le lendemain, les parents de Suzanne apprennent que leur fille est atteinte d'une leucémie. Paysages-présages...

« Je n'ai plus peur du noir » sont des mots de Suzanne et sont les seuls mots d'un livre d'images que père et fille ont voulu « construire » ensemble, pendant les premiers mois de l'année 2015. C'est la deuxième partie, et aussi bien le cœur du livre. Suzanne est saisie dans son quotidien, entourée de ses objets, de ses jouets. Ses gestes sont ceux d'une équilibriste, précis et légers à la fois. La mère, Caroline, tient, retient sa fille avec elle ; sa main est douce, poignante. Louise, l'aînée, a des airs d'ange quand elle se penche sur le visage de sa petite sœur. Son regard hésite entre l'inquiétude et la détresse.

Les photographies de Julien Magre sont belles (quel autre mot employer ?) d'être radicales. En



chacune d'elles, l'irréparable se lit. Le noir et blanc accentue cette impression, qui les éclaire d'une lumière paradoxale, irréaliste. On dirait (comment le formuler autrement ?) que le photographe n'a cessé de regarder la mort qui menace, comme s'il avait fait siens les mots de sa fille : « Je n'ai plus peur du noir ».

Vient alors le troisième moment de l'ouvrage, une suite d'images en couleurs, émouvantes à force d'être étranges. Des portraits de la mère et de Louise alternent avec des paysages lunaires, brûlés presque ; un couple d'arbres gît sur le sol, abandonné à lui-même. Nous sommes quelque part et nulle part. C'est le temps de l'après qui commence, la douleur invisible qui se devine sur les visages, qui lie aussi les corps entre eux, semblables à des ombres qui s'enlacent. La vie affronte le vide en une sorte de chorégraphie muette, ponctuée seulement de quelques regards. Le livre se clôt sur la photographie d'un cercle qui se forme à la surface de l'eau, comme une larme sur une étendue de silence.

Sur la couverture de *Je n'ai plus peur du noir* figurent les noms du photographe et de sa fille, Suzanne Magre. Le livre se referme sur l'absence, comme un présent désormais. La vie continue s'est arrêtée. La vie continue, mystérieusement, inexorablement.

## Se souvenir du futur

**Comme Hochéa Meintzel dans *Premières neiges sur Pondichéry*, nos rêves de paix et de tolérance sont aujourd'hui rattrapés par l'horreur du terrorisme. Au risque de nous isoler dans le deuil et la désillusion. Pour retrouver espoir, Hubert Haddad nous invite à retrouver la puissance des légendes et des récits communs.**

par Alicia Marty

**Hubert Haddad**

*Premières neiges sur Pondichéry*

Zulma, 192 p, 17,50 €

« *L'apprentissage de l'oubli commence dans les rêves* ». L'oubli des atrocités commises contre son peuple, le violoniste Hochéa Meintzel l'a cherché, comme beaucoup, en Israël, terre où se mêlent les cultures et les religions. Mais le rêve, l'utopie, se sont interrompus brutalement, ou plutôt, ils se sont mués en rêverie nostalgique. Nous découvrons en effet l'artiste amer et brisé, hanté par un attentat perpétré lors d'un de ses concerts à Jérusalem. Le drame n'est pas seulement personnel, il signe aussi la faillite d'un symbole, d'un espoir de paix entre les peuples.

Invité pour un festival de musique carnatique en Inde, Hochéa quitte Jérusalem plein de lassitude, rejetant l'illusion à laquelle il a cru jusqu'ici. Accueilli par sa guide, la musicienne Mutuswami, il se lance avec elle dans un voyage de Chennai à Pondichéry, puis jusqu'à la côte Malabar. C'est en se perdant dans ses rêves qu'il cherche à nouveau l'oubli. L'écriture est dense, chargée de sensations qui empêchent parfois de distinguer clairement où l'on est et ce que l'on voit. Elle est à l'image de cette « *neige de Pondichéry* », inattendue et poétique, mais aussi déroutante, composée d'autres matières que de l'eau. Toute la fatigue de Hochéa est rendue dans cet accueil des sensations diurnes, qui s'enchaînent et se mélangent à celles des rêves et des souvenirs, sans réellement trouver de sens.

Cette perte de soi est contrebalancée par un très bel art du récit, emmené par les fidèles de la synagogue bleue de Kochi. Alors que Hochéa se pensait en exil loin de Jérusalem, la foi se rappelle à lui par l'intermédiaire de cette petite enclave dans la côte Malabar. Par une nuit de grande tempête, il est interpellé par les fidèles de la synagogue Pardesi : ils ne sont plus que neuf depuis la mort de l'un d'eux et ne peuvent réciter le *kaddish*. En échange de son aide, ils entre-



Hubert Haddad

© Nemo Perier-Stefanovitch

prennent de lui raconter l'histoire des juifs de Kochi. Il ne nous semblait entendre, depuis le début du roman, que des sons discordants, des pensées fugaces, qui se perdaient au loin. Au contraire, l'histoire des fidèles donne une sorte de colonne vertébrale à ces sensations éparées, qui tourbillonnent comme le cyclone autour de la synagogue. Si cette narration peut sembler très ésotérique au premier abord, elle ranime en nous, comme en Hochéa, l'appétence pour le légendaire qui, par le biais de récits communs, donne sens à nos existences individuelles.

L'épigraphe du roman invitait à écrire « *le chant joyeux de la guérison, le chant précieux de la délivrance* » : « *et de ton futur ainsi tu te souviendras* ». Il s'agit pour Hochéa ne plus se réfugier dans les rêves ou dans l'oubli, mais de se souvenir de son futur. Il lui faut l'apercevoir à travers les légendes d'antan, peut-on supposer. Cette question est d'une actualité extrême, car à l'heure de la multiplication des attentats en Europe et ailleurs, et de la défiance généralisée vis-à-vis des idéaux communautaires européens, les rêves – et les institutions – perdent leur vernis scintillant.

La réalité peut être décevante, mais Hubert Haddad nous montre que les récits et utopies qui nous unissent ont toujours le pouvoir de briser l'isolement dans lequel les meurtriers veulent nous enfermer, pour nous faire espérer des lendemains meilleurs.

## C'est l'histoire d'un mec

***Dans son précédent livre, La lune dans le puits, François Beaune faisait état de ses origines auvergnates et évoquait l'un des plus grands comiques natifs de la région, Fernand Raynaud. Dans les années soixante, cet artiste de music-hall et comédien racontait la France, ses provinces, ses villages, ses bistrots, mais pas seulement. Il suffit de songer à un sketch comme « Le boulanger » pour sentir l'esprit caustique qui perçait sous l'apparent bon sens, sous la bonhomie. Une vie de Gérard en Occident met en exergue Giono, Rabelais et Coluche. On est souvent très près de ce dernier, question de fidélité à une certaine langue.***

**par Norbert Czarny**

---

**François Beaune**  
*Une vie de Gérard en Occident*  
 Verticales, 288 p., 19,50 €

---

Le Gérard dont il est question, et qui ne cesse de parler tout au long du roman, a en effet le phrasé, la langue et les images ou les métaphores de Coluche. Il reprend le personnage, inventé par le comique des années quatre-vingt, qui entendait son père lui faire la morale, le juger et le critiquer, de façon interminable. Gérard, on ne le connaissait pas ; il était une certaine jeunesse française, encore préservée des pires maux qu'elle a connus depuis. Elle était rigolarde comme une « une » de *Charlie Hebdo*, n'était pas aussi frileuse et inquiète que celle d'aujourd'hui. Le Gérard de François Beaune est peut-être celui qui prend la parole face à son père pour parler du pays. En l'occurrence, la Vendée.

Gérard parle à Aman, un réfugié érythréen que sa femme Sylvie et lui hébergent dans leur maison, à

Saint-Jean-les-Oies, autrement dit Triffouillis les Sapinières. C'est l'heure de l'apéritif et on attend Marianne, la députée locale, venue rencontrer des « vrais gens ». Tous ces paysans, villageois ou ouvriers des petites entreprises locales que Gérard a conviés, confiant à Dédé, son frère, le soin de préparer les agapes. Mais le temps passe, on attend, et personne ne vient. Qui lira saura, comme toujours.

Aman, on ne l'entend jamais ; on l'imagine. Il a eu la chance de vivre dans une dictature pire que l'Éthiopie, ce qui lui a permis de la fuir et d'obtenir une carte de séjour. Gérard l'apostrophe de temps à autre, pour savoir comment se déroulent les élections municipales en Érythrée ou lui demander si à Calais on lui a fait écouter « Né quelque part », un « hymne pour remotiver » de Maxime Le Forestier. C'est ainsi que Gérard perçoit la politique. Il faut dire qu'il ne connaît pas beaucoup le monde, à l'exception des trente kilomètres qui entourent son village, de La Roche-sur-Yon, où vivent ses enfants, et de l'île d'Yeu où il a rencontré Sylvie. Il a certes voyagé en Ukraine, avec la chorale, et a été très impressionné par les jeunes femmes locales en été. Il a aussi vu des Rembrandt aux Pays-Bas et a admiré chez le peintre son travail d'artisan. Gérard est sensible à la beauté, sensible tout court ; il est émotif, pleure quand quelque chose le touche et c'est l'un des traits singuliers du personnage. Il ne correspond à aucun cliché, ne ressemble à rien de prévisible, n'incarne rien. Ainsi peut-on comprendre le titre du roman. Une vie de Gérard en Occident : un natif de Vendée qui vit entre 1960 et nos jours n'est pas un « Français moyen ». Ou bien il n'y a pas de Français moyen, seulement des exceptions, des singularités. C'est l'une des raisons qui rendent ce livre si attachant.

Une autre raison tient à l'art du récit de François Beaune. *La lune dans le puits* était un formidable vivier d'histoires, de toute la Méditerranée. Il y manquera éternellement des pages syriennes ou libyennes, mais ce que ce livre disait des autres lieux qui brillent autour de notre mer natale reste fort, plein de vie et d'émotion. Or Gérard est aussi un conteur, avec sa gouaille, son naturel. Il raconte ses débuts d'apprenti charcutier, ses divers emplois, un travail sur les marchés à Paris, les abattoirs, puis, la crise venant, les licenciements dans l'agro-alimentaire, des boulots ici ou là, plus de trente contrats à mi-vie, mais toujours quelque chose. Et puis les voisins, les amis, les paysans du coin, ceux de la FNSEA qui fonctionnent comme une mafia pour produire de la « merde » et Jean-Paul qui s'est associé avec son fils Pierre pour faire du bio.



### C'EST L'HISTOIRE D'UN MEC

On ouvre le roman sur une histoire tragique, avec Rosette, la petite serveuse, qui se servait en petites pièces dans la charcuterie qui l'employait, et qui n'a pas supporté d'être convoquée par son patron. Comme dans bien des sketches de Coluche, on croise des gros fainéants qui regarderaient volontiers l'horloge pour ne pas qu'on la vole, et il y a les figures, les grandes gueules. Patrick, ex-forgeon qui n'a peur de rien. Sa clientèle ? « *ses copains paysans, cinquante ans, triple pontage coronarien, tous éminents spécialistes du Ricard et de la descente au Pas de la Case* », qui vivent dans un monde bien à eux. Il apprécie aussi Alain, « *qui sait compter et met un point d'honneur à ne pas arriver le soir au camping pour économiser une nuit d'hébergement. Il y en a sous l'édrédon* », explique Gérard. Côté culture, Alain ne va pas chercher trop loin et, en bon amateur de tentes et de caravanes, il s'est offert la trilogie avec Patrick Chirac en DVD. Quand il arrive au camping, il hèle un copain et entre le diaporama et le Ricard la soirée est longue. Geffroy, son beau-frère, « *un succès vivant et incarné* », lui plait beaucoup moins. Bernadette, fan de Philippe de Villiers et désormais électrice de Le Pen, mariée à un ancien d'Algérie, est plus complexe et attachante que ce qu'on vient d'en dire ne le laisse paraître. C'est l'humanité qui défile, avec ses ombres, ses fragilités. Et ce dans des histoires, des histoires à n'en plus finir, qu'Aman semble écouter sans jamais les interrompre.

Mais ce roman traduit aussi un ancrage. Après qu'on a lu *Une vie de Gérard en Occident*, on a envie de prendre le train ou la voiture, carte en

main, pour explorer cette Vendée qu'il décrit. La Vendée des marais, poche protestante et progressiste, différente de celle du bocage, catholique et conservatrice. La Vendée du Puy du Fou, entreprise raillée parce qu'elle fait travailler des bénévoles sous prétexte que la passion justifie tout (y compris la défense de la cause vendéenne), la Vendée des petites entreprises qui semblent à l'écart de tout ce qui se passe en France, à tous égards, la Vendée qui a élu pendant des années à la mairie de La Roche-sur-Yon Jacques Auxiette, un « communiste » aux yeux des irréductibles.

Avec l'île d'Yeu, la Vendée cultive aussi une exemplarité qu'on méconnaît. C'est le « *baromètre du monde* ». Dans ce lieu, celui de l'ultime exil de Pétain, on a encore de la tendresse pour l'homme de Verdun et l'on vote souvent Front national avant la France entière. De même que *La lune dans le puits* explorait des espaces divers par des récits multiples, ce roman plonge dans un microcosme. D'où la référence à Rabelais ou à Giono, deux écrivains d'une terre, voire d'un terroir. Toute l'œuvre de l'écrivain de la Renaissance se déroule dans un espace limité en bord de Loire, celle de l'auteur de *Regain* dans une partie bien précise de la Provence. Dans les deux cas, comme souvent chez les grands romanciers, le microcosme éclaire ou révèle le macrocosme. Mais raison gardons avec François Beauce, pour simplement reconnaître qu'il construit un projet cohérent, à partir de lieux précis, d'une géographie déterminée, et que ce n'est déjà pas si mal. Ajoutons, et ce n'est pas qu'un détail dans un temps comme le nôtre, qu'on s'amuse beaucoup avec Gérard, et avec un narrateur facétieux qui propose une carte du menu en guise de sommaire. À table !

## Trans-figurations

**« Depuis quelques années, – note Gérard Genette – l'article chargé de recenser dans la presse un ouvrage qui vient de paraître ne s'appelle plus compte-rendu critique, ni même simplement article, ce qui élimine à la fois l'idée de rendre compte et la fonction, jadis célébrée par Albert Thibaudet, de critique journalistique, frappée entre-temps par le discrédit qui s'est peu à peu attaché à une pratique (la critique en général) jugée trop intellectuelle, trop élitiste, et donc trop peu grand public. On ne dit plus à un auteur qu'il y a un compte-rendu dans tel journal, mais que son livre y a été chroniqué. »**

**par Jean-Louis Tisssier**

Gérard Genette

*Postscript*

Seuil, « Fiction & Cie », 280 p., 20 €.

*Postscript* de Gérard Genette, dans la suite décennale de sa veine bardadresque [1], place ainsi, à la page 105, son lecteur dans une situation inconfortable. Sous l'ombre, certes bienveillante d'Albert Thibaudet, il cherche sa position : critique ? chroniqueur ? lecteur-rapporteur ? Rédigeons notre copie en attente d'une affectation dans un genre que Genette ne tardera pas à préciser...

Gérard Genette décrit sa démarche comme la trajectoire tendue, mais fragmentaire, du ricochet : un sujet étant abordé, l'élan est donné pour que des fragments se succèdent dans la discontinuité du texte mais selon une orientation déterminée. On retrouve ici (mais est-ce fortuit ?) un dispositif hier reconnu où « l'auteur fait appel à une complicité à la fois plus



Gérard Genette © Jean-Luc Bertini

restreinte et plus choisie. Ce sont bien ici, sans nul doute, des ricochets de conversation (...) Il y a connivence, et il y a d'avance complicité.» Gérard Genette retrouve ce que Julien Gracq analysait dans la posture de Barbey d'Aurevilly (« Ricochets de conversation », *Préférences*, 1961).

*Postscript* fonctionne en effet, et à merveille, sur la connivence et la complicité que le texte fragmentaire suscite et entretient chez les lecteurs, particulièrement ceux qui ont connu et vécu une histoire politique et intellectuelle voisine de celle de l'auteur. « *Rappelle-toi, lecteur* », les débats des années 60 et 70 en politique, en critique littéraire (la Sorbonne versus Barthes) : de multiples fragments de *Postscript* sont comme des post-it, affectueux ou ironiques, qui invitent à faire retour sur des moments que l'on a pensés décisifs.

On pourrait écrire, en rattachant ces textes au grand-œuvre théorique de Genette, qu'il s'agit de *trans-figurations*. *Postscript* poursuit un régime d'écriture (et aussi de lecture) détendu, vagabond, à sauts et gambades. Il associe de courts essais d'application de la théorie littéraire sur le genre et le style, plaisants et éclairants (sur *La Vie de Rancé* par exemple), des intermèdes musicaux, classiques ou jazziques, et des observations pleines d'humour sur les « innovations » contemporaines du français. Il est rapporté qu'un académicien féru de numérique et cherchant une information sollicite le net et l'aide de « Gogol »...

## TRANS-FIGURATIONS

Gérard Genette ne se reconnaît pas vraiment de maître, et, regardant sa trajectoire dans le rétroviseur académique, il remarque qu'il a été un « *normalien autodidacte* », ainsi le caïman serait un occis mort ! Mais les fragments s'assemblent et ils forment, avec collègues (Barthes, Todorov, Cixous, Derrida), sigles (EHESS, CRAL, CETSAS), revues (*Poétique*, *Tel Quel*, *Communications*) et lieux (le Quartier latin – sans la Sorbonne –, Yale, NYU, et l'arche de Noé littéraire du bocage, Cerisy) une structure spatio-temporelle. Celle-ci ne ressemble en rien à une quelconque histoire littéraire lansonienne, mais dessine une moderne poétique historique. Gérard Genette termine son bouquet en versant, à titre mémoriel, la transcription de deux interventions orales, qui sont de précieux matériaux pour une histoire intellectuelle (et non littéraire...) de notre temps.

Pas de maîtres, donc, mais des personnalités sont reconnues comme des contemporains considérables. Évidemment Roland Barthes qui est présenté par Genette sous un éclairage indirect, et presque tamisé par une sorte de lumière du Sud-Ouest. En contre-point de l'affaïssement du marxisme, Raymond Aron est lu et relu comme une pierre d'angle de la lucidité politique. Claude Lévi-Strauss est bien là, tel un totem solide, rassurant et référent, au centre du champ structuraliste.

*Postscript*... l'âge aidant, et aimant, il permet de revenir hier, par touches successives, par des ricochets, sans l'artifice du souvenir monumental.

Une remarque d'onomastique : Gérard Genette, par son séjour rural, la Puisaye, se reconnaît « *Puisayen* »... Il semble que sa « *payse* », Colette, se voyait « *Poyaudine* »... Portons ce différend devant le tribunal de la *French Theory* qui, pour une fois, risque de se déclarer incompetent.

1. Gérard Genette, *Bardadrac*, Seuil, 2006.

Géographe, Jean-Louis Tissier vient de publier avec le photographe Hervé Tardy *France. Un voyage*, Éditions de La Martinière, 311 p., 34 €

## Tisser sa toile

***De La Plata à la Capsulerie, du Sud lointain à la banlieue parisienne, Laura Alcoba suit un chemin. Tout a commencé dans la ville argentine avec Manèges, récit d'une enfance clandestine, entre planques et fausse identité. On était dans les années qui précédaient la dictature militaire et sa répression féroce. Dans Le bleu des abeilles, la narratrice, ayant quitté son pays natal, rêvait de la tour Eiffel mais habitait Le Blanc-Mesnil. La danse de l'araignée se déroule à partir de l'hiver 1979 et s'achève en mai 1981, avec une élection en France et une libération en Argentine.***

par Norbert Czarny

Laura Alcoba  
*La danse de l'araignée*  
Gallimard, 156 p., 14 €

L'enfant que nous suivons dans les pages de ce roman aime poser ses repères. Sans vouloir filer la métaphore, elle tisse sa toile. « *À la Capsulerie, on sent tout de suite l'ascension.* » : le vent siffle dès la première ligne et le paysage des tours Mercuriale, Ponant et Levant donne l'orientation ouest/est. Si l'enfant est à Bagnolet, son principal correspondant, plein sud, est enfermé dans la « *Unidad Nueve* ». On le sait depuis *Le bleu des abeilles* : le père et la fille s'écrivent ; le premier est passionné par la nature, et l'histoire de la mygale qui donne son titre à ce roman est une sorte d'image, en réduction, de ce qu'il vit. Nous n'en dirons rien, ou presque. L'essentiel là aussi est dans les repères que les deux épistoliers se donnent : « *Bavarder entre la banlieue parisienne et la prison argentine où se trouve mon père [...] c'est un peu comme du tir à l'arc – avec de l'exercice et un peu d'application, on arrive à atteindre le point de mire, l'endroit pré*

### TISSER SA TOILE

*cis du calendrier où nous nous sommes donné rendez-vous* ». Chaque lettre porte sa date ou donne une indication sur sa probable arrivée à destination. Aucune ne doit se perdre et cela ne va pas de soi. Les censeurs de la prison contrôlent, déchirent, jettent à la corbeille. On ne peut écrire qu'en espagnol. Aucun mot français ne passe, qui pourrait ressembler à un code. Mais ce fil ténu est ce qui suscite la joie de « *l'araignée paternelle* ». Il est dans sa cage, les lettres de sa fille l'en sortent un instant.

Elle grandit, devient adolescente. On trouvera dans les pages de ce roman ces scènes d'enfant ou plutôt de jeune fille qui font le charme des récits autobiographiques. La narratrice découvre la ville de banlieue avec « *ses noms qui parlent de choses qui ne sont plus là* », un Parc du Château de l'Étang, une église Saint-Leu-Saint-Gilles, par exemple. Elle découvre son corps, différent de celui de son amie Fatou, mais soumis aux mêmes contraintes. Elle hurle sans fin en croisant la poupée aux cheveux arrachés qu'exhibe un malade. Et puis il y a Line, Clara, la tante de Sagar, les camarades du collège Travail, le bien nommé. Elle apprend l'allemand, et appartient donc à ce club ou cette caste des « germanistes » que l'on tient encore pour l'élite de l'établissement. Ce sont des détails, des anecdotes, de ces « images » que Laura Alcoba rassemble à l'instar de Nerval, cité en épigraphe.

Nerval n'est pas sa seule référence. À son père qui s'inquiète du manque de lecture, elle cite Verlaine, appris par cœur. Et Gautier, de la même façon. Il lui conseille de lire *Le roman de la momie* et tombe sur cette phrase qui sonnerait comme le presbytère pour Colette : « *En effet, il y a quelques siècles que les colchytes, les paraschistes et les tachireutes ont fermé boutique* ». Le docteur Rumphius l'oblige à une longue plongée en apnée, dans le « *Robertito* ». Notre Petit Robert « s'argentinise » en effet, en côtoyant le maté que l'on continue de boire, et il est le meilleur ami de Laura. Elle ne cesse de le consulter, de chercher en lui les secrets d'une langue qu'elle aime.

Dans un très beau passage, elle écoute avec sa mère et Amalia, meilleure amie de celle-ci et colocataire, le discours de Mitterrand prononcé à Château-Chinon au soir de son élection. Elle est sensible à des formules comme : « *Les humbles militants pénétrés*

*d'idéal* » ou « *des centaines de millions d'hommes sur la terre sauront ce soir que la France est prête à leur parler le langage qu'ils ont appris à aimer d'elle* ». Elle a le sentiment que le nouveau président s'adresse à elle, en particulier. Et si l'on devait éprouver un peu de nostalgie en lisant ce roman, c'est pour cette France rêvée à travers sa langue, langue qu'aime le père prisonnier et qu'il sent incarnée dans *L'homme qui rit*, *Les travailleurs de la mer* ou *La fin de Satan*, de Hugo.

Ce roman pourrait s'intituler « Laura devient française », mais ce serait le réduire plus que célébrer cette nouvelle identité de la narratrice. L'Argentine des années terribles est là, avec Amalia qui se rappelle l'histoire de Mariana et de son compagnon Paco. Il est toujours en retard aux rendez-vous, et dans la clandestinité chaque minute compte.

Comme lui, elle est pourchassée par la police secrète de la dictature. Un jour, elle l'attend dans un appartement. On sonne chez elle. Ce n'est pas celui qu'elle attend. On lira cette histoire tragiquement ordinaire qui en rappelle d'autres s'étant déroulées dans le ciel de l'Argentine, ou dans quelque centre de rétention ou de torture, non loin des stades du *Mundial 78*.

Mais Amalia est aussi celle qui se trouve toujours entre sa mère et elle. Une bonne raison pour être jalouse. Elle prépare le maté, un rite qui ne peut souffrir d'impair. On secoue la « *bombilla* » d'une certaine façon et il faut être né dans la Pampa ou ses environs pour savoir le faire. Le geste est vif, précis. C'est aussi cette vivacité perdue qui révélera à la narratrice le mal dont souffre l'amie de sa mère.

L'été 1981, les trois femmes passent leurs premières vacances. Elles vont à Liverpool-plage, autrement dit Benidorm. Dans une tour, bien sûr, comme si leur destin était de voir les lieux de haut. La mère fait des « *solitario* », la fille feuillette le *Robertito*, Amalia oublie les poussées du mal qui la traque périodiquement.

Un jour, elles apprennent la liberté conditionnelle accordée au père, qui sort de sa cage et de l'immense cage qu'est devenu son pays. La flèche a atteint son but et la narratrice le retrouve. Il n'est pas la mygale dont elle rêvait, mais sans doute beaucoup mieux.

## Liberté sur la route

***Avec ce troisième roman, Marc Graciano poursuit la trilogie entamée avec Liberté dans la montagne (2013) et Une forêt profonde et bleue (2015). Cette œuvre radicale, exigeante, peut dérouter et même rebuter : Au pays de la fille électrique débute par une scène de viol collectif, racontée in extenso sur vingt-cinq pages. Pour autant, il n'y a là aucune complaisance ; au contraire, la précision de l'écriture tend à représenter l'acte pour ce qu'il est : une violence insoutenable. Et c'est parce qu'il aura pu, dans une certaine mesure, appréhender ce qu'a subi l'héroïne que le lecteur sera à même de ressentir les pages qui suivent à leur juste mesure. Portées par une écriture extrêmement détaillée, elles se chargent d'une intensité exceptionnelle, caractéristique d'un écrivain passionnant.***

par Sébastien Omont

Marc Graciano

*Au pays de la fille électrique*

José Corti, 160 p., 19 €

Le début du livre de Marc Graciano est un conte pervers, tordu : une jeune fille à l'allure de « princesse », portant « en office de serre-tête un tube de plastique souple au contenu qui devient électrique et fluorescent quand on le tortille » et qui semble bénie des fées – elle possède jeunesse, beauté, souplesse, talent artistique grâce à la danse, et même argent –, croise la route de quatre hommes qui l'enlèvent à la sortie d'une boîte de nuit et la coincent dans un hangar désert. Nulle explication, nulle jus-

tification : on ne saura rien de ces hommes, sinon leurs attitudes face à la jeune fille et leurs apparences désaccordées : un représentant de commerce, un docker, un routard, un sportif. Leur association, leurs motivations restent un mystère. On peut les voir comme quatre variations sur le thème du beauf ou, plus effrayant, comme quatre types ordinaires.

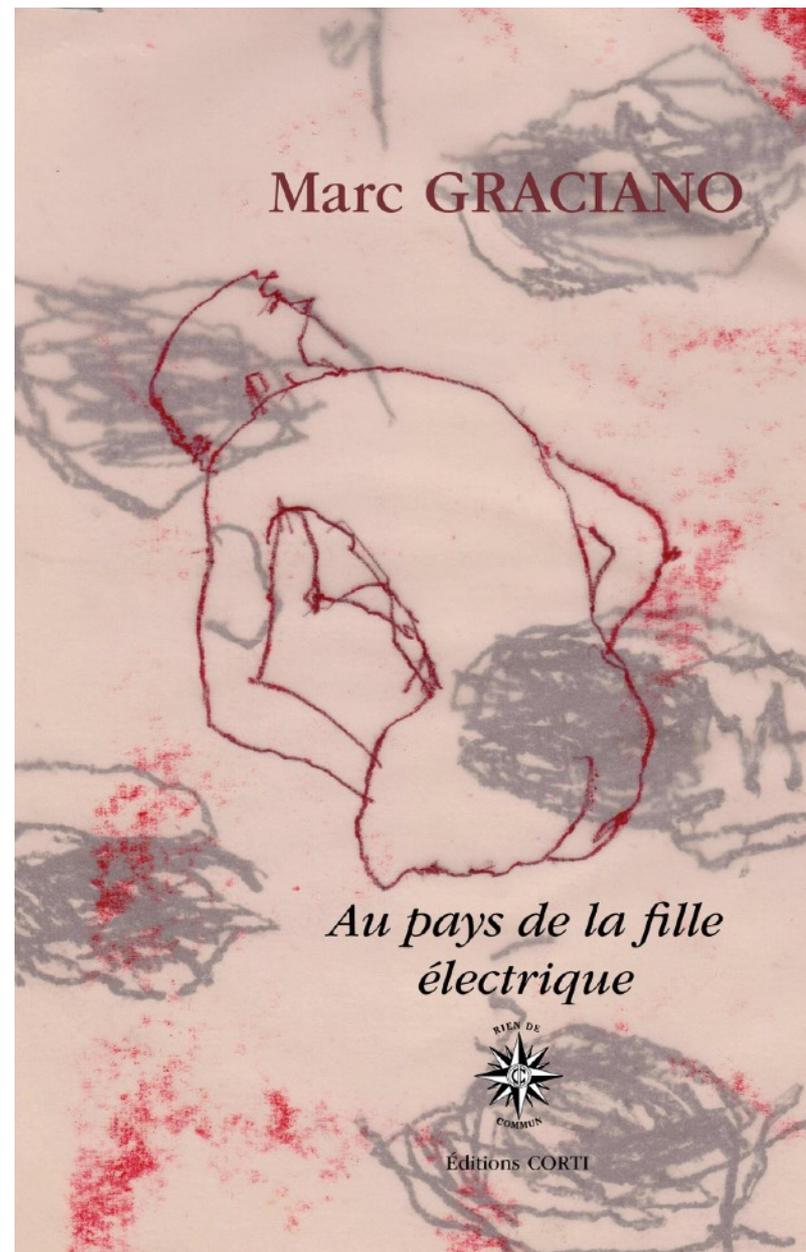
Après les vingt-cinq pages étouffantes du prologue rédigées en une seule longue phrase, tant le personnage de la jeune danseuse porte de charge dramatique, il n'y a presque plus besoin de trame narrative. On suit l'héroïne dans ce qui semble être une errance, une vie précaire, réduite à l'essentiel au fil des routes. En lui déniait toute valeur sociale, les hommes du hangar l'ont réduite à un corps, mais, devenue aphasique, elle va justement exister par ce corps qu'ils lui ont laissé. Ses gestes sont décrits avec une grande précision parce qu'ils sont devenus capitaux : elle conserve sa liberté et sa personnalité grâce à sa souplesse de danseuse. Elle lui permet de se déplacer, d'entrer dans des lieux fermés, et, si ses gestes prennent la forme de rituels, c'est qu'ils le sont vraiment. Ce qu'on pouvait prendre pour la toilette anodine d'une routarde ayant peu d'occasions de se laver prend tout son sens au bout de sept pages quand, en un geste et une ligne, le viol resurgit. Ces longues phrases, ces litanies de « et » et de « puis », au rythme à la fois cadencé et hypnotique, servent à tenir la déréliction à distance, mais créent aussi force et poésie : « *puis elle alla se suspendre à l'horizontale entre deux gros rochers près de la berge, et elle procéda en s'appuyant avec le dos et les plantes des pieds sur la paroi de chacun des deux rochers, et c'était une position qui aurait été malcommode pour quiconque mais qu'elle maintint avec facilité, et elle laissa l'air doux la sécher, et elle ferma les yeux et elle laissa les rayons du soleil la réchauffer et la bronzer, et, même, elle s'endormit dans sa position acrobatique, et, à un moment, elle se réveilla brusquement et elle pencha la tête en une attitude d'écoute, comme si elle n'avait pas été seule et que quelqu'un lui parlait, et elle resta ainsi suspendue tant que les rayons du soleil frappèrent de ce côté de la rivière, ce qui dura bien deux heures* ».

Privée de son existence sociale, la jeune fille gagne paradoxalement une liberté qui s'empare du roman tout entier : celui-ci colle au personnage, au gré de sa marche obstinée, dans ses efforts quotidiens pour

## LIBERTÉ SUR LA ROUTE

trouver de quoi manger, dormir et se laver, à travers ses rencontres. Aux franges consuméristes du monde moderne, buvette, « minimarket », « icetea », Snickers et Nutella, se mêle la nature, qui devient un des moyens pour la fille de se reconquérir. Grâce à l'eau sous toutes ses formes – rivière, lac, piscine, étang, source, océan –, aux animaux qui, sans malice ni dissimulation, lui permettent d'établir des relations, et lui tendent un miroir inversé. Quand ils ont peur d'elle, elle a le pouvoir de les rassurer ou au moins de ne pas leur faire de mal, ainsi à cette « *bête [...] svelte et posséda[nt] un long cou souple* » qui lui ressemble et lui offrira une véritable représentation de ce qu'elle a vécu, mais avec une issue plus heureuse : « *or il y eut, à ce moment précis, une légère saute de vent et son odeur se trouva dans le vent et frappa en plein dans les narines de la bête incrédule, alors elle vit monter des lueurs de terreur pure dans les yeux de la bête parce que la bête venait de comprendre que l'être en face était bien réel, et la bête éternua bruyamment de surprise, puis la bête fit vers l'arrière un grand bond écartelé et grotesque, comme si quelqu'un l'avait prise par la peau du garrot et l'avait soulevée et enlevée brusquement vers l'arrière, puis la bête fit d'autres bonds gigantesques et, en bondissant spectaculairement, s'éloigna rapidement du lieu de la rencontre et alla au sommet d'une crête et, parvenue en sécurité là-haut, cria avec d'autant plus de véhémence qu'elle s'était laissée idiotement surprendre* ».

Les rencontres humaines, si elles sont plus angoissantes, finissent aussi par rassurer la fille et lui permettent de retrouver peu à peu la parole. Elles se font avec des hommes qui ne sont pas si éloignés d'aspect de ceux du hangar mais qui ne sont pas violents : un ancien militaire, un infirmier psychiatrique compatissant et doux, un vigile respectueux, des gendarmes humains. Hors de tout manichéisme, le monde institutionnel n'est ni diabolisé ni idéalisé : les gendarmes ont des attitudes différentes selon les situations, une infirmière compréhensive et apaisante lors de l'arrivée à l'hôpital va se montrer dure quand la jeune fille ne lui obéira pas, tandis que les clichés émaillent aussi le discours de son collègue libertaire. La violence légale, tout en existant, reste mesurée. Simplement, la transcendance n'est pas à chercher du côté du monde social ou des



institutions. Elle viendra de la marge et de la nature.

De nombreux échos résonnent avec les deux premiers romans de Marc Graciano. Les trois livres peuvent se lire comme une trilogie dans le parcours même des personnages : *Liberté dans la montagne* se passait sur la route, les protagonistes se dirigeant vers une montagne où se terminait l'action. *Une forêt profonde et bleue* se déroulait tout entier dans « le haut-pays », alors que le voyage de la fille électrique la conduit de la montagne à l'océan. La structure d'*Une forêt profonde et bleue* est la même que celle du présent roman : une jeune guerrière subit un viol collectif puis se reconstruit par le contact avec la nature et par une rencontre. Mais là

**LIBERTÉ SUR LA ROUTE**

où un seul homme, un médecin lépreux, sauvait la guerrière, dans *Au pays de la fille électrique* l'héroïne est davantage actrice de sa réappropriation de soi et les adjutants sont plus diffus. Si certains personnages en rappellent d'autres, ils ne s'équivalent pas. De plus, là où les deux premiers livres se passaient dans un Moyen Âge indéfini, le dernier roman est situé à l'époque contemporaine, ce qui finalement ne change pas grand-chose, tant la vie des personnages errants, en route, est proche d'une période à l'autre.

Le livre prend parfois l'aspect du conte évoqué par le titre, avec son indétermination socio-temporelle, la forte présence des animaux et la curieuse capacité de l'héroïne à les approcher, l'irréalité onirique de certaines scènes, ainsi celle de la « bête » rêveuse, ou quand la jeune fille voyage toute une nuit à la lueur de la lune sur le dos d'une jument. L'arbitraire de certaines rencontres rappelle également l'univers du conte, en particulier celle d'un vieux gitan, sorcier amical et souriant qui met la jeune fille sur la dernière partie de sa route tout en la laissant l'accomplir seule. Cependant, on pense aussi aux romans picaresques et graves de Cormac McCarthy ; certains passages expriment la même poésie, laconique et ample, grande et dévastée, du voyage solitaire : « *Le lendemain, elle dormit dans une vieille ruine drapée de lierre un peu à l'écart de la route, et c'était encore un lieu sale avec partout des Kleenex qui avaient servi à moucher quelque chose et aussi les restes de revues porno, et, le surlendemain, elle trouva, au milieu d'un rond-point routier, la réplique miniature d'un paysage local, et c'était un cabanon de planches entouré de trois rangs de vignes et elle dormit dans le cabanon, et, le surlendemain encore, elle dormit sur le vieux ponton de bois d'un étang situé un peu à l'écart de la route* ».

Dans la continuité des deux précédents romans, Marc Graciano manifeste dans celui-ci une extrême ambition pour l'écriture romanesque : atteindre à l'intensité par la précision, par la concentration sur les détails. Avec l'idée qu'on peut raconter une histoire palpitante grâce à des gestes, à la manière de se laver, d'entrer par effraction dans un cabanon ou d'allumer une cigarette. Qu'on crée ainsi la présence.

**Converser sans désir**

**Merci pour l'invitation, de Lorrie Moore, l'une des nouvelles les plus admirées outre-Atlantique, illustre bien les qualités et les limites d'un art prisé aux États-Unis. Longtemps professeur d'écriture créative, à l'université de Wisconsin-Madison, Moore écrit dans le style normatif promu par ce genre d'école, esthétique véhiculée par The Paris Review et The New Yorker, où cinq de ces huit nouvelles ont été originalement publiées.**

**par Steven Sampson**

**Lorrie Moore**

*Merci pour l'invitation*

Trad. de l'anglais (États-Unis)

par Laetitia Devaux

L'Olivier, 240 p., 21 €

Une citation de Robert Louis Stevenson apparaît dans la nouvelle qui donne son titre au recueil : « *le mariage est une longue conversation* ».

Il en va de même de ce livre, qui consiste principalement en dialogues, souvent entre une héroïne, dont le narrateur adopte le point de vue, raconté à la troisième personne, et un interlocuteur.

Que se disent-ils ?

Comme dans un film de Rohmer, l'échange tourne autour du désir, mais ici il s'agit plutôt de son absence : il n'y a aucune tension, aucun enjeu. Bienvenue en Amérique !

La prose de Lorrie Moore interroge la figure de l'Américain. Quelle est sa spécificité ? Comment se fait-il qu'à l'étranger on puisse facilement le repérer avant même qu'il n'ouvre la bouche ? Et ce, pas uniquement à cause de sa tenue décontractée et mal assortie, son surpoids étalé impudiquement ou son

## CONVERSER SANS DÉSIR

gobelet Starbucks tenu à la main, des comportements de plus en plus universellement répandus.

Non, ce qui continue à être sa marque distinctive – pour l’instant ! – n’a rien à voir avec sa chair ni avec ses vêtements ou ses outils de divertissement. La différence réside dans l’âme, qu’on aperçoit à travers son visage, dans son sourire. *L’homo americanus* est un être souriant.

Pourquoi ? Parce qu’il est *nice*.

N’en déplaise aux traducteurs de l’anglais, ce mot n’a pas d’équivalent au sein d’un peuple marqué par l’héritage du XVIII<sup>e</sup> siècle et les mœurs de la cour de Versailles, par la Révolution française et une tradition de subversion, voire d’insolence. Dans l’Hexagone, on est encore vacciné contre la niaiserie *nice*.

Mais, aux États-Unis, nonobstant la récente élection de Donald Trump, on vit sous le diktat de cette mentalité. Explique-t-elle la primauté de la nouvelle parmi les formes littéraires cultivées outre-Atlantique ? L’histoire courte est-elle l’expression ultime de l’homme niais ?

Le dernier recueil de Lorrie Moore conforte cette hypothèse. Bien écrits, truffés de métaphores et de descriptions de paysages – les deux grands critères de la littérarité en Amérique –, ces récits mettent en scène un univers désincarné. Les personnages évoluent dans un flou géographique et chronologique, même si, dans quelques textes, on s’aperçoit vaguement qu’on est sous le règne de Bush Jr.

L’écriture de Moore respecte les grands mots d’ordre de l’école du *New Yorker* : l’indifférenciation et l’éternel présent. D’où le foisonnement de surnoms courts, que le narrateur assène à son lecteur, l’empêchant de songer, créant une impression de familiarité. Pat, Kit, Rafe, Bake, Dench, KC, Pete et Tom traversent un univers sans relief, tels des nouveau-nés ne voyant que les choses qui se trouvent en face d’eux, fascinés par leurs perceptions immédiates, dépourvus de souvenirs.

L’écrivain Ben Lerner, interviewé dans nos colonnes, prétend que la littérature est une forme de science-fiction. Lorrie Moore lui donne raison, non seulement par l’intemporalité de ses récits, mais



## Merci pour l’invitation

Lorrie Moore



Éditions de l’Olivier

surtout par tout ce qui en est exclu : le poids de la famille (parents, grands-parents, fratrie), les écrans, le sport (obsession numéro un des Américains), les marques, les gadgets, la géographie (noms des villes et des États), les voitures, les ex-amants, les amis d’enfance, les comptes bancaires, le travail au quotidien, la météo, les douleurs physiques. Bref, la texture d’une vie.

L’Amérique contemporaine serait-elle tellement inintéressante ?

De fait, les écrivains de l’école du *New Yorker* pensent bien faire : en fournissant une description détaillée de la flore de la banlieue provinciale – la *Nature Writing* a fini par coloniser les agglomérations –, ne montrent-ils pas à quel point ils prennent le cœur du pays au sérieux ? Il suffit d’y mêler quelques références elliptiques à la guerre en Iraq et on peut même passer pour subversif : « *En mars, la*

### CONVERSER SANS DÉSIR

*cour était encore boueuse, mais les parterres laissaient déjà deviner quelques tiges de pissenlit et de chiendent. D'ici juin, les armes chimiques avec lesquelles les terroristes menaçaient le pays pourraient peut-être se révéler efficaces pour désherber le jardin.* »

Enfin, ils ne sont pas cons, ces provinciaux ! À la fois militants, écologistes et encyclopédistes, comme des New-Yorkais !

Des huit histoires qui composent *Merci pour l'invitation*, c'est la première, « Débarqué », qui est la plus incisive. « Debarking » a inspiré le titre du recueil entier aux États-Unis : *Bark*. « *Bark* » est un mot polysémique voulant dire « écorce » et « aboiement ». De fait, la couverture américaine est illustrée par le dessin d'un chien, un « *dachshund* » (teckel). L'image n'est pas anodine : aucune race n'est plus évocatrice d'un saucisson – voire d'un phallus – que celle-ci, et par sa forme et par son ascendance allemande. Un animal plat et impuissant, un ridicule bout de chair gigotant.

L'incipit s'inscrit dans cette thématique : « *Ira était divorcé depuis six mois, mais il ne parvenait toujours pas à retirer son alliance. Son doigt s'était empâté à force de désir frustré, de remords intarissables et d'ambitions non réalisées, disait-il à ses amis. "Je vais devoir me faire couper le doigt par un chirurgien." L'anneau (a priori en or, même si, désormais, il doutait de tous les cadeaux de Marilyn, alors allez savoir) encerclait son annulaire boudiné, lequel avait grossi tout autour comme une putain de vigne insouciant. "Peut-être que je devrais me couper toute la main et la lui envoyer", annonça-t-il au téléphone à son ami Mike...* »

Couper le boudin, dès le premier paragraphe ? Pour l'envoyer à l'ex-femme affamée ? Pas si vite ! On aura le temps... et une seconde castratrice. Qui plus est, Ira est déjà circoncis.

Quelques jours plus tard, le héros assiste à un dîner où il rencontre Zora – le « Z » du prénom revêt-il le sens identifié par Barthes dans *S/Z* ? –, et lui demande ses coordonnées.

S'ensuit l'intrigue convenue de « Débarqué », celle d'une « relation » à l'américaine, une aventure dénuée d'érotisme et d'amour. Pour leur premier tête-à-

tête – le mot « *date* » manque aussi d'équivalent en français, Dieu merci ! –, le couple sort dîner, s'ennuie, et rentre chez Zora, où le héros entend la déposer. À sa grande surprise – et celle du lecteur, lui non plus n'ayant rien ressenti au restaurant –, Zora se jette sur lui, en conformité avec les règles en vigueur aux États-Unis, et lui roule une pelle.

Le monopole féminin de l'initiative sexuelle est-il une bonne chose pour la littérature ? La nature a horreur du vide, la fiction aussi. Lorrie Moore octroie à ses héroïnes les prérogatives délaissées par l'homme émasculé. Si elle pousse à la caricature son portrait de Zora, est-ce pour montrer à quel point les codes du XXI<sup>e</sup> siècle sont dysfonctionnels ?

En tout cas, cette pédiatre fait peur. Invité dans le salon de sa maîtresse, Ira découvre des photos d'elle et de son fils entre les jambes de sa mère, « *nu comme un chérubin* ». Il verra également une douzaine de sculptures en bois réalisées par Zora, dans lesquelles elle avait creusé un trou dans le pénis à l'aide d'un vilebrequin. On est très loin de la distance entre les sexes respectée par Rohmer !

« Débarqué » se clôt abruptement – la brièveté d'un récit favorise sa légèreté – après la sixième « *da...* », pardon, « entrevue » du couple. Vont-ils se revoir ? Ira se réfugie dans un bar, haut lieu de réparation de la virilité masculine. Nous sommes à la veille de Pâques, Ira s'identifie alors à ce Juif de l'Antiquité, lui aussi malheureux en amour, qui a fini les membres troués et attachés à une croix, la peau écorchée après son *debarking*. Humilié par l'indifférenciation sexuelle, Ira cherche un encadrement identitaire de substitution : la religion.

Hélas, l'époque est à la mollesse. Ira a beau essayer de provoquer son auditoire non juif en proférant des remarques blasphématoires, personne ne jette de pierres sur lui.

Une littérature sans agression constitue-t-elle la bonne parole d'aujourd'hui ? Les écoles d'écriture créative le prêchent. En effet, on a affaire ici à une forme de science-fiction : au portrait de l'homme universel de l'avenir, l'*homo gentilis*.

Lorrie Moore est la prophétesse du nouveau millénaire.

## Un grand roman sur les identités mouvantes

***Vladislav Bajac retrace la vie de Mehmed Pacha Sokollu, Serbe, né chrétien en 1505 en Bosnie-Herzégovine, et enlevé à l'âge de dix-huit ans pour devenir janissaire à la cour ottomane. Jonglant avec l'histoire et les idées, Hammam Balkania se lit comme une parodie des controverses qui ensanglantent l'histoire serbe depuis longtemps, quand chacun revendique une origine « originale ».***

par Cécile Dutheil

---

Vladislav Bajac, *Hammam Balkania*  
Trad. du serbe par Gojko Lukić  
Éditions Galaade, 350 p., 24 €.

---

Connaissez-vous Ivo Andrić ? Sûrement. Né en 1892 en Bosnie-Herzégovine, il a vécu, enfant, à Visegrad dont il a immortalisé le pont sur la Drina dans un roman du même nom, construit par un des plus grands vizirs de l'Empire ottoman, Mehmed Pacha Sokollu. L'un des fils spirituels d'Ivo Andrić se nomme Vladislav Bajac, il est né quelque soixante ans plus tard, en 1954, et il a entrepris d'écrire une autre histoire de ce vizir serbe, en se plaçant sous le signe de son aîné, mais en prolongeant ce pont jusqu'à nous, sous des auspices inattendus, davantage, dirions-nous, déconstructivistes et conceptuels.

Épris de poésie, de littérature et de rock and roll, d'histoire et d'histoire des idées, Vladislav Bajac a créé une maison d'édition nommée Geopoetika, c'est dire si, dans son esprit, la question de la géographie et de la terre est liée à celle de la langue, son pouvoir, ou plutôt, son rôle de réservoir : réservoir de l'enfance, des origines, des premiers sons entendus dans la vie, que chacun transporte avec soi jusqu'à la mort. Geopoetika publie de nombreux écrivains contemporains, dont la plupart sont

de grands humanistes et voyageurs de notre temps : Orhan Pamuk, Umberto Eco, Alberto Manguel, António Lobo Antunes, mais aussi Soljenitsyne, Bob Dylan et Leonard Cohen... C'est important : beaucoup sont des interlocuteurs que Bajac invite en chair et en os dans son *Hammam Balkania*.

Le fil narratif de ce drôle d'engin romanesque est double. D'une part, l'auteur raconte l'histoire de Mehmed Pacha Sokollu, Serbe, né Bajica Sokolović en 1505, en Bosnie-Herzégovine, et enlevé à l'âge de dix-huit ans par le gouverneur chargé de repérer les garçons les plus doués pour devenir janissaires à la cour ottomane. Les chapitres qui lui sont consacrés sont indiqués par des lettres de l'alphabet latin : A, B, C... D'autre part, l'auteur nous invite à participer à toutes les réflexions que lui inspire cette histoire de Mehmed Pacha, y compris ses échanges avec ses amis artistes et intellectuels, de brèves analyses du sens d'un mot, des conclusions inattendues, voire incongrues, qu'il tire de tel fait ou tel chiffre : ce soliloque à variable ajustée est également scindé en chapitres brefs, alternés avec les autres, mais indiqués par des lettres de l'alphabet cyrillique serbe. Dans la version originale, ces chapitres-ci étaient écrits en cyrillique serbe, l'autre alphabet d'un peuple habitué à lire les deux graphies, Vladislav Bajac jouant de toutes les combinaisons possibles, dont la combinatoire linguistique.

Car Bajac, que l'on ne sache ouvertement oulipien, est un amoureux des chiffres et un écrivain facétieux. L'alternance entre les lettres latines et cyrilliques serbes n'est pas stricte, de même que son roman ne démarre pas immédiatement, mais après une série de hoquets intitulés « Avant le début », « La fin », « Le début même », « Après le début », qui ont leur équivalent à la fin : faut-il y voir une concession à l'esprit du temps qui voit de nombreux écrivains mettre en scène leurs hésitations, leurs doutes, ou simplement leur travail en train de se faire ? Une parodie des controverses qui ensanglantent l'histoire serbe depuis si longtemps, quand chacun revendique une origine « originale », sans cesse démentie et contredite par un autre qui détient une origine encore plus « originale » ? Chez Vladislav Bajac, il y a là quelque chose de swiftien, de tragi-comique, d'auto-dérisoire, qui touchera jusqu'aux lecteurs français ayant vu l'éclatement de la Yougoslavie dans le sang, les génocides et les guerres.

**UN GRAND ROMAN  
SUR LES IDENTITÉS MOUVANTES**

La vie de Mehmed Pacha est fascinante. Celui qui deviendra un des lieutenants les plus proches de Soliman le Magnifique a été arraché à sa famille, converti à l'islam, et formé à l'art de la guerre et de la conquête, laquelle l'a renvoyé plusieurs fois sur sa terre natale. Cet impôt du sang était une forme de méritocratie impériale ou, pour le dire avec l'auteur, une forme d'esclavage impérial : « *Ce qu'on lui proposait, en fait, c'était d'être un esclave parfait.* » Le sort semblera cruel au lecteur d'aujourd'hui, mais Bajac, auteur de haïkus, est le romancier le moins lyrique que l'on puisse imaginer. Son style et sa plume excluent le pathos : le lecteur ne doit pas s'attendre à la moindre scène de séparation déchirante, la moindre description sensuelle de la terre serbe que le jeune novice en théologie chrétienne quitte, contraint et forcé. L'écrivain procède avec une forme de détachement et de douce froideur remarquables, çà et là surprenantes, sans doute salutaires quand on connaît le déchirement lié à la question de l'identité dans la région des Balkans. « *Sa venue en Turquie était voulue. S'il était conduit à l'étranger ce n'était pas pour disparaître, mais pour devenir quelque chose. [...] Il ne savait pas que le corps peut lire aussi bien que l'esprit, ce que son corps était justement en train de faire pour le protéger de la nouveauté : relire son enfance, sa langue, sa foi, ses parents, ses frères et sœurs, sa cellule monacale, et sceller tout cela dans les recoins les plus enfouis de sa chair, préparant de la sorte à une période de sommeil – aussi longue qu'elle dût être – les messages distillés par sa langue maternelle.* »

Bajac n'est pas un conteur qui enjolive pour séduire le lecteur et donner de la chair aux personnages, aux lieux ou aux paysages. Il raconte en réfléchissant, c'est-à-dire en méditant, accompagnant les faits qui jalonnent la vie fabuleuse de Mehmed Pacha de son interprétation de penseur, de toutes les digressions dont il a envie, à l'intérieur des chapitres biographiques, et, bien sûr, dans les chapitres alternés. Ce faisant, il dessine le parcours d'une vie suivant ses traits principaux, ses grandes lignes, comme une trajectoire effilée, parfaite, sans couleurs, ni parfums, ni saisons, ni nature. Le parti pris, à la fois anti-esthétisant et anti-roman-historique, donne naissance à un roman passionnant mais dépassionné, objectif car intellectuel et réflexif, mais subjectif car souvent, le lecteur pénètre dans la conscience du personnage principal. Au fond, il semble que ce qui intrigue et fascine Bajac est la résignation, la sagesse, la *prudencia* avec les-

# Vladislav Bajac

ROMAN

## Hammam Balkania

« L'un des plus ambitieux romans de notre époque. »  
– *Internazionale*

« Un livre merveilleux, extrêmement moderne  
et habité par le souffle de l'histoire. » – *Berliner Zeitung*

## Galaade

quelles Mehmed Pacha accepte d'être défait de tout ce qui le constitue en son cœur – une résignation d'apparence qui choquera le lecteur de 2016, c'est donc bon signe. Répondant aux questions de ses camarades à l'esprit mutin, enrôlés comme lui dans l'armée ottomane, Mehmed Pacha répond : « *Quel genre de rébellion ? Elle ne pouvait certainement pas être ouverte, mais intériorisée, clandestine. [...] Bien sûr ils étaient libres de continuer ainsi, mi-secrètement, mi-ouvertement, à contester la foi promise au prophète Mahomet, mais ils devaient savoir que le danger d'être trahis [...] il évoqua une possibilité... celle d'une dualité dans la foi.* » Faut-il dire à quel point ces questions de conversion, de fidélité et de foi sont actuelles et stimulantes, même, ou plutôt surtout déplacées à une époque et dans un empire si éloignés ? Une des grandes vertus du texte de Bajac est de les mettre en scène avec une pleine liberté, à plat, dépouillées, autant que faire se peut, d'émotivité, d'affects, d'idées préconçues.

**UN GRAND ROMAN  
SUR LES IDENTITÉS MOUVANTES**

Abolit-il pour autant le sentiment, la nostalgie, l'attachement ? Non, et ce sont sans doute les passages et les réflexions les plus marquantes, sur le cœur du cœur de ce qu'il faut bien appeler l'identité. Bajica/Mehmed, dont toute la vie est liée à l'armée ottomane, donc aux expéditions et aux pillages, s'appuie sur l'amitié de Joseph/Yussuf, architecte et constructeur de fortifications, né à Kayseri, au cœur de l'Empire ottoman, et non pas aux confins, comme lui. Leur complicité est l'occasion d'échanges sur l'empire, sa plasticité, sa mobilité, la relativité des notions de centre, de périphérie... Mehmed/Bajica survit aussi parce que son talent et ses consécutions successives (il a le titre d'*aga*, puis de *pacha*, puis est nommé *beylerbey* de Roumélie...) lui permettent de faire venir et de convertir sa famille (sauf sa mère, car « *il fallait qu'une partie des Sokolovic restât dans leur patrie* », pense-t-elle). Les expéditions militaires sont l'occasion de retrouver sa terre et ré-entendre sa langue maternelle : Vladislav Bajac parle à cette occasion de « *joie assoupie* », expression saisissante qui prolonge l'image de l'identité originale en sommeil.

C'est ainsi qu'au moment où Mehmed prépare l'expédition contre la Hongrie, il envoie des missives rédigées en serbe à toute la noblesse serbe : « *C'était la première fois qu'un Ottoman si haut placé s'adressait au nom de l'Empire sans intermédiaire, et dans sa langue [...] un peuple embourbé depuis des décennies dans les mensonges et les promesses, séduisantes mais irréalisables, que ne cessaient de leur faire à leur tour de rôle les Hongrois, les Autrichiens, les Latins et les Russes. [...] même un mensonge était plus flatteur dans sa propre langue.* » Le *sérasker* (chef de l'armée) n'écrit pas en serbe par cynisme et désir de soumission, puisqu'il s'adresse aux siens, mais presque malgré lui : c'est ainsi que le félicite Soliman le Magnifique : « *Tu as fait des Serbes nos alliés, et tu as inquiété nos ennemis, beau coup double.* »

Bajac ne récuse pas la notion d'empire, il ne récuse surtout pas l'idée d'être deux, double, bi-, de marcher, de croître et de s'épanouir avec deux prophètes, deux langues, deux allégeances. Après tout, il a placé son roman, dès la première ligne du prologue, sous le signe d'Épicure, pour conclure ces pages, non pas sur l'hédonisme, mais sur « *la pérennité du relativisme éthique* ».



Vladislav Bajac © Studio Babic

Le livre atteint des sommets de drôlerie triste et fataliste quand Bajac évoque la Yougoslavie, petit empire qui fut celui de son enfance. Les lecteurs âgés de plus de quarante ans se souviennent de cette entité qui semblait aller de soi, menée par un Tito réputé plus indépendant que ses homologues au sein du bloc soviétique. « *Quand on considère certains phénomènes sous un nouveau jour, remarque Vladislav Bajac, il arrive qu'ils acquièrent d'autres formes, d'autres qualités, et que ce qui s'y rattache change aussi. Vus sous un éclairage inédit, même les Yougoslaves deviennent possibles. Il est pourtant bien plus probable qu'il ne restera de leur existence qu'un souvenir intangible, un sentiment, celui de "yougoslavité".* » « *Les Yougoslaves sont, jusqu'à nouvel ordre, en hibernation.* »

« *En sommeil* », « *assoupie* », « *en hibernation* » : Bajac n'est pas dupe, mais lucide, plutôt pessimiste, constatant l'alternance de conglomération et de fragmentation « de l'humus et de la pierre balkaniques », la mise en sourdine toujours précaire du conflit possible, du réveil des passions et de la haine. D'où vient alors que son livre procure un sentiment d'aération et de légèreté ? Des chapitres alternés qui sont soit des prolongations de celui d'avant ou d'après, soit des digressions gratuites, fortuites, un cheveu sur la soupe que chaque lecteur s'appropriera, ou non, qui dessinent le paysage intellectuel et esthétique dans lequel évolue Bajac : un paysage grand ouvert, mais inscrit dans la génération de l'écrivain, qui outrepassa la Serbie et l'Empire ottoman. Bajac partage les conversations qu'il a eues avec Allen Ginsberg ou le poète Kenward Elmslie sur la difficile relation entre célébrité et compétence (quand la première vient étouffer la seconde), avec James Laughlin, éditeur américain, indépendant et européenophile, créateur de New Directions, avec Orhan Pamuk et sa connaissance intime de la frontière Orient-Occident, avec

**UN GRAND ROMAN  
SUR LES IDENTITÉS MOUVANTES**

d'autres, avec lui-même, avec le lecteur (« *L'information n'est-elle pas de taille ?* » l'alpague-t-il en direct alors qu'il explique que l'Empire ottoman reposait sur des hommes n'appartenant pas à l'ethnie ni à la religion dominantes)...

Fourre-tout ? Plutôt collage, composition élaborée, divagations, associations ou vers libres. Tout ce qu'il dit est inattendu, souvent renversé. Bajac l'éditeur s'exprime plusieurs fois, réfléchissant notamment sur l'importance accordée aux chiffres de vente et aux classements pour en souligner l'absurdité : nombre de semaines en tête des ventes, nombre d'éditions reliées, cartonnées, souples, de poche, nombre de traductions... « *à vous donner le tournis* ». Puis viennent les contrats d'édition, qui prévoient jusqu'à l'outre-tombe de l'écrivain : « *Il est heureux que les livres survivent à leurs auteurs, mais le compte lui aussi tient bon : il suit l'écrivain dans l'au-delà et ne lui permet pas de renoncer à ses droits. Cette partie du temps post-mortem est de la mathématique béate.* »

Il faut, pour apprécier cette « installation », être prêt à une lecture aventureuse et accidentée, accepter et aimer la désinvolture de Vladislav Bajac. Après tout, rien n'empêche de lire les chapitres historiques en continu, puis les autres, et dans le désordre. Il est même possible d'y voir du sens, une forme de lecture balkanisée, fragmentée et conglomérée au gré de chacun. Un comble pour un écrivain qui propose aussi une approche mathématique du monde et des phénomènes. Une mise en pratique du hasard, pourquoi ce chapitre plutôt qu'un autre ? Pourquoi l'Empire ottoman plutôt que l'Empire soviétique ? La Serbie plutôt que la Yougoslavie ? Demeure un substrat, une langue, des sons, des bruissements, des berceuses (lisez, par antithèse, page 88, la description des bruits de la guerre pour prendre la mesure de l'importance accordée par Bajac à l'ouïe). Mais aussi quelques idées fortes sur l'amitié, l'amour, le gouvernement exercé par le bouclier, bien supérieur à celui que l'on exerce par le glaive, la douceur moite du hammam où l'on se fouette « *à en devenir idiot* », car « *ici se rencontrent la kabbale, le zen, le soufisme, l'ascèse orthodoxe, l'effacement catholique de la peur du péché, l'islam artistique...* ».

Cet article a été publié sur [Mediapart](#).

**Mia Couto,  
écrire mozambicain**

***Lire Mia Couto est une expérience singulière et radicale : on entre dans un monde où la réalité se recompose tout le temps, car la parole qui la dit s'invente et se modifie sans cesse. L'écrivain mozambicain dont c'est le pseudonyme est biologiste. Le romancier, connu pour La confession de la lionne ou L'accordeur de silences (Métailié, 2015 et 2013), est aussi nouvelliste : les éditions Chandeigne, spécialisées dans la littérature lusophone, publient un recueil demeuré sans traduction française depuis sa parution en 1994, c'est-à-dire dans les premières années d'écriture de Mia Couto et peu de temps après la guerre qui a meurtri le Mozambique.***

par Pierre Benetti

---

Mia Couto  
*Histoires rêvées*  
Trad. du portugais (Mozambique)  
par Elisabeth Monteiro Rodrigues.  
Chandeigne, 167 p., 17 €

---

Dans un avant-propos vibrant, Mia Couto écrit : « *Pendant d'incommensurables années, les armes avaient versé le deuil sur le sol du Mozambique. Ces textes ont surgi en moi entre les rives de la douleur et de l'espoir. Après la guerre, je croyais que seules restaient des cendres, décembres sans intériorité. Tout pesant, définitif et sans réparation.* » Continuons de le citer : « *Durant tout ce temps, la terre a gardé, entières, ses voix. Quand on leur a imposé le silence, elles ont changé de monde. Dans le noir elles sont demeurées*

**MIA COUTO, ÉCRIRE MOZAMBICAIN**

*lunaires.* » Les vingt-six textes qui suivent, souvent de quelques pages concises, ne se rapportent pas directement à la guerre, toujours vue de biais. Dans « Pluie : la rêvérée », qui fait écho à un court roman de Mia Couto intitulé *La pluie ébahie* (Chandeigne, 2014), l'eau, motif qui parcourt l'ensemble du recueil, réapparaît dans le ciel quand la guerre s'estompe. Les autres occurrences sont rares, mais on lit dans « La pipe de Felizbento » : « *La vie s'attérait au temps, les arbres gravissant les hauteurs. Cependant un jour, la guerre débarqua capable de toutes les variétés de la mort. Dès lors tout changea et la vie devint excessivement mortelle.* »

Voilà comment Mia Couto dit autrement et donc autre chose. Le conflit entre le gouvernement dirigé par le Front de libération du Mozambique (FRELIMO) et les rebelles de la Résistance nationale du Mozambique (RENAMO), de 1977 à 1992, a l'air bien loin de tout cela. En plus de la guerre d'indépendance qui s'est terminée deux ans auparavant, c'est pourtant bien ce qui a déchiré des êtres, des mémoires, toute une communauté, que le conte semble entreprendre de réunir, au moins symboliquement. Mia Couto, à l'époque, a agi personnellement. En tant que journaliste, en tant que militant du FRELIMO, qui venait de dégager le Mozambique de la tutelle coloniale. Mais, ici, sa réponse aux meurtrissures se trouve dans la recherche d'une langue qui recomposerait ce qu'il nomme les « voix de la terre » et qu'il dissimule dans le récit. Réduites au silence, tapies dans la nature et les foyers, elles sont tout autant des voix d'hommes et de vivants que d'animaux et de plantes, de disparus, d'enfants et d'ancêtres, voix d'un monde invisible qui n'a pas moins de réalité et de valeur que son envers. Il faut entrer dans la terre, la creuser pour les trouver, les extraire de leur gangue de silence pour les transmettre.

Chaque nouvelle se déroule dans cet espace d'entre-deux, un lieu indéfini et en cela semblable aux êtres de décalage et de manque qui l'habitent, à l'image de celui de la première nouvelle du recueil, Vovô, qui est « *de ceux qui se taisent parce qu'ils savent et de ceux qui parlent même sans rien dire* ». Un autre « *décrivait ce qui n'existait pas* ». Un troisième dit : « *Je souffre, finalement, de la maladie de la poésie : je rêve d'endroits où je ne suis jamais allé, je ne crois qu'à ce qu'on ne peut pas prouver.* » Vouloir faire entendre ces voix-là, qui ont l'air « ailleurs », est une résistance douce mais pleine de force.

Traversée de néologismes, d'idiotismes ou de jeux de mots qui rappellent fortement le travail du Brésilien Guimarães Rosa [1], la langue qui dit ces voix a bien sûr des aspects techniques que les traducteurs connaissent mieux. Ils sont en soi un objet de lecture et de rêverie. Mais, en dehors de cela, que se passe-t-il pour qu'on soit à ce point saisi par cette langue, qu'on ait l'impression d'y percevoir une forme de vérité ? Il faut certes parfois faire un choix entre suivre les détails du récit ou bien la suivre, elle, dont les inventions fascinantes ressemblent souvent à de courts miracles et qu'Elisabeth Monteiro Rodrigues fait passer en français avec beauté et attention. Il arrive que les deux soient possibles dans le même geste de lecture, et c'est alors comme un enchantement où tout s'associe, où ces « voix », dissimulées dans la narration, exercent pleinement leur puissance, recouvrent toute la réalité sensible.

L'ambition universelle de ces textes est grande, et elle est réalisée. Blanc et africain, descendant d'Européens et mozambicain, Mia Couto concentre en lui-même les complexités de son pays, où la langue nationale – le portugais – cohabite avec plus de quarante langues bantoues. Ce n'est sans doute pas pour rien que la langue que parlent ses textes maintient un air indéfini. Pour dire les voix de cette terre, il faut une langue qui dise toutes les langues en les intégrant et en les transformant dans un geste poétique, une langue qui ne soit pas uniquement attachée à une œuvre, mais qui soit proprement « mozambicaine ». Pas dans le sens de ce qui limite, enferme ou sépare. En un sens plus profond, plus difficile aussi, mais plus espérant.

1. Les nouvelles de João Guimarães Rosa ont paru en 2016 : *Mon oncle le jaguar & autres histoires* (Chandeigne), dont Hugo Pradelle [rend compte dans ce numéro](#). Lire également [Mathieu Dosse](#), toujours dans ce n°23.

## Guimarães Rosa, la langue altérée

***Les récits auxquels João Guimarães Rosa travaillait au moment de sa disparition sont enfin accessibles en français dans une traduction remarquable.. En même temps que ce livre d'une puissance rare, paraît aux mêmes éditions Chandeigne un beau conte richement illustré. On y perçoit la puissance d'un écrivain ardu et envoûtant qui fait des métamorphoses permanentes des choses et de la langue le moyen de concevoir l'altérité. EaN publie également un texte de Mathieu Dosse, le traducteur de Mon oncle le jaguar, sur João Guimarães Rosa.***

par Hugo Pradelle

---

João Guimarães Rosa  
*Mon oncle le jaguar et autres histoires*  
Trad. du portugais (Brésil) par Mathieu Dosse  
Chandeigne, 432 p., 22 €

*Sept-de-carreau, l'âne du Sertão*  
Trad. du portugais (Brésil)  
par Michel Riaudel  
et illustré par Olivier Buisson  
Chandeigne, 96 p., 22 €

---

Lire João Guimarães Rosa, c'est faire l'expérience d'une langue radicalement altérée. Elle impose un rythme différent, unique, qui modifie la perception même et donne au langage une puissance qui fait presque perdre pied. On doit y trouver des appuis, l'appriivoiser en quelque sorte. Perturbante, elle forme un flux qui se brise par des heurts dissonants, des changements abrupts.

Ce rythme singulier pousse à l'interroger en permanence, comme si, par son obscurité même, elle gagnait une clarté seconde. Les images qui y prennent corps, l'étrangeté, le rythme souvent agrammatical ou apposé obligent à un régime de lecture qui se réinvente sans cesse et qui impose de se débrouiller de la touffeur d'un texte qui semble animé d'un mouvement perpétuel, toujours instable, changeant, comme un marécage.

Si elle trouve son acmé dans son roman le plus célèbre, *Diadorim*, la langue demeure au centre de tous ses livres. Les récits inédits – hormis *Mon oncle le jaguar* qui avait déjà paru – que publient les éditions Chandeigne témoignent de la volonté de Guimarães Rosa d'élaborer une langue qui ne renvoie qu'à elle-même, d'inventer un lexique et une dynamique verbale absolument uniques qui donnent naissance à un univers autonome, parfaitement atypique. Les textes, plus ou moins longs, qui composent ce recueil obéissent tous à un même principe : dire le même absolu, la répétition d'une expérience, encore et encore, sans jamais répéter la même forme.

C'est l'évolution des formes, leur complication progressive, en même temps que la cohérence profonde d'œuvres séparées par de grands laps de temps, qui président à la composition, par Guimarães Rosa lui-même dans les derniers mois de sa vie, d'un volume qui semble répéter toujours l'angoisse de la transformation, le trouble à se confronter à la sauvagerie, à la vie extrême d'un Sertão mythologique. Variant les registres, Guimarães Rosa travaille toujours la même matière, les mêmes réalités, le même sentiment angoissé de s'abîmer dans la langue, de ne pouvoir les dire qu'en la distordant toujours davantage. Il la transforme ainsi en une matière plastique qui mue sans cesse (comme le serpent de la première nouvelle), se déborde, se replie, dans un mouvement stupéfiant de disproportion.

Certes, il n'introduit ces effets que progressivement, mais même les nouvelles les plus précoces, comme « Mauvaise bête » ou « Entredeux », ne se limitent pas aux expériences rurales qu'elles décrivent (la morsure d'un jeune homme par un serpent venimeux ou la découverte du métier de vacher), mais s'emploient à comprendre comment elles ne prennent corps et sens qu'au travers de la langue elle-même. L'expérience de la ruralité, la description de la nature, des activités paysannes ou forestières, ne tiennent que par le biais d'une langue qui s'invente pour les exprimer. Le conte

## GUIMARAES ROSA, LA LANGUE ALTÉRÉE

qui a paru également en 2016, illustré par des gravures d'Olivier Besson, *Sept-de-Carreau*, raconte ainsi comment un petit âne survit à l'emportement d'un immense troupeau par une rivière en crue, en intercalant toutes sortes de petites histoires que se confient les vachers. L'inventivité stylistique de Guimarães Rosa s'y déploie, grâce à une narration qui alterne des parties dialoguées d'une grande vivacité et de longues descriptions énumératives qui témoignent d'une inventivité lexicale virtuose. Au début du conte, il décrit ainsi l'ébranlement d'un immense troupeau : « *Surplombant la cordillère de bosses sinueuses, oscillait la mâtire des cornes. Et se comprimaient les uns contre les autres les flancs des sang-mêlé de toutes les demi-races plébéiennes des champs-généraux, de l'Urucuia, des ravins du rio Verde, des réserves de Bahia, des prairies du Goiás, des steppes du Jequitinhonha, des pâtures libres du sertão sans fin. Seuls seigneurs des robes les plus originales et impossibles : noires, mates, charbon, mouchetées, baies, rouges, rosées, ocres, orangées ; des châains virant au carmin, des vermillons moirés d'encre ; d'autres striés, rayés, bariolés ; des frisons, marquetés de polynésies bizarres ; des écaillés chatoyants ; des goyaviers fraises étranges, au pelage cerclé de lignes concentriques – des courbes et zébrures brun sale sur fond verdâtre, comme des coupes d'agate cépacée, de grands nœuds de bois façonné ou des surfaces taillées dans le granit impur. Telles des courants océaniques, d'incessantes files se meuvent en ronde tourbillonnantes : sempiternel va-et-vient, naseaux baveux pointés, et les queues qui ne cessent d'épousseter l'air de leur balayette. Ils s'assemblent.* » Une créativité lexicale et sonore qui mime, dit Guimarães Rosa, « *le rythme sonore d'un troupeau en marche (...)* On pourrait tout aussi bien, avec le même effet, n'écrire que *lalala-la..la, ra, la ra... , la-la-la... etc.*, et comme on solfie, sans paroles, un morceau de musique. »

Il ne faudrait pas penser que, pour Guimarães Rosa, le sens importe peu et que ses livres ne s'apparenteraient qu'à de vastes expériences langagières sans but. C'est bien la recherche stylistique, l'élaboration d'une autre langue qui fascine chez Guimarães Rosa, mais elle ne tourne jamais à vide. Ainsi, la création d'un lexique fascinant constitué de néologismes innombrables et de tournures étranges – « *j'ultraexistais* », « *me dessentais* », « *les vaches passivissimes* », « *l'antéaurore* », « *la terre sépultratrice* », « *transluisait* »... –, l'introduction de mots empruntés à d'autres langues, indiennes ou espagnole par exemple, une rythmicité originale fondée sur la répétition extrême de tournures ou de mots,

João Guimarães Rosa

## Mon oncle le jaguar & autres histoires



une prose dont la fluidité se rompt soudain : tout arrête la lecture et pourtant le lecteur est comme envoûté par la manière dont le texte se déploie avec une puissance inouïe. À chaque page, une invention fascine, une trouvaille éblouit. L'écriture, hypnotique, semble à la fois évidente et opaque, comme si le lecteur s'appropriait une langue étrangère et pourtant transparente. On fait, en lisant, l'expérience de l'autre dans le semblable, comme de l'étrangeté de sa propre langue. La parole poétique que crée Guimarães Rosa semble contenir tous les possibles de toutes les langues. Sa prose dévoile un potentiel qui donne au texte une épaisseur qui paraît inépuisable. Les récits résistent, instaurent une lecture qui ne prend sens que dans la dilatation de sa durée, nécessaire pour en découvrir les jeux, les méandres et jouir des surprises permanentes qu'ils réservent.

La grande qualité de cette édition – qui permet de découvrir Rosa dans des formes assez brèves afin de s'accoutumer aux distorsions de son style déconcertant – tient au travail exemplaire de son traducteur qui a su, avec subtilité et intelligence, rendre l'étrangeté de la langue, des langues serait-on tenter de dire, de Guimarães Rosa, sans ni trop l'accentuer, ni sans l'aplatir. Mathieu Dosse a déjà traduit le très beau *Vies arides* de Graciliano Ramos (Chandeigne) et a reçu cet automne le Prix de la traduction d'Arles pour *Mon oncle le jaguar et autres histoires* et il publie dans ce numéro d'EaN un texte sur João Guimarães Rosa. Ce traducteur semble à la hauteur d'une œuvre qui, si elle paraît complexe et désarçonne au premier abord, n'en possède pas moins l'évidence généreuse des plus grandes œuvres. Ainsi, dans *Mon oncle le jaguar*, l'éblouissant récit dans lequel un Indien se transforme en une « *once* », passant de l'humanité à l'animalité, par une transfiguration perçue exclusivement par le discours qu'il tient à un étranger : « *Une once est une once – on dirait un serpent... Elle se retourne dans tous les sens, vous avez l'impression qu'elle est nombreuse, qu'elle se change en plusieurs. Eh, même sa queue cogne. Elle s'entortille, s'enroule, cabriole, eh, elle se plie toute, se détord, rétrécit... M'sieu est pas ha*

**GUIMARAES ROSA, LA LANGUE ALTÉRÉE**

*bitué, il peut pas voir ça, il détourne les yeux... Sa force, vous pouvez pas savoir ! Elle ouvre grand sa gueule, à faire peur, tout enrouée, enrouée. C'est fou comme elle est rapide. Elle vous tire vers le sol. Aïe, aïe, aïe... Parfois, elle arrive à s'enfuir, elle s'échappe, elle disparaît dans le paquis, en rage. Dans les affres déjà, et elle tue encore, elle tue toujours... Elle tue plus vite que tout. »* Le soliloque de cet homme qui perd la raison résume les enjeux qui donnent une cohérence à la collection de textes que propose Guimarães Rosa. La transformation, la métamorphose, le passage d'un état à un autre, la transmutation d'une identité ou d'une langue, semble l'une des clefs qui permet de lire ces textes dans un même mouvement malgré le disparate de leurs tons, de leurs formes ou de leurs sujets.

Chacun d'eux procède d'une altérité. Un changement se produit, des différences se confrontent qui passent toujours par un décalage de la langue. Ainsi, dans « Les chapeaux itinérants », un jeune citadin commente, dans une langue vieillotte et précieuse qui fait rire, la disparition de son grand-père, dans « Mon oncle le jaguar » plus évidemment, c'est l'hybridation de la langue par des éléments d'oralité qui désoriente et altère la confession délirante de l'Indien. Dans « L'histoire de l'homme à la gâchette » où les discours des personnages fusionnent, dans « Retable de Saint Jamais » écrit comme à rebours ou dans « Le don des pierres précieuses » où un homme prend la place d'un autre et parle pour le faire croire, c'est plus clairement dans l'intrication et l'équivalence de deux discours que s'effectue le déplacement du sens ou de l'identité. Le recueil présente la diversité des points de vue, ou plutôt des positions qu'adopte l'écrivain pour exprimer la pluralité ou les nuances d'une expérience qui semblerait univoque. Il se fait tour à tour proche et distant, objectif ou subjectif, et la variété du timbre des récits tour à tour lyriques, ironiques, grotesques, métaphysiques, prosaïques, toujours entremêlés, paraît inépuisable. Les textes entrent ainsi en écho comme dans un grand ensemble choral et, à partir des expériences de la langue, se déploie une pensée théorique de la littérature qui jamais ne se fait démonstrative, ni pesante, mais au contraire s'incorpore tous les éléments divers qui lui sont étrangers, retournant sans fin la réalité, jusqu'à faire partie du lecteur. Les récits de João Guimarães Rosa, d'une puissance rare, disent ainsi l'infini de la métamorphose, le passage d'un état à un autre, que seule la langue peut exprimer, que seule la littérature peut faire percevoir en renversant l'ordre des choses, en acceptant l'altérité absolue.

**Traduire Guimarães Rosa**

**Mathieu Dosse a reçu cet automne le Prix de la traduction d'Arles pour Mon oncle le jaguar et autres histoires de João Guimarães Rosa. Il explique à EaN les particularités de la langue, unique et baroque, de l'écrivain brésilien, notamment dans son unique roman Grande Sertão : Veredas (Diadorim en français) : « La nouveauté de cette écriture a imposé aux traducteurs une tâche difficile ».**

**par Mathieu Dosse**

« *Je veux tout : le mineiro, le brésilien, le portugais, le latin, peut-être même l'esquimaux et le tatar. Je voudrais la langue qu'on parlait avant Babel* », disait João Guimarães Rosa dans un entretien qu'il accorda au critique allemand Günter Lorenz. Ces quelques mots définissent les contours d'un projet littéraire unique dans la littérature brésilienne. La langue baroque créée par Guimarães Rosa regorge d'archaïsmes, de néologismes, de régionalismes, de mots érudits et de déplacements de sens (l'ampleur de cette exubérance verbale est attestée par un lexique de huit mille mots, dont près de trois mille néologismes, paru en 2001). Sa syntaxe, où l'ellipse et la syncope prédominent, fuit tous les stéréotypes ; s'inspirant de la langue parlée (et plus précisément de celle employée par les paysans du Minas Gerais), elle s'écarte résolument de tout réalisme et, s'imprégnant de mystère, ouvre des espaces nouveaux en langue portugaise.

L'importance du rythme, au sens fort du terme, est capitale chez Guimarães Rosa : de longues phrases sont ponctuées par l'irruption de mots très courts, presque des onomatopées, qui surgissent abruptement et les coupent comme autant de motifs percussifs ; d'autres phrases très saccadées, ponctuées de virgules, de points-virgules et de deux points cèdent soudain la place à de longs mots sonores. Les phrases-mots, les ellipses, les syncopes, les nombreuses parenthèses transforment plastiquement le discours. La difficulté à pénétrer un texte aussi dense est réelle. À ce propos, le traducteur

### TRADUIRE GUIMARAES ROSA

norvégien Bård Kranstad rapporte une anecdote amusante : « *Après la parution de Grande Sertão, certains des premiers lecteurs de Guimarães Rosa ont pu se trouver réconfortés grâce à une vignette du Jornal do Brasil. Le dessin représentait un lecteur brésilien irrité face à un traducteur. L'image était sous-titrée par le dialogue suivant : – Est-il vrai que vous pouvez traduire toutes les langues ? – Oui, c'est exact. Je traduis sans exception toutes les langues, les vivantes et les mortes. – Auriez-vous donc la gentillesse de me traduire João Guimarães Rosa ?!* ».

Il faut ainsi, pour lire Guimarães Rosa, un certain temps d'habituation à cette nouvelle langue, temps pendant lequel le lecteur se familiarise avec les tournures nouvelles qu'il rencontre. Mais, passé ce temps d'accoutumance, le lecteur se surprend à lire les paragraphes sans temps morts, comme s'il avait effectivement appris une langue étrangère. Cet apprentissage, qui est aussi une découverte, comme le dit Clarice Lispector (l'autre grand auteur brésilien) à propos de l'écriture de Rosa, fait écho à un passage de la nouvelle « Campo Geral » qui ouvre le premier grand recueil de l'auteur, *Corpo de Baile*. Dans les tout derniers paragraphes, Miguilim, âgé de huit ans, et qui ne se savait pas myope, essaye pour la première fois une paire de lunettes, qu'un voyageur étranger au village portait sur lui. Il découvre alors le monde, le ciel, l'enclos, le jardin, le bétail, le vert des *buritis* (les palmiers du sertão, arbres emblématiques qui reviennent sans cesse dans l'œuvre de l'auteur) : « *le Mutúm était beau ! Il le savait maintenant* ». Nous pouvons lire dans ce passage une métaphore de son écriture, de l'effet qu'elle provoque sur le lecteur. Le traducteur néerlandais August Willemsen décrit précisément ce tournant : « *Je me souviens que je m'étais débattu à travers les premières pages, progressant lentement, revenant en arrière pour ne pas perdre le fil. Et puis un jour, sans rien changer à ma pratique, tout me parut différent, plus éclatant. Je vis clair. Soudainement, le pouls du livre battait sous ma peau, et j'en voulais davantage, encore et encore, je lisais sans interruption, dans un état grandissant d'extase presque fiévreuse* ».

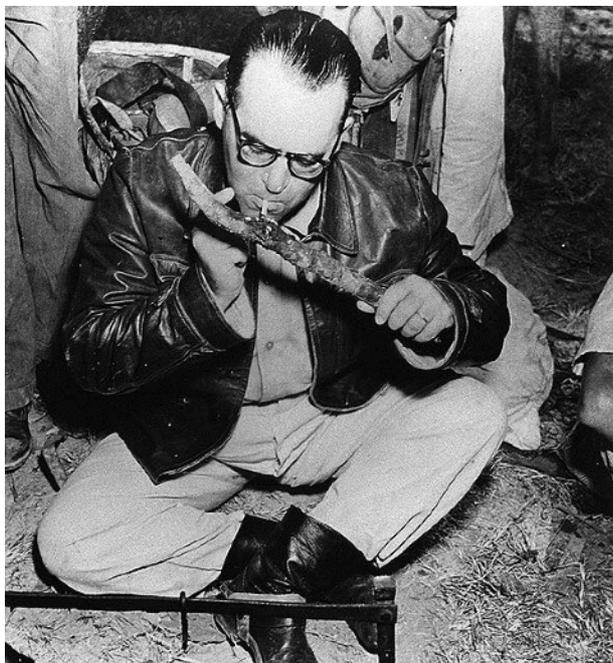
Auteur de plusieurs nouvelles, Guimarães Rosa a écrit un seul roman, *Grande Sertão : Veredas* (*Diadorim* en traduction française), paru en 1956 et qui s'est imposé d'emblée comme un classique. Ce livre épais, aux paragraphes touffus, dépourvu de chapitres, est porté par le monologue de Riobaldo, ancien bandit reconverti en fermier. Son amour in-



João Guimarães Rosa © Chandeigne

avoué pour Diadorim, son compagnon d'armes, ainsi qu'un pacte, réel ou rêvé, avec le diable, constituent les points forts de l'intrigue. Mais, comme l'indique le titre original du livre, le véritable sujet du roman est le *sertão*. Cette zone géographique bien réelle du Brésil se transforme chez Guimarães Rosa en un lieu imaginaire, littéraire, habité par des personnages universaux, sous l'apparence du local : « *le sertão est partout* », dit Riobaldo dès le premier paragraphe de son récit. Le lecteur est ainsi convié à un voyage verbal captivant, porté par une langue inouïe : « *On parle dans le sertão la langue de Goethe, de Dostoïevski et de Flaubert, parce que le sertão est le terrain de l'éternité, de la solitude, là où Inneres und Äußeres sind nicht mehr zu trennen (là où l'intérieur et l'extérieur ne peuvent plus être séparés)* », dit encore Guimarães Rosa à Günter Lorenz.

La nouveauté de cette écriture a imposé aux traducteurs une tâche difficile. On ne cesse pourtant de traduire *Grande Sertão : Veredas* dans le monde : il existe à ce jour quinze traductions du roman, dans treize langues (la plus récente est une retraduction en langue espagnole, parue en Argentine en 2009, mais une retraduction en allemand est également en cours). Lorsqu'on compare ces traductions, toutes langues confondues, on s'étonne de leur diversité, comme si ces livres émanaient d'originaux différents. En anglais, en suédois et en français (dans la traduction de Jean-Jacques Villard, première traduction française du roman, parue en 1965), Riobaldo parle comme un véritable paysan, avec une pointe de



João Guimarães Rosa © Chandeigne

#### TRADUIRE GUIMARAES ROSA

vulgarité dans la voix. On n’y observe guère d’invention lexicale ou syntaxique, mais une reproduction plus ou moins fidèle d’un parler existant. Au contraire, les traductions néerlandaise, espagnole et norvégienne contiennent des néologismes, des inventions verbales et syntaxiques qui éloignent le texte de toute forme de reproduction. Ainsi, le Riobaldo norvégien s’exprime, si l’on en croit son traducteur, en « riobaldien », une langue inventée pour l’usage unique du roman : « *J’avais besoin d’une langue mixte, avec des racines dans le langage parlé par les classes populaires. Une langue “terreuse”. Un mélange de nynorsk et de bokmål avec de forts éléments que je perçois comme assez dévalués aujourd’hui en Norvège. Une langue qui excède la grammaire commune et la norme orthographique, une langue qui reflète à la fois le peuple et l’élite, qui puisse rendre vivantes à la fois les descriptions minutieuses et l’introspection réflexive du ruminement. Comme Benoni ou August, chez Hamsun, Riobaldo aime décorer sa langue de mots empruntés ; c’est une langue pleine de contradictions et de méprises, et qui a la capacité de refléter tous les états d’esprit et les conditions réelles de la vie de Riobaldo* ».

Il s’agit moins de dire ici que ces dernières traductions sont meilleures que les premières citées, que de prendre acte d’une telle différence. Sans doute les grands chefs-d’œuvre que l’on qualifie d’« intraduisibles » sont-ils voués, au contraire, à être sans cesse traduits et retraduits, comme si une traduction ne pouvait à elle seule épuiser l’œuvre originale. C’est ainsi que le sertão de Guimarães Rosa vit en tchèque, en danois, en italien... sans cesse renouvelé, différent à chaque fois, comme les branches d’un seul et même *buriti*.

## L’amour des poètes

***Le roman épistolaire 84, Charing Cross Road, qui retrace les liens entre une cliente américaine passionnée de littérature anglaise et son fournisseur londonien, enchante par sa vivacité d’esprit et sa chaleur d’échange. Sortie en 1970 à New York et en 2001 en France, aujourd’hui coiffée d’une préface de Daniel Pennac, cette correspondance des années cinquante célèbre avec un entrain réjouissant l’amour des poètes et des livres.***

par Liliane Kerjan

Helene Hanff

*84, Charing Cross Road*

Trad. de l’anglais (États-Unis)

par Marie-Anne de Kisch.

Préface de Daniel Pennac.

Autrement, 181 p., 16 €

L’habileté d’une structure gigogne où s’emboîtent auteur, personnage et lecteur abrite le dédoublement et le clin d’œil à l’autobiographie puisque Helene Hanff est à la fois le personnage principal – la lectrice – et l’auteur de ce roman joyeux qui connut un énorme succès de librairie à sa parution, au point qu’il fut monté au théâtre et au cinéma avec Anne Bancroft et Anthony Hopkins dans les rôles de la cliente new-yorkaise et du libraire de Londres, Frank Doel.

Aujourd’hui, lorsqu’on reprend cette chronique épistolaire qui a pour toile de fond les États-Unis et l’Angleterre de l’après-guerre et pour moteur la passion des livres, on est frappé par un enthousiasme qui ne se laisse à aucun moment distraire par la lenteur des liaisons postales, on s’émerveille de l’appétit de littérature qui n’est jamais assouvi, en un temps où les lettres sont attendues comme un cadeau du ciel et où l’arrivée d’un colis fait événement.

## L'AMOUR DES POÈTES

Tout commence en octobre 1949. Helene Hanff, dans son petit studio minable du 14 East 95th Street, un immeuble en grès brun délavé, a vu dans la *Saturday Review of Literature* la mention d'un libraire spécialisé en livres anciens et épuisés. En Amérique, lui écrit-elle prestement, les livres anciens sont introuvables ou bien trop chers pour sa bourse plate d'« *écrivain sans fortune* » et elle s'empresse de joindre une liste urgente de livres à dénicher. La commande est traitée par FPD, p/o MARKS&CO, libraires du 84, Charing Cross Road, London WC2, avec diligence et compétence, une courtoisie tout anglaise, mais, au fil des demandes, des commentaires et des livraisons, va se nouer une complicité extraordinaire nourrie par l'amour des livres. Le plaisir des sens s'exprime, en germe dès la première réponse d'Helene à son correspondant inconnu : « *Les livres me sont bien parvenus, le Stevenson est tellement beau qu'il fait honte à mes étagères bricolées avec des caisses à oranges, j'ai presque peur de manipuler ces pages en vélin crème, lisse et épais. Moi qui ai toujours eu l'habitude du papier trop blanc et des couvertures raides et cartonnées des livres américains, je ne savais pas que toucher un livre pouvait donner tant de joie.* »

L'éclectisme des goûts de cette lectrice de scripts, qui finira par en écrire elle-même, réjouit par sa boulimie, sa fantaisie, mais aussi par ses attentes précises : Helene Hanff est amateur de poèmes d'amour élisabéthains, de critiques littéraires, d'anthologies, d'éditions rares ; et sa liste, quasiment inépuisable, comprend Hazlitt, Hunt, Landor, Austen, Jonson, Chaucer, Wyatt, tout comme des bibles ou Saint-Simon. Elle commente, elle houspille, elle remercie avec vivacité. À ce pouvoir d'émerveillement en présence des livres répond la magie de la librairie, dans son jus de septembre 1951 : « *C'est la plus ravissante des vieilles boutiques, sortie tout droit de Dickens [...] À l'intérieur, il fait sombre, on sent la boutique avant de la voir et c'est une bonne odeur mais pas facile à décrire – un mélange de renfermé, de poussière et de vieux, de boiseries et de parquet. Vers le fond de la boutique, à gauche, il y a un bureau avec une lampe, un homme y était assis, environ cinquante ans, avec un nez à la Hogarth [...] Il y a des kilomètres de rayonnages. Du plancher au plafond. Ils sont très vieux et presque gris, comme du vieux chêne qui a absorbé tellement de poussière avec les années qu'il n'a plus sa couleur naturelle. Il y a un long rayon d'estampes [...] et il y a aussi de ravissants magazines*

*illustrés très, très anciens* ». Gloire au libraire, discret et attentif dans son sanctuaire.

Du « Messieurs » et « Mademoiselle », les épistoliers vont passer, trois ans plus tard, aux prénoms, voire aux diminutifs et aux initiales, à l'apostrophe familière « *salut Frankie* » « *Frank, Vous êtes toujours là ?* », « *Frank, AIDEZ-MOI* » ; bientôt les lettres s'émaillent de nouvelles personelles, et la New-Yorkaise, au courant des rationnements britanniques, envoie des vivres, des bas nylon pour Noël et Pâques ; ses courriers sont attendus, tant et si bien qu'elle devient la coqueluche du 84, Charing Cross. En retour, elle reçoit une recette de Yorkshire pudding puis une nappe en toile de lin d'Irlande, bref l'amitié durable est scellée. Chaque lettre amène sa nouveauté effervescente, la volupté d'une reliure en cuir luisant, la camaraderie avec les précédents propriétaires, la dédicace sur un Bristol, l'émotion qui fait se confondre majuscules et minuscules. Tout à trac, Helene fait part de ses emballements : « *je joins un billet de dix dollars pour ce truc, ce catulle relié en toile blanche – avec des signets de soie blanche en plus ! frankie, où TROUVEZ vous des trucs pareils ?!* » Elle suit ses commandes : « *p.s. : qu'est-il arrivé aux petits dialogues de platon ?* », elle renâcle : « *ce n'est pas le journal de pepys mais un minable recueil de MORCEAUX CHOISIS* », elle demande des éclaircissements sur la parenté entre John Donne et William Blake, pour avouer : « *de toute façon, je n'aime pas Blake, il a trop de vapeurs* ».

Helene fume, Helene semble boire un peu certains soirs où dérape sa signature, mais elle a des principes : « *acheter un livre sans l'avoir lu, c'est comme acheter une robe sans l'avoir essayée* », réflexion qui trahit son érudition, sa connaissance des éditions et des classiques. Sans ambages, elle annonce : « *M. de Tocqueville vous envoie ses compliments et me prie de vous annoncer qu'il est bien arrivé en Amérique. Il reste assis là avec un air supérieur parce que tout ce qu'il dit se révèle exact* ». Helene, le plus souvent désargentée, sait bien qu'elle possède des trésors.

À l'époque des cadeaux, revenons sur son constat du 11 mai 1952, à la réception d'une belle édition anglaise du *Parfait Pêcheur*, commandée le 3 mars : « *Quel monde étrange que le nôtre où on peut posséder une chose aussi belle pour le prix d'un ticket dans un grand cinéma de Broadway, ou pour 1/50 du prix d'une couronne chez le dentiste.* » La chasse aux livres est ouverte.

## Naples, une ville-monde

***Dernier roman du journaliste, photoreporter et romancier italien Ermanno Rea, Nostalgia est paru deux mois après la mort de son auteur en septembre 2016. Il a pour cadre le quartier de la Sanità, où l'ancien résistant et membre du Parti communiste était né, en 1927. Depuis La peau de Malaparte jusqu'à Saviano en passant, dans un tout autre genre, par Elena Ferrante, Naples suscite un rapport d'amour et de haine. Nostalgia en est une nouvelle illustration.***

par Anna Colao

---

**Ermanno Rea**  
*Nostalgia*  
Feltrinelli, 275 p., 18 €

---

« Cette histoire, nous dit le narrateur dès la première page, commence par la fin : la mort du protagoniste, Felice Lasco, tué de deux coups de revolver par celui qui dans sa jeunesse avait été son ami de cœur. »

Felice Lasco partage avec Oreste Spasiano une amitié forte comme on peut en éprouver à l'âge de quinze ans. Tous deux vivent à la Sanità, un des quartiers les plus populaires de Naples. Nous sommes dans les années 1950 et la ville n'est pas encore dévorée par la Camorra. Felice vit avec sa mère, gantière, un artisanat qui a fait le prestige de Naples avant que la production chinoise à bas coût n'y mette un terme. Oreste, lui, vient d'une famille habituée aux combines et au *malaffare* ; une graine de petit mafieux. Les deux garçons sillonnent les rues sur la moto de Felice avec un sentiment de liberté aiguë par leur lien que rien ne semble pouvoir briser. Premiers vols à la tire, premiers délits, toujours à l'initiative d'Oreste, jusqu'au drame qui les sépare : la mort accidentelle d'un usurier lors d'un cambriolage qui tourne mal. Après le geste fatal, commis par Oreste, Felice quitte la ville et

rejoint son oncle, un entrepreneur qui travaille au Moyen Orient sur de gros chantiers.

Pendant quarante-cinq ans, il restera loin de Naples. En Égypte, il a fait la connaissance d'Arlette, avec qui il partage une longue histoire d'amour sans pour autant fonder un foyer, condamné perpétuel à un exil inconscient. Sa mère est l'unique lien avec son lieu d'origine. Et ce n'est que lorsque la correspondance qu'il entretient avec elle s'interrompt brutalement qu'il décide de rentrer. Oreste a désormais une soixantaine d'années. Sans se l'avouer, il sait que son retour, vital, lui sera fatal. Au fond de lui sont demeurés le mystère d'une amitié rompue et le besoin de solder les comptes avec le passé. Retrouver sa ville, c'est retrouver le « ventre maternel », se confronter à soi-même et à ce qui n'est plus.

Naples, chaotique et bouillonnante, lui tend les bras avant de l'enserrer de ses griffes. Il renoue avec son quartier, se lie d'amitié avec Don Rega, le curé de la paroisse, un homme très engagé dans la sauvegarde du quartier, retrouve sa mère, victime de la vengeance d'Oreste, devenu un boss de la mafia, qui lui a extorqué son logement en échange d'un « trou ». Elle meurt, dans une très belle scène, peu après le retour de son fils qu'elle laisse irrémédiablement seul. Mais la réconciliation est impossible. Oreste n'a pas pardonné à Felice d'avoir voulu échapper à son destin. Quelques jours après lui avoir intimé l'ordre de quitter la ville, il le tue de deux coups de revolver.

### Une contre-enquête sur les traces du passé

Si *Nostalgia* commence par la fin, c'est parce qu'en elle se concentrent les racines du mal dont Naples est la métaphore. Peu importe le mobile qui a poussé Oreste à tuer Felice. Comment deux frères ont-ils pu devenir ennemis ? Qui a trahi ? Le narrateur de cette contre-enquête est un vieux médecin de la Sanità, un « obscur bolchevique à la retraite », ami et confident de Felice Lasco, à travers lequel on devine le double de l'auteur, un « anticlérical non militant », comme il aimait à se définir : à lui de reconstituer les faits et de retracer la quête et la perte de Felice.

Le récit mêle, dans une langue fluide, passé et présent, fiction et faits réels (dont le procès d'un prêtre accusé à tort de pédophilie par la mafia qui a vu dans son engagement en faveur des jeunes une entrave à son extension), personnages ordinaires et figures symboliques, donnant au récit une réelle densité romanesque.

## NAPLES, UNE VILLE-MONDE

Le talent de Rea, et il faut lire ou relire son *Mystère napolitain*, *Vie et passion d'une communiste dans les années de la guerre froide* (Hachette Littérature, 1998, traduit de l'italien par Franck La Brasca) pour en prendre toute la mesure, est de faire de l'Histoire et de ses personnages une matière romanesque : comme *Mystère napolitain* enquêtait sur le suicide en 1961 de Francesca Spada, véritable journaliste et membre du PCI, le Don Rega de *Nostalgia* n'est autre que Don Antonio Loffredo, curé de la paroisse de Santa Maria della Sanità qui œuvre aujourd'hui à l'insertion des jeunes et à la lutte contre la mafia ; Rashid Kemali, qui incarne un syndicaliste respecté, fut le secrétaire local de la section Stella du PCI napolitain. Témoins de la mémoire sociale et intellectuelle de la ville, ils en incarnent le combat politique et moral. Mais la valeur documentaire du récit ne prend jamais le pas sur la fiction ; le journaliste que fut Rea a laissé la place à l'écrivain.

### Au cœur de la ville, la Sanità, l'énigme du roman

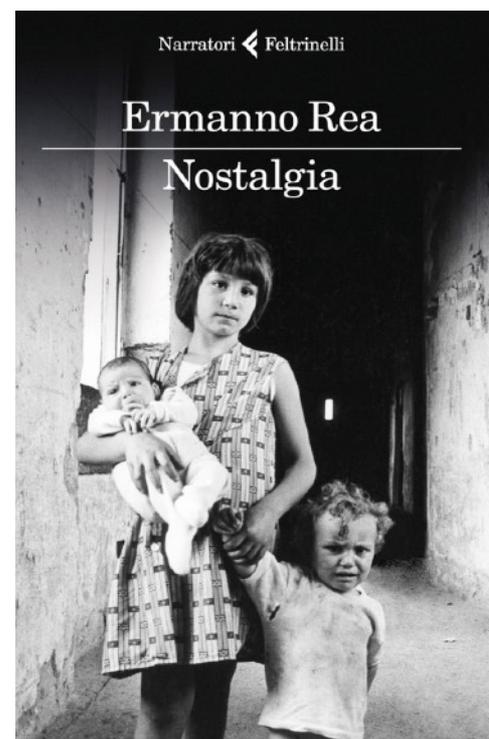
Naples est bien sûr le personnage central du roman, une ville-monde aux innombrables facettes, où le contraste entre un passé prestigieux et l'état de déliquescence de certaines zones est saisissant (il faut parcourir l'Histoire depuis l'unification de l'Italie pour en comprendre les raisons). Est-ce ce paradoxe qui explique le rapport d'amour et de haine qu'elle suscite ? Cette volonté de la fuir en sachant qu'on ne peut lui échapper ? « *Il n'est pas si aisé de se dérober à l'appel d'une ville quand on se sent lié à elle par des liens si intenses qu'ils paraissent indéchiffrables* » écrivait le narrateur de *Mystère napolitain* : la nostalgie – la « *douleur du retour* » – qu'éprouve Felice cache un sentiment d'impuissance : il ne peut ni renoncer ni se libérer de son passé. Son retour est une reddition.

C'est plus précisément dans le quartier de la Sanità que se concentre l'action. Mieux qu'aucun autre, il incarne les contradictions de Naples. Lieu de sépulture à l'époque grecque, cette zone étroite, construite sur des grottes, des passages, des maisons basses « *conçues comme pour englober celui qui fuit* », s'urbanise progressivement de manière anarchique. Le pont construit par Joseph Bonaparte au XIX<sup>e</sup> siècle pour relier Capodimonte, la résidence des Bourbons, au centre, l'enjambe littéralement et contribue à l'isoler du reste de la ville, le livrant au fil du temps à la Camorra qui en fait un de ses territoires.

Mais ici, la Sanità est à mille lieues des clichés qui la réduisent à un ghetto gangrené par la drogue. L'auteur en révèle, par des digressions historiques, sociologiques, philosophiques, la splendeur passée : la beauté baroque de l'église de Fra Nuovo, le mystère des catacombes de San Gaudio, trésors au cœur de ce monde souterrain (auquel on peut accéder par un ascenseur depuis le pont) où « *le souvenir des morts est comme une obsession collective, une religiosité*

*mâtinée de folie païenne* ». Rea, qui cultive le mystère, procède à rebours des romans ou des films dont Naples n'est que le décor d'une spectaculaire violence : c'est en rendant toute son énigme à ce quartier à l'abandon qu'il laisse s'exprimer « *le silence et le tumulte d'un feu qui continue de couvrir sous les cendres* ». Car il y a la mort, certes, mais aussi, la conscience du passé et l'espoir que les hommes se le réapproprient, comme l'illustre le personnage de la jeune diplômée des Beaux-Arts, tout entière vouée à la redécouverte du patrimoine de son quartier.

Au-delà du polar existentiel que l'on pourrait y voir, cette « *chronique d'une mort annoncée* » est un roman politique. Journaliste et homme engagé, esprit critique y compris vis-à-vis de ses propres idéaux, témoin des mutations de la société italienne, Rea (dont deux romans ont été traduits en français : *Mystère napolitain* précédemment cité, et *Le démantèlement*, Flammarion, 2006, traduit par Franck La Brasca, adapté au cinéma par Gianni Amelio sous le titre *L'étoile imaginaire*) a toujours porté un discours de combat et d'utopie, n'hésitant pas à dénoncer les travers de ses compatriotes (rapelons son essai *La fabrique de l'obéissance, Le côté obscur et complice des Italiens*, Feltrinelli, 2011). *Nostalgia*, son douzième roman, achève l'œuvre inquiète d'un homme resté fidèle à lui-même.



## Être pleinement dans sa vie

**« Je me refuse obstinément à comprendre ce qui est recouvert de neige et entouré d'arbres dénudés », écrivait Anton Tchekhov.**

par Shoshana Rappaport-Jaccottet

Anton Tchekhov

*Vivre de mes rêves : Lettres d'une vie*

Correspondance traduite et annotée

par Nadine Dubourvieux

Préface d'Antoine Audouard

Robert Laffont

coll. « Bouquins », 1 120 p., 32 €

Les *Lettres d'une vie* restituent au plus près, de la façon la plus forte, la plus passionnante, le regard aigu, empreint d'humanité exigeante, d'un Tchekhov revenu de l'île de Sakhaline, au large de la Sibérie, où l'a mené en 1890 un voyage insensé, une sorte de *mania sakhalinosa* infernale, un périple incompréhensible même pour lui, sinistre lieu de baigne, de brutalité, de déportation : « *Douï est constamment plongé dans le silence. L'oreille s'habitue vite au tintement régulier des chaînes, au bruit du ressac, à la vibration des fils télégraphiques, tous ces sons ne rendent que plus vif le sentiment qu'il règne ici un silence de mort. [...] la vie y a pris une forme que seuls peuvent traduire les sons les plus atroces, les plus implacables, les plus désespérants ; et seule la chanson du vent abominable et glacé qui, venu de la mer, souffle dans la brèche peut chanter dans le ton* ».

Aucun mensonge, fût-il inconscient, aucune tromperie, ne saurait le détourner de ce qu'il décrit obstinément, jour après jour, joyeusement parfois, toujours humblement, exténué par toutes ses tâches, écrivant, soignant, s'occupant des uns et des autres jusqu'à l'épuisement, longtemps célibataire courtisant des femmes, des actrices inaccessibles, soucieux d'affranchir les plus humbles du tourment de l'inculture, de l'analphabétisme, de la pauvreté.

Il affronte le froid, la pluie, les intempéries d'une part, de l'autre la canicule, la poussière, les insectes, les incendies de forêt, enviant ceux qui prennent des bains de mer et vivent dans une mai-

son bien chaude. « *Dans ma remise il fait froid. Je voudrais désormais des tapis, une cheminée, des bronzes et des conversations savantes. Je ne serai jamais hélas disciple de Tolstoï. Chez les femmes, j'aime avant tout la beauté, et dans l'histoire de l'humanité – la culture que représentent les tapis, les équipages à ressorts et l'acuité de la pensée.* »

Cette correspondance éclaire un monde où l'on broie du noir, où l'on boit trop d'alcool, où l'on s'ennuie, se morfond, ou l'on paresse ferme, où la tuberculose progresse sourdement, finissant de le tuer à quarante-quatre ans, où la maladie s'insinue, « *détestable, abjecte. Pas la syphilis, mais pire – des hémorroïdes. [...] Douleur, démangeaisons, crispation. Je ne suis bien ni assis ni debout, et une telle irritation parcourt tout mon corps que c'est à se pendre. J'ai l'impression qu'on ne veut pas me comprendre, que tout le monde est idiot et injuste, j'enrage, je dis des stupidités ; je pense que les miens pousseront un soupir de soulagement quand je m'en irai. La voilà, l'histoire !* »

Pour le reste, « *tout va bien* », écrit-il de Monte Carlo en 1897 à Maria Pavlovna Tchekhova, « *rien de nouveau. La saison commence. Dans les jardins et les squares municipaux, on repique les fleurs. Les pâquerettes sont grandioses* ». Chacun peut juger de la beauté par le toucher, par la délicatesse, par l'humour déployé. Chacun peut imaginer dès lors un « *temps merveilleux, chaud, ensoleillé* », un temps où les abricotiers, les amandiers sont en fleurs.

Ce serait une saison à laquelle « *la légèreté, la fraîcheur, la grâce* » de l'écriture épistolaire donnerait à lire certains épisodes des nouvelles brèves de Tchekhov, voire laisserait apparaître certains de ses personnages.

S'entendraient alors la prononciation, la voix, la fantaisie propre de l'invention linguistique qui participent de l'expérience tactile, et en restitueraient l'oralité.

C'est comme s'approcher du feu, tel l'aveugle, pour sentir sa chaleur. C'est comme apprivoiser une terre ingrate, une Russie lucide, pessimiste, une terre intense, paysanne, propice aux antagonismes, comme aux longs récits.

Certes, le constat est simple, sans détour : « *nous ne sommes pas heureux. Le bonheur n'existe pas ; nous ne pouvons que le désirer* ». Pourtant, note-t-il, « *il faut bien que je m'accommode de mon sort et vive de mes rêves* ».

## Avec les Brigades rouges

***Les « années à rebours » englobent les « années de plomb » (1972-1982), période tragique pour l'Italie, où les Brigades rouges parachèvent leurs séries d'attentats, en particulier à Milan et à Bologne, par l'assassinat d'Aldo Moro. Nadia Terranova, née en 1977, était trop jeune pour comprendre alors ces événements, mais son imagination et peut-être les récits de ses parents lui permettent de les reconstituer.***

**par Monique Baccelli**

---

Nadia Terranova

*Les années à rebours*

Trad. de l'italien par Romane Lafore

Quai Voltaire, 170 p., 18 €

---

Tout commence à Messine, loin du continent en proie à la violence : Giovanni et Aurora sont tous deux de famille aisée, avec la seule différence que Silini, le père de la jeune fille, directeur de prison, est « *fachistissime* » et catholique convaincu, alors que Santatorre, le père du jeune homme, est avocat, communiste et athée. Donc, aucune relation entre ces clans. Les deux adolescents ne manquent de rien, mais supportent assez mal leurs familles. Aurora se sent seule au milieu de six frères et sœur, souffre de l'autoritarisme de son père et de l'indifférence de sa mère. Elle se libérera en faisant des études de philosophie, les mêmes que Giovanni : « petit dernier », pas vraiment désiré, il se sent un peu en trop et grandit dans la chambre la moins confortable de la maison. Ses choix de carrière se font en réaction contre son père : il ne fera pas d'études de droit, traditionnelles dans la famille. Autant d'éléments qui peuvent générer un certain mal de vivre.

Les deux jeunes gens se rencontrent à la fac, s'aiment aussitôt, d'un amour qui résistera aux épreuves de la vie. Aurora est rapidement enceinte.

Pas de drame : Montaigu et Capulet s'entendent très vite pour marier les coupables; somme toute, ils sont du « même milieu ». Débuts idylliques dans la « *boîte à chaussures* », le minuscule appartement que les parents louent pour eux, naissance de Mara, Aurora achève ses études et aidera Giovanni à terminer les siennes. Tout irait pour le mieux si le jeune père, passionné de politique, ne s'engageait dans les mouvements estudiantins contestataires, puis peu à peu dans les plus agissantes Brigades rouges. Le roman prend alors un caractère historique, car on assiste, dans les grandes lignes, à l'évolution de ce mouvement vers la « lutte armée » Aurora, hostile à la violence, accepte les idéologies mais condamne les actions criminelles. Quoi qu'il en soit, Giovanni adhère au mouvement, parce qu'il y croit et qu'il espère s'y sentir fort. Il rêve d'héroïsme mais n'a pas suffisamment d'envie pour accomplir des actions d'éclat. Il fait un court séjour en prison, puis, de plus en plus déçu, fuit dans la drogue. Et dans la « *boîte à chaussures* » la petite famille est rarement au complet : tantôt le père est on ne sait où, tantôt la mère retourne dans sa famille avec sa fille.

Et là, on commence à se demander pourquoi cette femme forte – qui est la seule à travailler, qui élève seule, ou presque, sa fille et qui, après avoir été institutrice, pour gagner sa vie, entreprend courageusement une thèse – ne s'oppose pas avec plus de force à la dérive de son mari. Est-ce par respect de sa personnalité, par amour ; n'est-ce pas plutôt parce qu'elle sait le combat perdu d'avance ? En fait, après des années d'errance, entrecoupées de retours au foyer, Giovanni entreprend de son plein gré une cure de désintoxication, dans une institution rurale où le contact avec la nature et les travaux des champs le sauvent. Il reprend peu à peu la vie commune avec sa femme et sa fille, qu'il n'a jamais cessé d'aimer, mais quand tout semble renaître le destin achève son œuvre.

Nadia Terranova raconte, dans un style clair et simple, elle constate, n'approuve ni ne condamne, n'essaie même pas d'expliquer ; elle ne tombe pas dans la facilité, pour dissuader, qui consisterait à décrire de façon morbide la déchéance des drogués; elle se contente de signaler le terrible engrenage : attention, danger de mort.

Ce roman reste malheureusement d'actualité, près de cinquante ans après les événements qu'il relate : attentats, drogue et sida n'ont pas disparu de notre présent.

À lire, et à faire lire dans les collèges et les lycées.

## Leçons d'apocalypse et d'insurrection

***Le dimanche 21 août 1831,  
Nat Turner, également appelé  
« le Prophète », habitant  
du comté de Southampton  
en Virginie, se rendit dans  
les bois pour une réunion secrète  
avec Hark, Henry, Sam, Nelson,  
Will et Jack, esclaves comme lui.***

par Claude Grimal

---

*Confessions de Nat Turner*

Trad. de l'anglais (États-Unis) par Michaël Roy  
Allia, 80 p., 6,50 €

---

À 2 h du matin, le petit groupe dont Nat avait pris la tête se dirigea vers la ferme de Joseph Travis, y pénétra et tua tous les occupants blancs. Pendant 36 heures, l'expédition meurtrière, à laquelle s'étaient joints une soixantaine d'autres individus – esclaves ou Noirs libres –, se poursuivit d'habitation en habitation, aboutissant à l'assassinat de cinquante-cinq personnes, pour les deux tiers des femmes et des enfants.

Dès le mardi, presque tous les insurgés avaient été faits prisonniers ou tués par la milice locale tandis que des représailles féroces s'exerçaient contre l'ensemble de la population noire. Nat Turner, seul des rebelles à être parvenu à s'échapper, survécut caché pendant plusieurs semaines. Capturé le 30 octobre, il fut remis au shérif de Jerusalem (la ville principale du comté), jugé, et condamné à la pendaison. Il fut exécuté le 11 novembre, comme l'avaient été en août ceux de ses compagnons qui avaient survécu jusque-là.

Peu avant son procès, Thomas Gray, jeune *lawyer* de trente et un ans (l'âge de Nat Turner) qui avait représenté en justice d'autres membres de la rébellion et questionné des survivants et des témoins, décida de recueillir les « confessions » de Turner. Conscient de la fascination que le meneur de l'insurrection exerçait sur le public, et donc du potentiel commercial d'un récit le concernant, il obtint

l'autorisation de l'interroger, ce qu'il fit entre le 1 et le 3 novembre. Le texte qu'il rédigea à partir de ces entrevues et publia peu de temps après à Baltimore sous la forme d'une brochure intitulée *Confessions de Nat Turner* se vendit en quelques mois à 50 000 exemplaires.

C'est cet écrit, accompagné de ses propos liminaires et de ses appendices originaux, auxquels une postface contemporaine a été ajoutée, que publient aujourd'hui les éditions Allia – qui ont choisi de faire coïncider cette parution avec la sortie du film de Nate Parker inspiré par la rébellion, *The Birth of a Nation*. Si l'on peut aisément se passer des médiocrités hollywoodiennes de Parker, il serait dommage de rater le troublant opuscule de Gray, qui depuis une soixantaine d'années a suscité d'innombrables commentaires. En effet, ces quelques pages oubliées jusqu'en 1967, sauf des spécialistes, ne parvinrent à l'attention générale que grâce à William Styron, originaire de Virginie, qui en donna une version romancée dans *Les confessions de Nat Turner*. Le livre provoqua la fureur de nombreux intellectuels et écrivains noirs car il choisissait une intrigue, une conception de la personnalité de Nat Turner et des luttes d'esclaves au XIX<sup>e</sup> siècle, plus racoleuses que crédibles ; mais ceci est une autre histoire.

Les *Confessions* de 1831, les « vraies », forment, elles, un étonnant petit livre. Venu du lointain XIX<sup>e</sup> siècle esclavagiste américain, il est aussi déroutant que fascinant, alors même que sa langue est stéréotypée, les événements rapportés et les traits de caractère du principal protagoniste peu explicités. Il intrigue, en particulier parce que l'on ne sait pas exactement ce qu'on lit quand on le lit : sont-ce les paroles de Turner à peu près fidèlement retranscrites ou la version *ad hoc* de Gray ? Le texte résonne évidemment, du moins en partie, de l'écho de la voix de Turner, mais dans quelle mesure ? Et c'est justement la tension entre ces deux discours qui lui donne un curieux attrait. L'autre, tout aussi fort, se dégage de la situation concrète, psychique et politique dans laquelle se déroule la scène (puisque le texte se lit comme une seule entrevue entre deux hommes). Rien ne saurait être plus éloigné que les situations raciale, sociale et psychique respectives des deux hommes en présence. D'un côté, un esclave, condamné à mort pour avoir organisé une rébellion ; de l'autre un fils de planteur blanc, propriétaire d'esclaves, partisan de « l'institution particulière ». Deux bons chrétiens, l'un nourri de textes bibliques apocalyptiques, l'autre bon paroissien.

## LEÇONS D'APOCALYPSE ET D'INSURRECTION

Le point de vue de Thomas Gray est facile à imaginer, même s'il n'est pas explicitement énoncé. Sa future brochure se voulait sans doute un brin sensationnaliste, mais elle se donnait aussi pour but de rassurer le monde sudiste blanc terrorisé par les récents événements. Pour cela, elle devait laisser entendre que la rébellion était une aberration, qu'elle était dès le départ vouée à l'échec, confinée à un minuscule bout de territoire, et qu'elle se trouvait être le fruit de l'imagination « sinistre » d'un seul « fanatique », nullement représentatif de la population noire en général. Mais tous les efforts de Gray, et c'est particulièrement étonnant puisque qu'il tient la plume, sont vains car ils se heurtent à un bloc de subversion théologique prophétique – Nat Turner – qui refuse que sa personnalité et ses actions soient évaluées selon les schémas de la pensée éthique et religieuse que son interrogateur voudrait imposer.

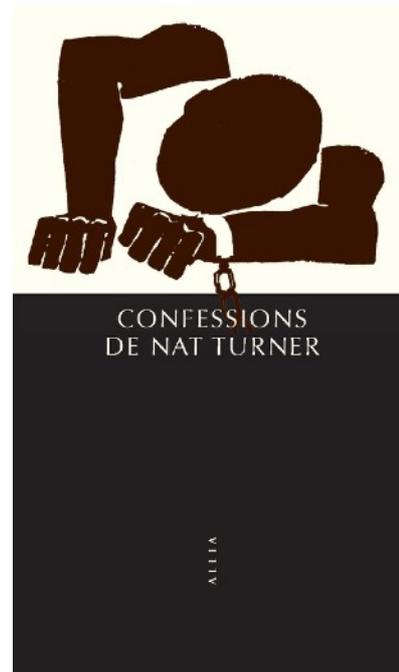
L'univers mental du rebelle noir est incompréhensible au notable venu du riche monde blanc. (Peut-être l'était-il aussi pour certains membres de l'entourage noir de Nat.) En effet, Nat Turner est un prophète et un acteur de l'apocalypse (au sens biblique d'une fin du monde précédée de signes, suivie par une lutte entre le Bien et le Mal puis par l'avènement du royaume de Dieu). Fidèle au Très-Haut, Turner répond à son appel. « L'Esprit », qu'il définit comme « celui qui a autrefois parlé aux Prophètes », s'est manifesté à lui dès l'enfance et lui a « fait comprendre le destin exceptionnel auquel il était assurément promis ». Il lui a par la suite procuré une vision « d'esprits blancs et d'esprits noirs en train de se battre tandis que le ciel s'obscurcissait », et lui a indiqué que « le jour du jugement était proche ». Nat, porteur du message de Dieu a donc, confie-t-il, « commencé à habituer [les gens autour de lui] à l'idée que quelque chose était sur le point d'arriver qui aurait pour résultat l'accomplissement de cette grande promesse qu'on [lui] avait faite ».

Après d'autres signes encore, Turner a finalement vu dans les cieux que le moment d'accomplir sa « mission » était arrivé, mission dont il ne précise à aucun moment les modalités concrètes, comme il est naturel d'un point de vue prophétique puisque les messages de l'au-delà sont toujours donnés comme des énigmes. Il n'a cependant aucun doute de ce en quoi elle consiste ; c'est, dit-il, à une occasion, une « mission de mort ». Et lorsque Gray lui demande : « Ne trouves-tu pas à présent que tu t'es trompé ? » (« Do you not find yourself mistaken

now ? », malheureusement traduit en français par : « Tu ne regrettes pas tes actes aujourd'hui ? »), Turner répond par cette autre question : « Est-ce que le Christ n'a pas été crucifié ? » Ainsi, à celui qui voudrait un aveu d'erreur, Turner répond par une identification à Jésus supplicié. Le christianisme routinier des Blancs du comté de Southampton peut aller se rhabiller devant celui, formidable, de l'esclave noir qui a lu son destin et celui des siens dans l'histoire de salut des Écritures. Thomas Gray, même persuadé du bien-fondé de sa position et de celle de ses congénères blancs, a dû se sentir psychiquement et intellectuellement très mal à l'aise face à l'élus de Dieu contemplateur des vérités ultimes, en charge de les révéler au monde et de les aider à advenir.

Quant à la dimension politique, elle semble au premier abord quasi absente des *Confessions* et certains historiens soupçonnent Gray de l'avoir effacée des propos de Turner ; mais rien n'est moins sûr, tant l'apocalyptique apparaît dans l'opuscule comme la seule réponse qui ait été alors disponible aux esclaves. À un moment, cependant, Will, un des compagnons de Turner, signale qu'il est venu rejoindre le groupe nocturne des séditeux parce que « sa liberté lui était chère » et qu'il était prêt à se battre et à mourir pour elle. Et Turner de commenter : « Il n'en fallait pas plus pour que je lui fasse confiance. »

Le bref texte des *Confessions* de Nat Turner, riche d'étrangeté, réfractaire à toute interprétation simple, fait naître bien des questions. Il vaut toutes les images et tous les dialogues politiquement et esthétiquement insignifiants du film de Nate Parker, ainsi que tous les épisodes neurasthéniques et violents de la fantaisie identificatoire écrite par William Styron. Lisons-le. On y voit s'élaborer, suivant les formidables images sur l'insurrection, dans *Les Misérables*, la « révolte du dogue contre le maître, essai de morsure qu'il faut punir de la chaîne et de la niche [...] ; jusqu'au jour où la tête du chien, grossie tout à coup, s'ébauche vaguement dans l'ombre en face de lion ». Ou en face de prophète.



## Petits haïkus : grands poèmes

***De Matsuo Munefusa dit Bashô (1644-1694), le plus illustre poète du haïku, cette forme poétique ultra-brève (un verset de 17 syllabes disposées en trois vers de 5, 7 et 5 syllabes respectivement), nous avons la chance de posséder l'édition complète et bilingue procurée par Makoto Kemmoku et Dominique Chipot en poche (La Table Ronde, 2014). Avouons cependant que devant ce trésor lu en continuité, si quelques dizaines de textes frappent immédiatement par une harmonie et une sensibilité proches de celles que nous pouvons trouver chez nous (Verlaine, par exemple, ou certaines séquences d'Aloysius Bertrand, ou certaines Contre-rimes de Paul-Jean Toulet), la plupart de ces notations ténues nous laissent, à défaut d'un guide avisé, froids ou hébétés comme poule tombée sur un couteau.***

**par Maurice Mourier**

---

**Bashô**

*Journaux de voyage*

Trad. du japonais par René Sieffert

Verdier, 124 p., 14, 50 €

**Torahiko Terada**

*L'esprit du haïku*

suivi de *Retour sur les années*

*avec le maître Sôseki*

Philippe Picquier, 80 p., 11,50 €

---

En somme, pour le haïku, il faut être initié, faute de quoi on passe à côté ou, pire encore, comme tant d'amateurs, dont quelques-uns portent de grands noms – Claudel notamment – , on s'acharne à produire en français du haïku qui n'est que *japonaiserie*.

Au Japon, l'émulation a également fleuri et des milliers d'imitateurs, parmi eux nombre d'écrivains en prose, se sont adonnés à la chasse au haïku un peu plus légitimement qu'en Occident de toute évidence puisque ce genre si particulier, si frustrant en un sens du fait de sa maigreur insignifiante, entre là-bas en résonance beaucoup plus profonde qu'ici avec un je ne sais quoi de spécifique, bien difficile à définir.

Vers la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, Natsume Sôseki, un angliciste japonais qui fut aussi un des romanciers majeurs de la période Meiji, celle de l'ouverture à l'Occident (*Le pauvre cœur des hommes*, 1885 ; *Je suis un chat*, 1905), était un de ces praticiens éclairés et aimait concourir en création de haïkus avec ses meilleurs étudiants de littérature anglaise. C'est ce qui a incité le plus doué et le moins conformiste d'entre eux, Torahiko Terada – il tient un rôle de gentil cinglé, sous un nom de fiction, évidemment,

### Direction éditoriale

Jean Lacoste, Pierre Pachet, Tiphaine Samoyault

### Collaborateurs

Natacha Andriamirado, Santiago Artozqui, Monique Baccelli, Ulysse Baratin, Pierre Benetti, Alban Bensa, Albert Bensoussan, Maïté Bouyssi, Jean-Paul Champseix, Sonia Combe, Norbert Czarny, Sonia Dayan-Herzbrun, Christian Descamps, Cécile Dutheil, Pascal Engel, Sophie Ehrsam, Marie Étienne, Claude Fiérobe, Jacques Fressard, Georges-Arthur Goldschmidt, Dominique Goy-Blanquet, Claude Grimal, Odile Hunoult, Linda Lê, 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, Yves Peyré, 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](mailto:info@en-attendant-nadeau.fr)

### Lettre d'information

[newsletter@en-attendant-nadeau.fr](mailto:newsletter@en-attendant-nadeau.fr)

**PETITS HAÏKUS : GRANDS POÈMES**

dans *Je suis un chat* –, à s'interroger en 1935 sur la nature même du haïku, qui est d'abord un jeu de lettres, dans le court essai que les éditions Philippe Picquier ont eu la judicieuse idée de publier aujourd'hui dans une excellente traduction.

De cette mise au point, l'Occidental aura intérêt d'abord à prendre de la graine, car l'auteur y déclare tout de go que le haïku est à peu près incompréhensible et par conséquent inaccessible aux Longs-Nez. Certes, cette affirmation un peu abrupte ne saurait étonner. Elle est récurrente au Japon pour tout ce qui concerne les aspects les plus autochtones des arts nippons : l'arrangement floral, la cérémonie du thé, le tir à l'arc, le jardin zen, le sumo et les théâtres nô, kabuki et bunraku, témoignant de la permanence du complexe typique de supériorité et d'auto-dénigrement simultané de ce curieux peuple si longtemps isolé.

Mais l'intérêt du livre va très au-delà de ce constat amusé ; et l'auteur de *L'esprit du haïku* est si intelligent que, revenant avec émotion sur ses années de formation en compagnie d'un maître incomparable qui avait fait de ce qu'on n'appelait pas encore le dialogue interculturel sa raison de vivre, il réussit à mettre le doigt sur les deux éléments indispensables à un Occidental s'il veut goûter la saveur authentique du haïku dans son originalité.

D'abord, il y a la place qu'y occupe la connaissance approfondie d'une tradition littéraire remontant à la fois à l'apport de la culture chinoise classique, importée volontairement dès le V<sup>e</sup> siècle, et à l'influence du bouddhisme (notamment de son amour pour tout ce qui est vivant) arrivé de l'Inde médiévale via de nouveau la Chine et peut-être surtout la Corée.

Bashô, à cet égard, est particulièrement éclairant, non qu'il soit essentiellement un poète savant aussi sophistiqué que jadis nos Grands Rhétoriciens et leurs successeurs de la Pléiade. Les réminiscences de la poésie chinoise sont nombreuses chez lui, et chaque *kanji* (ou caractère d'origine chinoise) est dans ses haïkus source de connotations que l'édition bilingue de La Table Ronde détaille pertinemment.

Mais c'est l'importance démesurée du rapport à la nature au sens le plus large (vie animale, présence de l'arbre et de la fleur, météorologie, beauté des paysages, harmonie de la terre et du ciel) qui donne à ces textes si succincts leur coloration unique.

BASHÔ

**JOURNAUX  
DE VOYAGE**

TRADUITS ET PRÉSENTÉS DU JAPONAIS PAR RENÉ SIEFFERT

芭蕉

VERDIER

L'« esprit du haïku », dans ces conditions, Torahiko Terada le souligne de manière on ne peut plus convaincante, se révèle inséparable d'un sentiment plus japonais en effet qu'universel : celui que l'individu est en totalité, corps et âme, immergé dans un formidable milieu naturel qui le dépasse, le submerge – l'effraie souvent – et le comble. Où l'on rejoint, en partie à travers le bouddhisme et l'attention portée par le Bouddha à toutes les créatures, la croyance plus matérialiste que mystique du moi nippon en l'infinité des puissances naturelles représentées, dans l'animisme foncier de ce peuple, par les millions de *kami*, démons ou dieux locaux qui émanent de tout ce qui existe.

Alors oui, aucun Occidental ne peut comprendre cela sans connaître le Japon, sa terre volcanique fantastique, ses ciels changeants, son climat excessif, ses lieux sacrés. Autant dire que, pour lire le haïku, pour être comblé par lui, il faut se faire l'âme japonaise, savoir s'absorber dans le réel infime, et réagir aux allusions à un passé tumultueux de combats fratricides et de contemplations concrètes, grâce à un état d'esprit fait de disponibilité à l'extase et (indissolublement) à la tristesse, à l'exaltation et à l'inquiétude, un esprit que recèle ce mot intraduisible : *ki-mochi*, soit « impression », sensation née du pouvoir émotionnel du moindre détail. Tout est *mono aware*, chose susceptible d'émouvoir, à condition de savoir que l'émotion repose en fin de compte sur une certitude diffuse, celle de l'impermanence de toute chose (le *mujô* bouddhique) ou plus simplement de la coïncidence poignante entre la splendeur de l'univers reflétée dans la plus minuscule de ses manifestations et son irréversible fugacité.

**PETITS HAÏKUS : GRANDS POÈMES**

Bashô, c'est exactement cela, et cela ne souffre pas une seconde d'être désincarné. Cet homme qui a passé les deux tiers de sa vie à voyager (à pied en général, à cheval parfois, emmenant avec lui l'un ou l'autre de ses nombreux disciples), sans jamais quitter le Japon où sa frénésie de pèlerinage permanent le portait à gagner des sites rendus célèbres par le souvenir d'une antique bataille, un temple fameux, un point de vue d'où contempler la lune, a vécu comme les moines qu'il a fréquentés assidûment, mais sans jamais devenir moine. Soutenu par sa renommée comme poète, il allait de village en village, accueilli, hébergé souvent de façon rudimentaire, parfois reçu par des amis riches qui partageaient avec lui – et il le note –, outre la passion du haïku, des plats raffinés et ne dédaignaient pas une orgie de saké prolongée durant des nuits entières. Partout il composait, laissant à ses hôtes reconnaissants des haïkus inspirés par telle anecdote ou telle vision locale, en guise d'hommage ou bien de simple écot.

C'est cette existence pérégrine maintenue jusqu'à son dernier souffle que retracent ses admirables *Journaux de voyage* naguère magnifiquement introduits, traduits, commentés par René Sieffert, introducteur génial au Japon, et aujourd'hui republiés chez Verdier. Lecture indispensable, et qui lève le voile sur le secret du haïku. On y voit Bashô s'enthousiasmer pour un lieu-dit, un insecte, un brin d'herbe, et restituer ce choc éprouvé devant le plus humble spectacle naturel en quelques mots fulgurants, aux résonances infinies comme une phrase de Debussy.

Vous saurez alors, non de connaissance cérébrale seulement, mais par toutes les fibres de votre corps éprouvant, qu'il est relié à l'ensemble du cosmos, vous saurez pourquoi « le bruit de l'eau » quand une grenouille a sauté dans une mare un certain jour, à une certaine heure de ce jour prise dans la gangue charnelle d'une certaine saison, induit en vous, soudain, une jouissance vertigineuse et insaisissable, un *kimochi* qui vous rend pensif et heureux.

Et vous aimerez Bashô parce qu'il est le plus grand dans la plus petite perception qui puisse être, vous l'aimerez non comme un barbare que vous êtes mais, sans trop chercher les tenants et les aboutissants de ce trouble, comme un moine itinérant du lointain passé, un *yamabushi kagura* sac à l'épaule et bâton à la main, comme un Japonais, sens en alerte et cœur serré parce que rien ne dure, qui chante tout seul une vieille complainte en grim pant un chemin rocailleux de montagne au milieu des bambous nains.

## Poésie du monde (3) : Mexique

***Poésie du monde : Gérard Noiret part en voyage sur les traces de poètes du monde, du Mexique à la Russie en passant par la Serbie, l'Allemagne et l'Espagne.***

***3<sup>ème</sup> épisode au Mexique, avec Pedro Serrano, dont nous publions également des inédits.***

***Il nous explique ici comment « de ce partage entre ces deux mondes [ celui « de la solitude, celui du monde »] est né [son] rapport à la littérature. »***

**par Pedro Serrano**

### TURBULENCES

Ma vie s'est partagée depuis l'enfance entre deux univers : celui de la solitude, celui du monde. Dans ce dernier, je jouais au football, je me bagarrais avec d'autres enfants, j'allais à l'école, je mangeais avec mes parents, mes frères et sœurs, je me sentais à la fois protégé et perplexe. Dans le premier, je me promenais seul, à pied, à bicyclette, parfois à cheval, m'éloignant de ma famille et de l'espace social pour, loin d'eux, explorer mon monde intérieur. Rien ne venait m'interrompre sur cette île aux fluctuations étrangères et familières, où d'autres erraient, tout en prenant part à ce que je voyais, absorbé soit par les voitures et les passants, soit par les fourmis ou les arbres de la forêt. De ce partage entre ces deux mondes est né mon rapport à la littérature.

La lecture est ce territoire inconnu sur lequel je me suis aventuré sans le savoir et où je me suis reconnu. J'y suis entré pour la première fois dans le but d'échapper à l'ici et j'en suis sorti fort d'une souveraineté nouvelle. Depuis le premier livre que j'ai lu intégralement – *Le Rêve* de Jo March de Louisa May Alcott – jusqu'à celui que je viens d'achever – *Chan Marshall* du poète costaricain Luis Chaves – j'ai toujours eu le sentiment qu'au sein de cette mosaïque d'imaginaires que constituent les lettres certains de ceux qui appartenaient à d'autres finissaient par s'agréger au mien. Dans ce premier roman lu il y a plus de cinquante ans, il est un jardin qui m'habite

**POÉSIE DU MONDE (3) : MEXIQUE**

encore, et tout autant que celui de la « Traduction libre d'un titre inédit », un poème extraordinaire du recueil que je viens de découvrir. Je suis ce que je lis.

Au commencement de l'écriture, il y a la lecture. Un être double en perpétuel dialogue, Hansel et Gretel incarnés en un même être, caillou après caillou, qui observe ce qu'il emporte avec lui et ce qui le ramène à son point de départ. Hansel enfermé par la sorcière, Gretel l'aidant à s'échapper. Grâce à un os ou un stylo. Extraction, rédemption. Chaque poème que j'écris naît sur la rive où les lectures, en m'arrachant au monde, m'ont déposé. Chaque poème finit sur le même rivage. Échapper à l'hostilité de la perplexité pour gagner un monde hospitalier. Le poème est ma façon de l'habiter. C'est ainsi que je deviens partie intégrante d'une communauté, dont je suis désormais la lecture même.

Et puis il y a la traduction, qui depuis l'origine inscrit l'écriture dans une continuité. Traduction pleine de méandres, incertaine lorsque nous croyons la saisir, en lui offrant, sous une apparence irréprochable, des reliefs et des contours le plus souvent invisibles. Traduire un poème fait advenir en moi un autre poète, inattendu, totalement neuf, aussi réel et légitime que lorsque je prends la plume en mon nom. Je ne suis plus moi, mais l'autre. Celui qui entre dans la traduction d'un poème commence là où il a été abandonné, dirais-je pour plagier Paul Valéry. Mais c'est toujours pour de nouveau l'abandonner, pour que d'autres Hansel et Gretel le recueillent comme un caillou et poursuivent leur chemin. La traduction prouve que le poème est collectif.

Récemment, après une lecture commune, le poète américain Tony Hoagland me disait qu'il ne s'était pas imaginé que je serais un bon poète. Comment quelqu'un qui publie un journal de poésie, enseigne la théorie de l'art, organise des rencontres de poésie, dirige un centre de la traduction littéraire, aime passer du temps avec ses enfants, s'intéresse à la politique et joue au football pourrait bien écrire, devait-il se dire. Sa réflexion m'a ouvert d'autres perspectives énigmatiques, comme si les espaces dans lesquels on se déplaçait étaient des orbites qui ne se croisaient jamais. L'université aux universitaires, la promotion culturelle à ses promoteurs, l'écriture aux écrivains. Pour moi, tout cela forme



*Pedro Serrano © Leo David*

cependant un continuum d'apprentissages et de choix multiples.

Tout se passe comme si le centre vide dans lequel je frémis devenait soudain impossible à estimer, et le couvre-lit ou le patchwork qui me donne forme était illisible dans sa continuité, comme si l'on examinait avec suspicion la relation entre le coffre et tout ce qu'il offre aux regards de celui qui l'ouvre. Soudain lorsque une trame relie telle activité avec une autre, de nouveaux contours se précisent. Mon intérêt pour ce qui se publie dans d'autres pays, mon amitié avec des poètes de différentes langues, mon travail universitaire, l'intérêt que je porte aux étudiants que je rencontre, les traductions que j'ai faites, les recueils ou les essais que j'ai publiés, toutes ces activités se disqualifieraient les unes les autres. Et pourtant, il en a fallu du temps pour relier tout cela, pour accepter ce que je suis.

Un professeur d'université, cette fois, m'a fait observer l'année dernière que mon malheur était peut-être de n'appartenir à aucun groupe. C'est vrai en partie. Je n'ai jamais participé à un collectif, qu'il soit universitaire, littéraire ou politique, en revanche je me reconnais dans plusieurs communautés, j'ai le sentiment de faire partie de plusieurs mondes. Et j'ai désormais la conviction qui tout cela commence à dessiner un profil. Le domaine de l'écriture, qui est celui de la vie, nous appartient à tous. C'est le lieu où je marche, cueillant tantôt une herbe, tantôt un caillou. Les choses, qui depuis le début sont ce qu'elles sont, s'agrègent par accumulation. Comme les tourbillons de poussière qui laisseraient derrière eux leur empreinte. Dans tout ce que j'ai fait au fil du temps, se trouve ce que je suis.

**Traduit par François-Michel Durazzo**

## Poésie du monde (4) : inédits de Pedro Serrano

**En attendant Nadeau publie six poèmes inédits de Pedro Serrano, né à Montréal en 1957. Il a publié Ignorance au Noroît, Tourbe au Cormier et Confiance du vent au Noroît/Myriam Solal. L'opéra Les marimbas de l'exil dont il signe le livret (musique de Luc LeMasne) a été créé à Besançon en janvier 2000. Directeur du Centre International de Traduction Littéraire à Banff, il a reçu la bourse Guggenheim pour la poésie en 2007 et le Prix Antonio Viccaro en 2016. Pedro Serrano a également donné un texte à EaN dans le cadre du dossier « Poésie du monde », coordonné par Gérard Noiret.**

par Pedro Serrano

### ORAGE SUR TOLLINGTON WAY

*Le vent est une houle verte,  
un tourbillon de feuilles et de branches,  
l'inhumaine tornade des platanes est un étouffement,  
comme la houle de lumière en miettes,  
l'absente inanité dans l'écho des fenêtres,  
un bateau ivre traversant la moindre feuille verte,  
chaque branche griffée dans l'anxiété de l'orage,  
un déracinement lent, répétitif à l'aune de la misère  
des griffes,  
les pustules de l'arbre accroché à ses derniers mé-  
nisques,  
catamaran rythmique, arbre de mer aigu,*

*vaisseau évanoui dans une infinitude négligée,  
descendu au milieu de la rue,  
rendant son dernier souffle sur la plage de ses  
feuilles.*

### REVOLVER

*Les deux ailes de la mer ouvrent leurs draps et leur  
mousse,  
frappent leurs larges eaux de soies et de noyés,  
de mugissements, de charges et d'orages,  
de mers et d'estuaires,  
le mélange dur de ce que nous voulons et touchons.  
Par la fenêtre on voit venir l'orage,  
en une seconde tous les signes disparaissent.  
Nous sommes une arrière-chambre obscure,  
l'orbe est un revolver.  
Le monde est une nuit où nous sommes enfermés,  
Des balles chargées et suspendues.  
Dehors il y a une lourde houle comme un pré inondé,  
cette chaleur nous recouvre comme un épais manteau.  
Avec le jour la lumière donne à la mer une vigueur  
nouvelle.  
Le rouge extrait du soleil un univers.  
Il est une rose des vents martelée.  
L'eau est nôtre, les balles sifflent,  
nous sommes des entailles de leur amour.*

### SUR LE I

*Immobile au centre de ce creux  
Comme le point sur le i  
battement dans le vide  
un i strident sans un seul oui.*

**POÉSIE DU MONDE (3) :  
INÉDITS DE PEDRO SERRANO**

*Si je pouvais m'y accrocher  
si dire oui, me pendre à moi,  
dans la rencontre du son,  
sur les deux ailes du i.*

**VOL**

*Porté par bien des ailes de l'amour,  
je vis la démesure des éléments,  
la douceur de ses chutes, l'effarement,  
les airs uniques d'une musique polyrythmique,  
la couleur sonore de vents dispersés,  
le bruit sourd des grillons,  
les rires, les échos de différents courants.  
Je veux m'arrêter ici et là,  
être le geste de l'épi de blé dans le vent,  
m'embourber dans la noirceur de raisins foulés.  
Au milieu de souffles divers  
je traverse un nœud de branches et de destins,  
la chaleur du soleil, l'aura noire de la nuit,  
la peau de pain et les ailes lustrales.  
Je vole, non que je craigne la nuit de cendre  
ni le vent froid d'acier dépouillé,  
mais parce que les ailes se déploient en un point solaire,  
luminaires dans la poussière de l'août.  
Je guette comme un hibou l'ombre grise des pins,  
la campagne désolée,  
l'eau de la lune,*

*et, les yeux lourds, je lève le voile,  
âme d'amour, amour sur chaque aile.*

**ILLUMINATION**

*Comme une luciole au milieu d'un champ,  
seulement fait de rumeurs,  
avec l'éclat, latent, au cœur de la lumière,  
carillon minuscule et inouï.  
Je m'éteins en moi-même pour que toi tu te perdes,  
je m'éteins.*

**BRISE**

*Puisque il n'y a pas de réalité je dépends à présent  
entre toi et moi du bruit des feuilles,  
des signaux des morts,  
de la ténue vibration de l'âme.  
Puisqu'il n'y a pas de réalité tu vas et viens  
comme le vent, qui est là puis disparaît.  
Il y a longtemps que je ne te raconte rien.  
Qui suis-je ? Qui es-tu sans moi ?  
Je ne sais décrire l'inconfort, la durée.  
Il reste à rendre, si possible, la couleur du cristal.  
Je veux la douceur, je veux l'eau,  
et qu'elle se dépose matériellement en paix  
que quelque chose s'embrase en toi et en moi,  
comme un vent qui effleure d'un baiser.*

Poèmes tirés de *Nueces*. Trilce Ediciones, Mexico, 2007

Traductions inédites de François-Michel Durazzo

## Poésie du monde (4) : États-Unis

***Poésie du monde : Gérard Noiret part en voyage sur les traces de poètes du monde, du Mexique à la Russie en passant par la Serbie, l'Allemagne et l'Espagne.***

***4<sup>e</sup> épisode aux États-Unis, avec Marci Vogel, dont nous publions également des inédits.***

***Marci Vogel s'entretient ici avec Alain Borer à propos de son livre *At the border of Wilshire & de Personne (Howling Bird Press, 2015).****

### propos recueillis par Alain Borer

*Qu'est-ce qui vous a inspiré ce titre, *At the Border of Wilshire & Nobody* ? [À l'angle Wilshire & de Personne, 2015. Wilshire, le plus long boulevard de Los Angeles, conduit de la mer au désert. On se repère à Los Angeles en indiquant les noms de deux boulevards qui se croisent. NdT]. Et pourquoi « Personne » ?*

Le titre du livre reprend le titre du premier des trois premiers poèmes qui commencent par « *lignes composées à...* » Chaque poème constitue un secteur du livre comme une sorte de dispositif de localisation. Et chacun, en fait, traite d'un endroit différent de la ville, que son titre indique. Beaucoup d'écrivains et de poètes aiment écrire dans des lieux publics — cafés, gares, brasseries... C'est pour moi une activité intime au contraire et je redoute de m'exposer aux regards. En l'occurrence, j'ai écrit ces poèmes pendant que j'attendais un proche qui se faisait opérer. L'hôpital est situé au coin de l'ancienne librairie, sur Wilshire Boulevard, trop loin pour que j'aie le temps de rentrer chez moi, aussi ai-je dû chercher un endroit aussi tranquille que possible. Telle est sans doute la part de Personne — un rapport à l'anonymat, en même temps qu'une ouverture à l'inconnu. Emily Dickinson aimait beaucoup ce sens de Personne. Son poème 260 est l'un de mes préférés : « *Je ne suis Personne ! Qui es-tu ?* ». Du reste, je ne laisse pas d'être fascinée par la façon dont la poésie transfigure, sinon même transmute les événements vécus par l'Imaginaire et le Langage.

*Qui sont vos auteurs de prédilection et lesquels vous ont inspirée dans l'écriture de *At the Border of Wilshire & Nobody* ?*

La liste est infinie des poètes que je fréquente, par la lecture, et du reste quoi que nous puissions lire peut, à n'importe quel moment, survenir dans la conscience ou sur la page... Je crois me souvenir que parmi les auteurs que je lisais pendant l'écriture de ce livre figurent des recueils d'Anne Carson, Mary Ruefle, ou encore Lucille Clifton ; les poèmes et les essais de Jane Hirshfield, ses traductions (avec Mariko Aratani) d'Onono Komachi et Izumi Shikibu étaient aussi sur ma table, de même que celle, avec Robert Bly, de Mirabai ; et encore Tranströmer traduit par ce dernier, de même Lorca, Neruda, Vallejo à travers son classique *Leaping Poetry*. La pensée de tant de poètes dans tant de langues différentes et à travers les siècles constitue pour tout poète une inspiration analogue et principale; écrivant nos lignes, chacun fait bien davantage, il prend part à un lignage.

*Vous développez des thèmes de la route, du voyage, des images vives de nature. Où avez-vous écrit ces textes, pour la plupart ? En quoi un lieu informe-t-il le contenu de votre poésie ?*

La plupart de ces poèmes ont été écrits en marchant ou en conduisant — sans doute est-ce plus facile (et plus prudent) en voiture quand on est passager — et un certain nombre aussi dans les aéroports, qui sont des lieux privilégiés d'écriture, alors que vous êtes à la merci d'un horaire impérieux et qu'il y a tant de choses à surveiller ! Je suis en réalité très casanière mais quand je voyage, je vais loin. Un des clichés voudrait que les gens ne marchent pas beaucoup dans la Cité des Anges, mais je ne fais que cela depuis que je suis petite, j'ai toujours aimé faire à pied le tour du voisinage. Un des avantages de vivre ici est que personne ne vous regarde bizarrement si vous vous arrêtez au milieu du trottoir pour prendre des notes. Tout le monde s'en fiche. Excepté peut-être mon chien ; « Chado » s'impatiente si nous nous arrêtons trop longtemps. Dans le fond comme dans la forme, aussi, je dirais que les poèmes sont en connexion profonde avec leur lieu, certains d'entre eux très précisément, comme les escaliers du Baldwin Hills Scenic Overlook [la table d'orientation qui se trouve au sommet de la colline Baldwin, à Culver City] dont la photographie apparaît en couverture de ce livre. Si jamais vous vous trouvez immobilisé sur l'échangeur Marilyn Jorgenson Reece, au Carrefour de la 10-Ouest et la 405-Nord, et si vous regardez à votre droite, vous verrez l'ange dans la montagne évoqué dans mon poème « *Panorama Highway* ». Je



#### **POÉSIE DU MONDE (4) : ÉTATS-UNIS**

ne sais pas grand chose de *La porte dans la montagne* de Jean Valentine [anthologie 1965-2003, parue en 2011, de cette poète de New York, NdT], mais j'aime ce recueil et l'on ne m'en voudra pas de lui rendre hommage, plutôt que de seulement décrire un paysage depuis un poste d'observation particulier.

***Vous jouez des espaces et des dispositions dans la page de façon originale. Pouvez-vous nous dire quels sont vos buts dans cette recherche ?***

Ce qui est passionnant (et libérateur) avec la poésie, c'est la façon dont elle procède de la langue et l'excède en même temps ; plus précisément, la façon dont la poésie excède la langue par l'espace. Les emplacements d'un mot par rapport à un autre, leurs espacements, leurs relations à l'espace blanc interfèrent sur les significations et les sonorités. Cela peut être vrai même en prose, où l'espace peut agir sur l'interprétation. Mark Twain distinguait les vers lumineux et les vers... luisants ! Le blanc de l'espace est ce qui permet de manifester des significations très différentes. Après Twain et la mise en valeur du mot juste vient aussi l'idée de Coleridge et la recherche « *des meilleurs mots dans le meilleur ordre.* » Stephen Dobyns, dont j'admire le travail, dans un important livre d'essais qui porte ce titre [Stephen Dobyns, poète et essayiste, né en 1941, *Best Words, Best Order*, 1996.] articule cette traction, cette poussée de langue : l'artiste a une étoile en tête et la

langue est le griffonnage qui essaye de donner vie à cette étoile.

La langue demeure une approximation, mais le poète tente de créer un événement que le lecteur réussit à éprouver. Bien sûr, les poèmes ne retransmettent pas toujours un événement en soi (ou peut-être les miens n'y parviennent-ils pas), mais c'est certainement ce que je cherche : créer une expérience – émotion – sensation, à partager avec le lecteur. À cet égard, forme verbale et fonction spatiale participent tout autant d'un langage du corps : ils fournissent des indices et des signaux qui ne sont pas explicitement articulés, mais sans lesquels rien n'aurait lieu de cette événement.

Ces aspects inexprimés font aussi beaucoup pour aider les mots à se présenter ; j'ai souvent un sentiment de la forme d'un poème avant même d'en noter la première lettre. Dans *Rétrospective des Oiseaux*, par exemple, c'est le langage du corps perçu dans des affiches de musée qui m'a aidé à articuler une parole (ou, dans ce cas, l'écrit) la langue.

Le but est au fond de créer pour le lecteur une expérience analogue à celle qui déclenche à l'origine la composition du poème : sa mise à feu. Tout griffonnage particulier donne vraiment vie à son étoile. Comme dit Dobyns : « un poème ouvre une fenêtre entre des êtres humains qui, sans cela, vivraient dans des pièces obscures. » La poésie est aussi cette sorte de lumière. Ou peut-être de vers luisant !

## Poésie du monde (4) : inédits de Marci Vogel

**En attendant Nadeau publie deux poèmes inédits de Marci Vogel. Née à Los Angeles en 1965, elle est l'auteur notamment de *At the Border of Wilshire & Nobody*, lauréat 2015 du Howling Bird Press Poetry Prize. Ses écrits et traductions paraissent dans de nombreuses publications littéraires aux États-Unis. Elle a récemment contribué à la série [Jacket2](#) « Une poétique de l'étrangère », et a séjourné à la résidence d'écrivains de Marney-sur-Seine, en France, dans [l'Aube](#). [Marci Vogel a également donné un entretien à Alain Borer](#) dans le cadre du dossier « Poésie du monde », coordonné par Gérard Noiret.**

**par Marci Vogel**

### MON PÈRE SUR LE PETIT ÉCRAN

*Mon père était figurant  
dans le film Les Dix Commandements  
où il jouait le rôle d'un soldat  
de pharaon, pas un esclave  
mais pas non plus un affranchi. Il  
ne faisait pas partie du peuple que Charlton  
Heston conduit au pays de Canaan  
à travers les flots vers la manne délicieuse,  
à la surprise des poissons. Athlétique,*

*tanné par le soleil de Santa Monica,  
mon père mangeait du pain de mie Romain au petit  
déjeuner  
et se trouvait en trop bonne santé pour servir  
personne d'autre que le roi. Quand Moïse  
s'approcha du buisson ardent  
en brandissant les Tables  
mon père était de retour dans son  
Égypte intérieure, transgressant  
au moins le premier Commandement : Tu  
ne tueras point. Il était malin, mon  
père, il trouva un nœud coulant, le passa  
autour de son cou. Chaque année à Pâques  
mon frère et moi étions autorisés  
à veiller tard malgré l'école du lendemain  
pour assister à l'apparition de notre père  
à la télévision, où il avait abandonné son image  
dans le désert Technicolor. Après toutes ces années  
j'attends toujours, guettant une brève apparition  
de sa belle silhouette.*

### PANORAMA DE LA 405 (1)

1. *On prend par le Nord, on franchit  
le pont de Mulholland, la passerelle automobile, les  
nuages, puis on passe l'immensité des aires de sta-  
tionnement et des boutiques de colifichets, loin de  
l'océan,  
un monde de platitude entouré de montagnes. Arri-  
vant en Californie par le train, ma mère s'émer-  
veille de voir à quel point l'on peut changer d'alti-  
tude en ce bas monde. Avez-vous la moindre ques-  
tion à poser ? Posez-la maintenant.*

**POÉSIE DU MONDE (4) :  
INÉDITS DE MARCI VOGEL**

2. *Que faisons-nous au juste quand nous sommes censés conduire ? Écouter du jazz, écouter avec son corps tout entier. Écrire des poèmes dans notre tête ou même sur un papier. J'ai vu un jour une femme qui lisait au volant, non pas sur un Blackberry mais un vrai livre. Elle l'ouvrait puis le jetait en démarrant en trombe. Le plus fréquent : se passer du rouge à lèvres ; examiner les dents, les oreilles, la langue. Faire l'amour. J'ai essayé une fois les exercices de méditation pour personnes stressées, sauf la partie où l'on ferme les yeux. Tout au long de la 405, puissions-nous être protégé de tout dommage intérieur et extérieur ; puissions-nous être heureux ; puissions-nous nous sentir bien.*

3. *De la 405 à la vallée*

*la route est cabossée, creusée de nids de poules*

*le coin est tout entier à réparer. Était-ce bien Rome*

*qui inventa les voies, un réseau de pavés où circulaient ses charriots ? Nous l'empruntons au-delà de la vie, longeant l'endroit où l'on incinère les défunts et d'où l'on voit l'autoroute. Il paraît que les gens sont réduits en cendre avant le petit déjeuner. Le trafic s'intensifie à Pyramid Lake. Je vais voir les pas gravés au flanc de la colline, ceux qui montent et ceux qui descendent.*

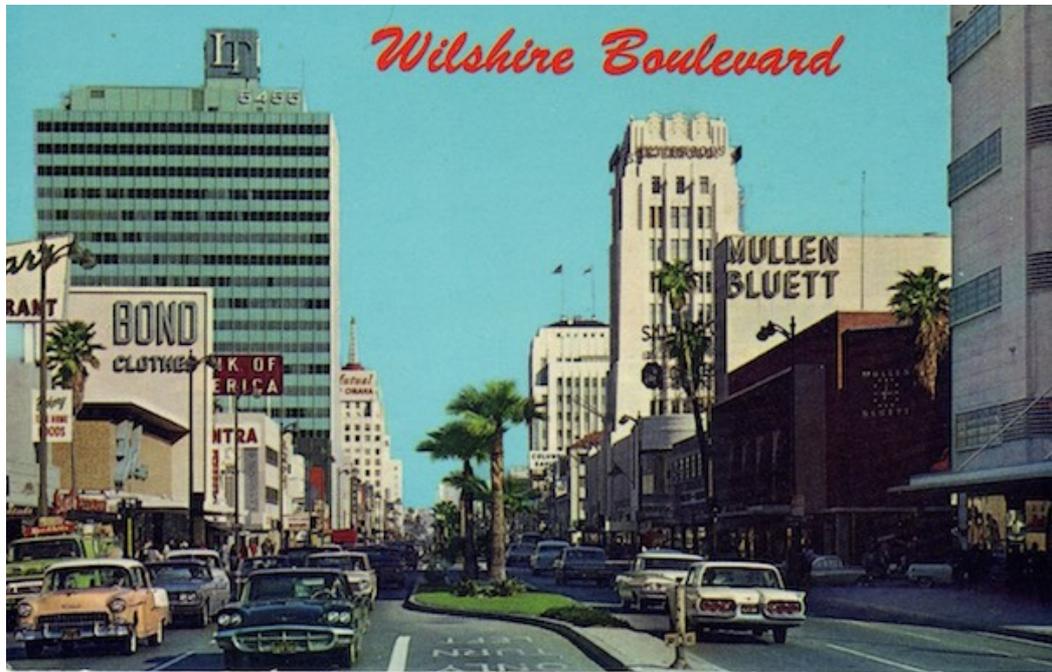
4. Si tu pouvais prendre Un seul mot dans la paume de ta main Quel serait-il ? Nuage, d'où découle toute l'histoire : pluie, sang, soixante-dix pour cent de notre corps. Les longues herbes généreusement se déplacent afin que nous puissions voir le vent en voyageant avec les fenêtres fermées.

5. *Le ciel, un champ*

*de blanc. Ouvrez grands vos yeux*

*pour voir passer un camion rouge, les champs cultivés préparer leurs moissons, les oiseaux dans une spirale ludique*

6. *Ton esprit le ciel, ouverts sur l'autoroute 5 chaque pensée un camion qui passe, une forme de*



*pouvoir, l'aqueduc dont l'eau serpente vers le sud, où tu pourras asperger ton visage pour te réveiller*

7. *À la sortie du parking*

*un jeune homme avec un presse papier demande*

*« Voulez-vous aider à sauver le monde ? » Et je veux*

*bien, seulement j'ai oublié les sacs recyclables dans le coffre et la glace tourne en crème et je m'efforce de rester dans l'instant. Je charge la carte avance vers la femme dans la cabine, souris, lui tends*

*un ticket rose. La barrière se soulève, la voiture s'engage.*

8. *Parfois nous volons à travers le premier échangeur conçu par une femme, longs virages, « un ouvrage d'art modèle sur la carte, un monument posé contre le ciel, l'art comme expérience de balayage cinétique », écrivit quelqu'un qui s'y connaît.*

*Elle a déclaré qu'il a été construit pour maintenir la fluidité de la circulation à des vitesses élevées, de sorte que l'on n'a pas besoin de ralentir. Pour l'instant, nous sommes arrêtés au milieu du virage. Regardez par la portière : gratte-ciels, maisons, un temple dans la montagne.*

1. **La « Four-O-Five », l'autoroute à huit voies qui traverse Los Angeles verticalement. NdT.**

Traductions inédites d'Alain Borer

## Une longue amitié

***Paul Cézanne et Emile Zola naquirent l'un en 1839 l'autre en 1840. Ils se connurent au collège d'Aix et restèrent liés toute leur vie, fournissant ainsi à l'histoire l'un de ses plus célèbres exemples d'amitié entre grands artistes.***

**par Claude Grimal**

---

**Paul Cézanne et Emile Zola**  
*Lettres Croisées, 1858-1887*  
 Édition établie, présentée et annotée  
 par Henri Mitterand,  
 Gallimard, 460 p., 22, 50 €

---

Cet échange épistolaire qui paraît ici sous le titre de *Lettres Croisées 1858-1887* n'est pas une nouveauté. La correspondance de Zola et de Cézanne avait déjà été publiée auparavant, mais chacune séparément. Il est évidemment beaucoup plus intéressant et rempli d'agrément de la lire aujourd'hui alternée, et accompagnée d'un avant-propos et d'un appareil critique impeccables.

On découvre cependant une grande nouveauté dans *Lettres Croisées*, et elle permet de réécrire l'histoire de l'attachement entre les deux hommes : la publication d'une lettre de 1887 retrouvée récemment. En effet, il était presque acquis que Cézanne s'était brouillé avec Zola à la publication de *L'Œuvre*, un roman qui met en scène un peintre maudit et raté où il se serait reconnu. Mais s'il est possible que Cézanne n'ait pas trouvé à son goût l'assez mauvais ouvrage de son ami, la missive de 1887 (donc la dernière qu'on possède maintenant de la correspondance entre les deux hommes) est la preuve que Cézanne n'était nullement fâché avec Zola, et infirme donc la thèse de la rupture. On peut ainsi penser aujourd'hui que (nombre de lettres entre Cézanne et Zola ayant disparu) les rapports amicaux et épistolaires ont pu continuer entre les deux hommes après 1887, contrairement à ce que l'on avait cru jusqu'à présent.

Outre qu'elle apporte cette information capitale, la correspondance donne un aperçu exceptionnel sur

une amitié entre deux créateurs de génie, avant et après (pour l'un) la reconnaissance publique – reconnaissance qui vint en 1867 pour le romancier avec *L'Assommoir* et beaucoup plus tard pour le peintre, considéré comme un artiste de génie seulement après sa rétrospective posthume de 1906.

Les lettres commencent alors que Zola est à Paris et Cézanne toujours au pays. Chacun y donne de ses nouvelles (Zola parle de ses bains dans la Seine, de sa belle pipe d'écume... Cézanne des pluies diluviennes sur Aix, de la barbe et de la moustache qu'il se laisse pousser, de sa préparation au bachot...). Ils regrettent de ne plus se voir. Quelques propos généraux sur le mariage, la fuite de la jeunesse etc. sont échangés ainsi que nombre de poésies faites maison (mais curieusement les vers conservés sont ceux de Cézanne et non ceux de Zola). L'ambition et le désir de réussite s'expriment, la gouaille potache également. À un moment en 1860, le futur romancier, qui annonce avoir écrit une comédie en vers, juge que le futur peintre aurait mieux fait de choisir la littérature plutôt que la barbouille : « *Tu as pris le pinceau [...] on doit descendre sa pente. [...] Seulement permets-moi de pleurer l'écrivain qui meurt en toi.* » Bref, les lettres du début sont celles de la jeunesse où chacun trouve en l'autre un double narcissique, se réjouit du partage d'un système référentiel et culturel commun, et envisage un avenir éclatant. N'y figure aucune considération sur l'art, simplement le désir profond de devenir artiste.

Des années plus tard, le ton a changé, ce sont des hommes faits qui s'écrivent, avec plus de distance. Ces lettres sont moins nombreuses mais beaucoup d'entre elles ont sans doute disparu. L'intimité perdure puisque Zola est le confident des problèmes de Cézanne, et son complice lorsqu'il s'agit de dissimuler la liaison du peintre ou d'envoyer de l'argent à sa maîtresse enceinte. Cézanne de son côté salue toujours poliment « *Madame Zola* ». Et lorsque Cézanne écrit un testament holographe en 1883, c'est à Zola qu'il le fait parvenir, preuve de leur proximité. Cézanne sait qu'il peut toujours compter sur Zola, le seul, dit-il, vers qui il peut se tourner, et il regrette, sur le mode de la plaisanterie, de ne pouvoir de son côté lui être d'un grand secours car il « [est] *mince et ne peut rendre nul service* », avant d'ajouter aussitôt que cependant « *comme [il] partira avant [lui], [il le] servira auprès du Très-Haut pour une bonne place.* » On sait que là il se trompait.

Mais malgré le ton souvent plaisant, malgré la générosité de Zola, malgré l'affection mutuelle, on sent des rugosités dans les échanges des dernières années ; il y a une trop grande disproportion de re

## UNE LONGUE AMITIÉ

nommée entre l'un et l'autre. Zola est célèbre, pas Cézanne. L'écrivain, même vilipendé ou honni, est au centre de l'intérêt public. Cézanne, en revanche, qui s'est trouvé dès ses débuts incompris des spécialistes comme des amateurs, n'a dans les années 1870 et 1880 toujours pas obtenu le minimum d'attention et de soutien qui permet en général à un artiste de continuer son travail face à l'indifférence ou à l'hostilité.

L'autre cause de malaise, perceptible dans les lettres mais jamais directement abordée, vient peut-être du fait que Zola n'a plus depuis longtemps soutenu le travail de Cézanne. Sa passion pour le domaine pictural était une affaire de jeunesse et il avait mis toute sa fougue de vingt-six ans dans la défense de la modernité esthétique avec *Mon Salon* qui portait crânement en exergue : « *Ce que je cherche avant tout dans un tableau c'est un homme, et non pas un tableau* ». Puis il avait tourné ailleurs son attention et s'était engagé dans d'autres combats. Certes il considère Cézanne comme un « frère », un artiste « génial » un « grand peintre » mais il n'a plus de contact assidu avec les beaux-arts et l'avoue négligemment à l'occasion d'un Salon de 1896, laissant au passage tomber des propos terribles sur l'ami de toujours : « *Oui, trente années se sont passées, et je me suis un peu désintéressé de la peinture. J'avais grandi presque dans le même berceau avec mon ami ; mon frère, Paul Cézanne, dont on s'avise seulement de découvrir les parties géniales de grand peintre avorté.* » (Article du *Figaro* de 1896)

Mais aucune lettre postérieure à cette déclaration ne nous informe de la réaction du « *peintre avorté* » ; en effet les deux hommes ne s'écrivaient et ne se voyaient sans doute plus ou presque plus. Zola mourut en 1902, et Cézanne en fut profondément affecté. Il mourut lui-même quatre ans plus tard. Le mieux est de suivre Henri Mitterand, auteur de la présente édition des lettres, dans son opinion nuancée de la relation entre le romancier et le peintre : « *l'amitié de Zola et de Cézanne est une belle histoire... Le voile tendu entre l'un et l'autre dans la dernière étape de leur parcours, alourdi sans doute par l'entourage de Cézanne, s'est tissé dans la différence des caractères, des rêves d'art et des génies... Cette logique est encore plus fatale lorsqu'il s'agit de deux hommes lancés dans les terribles contraintes de la création et de l'accueil du public. A un moment donné le dialogue a cessé, le fil s'est interrompu... Mais qui peut s'assurer que l'essentiel n'a pas survécu jusqu'à la fin, muet mais intact, dans l'identité de la quête et l'accord des mémoires ?* »

## La viande crue

**Abattoirs de Chicago : Le monde humain, de Jacques Damade, décrit l'essor fulgurant de l'industrie de la viande au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle aux États-Unis ; dans *À l'abattoir*, Stéphane Geffroy raconte sa vie d'ouvrier dans une usine bretonne contemporaine, où il travaille depuis vingt-cinq ans. Leurs livres décrivent une réalité que l'on préférerait ignorer mais à laquelle on ne peut plus échapper.**

par Steven Sampson

Jacques Damade

*Abattoirs de Chicago : Le monde humain*

La Bibliothèque, 96 p., 12 €

Stéphane Geffroy

*À l'abattoir*

Seuil, 96 p., 7,90 €

Aficionados du steak tartare, s'abstenir : la lecture de ces minces volumes pourrait transformer le plus affamé des carnivores en végétarien !

Pourtant, au premier abord, celui de Jacques Damade fait figure de simple objet décoratif : appartenant à la collection « L'ombre animale » – appellation lyrique –, il est imprimé sur du beau papier et sa couverture porte un joli dessin à l'encre noire, le tout évoquant un élégant recueil de poésie.

La prose de Jacques Damade – à la fois auteur et éditeur du texte – ne déçoit pas. bercé par une langue délicate et sensuelle, le lecteur met du temps à saisir la violence du propos, pourtant exposée dès la deuxième de couverture : « *Ville champignon, ville née du marais, d'une poignée d'Indiens au bord d'un lac, c'est cette histoire que nous allons suivre, voir le monde humain surgir d'une plaine immense et sauvage, histoire des abattoirs de Chicago, histoire troublante, inquiétante, révélatrice*

**LA VIANDE CRUE**

*de ce qui nous arrive, nous entoure, nous enveloppe.* »

Chicago-champignon, ville digne de la science-fiction, génératrice de fléaux inimaginables. Sauf qu'ici il ne s'agit pas d'un fictif nuage toxique, tel qu'on le trouve dans *Bruit de fond*, roman de Don DeLillo, mais de faits réels, amplement documentés par l'auteur.

Pour un lecteur natif du Midwest, ce livre fait mal. Parce que, soyons clairs, selon la vision manichéenne de Jacques Damade, le malheur vient de là-bas, c'est sur les rives du lac Michigan qu'on trouvera sa source : « *L'allégorie Chicago comme un exemple, une matrice du monde humain, Chicago où tout a commencé.* »

Le Vieux Continent serait-il l'héritier de sa propre progéniture ? Sa culture pathologique serait-elle issue d'une enfance outre-Atlantique ? Le Nouveau Monde a beau être colonisé par des Blancs venus d'ailleurs – de France, d'Espagne, d'Allemagne, d'Angleterre –, ces immigrants ne sont pour rien dans le massacre animalier ou le génocide humain. Fraîchement arrivés de l'Europe, ils étaient encore civilisés.

Alors, à qui la responsabilité de cet holocauste ? Il s'agit apparemment d'un processus semblable à l'évolution lamarckienne : dès leur descente des bateaux, ces Blancs bienveillants se sont métamorphosés, devenant des Américains.

Qu'est-ce que l'*homo americanus* ? Est-ce l'être libéré de toute contrainte, génétiquement modifié par son implantation dans un paysage sauvage, livré alors à ses pulsions destructrices ? « *Le monde humain va en prendre le rythme, la terre sans limites, l'hybris. L'extraordinaire vitalité du Middle West va se transmettre au monde humain : l'absence de frein, de scrupule, d'humanité envers les bêtes et les hommes, l'audace, l'exploitation à tout va, la disproportion et la toute-puissance de Cincinnati, puis surtout de Chicago et de son appareil industriel. Je le perçois dans les courses effrénées des bisons, l'horizon sans fin, la démesure et l'absence de limites. Le monde humain, quels que soient ses prétentions, son orgueil, son amnésie et son désir d'émancipation, est inclus dans le monde naturel.* »

Autrement dit : l'homme se confond avec la faune et la flore. Cette étiologie s'appuie sur Merleau-

Ponty et sa définition de la nature : « *notre sol, non pas ce qui est devant, mais ce qui nous porte* ».

Tel paysage, telle architecture : celle de La Villette, sinieuse et élégante, esthétise l'extermination des animaux, preuve de la supériorité morale d'une vieille civilisation : « *les édifices sont en pierre, ou en métal, le portail majestueux, avec ses grilles de fer forgé, flanqué de deux imposantes statues représentant une femme et un bœuf, et l'abattage d'un bovin, son pavement, ses deux rotondes, sa tour carrée gendarmée à son sommet par le cadran d'une horloge, le monumental hall aux bœufs, belle ossature de verre et de fer à la manière de Baltard, la superbe Fontaine aux Lions de Nubie de Girard qu'on avait déplacée de la place du Château-d'Eau (actuellement place de la République) à La Villette et qui servait d'abreuvoir, le soin extrême de chaque édifice jusqu'aux boyauderies en pierre à coins de brique au bord du canal Saint-Denis* ».

On ne peut qu'admirer cette ode à l'architecture parisienne, composée par un fin connaisseur de la capitale, auteur d'un précédent livre sur les îles perdues de Paris. Quel contraste avec *The Yards*, les abattoirs de Chicago, dont les structures sont efficaces et monstrueuses ! De sorte que la tuerie y est encore plus sauvage, comme le démontre une étude comparative : en 1883, on a tué 1 878 944 bovins à Chicago, contre 184 000 à Paris. En ce qui concerne les porcs, les chiffres sont de 5 640 625 pour ces Américains féroces, contre un dérisoire 170 465 à La Villette.

La mécanique de la mort est-elle une invention des Yankees ? Auschwitz plane inévitablement sur ce genre de discussion, les accusations fusant des deux côtés de l'Atlantique. Jacques Damade ne déroge pas à la règle, invoquant Günther Anders pour comparer *The Yards* à la Shoah, tout en s'en excusant.

Est-ce pertinent ? On se souvient d'un livre paru il y a une douzaine d'années, *L'ennemi américain*. Selon l'analyse de Philippe Roger, la « matrice » du monde actuel n'est pas la géographie américaine mais la grille de lecture qu'on y applique. Roger décrit un arbre généalogique dans la pensée française qui puise ses racines dans l'œuvre de Buffon : le climat de l'Amérique aurait induit une « altération » et une « dégénération » touchant toutes les formes de vie, « *conséquence inéluctable du simple déplacement spatial des espèces (l'humaine comprise) d'un climat à un autre, d'une terre à une autre terre* ».

## LA VIANDE CRUE

Jacques Damade est-il un disciple de l'auteur de *Histoire naturelle* ?

Si *Abattoirs de Chicago* manie la langue française de manière poétique afin de décrire des paysages lointains, dans le récit de Stéphane Geffroy, *À l'abattoir*, on assiste à une inversion du processus : sur un ton et simple et direct, ouvert et presque naïf, le narrateur révèle la monstruosité d'une vie passée ici, en France.

Peut-on encore tenir les Yankees pour responsables ? Stéphane Geffroy travaille depuis vingt-cinq ans dans un abattoir de Liffré, petit bourg de 4 000 habitants près de Rennes. Son établissement de 200 personnes fait partie d'un groupe industriel qui possède également une unité de 1 000 personnes à Vitré et une autre, de 400 employés, à Trémoré. Geffroy ne précise pas l'identité de ce groupe.

À *l'abattoir* décrit un univers éloigné de l'image d'Épinal qu'on peut avoir de la Bretagne. Stéphane Geffroy est affecté à la tuerie, l'un des trois grands ateliers dans un abattoir (avec la triperie et le désossage), où « *la bête entre vivante d'un côté, et elle en ressort sous forme de deux demi-carcasses prêtes à être découpées de l'autre* ». La tuerie est sans doute le plus difficile des ateliers, à cause du bruit, de la cadence rapide du travail et des températures extrêmes en hiver et l'été. Pour ne pas parler des odeurs, celles des peaux fraîchement arrachées, et celles des graisses qu'on coupe. Et enfin, le sang qui gicle tout au long de la chaîne, qui continue à éclabousser malgré la tentative d'en recueillir autant que possible au début du processus.

Les ouvriers rentrent dans un « *corps-à-corps avec la bête dépecée* », utilisant des couteaux pour la majeure partie du travail, employant de temps à autre des scies électriques ou des pinces pneumatiques. Stéphane Geffroy décrit un « *travail de combattant* », auquel il applique tout son corps pendant deux ou trois heures d'affilée, les poignets, les bras, le dos, les épaules et les genoux, restant toujours debout.

À la tuerie, comme à la triperie ou au désossage, il n'y a aucune ouverture sur l'extérieur. De plus, Geffroy et ses collègues opèrent dans un espace



très réduit, la chaîne nécessitant un rapprochement des opérations. À chaque poste, on a une minute quinze pour effectuer le boulot, après quoi une sonnette indique que la chaîne va avancer. Geffroy compare ces conditions à un vieux film « *du genre Charlot* ». En effet, on y trouve quelque chose d'anachronique, comme si l'abattoir de Liffré sortait directement du XIX<sup>e</sup> siècle, du Chicago décrit par Jacques Damade. Et pourtant...

Confronter ces textes soulève non seulement la question de la consommation de viande – a-t-on encore envie d'être carnivore lorsqu'on comprend tout ce qui se passe en amont ? – mais plus largement celle du traitement du « réel » dans la littérature contemporaine. Jacques Damade s'y attelle au début de son essai : « *Qu'est-ce que le réel, ou plutôt qu'est-ce que notre réel ?* » Sans doute Damade n'a-t-il jamais travaillé dans un abattoir ; en même temps, son texte paraît plus authentique que celui de Stéphane Geffroy.

La qualité première d'un livre est-elle sa littérarité ? Ou est-ce plutôt que, en face du réel, notre seuil de tolérance est assez limité ?

## Sexe et politique

***Auteur d'ouvrages politiques prolifique et séduisant, Daniel Guérin fut beaucoup lu par la génération soixante-huitarde. Même si son nom fut peu mis en avant, il exerça une influence profonde sur ceux qui se voulaient à la fois révolutionnaires et anti-autoritaires, quelque part entre anarchisme et trotskysme. En 1972, il publia cette Autobiographie de jeunesse dont le sous-titre, « D'une dissidence sexuelle au socialisme », explicitait bien le projet.***

par Marc Lebiez

---

**Daniel Guérin**

*Autobiographie de jeunesse :*

*D'une dissidence sexuelle au socialisme*

La Fabrique, 298 p., 15 €

---

Se proclamer homosexuel n'allait alors pas du tout de soi, en particulier du côté des militants révolutionnaires, ces « puritains rouges ». C'était aussi ouvrir la porte à un autre mode de militantisme, qui n'était peut-être pas vécu comme moins politique, celui du mouvement de libération homosexuelle. Guérin ne dit pas *gay*, mot qui ne s'était peut-être pas encore imposé au début des années soixante-dix, ou qu'il évite comme un anachronisme pour le temps de son adolescence.

On sent bien, à lire aujourd'hui ce livre que vient de rééditer La Fabrique – un éditeur plutôt centré sur la politique –, ce que cette proclamation de son homosexualité a pu avoir de libérateur pour ce père de famille de soixante-huit ans. Il faut toutefois reconnaître que la différence des époques fait que nous peinons à saisir en quoi cette affirmation de ce que l'on qualifie désormais d'*orientation sexuelle* put avoir de si lourd et difficile. En revanche, nous sommes sensibles à une autre sorte de *coming out*,

qui aurait pu choquer davantage lorsque le livre fut publié la première fois, celui de son origine sociale : on est vraiment devant la très haute bourgeoisie, contre laquelle ce jeune homme ne se révolte guère et dont il excelle à faire sentir tous les charmes. Par comparaison, son presque contemporain auteur des *Mots* paraît de médiocre extraction, quoique le petit Poulou ait lui aussi joué dans les allées du Luxembourg.

Guérin ne nous épargne rien de ses émotions sexuelles d'enfant puis d'adolescent, de la masturbation quotidienne à l'extrême sensibilité pour les odeurs de sueur virile ou pour les objets en cuir. Nous apprenons aussi que le passage à l'acte avec une autre personne ne lui fut pas aisé, qu'il a beaucoup rêvé sur diverses jeunes filles sans oser leur faire connaître son désir. À la différence des autres fils de famille, qui se déniaisaient avec la bonne qu'ils engrossaient, lui le fit avec les ouvriers de l'entreprise familiale. Le futur révolutionnaire avait sans le moindre scrupule accompli son service militaire comme élève officier, regrettant seulement que ce statut lui rendît malcommode la consommation des beaux soldats de deuxième classe qui lui devaient obéissance. Les choses lui furent plus simples avec les ouvriers, car la famille avait décidé que ce futur patron devait commencer par faire l'expérience des tâches subalternes ; quoique de manière artificielle et provisoire, il se retrouvait ainsi à égalité avec ces beaux ouvriers au large pantalon de velours côtelé.

Vu la date de ce livre et les circonstances politiques dans lesquelles il fut écrit, on peut soupçonner son auteur d'en rajouter quelque peu : est-ce vraiment sa mémoire qui lui souffle que toutes les jeunes filles sur lesquelles l'adolescent a rêvé étaient « *un peu masculines* » ? Quant à cette insistance sur le cuir et la sueur, les beaux marins et les ouvriers musculeux, le lecteur d'aujourd'hui est tenté d'y voir un artifice d'écriture qui fait grand usage des stéréotypes de l'imaginaire homosexuel. Il ne s'agit pas là d'un reproche, pas même contre le fait de republier en 2016 un livre de 1972. C'est seulement que la distance temporelle change le regard, au point de rendre visibles des aspects qui ne l'étaient peut-être pas à l'origine, ou l'étaient beaucoup moins.

Guérin, en effet, insiste sur le fait que l'homosexualité n'était pas acceptée dans le milieu des révolutionnaires à qui s'adresse son livre. Il est mort en 1988. S'il vivait encore en notre temps où le « mariage pour tous » est entré dans les mœurs admises, il n'écrit sans doute plus du tout la

**SEXE ET POLITIQUE**

même autobiographie. Les faits retenus pourraient être les mêmes, pas la manière dont il les présenterait ni le sens qu'il leur donnerait. Écrit dans une perspective ouvertement politique, son livre est destiné à montrer par quel processus ce qu'il appelle sa « dissidence sexuelle » l'a mené au « socialisme ». Désormais, un sénateur-maire peut épouser son compagnon dans sa mairie d'Alfortville, si bien que la notion de « dissidence sexuelle » appliquée à l'homosexualité paraît relever d'une époque lointaine ; quant au socialisme au sens que lui donne Guérin, il n'intéresse plus personne. On peut regretter qu'il en aille ainsi, évoquer avec nostalgie le temps révolu où l'on pouvait être dissident – mais qu'y faire ?

La réédition de ce livre n'est pas inopportune, loin de là. Tout d'abord, et ce n'est pas peu de chose, parce que l'image qui ressort de son auteur est franchement sympathique. Ensuite parce que l'on découvre un milieu social privilégié où un jeune homme de dix-huit ans peut fréquenter des salons dans lesquels rencontrer Anna de Noailles, l'illustre poétesse tant admirée, et entretenir une correspondance suivie avec le romancier célèbre qu'est devenu Mauriac, avant de discuter avec Massignon. Enfin, et peut-être surtout, parce que l'on sent combien le début des années soixante-dix est désormais loin de nous. Le vieux révolutionnaire qui avait chanté – avec quel lyrisme ! – les louanges de l'anarchie décide alors de changer de combat, non qu'il se renie mais il lui paraît désormais que la revendication de son homosexualité peut et doit avoir une portée politique, au point de participer à la création d'un certain « front homosexuel d'action révolutionnaire » dont le concept même nous est devenu étranger. Donc il écrit cette *Autobiographie de jeunesse* sur le mode d'une sorte de manifeste pour ce nouveau type d'action politique. Le maître mot est alors « dissidence ».

Mais le contenu de son livre ne donne nullement cette impression. Daniel Guérin n'y présente pas sa sexualité comme une dissidence : dès lors que – pas très tôt, du reste – il a compris de quel côté le portait son désir, il l'assouvit et cela ne paraît pas lui créer la moindre difficulté, pas même avec sa famille puisqu'à cette occasion son père (une très belle figure de ce livre) lui révèle avoir des désirs du même ordre. Ce n'est donc pas sa « dissidence sexuelle » qui le conduit vers le « socialisme ». C'est quand il découvre la réalité du colonialisme au Levant, à Djibouti puis à l'occasion d'un voyage en Extrême-Orient, que ce jeune bourgeois de

Daniel Guérin

**Autobiographie****de jeunesse****D'une dissidence sexuelle  
au socialisme**La fabrique  
éditions

vingt-cinq ans, jusque-là très vaguement révolté, effectue sa mue politique et se convertit à un « socialisme » encore assez mal défini. Il délaisse alors la lecture de Baudelaire et de Massignon pour mener ses « travaux d'approche en direction du socialisme », s'intéresser à Marx, Kautsky, Trotsky, mais aussi Sorel ou Gandhi, s'interroger sur le « *socialisme par en haut* » de Lénine et celui « par en bas » du syndicalisme révolutionnaire. Sa conversion n'est pas que livresque : il va vivre dans un quartier populaire, il se fait embaucher sur un chantier du bâtiment.

Quand le mot *révolution* est revendiqué par un Emmanuel Macron et que plus personne ne perçoit les homosexuels comme des dissidents, ce livre, écrit au début des années soixante-dix pour raconter la mue idéologique d'un jeune bourgeois des années vingt, tire une bonne part de son charme de son éloignement même, raconté dans une langue qui n'a pas vieilli.

## Politiques du style

***Une scène fameuse du Déclin de l'empire américain fait dire aux personnages, alors en pleine discussion : « nous ne pourrions plus vivre comme les puritains de la Nouvelle-Angleterre », et la question qu'ils se posent est bien celle du « comment vivre ? ». Quelles formes donner à nos vies ? C'est à cette question que tente de répondre Marielle Macé – que l'on connaît par ailleurs, en particulier, pour son travail sur le genre de l'essai au XX<sup>e</sup> siècle – dans son dernier livre, allant ici bien au-delà de sa spécialité, la littérature, avec la ferme volonté d'élargir la stylistique de l'Art à l'ensemble de l'existence.***

par Richard Figuiet

---

Marielle Macé

*Styles : Critique de nos formes de vie*  
Gallimard, 356 p., 22 €

---

Le projet déclaré du livre consiste à instituer le style en « *concept anthropologique, moral, politique* ». Une fois définie et reconnue l'extension de ce concept dans toutes les dimensions de la vie humaine, lesquelles constituent l'objet de l'attention des sciences humaines et sociales qui s'efforcent d'en déchiffrer les « pratiques », une fois l'époque identifiée comme celle du refus de l'imposition à la vie de normes formelles extérieures et celle de la revendication de l'expérimentation, de l'invention de formes nouvelles, Marielle Macé peut articuler son propos autour de « trois logiques », qui pourraient également, remarque-t-elle, esquisser une « *histoire des stylistiques de l'existence* ». La modalité tout d'abord, qui manifeste toute vie humaine comme l'engagement d'un

certain mode, d'une « manière », ne relevant pas seulement d'une sorte de grammaire de la variation, mais bien d'une ontologie sociale ; la distinction ensuite, que les sciences sociales se font une mission d'éclairer en en dégageant les enjeux dans un monde de lutte à mort pour la détention du pouvoir prescriptif et que l'auteure entend surprendre en flagrant délit de « *préjugé distinctif* » ; celle, enfin, de l'individuation, véritable point d'insistance du livre, entendue non comme triomphe de l'identité du soi, mais comme capacité à rejouer sans cesse une certaine singularité.

En lisant, on comprend qu'il s'agit de renouveler l'éthique, non par son versant dogmatique, mais en s'attachant, comme l'a fait encore récemment un théologien (Christoph Theobald, *Le christianisme comme style*, Cerf, 2007) pour ce qui concerne la religion chrétienne, entendue non plus seulement comme contenu doctrinal mais comme « vie », à montrer, au sens fort de faire voir, des « *singularités manifestées* » ; il s'agit encore de relancer la pensée de l'émancipation en arrachant le style à l'enfermement réducteur de la distinction conçue comme « *écart classant* » dans le jeu de la concurrence sociale, toujours menacée de retomber en dupe de la publicité.

Marielle Macé connaît mieux que personne les débats à la fois anciens et contemporains autour de la stylistique, elle en fait état avec discrétion et s'en joue pour servir son propos. Elle reproche, notamment aux sciences sociales, d'ignorer leur dépendance vis-à-vis des décisions théoriques que cette discipline littéraire a prises au cours de son histoire tout en cherchant cependant à y échapper dans ses formulations les plus récentes : les débats sur le style comme « écart » ou « choix de variantes », ou encore le style comme résultat d'un acte de lecture (l'esthétique attentionnelle de Gérard Genette) et non fruit d'une écriture intentionnelle, etc.

On ne fera pas à l'auteure le mauvais procès de l'erreur de méthode : son livre est bel et bien un livre politique, avec des analyses formelles qui viennent des outils du littéraire. Mais, et en revenant à la question de la stylistique, on l'interrogera pour déterminer si son projet parvient au port, touche sa cible.

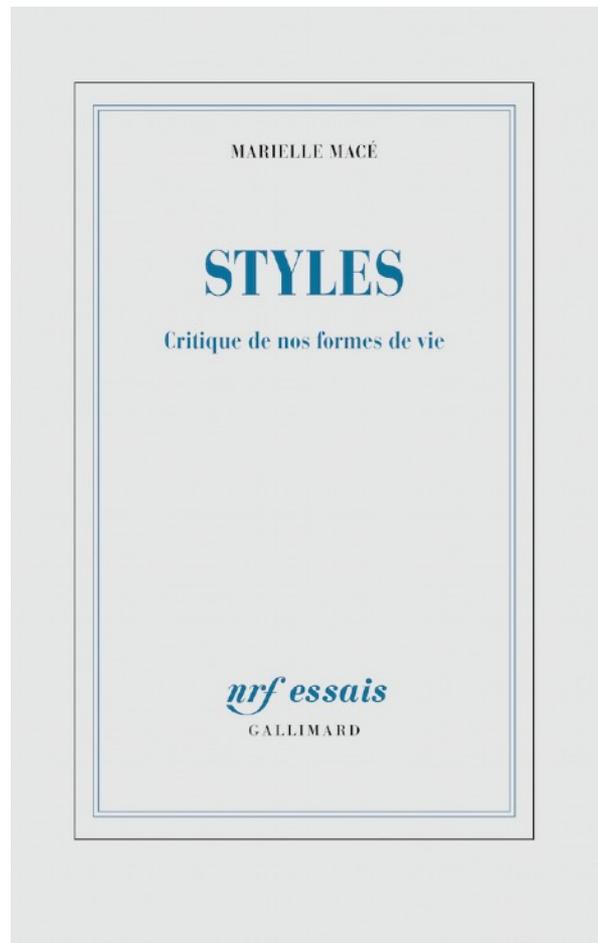
De même que la stylistique reste partagée de manière irréductible entre l'objectif de « *dresser le répertoire des ressources expressives de la langue qui ne trouvent pas de place dans les cadres rigides de la grammaire normative, devenant ainsi l'étude systématique des procédés* » (André Sempoux,

## POLITIQUES DU STYLE

« Notes sur l'histoire des mots "style" et "stylistique" », 1961) et celui de repérer des singularités chez tel ou tel écrivain, balancement à mettre en relation avec un autre plus profond, celui de la distinction entre langue et parole, de même est-il légitime de se demander si le projet de Marielle Macé ne néglige pas l'inscription de toute stylistique de l'existence dans la gamme des possibles offerts par une langue, une situation historique dans le temps, ce que les Lumières appelaient « civilisation », et que les fondateurs de la sociologie ont recommencé de nommer l'*ethos*, bref, l'ensemble des possibles formes qu'autorise l'ontogenèse, en l'occurrence celle de l'Occident dans son évolution historique. Autrement dit, suffit-il de remarquer que les sciences sociales ont beaucoup de difficultés à aborder la question du style, compris à la façon de Gilles-Gaston Granger dans son *Essai de philosophie du style* comme introduction de l'individuel, « *côté négatif des structures* », pour libérer plus facilement l'individu dans sa capacité à se donner des formes ?

L'auteure fait très attention à ne pas prêter le flanc à l'objection d'esthétisme, comme en témoignent ses pages sur un « *long adieu au dandysme* ». Mais touche-t-elle au fond de son ambition : examiner les conditions de possibilité d'un authentique travail sur soi, aussi loin du fantasme de l'auto-création que du cauchemar du soi imposé ? Éclaire-t-on davantage les chances « *d'ouverture d'une autre scène stylistique* » ? Peut-on tirer du style une politique sans tomber dans les bons sentiments ? Car, depuis la fin des sociétés d'Ancien Régime à forte différenciation sociale, la modernité a vécu dans l'illusion – et Balzac, souvent cité par Marielle Macé, en a magistralement décliné tous les aspects – selon laquelle chacun allait pouvoir déployer jusque dans les moindres détails sa singularité. Nietzsche, chantre de la métamorphose, et Marx, analyste de l'aliénation, chacun à leur manière, ont bien vu qu'il n'en serait rien, que chacun serait de nouveau requis par les formes contraignantes de la production bourgeoise et de la consommation, destructrices de toute forme de vie, ou plutôt ne laissant comme choix que celle du consommateur, pseudo-forme de vie, qui ne met l'accent que sur un versant du mot, celui justement de destruction du consommé, en rejetant dans les ténèbres celui d'accomplissement du consommateur.

Peut-on déplacer la question de la politique du conflit, de la « guerre des styles », variation significative du « polythéisme des valeurs » de Max We-



ber, à la libre exposition des styles pluriels d'individuation ? Comment articuler l'individuation stylisée avec un nouvel *ethos* collectif faisant époque ?

Si l'on veut relancer le projet émancipateur, la colère, célébrée par Marielle Macé, ni suffira pas ; ce qu'il faut encore et toujours, c'est une critique serrée de ce qui constitue la forme de nos sociétés dites avancées (« *le monde apparaît comme un gigantesque entassement de marchandises* », dit l'incipit du *Capital*), celle qui a déjà décidé pour nous, nous transformant en ses « collaborateurs », selon le mot de Günther Anders : il était une fois des jeunes, eux aussi en colère, qui manifestaient contre la guerre en Irak, juchés place de la Bastille sur leurs motos, moteurs allumés en buvant de la bière et totalement inconscients, semble-t-il, qu'en « manifestant » ainsi leur forme de vie ils collaboraient à ce contre quoi ils voulaient s'opposer ; ou encore, des militants anti-gaz de schiste qui ne voyaient pas de contradiction majeure à imposer aux autres la fumée noire de leurs voitures diesel d'un autre âge au nom du style de la forme de vie, prétendument en rupture, qu'ils ont choisie. « Comment » vivre alors ?

Lire aussi la critique, par Marion Renauld, du livre dirigé par Franco Moretti : [La littérature au laboratoire](#).

## Humanités numériques

***Fruit du travail exploratoire du Literary Lab de l'université de Stanford, les articles réunis ici sous la direction de Franco Moretti présentent certains résultats de la récente critique computationnelle de la littérature. Cette approche scientifique, expérimentale et quantitative des faits littéraires revisite notamment le champ du roman anglais du XIX<sup>e</sup> siècle pour interroger à nouveaux frais, au moyen d'algorithmes et de programmes, des notions aussi traditionnelles que celles de genre romanesque, de style, de voix ou d'unité thématique. L'enjeu semble avant tout méthodologique : les Humanités Numériques opèrent-elles une véritable révolution au sein des études littéraires, en nous offrant une compréhension à la fois plus large et plus détaillée des œuvres et de leur fonctionnement ?***

**par Marion Renauld**

---

Franco Moretti (dir.)

*La littérature au laboratoire*

Trad. de l'anglais (États-Unis)

par Valentine Lëys

(avec la collaboration de : Alexandre Gefen, Philippe Roger, Jérôme David)

Ithaque, 280 p., 26 €

---

Reconnu internationalement pour sa défense des Humanités Numériques, Franco Moretti développe depuis plusieurs années une lecture « à distance » (« *distant reading* ») de l'histoire de la

littérature, usant d'outils informatiques et d'instruments empruntés à d'autres disciplines comme la géographie ou la théorie de l'évolution pour mesurer et interpréter de larges corpus. Né dans les années 2000, le *Literary Lab* poursuit cette démarche de recherche moderne, empirique et désormais collective, opérant un constant aller-retour entre programmations et discussions, calculs et concepts. Les résultats sont présentés dans des « plaquettes » (« *pamphlets* ») – formant les chapitres de l'ouvrage –, chacune pareille à un « *essai scientifique composé comme une symphonie de Mahler* », et qui, en plus de jouir d'une indépendance éditoriale par leur diffusion gratuite sur le site web du *Literary Lab*, articule les quatre niveaux d'analyse de cette nouvelle approche.

Les *images*, d'abord : l'ouvrage regorge de figures (diagrammes, dendrogrammes, captures d'écran, tableaux, nuages de points...), autant de visualisations des données empiriques qui constituent l'objet d'étude même de la critique computationnelle et remplacent les extraits d'œuvres de la microlecture traditionnelle. Les *légendes*, ensuite, permettent de préciser les méthodes utilisées et quelques traits saillants de ces représentations. Le *texte*, quant à lui, à la fois narratif et théorique, souligne le caractère exploratoire de la recherche en en relatant les étapes successives, les hypothèses, les tâtonnements, les surprises et les choix d'orientation, tout en tirant les conclusions qui s'imposent des découvertes ou des échecs, les reconceptualisations nécessaires et les pistes ouvertes. Enfin, les *notes de bas de page*, parfois envahissantes, mêlent travail académique, polémiques et spéculations. Pour un chercheur en sciences physiques, par exemple, l'enthousiasme suscité par la structure même de ces « plaquettes », exprimé par Moretti dans l'introduction, pourrait paraître étonnant. Mais on comprend que, comparée à la manière classique d'étudier la littérature (lire les œuvres « de près », sélectionner des passages-clé, construire seul une interprétation), les Humanités Numériques sont en réalité appelées à légitimer leur méthodologie tendancieusement positiviste et statistique, vivement critiquée : c'est notamment parce que l'article « Formalisme quantitatif » – le premier chapitre de l'ouvrage – s'est vu refuser par une revue « bien connue » que les membres du *Literary Lab* ont décidé de le publier eux-mêmes, en l'état.

Chaque chapitre est ainsi l'occasion de montrer comment fonctionne la critique computationnelle et en quoi l'« opérationnalisation » de certaines notions et questions récurrentes de la théorie littéraire s'avère finalement féconde, pertinente et

## HUMANITÉS NUMÉRIQUES

prometteuse. Car s'il faut étudier la littérature à travers ce qui, en elle, est programmable par ordinateur, la question reste de savoir ce qu'apporte cette récolte de « *big data* » et surtout si elle modifie la conception même que nous avons de la littérature, de son histoire et de ses histoires. En effet, les Humanités Numériques se présentent comme une rupture franche avec le passé, et le *Literary Lab* semble avoir à cœur de renouveler radicalement notre compréhension des faits littéraires, adoptant un ton passionné et quasi-prophétique : la vie de laboratoire connaît des « *moments magiques* », des sortes de révélations, lors desquels le groupe « voit » des choses que l'individu seul ne perçoit pas ! Ce qui est surtout fascinant à observer dans ces pages, c'est « *la manière dont une série de mesures quantitatives peut entrer en dialogue avec des concepts, jusqu'à les transformer lentement* ». Dès lors, loin de réduire les œuvres à des chiffres, la critique computationnelle semble plutôt déboucher sur une vue synthétique de la galaxie littéraire : une « *morpho-sociologie* » fondée sur de robustes faits et consciente du caractère limité et spéculatif de ses conclusions.

En vérité, il semble difficile de résumer chacun de ses rapports d'expérimentations : les remarques générales se mêlent à la description fastidieuse des outils informatiques employés, des choix de corpus et des graphiques, suscitant des découvertes progressives, des changements d'orientation dans la recherche (parfois jusqu'à l'abandon du projet initial) et des méta-considerations sur l'intérêt même de ces trouvailles. Globalement, c'est la dimension intrigante et paradoxale des résultats empiriques qui semble guider en tous sens quelques conclusions d'ensemble, et défis à venir, dans un contexte qui apparaît comme la fraîche naissance d'une discipline. En ressortent deux types de contribution aux études littéraires : la « *corroboration* » de certaines thèses connues, permettant de vérifier par ailleurs la fiabilité des logiciels utilisés, et, plus substantiellement, la « *mécanisation* » de concepts centraux de la critique littéraire, devenant plus « réalistes » et plus précis. Au passage, les données empiriques offrent de réfuter certains aspects des théories littéraires classiques.

Arrêtons-nous sur le premier chapitre portant sur la question des genres romanesques, qui présente la première expérimentation du *Literary Lab* menée entre l'été 2008 et mars 2010, modèle des études suivantes. Le logiciel de marquage Docuscope, un « dictionnaire intelligent » listant plus de deux

cents millions de mots anglais selon les cent une catégories linguistiques fonctionnelles du TAL (Types d'Actes de Langage), corrélé à une analyse factorielle non supervisée marquant la présence ou l'absence de certaines de ces catégories dans les textes, se révèle capable de classer par genres les trente-six pièces de théâtre de Shakespeare sélectionnées au sein du corpus Chadwick-Healey, en ne commettant qu'un seul impair, négligeable et prévisible (les critiques eux-mêmes sont divisés). Dès lors, on peut en déduire qu'un ordinateur est bien capable de reconnaître les genres littéraires. Au-delà de cette corroboration, la découverte surprenante porte sur la base à partir de laquelle s'opère cette classification – rendue visible par l'emploi du logiciel *Most Frequent Words* (« les mots les plus fréquents ») comprenant quarante-quatre caractéristiques linguistiques et de ponctuation. En effet, si les critiques et Docuscope tombent d'accord pour ranger les mêmes œuvres dans le genre du roman gothique, les marqueurs signifiants sont différents : tandis que pour les premiers, ce sont des mots exprimant des thèmes ou des épisodes typiques, pour le programme ce sont des unités plus petites et presque insignifiantes (articles, conjonctions, signes de ponctuation, etc.) – le roman gothique se caractérisant notamment par son usage fréquent des prépositions de lieu.

Les résultats suggérant un niveau de profondeur insoupçonné, c'est donc la logique même des genres qu'il faut repenser : « *comme les immeubles* », les genres « possèdent des caractéristiques propres qui sont détectables à chaque échelle d'analyse ». Développant ainsi une approche relationnelle et différentielle au moyen d'une Analyse en Composante Principale, en rupture avec les théories classiques qui isolent et idéalisent chaque genre, les chercheurs se prennent à rêver à une cartographie totale du champ littéraire où les rapports génériques seraient spécifiés par deux variables, une variable stylistique et une variable linguistique. Ainsi, si cette première étude ne semble pas fondamentalement modifier notre connaissance actuelle des genres littéraires, elle suggère néanmoins une piste intéressante, à savoir l'existence d'une « *corrélation directe entre l'échelle [d'analyse] et la différenciation des fonctions textuelles* ». D'où s'élève le slogan des Humanités Numériques : « *à échelles différentes, caractéristiques différentes* ».

Deux études ultérieures développent cette hypothèse : le style à l'échelle de la phrase narrative à deux propositions (chapitre 2), le thème à l'échelle du paragraphe de fiction (chapitre 6). L'idée est que

## HUMANITÉS NUMÉRIQUES

le lien entre les échelles et les fonctions textuelles n'est pas seulement épistémologique, mais proprement ontologique : la forme n'est pas plus ou moins visible selon l'échelle d'analyse, mais en dépend essentiellement. En ce sens, certains types de phrases semblent *faire* certains styles (les formes verbales progressives et modales caractérisent le roman de formation, notamment *Middlemarch* d'Eliot), tout comme « *les paragraphes font le récit* » : ils ne jouent pas le rôle ancillaire consistant à illustrer de grandes notions ou de petits motifs, mais façonnent l'intrigue en profondeur grâce à « *l'interaction d'un petit nombre de thèmes dans le cadre d'un événement ordinaire* » – statistiquement, trois ou quatre, les données empiriques montrant qu'ils ne possèdent que rarement cette unité thématique affirmée par les théories classiques.

Globalement, l'accent mis sur la notion d'échelle est un effet collatéral de cette « *alliance du micro et du macro [qui] est devenue la marque de fabrique des Humanités Numériques* ». En effet, à la question de savoir comment étudier la littérature, la critique computationnelle s'inspire de l'approche stylistique de Leo Spitzer tout en s'en éloignant : là où celui-ci estime que seuls comptent les détails et le tout, celle-là propose le paragraphe comme « *une nouvelle échelle intermédiaire* » bénéficiant d'une « *position centrale unique dans l'économie du texte* ». Après avoir suggéré que la quantification sur les phrases à deux propositions pourrait peut-être établir le « *génomme narratif* » du territoire romanesque, nous voilà de nouveau à l'aube d'une révolution future : tout le roman en une phrase, toute la littérature en un paragraphe ! C'est sans doute l'un des défauts de cette approche : passer d'une posture légitime de réflexivité prudente à l'égard des interprétations et des problèmes de représentativité des corpus mesurés, à une attitude fervente et pleine de promesses, qui pousse les chercheurs à en vouloir plus – une preuve empirique de la dépendance entre syntaxe et sémantique, un bouleversement radical dans la connaissance de la littérature.

Quant à l'« opérationnalisation » de concepts classiques jugés trop vagues – ce processus par lequel ceux-ci peuvent être mesurés par des programmes –, elle est le principal enjeu des chapitres 3, 4 et 7 de l'ouvrage. Le personnage est ainsi remplacé par le concept d'« espace-personnage » au chapitre 3 : l'effet en est la décomposition des notions de « personnage principal » et « secondaire », respectivement en « conflit » et « soumission/médiation »

dans l'espace dramatique abstrait, à partir de calculs empiriques du nombre de répliques dans les pièces de théâtre, couplés à une analyse en réseaux qui détermine le pourcentage de liens entre les protagonistes. Au chapitre 4, la question des « voix » du roman est analysée grâce au concept de « volume sonore », mesuré par la fréquence de verbes de parole forts, neutres ou faibles – en particulier dans le premier livre de *L'Idiot* et le troisième volume d'*Orgueil et préjugés*. La conclusion est double : le volume sonore semble jouer un rôle structural à la fois dans le roman et dans l'expérience émotionnelle des lecteurs, et l'évolution du roman anglais au XIX<sup>e</sup> siècle se caractérise par une mise en sourdine de son intensité auditive, caractérisée par le triomphe de la forme « *said* ».

Enfin, le chapitre 7 compare certains traits du canon et de l'archive (dans le champ littéraire anglais du XIX<sup>e</sup> siècle), aboutissant à une double substitution : au couple canon/archive correspond l'opposition entre registres « oral » et « écrit », qui explique la découverte surprenante de la plus grande diversité lexicale des archives, et la notion de « canon » est mesurée comme le résultat du rapport entre deux forces (« popularité » et « prestige »), elles-mêmes explicitées par le rapport entre deux institutions (« marché » et « école »). Ainsi, la critique computationnelle dévoile ses qualités autant que ses faiblesses : la mesure « *rend certains concepts "réels"* » et montre qu'il est pour ainsi dire possible de tester des abstractions théoriques, mais le lien entre quantification empirique et interprétation qualitative demeure problématique. Dit autrement, « *la pertinence statistique semble étrangère à la pertinence critique* ». Pourtant, tout en étant conscients, les membres du *Literary Lab* ne peuvent s'empêcher de glisser hors de ce nouveau cercle herméneutique (« *les concepts orientent les mesures, et les mesures appellent de nouveaux concepts* ») en jugeant obsolètes les catégories traditionnelles des études littéraires.

Pour conclure, on pourrait estimer que les Humanités Numériques ont l'avantage de traiter de larges corpus de façon détaillée et objective, parvenant ainsi à mettre en évidence des traits textuels auxquels l'approche anthropocentrique ne saurait avoir accès. Et si elles ne modifient peut-être pas (encore) notre conception des œuvres, elles réforment clairement les objets et les méthodes des études littéraires : non seulement il n'est plus nécessaire de lire les textes, mais il n'y a même plus de textes ! En effet, le chapitre 8 montre que les textes sont remplacés par un corpus, objet « *artificiel* » créé par le chercheur à partir d'une mise entre paren

**HUMANITÉS NUMÉRIQUES**

thèses du contexte de production ou de réception, de l'intention de l'auteur et du sens de l'œuvre. Le but en est de révéler des « trames » (« *patterns* »), des formes répétées et variées à travers les œuvres, enracinées dans l'histoire de la littérature et des idées. De nouvelles compétences sont alors attendues de la part des critiques, et en particulier celles de programmeurs et d'analystes de graphes.

Dès lors, de nombreuses objections sont aujourd'hui adressées aux Humanités Numériques, à commencer par l'idée que l'approche quantitative n'est pas adéquate en sciences humaines, en vertu du caractère intentionnel de leurs objets, et plus particulièrement en littérature, compte tenu de la dimension évaluative de cet art, mêlant faits et valeurs. Il semble également que les résultats du traitement informatique des données puissent mener à des conclusions frisant la contradiction : par exemple, les formes verbales progressives sont interprétées comme typiques du devenir foisonnant de la jeunesse, en jeu dans le roman de formation (chapitre 2), et comme signes d'une « *temporalité floue et informe* » dans la monstrueuse « Banklangue » des rapports actuels de la Banque mondiale (chapitre 5). Une façon de rappeler qu'effectivement, dans les Humanités Numériques, si le « *“numérique” soumet de nouvelles questions aux “humanités”* », il a de toute évidence « *besoin des Humanités pour donner sens à ses résultats* ». Cela affaiblit également la viabilité du projet global : les faits syntaxico-sémantiques ne semblent pas pouvoir se passer du contexte pragmatique pour être compris de la plus adéquate des manières.

En fin de compte, les Humanités Numériques ne semblent pas non plus aussi innovantes et révolutionnaires qu'elles le professent : ne signent-elles pas en réalité la simple résurgence de la critique formaliste et structuraliste, couplée à une sociologie de la littérature ? Demeurons toutefois curieux du devenir de cette critique, en espérant que la rencontre entre sciences expérimentales et théories littéraires honorera certaines de ses promesses et favorisera ainsi, en agitant l'étendard si attrayant des nouvelles technologies, l'intérêt que nos sociétés devraient porter (qui en douterait ?) à la littérature.

Lire aussi [le compte-rendu](#), par Richard Figuiet, du livre de Marielle Macé, *Styles*.

**Profession : footballeur**

***Ceux-là ne cacheront jamais leurs millions au fisc, ne déclencheront pas de grève en pleine compétition internationale, ne prétendront jamais aux plus hautes récompenses du football. Pendant quatre ans, Frédéric Raserà a planté sa tente dans un club anonyme, et d'ailleurs anonymisé, de deuxième division française. Pour comprendre le métier de footballeur, le sociologue ne s'est pas penché sur les célébrités du spectacle sportif le plus populaire au monde, mais sur ses valeureux ouvriers, moins doués, moins célébrés, moins clinquants.***

par Denis Bidaud

---

**Frédéric Raserà**

*Des footballeurs au travail*

*Au cœur d'un club professionnel*

Agone, coll. L'ordre des choses, 306 p., 20 €

---

Les footballeurs professionnels sont rarement perçus comme des travailleurs. Les études à leur sujet se concentrent souvent sur la période de formation. Ces enquêtes insistent alors « *sur l'engagement vocationnel des sportifs de haut niveau caractérisé par un investissement intensif [...] dans la pratique dont le ressort est la “passion” pour le sport* ». Or cette notion de passion n'est pas évidente, d'autant que la plupart des footballeurs, aujourd'hui, ne sont pas passionnés par leur sport. Le spectateur, le plus souvent, voit ce métier avant tout comme l'exercice d'un loisir, dont elle a les « *allures* ». Le livre de Frédéric Raserà vient heureusement contredire cette vision décontextualisée, à l'origine du mépris social insupportable exercé contre les acteurs d'un des rares domaines économiques « *où une si grande part des revenus va directement aux premiers producteurs* ».

## PROFESSION : FOOTBALLEUR

Le football professionnel n'est jamais un loisir, encore moins un métier-passion, mais un vrai travail, exercé dans une entreprise de spectacle sportif, le club de football, dont les caractéristiques de la relation avec le joueur sont décrites dans le premier chapitre. Le footballeur est un travailleur qui aura une carrière très courte : entre quinze et vingt ans. Il évolue sur le terrain familial des travailleurs précaires. L'analyse précise des conditions de « mise en concurrence de la main-d'œuvre », des « modes de domination au travail », des « conditions sociales de l'arrêt de travail » le démontre.

Le connaisseur n'y apprendra pas grand-chose ; la logique jusqu'au-boutiste du corps médical concernant la gestion des blessés (« *il faut vraiment que les mecs, ils soient vraiment mal* ») peut sembler effrayante au profane. Elle amusera l'habitué : les clubs aux moyens quasi-illimités sont capables d'utiliser des méthodes insensées pour remettre sur pied un joueur. Frédéric Rasesa a raison d'insister sur la relation du joueur au corps – qui par ailleurs est toujours l'aspect le plus bouleversant de la mise en écriture du métier de sportif [1]. L'auteur montre comment les footballeurs « [arbitrent] *les maux du corps* », comme Alex : « *Parfois je peux jouer sur la douleur parce que je sais... Si c'est les adducteurs, tu vois, qui me tirent, même un début de pubalgie, je peux passer au-delà. [...] Je me dis "je sais que je peux jouer sur la douleur et que, bon, ça va pas trop m'abîmer"... Bien sûr que ça abîme certainement, mais je sais que je peux.* »

Trois chapitres se distinguent particulièrement : le troisième, consacré au « travail de représentation » du footballeur, à l'heure des révélations de Football Leaks, est un contrepoint intéressant à l'image du joueur tout-puissant dont il faut s'assurer de la bonne conduite par un ensemble de contreparties financières contractualisées, ce qui concerne une minorité de célébrités. On voit ici des salariés soumis à un règlement intérieur et à une Charte d'éthique du joueur professionnel édictée par le club, particulièrement strictes – et qui seraient considérées comme parfaitement intolérables dans n'importe quelle autre entreprise : « *Le joueur doit notamment s'abstenir d'émettre envers des tiers quelque opinion que ce soit sur le fonctionnement interne du club* » précise l'article 2.2 de la Charte. Ce qui explique la langue de chêne massif qui a cours dans le milieu.

Mais Frédéric Rasesa évoque aussi le cas d'un joueur qui, poussé à s'exprimer sur ses opinions politiques, « *fait part de sa sympathie pour la Ligue*

*communiste révolutionnaire* », et récolte des réactions hostiles. De la part de proches de la municipalité (qui finance largement le club), mais aussi de quidam accusateurs : « *c'est inadmissible [...] de gagner autant d'argent et de voter à gauche, c'est pas respectueux des gens qui travaillent, des ouvriers* ». On reproche à la fois à « Ludo » de parler (« *son prestige est strictement circonscrit à la sphère sportive. Ici, on lui refuse le droit d'exprimer son opinion politique* ») et la nature de son engagement : il est aussitôt renvoyé à son statut de « footballeur surpayé ». Or Ludo, qui gagne alors 10 000 euros mensuels brut, a passé une grande partie de sa carrière dans des conditions de travail précaires et « opaques », dans des clubs amateurs. Il n'est donc pas ce qu'on peut appeler un favorisé. De plus, il justifie de son adhésion à l'extrême-gauche par « *son éducation* ». Le footballeur est dans une position paradoxale : traité sans cesse de mercenaire, sommé de manifester des « valeurs », il est sur le banc des accusés dès qu'il ne produit par les discours normés attendus de lui (apolitique et patriotique : on dit *Monsieur le Président* et on chante la *Marseillaise*).

Les sixième et septième chapitres sont les plus intéressants. Le premier décrit l'empiètement du travail sur la vie privée, à travers la notion d'hygiène de vie. Cette expression qui renvoie à la vie privée est particulièrement utilisée pour expliquer méformes et blessures. Depuis vingt ans, le football professionnel a connu une formidable intensification physique : les joueurs courent plus longtemps. Certaines pratiques sont en voie de disparition : l'image de Cruyff tirant sur sa clope dans le vestiaire est désormais une archive. Reste la question du rapport à la nourriture et aux sorties – le choix d'avoir ou non « *une vie de curé* », qui pourrait alimenter un livre entier : ainsi Zinedine Zidane, aujourd'hui âgé de 41 ans, à la retraite depuis dix ans, avale toujours le même menu, comprenant un blanc de poulet grillé, assaisonné d'un filet de citron et une pomme en entrée. Ce grand professionnel a maintenu les habitudes qu'il a adoptées à vingt-cinq ans pour s'adapter au mieux à ses spécificités digestives. Mais quand on n'est pas Zidane, ce qui est courant, ne peut-on pas s'offrir un petit Big Mac de temps en temps ?

L'aspect le plus passionnant de « *l'hygiène de vie* » englobe le problème de la conjugalité. « *Si t'es célibataire, tu fais deux fois plus de conneries* » est une « *rhétorique professionnelle* ». Le quotidien du footballeur est marqué par une « *apologie du familialisme* » et par le primat de la paternité comme facteur d'équilibre. Il existe à « l'Olympique », comme dans la plupart des clubs, une règle écrite d'obligation financière de solidarité envers le nouveau parent.

## PROFESSION : FOOTBALLEUR

Dans ce sport individuel qui se joue en équipe, tout le monde, du président aux joueurs en passant par l'encadrement technique, valorise l'individu bien intégré dans sa famille.

Mais pas seulement : en analysant des couples, Frédéric Rasera montre également que la position sociale de chacun des acteurs du couple détermine grandement le respect de cette norme écrasante dans le football qu'est le « *respect de la priorité masculine* » (laquelle s'exprime particulièrement dans la répartition des rôles ménagers, et notamment lorsque le bébé « fait ses nuits »). « Mickaël », mal positionné dans l'équipe (faiblement payé, sans avenir), décide d'arrêter sa carrière à 21 ans, en rompant son CDD, pour rejoindre sa compagne dans sa région d'origine, « Sophie », employée en CDI depuis de nombreuses années. La précarité de Mickaël a ainsi eu raison des codes qui, depuis l'âge de douze et son entrée en centre de formation, lui ont été inculqués par tous ceux qui l'entouraient.

En choisissant de mettre un extrait du livre consacré aux « *Blacks* » en quatrième de couverture, l'éditeur a sans doute cédé à une tentation commerciale compréhensible, tant le football connaît depuis quelques années en France une lecture de plus en plus « racialisée ». Ce passage du septième chapitre montre la création d'une catégorie indigène : un ensemble de joueurs noirs de peau se retrouvent assignés à être une « *bande aux contours flous* », les « *Blacks* », définie comme problématique au sein du vestiaire, « *qui se distingue par [sa] tenue (casquettes, vêtements larges, etc..) et un langage (expressions, joutes verbales, etc..) propres* ». Tous les joueurs noirs de peau n'appartiennent pas au groupe des « *Blacks* ». « *C'est les Blacks dans le foot, quoi* », résume un joueur. Et si « *les assignataires potentiels sont blancs de peau* », des joueurs blancs « *peuvent être renvoyés au groupe des Blacks* ». Ainsi « Loïc » qui, assimilé aux « *Blacks* », est surnommé un matin « *Abdelkrim* ». « *L'usage d'un prénom à consonance arabe est exemplaire de l'instabilité de la catégorie indigène, qui se conçoit dans une sorte de cousinage fantasmé* », note Frédéric Rasera.

Derrière ce « *cousinage fantasmé* » on voit reparaître l'étiquette de « *racailles* » accolée à certains footballeurs issus des quartiers défavorisés. Le joueur surnommé Abdelkrim, « Loïc », blanc de peau, issu d'un milieu favorisé, «  *fils d'une mère artiste et d'un père cadre* », est assimilé au groupe des Blacks en raison de son style vestimentaire, « *typé banlieue* » et l'auteur propose l'hypothèse « *que c'est au cours*

*de sa socialisation sportive au centre de formation à Paris que s'est façonné son "style" qui lui vaut d'être envoyé à ce groupe* ». Ce « *style* », dans le regard des assignataires, n'est pas que vestimentaire. Les « *Blacks* », ce sont les joueurs « *susceptibles d'avoir un mode de vie "instable"* » ; qui « *passeraient l'essentiel de leur temps en compagnie de collègues de vestiaire ou d'amis d'enfance aux modes de vie instables et peu enclins à les discipliner* » ; qui connaîtraient des « *démêlés avec la justice* », des « *problèmes financiers* » ; bref, « *des histoires de Blacks* ».

Il existe une autre définition des « *Blacks* » dans le football, celle que [l'affaire des quotas](#) avait éclairée, qu'on peut résumer à travers [une réflexion de Laurent Blanc](#) alors révélée : une certaine idée de la « *force noire* » quasiment héritée du général Mangin (« *Qu'est-ce qu'il y a actuellement comme grands, costauds, puissants ? Les blacks* ») ; à l'opposé une vision du joueur français idéalisée en format poids plume et fondée sur le « *carré magique* » des années 1980 (« *Je crois qu'il faut recentrer, surtout pour des garçons de 13-14 ans, 12-13 ans, avoir d'autres critères, modifiés avec notre propre culture* ») ; le modèle est alors celui du joueur espagnol, réputé petit et fluide à l'image de leur cerveau sur le terrain, Xavi (« *Les Espagnols, ils m'ont dit: "Nous, on n'a pas de problème. Nous, des blacks, on n'en a pas"* »). Mais ces « *blacks* » que Laurent Blanc plaçait dans la bouche des Espagnols, qui étaient-ils ? Les « *grands, costauds, puissants* » ou les « *racailles* » ? Faute de réponse apportée par l'entraîneur français, on ne saura rien sur une affaire qui a pourtant révélé l'incroyable racialisation du football français, dont on voit bien qu'elle est effective à tous les étages, et sur un mode beaucoup moins positif que le « *black-blanc-beur* » de 1998.

Cette question des « *blacks* » dans le football est une des nombreuses pistes qu'ouvre cet ouvrage parfaitement lisible, précis et honnête. On notera néanmoins qu'il n'est pas question dans l'ouvrage de l'homophobie supposée proverbiale des vestiaires. On se souvenait pourtant que l'insulte homophobe était un classique du « *chambrage* » et souvent l'instrument d'une forme très particulière de motivation, dans le discours de l'entraîneur, dans les paroles des joueurs. Or sur l'omniprésence de la parole homophobe dans le football – dans les travées du stade, sur le terrain, dans les discours des entraîneurs, des joueurs –, on aimerait bien lire une analyse fine et complète qui aille au-delà du discours relativiste des connaisseurs.

1. Lire, dans deux registres très différents [Boxe, de Jacques Henric et Gregario](#), la passionnante autobiographie du cycliste Charly Wegelius.

## Défendre son rang

**« L'un des plus fréquents débats qui adviennent en France sont ceux des rangs entre toutes sortes et qualitez de personnes », constate au début du XVII<sup>e</sup> siècle un grand serviteur de la monarchie. Et, pour défendre leur rang, certains sont prêts à aller jusqu'à la violence. C'est que la chose n'a rien d'anecdotique, en particulier à la cour de France. Que les lecteurs avides de simples potins passent ici leur chemin car ils en seraient pour leurs frais. En effet l'ambition de Fanny Cosandey, en nous dévoilant les enjeux de l'inégalité des statuts et des querelles de préséance, n'est autre que de mettre à nu les principes fondamentaux de la monarchie absolue et la façon dont ils donnent ordre et sens à la société d'Ancien Régime.**

par Philippe Hamon

Fanny Cosandey

*Le rang : Préséances et hiérarchies dans la France d'Ancien Régime*

Gallimard

coll. « Bibliothèque des histoires » 491 p., 28 €

La cour de France, théâtre du pouvoir et instrument de gouvernement, sert à Fanny Cosandey de terrain d'observation. Elle y associe les grandes cérémonies où se manifeste la puissance du Prince. La mise au point des règles de préséance est à la fois autorisée et garantie par une accumulation documentaire considérable. L'extension progressive du rituel connaît un temps fort dans la seconde moitié du XVI<sup>e</sup> siècle. C'est en effet au cœur des guerres de Religion que se fixe un cadre qui sera durable.

Louis XIV, sur cette base, n'est guère innovant que par l'exceptionnelle intensité qu'il donne au cérémonial, ce qui débouche sur une quasi totale « publicisation » du souverain. En effet, le Roi-Soleil agit désormais presque toujours sous le regard du public. Au cours de ce processus, le sang royal est particulièrement exalté, dans la logique de la pensée absolutiste en construction. Princes et princesses « du sang », y compris les bâtards légitimés, sont progressivement placés au-dessus et à part de tous les autres sujets, même les plus grands. On saisit au passage que le mythe d'une supposée immutabilité d'un rituel fondé sur l'appel aux précédents ne résiste pas à l'investigation : ici non plus, l'histoire n'est pas immobile. Les querelles de préséance jouent d'ailleurs un rôle central dans l'évolution. Fanny Cosandey les analyse sous les angles anthropologique, politique et social. Elle souligne que leur multiplication est surtout un signe de « bonne santé cérémonielle », car ce sont elles qui contribuent à définir ou à vérifier les règles.

Des études de cas concernant aussi bien les ducs et pairs que les officiers de la chancellerie, ou encore les princesses car les femmes sont pleinement impliquées dans ces luttes, font bien ressortir qu'on est loin ici de caprices sans importance. Ce qui est en jeu, au fond, c'est la défense ou la promotion d'une position de domination tant politique que sociale. Elle prend la forme de « querelles de voisinage », dans la mesure où c'est le plus proche dans les hiérarchies qui est généralement l'agresseur sur le terrain des préséances. Par-delà gestes menaçants ou insultes, il faut, pour obtenir justice, mobiliser des spécialistes du droit. Ceux-ci produisent des argumentaires circonstanciés dont Fanny Cosandey fait son miel. Les principes généraux qui peuvent fonder une préséance, comme l'ancienneté, le titre ou le sexe, sont bien connus. Mais leur actualisation pour résoudre une difficulté précise est rien moins qu'évidente, d'autant que la monarchie a tendance à garder pour elle la documentation utile aux intéressés. Pour optimiser leurs chances, les acteurs jouent sur la diversité de leurs qualités. Ce point est essentiel, car il leur permet de mettre en avant des capacités différentes en fonction des contextes cérémoniels. En effet, il s'en faut de beaucoup que la hiérarchie sociopolitique soit pyramidale et univoque. Ainsi, pour un duc et pair, être prince étranger ou non, aîné ou cadet, d'une branche aîné ou cadette, marié ou non à une princesse ou à l'héritière d'une pairie, détenteur ou non d'un des grands offices de la couronne, etc., offre toute une gamme d'argumentations possibles pour promouvoir son rang, au gré des circonstances.

### DÉFENDRE SON RANG

Dans un tel contexte, le recours au roi est décisif. Celui-ci constitue en effet le seul arbitre légitime, apte à trancher entre les parties. Or Fanny Cosandey montre bien que le monarque est loin de pouvoir faire ce qu'il veut. Certes, il peut accorder des faveurs individuelles, d'ailleurs souvent provisoires. Certes, il peut privilégier tel ou tel élément dans la panoplie des arguments et avantager ainsi une des parties. Certes, il peut promouvoir, par touches discrètes, des adaptations rendues nécessaires par l'évolution du jeu curial. Mais il procède sous contrainte, car il doit à ses sujets une justice qui est largement fondée sur le respect de règles qui s'imposent aussi à lui-même. Et il a le souci de ménager, autant que faire se peut, l'ensemble des parties. Charles IX exprime bien le problème dans un discours à des courtisans en pleine querelle : « *Sy il ne tenait que a moy que fussiez tous contents, vous le seriez bien tost* ». Mais, visiblement, il n'est pas maître de la situation... et doit se résigner à faire des mécontents.

Et pourtant, dans cette œuvre délicate, qui repose sur d'étroites marges de manœuvre, s'exprime la toute-puissance du Prince, ne serait-ce que parce qu'il est le seul recours. Tous les plaignants et suppliants adhèrent au cadre cérémoniel dont il est à la fois le sommet et le maître. Personne ne cherche à renverser la table d'un ordre que les querelles font vivre bien plus qu'elles ne le menacent. Et tout le monde continue à jouer le jeu, même les perdants, dans l'espoir de surmonter une défaite provisoire, puisque la soumission au roi est la seule issue pour gagner. Comme toujours, l'attention portée aux souhaits des dominés est alors le meilleur moyen de fonder une domination, ici celle du « roi absolu ». Mais on a vu que celui-ci peine concrètement à satisfaire tout le monde, et Fanny Cosandey aurait sans doute pu s'attacher davantage à la question du mécontentement. Et si se tenir à l'écart d'une cérémonie permet parfois d'éviter de dévoiler aux yeux de tous l'échec d'une prétention, la politique de la chaise vide risque de fragiliser à terme la position, car elle n'empêche pas la cérémonie en question d'avoir lieu.

Le roi, dans ses arbitrages, doit concilier des prétentions reposant sur des héritages patrimoniaux (une terre, une dignité, un titre...) avec un ordre politique fondé sur le service du Prince. La chose est d'autant plus compliquée que ce service a évolué au cours des siècles. Celui qui relevait du fief et des cadres féodaux venus du Moyen Âge a été largement relayé par l'essor des offices. Les offi-

ciers, nouveaux agents du Prince, occupent une place croissante dans l'appareil monarchique, de la cour de France aux grands corps de l'État en formation. Entre les hommes du fief et ceux de l'office, le mode de délégation de l'autorité du prince n'est pas le même, ce qui n'est pas sans effets sur les conceptions du rang. Soulignons au passage, en matière de représentation du pouvoir, une passionnante réflexion de Fanny Cosandey sur ce qu'est la représentation (pp. 253-264). Elle montre que les analyses contemporaines sur la relation qu'elle instaure donnent la priorité au spectateur, alors que, sous l'Ancien Régime, c'était le rapport au représenté qui constituait l'essentiel.

À travers l'étude sociale, enfin, on mesure combien rang, lignage et patrimoine sont des enjeux liés. Rangs et préséances peuvent procurer de substantiels avantages matériels. Ainsi, au cœur de la construction politique monarchique, qui mêle promotion de la continuité dynastique et exercice renforcé de la puissance publique, la dimension familiale et lignagère des gens de cour demeure centrale pour établir leur rang, malgré l'évolution tenant aux progrès de l'office. Il faut dire que les acteurs concernés jouissent d'un exceptionnel capital de dignités qui renvoie, non seulement à leur famille et à leurs titres, mais aussi aux corps et communautés auxquels ils appartiennent, et dont la pairie offre un bel exemple. Au-dessus d'eux trône un souverain placé, au sein de l'écrin des hommes et des femmes « du sang de France », dans une position unique et qui a su faire, avec les préséances, « *d'un cadre contraignant le terrain de la toute-puissance* ». Fanny Cosandey affirme que ce qu'elle a décrypté dans le milieu curial donne des clefs de compréhension fondamentales, non seulement pour l'évolution monarchique sur trois siècles, mais pour l'ensemble des principes de fonctionnement de la structure sociale de la France d'Ancien Régime, tant dans sa logique hiérarchique que pour les marges de manœuvre dont disposent les acteurs. On lui en donne volontiers acte, avec un peu de regret cependant de ne pas l'avoir vue tester son modèle sur « ceux qui n'ont ni biens ni nom ». Mais quitter l'empyrée pour aller voir si cela fonctionne bien – ou comment cela s'adapte – dans les profondeurs de la société demanderait un autre livre. Or celui-ci est déjà copieux. Bien écrit, abondamment nourri des apports des sciences sociales, il demande à son lecteur une attention à la mesure de son ambition intellectuelle, attention qui est largement récompensée.

## Refuser la violence

**« Ils peuvent me haïr, ils ne parviendront pas à m'apprendre la haine ». Par cette formule, que cite Marc Crépon, Romain Rolland ne visait à l'époque, en 1914, que son propre cas et les polémiques insensées qui ont entouré la publication d'*Au-dessus de la mêlée*, mais ces paroles ne peuvent pas ne pas entrer en résonance aujourd'hui, en France, et ailleurs.**

**« La violence a fait irruption dans nos vies. » Tels sont les premiers mots de ce livre.**

par Jean Lacoste

Marc Crépon

*L'épreuve de la haine :*

*Essai sur le refus de la violence*

Odile Jacob, 263 p., 23,90 €

*L'épreuve de la haine* est le troisième volet d'une réflexion ambitieuse et originale du philosophe Marc Crépon sur la violence, après *Le consentement meurtrier* (Cerf, 2012) et *La vocation de l'écriture : La littérature et la philosophie à l'épreuve de la violence* (Odile Jacob, 2014). Il s'agit donc d'une œuvre de longue haleine, méditée, et qui appelle la discussion, autour de cette ancienne idée de la non-violence. Le refus absolu de la violence serait-il encore d'actualité ?

Cet ouvrage attire l'attention parce qu'il consacre trois chapitres (« La patrie, une idole meurtrière », « De la haine », « Non-violence et révolution ») à la figure toujours controversée de Romain Rolland, entre pacifisme et soutien à Staline. Mais l'intérêt du livre est plus large. Il opère un basculement original.

Il existe des analyses canoniques des causes de la violence, comme celles de René Girard et sa théorie du bouc émissaire, d'Elias Canetti, dans *Masse*

et puissance, ou de Freud, dont d'ailleurs Marc Crépon a retraduit (avec Marc de Launay) les *Considérations actuelles sur la guerre et la mort* de 1917. Mais Crépon laisse de côté la recherche sur les causes de la violence pour s'intéresser, dans une démarche qu'il qualifie de « phénoménologique », à ses effets. La violence a pour effet de détruire de façon durable la confiance

en soi et dans l'environnement humain autour de soi ; tout devient menaçant ; les relations humaines les plus simples sont ravagées par la haine. Le piège est alors tendu de répondre à la haine par la haine, et par la violence réelle à la menace supposée. Et alors ce sont certaines « catégories » qui sont visées, par-delà tel ou tel individu. Les juifs, les Arabes, les Noirs, les chrétiens, les Autres.

L'étude de Marc Crépon comporte deux volets : le premier, plus théorique, sous la forme d'une réflexion sur la violence et la haine, et l'autre, plus historique, et plus pratique (dans tous les sens du terme) et qui cherche à « prendre du recul » en écoutant de « grandes voix du passé », celles des personnalités qui, avec des bonheurs divers, se sont opposées, concrètement, à la violence, qui ont eu recours à une forme de non-violence : Jaurès et sa conception nouvelle de l'armée et de la patrie, Romain Rolland et la proclamation de l'Indépendance de l'esprit, mais aussi Gandhi, Martin Luther King, Nelson Mandela et la commission Vérité et Réconciliation de Desmond Tutu.

La violence, qu'elle soit institutionnelle comme fut l'apartheid, guerrière comme celle que nous ne connaissons que trop aujourd'hui, fanatique comme celle des attentats, épidermique comme le racisme, a pour effet de nier chez l'individu tout ce qui fait sa singularité, le point de vue unique sur le monde qu'il représente, qu'incarne le plus humble d'entre les hommes, l'enfant privé d'enfance, la femme battue, le Noir qu'on abat. Autant de « vies singulières » sacrifiées à des abstractions. Chacun, dans la modestie même de son existence, est un monde original de relations humaines qui disparaît – comme le rappelle la bouleversante citation de Vassili Grossman, dans *Vie et destin*, qui conclut le livre – et c'est précisément ce que veut faire la violence : effacer cette



**REFUSER LA VIOLENCE ?**

singularité, rendre anonyme la victime, lui faire perdre son identité dans la masse pour qu'elle ne soit plus qu'un numéro.

Mais la victoire ultime de la violence est de fournir des légitimations à cette haine destructrice : ce que Marc Crépon appelle le « consentement meurtrier ». Nous trouvons toujours de bonnes raisons pour « consentir » à la violence, depuis l'indifférence des voisins jusqu'à la haine raciste, et chaque fois on sacrifie des êtres à des idoles, à des « mots à majuscules », dit Marc Crépon. Dans une opposition discrète au raisonnement de Merleau-Ponty dans *Humanisme et terreur*, Marc Crépon refuse la dialectique « obsédante » qui veut que les fins ultérieures justifient les moyens actuels et qu'un peu de violence soit nécessaire et acceptable contre beaucoup de violence. Fréquentes ont été les situations historiques où cette question s'est posée avec acuité (l'évolution d'un Romain Rolland est à cet égard paradigmatique). La non-violence est-elle autre chose que le rappel impuissant de vœux pieux ? Le constat d'une impuissance ? Mais la violence est elle-même un engrenage sans issue... On le voit chaque jour.

L'exemple de la commission Vérité et Réconciliation en Afrique du Sud, les procès du Rwanda aussi, montrent à quel point il est essentiel et salvateur de dire au moins la vérité de ces « vies singulières » (ces « vies minuscules », dit Pierre Michon) sacrifiées à des fantasmes de race. L'insupportable litanie du nom des victimes rétablit la vérité de la violence qui a détruit des mondes.

Dire la violence dans sa vérité, dans sa nudité. Seule la littérature (au sens large, avec les récits et les témoignages, comme celui d'Antjie Krog dans *La douleur des mots* pour l'Afrique du Sud) semble capable de dire cette vérité, de dissiper les « bonnes raisons » de l'idéologie, les justifications apaisantes, les euphémismes, la banalisation du mal, et de ce mal radical qu'est le racisme, la folie de l'appartenance.

Au-delà, le livre s'achève sur ce que Derrida, parlant du pardon et de l'hospitalité, appelait une éthique « hyperbolique » : « *la seule façon de redonner sens à des notions aussi [...] confuses que "l'humanité" et la "solidarité", par opposition à la haine, consiste à reconnaître à l'éthique la radicalité de sa responsabilité* ». Sommes-nous assez forts pour cette responsabilité radicale ?

**Révolution et Idéal**

**Relire la Révolution, de Jean-Claude Milner, est un livre aussi intempestif qu'actuel dans ses options, accessoirement robespierristes, mais intrinsèquement fidèles à 1789. Pourquoi ? Parce qu'il traite d'abord de l'invention des droits de l'homme, plus radicaux que ceux du citoyen.**

**par Maïté Bouyssy**

---

**Jean-Claude Milner**  
*Relire la Révolution*  
Verdier, 288 p., 16 €

---

Pour mener cette analyse subtile, Jean-Claude Milner, indifférent aux contingences, qualifie de « périπέtie » l'état de révolution. C'est au gré de son propre cheminement intellectuel qu'il brasse les temps et les mondes diversement « révolutionnés » afin de reposer – ou de préserver – la parole face au cri des révoltés et plus encore, face à tous les avatars ultérieurs qui se disent révolutionnaires. Pour sortir de la « croyance » révolutionnaire autant que de la situation – historique –, mais sans les réduire à un mot vide, le philosophe reprend la question de l'Idéal aux prises avec les dispositifs d'État possibles et alors reviennent, non sans maniérisme, les Anciens et les Modernes, de Polybe à Montesquieu.

Après s'être interrogé sur la vie intellectuelle en France, puis la démocratie – notre définition occidentale de la démocratie – et enfin le politique dans ses différentes facettes, l'auteur en revient à ce socle que représente la Révolution française, à un 1789 idéal, irréductible à quelque « *lubie franco-française* » (par opposition à Foucault, qui privilégiait l'insurrection). Jean-Claude Milner réintègre le terme démonétisé à sa propre sphère d'analyse. Les dernières pages du livre en donnent la clé : la nécessité de retravailler la notion de « droits de l'homme », distincts de ceux du citoyen, moins universels. Souterrainement l'épreuve passe par les conséquences de trois événements : la peste

## RÉVOLUTION ET IDÉAL

d'Athènes, dont Platon, son contemporain, ne parle même pas, mais aussi les camps de la mort et, enfin, la radicalité révolutionnaire. Ces trois points interrogent diversement le « réel » empirique, ce qui n'empêche aucunement l'auteur de soustraire 1789 de 1793, les quelques mois de la Terreur de l'an II ancrés à 1789, alors que les copies et avatars divers que l'on y associe au cours des siècles sont devenus obsolètes, y compris dans la biographie de l'auteur, qui ne nie aucunement son passage par le maoïsme.

L'auteur n'en défend que mieux les droits du corps, des « sans » dirait-on aujourd'hui, le simple droit des êtres parlants qui sont nés, qui existent de fait, à Calais ou ailleurs, le droit à la dignité, le refus de la torture. Tous relèvent bien d'une inscription des droits dans une Déclaration qui joue à contre-pied de la tradition anglaise et de sa révolution de 1688. Dans un cas, la Déclaration n'a d'autre racine, malgré les Lumières, que celle d'une volonté, dans l'autre la « constitution » est non écrite, les pratiques seules garantissent des droits qui risquent d'être réduits en situation révolutionnaire et dans leur transcription écrite; de Burke au Préambule de la Déclaration se logent des histoires moins à contretemps qu'à contre-emploi.

Plus spécifiquement, l'auteur vise Hannah Arendt avec laquelle le livre est en dialogue ; dès le début, il qualifie ses positions sur la révolution de « *mauvaise foi accompagnée d'une douleur* », car il veut refonder les camps et les droits en logique, autrement donc que dans l'essai *De la Révolution*, qui a influencé à partir de 1963 les regards posés sur l'événement. Il refuse de faire de la compassion un agent politique majeur et moins encore de réduire les droits à un seul droit, celui d'avoir des droits, car il entend les droits de l'homme dans l'irréductibilité du pluriel : ces droits sont la liberté, bien sûr, mais tout autant la sûreté, la propriété et la résistance à l'oppression. Le retour aux contingences de 1793, donc à l'événementiel de la révolution (cette fois sans majuscule), interroge alors les hommes aux prises avec la seule question inhérente à l'état révolutionnaire : comment terminer la révolution, ce qui n'est pas le projet réactionnaire d'en finir avec elle. Pour cela il suit Robespierre pour la limpidité de ses analyses et il en fait un « orateur », ce qu'il n'était pas au sens d'une performance, mais c'est lui qui formule des logiques plus encore que des choix. Subsidiairement Saint-Just complète ce

qui se doit à la « croyance » passée, et sous ce biais, non dépassée en la Révolution. Le 9 thermidor s'en trouve posé comme une affaire de la foule (autrement de l'ochlocratie), ce qui ne fut pas le cas.

Au cœur de ce dispositif de linguiste souterrainement lacanien, n'est donc aucunement la compassion mais la parole de l'orateur révolutionnaire qui parle devant la foule « témoin et non acteur, auditoire et non protagoniste ». On pourrait disputer du recours à cette fonction phatique du discours qui pourrait être réductrice mais, là encore, point de retour à quelque « réel » ; la cible en est latéralement le *Penser la Révolution* de François Furet (1978) qui dissocie 1789 de 1793 et sépare les langues de la Révolution, posant précisément le discours dans le double standard dont il n'est plus question dans ce livre. Ces orientations se durcissent plus encore dans les futures constructions idéologiques des révolutions à venir.

Bref, pour mieux se détacher du « réel », ce disparate sans fond qui ne l'intéresse pas, Jean-Claude Milner, dont la bibliographie atteste que, depuis la khâgne, il n'a lu que ce qui définit un enjeu de pensée, se débarrasse des débats de l'historiographie en les avalisant. Pour faire court, il reprend les chiffres hauts quand il s'agit de massacres et de la Terreur car c'est ailleurs que dans la cuisine de l'historien qu'il relit la Révolution. Sa trame admet la thèse des « circonstances », de la trahison de la Cour à la guerre, qui auraient engendré la Terreur, tout en les négligeant, puisque, toute affaire cessante, il défend d'abord et quoi qu'il arrive un 1789 programmatique. Il n'est pas de ceux qui pensent que la vérité est dans le détail, l'enjeu du livre n'est pas là. Il s'agit de montrer que tous, les terroristes de l'an II comme les Constituants avant eux, mais aussi tous les acteurs de la Législative, et, doit-on ajouter les membres de la Convention thermidorienne et du Directoire, appartiennent de plein droit à l'expérience révolutionnaire malgré le 9 thermidor ; tous ne pensaient précisément qu'à « terminer la Révolution », la question ne portant plus que sur les modalités par lesquelles on consoliderait les acquis de 1789. Tous étaient évidemment confrontés à l'impossibilité de faire fonctionner un système qui ne pouvait marcher du fait des multiples trahisons, découvertes ou supposées, qui installaient la suspicion générale de tous par tous, un legs tragique pour les révolutions à venir et que Bonaparte ne résolut que très partiellement par le coup d'État du 18 brumaire.

**RÉVOLUTION ET IDÉAL**

Pour situer ce que peut vouloir dire « terminer la Révolution », Milner a recours au régime mixte qui faisait l'admiration de Polybe pour Rome : les principes romains étaient en effet monarchiques par les consuls, aristocratiques par le sénat et démocratiques par la voix de ses tribuns. Le régime était bien mixte et conforme à un idéal de modération adossé à une vision cyclique des choses mais cette vision n'est que la réflexion d'un général grec qui était devenu l'éducateur de Scipion Émilien. S'il est vrai de dire que Polybe a été, très partiellement, lu et en français à partir de 1730, il va sans dire que tous les acteurs de 1789 avaient infiniment plus lu, et plus profondément, Montesquieu que Rousseau. Tous les historiens le savent bien.

Le pragmatisme de la sortie de la révolution, du « jour d'après » est-il dit, n'en finit jamais car l'état révolutionnaire est par définition appelé à cesser, car il n'est pas possible de dissocier la Révolution de la réalité de l'État ; de là la question du modérantisme, le possible « polybisme » des résignés, dit Milner à propos de Talleyrand, quand Chateaubriand formule ceci dès 1814-1817 : « *Le plus parfait de tous les gouvernements ne serait-il pas celui dont les pouvoirs ne serviraient que de contrepoids, où l'autorité du peuple réprimerait la trop grande puissance des rois et où un sénat choisi mettrait un frein à la licence du peuple* ». Mais rien n'en permet d'excepter Robespierre ou Saint-Just.

Depuis deux siècles, on ne cesse de réfléchir aux constitutions et aux partis qui aujourd'hui opèrent la sélection de l'oligarchie avec un président de la République élu au suffrage universel. Toute machinerie constitutionnelle peut alors se relire dans un cadrage qui n'exclut en rien la pensée de 1789, qu'elle soit ou non rattachée par son Préambule.

Les historiens n'en seront que plus incités à lire dans le détail cette pensée toujours agile et stimulante qui se relance sans fin par son système de paradoxes en voie de déconstruction, ce qui va au-delà d'une dialectique classique et ne permet guère le résumé. Ils verront en tous cas que la reconstruction idéologique autour des droits de l'homme n'engendre pas qu'un seul cheminement. À lire donc, pour se resituer soi-même dans le dialogue des temps et au fil des choix critiques que propose l'auteur, ce qui est le signe d'un grand livre et cela, quelles que soient les appartenances à une discipline et les options idéologiques.

**L'ère de l'improvisation permanente**

***Voici la traduction d'un ouvrage de Peter Sloterdijk, paru en Allemagne il y a deux ans et que son francophile auteur a choisi de présenter aux lecteurs français sous ce titre, Après nous le déluge, qui lui donne un air familier, même si son sous-titre, Les Temps modernes comme expérience antigénéalogique, affiche le sérieux de l'entreprise.***

**par Pierre Saint-Germain**

**Peter Sloterdijk**

***Après nous le déluge. Les Temps modernes comme expérience antigénéalogique.***

**Payot, 512 p., 25 €.**

D'entrée de jeu le style de Peter Sloterdijk s'affiche à la recherche d'un effet de surprise. C'est bien de Mme Pompadour qu'il nous entretient, la maîtresse de Louis XV, conjurant par sa formule enjouée et insouciant l'assombrissement de la fête à l'annonce de la défaite des soldats français face aux troupes de Frédéric II de Prusse, en 1757. Mais la leçon qu'il en tire n'est pas celle, convenue, du témoignage de la frivolité d'une aristocratie appelée à disparaître, mais celle de la puissance d'une idée bientôt dominante, fille des Lumières, une idée qui place l'histoire sous la domination du futur. « *Dans les écosystèmes mentaux de l'Europe* » les rapports entre passé et futur se modifient, le « monstre » du nouveau s'annonce et, en France, le déluge se réalise sous les auspices de la Révolution avec le régicide et le nouveau calendrier républicain.

Le ton est donné : la perspective est large, qui englobe l'analyse du « *hiatus révolutionnaire* », dans les termes de Tocqueville, et décrit les conséquences psycho-politiques de la primauté de l'action sur la réaction, de la disqualification moralisatrice des pères, des rois, des aristocrates ; elle s'approfondit d'un saut en avant qui fait comprendre combien pèse

## L'ÈRE DE L'IMPROVISATION PERMANENTE

ce présent-futur auquel souscriront, à des titres divers, le Trotski de la révolution permanente, le Mao Zedong du Yunan, le Sartre des *Cahiers pour une morale*, le Camus de *L'homme révolté*, tout comme les entrepreneurs libéraux promoteurs, dans les années 1980, de « l'innovation permanente »....

Auparavant ce sont des penseurs du XIX<sup>e</sup> siècle qui ont cherché à interpréter l'ère nouvelle. Joseph de Maistre, témoin de la Révolution, tolérée par Dieu, Tchernychevski, se demandant *Que faire ?* et enfin Nietzsche, dont l'insensé du *Gai savoir* proclame que Dieu est mort et que « nous tombons sans cesse ». Mais l'histoire s'est déroulée selon son cours nouveau et Sloterdijk en retient sept épisodes, sept dates, qui, pour lui, font sens. L'exécution du roi par le bourreau de l'ancienne monarchie, qui sert de toile de fond à Balzac dans *Un épisode sous la Terreur*, ponctue une séquence d'improvisation politique depuis une fuite en avant sans retour en arrière possible. Le sacre de Napoléon, lors duquel l'empereur, fils de ses œuvres, se couronne lui-même, consacre le principe de l'usurpation permanente, la nécessité de l'offensive permanente durant une décennie d'improvisation : « l'âme du monde » devait se soumettre à la Fortune. L'apparition du dadaïsme en Suisse en 1916 représente un « point zéro », un refus du sens hérité, le choix de la bouffonnerie et de la délégitimation du système. L'assassinat de la famille Romanov en 1918 s'inscrit dans le contexte de la fin de la Guerre mondiale et de l'expérience de la mort vécue par des millions de soldats, dont l'impossibilité de la démobilisation est formalisée par le fascisme en Italie et par Lénine en Russie. Ce dernier profite du traité de Brest-Litovsk pour mener « une guerre de suite » et réaliser une « opération commando » de prise du pouvoir, – sans, ultérieurement, organiser le procès du tsar.

En 1938 des procès sont en revanche organisés à Moscou, par un pouvoir totalitaire visant non la révolution mais la terreur permanente, une forme de guerre de suite contre les fondateurs du régime : ce sont les enfants de la révolution qui dévorent leurs prédécesseurs. En octobre 1943, Himmler, dans un de ses *Discours secrets*, félicite les SS pour la force morale dont ils font preuve dans l'exécution de leurs crimes, remplissant ainsi leur devoir afin d'édifier le Reich millénaire ( ce dont il doutait lui-même puisqu'il ne se séparait pas de sa capsule de cyanure) et Sloterdijk fait le rapprochement avec le discours de Mikoyan en 1937, pour le vingtième anniversaire du NKVD, rendant hommage à ses fonctionnaires qui s'étaient montrés à la hauteur, dans la lutte contre les

PETER  
SLOTERDIJK

## APRÈS NOUS LE DÉLUGE

PAYOT

ennemis de classe et les saboteurs... Une désinhibition et une perte du sens moral, comme trait d'époque, dénoncé par Koestler.

Enfin, changeant de domaine, Sloterdijk évoque l'année 1944 et la conclusion des accords de Bretton Woods afin d'éviter l'effondrement économique, et de garantir un ordre pacifique dans un monde en expansion permanente. Mais cette décision rationnelle, qui consacra la suprématie des États-Unis et de leur monnaie, reposait aussi sur des considérations non rationnelles comme la confiance, ou la foi, dans la valeur de l'argent et de l'or. La fin de la convertibilité en 1971, le 15 août, jour de l'Assomption de la Vierge, signa « la descente aux enfers de l'argent postmodernisé », détaché de toute valeur hypothécable. À la poursuite de la croissance, les États, les entreprises et les particuliers se sont surendettés, rendant le futur incertain. « *Plus que jamais le cours des choses obéit à la loi de l'improvisation permanente, qui s'est alliée au business as usual* ».

Sloterdijk ne s'en tient pas là : il reparaît l'ensemble du processus de civilisation : du point de vue anthropologique et philosophique, l'entrée dans les Temps modernes, die Neuzeit en allemand, le temps nouveau, l'ère de la nouveauté, s'étire sur une longue période. Ce que le mythe, la littérature et la religion ont évoqué, sous des formes différentes, c'est la délégitimation de l'existant. Le christianisme comme religion du Fils fait passer de ce qu'on appelle religion chez les Anciens et qui assure la cohésion du groupe, à une forme de « *filiarcat* » (selon un

**L'ÈRE DE L'IMPROVISATION PERMANENTE**

de ces néologismes dont Sloterdijk est si friand) où chacun est responsable de son rapport direct au Père, sachant que Jésus n'est pas le fils de son père... Il y a rupture avec la « *moralité des mœurs* », pour parler comme Nietzsche, et avec la transmission patriarcale, qui ne tolère pas la nouveauté, au profit d'une bâtardise où les individus sont toujours en attente de la bonne nouvelle. Sloterdijk en suit l'inscription dans l'histoire de l'Église et de ses fidèles, théologiens (« l'hystérique Augustin ») et mystiques divers.

Le thème de la bâtardise, au centre du *Roi Lear* de Shakespeare, donne lieu à de nombreuses variations autour de héros modernes, réels ou littéraires, d'auteurs qui ont accompagné le tournant antigénéalogique, dans le Nouveau monde (Jefferson, Emerson) comme sur le vieux continent, avec une mention particulière pour Stirner (*L'unique et sa propriété*), « *prolétaire intellectuel... bâtard autogène* », qui privilégie la consommation, et Marx/Engels, pour qui les prolétaires, qui ne sont rien, doivent devenir tout, grâce à la production, avant de pouvoir jouir de la consommation, dans le futur.

Le lecteur découvrira en lisant cet épais volume, à la construction circulaire, l'entrelacement des thématiques appuyé sur une masse de références ; il s'amusera du goût marqué de l'auteur pour les rapprochements insolites et les raccourcis provocateurs ainsi que pour les néologismes : le fréquent *Selbst*, « soi-même » en allemand, explique sans doute une tendance à multiplier les constructions avec « auto » : bâtardisation, amplification, déréalisation, etc. Il se demandera peut-être ce que Sloterdijk veut dire de notre présent posthistorique, et ce qu'il pense des *Enfants terribles des Temps modernes* (le titre original de son livre). Dans la presse allemande, il y a quelques mois, il a provoqué une polémique par sa violente critique de la décision de la Chancelière Merkel d'accueillir un million de réfugiés ; il a condamné cette politique des frontières ouvertes comme le résultat d'une improvisation, et, dans plusieurs textes, il a utilisé d'autres thèmes mis en œuvre dans ce livre, comme la phobocratie ou « pouvoir de la peur ». Ulcéré par « *les commentateurs aveugles aux nuances* », il a plaidé, venant « *de la gauche universaliste* », pour un « *conservatisme de gauche* » (*Linkskonservatismus*), qui n'a rien à voir avec un quelconque national-conservatisme, mais qui « *fait droit à des intérêts particuliers protecteurs* ».

**Mystérieux Jérôme Bosch**

***L'année 2016 devait être consacrée au peintre Jérôme Bosch dans les Flandres et la Wallonie. Mais, bouleversement imprévu du destin, les cérémonies furent gravement perturbées par une série d'attentats meurtriers venus toucher Bruxelles et Paris au début de cette année. Si bien qu'une partie des manifestations a été suspendus, et je n'ose le dire, que l'univers tragique de Bosch n'était pas fatalement désirable en cet instant de l'histoire. La connaissance, la nature et la physionomie du peintre ont grandement souffert de ces événements.***

par Paul Louis Rossi

Frédéric Grolleau

*Hieronymus : moi, Jérôme Bosch, ou le peintre des enfers*

Éditions du Littéraire, 280 p., 23,50 €

Il existe cependant un personnage, écrivain et critique nommé Frédéric Grolleau, qui s'est emparé de l'histoire et de la destinée du peintre, pour tenter d'en extraire des certitudes, et sans doute de lui donner une physionomie, une intelligence et même une situation sociale prestigieuse. Le dégager en sorte de la brume et du mystère qui entourent sa vie afin de le présenter comme protagonistes actifs des événements et de l'histoire de l'époque.

En face du mystère, Frédéric Grolleau prend à l'inverse le parti de dresser une image du peintre depuis son enfance, avec un caractère et des goûts, des désirs et des croyances, et même des extraits d'un journal imaginaire et clandestin qu'il prétend avoir trouvé par hasard. Voici donc la première tentative de dégager du mystère Bosch un portait

**MYSTÉRIEUX JÉRÔME BOSCH**

naturaliste de son physique, de ses pensées, de ses désirs, et même de ses goûts érotiques et religieux.

Évidemment, les drames et la situation de l'époque, avec l'intrusion de la philosophie, la publication de *La Légende dorée*, la montée de l'inquisition et l'incendie de Bruges, nourrissent la supposition d'une jeunesse troublée par la violence et les massacres. A quoi il faut ajouter une prolifération des sectes de toutes sortes en ces pays, et, pourquoi ne pas le dire, une élaboration des bases spirituelles et philosophiques du protestantisme.

Cependant, il faut admettre que Bosch, issu d'une famille active, appartenant à cette confrérie de Notre-Dame, fait preuve, dans l'histoire qui lui est attribuée, d'une singulière discrétion, pour ne pas dire de marginalité. On ne distingue pratiquement aucun écrit, aucune déclaration, aucune prétention affichée dans sa carrière. L'histoire de son portrait est symbolique. On le corrige de temps à autre. Dans le « Triptyque de l'Épiphanie » par exemple, il est désigné à la place de Saint-Joseph, seul et désespéré, loin de l'arrivée des Roi Mages et des représentants du clergé et des notables agnouillés.

Il faudra lire attentivement les analyses et les improvisations de Frédéric Grolleau, car il a le courage de répondre à chaque question, de lever le voile du mystère, de lui trouver une explication et même d'inventer, je le suppose, un cahier secret avec les écrits de Hieronymus lui-même. Il est vrai que l'on a décelé parfois le portrait supposé de Bosch, curieusement dans la scène tardive du portement de la croix.

Voici donc que l'année Jérôme Bosch s'achève dans le froid et l'incertitude. Je pense qu'il faut y voir un éloge du pessimisme. Un mot malgré tout sur la présence d'Albrecht Dürer à Anvers en compagnie de sa femme et de sa bonne en 1520. Il est reçu et embrassé par Joachim Patenier et par le prodigieux Lucas de Leyde. On veut le présenter à la bonne Dame Marguerite de Bourgogne qui protège les peintres suspectés de protestantisme. Mais Jérôme Bosch est mort en 1516, et Dürer va lui-même bientôt disparaître en 1526. Que je sache, il n'existe aucune trace d'une rencontre de la sorte. Ce qui nous étonne, c'est l'énorme mystère qui persiste dans la distribution et l'analyse des scènes picturales et des notices qui entourent le peintre nommé Hieronymus Bosch.

**Tintin, work in progress**

***Idéale pour les froides journées des vacances de Noël, et apte à ravir les enfants comme les adultes – le principe même des Aventures de Tintin –, l'exposition consacrée à Hergé au Grand Palais dessine un autre visage du créateur et montre une œuvre en perpétuelle évolution.***

**par Denis Bidaud**

---

**Exposition Hergé  
Grand Palais, Paris  
Jusqu'au 15 janvier 2017**

---

Au printemps 1950, Hergé crée les Studios Hergé pour produire le nouveau *Tintin*. Le dernier album paru est *Tintin au pays de l'or noir*. Le prochain scénario envoie le héros sur la Lune : les petites mains des Studios Hergé accumulent la documentation, consultent des experts, se renseignent sur les divers moyens de locomotion. Le patron garde la main sur les personnages : il détient évidemment le *final cut*. *Tintin* est une œuvre collective, réalisée, signée et incarnée par une seule personne : « *Tintin, c'est moi* ».

*Tintin* vient du gag. *Tintin au pays des Soviets* et *Tintin au Congo* sont construits comme des feuilletons. Hergé les publie dans *Le Petit Vingtième*. Quelques traits de noir et beaucoup de blanc, des dessins encore « enfantins ». Ils mûriront avec le passage à la couleur, qui permettra, dans *Tintin au Tibet*, une réinvention du blanc. Ils deviendront parfaits avec les couleurs successives, quand on dit parfait, c'est « parfait comme un Tintin ». Hergé vient de loin. Dans une lettre à Gilbert Praz (26 avril 1955), l'auteur de bande dessinée le plus célèbre au monde écrit : « *Je dessinais à l'école, beaucoup et très mal. Puis dans une revue scoute, j'ai dessiné les Aventures de Totor, encore très mal. Totor est devenu Tintin ; il n'était pas mieux dessiné pour autant. J'ai continué, d'abord en dessinant toujours aussi mal, et puis un peu moins mal et ainsi, je crois, de moins et moins mal, jusqu'à nos jours.* »

### TINTIN, WORK IN PROGRESS

L'exposition du Grand Palais insiste sur les tournants, les ruptures. Il y a la rupture de la couleur avec *L'île noire*, l'album d'une certaine maturité cinématographique : hommages à *King Kong*, aux *39 Marches*. On observe la version de 1943, terne, effacée par rapport au Technicolor somptueux de la version de 1960. Il y a déjà eu une rupture réaliste au moment du *Lotus bleu*, grâce à l'étudiant Zhang Chongren, alias Chang, qui pousse l'auteur à réaliser des personnages moins stéréotypés, à éviter les clichés. « *C'est à partir de ce moment-là que je me suis mis à rechercher de la documentation, à m'intéresser vraiment aux gens et aux pays vers lesquels j'envoyais Tintin, par souci d'honnêteté vis-à-vis de ceux qui me lisaient* », expliquera Hergé à Numa Sadoul.

En 1958, Hergé vit une crise conjugale ; Tchang disparaît dans l'Himalaya à la suite d'un accident d'avion, Tintin part à sa recherche. C'est le plus beau témoignage d'amitié qu'on puisse imaginer. Tchang est le seul ami d'Hergé à apparaître comme personnage dans Tintin. Les autres (Edgar P. Jacobs, le chanteur lyrique devenu premier adjoint, les collaborateurs des Studios, Hergé lui-même) ne peuvent apparaître qu'en figurants. *Tintin au Tibet* paraît en janvier 1960, c'est déjà le vingtième épisode (si on compte les *Soviets*) d'une série entamée au début des années trente, et il n'y en aura plus que trois autres. Hergé prend du recul par rapport à Tintin.

Dans les années 1960, Hergé peint en amateur éclairé, conscient de ses limites et discret. Entre la peinture et la bande dessinée, il est convaincu de ne pouvoir vraiment pratiquer qu'une des deux activités. Son dernier projet est *L'alph-art*, enquête dans les milieux de l'art, un monde qu'il fréquente assidûment – à commencer par la galerie Carrefour, à Bruxelles, à deux pas des Studios Hergé. Il collectionne. Il s'offre les sérigraphies Rouen Cathedral de Roy Liechtenstein, qu'il avait admirées à la galerie Castelli à New York.

Il voyage plus souvent maintenant qu'il travaille moins sur Tintin. « *Assez paradoxalement, admet Hergé, je me suis passionné pour l'art abstrait. Peut-être était-ce là une sorte de compensation car mon travail à moi, depuis 40 ans, a été on ne peut plus figuratif* ».

La couleur redessine Tintin dans les années quarante et cinquante ; à la demande de l'éditeur Cas

terman, les *Aventures* sont limitées à 62 pages, les premiers albums sont raccourcis. Tintin y gagne en narration. Ce n'est plus une usine à gags. En 1937, Hergé investit les pages de garde : une galerie de 34 personnages en situation, dessinée en blanc sur fond bleu.

En 1958, les pages de garde changent encore : c'est la galerie de portraits qu'on dévore lorsqu'on a fini toute la série, le jeu des devinettes : à quel album correspond ce portrait ? Qui est ce personnage aperçu un jour entre deux cases ? Pendant vingt ans, le travail est intensif : réédition d'albums, épisodes à paraître, produits dérivés, films... Tintin devient une star. Et dire qu'Hergé se voyait d'avantage d'avenir dans la réclame !

George Remi est indéniablement un graphiste exceptionnel : il réalise des affiches publicitaires, pour les Biscuits Parein, pour les Biscuits et Chocolats Victoria, il travaille pour la presse, *Cœur vaillant*, *Le Boy Scout*, des magasins, Alice Couture, à Bruxelles. « *Simplicité du message, lettrage, distribution, répartition des espaces, mises en couleurs : une série de principe qu'on retrouve dans la fameuse ligne claire* ». La typographie est tendre, ronde.

Avant la planche, il y a le crayonnage. Hergé admire « *le nerf et la rage* » qu'Ingres met dans ses carnets. Dans *L'art d'Hergé*, Pierre Sterckx écrit : « *Hergé adorait [les dessins préparatoires d'Ingres] car leurs traits déchirés, entremêlés et jetés s'apparentaient à ses propres crayonnés* ». Ces planches de brouillons, déjà à une étape avancée, surmontent les planches publiées. Les traits du professeur Tournesol se déforment dans *Vol 747 pour Sidney* ; une case en dessous, c'est Tintin qui voit, hors-champ, le professeur frapper Laszlo Carreidas. « *Il m'arrive de percer le papier à force de retravailler un personnage* », confesse Hergé.

Le style évolue toujours ; dans *Les Picaros*, Tintin quitte ses pantalons de golf pour un jean brun. Le créateur meurt en 1983, Bob de Moor veut terminer *L'alph-art*, Fanny Vlaminck finit par refuser. Tintin reste pour l'éternité prisonnier d'un énième méchant, qui pourrait bien être ce bon vieux Roberto Rastapopoulos. Les enfants continuent de mettre des élastiques sur leurs ourlets, de figer à la laque une mèche rebelle, de glisser un col blanc sous un pull bleu clair.

## Une découverte au conditionnel

***Ce qui est certain... Vincent van Gogh (1853-1890) s'installe en février 1888 à Arles. Dans une période intense de création, il multiplie les paysages de Provence, les portraits. À Arles, aux Saintes-Maries-de-la-Mer (avec les barques), à Saint-Rémy-de-Provence, il dessine, il peint, il contemple, il souffre, il perçoit des hallucinations. Il est interné à l'hôpital d'Arles, puis dans l'asile Saint-Paul de Saint-Rémy-de-Provence. En mai 1890, il se sent guéri ; il part à Paris. Puis, tout en peignant, en dessinant à Auvers-sur-Oise, il séjourne chez le docteur Gachet. Et il se suicide le 29 juillet 1890.***

**par Gilbert Lascault**

**Vincent Van Gogh**

***Le brouillard d'Arles : Carnet retrouvé***  
Analyses de Bogomila Welsh-Ovcharov  
Seuil, 280 p., 69 €

Aujourd'hui, les éditions du Seuil proposent une très belle maquette, un très grand nombre d'illustrations en couleurs, des reproductions très soignées. Bogomila Welsh-Ovcharov offre les analyses minutieuses de ce qui s'intitulera, semble-t-il, « *le brouillard d'Arles* ». Historienne de l'art de renommée internationale, professeur émérite au département des beaux-arts du Erindale College de l'université de Toronto, elle a organisé en 1981 des expositions sur les recherches plastiques de Van Gogh au Canada et en Hollande (musée Van Gogh à Amsterdam) ; en 1988, elle s'est occupée d'une exposition au musée d'Orsay (*Van Gogh à Paris*) ; en 2017, elle y sera, de nouveau, commissaire invi-

tée des *Paysages mystiques* (de Van Gogh à Emily Carr).

Qu'est-ce que l'étrange et fascinant « *brouillard d'Arles* » ? Ce serait donc un gros livre de comptes. Au XIX<sup>e</sup> siècle, le brouillard était un terme ancien pour désigner un gros « cahier de brouillon » où l'on enregistrait les transactions avant de les reporter ensuite dans le véritable « livre de comptes ».

Or, en 1888, Joseph Ginoux (1836-1902) et son épouse Marie Ginoux (1848-1911) auraient offert à Van Gogh un brouillard épais en papier vergé bleu-té d'excellente qualité que Vincent aurait employé lors d'une des ses périodes les plus créatives. Marie et Joseph Ginoux qui tenaient le Café de la Gare à Arles étaient les logeurs et les amis de Van Gogh. Marie Ginoux (qui avait alors quarante ans) a été peinte en novembre 1888 par Van Gogh. : *L'Arlésienne, Mme Ginoux* (musée d'Orsay), et également par Paul Gauguin. On sait aussi que Vincent a réalisé une série de cinq portraits supplémentaires et des dessins de *L'Arlésienne*. En janvier 1890, Van Gogh écrit au couple Ginoux : « *Nous souffrons ensemble, cela me fait penser à ce que dit Mme Ginoux – quand on est amis, on l'est pour longtemps* ». Vincent a aussi confié au couple quinze toiles à garder en dépôt ; ni Vincent ni Théo ne réclamèrent les peintures ; plus tard, les Ginoux les vendraient à Ambroise Vollard (marchand de tableaux, écrivain et éditeur).

Ainsi, en ce qui concerne le curieux brouillard et ses soixante-cinq dessins (que, peut-être, Vincent van Gogh aurait tracés), il s'agit d'une découverte problématique, supposée, suspendue, discutée. Cette découverte séduit et demeure énigmatique, douteuse ; elle questionne. Tu hésites.

Or, un communiqué du Van Gogh Museum d'Amsterdam met en doute les soixante-cinq dessins ; ses experts en refusent l'authenticité pour des raisons d'erreurs typographiques, par rapport au graphisme original de l'artiste. Au contraire, Bogomila Welsh-Ovcharov et Ronald Pickvance (historien d'art britannique qui a publié des ouvrages sur Van Gogh) perçoivent la véritable main du créateur. Selon eux, ces soixante-cinq dessins sont « *plus ou moins rapides ou soignés* » ; ils n'étaient pas destinés à être envoyés à son frère, ni à d'autres amis : « *Ils n'étaient destinés qu'à lui-même* » ; ce seraient souvent des « *premiers jets* » « *exécutés à main levée sur le motif* » ; ils seraient « *voués à être conservés et retravaillés ultérieurement ou explorés comme première idée d'une éventuelle œuvre* ».



Étude de roseaux. Septembre-octobre 1888, Arles © Éditions du Seuil

### UNE DÉCOUVERTE AU CONDITIONNEL

Alors, Bogomila Welsh-Ovcharov devient un détective méthodique. Au conditionnel, tu regarderais la carte géographique du quartier de la Cavalerie à Arles ; Marie et Joseph Ginoux occuperaient le Café de la Gare-Ginoux (30, place Lamartine) ; Vincent dessinerait et peindrait la maison jaune (2, place Lamartine) ; il marcherait près du Ruisseau La Roubine du Roi ; près de l'épicerie Crevoulin, près du potager des ouvriers de chemin de fer, l'avenue de Montmajour... Par chance, parmi les documents commerciaux du couple Ginoux se trouverait un petit carnet (à la couverture de papier marbré) avec vingt-six pages rédigées à l'encre ; le 20 mai 1890, tu lirais une note précieuse, écrite par un employé du Café de la Gare : « *Mr le Docteur Rey a déposé pour M. et Mme Ginoux de la part du peintre Van Goghe [sic] des boîtes d'olives vides, 1 paquet de torchons à carreaux ainsi qu'un grand carnet de dessins et s'excuse [sic] pour le retard* ». Ce grand carnet de dessins serait donc le fameux brouillard ; le docteur Rey, arlésien de naissance, médecin interne à l'Hôtel-Dieu, avait soigné Vincent qui s'était mutilé l'oreille le 23 décembre 1888 ; puis Vincent avait peint le portrait du docteur Félix Rey ; et le gentil docteur aurait apporté le grand carnet au Café de la Gare le 20 mai 1890... Peut-être... Peut-être...

Dans le Café de la Gare, les voisins habituels, les voyageurs, ceux qui apportent les paquets et les échantillons d'huile, ceux qui les reçoivent, les peintres, certains zouaves des régiments d'Arles, les employés des chemins de fer se seraient rencontrés. Il y aurait des amis de Vincent et ses ennemis qui auraient signé une pétition le considérant comme un fou dangereux. Tu apprendrais les noms et les métiers de certains clients du Café : l'épicier Crevoulin et l'épouse de l'épicier Marguerite (nièce

de Marie Ginoux) ; Charles Viany (propriétaire du bureau de tabac) ; Madame Siletto et son mari qui tenait son Café l'Alcazar ; Gabrielle Berlatier qui aurait été hôtesse dans une maison close et qui, chaque matin, rangeait le café et nettoyait les vitres ; M. Pelissier qui a déposé une malle ; le docteur Rey ; M. Vidal qui a remis des livres à M. le curé ; Madame Nay qui a demandé deux paniers en osier « *quand les Bohémiens passent* »...

Au conditionnel. Vincent aurait dessiné un champ de blé avec trois meules ; la moisson à Crau ; la charrette bleue ; les rochers avec des chênes verts ; trois sapins dans le jardin public d'Arles... Dans un coin du jardin public, ce serait le « *jardin du poète* » avec des buissons sphériques. Vincent aurait lu *Madame Chrysanthème* (1887) de Pierre Loti et il aurait dessiné le *Portrait de la Mousmé*. Il aurait représenté l'allure intransigeante de Joseph Ginoux et ses paupières baissées. Il aurait représenté trois oignons posés sur une corbeille d'osier. Sur un fond de traits verticaux, les iris ont des fleurs élégantes et des feuilles aiguës. Autour du 18 juin 1889, Van Gogh écrit à Théo : « *Enfin, j'ai un paysage avec des oliviers* » ; il aurait obtenu de son médecin la permission de s'aventurer au-delà des murs de l'asile et vu les montagnes agitées des Alpilles en arrière-plan. À un autre moment, il contemplerait les tiges des roseaux ; il taillerait des roseaux pour faire des calames et les utiliser. Comme l'écrit Ronald Pikkvance, huit dessins montreraient une série de cyprès ; leur verticalité surgirait avec la silhouette dentelée des Alpilles ; les spirales animées suggéreraient des feuillages denses ; les cyprès seraient proches des flammes obscures ou des obélisques. Dans le jardin de l'asile de Saint-Rémy, les troncs des arbres se dresseraient sur une végétation sauvage. Sur le champ des tournesols, le soleil éblouirait. En septembre 1889, Vincent dessinerait Charles Elzéard, surveillant en chef de l'asile Saint-Paul. Il proposerait une « *oliveraie avec quatre cueilleurs* ». Et ses trois dessins seraient les études d'une branche d'aman-dier en fleur ; les fleurs sont épanouies.

En mars et avril 1890, Vincent Van Gogh mêlerait (dans des paysages imaginaires) ses « souvenirs du nord » et la présence du midi. Il tisserait le passé de la Hollande et le soleil du Sud. Il montrerait la charnière du Nord, les cyprès et le mistral qui s'uniraient...

Qui a raison ? Les experts du Van Gogh Museum mettent en doute l'authenticité des soixante-cinq dessins du brouillard. Et Bogomila Welsh-Ovcharov est, elle, enthousiaste.

## Un spectacle inoubliable de Krystian Lupa

***Pour sa quarante-cinquième édition, le Festival d'Automne à Paris se clôt sur un événement exceptionnel, un « Portrait » consacré à Krystian Lupa, avec trois mises en scène de l'artiste polonais, à partir de textes de Thomas Bernhard : un roman, Des arbres à abattre à l'Odéon, deux pièces, Place des Héros à la Colline, Déjeuner chez Wittgenstein dans la salle des Abbesses du Théâtre de la Ville.***

par Monique Le Roux

---

Trois mises en scène de Krystian Lupa  
d'après Thomas Bernhard  
Festival d'Automne, à Paris.

---

Il est des spectacles inoubliables, comparables aux souvenirs les plus marquants d'une existence. La mise en scène de *Place des Héros* par Krystian Lupa fait partie de ceux-là. Certes le contexte politique actuel donne une résonance toute particulière à la dernière pièce écrite par Thomas Bernhard, pour le cinquantième anniversaire de l'Anschluss, représentée trois mois avant sa mort en février 1989, malgré les tentatives du Chancelier Kurt Waldheim pour l'interdire. Il devait être encore plus prégnant lors des représentations en Pologne, après l'arrivée au pouvoir du parti ultra conservateur, le PIS. Mais le spectacle a été créé en mars 2015 à Vilnius, à l'invitation du Théâtre national de Lituanie. Il donne la mesure du partage de Krystian Lupa avec les acteurs, malgré l'obstacle de la langue.

Sur le point de retourner à Oxford et de fuir définitivement Vienne, le professeur juif Josef Schuster s'est défenestré. La pièce s'articule en trois temps : attente par la gouvernante, Madame Zittel, et la jeune bonne, Herta, du retour de l'enterrement ; attente, à la sortie du cimetière, pour le frère du professeur, Robert, et ses deux filles, Anna et Olga ;

attente de l'arrivée de la veuve et du fils, suivie du dîner. La représentation est scandée par deux entractes, le temps de modifier la scénographie conçue et éclairée par Krystian Lupa lui-même. Comment dire le temps suspendu au premier acte, magnifié par l'extrême lenteur des rares échanges, destiné à être pleinement vécu par le spectateur, face au vaste espace de la buanderie et aux caisses prêtes pour le déménagement à Oxford ?

Témoin du suicide, Herta ne parvient pas à se détacher de la haute fenêtre, de la vue sur la Place des Héros, jusqu'à ce qu'elle reçoive l'ordre de cirer soigneusement les très nombreuses chaussures du défunt. Madame Zittel soliloque le plus souvent, tout en se livrant à l'art du repassage enseigné par le maître de maison, en tentant de retrouver le corps disparu par un contact quasi érotique avec les chemises. Annie Girardot, à la création française de la pièce, en 1991 par Jorge Lavelli à la Colline, Christine Fersen, à l'entrée au répertoire de la Comédie-Française, en 2004 dans la mise en scène d'Arthur Nauziciel, avaient déjà fait de cette activité domestique un morceau de bravoure. Mais Eglé Gabrénaïté suscite une espèce de fascination, fait partager, souvent dans le silence, parfois avec d'infimes gestes, l'intensité du moment vécu par celle dont une des filles, Anna, dira : « À vrai dire notre père n'a jamais été / marié qu'avec la Zittel ».

Une autre actrice, Doloresa Zazragyté, porte à un degré comparable d'incarnation le personnage de la veuve, lorsqu'elle fait son entrée dans « *la salle à manger démeublée* », prend place à table, comme absente à elle-même. Elle évoque une de ces figures créées par Kantor, une référence pour Lupa, quand, au milieu des sept autres convives tranquillement occupés à manger leur soupe, elle semble seule à entendre la rumeur, puis les clameurs venues de l'extérieur. Comme les années précédentes, rythmées par les séjours en psychiatrie à Steinhof, elle revit l'accueil enthousiaste de Hitler sur la Place des Héros en 1938, jusqu'à ce que, cette fois, les vitres éclatent et préfigurent une autre Nuit de Cristal.

Entre temps, avant le retour à la maison, les deux sœurs, « *horribles filles à diplômes* » pour le professeur, et leur oncle auront fait une pause dans la tristesse du Volksgarten. Seuls des corbeaux croassent ; les silhouettes de passants se déplacent lentement sur les vidéos projetées au lointain, transpositions en images, en d'autres lieux, des didascalies : « *On voit le Burgtheater dans la brume* ». Le trio aura, avec un grand calme, amorcé la diatribe de Thomas Bernhard (poursuivie au

**UN SPECTACLE INOUBLIABLE  
DE KRYSZTIAN LUPA**

troisième acte) contre la résurgence du nazisme et de l'antisémitisme. Alors il s'adresse non plus à « six millions et demi » d'Autrichiens, mais aux « soixante cinq millions » de Français, représentés, dans la salle à nouveau éclairée, par le public du Théâtre national. Le spectacle a remporté un triomphe en clôture du Festival d'Avignon 2016. Il a connu un même accueil à la Colline, qui ne tenait pas seulement à l'évidence d'un chef-d'œuvre théâtral. Il sera repris au TNP de Lyon Villeurbanne, du 6 au 13 avril 2017, dans une période encore plus cruciale.

« *Je n'écris que pour des acteurs (...) des acteurs très précis* », disait Thomas Bernhard dans ses *Entretiens avec Krista Fleischmann* (L'Arche, 1993). Ainsi il a appelé Ritter, Dene, Voss, du nom d'Isle Ritter, Kusten Dene, Gert Voss, créateurs des rôles, la pièce intitulée en français *Déjeuner chez Wittgenstein*. Les personnages portent le patronyme de Worringer, mais ils ont été en partie inspirés par la famille du philosophe. « *Mes pensées se sont essentiellement concentrées sur mon ami Paul et sur son oncle Ludwig Wittgenstein.* » Ils semblent aussi, pour Krystian Lupa, indissociables de leurs interprètes, les mêmes depuis la création du spectacle en 1996 : Agnieszka Mandat (Dene, sœur aînée), Malgorzata Hajewska-Krzyztofik (Ritter, sœur cadette), Piotr Skiba (Voss). Ce dernier est inséparable du parcours de l'artiste : acteur, mais aussi assistant scénographe pour ce spectacle, créateur des costumes pour *Place des Héros*.

Un repas réunit la fratrie pour célébrer le retour du frère dans la riche demeure familiale. Le philosophe est sorti de l'hôpital psychiatrique de Steinhof, à l'initiative de la sœur aînée, contre l'avis de la cadette. La pièce s'organise en trois temps : avant, pendant, après le déjeuner. Le spectacle est rythmé par deux entractes, sans nécessité scénographique. Le huis clos se déroule dans le même cadre d'une salle à manger encombrée de meubles et de tableaux, marqué par le passage du temps et l'utilisation de matériaux usagés. Mais Krystian Lupa souhaite manifestement que le public prenne tout son temps pour partager l'affrontement de ces héritiers, qu'il éprouve la même jubilation que lui, assis sur une galerie au Théâtre des Abbesses, provoquée à la fois par le texte de Thomas Bernhard et le magnifique unisson de ses interprètes. A l'exception de quelques coupures, du remplacement des profite-roles par des beignets, dessert typique polonais, il a respecté toutes les didascalies aussi bien que les

dialogues, leur musicalité et leur ressassement obsessionnel.

Le spectacle présenté à l'Odéon-Théâtre de l'Europe, *Des arbres à abattre*, témoigne de cette liberté dans les adaptations. Le texte initial est constitué par l'immense monologue, en une seule traite, d'un écrivain qui assiste chez le couple Auersberger à un « dîner artistique » en l'honneur d'un fameux comédien du Burgtheater, après sa performance dans *Le Canard sauvage* d'Ibsen. Mais les obsèques, le jour même, de l'amie commune, Joana, qui s'est pendue, oubliée de tous, dans son village natal, fait aussi de cette réunion un repas après un enterrement, comme celui du professeur suicidé dans *Place des Héros*. Ces mêmes circonstances permettent d'autant mieux de mesurer l'écart de traitement d'une pièce à l'autre que le passage à table, le même alignement des convives face au public, est précédé dans les deux cas d'une très longue attente. La différence tient à la représentation, dans *Des arbres à abattre*, d'épisodes seulement évoqués par le monologue.

Avant même le début du spectacle est projeté, sur écran, un enregistrement vidéo de Joana Thul (Marta Zieba), à propos de sa pratique artistique. Le même écran va servir ensuite à montrer la rencontre fortuite, après des décennies d'éloignement, du couple Auersberger et de celui qui est présenté explicitement dans la distribution comme Thomas Bernhard (Piotr Skiba). Puis se succèdent les vidéos du cortège funèbre à la campagne, du déjeuner avec goulache dans l'auberge du village. Surtout le passé commun, remémoré, de Joana et du narrateur redonne vie à la défunte, lors de séquences dans sa chambre, aménagée derrière l'espace principal et amenée au premier plan par une tournette. Parfois certaines ne correspondent qu'à une brève allusion dans le texte, par exemple à la « *princesse nue* ».

« *Pensai-je assis dans le fauteuil à oreilles* » : tel est le leitmotiv qui, dans le roman, scande le fascinant monologue du narrateur, à l'écart dans l'anti-chambre jusqu'au début du dîner. Dans le spectacle, le grand Piotr Skiba est bien assis, en observateur, dans un fauteuil à oreilles à l'avant-scène, en dehors de la cage de verre qui enferme les autres personnages. Mais malgré le remarquable travail de surtitrage par Agnieszka Zgieb, l'utilisation des micros HF, il ne peut faire entendre que partiellement le texte, avec lequel interfèrent les conversations des invités, perceptibles le plus souvent par les seuls Polonais. Le spectacle dure quatre heures quarante, avec un entracte ; il n'en finit plus d'en finir, au son du « Boléro » de Ravel, l'air préféré de

**UN SPECTACLE INOUBLIABLE  
DE KRYSZTIAN LUPA**

Joana. Sa performance, celle d'un très grand metteur en scène, consiste aussi à faire ressentir par le public l'épuisement des personnages à la fin d'une très longue et éprouvante journée.

A la fin des représentations, les interprètes revenaient sur le plateau, la bouche fermée par un sparadrap noir, la parole portée par un texte lu en français. Ils reprenaient ainsi le geste de manifestants, ceux régulièrement rassemblés devant le Polski de Wrocław par exemple, menacé en tant que théâtre d'art par l'arrivée cet été d'un nouveau directeur, étranger à cette ambition. Malgré le soutien du public lors de ses spectacles, Krystian Lupa y a interrompu les répétitions déjà bien avancées de sa prochaine création, *Le Procès* de Kafka. Il espère la présenter dans une autre salle à Wrocław et lors du second volet de son « *Portrait* » au prochain Festival d'Automne. Mais la situation s'est encore dégradée depuis le 15 décembre, où a été annoncé le licenciement de onze collaborateurs, dont trois interprètes, au retour de leur triomphe à l'Odéon.

« *En Pologne la culture voilà l'ennemi pour le pouvoir* », vient de déclarer Krystian Lupa. Déjà en octobre 2025, lors d'une performance théâtrale qu'il avait créée à Cracovie, *Spirula*, il avait nettement pris position dans un monologue vidéo à propos du « *fascisme, religion des médiocres* ». Il s'identifiait à son écrivain de prédilection : « *Je ne me sens pas polonais, comme Thomas Bernhard à la fin de sa vie souffrait d'un irrésistible besoin de fuir le lieu où il était obligé d'être autrichien.* » Le texte intégral est publié en annexe dans le livre *Utopia. Lettre aux acteurs* (Actes Sud, 2016), édité et préfacé par Georges Banu. Précédé d'un entretien très éclairant, traduit comme l'ensemble par Eric Veaux, l'ouvrage est composé de fragments d'un journal tenu depuis 1987. Krystian Lupa a choisi lui-même les extraits et les a regroupés, pour le public français, non par ordre chronologique, mais autour de concepts-clefs : monologue intérieur, corps-rêve, paysage, installations... Ceux-ci prennent une acception propre à sa recherche, qui rend la lecture parfois difficile. Ils peuvent apparaître plus accessibles grâce aux dialogues avec Jean-Pierre Thibaudat et Béatrice Picon-Vallin (*Krystian Lupa*, Actes Sud-Papiers/CNSAD, 2004).

## Des mots sur les choses (2)

***Toujours en alternance avec la série Au Palais de justice, nous poursuivons notre réflexion sur « la littérature et le réel » en compagnie, cette fois-ci, du poète Adonis et de la psychanalyste Agnès Benedetti.***

par Marie Étienne

**Adonis. Une expérience en Algérie.  
Le témoignage d'une psychanalyste.**

### 1. La citation du jour

« *Mais que fait le printemps dans cette ville, Parmi les enfants qui meurent étouffés et brûlés ?* »

Adonis, *Jérusalem*. Traduit par Aymen Hacem, Le Mercure du France, 2016.

### 2. Le débat

Les lecteurs de ce blog le savent, depuis le début de l'automne, nous leur proposons de réfléchir aux relations qu'entretient la littérature avec le réel. Il ne s'agit pas de redéfinir une littérature engagée au sens où on l'entendait il y a 40 ou 50 ans, mais plus largement et plus modestement à la fois, de relever dans la littérature d'aujourd'hui la manière dont les écrivains voyagent de l'intimité, du repliement qui leur est nécessaire, au monde extérieur. *Prends-moi, chaos, dans tes bras*, répond le grand poète libanais d'origine syrienne à travers le titre d'un de ses derniers ouvrages paru au Mercure de France en 2015, traduit par Vénus Khoury-Ghata.

Je me souviens l'avoir rencontré pour la première fois lors d'un voyage en Algérie. Nous avions (nous, c'est-à-dire une dizaine de poètes, de langue arabe et française) rendu visite aux étudiants de l'université d'Annaba. Dans le grand hall d'entrée, dont les murs étaient couverts d'affichettes et de textes violemment anti-occidentaux (c'était en 1990), il y avait deux tables où étaient

## DES MOTS SUR LES CHOSES (2)

exposés de nombreux livres. L'une était tenue par de jeunes hommes. L'autre, par de jeunes femmes dont la tête et le corps étaient dissimulés, mais le visage était souriant et avenant. Adonis était allé vers elles et leur avait déclaré fermement : « *Il ne faut pas lire, ni proposer à la lecture des livres qui commentent le Coran. Il faut proposer le Coran lui-même.* » Autrement dit, il ne faut pas se fier aux exégètes, mais accéder soi-même, avec sa propre intelligence, ses propres forces, au texte fondateur.

« *Pourquoi le ciel de notre époque ne sait plus lire que le livre du meurtre ?  
pour cette raison nous accueillons spontanément les anges de la mort et leur préparons des festins de viande  
l'histoire politique et le pouvoir se cachent dans la viande  
viande, fête de la victoire et de la conquête  
festin des cieux* »  
(Prends-moi, chaos, dans tes bras)

Cette attitude m'avait beaucoup frappée. Plus tard, dans l'amphithéâtre bondé d'étudiants et d'étudiantes, nous avons pris place sur l'estrade face à eux et avons pris la parole à tour de rôle. J'y étais la seule femme, et j'ai pensé : Il faut que je m'adresse précisément aux jeunes femmes présentes. Mais que leur dire ? Je me sentais incapable, et pas le moins du monde désireuse de leur lire un de mes poèmes, comme devait le faire chacun d'entre nous. Il me semblait en effet que ma poésie était sans relation avec leurs préoccupations à elles, avec leur vie (pas plus pas moins que celle des autres, d'ailleurs). Alors je leur ai dit, paraphrasant le très beau titre d'un film de Satyajit Ray, *La Maison et le Monde* : « *Il faut sortir de vos maisons, et entrer dans le monde* ».

Après la séance, les jeunes filles m'ont entourée, mais alors qu'elles voulaient continuer la conversation, elles en furent peu à peu empêchées par de jeunes hommes véhéments. Au bout d'un moment, ce furent eux qui m'entouraient, et avec hostilité.

Cet épisode ne raconte rien que la vérité d'un moment. Le souvenir important que j'en ai conservé est l'incitation d'Adonis à réfléchir par soi-même, et le devoir de sortir de l'aire domestique que je proposais aux jeunes filles.

**Marie Étienne**

## 3. La réponse d'une lectrice

Autre immersion dans le réel, autre réflexion sur la nécessité de nommer, mais de nommer autrement, par le moyen de l'écriture et de la littérature. Agnès Benedetti est une psychanalyste qui conduit par ailleurs des « supervisions d'équipe en travail social ».

« *Je suis donc, nous écrit-elle, amenée à entendre ce que les professionnels ne peuvent dire nulle part, qui touche non seulement à la clinique du quotidien, avec ses heurts et ses malheurs, mais aussi à la barbarie institutionnelle dans laquelle ils évoluent. Je n'ai pas de mot plus adapté. Notamment en psychiatrie. C'est très difficile pour moi et les collègues qui ont cette pratique de jongler entre technique et éthique, entre soutenir cela, pour soutenir l'espace à penser, rêver, dire, ou claquer la porte. Et il est impératif d'inventer.*

*L'écriture, dans son versant littéraire et fictif me paraît la voie unique de transmission. Les mots de la psychanalyse sont divisant. Dans l'association que j'ai fondée et que je dirige, j'avance de plus en plus dans ce sillon délicat. En effet, nous sommes dans un milieu qui défend tout de même le concept, la théorie, l'orthodoxie. Il y en a même qui défendent un aspect « scientifique ».*

... Mais surtout, je vous envoie un texte que j'ai écrit qui raconte comment entre quelques amis/collègues aimant écrire, nous tentons une transformation des situations cliniques en littérature. Je l'ai intitulé « *La clinique c'est de la littérature* ».

*Merci pour votre initiative soutenance.* »

### La clinique, c'est de la littérature

« *La vraie vie, la vie enfin découverte et éclaircie, la seule vie par conséquent réellement vécue, c'est la littérature.* » Proust, *Le temps retrouvé*.

« *Enfin découverte et éclaircie* » : la vie nous serait voilée à nous-mêmes, elle comporterait une opacité. « *La seule par conséquent réellement vécue* » : en ce sens elle nous est inaccessible, c'est une vie qui ne se vit pas réellement. Cela m'évoque la notion de présence — toujours une angoisse native. Comment en effet appréhender ce qui est, nous qui n'appréhendons le monde des choses que par le filtre de la fiction et du fantasme. C'est donc, dit Proust dans l'absence à la vie et dans le détour par la littérature qu'il y aurait, par la perte d'être, une possibilité de vraie

le réel, que' est. ce que c'est ! Le de hors que' se voit, que' se constate inoubliablement, que' n'offre à la vie intérieure d'objet ou à' a nulle preuve, pas non plus de témoignage ? A moins que le réel, tout au mieux, soit ce d'ordinaire inoublié, sa volée inéplacable ?

Si on brane le tout, le réel est brouillé. le, brouillard, brouillami et brou. baba ; pour d'attache, le site ou seite, ... et d'ailleurs nous en flux analogues

### DES MOTS SUR LES CHOSES (2)

vie, à moins que ce ne soit de vie vraie. « *Ces vides à l'aide de quoi le souvenir doit être revécu.* » Alors le rêve se dépose comme une texture soyeuse sur la fenêtre d'un réel inaccessible. C'est mieux ainsi, un voile sur le vide.

Nous sommes donc, les psychanalystes lacaniens, orientés vers le rapport de la vérité à la fiction, et de la structure imaginaire qui constitue les fondements de notre subjectivité.

Je vous disais l'autre jour, le 16 novembre 2014, alors que j'intervenais ici même sur la proposition de Joseph Rouzel dans le colloque sur les supervisions, je vous disais que la lacune est le point d'ancrage du récit. Le vif du sujet échappe à l'énonciation, comme la vie échappe à notre capacité de la dévoiler, se heurte au noyau de la résistance, et se trouve satellisé, tournant autour d'un trou noir. Le récit, lui, naît sur l'oubli des choses, cet oubli est selon le poète Bernard Noël « *la terre natale* ». « *Le mot "oubli" a surgi alors pour désigner la masse obscure dans laquelle me semblait puiser l'écriture. La mémoire n'offre que du déjà vécu, déjà su ; l'oubli révèle de l'inconnu au fond de lui dissimulé. L'exercice de l'écriture, pour peu qu'il soit débarrassé d'intentions, fait surgir et s'exprimer des éclats de l'immense dépôt commun que notre langue recueille depuis toujours. Aucune parole n'est perdue mais toutes sont oubliées en attendant que nous reviennent par l'écriture des parties impersonnelles de ce que nous savons sans le savoir* ».

À ce titre le récit porte la trace de sa source, il ne surgit que segmenté, lacunaire, recomposé à l'instar du rêve. C'est pourquoi sûrement il y a toujours eu cette intimité entre psychanalyse et littérature. A l'ère de la transparence et de la surveillance généralisée, et notamment par le biais du numérique qui au contraire laissent trace de chacun de nos signes, par ce qu'on nomme les « données », peinons-nous aujourd'hui à nous constituer un oubli ? C'est une question en soi avec d'autres développements. En tous les cas, l'oubli est une nécessité non seulement pour l'écriture mais pour la pensée et pour la transmission. L'absence d'oubli implique l'absence ou le rétrécissement d'un espace à penser adossé à ce qui se perd du fait qu'on parle. Là encore, question clinique et politique très actuelle qui ferait l'objet d'un travail autonome. L'oubli est cause de la remémoration et de la quête de l'insu.

Donc, dans ACPI, l'association que je préside, nous fabriquons à l'atelier d'écriture de l'oubli de la clinique vécue et racontée, c'est un curieux objectif vous allez dire, penser la clinique comme une fabrique de savoir à condition de l'oublier... Je vais tenter de vous dire simplement comment on s'y prend.

Je vous avais alors raconté au colloque sur les supervisions, comment m'était venue à l'idée la mise en place d'un atelier d'écriture dans un groupe d'analyse de pratiques professionnelles. C'était le chapitre premier de cette histoire en cours, qui se transporte sur d'autres scènes ; avec le souhait d'enfin m'amuser parmi les autres, j'ai souhaité transposer ce dispositif sur la sphère associative. Sauf que voilà, c'est tout autre. Donc

**DES MOTS SUR LES CHOSES (2)**

même dispositif, mais autre scène, autres protagonistes, et donc un autre jeu.

Le deuxième chapitre se déroule sur l'espace de l'association que j'ai fondé avec une artiste et une agricultrice, sur Arles, Ateliers Cliniques Psychanalyse Institution, composée d'un collectif de travailleurs sociaux, de psychologues et moi-même qui suis psychanalyste. Un atelier d'écriture à partir de récits issus de la clinique s'est donc mis en place, dans un esprit de type Oulipien, cherchant contraintes et méthodes pour parvenir à une libération et un amusement sérieux, mais aussi un sorte de Banquet, car l'on y boit et l'on y mange. Il se tient pour la deuxième année et chaque séance laisse les protagonistes dans l'étonnement. On pourrait se demander d'ailleurs pourquoi nous en sommes étonnés, puisqu'on commence maintenant à savoir, c'est ainsi à chaque fois. Et bien non, on se redit toujours les mêmes phrases finales qui témoignent du constat d'une clinique native, ne correspondant en rien à l'idée que l'on s'en fait. Ce sont donc des séances au sens analytique ou quelque chose s'actualise, et chacune nous modifie, et plutôt du côté de la joie.

Pour l'atelier d'écriture, j'ai lancé l'idée, l'idée a circulé, et lors de la première séance nous étions neuf, enseignant, psychologues, éducateur spécialisé, formateur, art-thérapeutes, orthophoniste, psychomotricien. J'ai posé quelques jalons de départ, en partie assouplis aujourd'hui : être membre de l'association pour participer, garder le groupe clos pendant l'année avant de le rouvrir. Actuellement le groupe souhaite demeurer ouvert, par cooptation. Pour le reste, j'ai exposé ma méthode, d'autres en ont exposé d'autres, quatre au total, et enfin je n'anime pas les séances.

On a fixé quatre dates dans l'année, des samedis matin, toutes suivies de repas partagé, à chaque fois chez une personne différente qui assure les invitations et garantit le bon déroulement de la séance. Le leadership est donc tournant, assuré par l'hôte du jour. Chaque séance l'an dernier a exploré une méthode. Cette année, le groupe s'est recomposé à quatre vingt pour cent, nous sommes dix, et démarre en privilégiant la méthode que j'avais proposée à savoir : comme en analyse, des pratiques professionnelles.

1<sup>ère</sup> étape : quelqu'un raconte un récit issu de sa clinique, comme il peut, les autres écoutent puis posent quelques questions concrètes. Ici, il est

essentiel de ne pas verser dans l'analyse. Il n'est pas indifférent pour ce dispositif que nous soyons des cliniciens orientés par la psychanalyse, mais nous n'y faisons pas référence. Nous sommes donc au ras des faits, et nous interrompons les questions dès qu'elles versent dans la tentation de comprendre.

2<sup>ème</sup> étape : On passe là du récit oral vers l'écriture. C'est le premier passage. Chacun écrit son texte à partir de ce récit sans aucune censure si possible, et selon le style qui s'impose. On a une première transformation et une première perte. Après quoi les feuilles sont mélangées entre les participants. Deuxième passage, je perds mon texte, ma feuille est morte, l'autre le prend, un texte va vivre.

3<sup>e</sup> étape : Chacun lit un texte transmis en silence pour s'appropriier l'autre dans ses lignes incertaines. Puis, à tour de rôle, on se lève et on lit à voix haute ce qui devient le texte du lecteur. Troisième passage de la navette dans le métier, le lecteur devient auteur, par son acte de lire.

4<sup>e</sup> étape : Chaque membre du groupe peut commenter librement, jusqu'à la lecture suivante. Et la navette reprend.

Et là, il se produit quelque chose : on ne sait plus tout à fait de quoi il s'agit, car au fur et à mesure des lectures, une autre histoire est en train de s'écrire, une autre histoire advient, et une suite se crée entre les textes, alors ne me dites pas « *c'est l'illusion groupale* », une histoire se crée, c'est tout. L'ordre au départ aléatoire des lectures, crée, par le mouvement souple et régulier de notre écoute et de nos paroles partagées, une histoire qui constitue sa chronologie. Je ne peux qu'en attester, après en avoir parlé entre nous tous, nous assistons à chaque séance à cette fabrique-là. Une nouvelle histoire naît, qui n'est plus le récit initialement versé au pot, pas non plus exclusivement les récits écrits, mais la constitution d'un nouveau récit produit par l'architecture des étapes dites.

Cette histoire a de particulier deux points qui sont constants, de séance en séance :

1/ Elle réinvente, réinterprète, reconstitue le récit lacunaire et balbutiant du clinicien, nous dressant un portrait riche et complexe du sujet ou de la situation abordée ; en ce sens, chaque récit mais aussi leur succession et le récit nouveau qui en émerge nous enseigne et enseigne tout particulièrement celui qui parmi nous a lancé son récit. La

**DES MOTS SUR LES CHOSES (2)**

lacune et l'oubli ont œuvré, nous en reconstituons l'envers, ce travail est un travail du négatif. Nous recevons étonnés un enseignement clinique inattendu à partir de cette nouvelle histoire complexe qui se déploie comportant un éclairage sous des angles multiples. Un sujet nouveau se révèle à nous, se déplie de lectures en lectures. En somme une révélation comme on dirait en photographie.

2/ Les textes produits sont systématiquement littéraires. Généralement beaux, toujours étonnants, avec deux ou trois types littéraires qui reviennent, le récit de fiction, le travail de l'absurde, le maniement de la lettre, la poésie lyrique ou organique. Ce point prouve que les participants sont des cliniciens, quand bien même ils ont volontairement laissé leur boîte à outil compréhensive, analytique et conceptuelle. Chaque participant en effet est un sujet travaillé par son désir, pour lui-même et en temps que professionnel, c'est aussi ce à partir de quoi sont produits de tels textes. Écrits spontanément en moins de trois quart d'heure, ils offrent des variétés de style qui marquent la singularité de chaque écrivain, de chaque écoute, et c'est par ce biais-là exactement, celui du style, qu'apparaît l'enseignement décrit ci-avant. Chaque texte par sa singularité apporte une vérité clinique, interprétant le sujet, manifestant la caisse de résonance que fut l'écouter et comment il joue sa musique en écrivant. Une interprétation donc mais musicale, pas psychanalytique. Et les textes mis bout à bout forment un récit complexe mais cohérent dans la chronologie.

Ce que nous avons fait c'est nous payer le luxe d'être des cliniciens qui ont abandonné leur outil pendant trois heures quatre samedis par an et ont habillé de fiction les questions posées par le récit de la clinique. Et ce point me tient particulièrement à cœur aujourd'hui où la psychanalyse et la clinique du sujet sont attaqués sur tous les fronts. Je cherche dans ces dispositifs ce qui peut se vivre et se transmettre en dépit des discours, et l'amusement poétique est une piste majeure sur laquelle Lacan avait insisté sur la fin de son enseignement. Mais nous sommes allés plus loin encore. Le récit initial lui-même, nous l'avons décroché de toute notion de professionnalisme, nous avons laissé le vide pour que le savoir issu du souvenir puisse être revécu dans l'acte d'écrire, produisant cet objet nouveau : un récit, non pas seulement qu'il soit une fiction, celui initial en était déjà une, mais un autre récit, et, surtout, décliné non pas dans un

style, mais par le style. Pierre Bergougnieux rappelle dans *Le style comme expérience* que « stulos désigne un ermite qui vivait et priait au sommet d'une colonne, entre ciel et terre. »

Il n'y a rien d'inintelligible là-dedans, on a à l'œuvre le système symbolique qui opère sa fabrique par l'imaginaire de chaque sujet, et par le réel de leur écoute, de leur écrit, de leur lecture. Ce qui est psychanalytique là-dedans, c'est bien cela, cette fabrique-là. Nous sommes tous, dans l'atelier, en séance.

Vous avez sûrement reconnu, dans le récit des étapes, le passage de la navette dans le métier à tisser. Je voudrais vous citer Charles Melman :

*« À la naissance de la pensée, il y a deux mille cinq cents ans à peu près, le tissage, l'activité du tissage va être la métaphore maîtresse qui va convenir aussi bien à l'activité poétique qu'à l'union politique et à la relation sexuelle. (...) Le passage de ce fil continu que constitue la trame dans le bâti vertical représenté par la chaîne semble à même de figurer au mieux l'union intime du même et de l'autre et cela dans les trois activités, poétique, politique et sexuelle et je le dis tout de suite pour en donner un avant goût, pour Cicéron, tisser, c'est écrire. »*

Si ma petite histoire vous a plu, alors je n'aurai pas travaillé pour rien. Pour bonus utilitariste j'ajouterai qu'outre nous donner de la joie, ce dispositif peut être un outil central pour l'accompagnement des professionnels saturés d'information procédurales et en manque d'oubli, c'est à dire de pensée soutenue en tant que telle.

**Janvier 2016**

**Agnès Benedetti, psychanalyste,  
membre de l'Association Lacanienne  
Internationale, présidente ACPI**

Épisodes précédents :

[Chronique judiciaire \(1\) : Dans la cage de verre](#)

[Chronique judiciaire \(2\) : L'affaire Wildenstein](#)

[Les lecteurs nous répondent \(1\) : Entrer dans la nuit de l'autre/En vrac](#)

Cette série est d'abord publiée [sur notre blog Mediapart](#).