

Le N

Numéro 27

1^{er} - 14 mars 2017

La poésie est une conversation

Poesy de Thomas Clerc

Le Journal
de Matthieu Galey

Napoléon, son frère,
sa marine

Et aussi...

Rabelais, notre père

Les conditions
d'une critique engagée

Un monument
sur les présocratiques

La fraude en laboratoire

Vies de Jorge Semprun



LITTÉRATURE FRANÇAISE

Pierric Bailly L'homme des bois p. 3
par Norbert Czarny

Joël Baqué La mer c'est rien du tout p. 4
par Pauline Delabroy-Allard

Matthieu Galey Journal intégral p. 6
par Roger-Yves Roche

Gaëlle Obiégly N'être personne p.8
Mireille Gansel Une petite fenêtre d'or
par Sophie Ehrsam

Pierre Péju Reconnaissance p. 10
par Jean-Luc Tiesset

Éric Pessan La nuit du second tour p. 12
par Natacha Andriamirado

Rabelais Gargantua et Pantagruel p. 14
par Maurice Mourier

Shumona Sinha Apatride p. 17
propos recueillis par Pierre Benetti

LITTÉRATURE ÉTRANGÈRE

Edgardo Cozarinsky Dark p. 18
par Christian Galdón

Luigi Guarnieri p. 19
Le sosie d'Adolph Hitler
par Monique Baccelli

Péter Hajnóczy p. 20
La mort a chevauché hors de Perse
par Gabrielle Napoli

Segueï Jadan Anarchy in the UKR p. 21
Alexei Nikitine Victory Park
par Annie Daubenton

Nicolaia Rips p. 23

Garder la tête hors de l'eau
Tim Murphy L'immeuble Christadora
par Liliane Kerjan

Ali Smith Comment être double p. 25
par Claude Grimal

Gertude Stein Narration p. 26
Christine Savinel Gertude Stein
par Santiago Artozqui

Matthias Zschokke p. 29
Trois saisons à Venise
par Cécile Dutheil

POÉSIE

Thomas Clerc p. 31
Poeasy
par Hugo Pradelle

Barthélémy Schwartz p. 35
Benjamin Péret : l'astre noir du surréalisme
par Dominique Rabourdin

ESSAIS

Soledad Fox p. 40
Jorge Semprun. L'Écriture et la vie
par Norbert Czarny

Hélène Merlin-Kajman p. 42
L'animal ensorcelé
par Tiphaine Samoyault

HISTOIRE

Thierry Lentz Joseph Bonaparte p. 44
Nicola Todorov La Grande Armée
à la conquête de l'Angleterre
par Michel Kerautret

Alain Rouquié p. 48

Le siècle de Pérón :
Essai sur les démocraties hégémoniques
par Bernard Lavallé

PHILOSOPHIE

André Laks et Glenn W. Most p. 50
Les débuts de la philosophie :
Des premiers penseurs grecs à Socrate
par Marc Lebiez

Axel Honneth p. 53
Critique du pouvoir
par Gilbert Lascault

SCIENCES

Nicolas Chevassus-au-Louis p. 55
Malscience :
De la fraude dans les labos
par Pascal Engel

CINÉMA

Pablo Larraín p.57
Jackie
par Steven Sampson

THÉÂTRE

Nasser Djemai p.59
Vertiges
par Steven Sampson

CHRONIQUES

Chronique pré-électorale (3) p. 61
par Charles Bonnot

Notre choix de revues p. 62
par En attendant Nadeau

Numéro 27

Regarder au loin

Lire les textes d'autrefois en miroir de ceux d'aujourd'hui (et non l'inverse), ce n'est pas les soumettre à un quelconque jugement d'actualité, mais montrer comment se tissent des liens qui réparent l'éloignement des temps. Ainsi Rabelais et ses inoubliables personnages profitent d'une nouvelle édition « *bilingue* » (dans la collection Quarto de Gallimard) accompagnés de commentaires vifs et gais éclairant sans les ternir les incroyables aventures. Le passage au français moderne n'est pas seulement là pour faciliter la lecture, mais pour montrer comment la langue littéraire d'aujourd'hui peut façonner de nouveau un chef-d'œuvre, sans l'embaumer. Car les formes ont besoin d'être reprises, comme le montre Thomas Clerc dans *Poeasy*. Sa poésie décalée assume que « *la facilité n'est pas facile* » et qu'elle demande un régime inédit de lecture.

Regarder très au loin peut être passionnant quand, avec André Laks et Glenn W. Most, on s'intéresse aux débuts de la philosophie, à ces présocratiques dont ne nous sont parvenus aucun livre et dont l'existence de certains est même parfois douteuse (notamment Pythagore ou Leucippe). Reconstituer dans sa singularité ce qui fut la pensée de ceux qui ont préparé le terrain de la philosophie suppose, nous dit Marc Lebiez, que l'on regarde au plus près l'usage ancien qui fut fait de chacun de ces lambeaux de pensée, afin de les dégager de la gangue dans laquelle ils ont été solidifiés il y a si longtemps. Tel est le travail auquel se sont livrés Laks et Most, dans la perspective ouverte par Jean Bollack et Heinz Wismann.

Regarder plus près est aussi une façon de voir loin dans son histoire. Ainsi d'Edgardo Cozarinsky racontant les débuts d'un écrivain dans les bas-fonds du Buenos Aires des années 1950, et qu'on pourra lire en relation avec l'important livre d'Alain Rouquié revenant sur la pérennité de la figure de Pérón

et dont rend compte pour nous Bernard Lavallé. Ainsi de Nicolaia Rips et de Tim Murphy racontant deux adresses mythiques de Manhattan, le Chelsea Hotel et Christodora House, qu'on pourra rapprocher d'autres livres pouvant donner quelques leçons à l'actuel président des États-Unis, comme l'incroyable roman de l'écrivaine britannique Ali Smith, *Comment être double*. Ainsi de Sergeï Jadan et d'Alexei Nikitine qui, en parlant de l'Ukraine actuelle font ressurgir des couches historiques antérieures.

Dans la France d'aujourd'hui, bien des attitudes devraient nous inviter à regarder plus loin. Des textes nous y aident, comme ceux d'Éric Pessan, de Mireille Gansel et de Gaëlle Obiégly qui, chacun à sa façon, luttent contre l'obscurité et l'obscurantisme. Ce que fait aussi le scientifique Nicolas Chevassus-au-Louis qui, propose, en remède partiel à son constat lucide et déprimant de la fraude dans les labos (l'article sera publié dans quelques jours), de « *ralentir la science* », ou encore le philosophe Axel Honneth dont la capitale *Critique du pouvoir* est enfin disponible en français.

Et une nouvelle rubrique dans *En attendant Nadeau* : un parcours des revues qui nous ont plu. Bonnes lectures.

T. S., 1^{er} mars 2017

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

Retour au père, l'homme des bois

« Il m'arrive de penser à cette histoire comme à une sorte de roman noir, un polar sans coupable sinon la nature, la campagne française, la vie rurale, la forêt jurassienne. » Cette phrase qu'on lira à la fin du récit de Pierric Bailly résume le livre. Christian Bailly, père du narrateur-auteur est mort de façon accidentelle en forêt, sans doute en tombant dans une fosse. Son fils mène l'enquête mais dresse surtout le portrait d'un homme comme on n'en voit plus trop.

par Norbert Czarny

Pierric Bailly
L'homme des bois
 POL, 160 p., 10 €

Des hommes qui se font enterrer sur un air de Léo Ferré, il n'y en aura plus guère. Les références changent, et avec elles un monde. Mais ne jouons pas les nostalgiques et rappelons que dans un précédent roman de Pierric Bailly, *Michaël Jackson*, on voyait la jeunesse, la génération du fils trainant dans Montpellier et environs, vaguement désœuvrée, improvisant sa vie. L'écriture désinvolte de Bailly, son humour nonchalant amusaient et éclairaient sur une partie de la population qu'on méconnaît ou caricature. En gros, des kékés de l'Hérault (à ceci près que l'Hérault et les Bouches-du-Rhône, ce n'est pas la même chose.)

L'homme des bois a construit sa vie. Il avait des convictions fortes, il était curieux, déterminé à apprendre et à toujours enrichir son univers. Cela se voyait dans « le petit monde » que le fils doit vider, après le décès, comme dans sa vie : « *Il avait besoin de tout garder, au cas où il en viendrait à oublier, non pas le contenu mais les expériences, les semaines et les soirées, les initiatives, le parcours, le chemin, celui qu'il avait accompli seul et qui l'avait mené du prolétariat à l'action sociale, du rugby au yoga, du bal des pompiers au festival de musique baroque d'Ambronay, de Clairvaux-les-Lacs à Lons-le-Saunier.* » Ce père, issu d'une famille d'ouvriers dans laquelle on arrondissait les fins de mois en fabriquant des queues de casseroles pour Tefal, a commencé tourneur. Il aimait le travail du bois mais n'aurait pu s'en satisfaire toute une vie. Le narrateur présente ses divers métiers, rappelle ses engagements, tant dans des combats politiques que dans des

luttons sociales. Christian Bailly croit en certaines causes. Il admire Louis Lecoin, le pacifiste, Daniel Guérin, Lanza del Vasto : « *Il vouait un culte à Reiser, chez qui il reconnaissait non pas un ailleurs rural et arriéré dont on ricane avec une petite pointe de mépris, mais ses parents, ses voisins, le monde d'où il venait.* » Il s'est beaucoup amusé avant que naisse Pierric, et ses années soixante-dix ont été « *une vie de bringues et de bitures* », selon le mot de la mère, son ex-épouse.

Tout n'a pas été simple et heureux, pourtant. Très tôt, le couple s'est séparé et cet homme qui ne supportait pas les chiens, n'avait aucune compagnie, a connu des moments de solitude. Cet homme qui aimait le contact, qu'on disait l'être le plus doux qui soit, cet homme qui séduisait des « *Lady Chatterley du Jura* » ne pouvait vivre avec aucune. Elles le quittaient, le jugeant trop violent, par moments : « *D'où venait cette violence ? Je serais bien en peine de m'engager sur ce terrain-là. Ce que j'ai fini par noter, à force d'assister à ces scènes délirantes, à ces embardées rageuses, c'est qu'elles marquaient toujours une insatisfaction* », note le narrateur. Il n'a pas su quitter son Jura natal, d'abord Clairvaux-le-Lac puis la capitale locale, il a été « *trop fou pour une petite vie de salarié à Lons-le-Saunier, mais pas assez, pas assez fou, pas assez tordu, pas assez radical, pas assez brillant, pas assez inventif, pas assez courageux pour la vie qu'il se rêvait.* » Il a voulu partir loin et est le seul de sa famille à ne l'avoir pas fait. Son fils s'est éloigné, vers Montpellier, mais pas tant que cela. L'écriture l'aura fait partir, l'invention, l'imagination. Lui a commencé des nouvelles, des romans, mais les manuscrits s'accumulent sur les étagères, sans qu'il ait pu en poursuivre un seul.

Cet homme des bois qui donne son titre au roman a pour l'essentiel quelque chose de sauvage. Cette forêt du Haut-Jura, sur la route entre Lons et Logna

RETOUR AU PÈRE, L'HOMME DES BOIS

Pierric Bailly

L'Homme des bois

PIERRIC
BAILLY

P.O.L

est sans doute son ancrage. Comme La Frasnée, village arrosé par Le Drouvenant. C'est le lieu des retrouvailles entre le fils et le père, le seul où ils puissent enfin parler : « *Cela restait pudique, nous ne nous transformions pas en deux potes expansifs, mais là-bas, je me sentais toujours bien avec lui et je pense que c'était réciproque.* » Pierric Bailly nomme tous ces lieux du Jura, lieux de l'enfance et du père, ce « *paysage de conte* » où serait passé Rabelais. Chaque lieu

semble lié à un souvenir d'enfance, à un moment de partage avec ce père face à qui il était seul, en tête à tête, une fois la séparation consommée.

Faut-il y voir un signe, la province française, celle que les démagogues s'accaparent, dont ils se servent abusivement, cette province est célébrée par l'auteur de *L'homme des bois*, comme en cette même rentrée par François Beaune dans *Une vie de Gérard en Occident*. Dans les deux cas, l'ancrage dans les lieux est profond et complexe. Dans les deux cas, le personnage central est un homme qui étonne, intrigue parce qu'il échappe aux clichés, à toutes ces idées toute faites qui nous empoisonnent. Christian Bailly est un rêveur, un idéaliste, un homme généreux, sans cesse sur la brèche, accumulant les formations pour en savoir toujours plus sur tout, pour partager ensuite, comme lorsqu'il devient professeur de yoga. Il n'a pas la faconde du Gérard imaginé par Beaune, mais on se doute qu'il écoute.

En ce sens, mais pas seulement, *L'homme des bois* est un texte politique. Malgré ses réserves – et quel fils n'en a pas ? – le narrateur dresse un beau portrait d'un homme comme on aime en rencontrer, un homme qui croit dans un progrès, sinon le progrès, un homme droit. Lire de si beaux portraits, cela fait du bien en ces temps de grisaille.

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

La poésie du CRS

« **Personne n'a le temps de s'habituer à son enfance** », écrit Joël Baqué. **Pourtant, il signe un roman autobiographique singulièrement sensible, juste et impressionniste. Dans un style lapidaire, il entraîne le lecteur dans une plongée d'une rare poésie à la recherche du temps perdu.**

par Pauline Delabroy-Allard

Joël Baqué

La mer c'est rien du tout

P.O.L, 126 p., 9 €

Le titre frappe l'œil, avec l'usage du présentatif, inhabituel sur les couvertures de roman. La quatrième de couverture est laconique, composée d'une seule phrase émaillée de trois verbes à l'infinitif – vivre, devenir, découvrir – et indique : « *Vivre une enfance languedocienne, devenir le plus jeune gendarme de France puis maître-nageur sauveteur des CRS, découvrir la littérature et le plaisir d'écrire* ». Intrigant.

Vivre. Le livre de Joël Baqué prend la forme d'une autobiographie, mais il s'agit d'une autobiographie libérée des contraintes du genre. Si elle retrace bien la genèse d'une personnalité, l'écriture déroute par sa manière toute particulière de ne pas aborder l'enfance de manière narrative. Sur le papier, on est surpris de découvrir de très brefs paragraphes, souvent constitués d'une phrase unique. Dans le récit, l'auteur semble jouer à saute-mouton avec ses souvenirs, passant parfois du coq-à-l'âne, nous livrant des bribes parcellaires de son enfance. Il déclare, non sans humour, que « *tout n'est pas vrai mais rien n'est faux* », nimbant ainsi d'un flou artistique l'idée du pacte autobiographique. *La mer c'est rien du tout* est un livre fragmentaire mais dont les lambeaux parviennent magnifiquement à restituer les sensations d'une enfance provinciale, passée, semble-t-il, à attendre que le temps passe.

Très vite, il est question d'une sœur, Valérie, à la beauté sidérante, d'un frère, Paul, gay qui bégaie,

LA POÉSIE DU CRS

d'une mère silencieuse, absente, presque morte, et d'un père, personnage terrible, tueur de chatons, qui a le bonheur en horreur. « *La mer c'est rien du tout* » est d'ailleurs une phrase leitmotiv du père, qui disait aussi à l'occasion : « *votre mère c'est rien du tout* » pour expliquer à ses enfants l'état dépressif de leur mère. Presque détaché de toute chronologie, le récit se tisse dans un espace-temps d'abord indéfini dont les contours apparaissent petit à petit, au gré de la restitution des souvenirs, jamais dramatiques, toujours doux-amers. *La mer c'est rien du tout* fait entendre ce constat : « *J'ignore si j'ai été plutôt heureux ou plutôt pas heureux* », comme si l'auteur voulait laisser décider le lecteur pour lui.

Devenir. Ce n'est pourtant pas d'un *Je me souviens* sentimental qu'il s'agit. Loin de l'exercice de style, le livre de Joël Baqué propose la construction d'un personnage : lui-même. Les récits de l'enfance, dans une solitude et un ennui qui permettent l'observation du passage des saisons, la fascination pour l'alternance entre l'hiver et l'été – « *L'été, le ciel brûlait d'ennui. L'hiver, il s'occupait avec quelques nuages* » –, sont ponctués par les portraits de personnages farfelus vivant dans son village de l'Hérault, figures romanesques qui parcourent les pages comme autant de fantômes de l'âge tendre. Ils laissent place aux récits de l'adolescence, entre la pratique de la course à pied et l'exercice marathonien, une éducation sentimentale dans les bras d'une belle Andalouse, le rugby, les corridas, les vendanges. On dirait le Sud, et le temps dure longtemps. L'étonnement advient lorsque Joël Baqué raconte être devenu le plus jeune gendarme de France, puis être passé de la gendarmerie à la police, où il est toujours officier. Les paragraphes s'étoffent un peu pour dépeindre les surveillances de la résidence présidentielle, les missions en Nouvelle-Calédonie, le jour où il est devenu, au sein de la Compagnie républicaine de sécurité (CRS), maître-nageur sauveteur. Comme si la mer, finalement, avait de l'importance.

Découvrir. Loin dans le récit, presque à la toute fin du livre, un fragment évoque la vocation d'écrivain : « *J'ai commencé à "écrire" après qu'un vacancier m'eut remis un livre de Francis Ponge trouvé près du poste de secours où chaque matin je hissais le drapeau vert.* » Le lecteur s'insurge. Après le récit qui lui a été fait, il pense pouvoir dire que cette vocation est plus ancienne. On a envie de relire le livre depuis le début, de s'arrêter sur les souvenirs de patois villageois et sur les mots incongrus (*bouillacades, poutinques, tourdresses*) dont, à



Joël Baqué © P.O.L.

moins d'avoir grandi à Montblanc, on vient d'apprendre la signification, de s'amuser une fois encore de l'auteur faisant croire à son jeune frère que « *la corbeille est l'enfant du corbeau et de la corneille* », d'être ému avec lui d'une petite fille demandant à croquer le *chignon* du pain.

Très vite, un fragment fait part d'un regret de l'auteur, évoquant son enfance : « *On n'employait jamais de mots pour le seul plaisir de les dire.* » Joël Baqué semble s'être vengé en écrivant *La mer c'est rien du tout*, petit livre plein de jeux sur la langue, de vocables réjouissants et de grandes trouvailles stylistiques. Plusieurs fragments sonnent comme des maximes. Certains font sourire mi-figue : « *Les repas de fêtes se reconnaissent aux œufs mimosa en entrée et aux portes claquées à la fin.* » D'autres mi-raisin : « *C'est affreux comme l'amour sait assouplir l'échine avant de la briser.* » *La mer c'est rien du tout*, peut-être, mais, comme dit la chanson, « *rien c'est déjà, rien c'est déjà beaucoup* ».

Journal majuscule

Il faut lire, ou relire, le Journal de Matthieu Galey (1934-1986) que Robert Laffont réédite dans une version non expurgée. Il faut le relire pour l'époque, épinglée ; la littérature et ses acteurs, croqués ; les hommes de rencontre, aimés. Il faut d'abord et avant tout le relire parce que c'est le journal d'un écrivain.

par Roger-Yves Roche

Matthieu Galey

Journal intégral 1953-1986

Robert Laffont, coll. Bouquins, 1024 p., 30 €

Il y a des auteurs qui savent se faire attendre. Qui ont écrit, sans jamais écrire pourtant. Et pas qu'un peu : beaucoup, passionnément, à la folie. Matthieu Galey fut de ceux-là, et il ne l'ignorait point : « Voici quarante-six ans que je somnole sur un trésor. Homosexuel et demi-juif, quel romancier ne donnerait cher pour posséder ce capital ? Moi, je vis cela, bien à mon aise, ou presque, sans en tirer profit ni souci, comme un paysan qui aurait transformé en étable une chapelle romaine. »

Matthieu Galey est l'auteur d'un seul livre ou presque, un journal au long cours, qui couvre une époque qu'il faut bien appeler charnière : depuis les années qui voient s'éloigner la guerre jusqu'à celles qui préfigurent notre aujourd'hui. Le miroir qu'il promène le long de son tiers de siècle est biseauté à souhait, ses angles sont coupants, les hommes et les femmes (Jouhandeau, Chardonne, Aragon, Madeleine Renaud, Jack Lang...) qui s'y reflètent ont des allures de nature morte ou de portrait vivant, c'est selon.

Car un bon journal, c'est d'abord et avant tout une suite de portraits qui restent : visage, caractère ou expression que l'on croque sur le vif, dessins qui ressemblent à des destins et qui se dégustent encore des années plus tard, comme un extrait ou un concentré d'éternité. Voyez cette « *longue fille noire* » à la « *voix plaintive, étrange, poétique* » qui n'a « *pas de nom et que l'on appelle*

Barbara » (17 juillet 1958). Regardez le visage de Barthes, une « *tête d'oiseau qui s'empâte vers le bas* », un « *air de mollesse dans toute sa personne qui ne vient pas des traits mais du regard, placide, passif, posé, en accord avec le ton un peu affecté de sa parole.* » (11 avril 1959) Approchez, ou plutôt tentez d'approcher Modiano et son « *air de grand animal traqué* » (22 octobre 1972). Ils sont loin dans le temps et ils sont encore là, tout près. Tous se ressemblent déjà, surpris dans un moment de vérité qu'ils ne feront que confirmer, amplifier même, toute leur vie de personnages durant.

C'est peu de dire que le monde des lettres est un monde d'êtres à part. Galey le sait bien, qui l'éclaire d'une drôle de sombre lumière. C'est la partie du *Journal* qui fit peur à son époque, et que le premier éditeur, Grasset, passa sous silence. La plupart des protagonistes ont aujourd'hui disparu. Ils peuvent donc réapparaître, tels qu'en eux-mêmes la mesquinerie les change : « *Élection de Fr. Mallet-Joris au Goncourt. Un petit cocktail intime...J... avec son petit monde habituel. Bazin, artisan de cette affaire, plastronne, jouant toujours à l'héroïque ennemi du clan Gallimard, mais s'apprêtant à voter pour leur candidat à la succession de Giono, puisque « les Gallimard » se sont ralliés, assurant à Françoise – à charge de revanche – l'unanimité. Cuisine, combines et compromissions.* » On ne saurait mieux, par le milieu, pourfendre un milieu.

À ce monde-là, faut-il opposer l'homomonde de Galey, qui constitue peut-être l'autre côté du miroir de la vie de l'écrivain qui ne put pas être écrivain ? Car celui qui en est l'est décidément, intensément. Tous les jours ou presque de ce journal résonnent comme des arrêts sur désirs. Matthieu Galey collectionne les aventures, les corps, les détails. Il aime les hommes et aime parler des hommes : « *Christian, petit barman breton, vingt-neuf ans, un visage un peu long, avec un charme disgracieux, mais un corps superbe, menu, harmonieux et dur, comme taillé dans du bois sec, sans un gramme de graisse. Presque un objet, une statue de bronze, faite pour être caressée.* » Mais il est aussi un excellent scrutateur des cœurs, observant le couple comme il se fait et/ou se défait. Proustien frisson garanti :

« *Tristesse des liaisons : se déchirer, s'épier, se heurter, se meurtrir, se laisser.*

Douceur des liaisons : savoir jusqu'où on peut se déchirer, s'épier, se heurter, etc. »

À la fin, le journal devient comme un roman ; on ne distingue plus la rencontre d'une lecture, un corps réel d'un corps de papier, un homme d'un livre : « *Récapitulation : un Français... Gérard, la nuit –*

JOURNAL MAJUSCULE

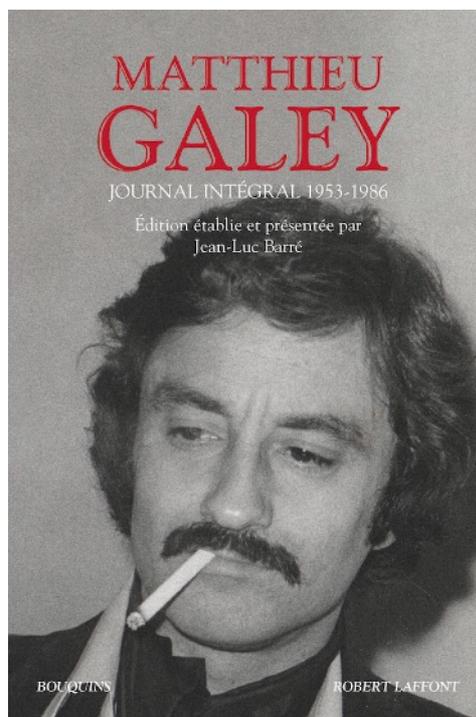
un coiffeur de Nimègue le lendemain. Boris l'après-midi... et après, Aristote le soir. »

Sans doute le pendant de ces portraits amoureux est-il à chercher du côté des villes, que l'auteur dépeint d'une plume sensuelle. Reims possède ainsi « *le silence des rêves, les voitures y roulent au ralenti comme dans les films, et la cathédrale éclairée se détache sur un ciel de coton gris, ton sur ton.* » Sao Paulo ressemble à un « *Douanier Rousseau* » grandeur nature : « *Feuillages étranges, lacs, oiseaux bizarres et, là-dedans, un formidable grouillement humain.* » Londres n'est pas en reste, avec sa physionomie de paysage gigangrotesque : « *Big Ben emmitouflée sous un échafaudage complet, qui la double de volume et la coiffe d'un chapeau pointu.* »

C'est que l'écriture de Matthieu Galey est à la fois précise et incisive. Ses mots sont autant de flèches décochées à la vitesse de l'éclair, qui atteignent à chaque coup le cœur de la cible. Il sait attraper au vol une conversation qui en dit plus long que le plus long des discours. Rend sublime le minable et minable le sublime : « *Au Prisunic « Deux cents grammes de viande hachée » dit une vieille, miséreuse quoique proprette.*

« *C'est pour vous ou pour un chien ?* » À la méchante formule au bon endroit (l'inverse est tout aussi vrai !) : « *Tous ces gens qui prétendent savoir « pourquoi ils écrivent », Frank, Nimier, le jeune Sollers, etc. Savent-ils aussi pourquoi ils font l'amour ?* » Fait mouche : « *Menu plaisir d'immobile : quand Daniel se savonne sous la douche, je le rince de l'œil.* » Fait de même avec... une mouche : « *Il ne ferait pas de mal à une mouche ; c'est trop petit.* » Devise, prévertise : « *Je t'aime, tu m'aimes, on sème.* » Met et remet sans cesse dans le mille : « *La mort de de Gaulle, le 9 [novembre 1970]. Suivant les oraisons funèbres, il est le mari (la France est veuve, selon Pompidou), le père, le parent, sans parler du plus glorieux fils de la patrie, etc. Une vraie famille à lui tout seul.* »

À quoi est due la réussite d'un tel journal ? Peut-être à la capacité qu'a son auteur de se tenir à distance de lui-même. Y être, quoique. Narcisse qui se narre, mais sans miroir, comme si tout ça le regardait, seulement, un peu, pas tout à fait beaucoup, encore moins passionnément : « *De moins en moins, dans ce journal (quand je le tiens), il est question de moi. Je ne m'intéresse pas beaucoup, et ma vie, faite de molles passions et d'amourettes furtives, me semble vide. Comment prendre du ré-*



cul en face de soi-même ? Dans la comédie du monde, je me fais toujours l'effet d'un comparse. » Jusqu'au moment où la maladie, mortelle, lui tombe dessus. Une sclérose latérale amyotrophique (maladie de Charcot) : « *Bientôt dix mille victimes ; le sida gagne, gagne... Mon cas est rigolo : comme si j'avais attrapé la scarlatine pendant la grande peste.* » La dernière partie du *Journal* est entrecoupée de notations plus âpres, plus mordantes encore. Le corps est mais ne suit plus : « *Chaque jour je vieillis d'une semaine, chaque mois d'un an.* » La maladie gagne contre Galey : « *On dit mourir à petit feu. À l'étouffée serait plus juste.* » Mais perd contre l'écrivain : « *Plus le corps est atteint, mieux se porte l'ego, revanche de l'esprit, enfin délivré de la matière.* »

À quel autre journal comparer ce journal-ci ? Peut-être à celui de Jules Renard : ils ont en commun le plaisir avoué de croquer (dans le mollet de) leur semblable. Comme un chien ne se lasse pas de ronger son os. Ou alors ? 3 juillet 1985 : « *Le Journal de Jules Renard. Impossible d'en savourer plus de trois pages d'affilée : lassant comme le caviar à la louche.* »

Post-scriptum : le *Journal* ne s'achève pas tout à fait à la mort de l'auteur. L'éditeur a eu le bon goût d'ajouter plusieurs portraits et critiques signés Matthieu Galey le journaliste (on repère par exemple un excellent texte sur *Les Mots* de Sartre), une correspondance avec Herbert Lugert, « *un de ses principaux amants* » (dixit l'éditeur) et un indispensable index. Comme pour mieux pointer le talent d'un écrivain qui en était décidément bien un.

Ressources intérieures

N'être personne, de Gaëlle Obiégly et Une petite fenêtre d'or, de Mireille Gansel, sont deux livres inclassables, très différents mais chacun en quête de sens : écrire, pour qui, pour quoi ?

par Sophie Ehram

Gaëlle Obiégly
N'être personne
Verticales, 314 p., 22 €

Mireille Gansel
Une petite fenêtre d'or
La Coopérative, 192 p., 19 €

Dans le livre de Gaëlle Obiégly, une femme se retrouve enfermée un week-end d'été dans les toilettes sur son lieu de travail. Contre l'isolement et l'obscurité, elle écrit. Son travail d'hôtesse consiste à n'être personne, une sorte de sentinelle effacée. Tel un calendrier perpétuel, elle égrène les dates sans année, mêlant souvenirs, rêves, considérations intemporelles. Elle apparaît surtout en creux, en marge des portraits des autres : membres de la famille, amis, anonymes marquants. Depuis le non-lieu où elle semble oubliée, elle évoque beaucoup de lieux, la Beauce de son enfance, Paris, New York, mais aussi l'Autriche, l'Italie, la Turquie. Elle s'intéresse à ceux qui ne sont pas toujours considérés comme des personnes : les enfants, les fous, les étrangers, les vieux. Elle se met dans leur peau ; n'être personne, c'est d'une certaine manière être tout le monde.

Cette personne qui écrit se méfie pourtant du langage, questionne les limites de l'humain : quel statut par rapport à la machine ? à l'animal ? Quelle place pour l'art ? Les lieux et les œuvres d'art qu'elle mentionne interrogent toujours le rapport de l'homme au monde : Bruegel réduit Icare à deux petites jambes dans l'eau, Bernini sculpte une Daphné qui tient autant de l'arbuste que de la femme. Lichtenstein vaut moins pour ses œuvres que pour l'effet qu'elles ont sur les gens. Au musée du Louvre, elle s'intéresse davantage à un homme handicapé qu'aux œuvres exposées. Dans le même esprit, elle manifeste un goût pour des écrivains

gaëlle
obiégly



n'être
personne

proches de la folie : Antonin Artaud, Unica Zürn, Robert Walser. Des écrivains dont la vie est aussi tourmentée que l'œuvre, si bien qu'elle s'identifie plus volontiers à Rimbaud qu'à Proust.

Une fois l'œuvre achevée, le rouleau de papier terminé, elle ne semble plus rien attendre de l'existence, pas même la délivrance que pourrait représenter la sortie du lieu de confinement. Est-ce à dire que la vie s'arrête quand on n'a plus rien à dire ? Ou bien que la vie intérieure, le film ou le récit qu'on se fait tous dans certains moments, permet de tenir face aux situations difficiles ? *N'être personne* joue avec le rêve d'une vie qu'on peinerait à dissocier de l'œuvre.

Ce qui intéresse Gaëlle Obiégly est la pensée en train de se faire, d'où le choix d'écrire au présent, d'où l'image récurrente des volutes, impalpables et mouvantes. L'écriture ne cherche pas à informer, ni à convaincre. « *L'écriture, elle, se produit dans le vide, les ténèbres, dans la maison, les embouteillages, au quotidien. Chaque phrase est une facette taillée dans une pierre informe. À la fin, on n'en saura pas plus sur la pierre.* »

Le livre de Mireille Gansel est une collection de fragments, poèmes traduits, lettres, extraits de préfaces. Il emmène le lecteur sur tous les continents, suit des gens sans pays ou sans maison. Exils, guerres, prisons, camps sont évoqués mais toujours leur est opposé quelque chose qui éclaire la nuit et réchauffe le cœur : un son, une image, un sourire, un mot, quelque chose qui peut traverser l'espace et le temps. Le mot, à défaut d'être universel, peut

RESSOURCES INTÉRIEURES

être traduit – rappelons que Mireille Gansel est traductrice.

Elle livre ainsi un extrait des lettres de Rosa Luxemburg : « *Il y a maintenant un an que Karl [Liebknecht] est en prison. [...] Et c'est mon troisième Noël derrière les barreaux. [...] Je vous apporte toutes les joies bien réelles que peuvent percevoir nos sens. Je voudrais vous donner la clef enchantée de mon inépuisable sérénité intérieure, dont le secret n'est rien d'autre que la vie même et être assurée que vous traversez la vie dans un manteau constellé d'étoiles, qui vous protège de tout ce qui est petit, trivial et angoissant* ». Et Mireille Gansel de conclure : « *la capacité d'émerveille : comme résistance opposée à la barbarie* ».

Ce qui est vrai pour Rosa Luxemburg en prison est vrai pour les Tziganes relégués dans des terres inhospitalières de l'Europe, pour les survivants des guerres d'Indochine et du Vietnam, pour les réfugiés du Sud Soudan. Tous tiennent dans l'adversité grâce à des choses simples et belles, celles qui résonnent en tous ceux qui n'ont pas renoncé, quel que soit leur âge, leur sexe, leur lieu de naissance : une flamme, une lettre... La lettre est très présente dans le livre, avec sa forme de petite maison et sa capacité à traverser l'espace et le temps.

Ce livre est un trésor : on peut l'ouvrir au hasard, chaque page livre quelque chose de précieux, procure une émotion qui redonne foi en la vie. Dans un ouvrage collectif sur la lecture intitulé *Stop What You're Doing and Read This !*, Carmen Callil, la fondatrice des éditions Virago, a comparé le livre (sur papier) à un jardin, à une bouillote même ; *Une petite fenêtre d'or* fait ce genre d'effet, le lecteur s'y arrête volontiers et y trouve quelque chose de réconfortant.

Pourquoi rapprocher ces deux livres ? Parce qu'ils tiennent tous les deux du patchwork et examinent chaque chose avec la minutie grave d'un enfant qui tourne et retourne un objet. Avec cette différence que l'enfant n'examine pas ainsi sa propre pensée ; l'adulte si, a fortiori l'écrivain. Elles partagent également un rapport singulier à la langue et au territoire : « *Un autre type est venu parler avec moi. Dans sa langue anglaise de partout, il a demandé : tu es d'où toi ? J'ai répondu dans mon français : de France. C'est où, il m'a demandé après. Il a fallu que je réfléchisse avant d'amorcer une phrase. [...] Notre présence est trouée, la France d'où nous sommes, ce sont des îles qui n'apparaissent pas sur*



les cartes. À un moment, dire nous n'a pu désigner seulement mon frère et moi. Une multitude de sujets se sont ajoutés. J'aimerais bien repérer le moment de bascule. Sans doute quitter la plaine a élargi mon horizon. En ville, on dit un nous qui n'est pas que familial. Jadis, nous, c'est moi et le frère, mais là dans les grandes villes c'est plus flou. Jusqu'à ce qu'on nous sépare il n'y avait pas de pays. [...] Mon pays, c'est là où je suis même quand je n'y suis pas. Ces Anglais de la famille d'accueil m'ont dit : nous, c'est l'Inde », écrit Obiégly. Son personnage ne parle pas que le français, mais c'est sa langue maternelle ; elle utilise essentiellement le pronom « je », les catégories de la langue tentent de refléter des catégories du monde et pour autant son « nous » ne reflète pas la France, mot qui n'a pas l'évidence d'une carte quand il s'agit de définir ce qu'est son pays.

Pour Mireille Gansel, étant donné son activité de traductrice, la question de la langue est nécessairement différente ; d'ailleurs, elle utilise « je » dans les lettres et, le reste du temps, privilégie la deuxième ou la troisième personne. Cet extrait intitulé « ta langue natale » donne un aperçu de ce que Mireille Gansel appelle, au-delà des parlers, la « langue d'âme » : « *et voilà que nous passons le pont du Rhône où souffle et siffle le vent glacial qui descend le fleuve depuis les montagnes chemin faisant bien emmitoufflé tu chantonnes on dit que tu possèdes la clef des sons de toutes les langues du monde tandis que sur ton rythme à toi petite horloge de ton souffle des battements de ton cœur tu modules ton parler d'avant les mots ta langue natale où tu nais à toi-même et viens au monde et aux autres d'avoir été entendu en miroir d'âme. Peut-être un jour bien plus tard en retrouveras-tu des traces dans telle ou telle langue du monde et tu les reconnaîtras mystérieusement* ».

La littérature à la croisée des chemins entre philosophie et poésie.

Le cristal du temps

« Des histoires se servent de moi pour se raconter toutes seules ou presque. » *Un texte écrit en même temps qu'un roman encore inachevé : tel est l'argument de ce livre. Une sorte de vacuité intérieure, de panne créatrice, fût-elle provisoire, pousse le narrateur à quitter sa maison pour une randonnée en montagne, dans une nature où il espère se ressourcer et débusquer, peut-être, un chemin qui le ramènerait à son œuvre. Or, c'est pour le narrateur l'occasion d'une rencontre qui préside à la naissance de ce texte, lequel double l'écriture du supposé roman au point d'en prendre toute la place : un inconnu lui offre un fragment de cristal doté de pouvoirs magiques.*

par Jean-Luc Tiesset

Pierre Péju

Reconnaissance

Gallimard, 364 p., 21 €

Chaque regard dans ce cristal est une plongée dans la vie du narrateur, chaque chapitre est une histoire en soi, une image de kaléidoscope, toujours différente, mais qui participe pourtant à l'unité de cette œuvre singulière qui, se gardant des pièges d'une interprétation par trop réductrice, préfère pour décrire les résurgences de la mémoire le clair-obscur de la littérature. Elle tient aussi bien du roman que du recueil de nouvelles, ou de ces contes qu'affectionne particulièrement Pierre Péju, surfant sur la crête étroite qui sépare la réalité de l'imaginaire, marchant quelquefois sur les traces des anciens philosophes, pas encore effacées.

En l'intitulant *Reconnaissance*, l'auteur joue sciemment sur les différents sens du mot : si reconnaître, c'est connaître une seconde fois à travers le souvenir, c'est aussi s'aventurer en terre inconnue – et c'est le sentiment qui s'impose parfois face à la beauté et au mystère de la vie qui, en dépit de tout, vaut d'être vécue [1].

Les montagnes comme les rivages sont des lieux chers à Pierre Péju. Ce sont les bornes de la terre ferme, ses limites horizontales et verticales, ses points de contact avec les autres éléments que sont l'air et l'eau. Dans *Marée basse* [2], Péju avait entrepris l'exploration des sables tantôt inondés, tantôt découverts, ces lais où les fragments d'objets échoués sont autant de bribes de souvenirs revenus malgré nous, mais pour nous. *Reconnaissance* reprend et complète l'examen de ces zones intermédiaires qui correspondent si bien aux périodes de pause, d'hésitation de l'existence, à ces entre-deux où la volonté et l'action cèdent le pas aux vagabondages de la conscience, quand « *la mer des phrases s'est retirée très loin* ». Les marges, les franges où le sol se dérobe comme se débent nos certitudes, quoi de plus propice à l'irruption de l'irrationnel dans un monde qu'on voudrait garder sous contrôle ?

Le compagnon de rencontre du narrateur évoque irrésistiblement les voyageurs des contes « fantastiques », allemands de préférence : un physique peu commun, une tenue d'un autre âge, une étrange façon d'apostropher le narrateur en lui demandant s'il a aperçu son ombre perdue, comme si un célèbre personnage de Chamisso reprenait vie sous nos yeux... Mais n'est-ce pas le lot de tout homme qui a vécu que de cacher en lui nombre de lacunes, de deuils et d'absences, d'être justement « *un porteur de manque, l'homme sans ombre* » ? D'autres références discrètes ou explicites à des contes ou récits du romantisme allemand jalonnent d'ailleurs le texte. L'atmosphère fantastique s'épaissit lorsque le mystérieux personnage parle de sa rencontre avec un vieil homme, peut-être fou, mort jadis à Hambourg. Lorsqu'il évoque la légende d'un pont qui apparaîtrait quatre fois par an et conduirait vers un autre pays, tangent au nôtre, mais invisible. Lorsqu'il lui offre enfin le fameux morceau de cristal capable de faire resurgir le passé.

Mais Péju brouille immédiatement les repères en plaçant en arrière-plan les philosophes présocratiques, comme une autre clef de lecture : « *Peu importe par où je commence, car, ici même, je reviendrai à nouveau* ». Et pour boucler (avec un sourire) la grande boucle du temps, Pierre Péju met aussi

LE CRISTAL DU TEMPS

dans le sac du mystérieux voyageur une tablette numérique qui semble faire écho aux premières tablettes ayant consigné jadis le savoir et l'écriture des hommes.

Bien entendu, Pierre Péju travaille avec ses propres carnets où il a noté depuis sa jeunesse rêves et événements quotidiens, mais il se sert ici avec bonheur de ce qui est depuis des temps immémoriaux l'accessoire de choix des mages et des devins : le cristal, qui est désormais en possession du narrateur, caché dans un gant. Cette curieuse matière qui a inspiré bien des œuvres apparaît d'ailleurs dans de nombreux contes, souvent en rapport avec la montagne, où Pierre Péju aime se promener. Mais on ne peut ignorer les travaux scientifiques contemporains sur la cristallisation, qui font que le cristal du temps n'est plus l'apanage des poètes ou des voyantes extra-lucides... et va jusqu'à pénétrer aujourd'hui l'univers des jeux vidéo !

« *Dans le cristal, le Temps est hors de ses gonds.* » Des morceaux de vie passés, d'aucuns diraient refoulés, émergent à l'improviste dans le présent du narrateur, sans ordre apparent. Les images s'invitent d'elles-mêmes, reprennent vie, abolissent la chronologie. Les pouvoirs du cristal sont tels qu'il pourra aussi ramener à la conscience des rêves oubliés, et même à la fin du livre entraîner le narrateur, « *visiteur éberlué d'un monde futur* », dans un temps situé au-delà de sa propre disparition, reprenant son rôle traditionnel d'instrument de divination.

Le cristal lui fait d'abord apparaître une grande surface dédiée au bricolage où il rencontre un ancien condisciple qui souffre d'amnésie, mais qui pourtant le reconnaît alors que lui, l'homme « normal », ne le reconnaît pas. Situation absurde, singulier tour de la mémoire qui renverse ainsi la logique des choses. L'amnésique n'est pas celui qu'on croit. Et, pour faire bonne mesure, on apprend que celui qui perd aujourd'hui la mémoire s'est essayé à l'écriture ! Qui est qui ? Les rôles auraient-ils pu se distribuer autrement ? On voit à plusieurs reprises fonctionner dans le texte ce jeu de miroirs ou de doubles, comme dans les contes auxquels Pierre Péju s'est tant intéressé, notamment ceux d'E. T. A. Hoffmann. Un jeu qui ouvre des perspectives de lecture et ne laisse pas de jeter le trouble.

Un des souvenirs les plus étonnants concerne un étrange épisode de l'après-guerre, qui touche au plus près l'auteur-narrateur : le père de Pierre Péju, grand résistant, mutilé, se rend avec sa famille en Autriche,



Pierre Péju © Francesca Mantovani

où un spécialiste particulièrement habile fabrique des prothèses sur mesure à des cohortes de survivants estropiés. Tableau émouvant et grotesque à la fois d'un monde où se côtoient toutes les nationalités, où les victimes claudiquent à côté de leurs anciens bourreaux en une incroyable « *ronde des damnés* » que contemple sans comprendre l'enfant de six ans.

L'horreur contemporaine n'est pas absente. Elle se manifeste particulièrement dans le texte consacré à la « *jungle de Calais* », qui marque pour Pierre Péju une limite de l'écriture. Ceux qu'il appelle des « *migrerrants* » entrent mal dans le cadre : « *Misère, migrerre, miguerre* », avec cela tout est dit, car la présence des sans-papiers « *échappe à la langue, celle que je croyais savoir parler* ».

Ainsi se constituent, au fil de scènes parfois graves parfois cocasses (que le lecteur prendra plaisir à dé

LE CRISTAL DU TEMPS

couvrir), des strates plus ou moins épaisses de temps, jusqu'à la destruction du temps personnel par la mort de l'individu. Mais il ne s'agit à aucun moment de s'épancher ou de s'apitoyer sur soi-même : en faisant le choix de la littérature, on l'a dit, Pierre Péju se tient à l'écart des écueils que constitueraient l'analyse ou l'interprétation. Les souvenirs individuels ne sont donc intéressants que s'ils se relient à un souvenir collectif, s'ils sont partagés, si une vie est en même temps *la vie* : « *toutes les enfances se correspondent et se mêlent* ». Ce qui compte, c'est le témoignage, le fait d'avoir vu, d'avoir été présent en tel lieu et à tel moment.

Magicien facétieux, Pierre Péju multiplie les clins d'œil au lecteur, les allusions à des écrivains qui, tel Kafka, comptent dans son panthéon personnel. Parfois, il égratigne avec humour des confrères en écriture dissimulés sous des patronymes légèrement modifiés, mais aisément reconnaissables. Même des lieux qui lui sont familiers se laissent identifier sans grande peine derrière leurs noms d'emprunt – littérature oblige : la petite cité iséroise de Voreppe sous le nom de Vorage, gouffre ou tourbillon en vieux français... ou encore le cirque de Saint-Même, en Chartreuse, devenu Sainte-Analogue.

« *Un jour, j'ai compris qu'être vieux c'était devoir faire face à une trop grande quantité de temps, non seulement écoulé mais accumulé en nous* » : l'auteur n'a certes pas atteint un âge canonique, mais ce livre est celui d'un homme d'expérience qui nous fait d'autant mieux partager sa vie que nous « reconnaissons » à notre tour ce qu'elle a de commun avec la nôtre, avec toutes les vies humaines. Sensible au tragique de l'existence, Pierre Péju nous invite aussi à retrouver la voie de l'antique sagesse, à goûter dans ce livre « *la beauté fraîche et limpide de tous les départs* », « *la joie, enfin, que procure la variété du monde* ». Un propos parfois grinçant, parfois drôle, mais toujours tenu avec élégance, qui laisse opérer en plus de la magie du cristal celle d'une langue qui, précisément, a tout pour nous charmer.

1. **Entretien avec Laure Adler, France Inter, « L'heure bleue », 12 janvier 2017.**
2. **Pierre Péju, *Marée basse : Méditation sur le rivage, sur ce qu'on y trouve, et sur le temps sans emploi*, Jérôme Millon, 2009.**

Fuir l'élection

À l'heure où la force virile éructe à plein feu et lorgne sur les fragilités humaines comme pour mieux les abattre, le roman d'Éric Pessan ne serait-il pas une invitation à une forme de fuite ?

par Natacha Andriamirado

Éric Pessan

La nuit du second tour

Albin Michel, 176 p., 16 €

Quelque chose se joue dans *La nuit du second tour* qui dépasse les exhortations en tous genres à sortir dans la rue pour crier haut et fort sa colère devant le délabrement politique de notre pays. Quelque chose qui bouscule la honte individuelle face à notre paralysie devant une société à terre. Qui scrute les raisons pour lesquelles un homme et une femme, citoyens d'un pays qu'ils ne savent plus aimer, prennent, chacun à leur façon, la poudre d'escampette pour tenter de comprendre leur inertie. Quelque chose qui, face au désespoir collectif, se saisit, se construit, se forge, se déploie « *dans la direction opposée à celle du bruit* ». Se redresser. D'abord.

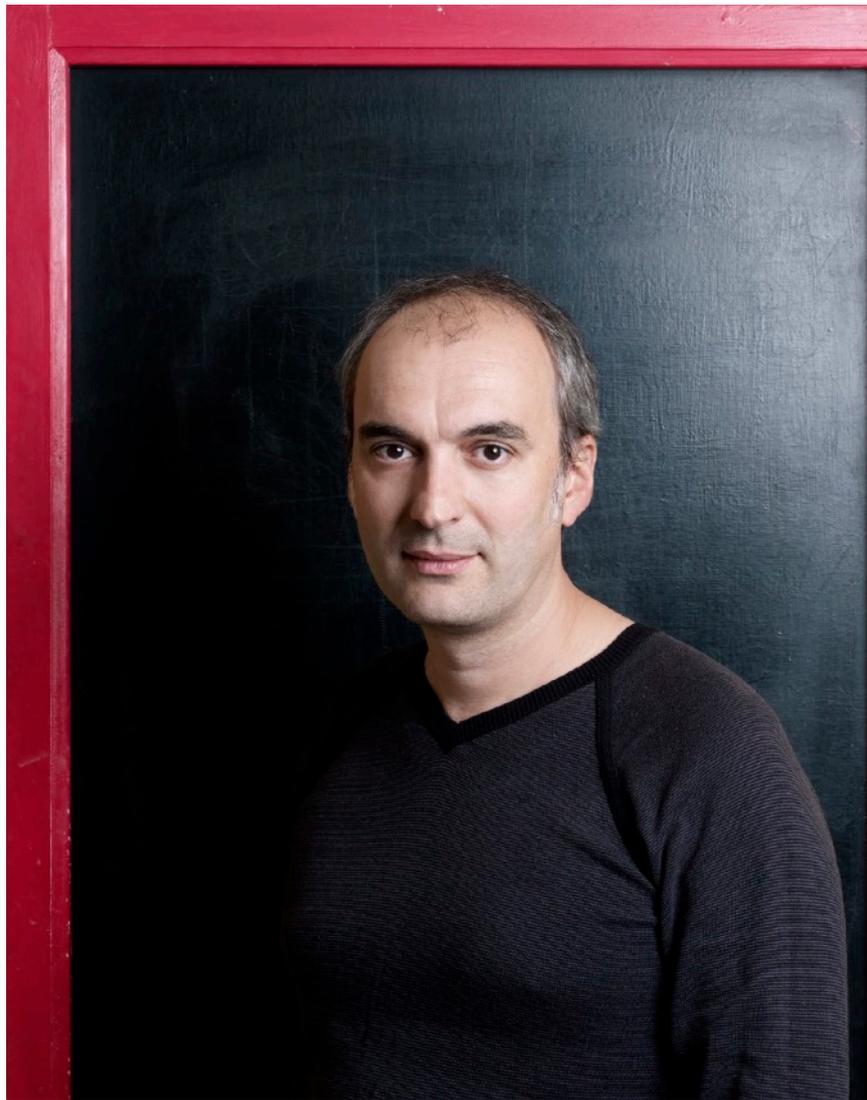
Au moment où se déroule le second tour d'une élection présidentielle sonnait le glas d'une démocratie où « *des jambes descendent dans la rue* », où des « *millions de hashtags résistance et révolte se dénombrent sur internet* », David et Mina sont séparés depuis un an. Lui est resté en ville et a voté. Elle, s'est embarquée sur un cargo improbable dont la destination lui importe peu pourvu qu'elle soit coupée de tout moyen de communication. De leur intimité, on ne saura pas grand-chose sinon un désir éteint pour l'un, encore vivant pour l'autre, et un amour cabossé qu'aucun des deux n'aura su éviter. Ils sont seuls, Mina entourée d'un équipage au travail, David parmi des sirènes de voitures et des incendies qui sonnent « *le printemps français* ». Bousculés, nauséux, perdant sans cesse l'équilibre sur les trottoirs de la ville comme sur le pont, le corps malmené, David et Nina sont séparés par des milliers de kilomètres mais restent traversés, sans le savoir, par les mêmes soubresauts, à la façon de deux corps imbriqués que rien ne devrait dissocier.

FUIR L'ÉLECTION

Homme voûté devant l'autorité hiérarchique, humilié au travail et peu enclin à la riposte, « perméable à ce qui affecte son pays », David se sent comme « corrompu » et « à bout », honteux de lui-même comme de l'état de son pays. C'est un homme hagard qui ne sait plus le moment où, par crainte de perdre son travail, « il a commencé à ramper devant son employeur, pas plus qu'il n'arrive à dater sa totale perte de confiance en la politique ». Après avoir voté « sans même que ses mains tremblent ou que son cœur cogne » et dans « un grand vide émotionnel, conscient déjà de l'ampleur de la défaite », il est en ville et, au lieu de suivre le mouvement et de prendre part à la colère collective qui sort et s'exprime comme elle peut, il entame une marche dans la nuit, en sens inverse des révoltes et de la confusion, se délesant de ce qui l'encombre, seul et à l'affût de cette haine de soi qu'il porte comme un gant.

Dans une pensée guerrière, David incarnerait le lâche qui, au lieu de prendre part à l'indignation collective, se planque devant un film au cinéma, marche, court « une longue nuit sans but ni urgence », pleure « de ne savoir pleurer » ou rit « de ne plus savoir rire ». Mais, dans la littérature, il est cet homme courageux qui, avant d'agir, renoue avec l'estime de soi et peut enfin égrener les raisons de sa servitude. Un homme qui prend sa responsabilité à bras-le-corps et traverse la fureur collective en s'interrogeant, avant tout, sur la sienne. « La société a les dirigeants qu'elle mérite, crie un homme caché par l'ombre d'un mur [...] Le mépris, la suffisance, la crainte et la haine avaient préparé le terrain, dit-il. Ceux qui nous dirigent nous ont trahis et abandonnés. [...] On l'a bien cherché ce qui nous arrive ». S'ouvrant peu à peu aux cris désespérés de la rue, David acquiesce, entend, finit par s'exprimer mais ne pointe pas du doigt. Il « s'autorise le souvenir » des humiliations minuscules qui ont paralysé sa vigilance, l'ont poussé à se taire, le rendant alors complice d'un système débouchant sur la haine de soi. L'homme se redresse. Peu à peu. Responsable. Ni victime ni bourreau.

Un redressement que Mina a su déjà entamer, ayant de son côté compris qu'elle avait été « trop perméable aux humeurs d'une société qui souffle le pire et anesthésie les volontés ». Si le pire est arrivé, si la nausée est présente, et que le « pragmatisme » du monde se « vomit », Mina, « en lisière d'une chute », n'a pas attendu de tomber, a quitté l'homme qu'elle



Eric Pessan © Thierry Rajic

aime, et a choisi la fuite, plus radicale, mais nécessaire. Loin de la domination, pour ne plus donner le change. « Quand il ne peut plus lutter contre le vent et la mer pour poursuivre sa route, il y a deux allures que peut encore prendre un voilier : la cape (le foc bordé à contre et la barre dessous) le soumet à la dérive du vent et de la mer, et la fuite devant la tempête en épaulant la lame sur l'arrière avec un minimum de toile. La fuite reste souvent, loin des côtes, la seule façon de sauver le bateau et son équipage. Elle permet aussi de découvrir des rivages inconnus qui surgiront à l'horizon des calmes retrouvés », écrivait Henri Laborit dans l'avant-propos de son *Éloge de la fuite*.

La fuite. Loin des côtes, avant qu'il ne soit trop tard ? ou loin des côtes, parce qu'il est trop tard ? À moins que ce ne soit ni l'un ni l'autre. Une fuite qui dresse, avant toute forme d'action, un idéal, un espoir, dans lequel le couple, séparé mais uni, pourrait se retrouver : « Si seulement cette nuit était un début et pas une fin. »

Rabelais, notre père

Panurge avait « soixante et troys manieres » de se procurer de l'argent, « dont la plus honorable et la plus commune estoit par façon de larrecin furtivement fait » (Pantagruel, chapitre XVI). Ses leçons n'ont pas été perdues mais il existe bien plus de manières de lire Rabelais, notre père à tous.

par Maurice Mourier

Rabelais

Les Cinq livres des faits et dits de Gargantua et de Pantagruel

Édition intégrale bilingue sous la direction de Marie-Madeleine Fragonard, avec la collaboration de Mathilde Bernard et Nancy Oddo

Gallimard, coll. « Quarto », 1 664 p., 263 doc., 32 €

Notre père, non seulement parce qu'il est aux cieux (sans aucun doute) depuis mars 1553, mais surtout parce qu'il est l'auteur français le plus *ocieux* en ce qu'il nous incite depuis près de cinq siècles à employer le peu de véritable *otium* latin, l'incomparable « loisir », dont nous pouvons disposer, à le lire et à le méditer sans cesse, tout en étant odieux à ses ennemis les cagots (les intégristes) qui sont aussi les nôtres. Ce Rabelais succulent et divers, il est bien plus de soixante-trois façons de le goûter, de l'aimer, d'en faire notre miel.

On peut par exemple, comme Gérard Defaux, proposer, dans son édition critique du *Pantagruel* publié à Lyon en 1532, une analyse complète des gestes et signes de Thaumaste, savant anglais qui, au chapitre XIX du livre, conduit avec Panurge un débat muet, spectacle pour nous obscur que l'exégète résout lumineusement en un patchwork de sous-entendus obscènes (Le Livre de poche, 1994).

Pour sa part, l'éminent spécialiste Michael Screech, dans son *Rabelais* (Gallimard, coll. « Tel », 2008), souligne à quel point le même enchaînement tex-

uel constitue une satire nuancée de certaine « philosophie magique » inspirée des traditions de la Kabbale. Plus loin, traitant de *Gargantua*, sorti des presses de François Juste à Lyon deux ans après *Pantagruel*, bien que le héros éponyme soit le fils du grand géant Gargantua, il passe en revue les multiples arrière-plans théologiques et stratégiques de l'œuvre, où se cache à la fois le Rabelais novateur en christianisme (« évangélique » contre la Sorbonne dogmatique, gallican contre les empiètements du pape sur les prérogatives royales) et combatif en politique (défenseur des intérêts de la couronne de France contre l'ambition démesurée du Bourguignon Charles Quint caricaturé en Picrochole).

Quant à Mireille Huchon, la savante éditrice de la Pléiade (édition de 1994), elle met justement l'accent (dans son Introduction) sur le *Quart Livre* (première publication en 1548, ultime version en 1552, réécriture comique du voyage de retour des Argonautes antiques, à la gloire du roi de France Henri II, successeur de François I^{er}, rival de Charles Quint, mais en même temps violente charge contre la Rome papale. Le *Quart Livre*, écrit-elle, « est un bon exemple de la complexité d'une œuvre où priment l'inversion de la réalité et le brouillage des références ».

Et certes, pour ce qui est d'inverser, de brouiller, de mélanger tout avec tout – la grossièreté (attention ! jamais vulgaire, Rabelais n'est pas égrillard) à la finesse ; le sérieux au bouffon ; la fureur vengeresse au culte du nonchaloir –, la verve rabelaisienne reste sans égale. Sa langue composite, artificielle, faite d'idiomes étranges ou étrangers, anciens et contemporains, argotiques et provinciaux, était à son époque et demeure profondément littéraire, c'est-à-dire inaccessible pour une bonne moitié sans culture adéquate, tant sa souveraineté se fonde en imagination et en poésie.

Mais si ce brouet possède, aujourd'hui encore, des vertus de comestibilité et de digestibilité que des textes bien plus récents n'ont déjà plus, c'est à cause du plaisir que sa lecture, principalement lorsque nous y procédons à haute voix, nous verse à profusion.

Alors voilà ! Ce devait être dans les années soixante de l'autre siècle. Un vieux monsieur tout penché, tout cassé, entrant en scène un gros in-folio coincé sous l'aileron, cabossé, usé, taché d'encre diverses l'in-folio. Le monsieur posait sur un coin de la chaire le cher exemplaire maintes fois peloté au cours de sa propre studieuse jeunesse, et il



RABELAIS, NOTRE PÈRE

commençait à lire, après avoir remonté ses bésicles, la belle harangue que ce « tousseux » de « Maistre Janotus de Bragmardo », au chapitre XVIII du *Gargantua*, fit au géant « pour recouvrer [...] les grosses cloches » de Notre-Dame, que le géant avait décrochées négligemment afin de doter sa jument de sonnailles à sa mesure.

Commençait à lire le vieux monsieur, ou plus exactement essayait de commencer : « *Ehen, hen, hen. Mna dies Monsieur. Mna dies. Et vobis messieurs. Ce ne seroyt que bon que nous rendissiez noz cloches. Car elles nous font bien besoing. Hen, hen, hasch.* » Mais la matière rabelaisienne est si goûteuse, si longue en bouche, si épicée, si puissante, que le vieux monsieur tout penché, tout cassé, es-

sayant de retenir de la main gauche les lunettes qui glissaient sur l'arête de son nez, bientôt butait, caillait, trépidait, tandis qu'il riait à rate déployée, épanoui, folâtre, jubilant comme un môme et comme un môme mêlant la sueur qui dégoulinait de son front – sur l'in-folio une nouvelle tache – aux larmes, croyez-m'en, de vraies larmes de joie qui lui venaient ainsi, spontanément, à la gloire de notre père des bénédictions temporelles, « *Amen, Hen hasch ehasch grenhenhasch* », notre père à tous qui a inventé, pour le bonheur commun, ce discours creux, venteux, pénétré de nullité et d'insuffisance jubilatoire, ce pédiluve de tous soucis, cette fontaine de jouvence, pour les siècles des siècles, ainsi soit-il !

Qu'importe alors que le merveilleux érudit Albert-Marie Schmidt – car c'était lui en cette salle

RABELAIS, NOTRE PÈRE

poussièreuse de l'université de Lille –, en bon parpaillot qu'il était, interprétait son Rabelais à partir des conclusions abruptes de la célèbre édition d'Abel Lefranc parue chez Honoré Champion de 1912 à 1931, et par conséquent fit du chantre du pantagruélisme, qui certainement croit dur comme fer aux récits des Évangiles à condition qu'ils soient restitués sans glose au texte originel, un agnostique, presque un athée, ce qui est au moins anachronique. Qu'importe même que ses cours, marqués par la plus extrême fantaisie, fussent tout à fait improvisés et fondés seulement sur une connaissance exhaustive de la matière littéraire, connaissance qui passe par le corps, par l'émotion et les larmes. Fi de ces profs besogneux acharnés si stupidement à ânonner leur propre prose critique déjà figée sur le papier ! Rabelais faisait rire à s'étrangler de plaisir le vieux monsieur tout cassé tout penché, dont l'extase hoquetante disait mieux que toute analyse froide la vérité de l'œuvre immortelle.

Si immortelle, si souple et si large en ses avatars de lecture, cette œuvre, si chargée de personnages inoubliables (Panurge, le filou, le marlou, le pétouchard ; Picrochole, le bilieux, le vaniteux, le jobard ; Frère Jean des Entommeures, aussi solide, aussi violent, aussi droit que son bâton de la Croix en cœur de cormier, assez sage cependant pour fonder Thélème, tout en restant assez aventureux pour se lancer au *Quart Livre* à la conquête de la Dive Bouteille et de son énigmatique « Trinch ! »), qu'on se demande comment dire encore aujourd'hui des choses neuves à propos d'icelle.

Dire, en effet, peut-être pas. La magnifique édition « Quarto » que Marie-Madeleine Fragonard vient de nous offrir ne propose pas – ce n'est d'ailleurs pas une édition critique – de théorie révolutionnaire sur l'ensemble touffu des cinq Livres, dont le dernier, posthume (1564) ne représente guère qu'une mise en forme (par Jean Turquet de Mayerne ?) de brouillons laissés par l'écrivain moine médecin philosophe agent secret. Elle se contente – ce n'est pas rien – de n'omettre aucune des pistes essentielles qui en ont été tracées de la Renaissance à nos jours.

Mais surtout, et c'est là un éclatant mérite, l'éditrice a su « traduire » le français de ce singulier humaniste dans une langue vive et élégante, en évitant toute cuistrerie et sans prétendre résoudre toutes les énigmes d'un redoutable texte, plein de plaisanteries abscones et de chausse-trappes : qui



comprend les « *fanfreluches antidotées trouvées en un monument antique* » du chapitre II de *Gargantua* ? En même temps, et c'est indispensable, comme l'édition est bilingue, on peut ne lire que l'original, ou, en tout cas, s'y reporter quand nécessaire (c'est-à-dire tout le temps, afin de ne pas perdre le suc des vocables et de la phrase).

Autres points forts de ce travail exemplaire – outre les introductions vraiment brillantes et gaies : prière de ne pas attrister la lecture de Rabelais, c'est un crime, introductions successives qui sont toutes de la main de l'éditrice : une épatante iconographie où je distinguerai volontiers la suite de portraits de Rabelais, si différents à travers les siècles, pages 20 à 33, admirablement commentés par Marie-Madeleine Fragonard, et les 98 entrées, d'« Actualités du XVI^e siècle » à « Vérité/véritable » du *Dictionnaire* des pages 1 415 à 1 583 : idée astucieuse, réalisation succincte mais le plus souvent suffisante de Mathilde Bernard et Nancy Oddo.

En ces temps sinistres de politicaillerie nauséabonde, faites aux salopards confits en sacristie qui croient puiser impunément dans les caisses de l'État pour leur usage personnel le coup du père François : lisez jusqu'à plus soif Rabelais, qui a pour nous soulevé bien des lièvres, notamment dans son récit de la Guerre Picrocholine aux chapitres XXV à LI de *Gargantua*, et par avance mis en lumière bien des offenses sans les pardonner aucunement. C'était il y a longtemps. C'est aujourd'hui. *Vade retro, Satanas !*



Shumona Sinha © Patrice Normand

Shumona Sinha, la condition apatride

« L’histoire de l’humanité est faite de sang et de sanglots », rappelle Shumona Sinha, auteur de *Apatride*. Née en Inde et écrivant en français, la romancière ne « comprend pas l’idée de nation, d’appartenance à un territoire » et garde les yeux grands ouverts sur le monde.

propos recueillis par Pierre Benetti

Shumona Sinha
Apatride
L’Olivier, 192 p., 17,5 €

Parmi les livres parus en janvier 2017, celui de Shumona Sinha, *Apatride*, est peut-être celui qui résonne le plus fortement avec l’état du monde et,

à l’intérieur de celui-ci, avec celui de la société française. Le récit met en parallèle les destins d’Esha et Mina, deux femmes indiennes confrontées à une violence brutale et invisible. La seule différence entre elles – et elle est de taille – est que l’une s’est installée à Paris.

Elle-même née à Calcutta en 1973, Shumona Sinha raconte cette histoire croisée d’une écriture « documentaire » et pourtant très mélodique. Au moment où, en Inde comme en France, les gouvernements et les prétendants au pouvoir poursuivent l’édification des frontières et le rejet des plus vulnérables, elle en fait le lieu d’une réflexion sur ce qu’est « vivre sans patrie ».

C’est pour ces raisons éminemment actuelles que la revue *En attendant Nadeau* a choisi d’inaugurer ses entretiens littéraires en partenariat avec *Mediapart* par une conversation avec Shumona Sinha.

Retrouvez la vidéo [en suivant ce lien](#).

Cet entretien est disponible en podcast, [à retrouver en suivant ce lien](#).

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

Les bas-fonds de Buenos Aires

S'initier à l'écriture : apprendre à vivre... ou apprendre à vivre en écrivant. Cela pourrait être la devise principale de Dark d'Edgardo Cozarinsky, le troisième de ses romans parus chez Grasset après Loin d'où (2011) et De l'argent pour les fantômes (2014). Un vieil écrivain nous raconte ses débuts littéraires dans le Buenos Aires des années 1950 tandis qu'un adolescent cherche à prendre goût à la vie. Les deux personnages cherchent des preuves, des traces de l'existence : du futur vers le passé, du passé vers le futur. Lequel d'entre eux y arrivera le premier ? Une sonde est jetée dans le puits de la mémoire, il ne nous reste qu'à la suivre.

par Christian Galdón

Edgardo Cozarinsky
Dark. Trad. de l'espagnol (Argentine)
par Jean-Marie Saint-Lu. Grasset, 144 p., 14 €

Dans le sillage des romans d'initiation tels que *Portrait de l'artiste en jeune homme* de Joyce, *Tom Jones* de Fielding ou même *L'éducation sentimentale* de Flaubert, *Dark*, le *Bildungsroman* d'Edgardo Cozarinsky, se présente aux lecteurs comme un geste d'obscur anamnèse à partir duquel le narrateur, simultanément vieil écrivain et jeune garçon, commémore un passé tissé de ruines, « des rebuts, des morceaux, des bribes, des déchets. Rien d'autre ». Comme dans le *kintsugi*, « l'art japonais qui consiste à remplir les fissures d'un objet brisé, de porcelaine, par exemple, avec la résine où on a dilué de la poudre d'or », cet écrivain expérimenté revient sur son passé et reconstruit le récit de sa vie sans dissimuler ses fêlures. Au lieu de cacher les cicatrices, « on les exhibe » ; c'est à partir de cette

prérogative que l'écriture de Cozarinsky se présente au lecteur comme un « objet » ennobli.

L'intrigue est simple : se remémorant les bas-fonds du Buenos Aires des années 1950, un vieil écrivain revient sur ses débuts de romancier. Guidés par « une sorte d'impulsion littéraire », les souvenirs commencent à s'associer vertigineusement. Le transfert fictionnel s'opère et le vieil écrivain devient désormais le jeune adolescent Victor, un lycéen qui rêve d'échapper au milieu bourgeois et conservateur de ses parents.

Un soir d'octobre, Victor décide de rentrer à l'Union bar, un « boui-boui qui promettait des aventures indéfinies » et là-bas rencontre Andres, un « homme souriant, qui semblait s'être amusé en l'observant ». Cette rencontre épiphanique va marquer à jamais la vie du jeune adolescent car, sous l'égide d'Andres, Victor, « orphelin de l'éducation sentimentale », sera initié non seulement aux avatars de la vie mais aussi aux fondements de l'écriture. La quête existentielle s'active donc avec la relation (douteuse) qui s'ouvre entre le jeune romancier et son Virgile particulier, un guide étrange qui amènera Victor aux petits enfers de Buenos Aires, la capitale de l'Argentine, ce pays qui aux yeux du narrateur est « un cas désespéré » où « ce qui est bien ne dure pas », où « ce qui est mal revient toujours, sous des noms différents ».

Dans la foulée des événements qui se succèdent, on verra Victor accompagner Andres dans des lieux insolites comme le Gymnase et Bains Delfos de la rue Arenales, on sera témoin également de la perte de sa virginité avec la prostituée Anahi, on le suivra dans ses rencontres avec des personnages de la pègre *bonaerense* tels que le boxeur Sosa-le-noireaud ou Zoltan « le bienfaiteur des humbles ». Ce voyage initiatique prendra fin avec l'arrestation d'Andres par la police, et une déclaration d'amour enragée : « je t'aime, morveux », finira par confesser ce dernier à Victor avant d'entreprendre, avec l'inspecteur, « un chemin inconnu ».

Entre l'incipit angoissant du roman : « cela commence, toujours, sur les tempes... », qui préfigure une crise de panique chez l'écrivain (symptôme dont l'écriture servira de transfert), et ce dernier cri d'amour que le même « écrivain mémoriel » continuera à entendre « soixante ans plus tard », les 144 pages de *Dark* nous rendent témoins de l'aventure de l'écriture, de la naissance jusqu'à la mort, ainsi que de l'éducation sentimentale d'un adolescent devenu vieux ou, si l'on veut, d'un vieux devenu adolescent.

La dentiste d'Hitler

**Né à Rome en 1962,
Luigi Guarneri, cinéaste,
dramaturge et écrivain,
n'est pas un inconnu en France
où quatre de ses romans
ont été traduits et publiés
par les éditions Actes Sud.**

par Monique Baccelli

Luigi Guarneri

Le sosie d'Adolph Hitler

Trad. de l'italien par Marguerite Pozzoli

Actes Sud, 340 p., 22,80 €

Dans *Le sosie d'Adolph Hitler*, l'auteur recherche le dépaysement total : il ne s'agit ni de notre époque ni de l'Italie, mais d'un événement historique qui continue de faire couler beaucoup d'encre : est-ce Hitler qui s'est donné la mort le 30 avril 1945 ou a-t-on « suicidé » à sa place l'un des sosies prévus à cet effet ? Le fait que les cadavres aient été brûlés brouille les pistes. Certains chercheurs dignes de foi affirment que le Führer est mort à quatre-vingt-quinze ans en Argentine. La question est passionnante, et elle passionnera plus particulièrement l'agent Green, chargé par les services secrets américains d'éclairer ce qui restera sans doute une énigme.

Allant bien au-delà de sa mission, Green consacre seize ans de sa vie à parcourir de nombreux pays (Allemagne, Autriche, Uruguay, Argentine) et à contacter les derniers témoins de l'effondrement du nazisme. Dans ce que l'auteur tient à qualifier de roman, cinq personnages principaux : Hitler (très amoindri), l'aristocrate Egon Sommer, responsable de l'opération Janus et présent dans le bunker le 30 avril 1945, Mario Schatten, sosie B, le docteur Freundin, dentiste personnelle d'Adolf Hitler, et le narrateur. Le décor initial : Berlin ravagé par les bombardements des Alliés et envahi par les Russes.

Comme le titre l'indique, le récit est centré sur le sosie d'Hitler, l'une des deux ou trois « doublures » recrutées, si l'on peut dire, dans le cadre de l'opération Janus, visant à faire évader Hitler au dernier moment et à laisser aux enquê-

teurs le cadavre du sosie, identifiable à sa denture reproduisant scrupuleusement celle du Führer. Le premier chapitre retrace l'opération sanglante qui consiste à arracher une denture saine pour la remplacer par des prothèses chaotiques, identiques à celles du célèbre modèle. Schatten, violoncelliste et compositeur, sinon reconnu du moins talentueux, a été enlevé à son domicile et vit désormais séquestré dans le bunker de la Chancellerie (entièrement détruite). La musique, sorte de contrepoint de toutes les horreurs qu'il subira, est sa seule bouée de sauvetage. Elle crée en outre un lien entre lui et Sommer et Green, tous deux musiciens. Pour en revenir à la triste vie du sosie, le lecteur découvrira comment, après avoir miraculeusement échappé à la tyrannie du nazisme, il tombe dans l'enfer du goulag : tout simplement parce que les Russes étaient certains d'avoir Hitler entre les mains, et espéraient le faire avouer. La fin de cet innocent, victime d'une funeste ressemblance, est à la mesure de son sinistre destin.

Mais l'horreur va bien au-delà de ce cas particulier. On assiste au *Götterdämmerung*, au fameux 30 avril 1945 : fuites ou suicides massifs des chefs nazis, Magda Goebbels empoisonne ses six enfants avant de rejoindre son époux dans la mort. Eva Braun, sur ordre de son illustre mari, se tire une balle dans le cœur. Hitler temporise, et c'est Egon Sommer qui donnera à Green, des années plus tard, sa version des faits. En effet, l'agent américain l'a retrouvé en Argentine, vivant paisiblement dans une somptueuse villa. L'ancien chef nazi raconte, affirme, mais qui est l'étrange Mr Wolf, vieil homme dégradé et presque inconscient, qui occupe depuis des années la chambre d'ami ? Le questionnement et le suspense sont permanents dans ce récit qui mêle habilement réalité et fiction. Il faut absolument lire la postface mais, comme il se doit, une fois la lecture du roman achevée.

La traductrice passe avec aisance, comme Guarneri, du ton sérieux du rapport officiel à celui, plus léger, du narrateur quand il parle de musique ou décrit les paysages des multiples pays où le conduit son enquête.

Le roman, très noir, s'achève pourtant sur une note d'espoir, puisqu'une idylle semble naître entre Green et la charmante dentiste du Führer. Un livre passionnant, qu'on lit comme un polar, impatient de connaître la suite. L'auteur lui-même nous donne la clé de cette réussite : « *Il n'y a rien de mieux que les documents authentiques pour construire un roman imaginaire.* »

Sans alcool

Dialogues de ventriloque, recueil de nouvelles de Péter Hajnóczy (1942-1981) publié en 1998, préfacé par Péter Esterházy, a fait découvrir au lecteur français une voix originale et peu connue de la littérature hongroise du XX^e siècle. Le roman qui paraît aujourd'hui (sorti en Hongrie en 1979) confirme l'importance de cet auteur à l'existence brève et à l'œuvre peu abondante. La mort a chevauché hors de Perse dépeint avec acuité les méandres et les souffrances d'un écrivain livré à l'alcool, malade de l'alcool à en mourir, abandonné à une voix intérieure qui ne lui laisse aucun repos. On pensera au bouleversant texte de l'écrivain écossais Ron Butlin, Le son de ma voix (Quidam, 2004).

par Gabrielle Napoli

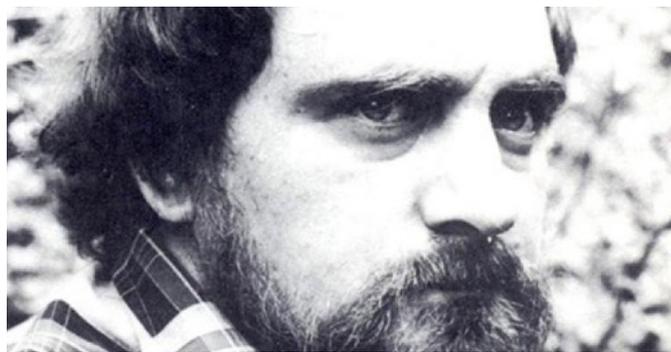
Péter Hajnóczy

La mort a chevauché hors de Perse

Trad. du hongrois par Charlotte Karady

Vagabonde, 128 p., 15,50 €

Un écrivain à sa table de travail. Un écrivain devant « la terrible page blanche ». Un écrivain qui feuillette des centaines de pages de notes, rédigées en état d'ivresse, dont il faut maintenant se débarrasser, pages qui retracent les tergiversations avec soi-même, et qui dressent, dès le début du récit, ce constat : « Pour ma part, je suis ivre dès le premier verre et je me transforme en une autre personne. » Cet homme devant une page blanche est autre, sans cesse, dans le dédoublement qui s'opère en lui lors des innombrables conversations intérieures qui sont en réalité des négociations avec lui-même, des tentatives, toujours victorieuses, de justifier le verre en plus, la bouteille supplémentaire : « il lui vint à



l'esprit que ce serait bon de boire encore une bouteille de vin, bien entendu avec de l'eau gazeuse riche en substances minérales et à effet thérapeutique, comparé à laquelle le vin n'est qu'une sorte de liquide d'accompagnement [...] il acheta deux litres de pinot gris, puis au supermarché du coin deux bouteilles d'eau gazeuse. Évidemment, je ne vais pas boire les deux bouteilles de vin, pensa-t-il, j'ai juste besoin de savoir qu'elles sont là et, de toute façon, le pinot gris, c'est avec de l'eau gazeuse bénéfique pour la santé et riche en sels minéraux que je vais le boire. Il essaya de temporiser, de retarder le moment ; il ne voulait pas déboucher une des bouteilles immédiatement ».

Ce sont des dialogues intérieurs épuisants et redoutables, les mêmes qui l'ont hanté lors de sa rencontre avec la jeune et (trop) joviale Krisztina dans le bassin à vagues de la piscine du Gellért, orchestrés par cette voix obsédante impossible à faire taire. Faire la cour à la jeune fille à qui il serait tellement agréable de faire l'amour ou aller prendre une bière, rapidement, au bar de la piscine, prétextant avoir oublié quelque chose au vestiaire, avoir envie d'une deuxième bière qui nécessite de trouver une autre explication à son absence prolongée : le dilemme est permanent. Cet état de tension intérieure du buveur amplifie le manque d'alcool, il peut en être considéré à la fois comme la cause et la conséquence, et fait résonner cette voix intérieure de manière permanente ; une voix dont on pense – à tort – que seul l'alcool pourra enfin la faire taire.

Péter Hajnóczy dépeint par le menu les sensations physiques nées du manque d'alcool et les souffrances intolérables dans lesquelles son narrateur est plongé : se sentir tomber, sentir ses bras et sa langue gagnés par la paralysie, et, dans une sensation de dédoublement, vouloir se jeter par la fenêtre pour enfin ne plus ressentir ça. Recherche frénétique des lotions après-rasage et des eaux de toilette dans la salle de bain, attente désespérée du médecin qui pourra atténuer pour quelques heures, grâce à une piqure, la violence de ces crises, prise quotidienne d'Anticol, administré par sa femme, censé

SANS ALCOOL

éveiller une sensation de dégoût en cas d'absorption d'alcool, par effet antabuse, « *visions d'horreur* », tel est le lot de l'homme livré à ses démons. Aujourd'hui, justement, alors qu'il est devant sa « *terrible page blanche* », sa femme n'est pas là, et a oublié de lui donner sa dose d'Anticol. L'attente de cette femme ponctue l'ensemble du récit, le temps se dilate dans la souffrance qui confine au délire. Il faut un témoin de cette souffrance, l'épouse qui seule peut chasser les « *visions d'horreur* », qui creuse le récit par son absence : « *Tu aurais dû sentir à quel point je souffrais car peut-être le but même de ma souffrance était justement que tu me comprennes et que je ne me sente plus seul ; c'est ta compassion qui me manquait et aussi que tu reconnaisse ma douleur, que tu en sois le témoin* ». Le lecteur devient alors le substitut du témoin et celui qui endosse la compassion.

L'homme alcoolique est autre, il est, devant sa « *terrible page blanche* », tout autant ce jeune ouvrier non qualifié qui tente, tant bien que mal, de jouer son rôle de galant au bord d'une piscine, que cet ancien chauffeur, devenu aide-arpenreur à l'Institut de géodésie, qui écrit aussi des nouvelles, cet écrivain livré à sa solitude, en qui les visions déferlent alors que les bouteilles se vident, et que l'épouse, Á., qu'il attend « *de toutes les fibres de son corps* », ne rentrera pas avant plusieurs heures. Tout est objet d'écriture, ce passé qui ressurgit, ces hallucinations, tout est intrusion et doit alors pouvoir aussi devenir autre, être la matière de cette altérité invasive, afin de parvenir à une nouvelle – éventuelle – intégrité. Le récit se construit comme un va-et-vient plus ou moins maîtrisé entre des souvenirs, la lecture de notes et le temps de l'écrivain, moment où l'homme écrit, saisit l'objet, tentant par l'écriture de parvenir au sursaut de l'unité désirée, unité avec soi, tout autant avec son corps qu'avec son esprit.

Une des qualités de ce texte est de rendre compte avec autant de précisions et de rigueur des effets physiques et psychologiques de l'alcool, et de faire en même temps se gonfler le texte des visions, du délire, dans des descriptions qui oscillent entre grotesque et fantastique, souvent empreints d'une poésie légèrement ironique. Ainsi, *La mort à cheval hors de Perse* dresse un constat quasi clinique de l'alcoolisme et éclate le cadre, laisse son auteur habiter le texte, l'envahir de tous ses « soi » et de tous ses regards.

La génération post-soviétique en Ukraine

Sergueï Jadan a été arrêté à Minsk dans la nuit du 11 février 2017 par la police biélorusse et menacé d'expulsion du territoire. Depuis 2015, il est interdit d'entrer en Russie « pour implication dans des activités terroristes ». Son roman, traduit en français aux éditions Noir sur Blanc, règle ses comptes avec un monde qui n'est plus, mais dont le souvenir reste omniprésent. Un autre écrivain ukrainien, Alexei Nikitine, plus proche de la dissidence soviétique, traite aussi de la permanence de ce monde dans Victory Park.

par Annie Daubenton

Sergueï Jadan

Anarchy in the UKR

Trad. de l'ukrainien par Iryna Dmytrychyn

Éditions Noir sur Blanc, 224 p., 19 €

Alexei Nikitine, *Victory Park*

Trad. du russe par Anne-Marie Tatsis-Botton

Éditions Noir sur Blanc, 444 p., 24 €

Bien des thèmes, émotions, couleurs, paysages, relents de propagande, relie ces deux ouvrages, mais on sent que si l'âge des auteurs est proche, leurs parcours, leurs poste d'observation, restent éloignés.

Natif du Donbass, Sergueï Jadan est un globe-trotter de cet espace qu'il arpente sur toutes ses coutures, avec tendresse. Après *La Route du Donbass* (Buchet-Chastel, 2014), sa nouvelle trajectoire fluctue, chavirée d'un côté par la guerre dans l'Est ukrainien, de l'autre par le projet de parcourir les principaux lieux d'activité des anarcho-communistes ukrainiens et d'en tirer un récit. Mais sa route

LA GÉNÉRATION POST-SOVIÉTIQUE EN UKRAÏNE

va être déviée : Sergueï Jadan bute davantage sur le monde soviétique et ses propres souvenirs d'enfant que sur la figure de Makhno. Avec cette ironie mordante qui fait sa marque, il se moque de lui-même comme d'hypothétiques touristes de passage « *cherchant à retrouver sur les visages les traces de l'anarcho-syndicalisme, n'y trouvant rien d'autre que des traces d'alcoolisme* ».

En tentant de faire ressurgir une couche historique antérieure, l'écrivain retombe sur la plus récente, celle de ces gares qui ne mènent nulle part, de ces voies que l'on aurait nul intérêt à franchir car « *la rive d'en face tout comme la tienne n'a ni passé ni présent et même si cette vieille passerelle avait survécu, tu n'aurais probablement pas eu envie de passer de l'autre côté, parce qu'en vérité (...) depuis cette rive, cette ville et cette mémoire, tu n'as nulle part où aller* ».

Un monde où domine toujours l'alcool, la drogue, l'absurde d'une vie où tout invite à l'immobilité, les hôtels vides, les gares qui semblent ne mener nulle part, ces routes que le dénuement a ruiné avant que n'opèrent les bombardements. « *J'ai peur de la vitesse, note le narrateur, j'ai peur d'aller quelque part, la seule chose qui me fasse encore plus peur, c'est de m'arrêter* ».

Cette permanence du monde soviétique va servir de fil au récit et lui donner sa couleur propre, une couleur qui se dilue dans le temps, depuis l'époque du rouge dominant, celle des figures de Lénine, « *toujours accroché derrière un rideau* ». Puis les années quatre-vingt, celles du brejnévisme, le triomphe de l'immobilisme, quand la politique n'existe pas encore, dit l'écrivain, mais survient plus tard, en même temps que le libre-marché. Le récit est marqué par le moment de son élaboration, 2005, c'est un peu le « *monde d'avant* », d'avant Maïdan, d'avant la société qui bascule.

L'écrivain réajuste cette première trame – tout en gris – avec le *Journal de Lugansk* qui retrace un espace cette fois chaviré par le conflit dans le Donbass, les hésitations, la valse des drapeaux. « *Dans la cabine de son van, Oleh a accroché un ruban bleu et jaune [les couleurs nationales]. Il plaisante en disant qu'il a déjà rejoint l'union européenne depuis longtemps, car il ne peut pas attendre le reste du pays* ».

Jadan est un écrivain ambulant qui parcourt son pays en lectures ou récitations, c'est un militant de

la poésie et de la littérature, en ukrainien, qui suit les routes de l'anarchisme ou de la guerre, flairant les traces et les couleurs d'un passé, souvent plus prégnantes que celles de la modernité.

Son pendant de Kiev, Alexeï Nikitine, écrit et communique en russe, conscient que quelle que soit la langue, la tonalité de la propagande reste la même. Nikitine est plutôt proche du monde de la dissidence à la soviétique que de l'anarchisme, ses personnages se positionnent par rapport aux règles en place pour les respecter ou s'y opposer. Son roman bruisse des mille anecdotes propres à cet univers, drôles, sarcastiques.

Là où Jadan démine par la description, Nikitine le fait par les récits qui s'emboîtent, mais l'un et l'autre achoppent sur ce monde où le communisme est toujours un monde du « presque » et marqué par la discontinuité. C'est le syndrome des « taches », explique l'écrivain, un phénomène qu'il apparente à celui des bryophytes, ces mousses qui apparaissent par plaques, sans racines, sans système vasculaire. Les plus inexplicables ?

De ce roman touffu mais décapant pour la compréhension de cette société qui fait écrire à l'auteur qu'à Kiev, à cette époque, « *même les grenouilles n'osaient pas croasser sans la permission des autorités* » on relève de nombreux traits à garder en mémoire : « *Dans la première moitié du vingtième siècle l'Ukraine était l'endroit le plus dangereux d'Europe. Ici, ceux qui survivaient n'étaient pas les forts, mais les prudents et ceux qui avaient l'échine souple* ».

Le caractère décalé de ces deux récits en accentue la dimension de témoignage. Romans ou récits documentaires, journaux personnels, nouvelles en cascade, ils fournissent un éclairage unique sur ce monde d'avant et qui persiste jusque dans ses travers, ses inhibitions, ses incohérences. « *Le statut post-totalitaire nous donne le droit à l'infantilisme politique et aux paradoxes sociaux* », note Jadan qui, dans son précédent roman avait employé cette image que tout un chacun, même les géopoliticiens, peuvent comprendre : l'Est et l'Ouest dans le pays « *ressemblent à deux adolescents vivant dans la même chambre, l'un issu d'un milieu établi, l'autre d'une famille problématique. [...] mais tous les deux sont obligés d'une manière ou d'une autre de s'entendre : parler, écouter et comprendre. Ils ont en plus de choses en commun, à commencer par un solide appétit et finalement la grande envie de faire quelque chose de leur vie.* »

Adresses mythiques à Manhattan

Les Chelsea Hotel et Christodora House ont, tous les soirs, abrité célébrités et utopies pendant près d'un siècle dans une effervescence digne d'Halloween. Centres de la création artistique new-yorkaise et lieux de résidence libertaires et solidaires, ils ont marqué leur époque et résonnent encore comme matrices de journaux intimes et de fictions.

par Liliane Kerjan

Nicolaia Rips

Garder la tête hors de l'eau :

Une enfance au Chelsea Hotel

Trad. de l'anglais (États-Unis)

par Cécile Dutheil de la Rochère

Pauvert, 304 p., 18 €

Tim Murphy

L'immeuble Christodora

Trad. de l'anglais (États-Unis)

par Jérôme Schmidt

Plon, 493 p., 21,90 €

Deux totems de Manhattan, tous deux sites classés, l'un plus international, le Chelsea, l'autre plus local, le Christodora, l'un néo-gothique, l'autre de style perpendiculaire, continuent de féconder l'imaginaire d'aujourd'hui. Ils s'inscrivent dans deux romans qui appartiennent à l'écriture de la ville, à la poétique d'un lieu, redessiné par deux écrivains auteurs de leur maison, régis par une double structure générative, l'une essentielle, l'autre culturelle. Il s'agit à chaque fois d'un premier roman, trop long sans doute pour Tim Murphy, le journaliste new-yorkais qui a toutes les bonnes raisons de retracer dans l'immeuble Christodora le cheminement de la contre-culture et de la politique de libération des mœurs de l'East Village; trop anodin sans doute pour Nicolaia Rips, lycéenne de dix-huit ans, qui mêle sans façon et

avec drôlerie souvenirs d'école et de résidence familiale dans le temple de l'hédonisme artistique.

« *Le hall du Chelsea n'avait pas bougé depuis 1884, date de la construction de l'hôtel. Les murs et les plafonds étaient plus ou moins jaune moutarde et couverts de tableaux de résidents de l'hôtel, anciens et nouveaux. Sur un des murs était accrochée une peinture de Joe Androe qui représentait un cheval gris et blanc. Au-dessus du sol en marbre brun et blanc oscillait une femme obèse et rose assise sur une balançoire dont les jambes battaient l'air avec malice et invitaient à pénétrer le monde caché un peu plus haut.* » En hauteur, douze étages d'artistes attirés par cette grotte aux chambres spacieuses, un lieu mythique souvent filmé, souvent cité dans les chansons, de Bob Dylan à Leonard Cohen. La jeune Nicolaia Rips travaille son texte à partir de son journal intime, racontant les années de la maternelle au lycée pour retracer son cheminement, sans se laisser intimider par la stature de ceux qui ont précédemment hanté le lieu : Twain, Kerouac, Burroughs, Miller, Ginsberg, sans parler de Kubrick, Forman, Warhol, Piaf, Christo ou Niki de Saint Phalle, et bien d'autres. « *Nous nous sommes installés au Chelsea Hotel connu pour être un repaire d'écrivains, d'artistes et de musiciens, mais aussi de toxicos, d'alcooliques et d'excentriques en tout genre* ». Chacun y vit le rêve d'un autre monde avec des voisins venus d'autres mondes dans cette tour de Babel, cet espace communautaire qui rassemble pour un destin collectif un entre-soi de la création.

L'écolière y fait son éducation parallèle, auprès de ses parents, installés sur la longue durée – une mère peintre et plasticienne et un père écrivain –, volontiers hospitaliers avec la carafe de gin toujours prête dans leur sixième étage. C'est une enfant solitaire à l'école mais intuitive et à l'aise avec les résidents et les gens du hall, dont Artie qui sort en pyjama blanc et blouson de cuir, le vieux Stormé, collier d'opales et de turquoises, pantalon treillis et un revolver rose sanglé à la cheville, une enfant intriguée par l'antre d'El Capitan enserrée dans ses épais rideaux brodés et qui ressemble à une fumerie d'opium. Gens célèbres, gens sulfureux, tout y passe, tout s'y passe. Mais la magie va s'émousser, même si l'extravagance d'Halloween qui atteint des sommets reste parmi les meilleurs souvenirs : « *Le Chelsea n'était plus un château enchanté mais un avant-poste en ruines envahi de toqués, de bons-à-rien et de marginaux. Les gens que j'aimais n'étaient ni des capitaines, ni des chevaliers, ni des*



ADRESSES MYTHIQUES DE MANHATTAN

grandes dames, mais des toxicos, des éclopés et des prostituées. Désormais je redoutais de devenir comme eux. » La construction d'un monde autarcique fabriquant ses dimensions et ses limites a vécu et se délabre.

Tim Murphy embrasse un temps plus large, de 1981 à 2021, pour écrire un roman de société, foisonnant à la manière de Thomas Wolfe, centré là aussi sur une famille et ses voisins, tous épris d'un lieu qui devient l'épicentre d'une métamorphose sociale, une mue suivie de l'âge du jazz à l'âge des activistes. À l'origine, « *les riches protestants réunissaient l'argent nécessaire pour construire la nouvelle tour du Christodora, afin de civiliser les enfants shethl et leurs pairs catholiques qui venaient aussi d'immigrer* », une tour en briques de seize étages, inaugurée en grande pompe en 1928, avec bibliothèque, théâtre, piscine et gymnase, bureaux d'associations militantes, cuisines, clubs, ateliers et logements des employés sur les cinq premiers niveaux. L'immeuble « don du Christ » va vivre des soubresauts divers : travaux de reconversion, débuts du sida, drogue, et, comble d'ironie, une gentrification mal tolérée dans le quartier qui mène à l'émeute de Tompkins Square en plein été 1988. Murphy y installe trois générations: Félix Traum, son fils Jared qui va adopter Mateo, un petit Latino né en 1992. Les années Jared donnent lieu à une description détaillée des petits faits du quotidien, des scènes très dialoguées, des pans de vie sous observation directe. Comme les parents de Nicolaia au Chelsea, ceux de Mateo ont des visées artistiques et les deux immeubles hébergent des

êtres solitaires, excentriques, composites, jadis flamboyants mais devenus l'ombre d'eux-mêmes.

La sympathie de Tim Murphy pour les victimes du sida et de l'héroïne, ses maraudes dans les épisodes de défonce et les angoisses des dépistages, sa proximité chaleureuse avec les amoureux devenus veufs et junkies, comme Hector le vaincu du huitième étage, font du roman un hommage posthume à ceux de la communauté LGBT qui ont péri, et un salut fraternel aux survivants. Le retour de Mateo adulte, après une longue rupture et une installation en Californie, s'opère tout naturellement au Theodora. C'est à la fois un retour à la maison, à la mère adoptive, une brève enquête sur sa mère portoricaine sidéenne. Qui plus est, c'est un retour d'artiste puisque Mateo est devenu peintre à succès de décors urbains et va réaliser une œuvre pour un parc souterrain du quartier. De manière ultime, la rédemption et la transmission vont se réaliser dans l'art, sur le terreau du quartier où jadis flânait Basquiat.

Le Chelsea comme le Christodora, ces fantômes de résidences d'artistes, sont ainsi recréés par le discours de ceux qui les habitent, dans leur ancrage sensoriel et leur vie souterraine, leur affectivité et leur désir d'humanité créatrice. Ces deux documentaires de témoignage, devenus constructions littéraires d'un monde autarcique, fabriquent leurs dimensions et leurs limites. Au-delà du décor et de l'architecture, tenant lieu de caverne magique ou de grotte primitive, les deux totems demeurent des territoires sacrés de la mutation de New York dont Nicolaia Rips et Tom Murphy, soucieux de traces affectives, sont devenus à leur tour les portiers et les gardiens.

Un duo de drames comiques

Ali Smith, née en Écosse, vient de publier *Comment être double*, une œuvre d'une grande vitalité qui fait également la preuve que l'auteure, très connue en Grande-Bretagne (*Hôtel Univers*, *Girl meets boy*, *Le fait est*), n'en a pas fini de croire aux vertus vivifiantes du roman.

par Claude Grimal

Ali Smith

Comment être double

Trad. de l'anglais (Écosse) par Laetitia Devaux
L'Olivier, 301 p., 22,50 €

Très impliquée dans le monde d'aujourd'hui alors même que son œuvre n'est jamais directement politique et souvent éloignée du réalisme, Ali Smith considère la littérature comme l'instrument idéal pour sortir l'esprit de la nécrose qui serait toujours prompte à le saisir. Interrogée très récemment par un journaliste américain sur ce qu'elle conseillera comme lecture au Premier ministre britannique et au président des États-Unis, elle répondait avec humour : « *J'offrirais à tous deux Le Roi Lear. C'est une œuvre qui voit juste et prédit ce qui arrive lorsque les royaumes se divisent. Pour votre président, j'ajouterais un cadeau bien écossais, un exemplaire de Macbeth. Au cas où Mrs. May et Mr. Trump n'aimeraient pas Shakespeare... je donnerais à la première un exemplaire du Radeau de pierre de José Saramago, ouvrage qui raconte ce qui arrive lorsque la péninsule ibérique se détache du reste de l'Europe et se met à dériver au fil de l'eau, et à votre président, ajoutant par là quelques lettres à son nom, Trumpet de Jackie Kay [traduit en français sous le titre Le trompette était une femme], roman dont la vision, l'humanisme et l'humour devraient anéantir en quiconque tout penchant de décider à la place d'autrui, de le faire entrer dans une catégorie figée ou de le tenir pour quantité négligeable.* »

Comment être double pourrait bien donner quelques leçons supplémentaires de souplesse à Mr. Trump si



**Comment
être double**

Ali
Smith



Éditions de l'Olivier

toutefois celui-ci décidait de lire un livre – activité qu'il se vante de ne jamais pratiquer. En effet, cet avant-dernier roman d'Ali Smith reprend des thèmes favoris de l'auteure qui seraient susceptibles de complexifier sa pensée : la nécessité de donner du jeu aux structures, que ce soient celles qui définissent les humains ou celles qui organisent la compréhension en général. En ce sens, le livre d'Ali Smith, plus qu'un plaidoyer pour « être double », comme le suggère son titre, est un plaidoyer pour devenir multiple.

Pourtant, il s'affiche d'abord simplement comme double, tant du point de vue formel que thématique. Composé de deux parties qui peuvent être lues dans l'ordre qu'on veut, il présente dans la première (intitulée « partie 1 ») l'histoire d'un peintre italien du XV^e siècle qui se trouve sous ses habits masculins être une femme ; et dans la seconde partie (intitulée également « partie 1 ») l'histoire d'une jeune Anglaise du XXI^e siècle prénommée George (en rappel de la chanson « Georgie Girl », et sûrement des deux George écrivaines), qui vient de perdre sa mère. En anglais, les exemplaires de *Comment être double* ont été publiés pour moitié en faisant précéder l'histoire de l'homme du quattrocento par celle de l'adolescente et pour une autre moitié dans l'ordre inverse. Le jeu de réversibilité est amusant, peut-être un peu vain, mais c'est une des manières d'Ali Smith de faire un pied de nez au déroulement

UN DUO DE DRAMES COMIQUES

temporel, inéluctable dans le roman comme dans la vie, et à la triste loi qui nous impose de n'exister qu'une seule fois dans un seul corps.

Malgré leur apparente disjonction, les deux parties de *Comment être double* vont se trouver, bien sûr, entretenir des rapports étroits, principalement grâce aux similitudes qui se révèlent entre la vie des deux personnages principaux et grâce à des thèmes communs. L'adolescente et le peintre sont, par exemple, orphelin(e)s, leur identité sexuelle est indéfinie tandis que maints épisodes particuliers de leur vie les rapprochent. Mais le lien le plus évident entre les deux parties est constitué par les peintures de Francesco del Cossa et leur auteur lui-même. Cossa (qui a réellement existé mais dont on sait très peu de chose) est le narrateur d'une des deux parties du livre, et lui comme son œuvre constituent un important sujet de réflexion pour les personnages de l'autre partie du livre, où il semble d'ailleurs, par moments, apparaître en observateur invisible revenu de son lointain XV^e siècle. Les fresques de Cossa, que la mère de George emmène ses enfants voir en Italie, et la peinture de saint Vincent Ferrier (qui se trouve à la National Gallery de Londres), comme celle de sainte Lucie dont un détail figure en couverture du livre, structurent la pensée du livre et rapprochent l'univers italien de la Renaissance et la vie anglaise d'aujourd'hui. Servant assez librement de support aux réflexions d'Ali Smith sur l'existence, le temps, l'identité, la douleur, la créativité, elles offrent aussi un matériel idéal pour évoquer un autre thème du roman, celui de l'observation (permise, cachée, perverse, éducative, comique ou subie), décliné avec beaucoup de verve romanesque.

Car ce livre, engagé dans ces réflexions familières à l'auteure, se montre aussi joyeusement romanesque, c'est-à-dire épris de scènes, d'événements, de détails, de jeux de mots, de bouffonnerie, de larmes... Ce plaisir de la narration, qui en suit les règles tout en les poussant à leur extrême limite, lui permet de déjouer certains périls du roman historique (qui pourraient guetter la partie italienne avec Cossa) ou du roman de formation (qui pourraient guetter celle concernant George). Avec son allant habituel, l'auteure offre des péripéties « en costume » ou en baskets à ses grands sujets habituels. C'est sa grande force d'écriture, son sens de l'ironie – absolument et malheureusement imperceptibles dans la présente traduction française –, qui font de *Comment être double* un allègre duo de drames comiques.

Une pensée à l'œuvre

Les éditions Rue d'Ulm publient simultanément deux livres de Gertrude Stein ou à propos d'elle : *Narration, première traduction en français de quatre conférences données par Stein en 1935, et Gertrude Stein : Autobiographies intempestives, de Christine Savinel. Deux ouvrages essentiels pour qui s'intéresse à l'œuvre et à la pensée de l'intellectuelle américaine.*

par Santiago Artozqui

Gertrude Stein

Narration

Trad. de l'anglais (États-Unis)

par Chloé Thomas

Rue d'Ulm, 114 p., 12 €

Christine Savinel

Gertrude Stein : Autobiographies intempestives

Rue d'Ulm, 248 p., 21 €

Depuis que les hommes racontent des histoires, nombreux sont ceux qui ont cherché à théoriser l'art de la narration – d'Aristote dans sa *Poétique* à Propp dans *Morphologie du conte*, en passant par Genette ou Greimas, pour ne citer que les plus connus. Le dénominateur commun entre les théories présentées par ces différents auteurs est l'acceptation implicite de l'existence d'une structure sous-jacente au récit, laquelle constituerait une condition nécessaire (mais évidemment non suffisante) au bon fonctionnement de ce dernier. Historiquement, le recours à un canevas dont il suffirait de suivre le fil pour raconter une bonne histoire ne posait de problèmes à personne, le terme « canevas » était d'ailleurs employé au théâtre pour désigner le plan sur lequel les acteurs de la *commedia dell'arte* improvisaient, mais le XIX^e siècle et son paradigme romantique ont balayé tout cela pour y substituer l'idée d'un auteur en connexion directe avec sa muse, un auteur chez qui les mots

UNE PENSÉE À L'ŒUVRE

surgissent par une sorte de miracle transsubstantié, si possible de nuit, tandis qu'il grelotte dans une mansarde insalubre aux dernières lueurs d'une bougie.

Force est de constater que si le romantisme 1.0 est mort depuis longtemps en tant que courant littéraire, l'idée de l'écrivain « habité » demeure, et l'on ne compte plus les interviews où un journaliste demande à un auteur de décrire les circonstances de son écriture, comme si le fait de les connaître permettait de s'initier aux arcanes de quelque cabale. C'est pourquoi ces théoriciens, que l'on pourrait qualifier de formalistes (sans que cela fasse exclusivement référence aux formalistes russes, ce qui serait un peu anachronique, mais plutôt dans le sens vernaculaire du terme), ne sont pas très en vogue auprès du grand public, lequel préfère en général fantasmer sur « la magie de l'écriture » que sur le respect de certaines « règles ».

Cela étant posé, il n'est pas inintéressant de se pencher sur ce que Gertrude Stein pense de la narration, étant donné que son écriture, expérimentale, déstructurée, éminemment empreinte d'une idiosyncrasie stylistique qui fait tout son intérêt, semble s'opposer à tout formalisme. Néanmoins, croire à la réalité de cette opposition serait mal la lire, et c'est précisément ce que la publication concomitante de ces deux livres permet de comprendre. Le premier, *Narration*, dans une traduction commentée et augmentée d'une postface de Chloé Thomas, présente les quatre conférences que l'auteure a données sur la question, à l'université de Chicago, en 1935. Le second, *Gertrude Stein : Autobiographies intempêtes*, de Christine Savinel, est un long essai sur « un moment relativement tardif dans l'œuvre de Stein, que l'on pourrait dire hyper-autobiographique ».

Cette double publication est essentielle car, à moins d'être un spécialiste de l'œuvre steinienne, on ne peut saisir ce que dit véritablement *Narration* sans avoir lu le texte de Savinel, lequel porte sur la période séparant l'*Autobiographie d'Alice Toklas* (1933) de l'*Autobiographie de tout le monde* (1937), et dont les quelques lignes suivantes pourraient faire office de clé de lecture des quatre conférences de Stein : « *Au-delà de la mise en crise des systèmes, la structure profonde du modernisme steinien se trouverait dans le passage de l'absolu de l'art à sa pratique, et, dans les termes de [Jean-Luc] Nancy, du "génie" à la "technique". Que l'écriture soit tout pour Stein n'implique pas non*

plus qu'elle l'absolutise. Cela nous incite à revenir sur la question du génie, pour suggérer qu'il ne s'agit pas chez elle d'une notion romantique : elle ne se pense pas prophète, mais génial inventeur capable de produire de nouvelles formes qui puissent exprimer l'existence dans un hors-temps, et finalement, dans un hors-soi. »

Ici, le terme à retenir, c'est « hors-temps », car on ne peut manquer de remarquer qu'il entre en conflit avec le principe de la narration, qui suppose justement un temps – un temps diégétique, certes, mais un temps tout de même. Gertrude Stein ne s'y trompe pas, qui commence la première de ses quatre conférences par une longue considération sur le temps, et précise : « *Voilà ce qui fait une des grandes difficultés du récit, commencer et se terminer...* » Or, c'est bien la lecture du texte de Christine Savinel qui nous permet de comprendre qu'en fait de narration Gertrude Stein ne parle pas de celle qui se pratique dans le cadre du roman « classique », mais plutôt de celle qu'elle-même envisage, qui est d'une tout autre nature, parce que, à l'instar des peintres et des intellectuels modernistes que Stein fréquentait au début du XX^e siècle à Paris, cette « nouvelle forme » narrative, qui juxtapose des syntagmes dans un processus de l'ordre de la performance artistique ou du collage, repose sur des bases sensorielles, et que, de fait, le récit c'est la performance, et la performance le récit. Dès lors, ledit récit n'a plus besoin d'un début et d'une fin dans sa corporalité, puisque, dans le présent de ceux qui assisteront à la conférence, ce début et cette fin existeront nécessairement, qu'ils correspondront au moment où Stein prend la parole et à celui où elle se tait.

La fusion (on pourrait également parler de con-fusion volontaire) entre le temps diégétique et le temps de la vie réelle est constitutive de la façon dont Stein appréhende la narration. On peut rapprocher cela d'une phrase que Stein a prononcée lors d'un entretien en 1946, l'année de sa mort : « *En tant que personne qui écrit, on doit, et toute grande narration le doit, on doit se dénuder du temps pour que le temps de l'écriture n'existe pas. Si le temps existe, l'écriture est éphémère.* » Cela peut sembler contradictoire – fusion dans un cas, négation dans l'autre –, mais ça ne l'est qu'en apparence, Stein revendiquant son fameux « *thinking in writing* », c'est-à-dire le développement d'une pensée au présent qui est retranscrite par écrit et que chaque lecture va redéployer dans un nouveau présent. Or, être en permanence dans le présent, c'est abolir le temps. C'est le propre d'une performance.

UNE PENSÉE À L'ŒUVRE

Plus loin, dans la troisième conférence, Stein revient sur cette problématique du début et de la fin, en opposant cette fois-ci la presse et le roman dans le rapport que l'une et l'autre ont au temps. Ainsi, écrit-elle, dans un article de journal : « *Vous voyez il n'y a pas de début ni de fin parce que les jours se ressemblent tous c'est-à-dire que chaque jour fait en sorte que tout ce qu'il contient arrive.* » Or, par ailleurs, dans la vraie vie : « *Si l'on existe un certain jour on n'est pas la même personne qu'un autre jour non ni pour chaque minute du jour parce qu'on a cela en soi d'exister au présent.* » C'est bien cette « *différence entre exister et arriver* » qui constitue selon Stein la principale difficulté dans l'art de raconter, et, pour reprendre les mots de Christine Savinel : « *À l'échelle de l'œuvre, le rejet steinien des débuts et des fins configure chaque texte en un paysage latéral, dont chaque extrémité ouvre sur l'inédit, impensé ou impensable* ».

Que penser de cette approche ? On peut tout d'abord remarquer que, bien souvent, les prémisses sur lesquelles Stein appuie son raisonnement sont tout sauf objectives, et qu'elle les assène comme des évidences : « *C'est pour cela que très souvent on a du génie à vingt et un ans, du talent à trente et un, une redite de ce talent à quarante et un et puis plus rien de tout ce qui peut faire qu'on est écouté par quelqu'un après quarante et un ans. C'est là un fait bien connu évidemment, mais si vous prêtez attention à absolument tout le monde vous verrez comme il est naturel que les choses se passent ainsi.* » Contrairement à Genette et consorts, elle ne dresse pas de typologie des formes narratives, ne les étudie pas, n'étaye pas sa réflexion de considérations linguistiques ou syntaxiques, et se contente plutôt d'expliquer ce qu'est sa narration à elle, ou du moins, ce qu'elle voudrait qu'elle fût, car elle concède que « *c'est très difficile* ».

On peut donc souscrire à son propos... ou pas, mais il faut bien admettre que si l'on s'attend à trouver dans ces quatre conférences une théorie de la narration au sens classique du terme, on en sera pour ses frais. En revanche, si l'on considère la fusion entre le temps diégétique et le temps réel évoquée plus haut, on comprend bien que le genre autobiographique se prête à l'évidence aux visées narratives de Stein, car il mêle a fortiori ces deux temporalités. Il n'est donc pas étonnant qu'elle ait voulu s'y inscrire à différentes reprises et sous différentes approches, et accessoirement que ce soit ce genre-là qui l'ait fait connaître du grand public. Comme le dit Christine Savinel : « *Au plus loin de toutes les*



Gertrude Stein par Pablo Picasso, en 1906

définitions, c'est-à-dire au plus vague, [le genre autobiographique] devient juste ce lieu où vie et pensée de la vie s'écrivent en s'exonérant du temps ».

Par ailleurs, quand on parle de Stein, il est difficile de passer sous silence la forme de ses écrits, une forme ontologiquement poétique, lancinante et traversée de résonances quasi chamaniques. *Narration* ne fait pas exception, et en lisant ces conférences on éprouve un plaisir aussi étrange qu'étonnant devant ces répétitions infinies, cette déstructuration de la syntaxe dont il émerge, malgré la complexité formelle, une pensée nouvelle, et dès lors un savoir. L'existence de cette dimension sensorielle illustre bien l'abolition de la frontière entre prose et poésie à laquelle Stein aspire, mais elle est, plus que toute autre chose, fascinante.

Pour conclure, comment ne pas rendre un hommage appuyé à Chloé Thomas, qui, outre l'énorme travail éditorial qu'elle a effectué sur *Narration*, a endossé le rôle de traductrice de Stein, et qui consacre les dernières pages de sa postface aux difficultés que pose la traduction de ces textes et à la façon dont elle s'est employée à les surmonter. Je reprendrai une remarque de Queneau qu'elle cite dans ces pages : « *Comprendre Gertrude Stein n'est pas aisé, la traduire encore moins, la présenter bien moins encore.* » À lire Chloé Thomas et Christine Savinel, on ne s'en rend (presque) pas compte.

Sourire à Venise

« Chez moi, les symboles finissent à la poubelle. Je dis tour quand je pense tour, et pénis quand je pense pénis. Et comme je pense rarement pénis, j'écris rarement pénis », se défend Matthias Zschokke depuis sa résidence vénitienne. Le Dottore Matteo Ciocché, comme il se désigne pour singer les Italiens butant sur son nom imprononçable, est un écrivain, dramaturge et ancien comédien suisse qui vit à Berlin depuis 1980. Il a dûment été récompensé par les pays de langue allemande qui ont su reconnaître son talent de démineur, et par nous-mêmes, Français, puisqu'il a reçu le prix Femina en 2009. Alors pourquoi est-il si peu connu ici ? Parce qu'il est iconoclaste ? moqueur ? trop drôle ? trop profondément superficiel ? Peut-être le craint-on ?

par Cécile Dutheil

Matthias Zschokke

Trois saisons à Venise

Trad. de l'allemand par Isabelle Rüf

Zoé, 380 p., 22,50 €

Il y a peu, Zschokke a été invité par une fondation culturelle à séjourner six mois à Venise avec sa famille, qui se réduit à I., sa compagne, ombre bienveillante. Hésitant, il a finalement accepté cette résidence dans une des plus belles villes du monde où il n'a rien écrit, se lamente-t-il, si ce n'est des lettres, des mails, des réponses à de multiples invitations – les institutions qui l'invitent, lui, l'Écrivain, et, inversement, les parents et les amis qui s'invitent à

Venise. Il s'adresse ainsi à son frère, à sa sœur, à un ami de Cologne, à son éditeur, à sa traductrice, à un membre de la fondation qui le loge, à une pianiste, à une auteure iranienne, à une professeure... Vraie ou fausse, cette correspondance forme un livre d'une drôlerie invasive et d'un humour pince-sans-rire comme on le pratique en général oralement, mais la constellation de ses destinataires lui permet de livrer, en douce, une profession de foi protestante dans les deux sens : rigoriste et protestataire.

L'émiettement de la structure pourrait laisser penser que l'écrivain parle de tout et de rien, touche à tout et sautille d'un sujet à l'autre ; or il n'en est rien. De fait, il parle de la brume et du beau temps, de la qualité du cappuccino, de telle soirée littéraire ou musicale, de ce qu'il a lu dans le *FAZ* (*Frankfurter Allgemeine Zeitung*). Rien n'échappe à sa réflexion, à son commentaire amusé, ni les graines que mangent les pigeons de la ville, ni cette statue de la pointe de la Dogana qui représente un garçon blanc avec une grenouille à la main (kitsch ou pied de nez à l'histoire de l'art ?), ni la qualité de l'eau du Lido où il va nager tous les matins parce qu'il arrive au plus fort de l'été, ni la laideur criarde des touristes, ni la beauté, si forte qu'il cherche à lui échapper ou fait mine de s'en détourner : « *Dans chaque église on trouve au moins un Tintoret, un Veneziano, un ceci, un cela, on regarde à peine les tableaux, on ne fait que saisir une rapide impression d'ensemble, on ressort au soleil ou dans la nuit (hier, il faisait déjà sombre).* »

Ne comptez pas sur ces *Trois saisons à Venise* pour vous servir de guide, encore moins pour vous offrir une inoubliable évocation de la Sérénissime, fût-elle du meilleur goût. Matthias Zschokke est accablé, terrassé par la splendeur, la chaleur, la moiteur, la foule, puis l'automne, les brumes envoûtantes, la lagune alanguissante, il n'écrit rien, lit vaguement, n'écoute plus de musique. Il semble vivre couché, à l'horizontale : c'est à cette hauteur qu'il essaie de saisir la ville et au ras des pavés qu'il s'attache à Jerrom, un jeune goéland dont il suit les ébats. Un jour, se redressant un peu, il remarque un gros Italien faisant de l'exercice face à la mer et tombe amoureux de lui parce que « *sa gymnastique était exécutée de manière si vaine et si distraite* ». Vanitas, en effet, tout a été dit sur Venise, alors à quoi bon ? « *Goethe pensait qu'il valait la peine de mentionner que tel jour il s'était promené sur la Riva degli Schiavoni. Ça ne lui inspirait rien d'autre. Le seul fait d'avoir posé les pieds à cet endroit lui paraissait digne d'être retenu... [...]* Cette erreur au moins, je ne la commettrai pas. Je sais que peu importe où j'ai posé le pied. À moins que je glisse et en vienne à tomber. Mais ça ne m'arrive pas ».

SOURIRE À VENISE

Il « pêche for compliments », le traduit avec malice Isabelle Rüf, car on ne séduit pas un lecteur exigeant au fil de 370 pages avec du rien et de la paresse. Si l'aboulie le guette, c'est une aboulie créatrice. Matthias Zschokke est doué de l'essentiel pour un artiste : un génie du relevé, l'air de rien, l'art de saisir un détail, jamais en profondeur ni en coupe, une forme de musculature visuelle qu'il entretient et qui lui permet de jongler avec le beau et le kitsch (Venise et ses gondoles sont un lieu d'expérimentation idéal pour cette gymnastique-là, si bien que le fort raffiné et fort cultivé Dottore Ciocché se permet d'écrire benoîtement : « *C'était plus beau qu'à la télé [sic], car dans la réalité les couleurs paraissent plus foncées et mieux accordées les unes aux autres.* »). Il peut se le permettre parce que, comme Peter Handke qu'il admire, « *il peut compter dur comme fer sur l'exactitude de son regard et de son écoute et sur sa capacité à restituer par écrit ce qu'il a vu, entendu, ressenti* ». Cette capacité, si simple en apparence, est un don rare, précieux, ne nous y trompons pas. Matthias Zschokke pratique une non-chalance esthétique maniaque qui le mène loin et à contre-courant des jugements admis et partagés par les savants et les sots. Il cultive une approche pointilleuse, rigoureuse, juste, directe, claire, n'hésitant pas à affirmer : « *Je me considère comme un auteur particulièrement scrupuleux, inquiet, qui ne se résout qu'avec un grand effort à gratter la surface, ça et là.* »

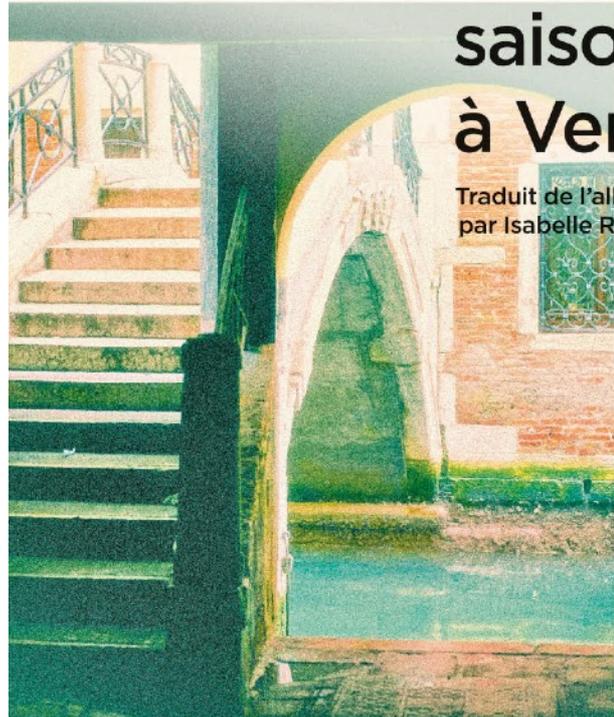
L'écrivain qui n'écrit rien ne (se) raconte pas d'histoires. Il use de son talent et de son acuité pour frapper, affirmer, récuser, révélant une sévérité et une férocité salutaires et toutes personnelles. Il ne cherche pas à être aimé et séduit d'autant plus, distille un infime filet misanthrope et, sous les habits de l'écrivain fumiste, casse tout et tous les enfumages : « *Jusqu'à aujourd'hui je n'ai pas compris la parabole de la caverne. [...] Qui voit quelle ombre sur quelle paroi ? Tu peux essayer de me l'expliquer une fois de plus en buvant le Bellini ? En ce moment les pêches ont un goût fantastique* ». Zschokke se revendique artiste support-surface haut et fort, il ne règle pas de comptes mais se gausse avec grâce.

Il peut être cruel, et d'autant plus drôle : « *Arno Schmidt ? [...] Un petit bourgeois qui souffrait de sa petite bourgeoisie et se rebellait contre elle. [...] Derrière chacun de ses propos niche un "eh bien, ça vous étonne, bande de bourges, hein ?!" Je n'aime pas ça. Ce qui est provocant peut et doit l'être, mais ne doit pas vouloir l'être* ». Les intellectuels français ? Invité à un colloque, il éreinte Bailly citant

Matthias Zschokke

Trois saisons à Venise

Traduit de l'allemand
par Isabelle Rüf



ZOE

Walter Benjamin, au nom de la concrétude : « *il ne fallait pas les prendre au pied de la lettre, dit-il. Sûrement que Benjamin avait mal aux pieds. Qu'il n'allait pas se promener, d'autant plus que selon toute probabilité, il avait peur d'aller dans les grises banlieues, chez les prolétaires. Que ses promenades étaient sans doute cérébrales. Le Monde en est resté bouche bée car ce n'est pas comme ça qu'on parle de Benjamin* ». Strict, fuyant l'emphase et les effets, il n'aime pas Brodsky qui « *préfère en faire trop plutôt que de se laisser prendre à être banal* », pas non plus Proust : « *Il récompense ses lecteurs en leur donnant le sentiment d'être au-dessus de tous les autres [...] Proust est un excellent produit pour nettoyer son cercle d'amis. Une sorte de Mr Proper, il te lave les yeux* ». De la littérature pour cadres supérieurs, ose-t-il : on est en droit d'adhérer, d'être choqué, d'éclater de rire, de le contredire. Zschokke, écrivain déambulant modérément dans Venise, ne se contente pas d'admirer et de caresser ses pensées, il

SOURIRE À VENISE

a besoin d'opposants. Il pourrait faire sienne cette réflexion d'un autre homme de théâtre, Krystian Lupa, expliquant : « *J'ai besoin de situations où les relations avec les autres sont orageuses, et non des relations sociales ordinaires, uniquement consuméristes.* »

Il n'empêche, la juxtaposition des extraits ci-dessus choisis, liée aux contraintes de l'article obligeant à resserrer, crée une impression de dureté, de caractère atrabilaire que le livre dans son ensemble n'a pas, car l'art de Zschokke est non seulement l'ironie, le rire, permanent, à tout propos, mais aussi le partage d'un étonnement non feint devant la beauté, la réjouissance de l'arrière-automne à venir, la stupéfaction renouvelée face aux maisons qui s'élèvent depuis les surfaces miroitantes, ou face à de curieuses cigognes « *très blanches, très minces, très élégantes, peut-être même avec une huppe sur la tête ? (Tout ce qui est à plus de trois mètres, je le vois flou)* ». Il se laisse surprendre et enchanter par ce qu'il mange, ce qu'il boit, ce qu'il aperçoit, entend, saisit au vol. Plaisanter, être tour à tour plaisant ou déplaisant, est une forme de résistance : au syndrome de Stendhal parce qu'il est à Venise ; au suivisme parce qu'il vit dans le petit monde de l'intelligentsia où les tics sévissent autant qu'ailleurs.

Jamais, ni dans ses propos, ni dans le ton, ni entre les lignes, Zschokke ne s'indigne, là encore à rebours de l'air du temps et de l'actualité, évoquant ainsi un feu d'artifice jaillissant au-dessus du Grand Canal, magnifique, avec une « *bande-son syrienne* », « *jusqu'à un véritable finale à la Assad* ». Son humour est noir et brille de mille flèches attentatoires. Il y a quarante ans, sa bande-son aurait été vietnamienne; il y a vingt ans, irakienne. L'esprit s'adapte, le regard est inchangé, la drôlerie dévastatrice ; les hommes, eux, continuent de s'entretuer. Il faut une grande maîtrise formelle et beaucoup de clairvoyance pour vivre et exposer ce type de détachement qui n'est pas tout à fait synonyme d'indifférence. S'il arrive que son appartement vénitien se métamorphose en tonneau du cynique, Matthias Zshokke retourne à Berlin peu après le jour de l'An, presque contrit, conscient d'avoir été heureux et comblé par « *le ralentissement du quotidien* » que lui ont permis ses six mois de résidence. « *Nous venons de rentrer. Au soleil couchant, assis à l'arrière du vaporetto. Il faut de solides nerfs suisses pour être capable de se maîtriser et ne pas fondre en larmes de félicité* », écrit-il le 23 novembre.

La poésie est une conversation

Poeasy de Thomas Clerc se lit facilement sans être un livre facile. Ouvrage inclassable et audacieux de l'un des écrivains les plus stimulants d'aujourd'hui, il réconcilie l'idée et la forme, le savant et le populaire, le sérieux et le rire, l'intime et le collectif, en une traversée fascinante du réel.

par Hugo Pradelle

Thomas Clerc

Poeasy

Gallimard, coll. « L'Arbalète », 416 p., 24 €

Les livres de Thomas Clerc sont des projets, d'immenses chantiers programmatiques, des organisations. D'un côté, ils obéissent à des principes formels et à des contraintes très fortes, de l'autre, ils sont conçus comme des objets littéraires absolument neufs. Ainsi, son précédent roman, *Intérieur*, s'employait à décrire, en en suivant le plan précis, l'ensemble de son appartement (de taille moyenne, dans le dixième arrondissement de Paris) et d'en proposer une sorte de cartographie physique et mentale complète. Livre du dedans, de l'intimité, cet « *arpentage* » ordonnait une véritable pensée de la littérature comme un espace de pensée qui se détache de sa conception romantique, contrecarre sa portée métaphysique et refuse l'imagination pure. Roman du contre-roman, expérience formelle ambitieuse, ce livre-documentaire semblait clos sur lui-même, procédant à la fois d'une libération biographique-esthétique et d'un enfermement. Comment sort-on d'un livre qui ne ressemble à aucun autre, comment continue-t-on d'écrire ?

Dès le début de son nouveau livre, Clerc admet que l'obsession pour la forme neuve et l'accomplissement de ce dernier projet ne pouvaient trouver de solution que dans une forme d'extrême altérité :

« *Après Intérieur*

LA POÉSIE EST UNE CONVERSATION

*je me suis retrouvé dehors
dans un grand vide que j'avais bien
cherché, et qui a
duré des mois et des mois »*
« *Et ce sont des poèmes
qui sont venus me donner
la possibilité de fuir au bout
de trois ans passés dans mon appartement »*

Fuir le semblable, se fuir, trouver autre chose, une autre forme, un autre lieu d'écriture. Il semble qu'il fallait se débarrasser de ce qui précède, ouvrir un nouvel espace. C'est encore une fois une question de forme qui régit son nouveau livre, objet étrange, unique, projet un peu démesuré : publier 751 poèmes classés (comme les rues de son *Dixième arrondissement*) par ordre alphabétique. La forme inédite correspond à une autre pratique d'écriture, à l'expérience de la nouveauté, de l'inconnu. On pourra lire ces poèmes comme un ensemble très cohérent ou comme une cartographie générale d'expériences verbales, langagières, qui s'écrivent pour leur diversité même. *Poeasy* est un livre un peu paradoxal qui invente un flux altéré, c'est-à-dire qui accepte l'extrémité de l'altérité, en explore les manifestations.

Ce nouveau livre est conçu comme l'ouverture après l'enfermement, une expérience de la pluralité après l'obsession du semblable. À la linéarité de la « *description surfaciste* » d'*Intérieur* succède l'accumulation diverse et apparemment disparate : on passe d'un plan à un volume. Les poèmes de Clerc sont autant d'aventures minuscules qui, les unes à la suite des autres, composent un ensemble faisant se rejouer autrement la même volonté d'articuler l'intime et le collectif, de faire que l'individu soit traversé par la pluralité des expériences qui l'assaillent. Son écriture, ses centres d'intérêt, témoignent ainsi d'une disponibilité vertigineuse. Les formes du poème diffractent les manières à la fois de dire le monde et les sentiments, d'entremêler ce qui est soi et ce qui lui est étranger, et d'ajouter les expériences aux expériences. Ainsi, plus que tous les autres livres de Thomas Clerc, celui-ci témoigne de la confrontation – positive le plus souvent – entre soi et un environnement d'une profusion inta-

Thomas Clerc

Farbalète gallimard

Poeasy

rissable. L'ensemble se lit comme une sorte de biographie événementielle de l'écrivain, qui s'élabore au gré de manifestations extérieures venant stimuler son discours. La poésie se conçoit alors comme une hybridité absolue.

« *et pas de*

« *poésie pure* » because *l'estomac*

digère mal les denrées 100 % »,

écrit-il, avec une espèce d'humour un peu potache.

La forme poétique pour Clerc n'est pas celle de l'épure mais au contraire d'un métissage incessant, d'un brassage qui mêle les thèmes les plus élevés ou les plus théoriques aux références les plus populaires et aux expériences les plus triviales. On discute ici tout autant de Roland Barthes, de formalisme, de la raison du poème, d'écoles littéraires que de musique new wave, d'émissions de radio, des films d'Éric Rohmer, de voyages au Japon ou des courses au supermarché. Clerc brasse les mêmes obsessions, son angoisse de la mort et de la disparition (lire son premier recueil de nouvelles pour s'en convaincre), ses liens affectifs avec les êtres et les choses, son rapport à la sexualité, à la

LA POÉSIE EST UNE CONVERSATION

solitude, à la culture savante et à la culture populaire, à ce qui distingue et ce qui confond les individus... Tout y semble dirigé par un sentiment angoissé face au monde et à la vie, que vient toujours contrecarrer un décalage qui en désamorce l'effroi ou la dépression, une sorte d'amour lucide.

« J'aime

le monde, le bruit du monde, le silence

du monde, les gens du monde et le monde

des gens.

Ce qui ne signifie nullement que j'aime

ce monde. Mais alors plus forte

est la contradiction, plus violente

est la scène. »

Thomas Clerc invente une poétique novatrice. La poésie, l'accumulation de formes poétiques disparates, instaure un rapport de conversation à la fois entre des objets poétiques divers mais aussi entre l'écrivain et lui-même, l'écrivain et les autres. La poésie pour lui n'est d'évidence pas une forme élitiste et mystérieuse, elle doit au contraire emprunter tous les « *masques* » possibles pour élaborer un échange fécond, grave et drôle à la fois. Clerc est un écrivain de la forme, de la distance, du système. Pourtant, l'expérience de la poésie semble articuler cette idée avec la plasticité, la variété infinie qu'elle rend possible, les questionnements qu'elle provoque.

« J'ai d'abord été convaincu

de l'inutilité de l'art, qui m'a

formé et déformé de manière excessive ;

j'étais jadis un "formaliste" au sens

faible du terme ; parallèlement je savais bien que la littérature

est juste un acte juste

et ne vivais que d'éprouver la forme de cet acte. La fonction politique

du beau est sans pareille et désormais

je crois au beau utile mais en réalité

ce sont deux visées similaires. Pour les uns

la littérature est performative et pour les autres

aussi. Je suis donc passé de moi à

moi-même et vice versa. »

La poésie n'est pas figée ou enfermée dans des formes préétablies, elle naît au contraire d'expériences permanentes que le livre met régulièrement en scène, comme en de brefs intermèdes.

« "Vous faites de la prose coupée

pas de la poésie", dit

le grand maître

en regardant les poèmes

sans les lire.

Non, je coule

la prose dans du

béton elle continue

à couler car

j'ai employé de mauvais matériaux

exprès. »

Tout semble décalé dans ce livre d'un étonnant dynamisme. On y rit beaucoup, intelligemment, on y sursaute devant les audaces et la variété des formes ou des provocations de l'écrivain. Le choix de la poésie permet ainsi une variété formelle, propose un mouvement qui empêche la lassitude devant la perturbation de la lecture. *Poeasy* est une traversée de la forme poétique, un inventaire de ce qu'elle peut faire, des styles ou des genres qu'elle emprunte. On y pastiche, on s'amuse tout en disant des choses graves, on désamorce le sérieux du monde pour mieux en dire les enjeux. On traverse et on est traversé. Voilà sans doute l'expérience d'écrivain dont témoigne ce livre démesuré et iconoclaste. Clerc fait l'éloge de la liberté absolue qu'offre l'écriture. *Poeasy* consiste donc en l'exploration de fragments de la personnalité de Thomas Clerc par lui-même (qu'explique très bien le poème introductif) ainsi qu'en une réflexion sur le

LA POÉSIE EST UNE CONVERSATION

poème lui-même et les rapports que nous organisons avec le langage.

La « *poeasy* » de Thomas Clerc n'est pas une sous-poésie, une poésie qui dissimulerait de la prose. Elle la décloisonne au contraire, lui propose un espace autre, différent, en offre une distribution alternative. Le poème n'est plus un obstacle, il s'entreprend dans un flux, il saisit avec une grande efficacité la pluralité des expériences et les relie les unes aux autres, acceptant une narrativité mobile.

« *Un préjugé savant, faussement
savant, veut que la poésie
soit pure parole déliée de tout
objet, qu'elle ne signifie rien
et fasse passer la forme avant le fond.
Poeasy lutte contre ce préjugé
en proposant à un prix accessible
une autre came d'inédites voix
pas trop produite.* »

Cette poésie décalée assume que « *la facilité n'est pas facile* », qu'elle organise un autre rapport au réel et à soi-même, qu'elle réclame un régime inédit de lecture. Entre la *po-easy* et la *poiesis*. On lit ce livre comme on n'en a lu aucun autre, comme on n'en lira aucun autre. Thomas Clerc est un des écrivains les plus intéressants de sa génération car, justement, il a su dépasser la question d'un strict formalisme, penser une organisation du texte qui, s'il porte une attention très forte aux expériences formelles et aux contraintes, ne l'abolit pas dans une forme de discours abscons et stérile. Clerc inscrit cette recherche formelle dans une réflexion beaucoup plus large sur la littérature, sur les rapports complexes qu'elle entretient avec le réel, ce que l'on en perçoit, comment on le perçoit. Il fait de l'espace littéraire le lieu d'une rencontre entre une hyper-subjectivité et des modalités d'organisation du discours. Il parvient à faire tenir ensemble, en équilibre, un discours de soi qui contrevient aux facilités du temps et une réflexion sur ce que produit la littérature, sur ce qui s'altère en nous dans chaque manifestation du monde que l'on perçoit ou dans chaque chose que l'on en pense ou que l'on en dit. C'est finalement quelque chose d'assez limpide, comme il le dit dans le poème le plus bref de son livre, presque caché, à la page 153 :

« *Il vit,
il lit,
il écrit.* »

www.en-attendant-nadeau.fr

Direction éditoriale

Jean Lacoste, Tiphaine Samoyault

Collaborateurs

Natacha Andriamirado, Santiago Artozqui, Monique Baccelli, Ulysse Baratin, Pierre Benetti, Alban Bensa, Albert Bensoussan, Maïté Bouyssy, Jean-Paul Champseix, Sonia Combe, Norbert Czarny, Sonia Dayan-Herzbrun, Christian Descamps, Cécile Dutheil, Pascal Engel, Sophie Ehram, 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

In memoriam Pierre Pachet, Agnès Vaquin

Numéro ISSN : 2491-6315

Responsable de la publication

Association En attendant Nadeau

Édition

Raphaël Czarny

Contact

info@en-attendant-nadeau.fr

Relations publiques

Hugo Pradelle

Correction

Claude Grimal, Gabrielle Napoli

Lettre d'information

newsletter@en-attendant-nadeau.fr

La soif de révolte de Benjamin Péret

Le livre passionné et passionnant de Barthélémy Schwartz est le premier à couvrir aussi largement la vie de Benjamin Péret et le champ de toutes ses activités, en lui donnant la parole aussi souvent que possible. Entrepris au début des années 1990 dans le cadre d'une maîtrise d'histoire contemporaine, il est le résultat de plus de vingt-cinq années de recherches sur un personnage qu'il admire et aime profondément. « J'ai d'abord été intéressé par le surréalisme, écrit Schwartz, et particulièrement la dialectique poésie/révolution (donc d'abord Breton et Péret), ce qui m'a amené à la lecture de Marcuse, puis à découvrir les situationnistes, et enfin l'approche marxiste non-autoritaire et anti-avant-gardiste (communiste libertaire, conseils). Mon regard sur Péret tel qu'il apparaît dans *Péret l'astre noir du surréalisme* est le fruit de tout cela. »

par Dominique Rabourdin

Barthélémy Schwartz
Benjamin Péret : L'astre noir du surréalisme
Libertalia, 334 p., 18 €

« J'en parle de trop près comme d'une lumière qui, jour par jour, trente ans durant, m'a embelli la vie », écrit Breton dans son *Anthologie de l'humour noir*. Par la suite, les premières études consacrées à Péret sont celles de surréalistes ou apparentés, Jehan

Mayoux, Jean-Louis Bédouin, Claude Courtot, Jean-Christophe Bailly, Jean-Michel Goutier. Pour Schwartz, il s'agit de « *replacer la trajectoire de Péret dans les enjeux utopiques du surréalisme, un mouvement qui, le proclamait Breton, voulait à la fois "transformer le monde" (Marx) et "changer la vie" (Rimbaud)* ». Sans oublier que Breton ajoutait, qui est capital : « *ces deux mots d'ordre pour nous n'en font qu'un* ».

Longtemps, Benjamin Péret a été considéré comme un des éléments les plus irréductibles du groupe surréaliste, celui qui n'a peur de rien, scandalise le public du « procès Barrès » avec son apparition en soldat inconnu allemand marchant au pas de l'oie, celui qu'une photographie publiée dans *La Révolution surréaliste*, avec cette simple légende, « *notre collaborateur Benjamin Péret insultant un prêtre* », a fait passer à la postérité. Ces hauts faits ont paradoxalement occulté le magnifique « *poète c'est-à-dire révolutionnaire* » qu'il s'est voulu avant tout. Occulté par des personnages de l'éclat d'Aragon, Breton, Éluard, Desnos et autres « étoiles » de la « constellation surréaliste, celui que ses amis appelaient affectueusement « Benjamin l'impossible » ou « notre mouton noir » est resté si longtemps dans leur ombre qu'il est devenu une étoile oubliée, « un astre noir ». D'où le titre qu'a choisi Barthélémy Schwartz, au risque qu'on y voie une référence au drapeau noir des anarchistes.

De nombreux textes et correspondances de Péret lui-même et de ses proches ne cessent d'éclairer son propos, les plus importants étant ceux de Breton, tout au long de sa vie, et de Pierre Naville dans son livre de souvenirs, *Le temps du surréel* [1]. Comme souvent dans le cas de recherches universitaires, son travail a été malheureusement élagué pour l'édition. La partie biographique en souffre. Il ne reste rien ou presque de l'enfance de Péret, de sa découverte de la poésie, de la guerre, tout ce qui précède Dada. L'origine de sa révolte reste un mystère, mais le ton est donné par ces quelques mots du *Temps du surréel*, qui laissent rêveur : « *Lorsque je me liais à lui, Benjamin Péret était lié, au-delà de Dada, d'une soif de révolte qu'aucune écriture ne pouvait éteindre*. » Sa haine de la religion n'est pas davantage expliquée. Il n'est sans doute pas sans importance pour celui qui allait écrire : « *il faut tuer sa mère pendant qu'elle est jeune* » que la sienne ait été bigote. « *Il n'était pas facile de se maintenir au diapason anticlérical qui était le sien* », admire Naville.

À corps perdu

En 1924, dans son *Manifeste du surréalisme*, Breton range Péret parmi ceux qui ont « *fait acte de*

LA SOIF DE RÉVOLTE DE BENJAMIN PÉRET

surréalisme absolu ». En 1952, il rappelle dans ses *Entretiens* que si Naville (devenu en 1927, après son exclusion du Parti communiste, un des responsables de l'opposition de gauche en France) et Péret ont été désignés aux premières heures du surréalisme pour diriger *La Révolution surréaliste*, c'est parce qu'ils étaient « *les plus intégralement animés du nouvel esprit et les plus rebelles à toute concession* ».

Avant même les débuts du surréalisme, Péret s'est lancé à corps perdu dans l'écriture automatique. Il lui gardera une confiance illimitée. « *L'automatisme est un moyen accessible à tous de se libérer des contraintes liées aux inhibitions sociales* », explique Naville ; pour Péret, « *l'essentiel de l'apport de cette méthode à la poésie était là. C'est cela qui donnait aussi, selon lui, tout son sens à l'aventure surréaliste* ». L'écriture automatique est en elle-même une révolte contre l'ordre établi, et déjà en poésie. « *La colère de Benjamin Péret se situait au-delà des mots* », précise Schwartz. « *Il n'y avait chez lui aucune fascination pour la bourgeoisie éclairée, ouverte aux arts et aux expérimentations des avant-gardes, mais une rage contenue que les déclarations collectives, les invectives du groupe surréaliste ne pouvaient suffire à satisfaire. Elle puisait au cœur de son rapport au monde, dans sa détestation de la société capitaliste, et de manière générale de toutes les sociétés d'exploitation [2].* » Son côté « brut de décoffrage » fait qu'il ne recule devant rien. Donc l'auteur de *Je ne mange pas de ce pain-là* détestera sa vie durant « *les curés, les flics et les commerçants* ». Bientôt les stalinien...

La Révolution encore et toujours

Péret est le premier des surréalistes à adhérer au Parti communiste, dès 1926. Il collabore à *L'Humanité*. Un an plus tard, au moment où Breton, Aragon, Éluard et quelques-uns de leurs amis y entrent, il est, mieux informé qu'eux, le premier à en sortir, « *sur la pointe des pieds* ». Il a vite compris que le Parti communiste n'était plus, ne pouvait pas être le parti mondial de la révolution. Ses années passées au Brésil de 1929 à 1931, où il est l'un des fondateurs de la ligue trotskiste, et l'expérience des luttes menées contre le Parti communiste brésilien renforcent sa conviction que « *désormais la bourgeoisie et ses intermédiaires n'étaient plus les seuls adversaires de classe du monde ouvrier, un nouvel ennemi était apparu, plus dangereux car se présentant comme un défenseur des intérêts ouvriers : le stalinisme* ». Sa vie durant, Péret ne ces-

sera de s'y opposer, ainsi qu'à la ligne orthodoxe de l'Internationale communiste : Moscou.

Cet homme qui ne s'est « *jamais prémuni devant l'existence* » (belle formule, signée Aragon) est toujours resté dans le camp de la révolution, avec une confondante absence de toute précaution, et sans se contenter de mots. Schwartz analyse avec une clarté remarquable ses activités militantes ininterrompues. Au Brésil, il connaît la prison avant d'être expulsé « pour raisons politiques ». En 1936, au début de la guerre, il est envoyé par le P.O.I. (Parti ouvrier internationaliste) en mission en Espagne pour chercher les conditions d'un travail commun avec le POUM (Parti ouvrier d'unification marxiste). Il a bien l'intention, comme il l'écrit à Breton, « *de participer à la musique* ». « *Jusqu'à la fin, c'est-à-dire jusqu'à la victoire* », espérait-il. Il finit par se retrouver au front dans une milice anarchiste, la division Durutti, et, devant la très mauvaise tournure des événements, doit rentrer en France. Mais il a rencontré Remedios Varo, sa future femme, et le militant trotskiste Grandizio Munis, qui restera le plus proche et le plus radical de ses compagnons de lutte. En 1939, il rejoint la FIARI (Fédération internationale de l'art révolutionnaire indépendant), créée en 1938 par Breton et Trotski lors de leur rencontre au Mexique. Breton lui confie la responsabilité éditoriale de *Clé*, l'organe de la FIARI, dont le gérant est Léo Malet. Il travaille avec un jeune trotskiste, Maurice Nadeau, qui s'en souviendra en lui dédiant, en 1944, la première édition de son *Histoire du surréalisme*.

En mai 1940, en France, Péret est emprisonné pour « activités antimilitaristes ». Les États-Unis refusant de l'accueillir, il s'embarque pour le Mexique où il rejoint Munis et Natalia Sedova – Trotski dans le « groupe trotskiste espagnol de Mexico ». Ils prendront ensemble en 1948 la décision de rompre avec la Quatrième Internationale. « Éternel optimiste », il aura encore l'énergie, les derniers mois de sa vie, de fonder à Paris avec Munis le groupe marxiste d'ultra-gauche Fomento Obrero Revolucionario, léniniste selon Schwartz. « *Mener de front un parcours poétique et politique, c'était emprunter des voies parallèles dont on supposait qu'elles se rejoindraient un jour, hypothétiquement.* » Doit-on en conclure que la révolution surréaliste, si splendide fût-elle, n'aura été qu'une utopie, un rêve ? La grandeur de Benjamin Péret est de ne jamais cesser d'y croire. Le surréaliste belge Marcel Mariën, beaucoup plus désabusé, dira à la fin de sa vie, à propos de l'attitude de Breton : « *Toujours un mirage poétique* ».

LA SOIF DE RÉVOLTE DE BENJAMIN PÉRET

Marginal à l'intérieur du surréalisme ?

Aujourd'hui, en relisant les poèmes du *Grand Jeu* et de *Je sublime* et ces véritables « manifestes révolutionnaires » que sont *La parole est à Péret* et *Le déshonneur des poètes*, on sait que l'on est au cœur du surréalisme, on ne peut imaginer qu'ils puissent en être séparés. Pour Schwartz, « *l'engagement politique, singulier et obstiné de Péret dans les mouvements révolutionnaires de son temps était moins redevable au surréalisme qu'il ne lui était propre, son absence complète de compromission et d'ambition "littéraire" et sa liberté dans tout ce qu'il entreprenait l'ayant laissé sa vie durant à l'écart et en ayant fait, à la différence des autres surréalistes, un marginal à l'intérieur du surréalisme* ». C'est ne pas voir que la grande majorité des tracts et déclarations collectives du surréalisme sont de caractère politique, que Péret en a écrit une bonne part, et (à l'exception de *Rupture inaugurale*, en 1947) les a tous signés. Il aurait été plus juste de saluer en lui le poète surréaliste par excellence à l'intérieur d'un groupe surréaliste dont Schwartz donne l'impression de ne pas trouver convaincant le militantisme politique. Péret a cru lui aussi à la « *capacité révolutionnaire de la poésie et de la peinture qui fut, depuis les origines du mouvement, l'ambition suprême du surréalisme* [3] », même si elle peut paraître utopique. Ce n'est pas dans le surréalisme que Péret est marginal, mais en politique.

L'exil. Correspondances Breton-Péret

Soucieux de vivre selon ses convictions, Péret ne se prive jamais d'exprimer ses désaccords, y compris avec Breton. Le plus important porte, en 1942 – Breton s'est exilé à New York, Péret à Mexico –, sur l'avenir du surréalisme et l'action politique. Schwartz cite longuement leurs lettres : « *Je te conjure en particulier de ne pas te consacrer trop exclusivement à l'action politique qui me paraît devoir entraîner plus de déception et d'arbitraire que jamais* », écrit Breton le 4 janvier 1942. « *Je suis absolument convaincu de ton pouvoir beaucoup plus efficace sur un autre plan où il faut que nous hâtions de nous recomposer. Je me permets de te dire cela sachant ce que cette action politique avait eu pour toi de dévorant au Brésil.* » « *Je n'ai nullement l'intention de me consacrer à la politique, mais celle-ci ne peut pas me laisser indifférent et je ne crois pas qu'elle puisse laisser qui que ce soit d'entre nous indifférent* », répond Péret ; « *Je suis persuadé qu'il va falloir abandonner*

beaucoup du surréalisme, presque tout sans doute [...] Je crois aussi que si nous réussissons à mettre sur pied quelque chose de nouveau, il nous faudra abandonner le mot surréalisme pour couper avec le passé et semer la bande de suiveurs essoufflés qui s'attachera au surréalisme dépassé ». Ouvrons une parenthèse : trois ans plus tard, en 1945, dans le catalogue de la première exposition surréaliste de l'après-guerre, à Bruxelles, Paul Nougé, un des personnages les plus éminents du groupe surréaliste belge, arrivera à la même conclusion : « *Exégètes, si vous voulez y voir clair, RAYEZ le mot surréalisme.* »

Après sa découverte des communautés primitives au Brésil puis celle, au Mexique, des civilisations précolombiennes, de la pensée et de la culture indienne, Péret entreprend un long travail de recherches pour une *Anthologie des mythes, légendes et contes populaires des Indiens d'Amérique* qui ne sera publiée qu'après sa mort. Il a, à l'évidence, bien entendu ce que Breton vient de lui écrire quand il en termine la préface, qu'il lui envoie en juin 1942. La réponse de Breton est enthousiaste : « *Comment ? Tu écris un texte de toute importance, cette préface, c'est même la première fois que tu te décides à t'exprimer d'une manière autre que strictement poétique, en dépit de mes insistances de vingt ans. Et c'est mieux qu'une réussite, tu donnes du premier coup, comme j'ai eu maintes fois l'occasion de le dire et comme chacun en a convenu avec enthousiasme autour de moi, le premier grand texte manifeste de cette époque, ce que nous pouvons appeler, entre nous, un chef-d'œuvre.* » Péret n'a de cesse de la publier en 1943 à New York, aux « éditions surréalistes », sous le titre *La parole est à Péret*. Elle est indissociable du non moins important *Déshonneur des poètes*, publié à Mexico en 1945 sous le sigle *Poésie et Révolution*.

Derniers vestiges de l'âge d'or

Le combat pour la liberté peut prendre les formes les plus diverses. « *Chez Péret, les recherches sur le langage, les découvertes des civilisations anciennes et primitives restaient inséparables d'une critique globale de la civilisation occidentale (la "modernité"), qui incluait non seulement le large domaine de la culture mais aussi les rapports sociaux, l'économie, les idéologies, l'aliénation ou encore la politique. L'approche poétique du monde ne pouvait se dissocier d'un engagement politique* », écrit justement Schwartz, mais il ajoute à propos de cet engagement politique, et c'est là qu'on a du mal à le suivre, « *qu'il ne l'exigeait en revanche jamais des autres surréalistes* ». C'est

LA SOIF DE RÉVOLTE DE BENJAMIN PÉRET

méconnaître que certains d'entre eux, souvent des intimes de Péret, étaient personnellement très impliqués dans les luttes politiques, avec les risques que cela comporte.

Retour en France

Dès son retour en France, en 1946, Breton demande à Péret de le rejoindre : « *J'ai absolument besoin de toi. Tu ne peux pas savoir à quel point ta position est forte à Paris dans la jeunesse (les lettres de jeunes gens et d'inconnus s'accumulent sur ma table par centaines, voilà qui fixe encore mieux la situation actuelle que tout le reste. Il faudrait décider de cette énergie, mais comment ? Aide-moi). Chaque fois qu'il s'agit encore d'intransigeance, de pureté, de refus suprême de composer, je n'exagère pas en disant que c'est ton nom qui est mis en avant.* » En réponse, Péret lui envoie *Main forte*, un recueil de ses contes, ainsi dédié : « *Rien qu'un mot : nous tiendrons le coup ensemble jusqu'au bout.* »

À l'appui de sa théorie de la marginalité de Péret à l'intérieur du surréalisme, Schwartz cite le témoignage de Maurice Nadeau quelques mois avant sa mort, pour le film de Rémy Ricordeau, *Je ne mange pas de ce pain-là, Benjamin Péret, poète c'est-à-dire révolutionnaire* [4] : « *J'avais fait une interview de Breton quand il est rentré. Je ne sais pas si je lui ai parlé de Péret. Mais ça m'étonnait que Péret ne puisse pas rentrer. Je me doutais, mais je ne savais pas que c'était pour des raisons financières. Parce qu'il n'avait pas d'argent pour rentrer et personne ne s'occupait de lui.* » En 1947, à l'initiative de Breton, les amis peintres et écrivains de Péret (d'Arp à Tanguy, en passant par Ernst et Picasso, tous répondent présent) offrent des peintures, des dessins ou des manuscrits, mis en vente à son profit. L'argent récolté lui permet de rentrer en France, aux premiers jours de 1948.

Dernières polémiques

La place manque à Schwartz pour aborder toutes les activités de Péret pendant les dernières années de sa vie. Son nouveau voyage au Brésil de mai 1955 à avril 1956, ses recherches sur la révolte des esclaves fugitifs de la *Commune des Palmares* au XVII^e siècle et son séjour chez les Indiens d'Amazonie où il espère trouver les derniers vestiges d'un âge d'or l'intéressent davantage que ses activités surréalistes, et même politiques quand il les exerce dans le cadre du groupe. L'auteur fait



Benjamin Péret

l'impasse sur des textes importants qu'il n'est pas censé ignorer. Il est paradoxal que, dans un livre publié par Libertalia, éditeur « libertaire », il ne soit pas question de la polémique engagée en 1952 autour de *L'Homme révolté* avec la Fédération anarchiste de Georges Fontenis, favorable à Camus. Dans sa réponse, « Le révolté du dimanche », publiée par les surréalistes dans une brochure intitulée *Révolte sur mesure*, Péret revendique, une fois de plus, une liberté *sans limite*, une révolte absolue : après avoir donné à Camus une solide leçon de marxisme, il lui reproche de « *tenter d'assujettir à la révolte la muselière de la mesure* », l'empêchant ainsi de se transformer en révolution.

En revanche, Schwartz n'hésite pas à citer largement la réponse de Péret – qui se définit alors comme « un militant isolé », ce qui signifie que son opinion n'engage que lui – en août 1956 à un questionnaire de la Fédération communiste libertaire, et dresse un dernier bilan, sans appel, de son rapport avec les divers mouvements anarchistes : « *L'anarchisme a une véritable phobie de certains mots (parlementarisme, État, parti) et croit en une vertu magique de l'exemple dont il surestime considérablement la portée. L'anti-autoritarisme et l'anti-étatisme anarchistes n'ont pas résisté à l'épreuve des faits. La révolution espagnole a montré l'inconsistance des théories anarchistes dans ce domaine, puisque les représentants de la FAI (Fédération anarchiste internationale) se trouvaient à côté de ministres*

LA SOIF DE RÉVOLTE DE BENJAMIN PÉRET

staliniens, socialistes et libéraux dans les gouvernements de la zone dite "républicaine". Faute d'avoir pu supprimer l'État en général, ils se sont associés à l'État capitaliste. L'anarchisme ne se remettra pas de cette faillite. » Guy Prévan, l'auteur de *Péret Benjamin, révolutionnaire permanent* [5], que Schwartz cite à plusieurs reprises (mais pas cette fois), « conseille la lecture de cette appréciation à tous les plaisantins écervelés qui, un jour sur deux, nous bassinent avec un Benjamin Péret qu'ils déguisent en anarchiste ».

En 1954, alors qu'il a pour sa part cessé de militer dans des organisations trotskistes depuis 1948, Péret publie un long article sur Trotski dans la revue surréaliste *Medium* dirigée par Jean Schuster : « Sa vie ». Péret revient méthodiquement sur l'ensemble des questions que soulève le rôle de Trotski dans l'histoire de la révolution prolétarienne. Sa conclusion est sans appel : « Peu de temps avant sa mort, Trotski envisageait, pour l'avenir, une révision générale des théories et méthodes révolutionnaires [...] Tout le mouvement révolutionnaire depuis le début de ce siècle demande à être étudié de nouveau en dehors de tout fidéisme ». À défaut d'être encore trotskiste, Péret est resté profondément marxiste. Schwartz ne s'y réfère pas.

La politique est dévorante

Admirateur de la poésie de Péret, Schwartz n'aborde pas les problèmes de l'édition de ses recueils de poèmes, presque toujours publiés à compte d'auteur avec un raffinement extrême (*Le passager du transatlantique, Dormir dans les pierres, De derrière le fagot, Je sublime*). Ils sont inséparables des peintres amis et complices qui ont trouvé le moyen de l'aider à vivre en les illustrant. Péret les remerciait en écrivant pour eux des préfaces qui vont directement à l'essentiel, aux sources de leur art, avec une invention étourdissante. « Toute recherche désintéressée sert en effet toujours la cause de l'émancipation totale de l'homme. » Cette déclaration-utopique (?), écrite à l'occasion d'une exposition Styrsky en 1948, pourrait s'appliquer à tous les peintres qu'il aime. Parmi eux, entre tous, Tanguy, Miró et Toyen.

Ces quelques « impasses » n'empêchent pas ce livre d'être fort, important et souvent émouvant. L'auteur le conclut, en beauté, en donnant le mot de la fin à la poésie avec une belle anthologie de près de soixante pages.

L'avenir des illusions

Barthélémy Schwartz, finalement, ne serait-il pas à sa manière un « militant isolé » ? Il a tenu à garder ses distances avec presque tous ceux qui se réclament encore du mouvement surréaliste et avec l'Association des amis de Péret [6], qui a tout de même réalisé les sept volumes de ses *Œuvres complètes* [7], réédité ses livres, révélé des inédits, un florilège de ses plus beaux « envois », participé au (bon) film de Rémy Ricordeau, et publié régulièrement des *Cahiers* avec des dossiers importants. Schwartz ne s'y réfère pas. Le *Cahier 2* contient une correspondance avec Jean-Louis Bédouin essentielle pour comprendre les rapports de Péret avec la génération surréaliste d'après-guerre, et le *Cahier 5* vient de paraître, avec celle de son vieil ami libertaire Jehan Mayoux.

Aujourd'hui Péret, de moins en moins oublié, ne peut plus être considéré comme « l'astre noir du surréalisme ». Il est, de plus en plus, « beau comme un astre ». L'auteur avait écrit en conclusion de la première version de son ouvrage une dédicace disparue depuis. Elle donne toujours le ton :

« J'ai écrit ce livre

Pour celles et ceux

Qui croient à l'avenir de leurs illusions ».

1. Pierre Naville, *Le temps du surréel*, Galilée, 1977.
2. Barthélémy Schwartz, *Benjamin Péret l'astre noir du surréalisme*.
3. Claude Courtot, préface à Jérôme Duwa, *Les batailles de Jean Schuster*, L'Harmattan 2015.
4. Rémy Ricordeau, *Je ne mange pas de ce pain-là, Benjamin Péret, poète c'est-à-dire révolutionnaire*, DVD, collection « Phares » dirigée par Aube Elléouët-Breton, Seven Doc, Grenoble, 2015
5. *Péret Benjamin, révolutionnaire permanent*, Syllepse 1999.
6. Association des amis de Benjamin Péret, 50 rue de la Charité, 69 002 Lyon.
7. Toujours disponibles aux éditions José Corti.

Vies de Jorge Semprun

Bien des artistes sont révoltés à l'idée qu'un biographe traque leurs secrets. On peut les comprendre. De Malraux à Kundera, en passant par Nabokov, ils ne manquent pas, ces écrivains qui ne veulent pas se voir exposés à la lumière. L'œuvre parle, même parfois l'œuvre dont on a détruit les brouillons et autres esquisses. Le livre que Soledad Fox consacre à Jorge Semprun peut renforcer ces craintes. Le tout dernier paragraphe nous rassure un peu, qui confirme un point. Pour résumer le propos, l'homme n'est pas seulement ce qu'il cache, ce qu'il montre ou ce qu'il fait, il est aussi et surtout ce qu'il écrit.

par Norbert Czarny

Soledad Fox

Jorge Semprun. L'écriture et la vie

Trad. de l'espagnol par Isabelle D. Taudière.

Flammarion, « Grandes biographies »

400 p., 26 €

Soledad Fox prend appui sur les écrits de Jorge Semprun et les met en regard des faits. Elle ne les considère jamais autrement que ce qu'ils sont, de l'autofiction. Nous y reviendrons une fois certaines préventions levées. Il ne sera pas du tout question de l'anecdotique ; on ne saura pas ce que l'écrivain a fait jour après jour, comme dans certaines biographies « à l'américaine », et si elle a interrogé nombre de témoins, d'amis, si elle a rassemblé des textes et entretiens de Semprun ou d'autres protagonistes, c'est toujours pour comprendre qui il était. Ce qui représente une vraie gageure. Semprun a de nombreuses facettes ; l'auteure le qualifie de « *génie polymorphe* » et voit en lui un héros picaresque, un Lazarillo de Tormès dont les récits parcellaires cachent souvent certaines réalités, mais à la manière dont le séducteur sait laisser dans l'ombre. Et Semprun a été un séducteur, à bien des égards. Mais aussi un homme meurtri, mal aimé par

les siens, Carlos son frère et Jaime son fils, en particulier, jamais reconnu dans le pays dont il s'était exilé, toujours pas à sa place dans les manuels de littérature espagnols.

Chaque facette de Semprun correspond à un chapitre du livre, et de son existence. Il est d'abord le petit-fils d'Antonio Maura, l'un des plus grands hommes politiques des années 1920. Maura est arrivé de Majorque sans parler le castillan. Il a su maîtriser la langue au point de devenir le président de l'Académie royale, conservatoire de l'espagnol tel qu'on doit le connaître. Cette filiation fait de lui un enfant qui vit dans un certain confort jusqu'en 1936. Son père, José Maria Semprun est un avocat, également engagé en politique puisqu'il occupe des fonctions de gouverneur civil de Tolède puis de Santander. La famille vit non loin du Prado, musée qui jouera un rôle déterminant au début et à la fin de l'existence de Jorge.

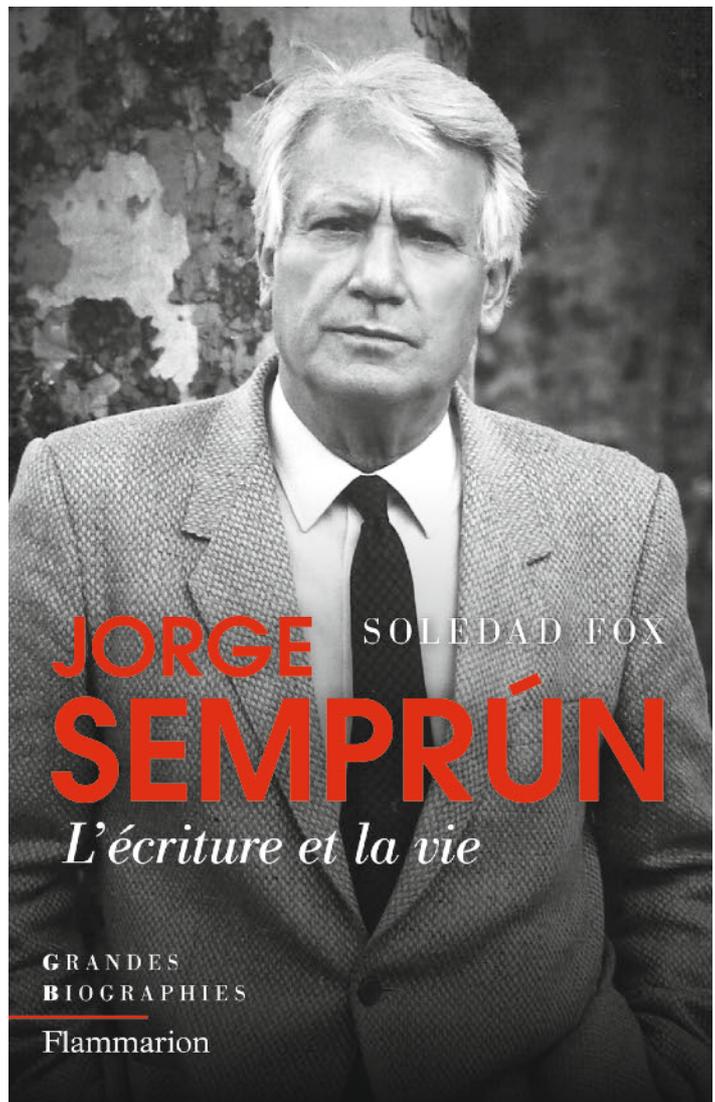
La guerre civile change tout, appauvrit la famille réfugiée en France. Jorge Semprun peut quand même mener des études au lycée Henri IV, avoir le bac et briller au concours général avec le deuxième prix de philosophie. Un riche protecteur l'aide jusqu'en 1940, avant de l'abandonner, brutalement. Mais le jeune homme qui maîtrise l'allemand depuis l'enfance, qui est d'une curiosité aussi immense que l'est sa culture, a de quoi se débrouiller en bon *picaro*. Il faudra cependant attendre 1998 et *Adieu vive clarté...* pour qu'il évoque l'exil. La famille s'est reconstruite autour de la figure tyrannique d'une marâtre, qui domine José Maria Semprun et les huit frères et sœurs. La mort de la mère, en 1929 a été le premier d'une série de deuils qui ont bouleversé l'existence de Semprun. Ce qui ne l'empêche pas de rester solide, déterminé, et de choisir dès 1940, son camp. Il participe à la manifestation étudiante de la place de l'Étoile et entre dans un réseau de résistance, dans l'Yonne. Il devient Gérard Sorel, jardinier. Cet épisode de sa vie, on le connaît par deux de ses romans, au moins, *Le Grand voyage* et *Exercice de survie*, publication posthume. Il y relate son arrestation et la torture. Soledad Fox lit les textes et les confronte aux documents qu'elle a découverts sur le sujet. *Le picaro* Semprun n'a pas tout raconté. Sans doute ignorait-il ce qui se passait en coulisses. Selon la biographe, deux personnes auraient intercédé en sa faveur, afin de lui éviter le pire lors des interrogatoires, et ensuite, à Buchenwald.

Au camp, en effet, il occupe un de ces emplois qui protègent du pire. Il ne subit pas les souffrances d'Antelme soumis au travail forcé, ni celles de

VIES DE JORGE SEMPRUN

Wiesel, qui, en tant que juif, occupe une place à part dans le camp, et est voué à la mort. Cette partie de son existence est celle qu'il a le plus souvent racontée, au point que sa biographe dit de ce thème qu'il est « *sa marque de fabrique* ». On peut discuter... Ce qui en revanche peut poser problème ce sont des inexactitudes ou formules qui gênent, même dans une autofiction. Ainsi quand il décrit le portail du camp surmonté du « *Arbeit macht frei* ». Ce n'est pas la formule de Buchenwald mais celle d'Auschwitz. On sait combien les négationnistes goûtent ce type d'erreur. Mais Semprun répond sur ce point comme sur d'autres : « *La vérité telle que nous l'avons vécue n'est pas crédible, et c'est précisément là-dessus que comptaient les nazis quand ils songaient à l'héritage qu'ils laisseraient aux générations futures. Si nous racontons la vérité brute, nue, personne ne nous croira [...]. Il fallait lui donner une forme humaine, une forme tangible. C'est là que commence la réalité : la narration, l'artifice, l'art – ce que Primo Levi appelle “la vérité filtrée”. Et je suis absolument convaincu que la vraie mémoire non pas la mémoire historique et documentaire, mais la mémoire vivante, ne sera perpétuée que par la littérature. Car seule la littérature est capable de réinventer et de régénérer la vérité.* » Plus embarrassante sont les allusions à Ilse Koch, l'une des pires figures du camp, et Kertész est moins indulgent sur ce kitsch. On lira dans le livre de Soledad Fox ses pages précises et cruelles pour l'auteur du *Grand voyage*.

On ne déroulera pas ici tout le parcours de l'écrivain après son retour en France. Gérard Sorel devient Federico Sanchez, militant fidèle à la ligne du PCE, compagnon de Santiago Carillo et auteur d'un poème dédié à la Pasionaria Dolores Ibárruri, avant de rompre avec ce parti qui s'illusionne sur son pouvoir, persuadé que Franco va s'effondrer à la moindre grève. Exclu du parti, Semprun se consacre à l'écriture, connaît le succès grâce à son métier de scénariste, primé aux Oscars pour *Z*, reconnu pour son travail auprès de Resnais et de Losey. Il devient une figure de l'intelligentsia médiatique, « *célébrité dans la lignée de Bernard-Henri Lévy* » écrit Soledad Fox. On ne sait si ce sont là des compliments ou des formules ironiques. Il semble que la biographe ne soit pas toujours séduite par son modèle. Ainsi quand elle raconte (page 258) une rencontre entre Semprun et Mitterrand, finissant sur « *Prestige et engagement politique demeurent les deux fils rouges de sa vie et d'une grande partie de son œuvre.* » Il aimait sans doute les mondanités, y compris quand il portait le



pseudonyme de Sanchez et portait beau dans Madrid soumise au franquisme mais il avait aussi le panache, apparemment. Et ministre de la Culture, il n'a pas à rougir de son œuvre même si la mondanité a aidé.

Il est difficile de dresser le portrait d'un homme aussi complexe et surtout d'oublier l'apparence. Ce n'est pas un reproche qu'on peut adresser à la biographe, puisqu'elle s'efforce au contraire, de partir des textes, et de dire ce qu'ils relatent, de montrer en quoi ils sont proches ou distants de la réalité. On regrettera cependant qu'une professeure de littérature n'accorde pas plus d'importance à l'écriture de Semprun. Certes, elle explique comment il pratique l'autofiction, elle parle de la construction de ses romans, autour du souvenir, de l'association d'idées, de la digression, mais au bout du compte, on ne lit pas une seule analyse de livres comme *Quel beau dimanche !* qui, pour l'auteur de ces lignes restent inoubliables. Or c'est ce qui est l'essentiel et cela, les Malraux, Nabokov et Kundera le savent depuis toujours.

Les conditions d'une critique engagée

Comme le précédent livre d'Hélène Merlin-Kajman, Lire dans la gueule du loup, L'animal ensorcelé traite des tâches propres de la littérature, de son rôle politique ou infra-politique et des conditions de sa transmission. C'est ce que j'appelle un « livre-lion » car, superbe et généreux, il invente des partages et il est habité par l'intensité des expériences de lecture.

par Tiphaine Samoyault

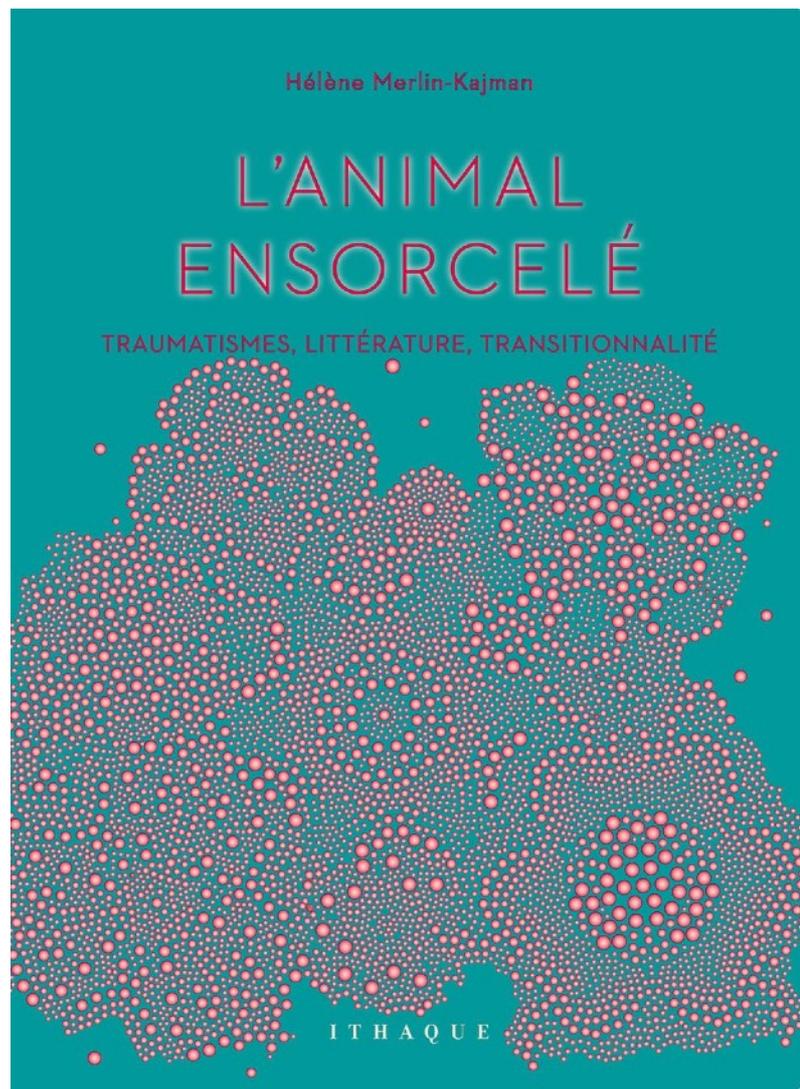
Hélène Merlin-Kajman

L'animal ensorcelé :

Traumatismes, littérature, transitionnalité.

Ithaque, coll. « Theoria incognita », 478 p., 28 €

Le livre défend une thèse et cette thèse est forte : la littérature est une proposition culturelle parmi d'autres (avec le mythe, la religion, la croyance en la sorcellerie, le marché), pas forcément « supérieure » aux autres, mais s'en distinguant par sa capacité politique à faire du lien, par sa capacité thérapeutique à nous soigner et par sa capacité mémorielle à porter les puissances d'étrangeté qui sont en nous. Cette thèse engage une définition de la littérature comme partage, ce qu'Hélène Merlin-Kajman appelle « transitionnalité », qui travaille avec les schèmes de l'anthropologie et de la psychanalyse, l'économie du don de Mauss et l'espace transitionnel de Winnicott. Cette définition inscrit pleinement la littérature dans une dimension anthropologique (à la fois dans sa raison et dans ses fins). Puisque l'auteure ne veut pas faire de la littérature un espace autotélique ou écarté, elle refuse l'idée d'une littérarité constitutive, qui se caractériserait par une esthétique ou une certaine manière d'user du langage et de la représentation. Elle ne veut pas croire non plus à une littérarité historique, qui verrait plusieurs étapes dans l'élaboration de l'idée de littérature :



du mythe à la littérature sacralisée telle que l'a représentée le romantisme et qui est encore dominante aujourd'hui, en passant par les belles-lettres.

Mais Hélène Merlin-Kajman refuse aussi l'idée d'une littérature nostalgique de la communauté, qui créerait une totalité à partir du mythe ou de la croyance : « *La littérature, le partage littéraire sera alors ce qui permet à la démocratie de lutter contre ce qui la menace sans cesse de l'intérieur, à savoir cette absence de figuration qui nourrit la nostalgie de la communauté : car si la littérature propose bien des récits, des images et des scènes, ce sont des récits, images, scènes incertains, librement appropriables, non destinés à fournir une assomption de tous dans une image performative de tout.* » Ainsi, la thèse inscrit une différence majeure entre deux types de partage, le partage que l'auteure appelle « mythico-traumatique » et le partage littéraire. La supériorité du partage littéraire est, selon elle mais on la suit volontiers, qu'il permet de dépasser le caractère impossible et intransmissible de l'expérience traumatique, qu'il

LES CONDITIONS D'UNE CRITIQUE ENGAGÉE

permet de déplacer les autres propositions culturelles d'une société et qu'il réinscrit des liens en proposant aussi des lieux-refuges.

Échapper à la terreur, celle que l'on éprouve historiquement devant les catastrophes ou celle que l'on ressent en naissant avant terme ou dans la conscience que l'on se fait progressivement de la déliaison et de la mort, peut se faire par différentes propositions littéraires. La catharsis en est une à l'âge classique, où la littérature prend une place collective inédite qui n'est justement pas celle du paradigme mythique ou sorcier. La réponse littéraire de la catharsis s'oppose alors à la réponse mythique de la sorcellerie, magnifiquement présentée dans la deuxième partie du livre, avec des pages qui sont importantes pour comprendre certaines fixations mythico-traumatiques d'aujourd'hui, comme par exemple : « *le complot, c'est l'anti-communauté hantant la communauté comme son ombre* ».

Une autre proposition est celle qu'Hélène Merlin-Kajman appelle la « transitionnalité », à savoir une disponibilité des textes à se laisser partager dans des expériences communes où se construisent les sujets, autorisant par exemple une autre relation à la pitié que la catharsis : il s'agit d'un partage de lien avec tous les êtres, y compris les animaux. De même que la catharsis comme réponse littéraire s'opposait à la sorcellerie comme réponse mythique, la transitionnalité est une réponse littéraire qui s'oppose aussi à une réponse mythique, l'hypnose, un « *éprouvé définitivement énigmatique (source d'un signifiant définitivement flottant), une expérience anthropologique transhistorique que, dit-on, connaissent aussi les animaux* ». La communauté s'y crée selon le régime du don, de la profanation au sens que lui donne Agamben (l'espace soustrait à la soustraction du sacré). La transitionnalité permet de créer des liens sociétaux, transgénérationnels et translinguistiques (par la traduction). Elle tend vers le langage originaire, le langage enfantin, la berceuse étant un phénomène exemplaire de transitionnalité, facilitant « *le passage entre monde interne et monde externe* ». Et l'on pourrait prolonger la réflexion en montrant qu'une grande part de la littérature moderne tend vers le rythme confiant de la berceuse : Pierre Guyotat confiait récemment que ce qu'il écrivait, et que certains ressentaient comme d'une extrême violence, était selon lui une berceuse...

Alors que l'insécurité de nos sociétés post-traumatiques défait et met de côté ces arts du passage (au profit de lectures, en particulier celles de certains témoignages, qui favorisent la communication traumatique), il est urgent, selon Hélène Merlin-Kajman, de les mettre en valeur pour en montrer la puissance de lien. Cela implique toute une réflexion sur la transmission que l'auteure mène depuis longtemps avec le groupe « Transitions » ainsi que sur le site internet « mouvement-transitions » (www.mouvement-transitions.fr/), qui propose quantité de réflexions et de témoignages importants. Comment ménager l'espace d'une critique engagée ? Cela ne peut avoir de sens qu'à deux conditions : la première serait sans doute de poser que la lecture, la transmission des œuvres littéraires, de la lecture et par la lecture, donc, n'est pas un objet de savoir comme les autres parce qu'elle ne serait pas objectivable, mais seulement le relais d'une expérience, ou le don d'une pratique. La seconde condition serait de rendre habitable un hiatus entre le théorique et l'infonctionnel, ou le théorique et l'intraitable, de dire qu'il peut y avoir une écriture théorique qui ne soit pas branchée sur la pratique mais sur la production de monde (et donc, éventuellement, la possibilité de le changer), articulant le poétique, le théorique et le politique.

Le travail de transmission, alors, porte moins sur les contenus que sur la relation, ce que Barthes appelle « *la cohabitation entre des corps* » dans un texte qu'Hélène Merlin-Kajman cite dans *L'animal ensorcelé* ; « *cohabitation dirigée, et en grande partie faussée, par l'espace institutionnel. Le vrai problème est de savoir comment l'on peut mettre dans le contenu, dans la temporalité d'une classe dite de lettres, des valeurs ou des désirs qui ne sont pas prévus par l'institution, quand ils ne sont pas refoulés par elle. En fait, comment mettre de l'affect et du délicat, au sens où Sade l'entend ? Ceci, aujourd'hui, est laissé au mode d'être du professeur dans sa classe et n'est pas pris en charge par l'institution [1]* ». Cela change ce que l'on appelle littérature : si on la pense selon sa capacité d'accueil, cela implique de donner plus d'importance au lecteur et d'indiquer que les œuvres majeures sont celles qui démultiplient les occasions de l'hospitalité.

1. « Littérature/ enseignement », entretien avec André Petitjean, *Pratiques*, février 1975, *Œuvres complètes*, tome IV, Seuil, p. 883.

Napoléon, son frère, sa marine

En 2015 s'est achevé le cycle des bicentennaires napoléoniens qui s'était ouvert vingt ans plus tôt. Au fil des millésimes, on a parcouru à nouveau, de la campagne d'Italie à la défaite finale de Waterloo, le chemin prodigieux du général qui gagna tant de batailles avant de perdre la guerre – les reconstitutions historiques sur les sites ont pris à cette occasion un essor sans précédent. On a commémoré aussi, année après année, la naissance des multiples institutions qui constituent encore aujourd'hui l'armature de la France refondée après la Révolution : Code civil et Conseil d'État, Banque de France et préfetures, Légion d'honneur, Cour des comptes, Saint-Cyr, pompiers de Paris, lycées, etc. Sans oublier les ponts de Paris, les canaux, le Carrousel...

par Michel Kerautret

Thierry Lentz
Joseph Bonaparte
Perrin, 717 p., 27 €

Nicola Todorov
*La Grande Armée à la conquête de l'Angleterre :
Le plan secret de Napoléon*
Vendémiaire, 295 p., 23 €

On ne s'est pas contenté de rafraîchir les souvenirs – et les passions toujours promptes à resurgir quand il s'agit de Napoléon. Ces deux décennies auront été particulièrement riches pour la produc-

tion historique, sous le signe de l'apaisement et de l'objectivité, de la nuance, parfois du révisionnisme. Il faut saluer avant tout le monument que représente la publication d'une nouvelle édition de la Correspondance, la première depuis celle du Second Empire, très enrichie par rapport à celle-ci ; elle doit s'achever en 2018 et fournit aux historiens un instrument de travail d'autant plus remarquable qu'elle est dotée d'un index très complet et de différentes annexes [1]. Mais de nombreux travaux novateurs ont également vu le jour, des questions inédites ont été soulevées au fil de multiples colloques organisés en France et dans de nombreux pays étrangers – tant il est manifeste que Napoléon, à l'instar de Charlemagne, n'appartient pas seulement à la France mais qu'il a façonné pour une bonne part l'Europe d'aujourd'hui.

Il est un peu tôt pour faire un bilan d'ensemble de ces travaux. Du reste, l'ère des bicentennaires n'est pas tout à fait close, Napoléon n'est mort à Sainte-Hélène qu'en 1821. Des héros importants de la période offriront bientôt des occasions supplémentaires de se souvenir : ainsi, cette année, le maréchal Masséna, mort en 1817, tout comme Mme de Staël, qui fera l'objet de plusieurs colloques. L'élan ne retombera donc pas tout de suite.

Certains acteurs ont d'ailleurs survécu longtemps à la fin de l'Empire. C'est le cas de Joseph Bonaparte, le frère aîné de Napoléon, qui ne s'éteint qu'en 1844. Thierry Lentz n'a pas voulu attendre cette échéance lointaine pour lui consacrer la biographie qu'il portait en lui depuis qu'il croisa le personnage en travaillant sur Roederer, et surtout qu'il le découvrit à l'occasion de la publication des lettres les plus anciennes de Napoléon. Il trouvait là, en effet, au temps de la jeunesse des deux frères, un homme bien différent du figurant paresseux et jouisseur que la tradition présente d'ordinaire : Joseph, né un an et demi avant son cadet, avait tenu longtemps le rôle du chef de famille, s'était engagé dans la politique corse dès le début de la Révolution et avait occupé des emplois en vue dans le cadre de la ville d'Ajaccio puis du département. Il s'était montré aussi fort avisé en affaires. Puis, lorsque les Bonaparte avaient dû quitter la Corse après la rupture avec Paoli, il avait « rebondi » très vite à Marseille : son réseau corse (Saliceti) lui procura un poste lucratif de commissaire des guerres, il adhéra à la franc-maçonnerie et entra par son mariage dans une riche famille du négoce. Jusqu'en 1795, Joseph a de l'avance sur son frère, c'est lui qui réussit le mieux, et il est pleinement l'aîné : il devait toujours rester quelque chose de ce

NAPOLÉON, SON FRÈRE, SA MARINE

rapport, même lorsque l'incroyable fortune de Napoléon aurait inversé les hiérarchies.

Sous le Directoire, l'aîné bénéficie certes du prestige naissant de son cadet, mais il remplit fort bien des fonctions qui n'ont rien de fictif : il est député du Liamone au Conseil des Cinq-Cents, représente la France à Parme puis à Rome (1797-1798), sans négliger ses affaires privées, acquérant déjà le vaste domaine de Mortefontaine aux environs de Paris.

Sous le Consulat, c'est évidemment à la faveur de Napoléon qu'il doit les missions diplomatiques de premier plan qui lui sont confiées. Mais « le citoyen Joseph » s'en acquitte fort bien, et joue même sa partie de façon assez personnelle pour acquérir une certaine aura dans l'opinion après la signature de la paix avec les États-Unis, du traité de Lunéville avec l'Autriche, du Concordat avec le Saint-Siège et surtout de la paix d'Amiens avec l'Angleterre (1800-1802).

Par la suite, tandis que la monarchie est progressivement rétablie au profit d'un consul à vie puis d'un empereur, les millions et les honneurs se mettent à pleuvoir sur Joseph comme sur les autres membres de la famille. Mais Napoléon ménage toujours la première place à son aîné, nommé sénateur en 1802, membre de l'Institut et même général de brigade en 1804. Dans les relations familiales avec la mère et la fratrie, Joseph conserve en outre une sorte de prééminence naturelle. L'Empire le fait Grand Électeur, prince français, héritier du trône à défaut d'un héritier direct (ou adoptif) de Napoléon. Puis, quand Napoléon conçoit son « système fédératif » et distribue des trônes à sa famille, Joseph est de nouveau le premier servi : s'il décline le royaume d'Italie en 1805, de peur de devoir renoncer à la succession en France, il accepte le trône de Naples en 1806 puis celui de Madrid en 1808.

Jusque-là, même si son élévation doit tout à son frère, Joseph s'est montré plutôt digne de la confiance de son cadet. Il est un bon roi de Naples, ferme et conciliant à la fois, comprenant d'autant mieux ses sujets qu'il connaît bien l'Italie et l'italien. Tout bascule à partir de l'Espagne. Napoléon dira à Sainte-Hélène que la tâche s'était trouvée « hors de proportion avec ses forces ». Confronté à l'insurrection et à Wellington, Joseph n'a su ni s'imposer en chef de guerre ni régner selon son tempérament doux et ses principes libéraux. Il n'a cessé d'offrir sa démission à son frère sans s'y ré-

soudre jamais. Et la catastrophe finale de Vitoria lui est directement imputable.

Il faut néanmoins, selon Thierry Lentz, nuancer la condamnation et se demander si un autre aurait pu faire mieux. Au point de départ, il y a tout de même une erreur d'appréciation fondamentale de Napoléon, puis, dans la conduite des affaires et des opérations, une série d'erreurs également imputables à l'empereur, qui prétend tout régir de Paris et ne permet pas à Joseph de régner véritablement. On ne sortira jamais de ce cercle vicieux : Joseph, rejeté par la majorité des Espagnols, ne peut se passer de l'armée française ni des subsides fournis par son frère ; en retour, ni l'Empereur ni les maréchaux ne le traitent vraiment en roi. On se dit que Joseph aurait été bien avisé de renoncer, mais on voit là les limites de son caractère.

Survient ensuite un autre épisode souvent reproché à Joseph. Au début de l'année 1814, tandis que Napoléon s'apprête à conduire une campagne désespérée en Champagne, il laisse son frère à Paris aux côtés de l'impératrice pour assurer la défense de la ville. Or, à la fin mars, lorsque l'ennemi menace directement la capitale, Joseph pèse de tout son poids pour déterminer Marie-Louise à quitter Paris, puis il accepte rapidement la capitulation, enlevant à Napoléon ses dernières chances de renverser la situation. Même si l'on peut plaider sa bonne foi et trouver ses décisions sensées, il est manifeste qu'il manqua là aussi d'énergie.

Confronté à des situations d'urgence, Joseph ne fut pas à la hauteur. Il ne montra pas le caractère de son jeune frère Lucien, si résolu lors du coup d'État du 19 brumaire. En revanche, son naturel paisible et raisonnable pouvait faire de lui un très bon gouvernant en temps ordinaire. Et bien des contemporains, épuisés par les éruptions napoléoniennes, se seraient accommodés de le voir accéder au trône impérial si son frère avait péri sur le champ de bataille. Il garda du reste des liens personnels avec les libéraux, avec Mme de Staël en particulier.

La chute de l'Empire lui donna au fond le rôle qui lui convenait. Étant parvenu à se réfugier aux États-Unis avec quelques millions, il s'y établit pour un quart de siècle en particulier fortuné, éleva une demeure magnifique près de Philadelphie, noua des relations cordiales et simples avec l'élite locale, ajouta quelques enfants naturels à une liste déjà longue, mais ne toucha plus à la politique, si ce n'est pour blâmer les entreprises hasardeuses de son neveu Louis-Napoléon contre Louis-Philippe. Il ne revint guère en Europe que pour y mourir.

NAPOLÉON, SON FRÈRE, SA MARINE

L'auteur de cette biographie, équilibrée et solidement documentée, a voulu réparer la tradition injuste qui fait de Joseph un médiocre, lâche et cupide. Il parvient, sinon à le réhabiliter entièrement, du moins à nuancer fortement cette image traditionnelle, fondée en partie sur une comparaison absurde entre un homme ordinaire et une personnalité unique. Il observe du reste que Napoléon aurait été bien avisé d'écouter parfois son frère.

Si l'ouvrage de Thierry Lentz retouche sensiblement le portrait de Joseph Bonaparte, celui de Nicola Todorov est encore plus ambitieux puisqu'il propose rien de moins qu'une réinterprétation complète de la politique extérieure de Napoléon dans la seconde partie de son règne.

Comme on le sait, la France avait un ennemi héréditaire, l'Angleterre : deux guerres de cent ans au Moyen Âge, puis une nouvelle confrontation séculaire inexpiable à partir de 1689 pour la domination des mers et des colonies, au cours de laquelle l'Angleterre avait eu presque toujours l'avantage malgré sa nette infériorité démographique. Elle avait dû ces succès à sa capacité de mobiliser des alliés sur le continent, obligeant sa rivale à disperser ses moyens entre le front européen et le front maritime, tandis qu'elle-même pouvait concentrer tout son effort sur la marine. C'est ainsi que la monarchie française n'avait cessé de perdre des positions outre-mer, au fil des traités d'Utrecht (1713), d'Aix-la-Chapelle (1748) et surtout de Paris (1763). La contre-épreuve avait d'ailleurs été fournie lors de la guerre d'Amérique (1778-1783), la neutralité du continent permettant alors quelques victoires françaises en Amérique et aux Indes.

Ce schéma se renouvelle sous la révolution française et Napoléon en hérite. La France a beau défaire successivement les coalitions européennes, il n'y aura pas de paix définitive sans un accommodement avec l'Angleterre, qui ne cesse de relancer la guerre continentale à coup de subsides. Or, Londres ne se résigne pas à ce que les Français demeurent à Anvers, ce fameux « pistolet braqué au cœur de l'Angleterre », et la poursuite de la guerre lui procure de surcroît de nombreux avantages sur les mers et aux colonies. L'Angleterre est donc fort peu encline au compromis : elle ne s'y résignera provisoirement qu'en 1802, à Amiens, pour une paix précaire et bientôt rompue.

Pour que la France puisse réduire son ennemi, il lui faudrait réunir deux conditions : être libérée de ses

adversaires continentaux ; pouvoir frapper l'Angleterre au cœur en y débarquant une armée. La première condition est satisfaite trois fois au cours de la période : de 1797 à 1799, entre le traité de Campoformio qui met fin à la première coalition et la formation de la seconde coalition ; de février 1801 à août 1804, entre la paix de Lunéville et la troisième coalition ; enfin, d'octobre 1809 à mai 1812, entre la fin de la guerre avec l'Autriche et le début de la guerre de Russie.

Reste néanmoins à passer la mer. On a bien tenté, en 1798, d'envoyer un corps expéditionnaire en Irlande, mais l'affaire a mal tourné ; la variante égyptienne, qui visait l'Inde, a échoué aussi. En 1803, Bonaparte reprend le projet de « descente » à grande échelle. Il réunit une nombreuse « flottille » à Boulogne et dans divers ports de la Manche et masse des troupes près de la côte. Les petites embarcations, presque désarmées, ne peuvent néanmoins traverser la Manche sans protection, car les vaisseaux de la Royal Navy les auraient bientôt envoyées par le fond avec leurs équipages et les soldats qu'elles emportent. Le préalable est donc d'assurer à la France une supériorité navale temporaire dans la Manche, alors même que les effectifs globaux de la marine française demeurent très inférieurs à ceux de la Navy – d'autant plus qu'ils ont été affectés par la lourde défaite d'Aboukir en Égypte en 1798 – et que les ports français sont habituellement bloqués par la « croisière » anglaise. Objectif faramineux, donc, que Napoléon croit néanmoins réalisable avec le concours de son allié espagnol : il conçoit en 1804 un « grand projet » qui doit réunir plusieurs escadres aux Antilles, y attirer les Anglais à leur suite pour revenir plus tard dans la Manche dégarnie. Combinaison audacieuse, qui n'était peut-être pas condamnée à l'échec, mais qui se heurta à divers aléas et se termina en octobre 1805, erreurs de Villeneuve et génie de Nelson aidant, par le désastre de Trafalgar : ayant perdu vingt-deux vaisseaux, la flotte française ne serait plus en mesure avant longtemps de jouer le rôle que Napoléon lui avait assigné.

Dès lors, selon le récit historique traditionnel, l'Empereur aurait renoncé à son projet de descente. À défaut de pouvoir envahir l'Angleterre, il aurait mis à profit ses immenses victoires terrestres pour s'assurer le contrôle presque total des côtes de l'Europe et en interdire l'accès au commerce britannique : le « blocus continental », proclamé à Berlin le 21 novembre 1806, aurait signifié une guerre économique, comme substitut à la guerre habituelle. Napoléon, persuadé, naïvement ou non, de pouvoir ainsi terrasser l'Angleterre, aurait

NAPOLÉON, SON FRÈRE, SA MARINE

poursuivi cette politique avec constance, et ce système expliquerait toute la suite de l'histoire : c'est pour assurer l'étanchéité du blocus qu'il aurait fallu annexer la Hollande, envahir le Portugal et l'Espagne, déposer le pape, s'installer en Illyrie, prolonger la frontière de l'Empire jusqu'à Hambourg et Lübeck, et finalement défier la Russie. À terme, cette entreprise démesurée aurait provoqué la chute du démiurge.

Ce récit a le mérite d'une certaine cohérence explicative et il a été largement adopté par l'historiographie. Or, le voici remis radicalement en cause par Nicola Todorov. S'appuyant sur une documentation impressionnante, et travaillant à la manière d'un détective conduisant une contre-enquête, cet auteur fournit un schéma alternatif tout à fait séduisant. En réalité, Napoléon n'aurait jamais pensé vaincre l'Angleterre par le blocus : celui-ci n'aurait été qu'une forme de représailles pour balancer le blocus naval britannique – et accessoirement, lorsqu'on se met à vendre des « licences » dérogatoires, une source de revenu pour le Trésor français. Cette thèse permet d'expliquer certaines incohérences apparentes de l'Empereur, qui ne cherche pas à « affamer » les Anglais mais leur vend du blé lorsque la disette les menace ; et qui admet en France même des denrées britanniques, procurant ainsi un débouché à l'industrie et au commerce d'Albion. Ces contradictions sont imputées d'ordinaire à sa méconnaissance des questions économiques ou à sa versatilité, ou tout simplement à la résistance des faits, qui sont têtus. Ils reçoivent ici un éclairage différent.

Selon Nicola Todorov, Napoléon, une fois la paix continentale rétablie à la fin de 1809, aurait bel et bien préparé une nouvelle attaque contre l'Angleterre et édifié avec méthode la marine qui lui donnerait les moyens d'en finir avec elle [2]. Loin de se résigner à l'impuissance, il ouvre des crédits massifs pour la construction navale (600 millions en trois ans). Les chantiers disséminés dans l'ensemble du Grand Empire devront construire vingt vaisseaux par an, sans compter les frégates et la « poussière navale ». Des bois de toutes natures sont recensés dans les forêts, acheminés par voie fluviale vers les ports, à Anvers notamment ; du cuivre est acheté dans les territoires soumis. À ce rythme, on devrait disposer en 1814 de 110 à 120 vaisseaux. La question des équipages est épineuse, des milliers de marins français étant retenus prisonniers sur les

pontons anglais : on instaure une conscription maritime et l'on recrute en Hollande, à Hambourg, au Danemark. Reste cependant à former ces hommes, c'est là que le bât blesse : la croisière anglaise bloquant les ports, on en est réduit aux estuaires et aux rades, ce qui limite les capacités d'instruction.

Et surtout, quelle stratégie adopter ? L'expérience de 1803-1804 ayant montré les limites de la flottille, diverses améliorations sont envisagées mais l'on maintient le projet central, traverser la Manche sous la protection des escadres françaises réunies. Pour assurer la supériorité, au moins momentanée, de celles-ci, il faut concentrer les forces navales françaises et si possible disperser préalablement celles de l'ennemi. C'est à cela que tendrait « l'opération générale » imaginée par l'Empereur : prendre des postures menaçantes, navales ou terrestres, en différents lieux de l'Europe (à Toulon et dans les ports de l'Atlantique, mais aussi en stationnant des troupes face à la Sicile, sur l'Elbe, en Hollande et à Anvers) pour y fixer le plus de navires ennemis possible. Même la guerre d'Espagne, où s'enlisent les Français, pourrait être interprétée à cette aune comme une diversion, détournant une partie des forces anglaises du centre – mais on a peine à croire à un choix délibéré dans ce cas, tant le prix à payer semble démesuré par rapport à l'avantage obtenu.

Cette stratégie tous azimuts était-elle vraiment celle de l'Empereur ? Il n'en parle pas clairement de façon globale en tout cas, et il faut réunir les éléments d'un puzzle pour la reconstituer. L'auteur suggère qu'il devait garder un secret absolu et tenir compte du manque d'audace de beaucoup de ses marins, à commencer par le ministre Decrès. On peut s'interroger tout de même sur la faisabilité d'un projet de cette taille, non pas tant du fait du nombre des navires – condamné malgré tout à rester inférieur à celui dont dispose l'ennemi –, que pour l'insuffisance et l'inexpérience des équipages, quelle que fût leur ardeur, attestée par divers témoignages. Les obstacles à surmonter pour réunir dans la Manche les escadres pour l'instant bloquées étaient d'ailleurs innombrables.

Puis le choix fait par Napoléon, en 1812, de se retourner une fois de plus vers le continent pour aller combattre en Russie ne dément-il pas la priorité accordée à la mer ? Certes, ce choix ne fut pas entièrement libre. L'auteur rappelle à juste titre que la rupture résulta d'une initiative

NAPOLÉON, SON FRÈRE, SA MARINE

russe : le tsar Alexandre prépara bien une attaque surprise contre la Pologne au début de l'année 1811. Mais, précisément, il y renonça lorsqu'il constata les premières mesures de défense mises en œuvre sur place par Napoléon, dûment averti par Davout et par les Polonais. L'Empereur ne se trouvait donc pas dans la même situation qu'en 1805, quand les Autrichiens envahissaient la Bavière, suivis de près par les Russes, tandis que les Prussiens se préparaient : il lui avait bien fallu alors, et de toute urgence, faire basculer ses corps d'armée des bords de la Manche vers l'Allemagne. Rien de tel en 1812 : les frontières russes étaient lointaines, aucun autre ennemi ne se dressait sur le continent. La décision de vider d'abord la querelle avec la Russie fut bien un choix, qui semble contredire les options antérieures – et ressemble tout de même à un aveu d'impuissance. À cet égard, la thèse de Todorov ne convainc pas entièrement.

Cela n'enlève rien, cependant, à l'intérêt et à la pertinence de son apport pour les années précédentes. Le fait est que l'effort de construction navale avait été considérable : la preuve en est que, malgré toutes les saisies de navires opérées par les alliés dans le port d'Anvers après la chute de l'Empire, il resta suffisamment d'unités à la monarchie restaurée pour qu'elle n'ait pas à construire le moindre navire jusqu'en 1831. Et l'on peut regretter qu'une fois de plus Napoléon ait été aussi impétueux. Eût-il temporisé quelques mois face à la Russie, il aurait pu tirer avantage de l'entrée en guerre des États-Unis contre l'Angleterre en juin 1812, et peut-être conjuguer les efforts de ses beaux vaisseaux avec ceux de leurs redoutables frégates. Qui sait si « l'opération générale » ne serait pas alors devenue possible...

1. **Napoléon Bonaparte, *Correspondance générale*, publiée par la Fondation Napoléon, Fayard, depuis 2004 (13 vol. parus).**
2. **Voir J. M. Humbert et B. Ponsonet (dir.), *Napoléon et la mer : Un rêve d'empire*, Seuil/ Musée de la marine, 2004.**

Perón pérenne

Longtemps chercheur au CERI (Centre de recherches internationales), diplomate ayant exercé dans divers pays d'Amérique latine, auteur d'essais à succès sur l'Extrême-Occident, Alain Rouquié revient avec ce livre sur ses terres de prédilection, l'Argentine, dominée pendant plus de soixante-dix ans par la personnalité et l'action politique, puis l'ombre et le souvenir mythiques, du général Perón et du système qu'il avait établi. Le sous-titre de l'ouvrage révèle cependant un autre objectif : donner aux réflexions sur le cas argentin une dimension continentale et tenter d'expliquer l'apparition, les défis, les forces et les faiblesses de régimes « hégémoniques » où la démocratie tend à se réduire aux élections au détriment des libertés de l'État de droit.

par Bernard Lavallé

Alain Rouquié

Le siècle de Perón :

Essai sur les démocraties hégémoniques

Seuil, 405 p., 25 €

En ouverture de son « Épilogue », Alain Rouquié conclut que le péronisme « apparaît bien comme un idéal-type, c'est-à-dire, pour suivre la définition wébérienne, comme "un individu historique" unique et singulier mais significatif en tant que singularité ». Deux pages plus loin, il rappelle la confiance-choc que lui fit l'écrivain Ernesto Sábato en 1964 : « Dans le cœur de tout Argentin, il y a un petit Perón qui sommeille. » Singularité

PERÓN PÉRENNE

révélatrice ? Aveu des aspirations d'un inconscient collectif et d'une (longue) époque ?

Le titre du livre l'indique déjà. Perón n'en est le personnage principal que de manière indirecte. L'objectif est une analyse politique d'un pays durant un siècle commencé en 1916 avec l'élection du radical Hipólito Yrigoyen, l'histoire entrelacée d'une nation, complexe comme toutes les nations, d'un homme, de sa doctrine (le *justicialisme*), de son mythe et des avatars prégnants de ceux-ci jusqu'à une date récente, l'élection de l'actuel président de la République argentine.

Investi des pouvoirs présidentiels en juin 1946, mais issu de la « révolution de 1943 », Perón est parvenu à devenir le chef des forces armées, des syndicats ouvriers, et l'élection populaire lui en a reconnu la légitimité. Il devait rester au pouvoir jusqu'en 1955, après que son régime eut vécu plusieurs phases, sous l'effet conjugué de sa volonté (aidé par l'icône que fut son épouse Eva) d'exalter les *descamisados* (les sans-chemises), de mettre fin à la lutte des classes et d'éradiquer le communisme. Il y eut aussi l'impact, bien réel, des actions menées par ses adversaires et des variations de la conjoncture internationale auxquelles le pays, surtout agro-exportateur, fut plus que tout autre sensible.

Revenu au pouvoir en mars 1973, Perón devait mourir en juillet de l'année suivante : une courte présidence qualifiée de « crépusculaire » par Alain Rouquié. Tandis que les libertés sont rétablies, que le président prêche la réconciliation nationale, il conduit au sein même du justicialisme un combat d'une rare violence; dans certaines régions une véritable guerre civile qui entraîne parfois l'apparition de guérillas. Son épouse, déjà vice-présidente, lui succède conformément à la Constitution, mais dans un contexte bientôt hallucinant, sous l'emprise de López Rega, ancien caporal de police devenu super ministre des Affaires sociales, censé servir de médium entre la nouvelle présidente et « l'esprit » de son défunt mari.

Grâce à une connaissance extrêmement précise de l'histoire argentine, des raisons, des ressorts et des buts de la politique, les trois premiers chapitres de l'ouvrage permettent de comprendre pourquoi – mais surtout comment – Perón est arrivé au pouvoir, a imaginé, construit puis développé le justicialisme. La tâche de l'auteur n'était pas facile, le bilan était délicat à faire car contrasté, mais Rouquié,

ALAIN
ROUQUIÉ

Le siècle de Perón

ESSAI SUR LES DÉMOCRATIES
HÉGÉMONIQUES

SEUIL

toujours lucide, y parvient en montrant en particulier les partis pris à la source des jugements.

Avec la chute annoncée de la présidente, en mars 1976, un coup d'État militaire ouvrit une des périodes les plus difficiles pour le pays, son économie, sa cohésion sociale, mais surtout une des dictatures les plus sanglantes qu'ait connues le Cône Sud et peut-être même l'Amérique latine. Au bout de l'horreur, elle laissa un pays exsangue, traumatisé et déchiré. Alain Rouquié réussit à montrer les mécanismes, d'une extraordinaire complexité, en jeu au cours de cette époque, et comment le justicialisme réussit à survivre au prix de profonds déchirements.

Après le retour de la démocratie en 1983, malgré une tentative avortée des radicaux alliés à des péronistes dissidents, une constatation s'impose. Seuls les présidents justicialistes ont réussi à terminer leur mandat, et de 1989 à 2015 tous les gouvernements se sont réclamés du justicialisme, moyennant des contorsions parfois spectaculaires sous les présidences de Menem et des Kirchner.

Quelles sont les raisons de cette « étrange pérennité » ? Rouquié s'interroge au début du chapitre sept

PERÓN PÉRENNE

qui ouvre la troisième partie de l'ouvrage, celle des singularités et des ressources d'un modèle politique. Les chapitres précédents ont déjà donné, en action, plusieurs clés. L'auteur y revient et systématise ses analyses sur le charisme de Péron, le rôle majeur des élections et des machines électorales, la primauté donnée à un mouvement qui représente le chef et n'est ni une idéologie ni un programme, le rejet, du moins au début, du « démo-libéralisme », la capacité de changement, la plasticité, voire « le transformisme », pour répondre à des électeurs variés et à des conjonctures différentes.

L'aspect le plus original de ce livre est sans doute que, dans cette dernière partie, l'analyse déborde de la seule Argentine. L'auteur compare le justicialisme à d'autres systèmes politiques, eux aussi hégémoniques, apparus dans d'autres pays du continent américain, avec des pratiques et des discours ressemblants, mais avec des différences évidentes. Le Venezuela de Chávez, l'Équateur de Correa, la Bolivie de Morales, voire le Nicaragua néo-sandiniste, qualifiés parfois de socialismes du XXI^e siècle. Dans ces États ni autoritaires ni démocratiques, Rouquié insiste sur le rôle des élections, la volonté de rupture sociale (mais pas économique) et de refondation politique, la création de mouvements plus que de partis, un étatisme grandiloquent mais non collectiviste. En somme, des « *révolutions immobiles* ». Elles ont un besoin vital de la prospérité née des exportations afin de redistribuer sans spolier les possédants, et surtout d'ennemis, « indispensables » au rassemblement des énergies et des foules.

Reste enfin la question de la durée. Ces formes de démocratie hégémoniques sont peut-être plus sensibles que d'autres à la question du maintien au pouvoir, à laquelle avaient déjà réfléchi Tocqueville et après lui l'anthropologie politique. Sur cette question délicate et essentielle, Rouquié conclut : « *Le péronisme et ses semblables avancent toujours sur le fil du rasoir. Tantôt ils bousculent les institutions pour effectuer des réformes devenues indispensables. Tantôt ils s'efforcent par tous les moyens qu'offre le suffrage de conserver le pouvoir [...] Ces régimes, qui ne sont ni totalitaires ni autoritaires, configurent donc des semi-démocraties* ». Allant même plus loin, l'auteur se pose la question : « *Toute démocratie, même la mieux établie, pourrait-elle avoir son "moment hégémonique" ?* »

Philosophie première

L'élaboration de ce monument a sans doute exigé des années de travail mais une chose est certaine : il est là pour des décennies. Laks et Most pourraient dire du Diels-Kranz ce que, présentant son propre dictionnaire, Paul Robert disait du Littré : « un tel ouvrage est irremplaçable mais il a vieilli à bien des égards et le besoin d'une mise à jour s'impose depuis longtemps déjà ». Leur œuvre est comparable en importance.

par Marc Lebiez

André Laks et Glenn W. Most

Les débuts de la philosophie :

Des premiers penseurs grecs à Socrate

Fayard, 1 674 p., 70 €

Nous aimerions savoir comment sont nés le langage ou la société, et nous devons nous résoudre à ce que nul ne puisse jamais nous le dire. Nul n'est témoin de sa propre naissance et nous ne pouvons, à propos d'origines, que nous raconter des histoires, inventer des mythes. Mais, du temps qui s'est écoulé entre notre naissance et le moment où nous avons maîtrisé le langage, nous avons conservé des bribes de souvenirs, que nous pouvons tenter de nous remémorer sur le divan du psychanalyste. Dans la vie collective, la protohistoire constitue un moment comparable, celui, juste avant que ne se répande l'usage de l'écriture, depuis lequel nous sont parvenues des bribes, sous forme de légendes, de faits de langue, d'édifices. Ce ne sont certes que des lambeaux, mais qui portent des noms propres, dont nous ignorerons toujours ce qu'aura été la réalité, effective ou légendaire. Qu'en a-t-il été de la guerre de Troie, simple coup de main parmi tant d'autres qu'aurait magnifié un poète sublime, ou gigantesque conflit opposant la Grèce unie à une grande puissance d'Asie Mineure ?

PHILOSOPHIE PREMIÈRE

Les présocratiques nous viennent eux aussi d'une sorte de protohistoire : de leur pensée ne nous sont accessibles que des lambeaux, car leurs livres, s'ils en ont effectivement rédigé, sont irrémédiablement perdus. Point de livres philosophiques avant ceux de Platon, et les traces les plus anciennes que nous ayons des présocratiques sont, pour l'essentiel, les citations que l'on y trouve. Comme toute citation, celles-ci sont fragmentaires et dépendent de ce qu'il s'agissait d'illustrer. Comment alors reconstituer dans sa singularité propre ce qui fut la pensée de chacun de ceux qui préparèrent le terrain pour ce qui allait devenir la philosophie ?

Nous voyons bien qu'Empédocle et Parménide étaient poètes puisque ce sont des vers qui leur sont attribués, mais nous ne savons pas combien de poèmes ils ont composés. Un seul, récapitulant la pensée de toute une vie ? Plusieurs, et quel sens aurait une telle pluralité ? D'Héraclite sont cités des fragments assez brefs, dont nous voyons que ce ne sont pas des vers, sans savoir s'ils sont les bribes d'un grand ouvrage. Et à supposer qu'Héraclite ait rédigé un livre, celui-ci se présentait-il comme un recueil d'aphorismes à la manière de Nietzsche ou de René Char ? Il se pourrait que les penseurs antérieurs à Platon n'aient jamais envisagé de faire quelque chose comme un livre et que leur enseignement ait été exclusivement oral, leurs disciples se répétant de bouche à oreille, entre initiés, leurs bons mots ou se transmettant leurs poèmes. Rien d'ailleurs ne nous autorise à penser que tous auraient vu les choses de la même manière ; certains peuvent avoir écrit, d'autres composé oralement des poèmes ou des livres, d'autres s'étant contenté d'une fonction de maître à penser à la manière de Socrate ou d'un rabbi du Talmud.

De certains de ces penseurs, on ne sait même pas s'ils ont existé. La question est traditionnelle à propos de Pythagore mais nous pouvons aussi nous la poser à propos d'un personnage comme Leucippe, qui aurait été le maître de Démocrite comme Socrate fut celui de Platon, ou de Phérécyde à qui est attribuée la même place auprès de Pythagore. Nous voyons la récurrence du thème du maître fondateur qui n'a laissé de trace de son enseignement que dans les œuvres de son disciple, mais cela ne prouve rien à propos de tel ou tel, et nous n'avons aucune raison de généraliser, que ce soit dans un sens ou dans l'autre.

Hormis Démocrite, qui n'y est même pas gratifié d'une allusion, les principaux présocratiques nous

sont d'abord connus par les divers dialogues platoniciens – dont l'auteur n'hésite pas à inventer des personnages présentés comme disciples de tel ou tel. Nous n'avons pas toujours les moyens de savoir qui est un personnage littéraire, qui un penseur dont Platon expose ou discute les positions. Nous supposons que le Calliclès présenté comme disciple de Gorgias est inventé par Platon mais les arguments littéraires qui nous le font penser n'ont rien de décisif. Quant à ce Timée à qui Platon donne continuellement la parole dans le dialogue homonyme, il nous paraît n'avoir été qu'un porte-parole de l'auteur, mais certains ont cru pouvoir évoquer un authentique Timée de Locres. Le témoignage d'Aristote incite à penser que le Cratyle qui a donné son nom à un dialogue platonicien a existé ailleurs que dans ce livre et qu'il fut bien un disciple d'Héraclite ; en revanche, tout indique que Platon a inventé l'autre personnage du même dialogue, ce Hermogène présenté comme disciple de Parménide.

Autre incertitude, celle qui porte sur le contenu doctrinal prêté à tel ou tel. Nous ne doutons pas de l'existence historique de Protagoras mais ne pouvons savoir dans quelle mesure il se reconnaîtrait dans le discours que Platon lui fait tenir. La question se pose d'ailleurs pour Socrate lui-même : s'il est clair qu'il finit par ne plus être qu'un personnage littéraire, il nous est impossible de déterminer s'il est un seul ouvrage de Platon dans lequel ce personnage présente quelque ressemblance précise avec l'homme qui dut boire la ciguë. Devons-nous nous fier davantage au portrait que fait de lui Xénophon ou à ce que dit Aristote, voire à la caricature dessinée par Aristophane ? On veut bien croire qu'un Socrate âgé tout au plus d'une vingtaine d'années aurait pu discuter d'égal à égal avec le vieux Parménide – jusqu'au jour où l'on découvre l'extrême profondeur de ce dialogue, un des sommets de la pensée occidentale !

Sans doute la question du Socrate historique ne présente-t-elle pas une importance considérable. Il nous suffit, somme toute, de savoir qu'il aura été le maître de Platon et l'une des victimes des procès pour athéisme que subirent les familiers de Périclès. Le problème est autrement plus grave quand il s'agit d'identifier des penseurs dont les éventuels livres ne nous ont pas été transmis et qui pourraient présenter une originalité intellectuelle considérable. On sait que ce fut le cas de Parménide, d'Héraclite, d'Empédocle, mais les autres ? Et même ceux-là, comment apprécier convenablement la portée de leur pensée ? Comment recoudre les lambeaux qui nous sont parvenus, reconstituer une pensée à partir

PHILOSOPHIE PREMIÈRE

des citations qui en furent faites par Platon puis Aristote, repris par les écoles successives ?

On cite un auteur pour illustrer une thèse que l'on défend ou que l'on combat. Contextualisées par ce qui justifie qu'on y recoure, les citations le sont aussi par rapport aux autres du même auteur et de ceux que l'on présente comme ses proches ou ses adversaires. L'argumentation platonicienne produit ainsi un effet classificateur : se trouvent construites des écoles supposées, dont certaines – mais lesquelles exactement ? – n'ont de sens que dans ce cadre argumentaire. De même, certaines oppositions, comme celle d'Héraclite et de Parménide, auraient peut-être surpris les intéressés. La scolarisation de la philosophie a, par la suite, fixé ces classifications qui pouvaient n'avoir été aux yeux de Platon qu'une manière de dire. Ces effets ont commencé avec les petits historiques de la question par lesquels Aristote aime à attaquer un sujet, le plus développé étant celui de *Métaphysique A* sur les conceptions de la causalité. Ces doxographies se répétant, ces classifications ont pris la force de l'évidence et on a lu les présocratiques à travers cette grille, leur prêtant des réponses à des questions venues de Platon ou d'Aristote. C'est ainsi que, dans sa constante fidélité à ce que la tradition peut avoir de plus moisi, Heidegger prête à Héraclite un vocabulaire de l'ontologie qui n'a été élaboré que bien plus tard, en réponse à des questions que l'on ne s'est posées qu'ensuite.

Voilà pourquoi il importe tellement à qui veut comprendre la pensée des présocratiques de s'interroger sur le mode de transmission des fragments qui nous sont parvenus, afin de saisir les inflexions de sens que les classifications anciennes ont pu leur faire subir. De toute manière, ces lambeaux de pensée feront l'objet de classements. Si l'on ne peut y échapper, encore faut-il parvenir à l'explicitier. Cela suppose que l'on regarde au plus près l'usage ancien qui fut fait de chacun de ces lambeaux de pensée, afin de les dégager de la gangue dans laquelle ils ont été solidifiés il y a si longtemps. Tel est le travail auquel se sont livrés Laks et Most, dans la perspective ouverte par Jean Bollack et Heinz Wismann.

On pourrait croire que la phase la plus délicate est celle de la traduction. En réalité, celle-ci n'est qu'un aboutissement. À propos d'Héraclite, par exemple, la décision porte d'abord sur le statut des fragments qui nous sont parvenus : est-il légitime de les lire dans la perspective où Platon et ses suc-

cesseurs les placent, ou faut-il tenter de retrouver ce que cet auteur de l'extrême fin du VI^e siècle a pu vouloir dire, avec la culture qui pouvait être la sienne ? La question est aussi difficile à trancher que celle de savoir si l'on peut interpréter *Le Clavier bien tempéré* sur un grand piano romantique ou s'il est impératif de le jouer sur un clavecin. Quand Heidegger interprète Héraclite dans un langage de l'ontologie dont il sait bien qu'il n'était pas encore élaboré du temps de Platon, il fait comme ceux qui jouent Bach au piano : s'attacher à faire apparaître dans l'ancien ce qui annonce le plus récent. On peut considérer que l'on rend mieux justice à Bach en utilisant un instrument qu'il ne connaissait certes pas mais qui est plus à même de donner à entendre toute la richesse de ses compositions. La position est discutable mais tout à fait défendable. Toute l'affaire est de nuance : si l'on peut admettre que le piano valorise *Le Clavier bien tempéré*, il est douteux qu'on rende justice aux cantates de Bach en les faisant jouer par le grand orchestre mahlérien de la *Symphonie des Mille*.

Quand, au début de la *Métaphysique*, Aristote interroge tous les philosophes antérieurs sur la réponse qu'ils ont apportée à la question de la cause et qu'il les classe en fonction de ce critère, il les fait entrer dans le moule qui lui paraît pertinent à lui et dont il ne peut ignorer qu'il n'avait guère de sens pour eux. Or la classification qu'il opère ainsi va enfermer pour des siècles les auteurs concernés dans cette grille. Du point de vue aristotélicien, elle est parfaitement justifiée, mais on ne peut dire que justice soit ainsi rendue à des penseurs qui eurent peut-être d'autres préoccupations que celles de Platon et d'Aristote. Avant donc de se livrer à la traduction, il convient de sortir de ce classement doxographique, et en particulier de cette double tradition reprise à son compte par Diogène Laërce : l'une, ionienne, dont Thalès aurait été le fondateur ; l'autre, italique, issue de Pythagore. En sortir, c'est d'abord le mettre en évidence et en expliciter les présupposés. C'est ensuite proposer un autre classement, aussi indépendant que possible de ces filiations scolaires issues des dialogues platoniciens et de l'enseignement d'Aristote. On peut ainsi espérer mieux sentir l'originalité de chacun de ces penseurs, qui ne se préoccupaient pas d'apporter leur réponse propre à des questions qu'ils ne se posaient pas.

En sortant de ce classement devenu canonique, on se met en position d'entendre ce que chacun a dit, avec ses mots, pour répondre à ses propres questions. Accessoirement, on peut aussi préciser le découpage des citations, dont les limites ne sont pas

PHILOSOPHIE PREMIÈRE

toujours claires, dans des livres publiés en un temps où les guillemets n'étaient pas plus en usage que les autres signes de ponctuation.

Telle est la tâche que se sont donnée Laks et Most : revenir sur ce qu'avait accompli Hermann Diels, à la fin du XIX^e siècle, lorsque le grand érudit avait rassemblé tous les lambeaux disponibles des pensées d'auteurs présocratiques. Quoique complété en 1951 par Walther Kranz, le Diels avait conservé son économie première. On pouvait bien sûr l'enrichir encore avec des documents récemment découverts, comme le papyrus de Strasbourg contenant des fragments d'Empédocle. On pouvait aussi ajouter des textes arabes, syriaques, arméniens ou hébreux. On pouvait revenir sur certaines traductions : celles, allemandes, de Diels ; celles, italiennes, de Giovanni Reale ; celles, françaises, de Jean-Paul Dumont pour la Pléiade. Le monument désormais à notre portée fait tout cela mais surtout il bouleverse l'économie du Diels-Kranz, tant dans son ensemble que pour chaque notice : à la traditionnelle bipartition entre l'homme et l'œuvre est ajoutée une section sur la réception de la doctrine dans l'Antiquité. Cet ajout est d'une grande importance car c'est de ce côté que sont susceptibles d'apparaître les multiples déformations qu'a pu subir la pensée des uns et des autres. Il n'est pas non plus sans conséquence sur notre lecture des « présocratiques » – Laks et Most préfèrent inclure Socrate et donc parler de « préplatoniciens », ce qui est plus conforme au mode de réception de ces penseurs – de joindre à ceux que nous disons rétrospectivement avoir été des « philosophes » (quand le mot n'existait pas encore) ceux qu'Aristote appelle « théologiens » : des poètes comme Hésiode ou les tragiques.

Nous voici donc désormais dotés d'un ouvrage de référence dont les riches possibilités ne seront pas épuisées de sitôt. Il est d'autant plus utile qu'aucun éditeur français n'avait jusqu'alors jugé bon de publier le Diels-Kranz en édition bilingue. Les très riches pouvaient se le procurer dans l'édition allemande, les moins riches dans l'édition italienne disponible depuis dix ans dans une collection très facilement accessible. C'est aussi ce retard qui est ainsi comblé – comblant ainsi le lecteur, spécialiste ou pas.

Une critique du pouvoir aujourd'hui

***La publication en France,
trente ans après sa parution
en Allemagne, de l'ouvrage
qu'Axel Honneth avait tiré de sa
thèse, rédigée pendant ses années
d'études à l'Institut de sociologie
de l'Université libre de Berlin,
aide à comprendre ab initio les
distances qu'a prises son auteur
avec Francfort et son École
et ses principaux représentants,
Adorno et Habermas, même s'il
a ensuite enseigné dans cette ville
et dirigé le célèbre Institut
de recherches sociales.***

par Pierre Saint-Germain

Axel Honneth

Critique du pouvoir

**Trad. de l'allemand par Marianne Dautrey
et Olivier Voirol**

La Découverte, 384 p., 28 €

On y découvre comment s'est constituée la réflexion développée par Axel Honneth : dans le cadre d'une théorie critique de la société, quelle capacité les groupes sociaux ont-ils à faire évoluer leur situation et à échapper ainsi à une forme de résignation face à la domination ou de limitation à une activité communicationnelle ? Son texte, qui suit l'argumentation des auteurs qu'il relit pour montrer à quelles impasses ils aboutissent, fait passer à l'arrière-plan, par sa nature même, par son caractère démonstratif abstrait, l'enjeu politique qu'Axel Honneth rappelle lui-même dans la préface ajoutée pour le public français d'aujourd'hui. Relu de nos jours, il apparaît comme l'ambitieux et sévère programme d'une réflexion à venir.

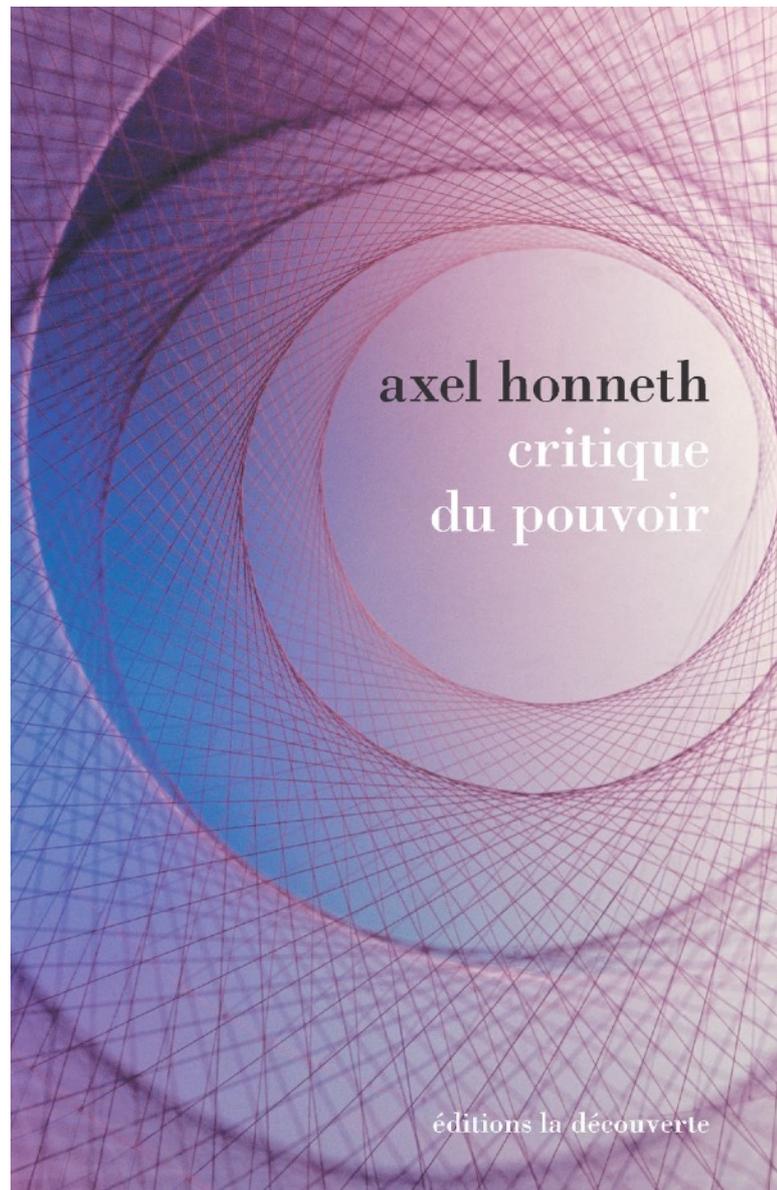
La thèse d'un nécessaire renouvellement de la théorie critique, formulée au début des années 1980, part du constat de l'échec de Horkheimer et Adorno à penser le social parce qu'ils en sont restés à une

UNE CRITIQUE DU POUVOIR AUJOURD'HUI

conception de la domination de la société sur le modèle de la domination de la nature par le travail, d'inspiration marxiste. Quelles que soient les inflexions qu'ils ont pu y apporter de retour d'exil, leur théorie de la domination élaborée pendant les années du fascisme, du nazisme et du soviétisme triomphants vaut pour l'époque du capitalisme installé où les institutions tiennent les individus dans leur dépendance ; il lui manque une théorie de la société qui ne laisse pas les individus purement en position de dominés mais leur donne la possibilité d'une interaction. Refusant ce réductionnisme, et pour échapper au « monopole » de l'école de Francfort en Allemagne de l'Ouest, Axel Honneth se tourne vers deux auteurs qui intègrent la dimension de l'agir social dans leur théorie : Michel Foucault et Jürgen Habermas.

Le premier, qui est venu à Berlin à plusieurs reprises, expose une théorie du pouvoir qui passe d'une approche sémiotique, structuraliste, à une analyse en termes de relations de pouvoirs et de savoirs, sur fond de « bataille perpétuelle ». Sauf que les luttes sociales cèdent le pas à une technologie de plus en plus fine de contrôle social. Ce béhaviorisme, pour Axel Honneth, n'explique pas « *les formes d'intégration des sociétés du capitalisme tardif* » et finalement Foucault rejoint Adorno d'une certaine façon : là où ce dernier voyait aboutir, résigné, le processus de civilisation, avec l'auto-aliénation des hommes, Foucault constate, dans ses études historiques, « *le processus objectif d'un accroissement du pouvoir social* ».

Habermas, en revanche, centre ses réflexions sur « l'interaction sociale ». Il pose la communication comme le moyen pour les membres d'une société de s'entendre sur des normes d'action : « *pour la première fois dans l'histoire du marxisme, l'entente par la communication devient un paradigme du social* ». Le consensus qui se réalise ainsi ne doit pas conduire pour autant à penser que, si « l'agir communicationnel » s'effectue dans « un monde vécu », le système et ce monde vécu s'autonomisent, sauf à reconduire les erreurs d'Adorno (le « *dualisme entre organisation et individu* ») et de Foucault (le « *dualisme entre appareil d'État et corps humain* »). Habermas ne tient pas les promesses d'une théorie communicationnelle en ne prenant pas en compte l'inégalité entre les groupes sociaux, qui ne peuvent interagir pour aboutir à un consensus moral que par le truchement de la lutte sociale : telle est « *la version alternative* » qu'en propose Axel Honneth à la fin de sa longue analyse.



C'était annoncer là un programme de travail qui l'a occupé effectivement pendant les années suivantes, comme il le rappelle dans sa préface pour l'édition française. Sans doute Axel Honneth ne rend-il pas justice aux auteurs dont il relit minutieusement l'œuvre. Adorno s'est défendu de l'accusation de résignation portée (pas seulement par Honneth) contre « *les vieux représentants de ce qu'il est convenu d'appeler l'École de Francfort* » ; Habermas, qui porte lui aussi la même accusation, partage pour l'essentiel l'interprétation de Foucault par Honneth, en faisant référence à *La critique du pouvoir* dans *Le discours philosophique de la modernité*. Mais on voit comment Axel Honneth procède en jouant un auteur contre l'autre pour avancer dans sa propre réflexion, centrée sur l'aptitude des groupes sociaux, au nom de l'égalité, à dialoguer de façon conflictuelle. Cette dimension de la lutte sociale sera mise en avant par le détour de la « lutte pour la reconnaissance » après une (re)lecture de Hegel.

UNE CRITIQUE DU POUVOIR AUJOURD'HUI

Dans *Ce que social veut dire* (Gallimard, 2013 et 2015), Axel Honneth a exposé le résultat provisoire de ses travaux, « l'idée que le social consiste essentiellement en une lutte pour la reconnaissance mutuelle », développée ensuite dans *Le droit de la liberté* (Gallimard, 2015) autour de la justice sociale déclinée selon les sphères d'action, pour garantir aux individus la liberté qui leur est promise.

Dans sa préface à *La critique du pouvoir*, Axel Honneth reconnaît qu'il a peut-être été trop dur en 1985 envers Adorno et Foucault et regrette « l'injustice » dont a été victime Habermas, accusé dans les années 1970 de trahir l'école de Francfort par son réformisme. Il n'en reproche pas moins à ce dernier, en 2014, son « tournant libéral ». Et s'il évoque dans *Ce que social veut dire* l'utilité « des différents courants de la philosophie sociale française » qui ne lui sert pas de « repoussoir » mais l'aide à préciser sa pensée, c'est surtout au « grand Durkheim » qu'il fait référence dans *Le droit de la liberté*, Foucault n'étant mentionné qu'incidemment et de façon négative, pour son oubli de l'État de droit.

Axel Honneth replace son travail dans le contexte politique de Berlin-Ouest, avant la chute du Mur, dans le prolongement des événements qui s'étaient produits depuis 1967. Il lui semblait erroné de croire en une opposition simple entre domination, pouvoir disciplinaire et capacité de révolte postulée ; il cherchait à travers la théorie critique, et l'apport de Foucault et de Habermas, à formuler une hypothèse cohérente avec l'état des sociétés libérales, celle d'une confirmation par la lutte sociale, contre les inégalités, de la promesse de liberté et d'égalité. Aujourd'hui, il considère que cette orientation est toujours d'actualité puisque ressurgit la vieille opposition entre pouvoir et révolte, reprise par un Antonio Negri ou un Slavoj Žižek « et autres héros de la gauche communiste ». Il la juge même « plus aberrante » parce que « ce qui reste de dispositions à la résistance du "peuple" est désormais plus mû par des idées néonationalistes et passéistes ». On peut se demander quand même si le « peuple » seul défend ces idées, et non aussi bien des intellectuels et dirigeants politiques. Et que pourra y changer *L'idée du socialisme*, pour reprendre le titre de son ouvrage de 2015 ?

L'empire du faux

Au moment où font rage les discussions sur la « post-vérité » et les « faits alternatifs » en politique, il est bon d'avoir un livre sur la source en principe la plus fiable de faits non alternatifs, la science. Las ! Les scientifiques aussi sont atteints, comme le montre Malscience, le livre rigoureux et tonique de Nicolas Chevassus-au-Louis, par les fake news. Heureusement même les fraudeurs n'ont pas encore invoqué les faits alternatifs. Il y a donc de l'espoir que la science continue à nous donner le la sur ce qu'est un fait et que les journalistes puissent au moins de loin s'inspirer d'elle.

par Pascal Engel

Nicolas Chevassus-au-Louis

Malscience, de la fraude dans les labos

Seuil, coll. « Science ouverte », 200 p., 18 €

Le livre de Nicolas Chevassus-au-Louis est un véritable inventaire de toutes les manières dont le faux se manifeste en sciences. Dans une conception idéale, hypothético-déductive, le savant propose ses hypothèses, en déduit des conséquences observationnelles, et si l'expérience les infirme, l'hypothèse est rejetée, cédant la place à une autre, jusqu'à ce qu'une théorie soit bien établie. Idéalement le savant recherche la vérité de manière désintéressée, pratique le scepticisme méthodologique, et s'adresse à une communauté, celle de ses pairs, qui ont reçu la même formation que lui et respectent les mêmes valeurs. Mais on sait que cette image idéale est rarement réalisée. Les hypothèses ne viennent pas toutes seules, ni sous forme organisée : le hasard, l'intuition, voire même l'inspiration jouent un rôle crucial. Les théories ne sont pas ordonnées comme des

L'EMPIRE DU FAUX

soldats de plomb ni structurées comme des axiomatiques (même si *post hoc*, après coup, on peut se livrer à des reconstructions rationnelles, qu'on enseigne dans les manuels). Enfin la relation des théories à l'expérience est complexe. Comme le soutint Duhem, il est rare qu'on puisse tester une hypothèse isolément sans tirer la bobine de la théorie d'arrière-plan qui se lie à elle, et surtout il n'est pas toujours aisé d'interpréter les données. Mais, aussi problématique soit souvent la manière dont on teste et reçoit les hypothèses en science, il y a, comme le disait Thomas Kuhn, un régime normal de la science, qui en fait la forme de savoir la plus fiable, la plus respectée et la mieux policée.

Certes, nombre de sociologues des sciences et de philosophes comme Paul Feyerabend n'ont pas cessé de nous expliquer que, non seulement ces idéaux et valeurs sont sans cesse battus en brèche, mais aussi qu'il n'y a pas de méthode ni de fondement rationnel à l'activité scientifique. On savait aussi que, pour reprendre une réflexion d'Ulrich dans *L'homme sans qualités*, les mœurs des savants ne sont pas si différentes de celles des braconniers. On en avait eu toutes sortes de confirmations en lisant par exemple la manière dont James D. Watson a narré la façon dont il avait volé l'hypothèse de la double hélice, ou la course effrénée à la découverte du virus VIH par les équipes du Dr Gallo et celles de Luc Montagnier. On avait bien entendu parler de l'affaire lamentable de la mémoire de l'eau, des plagiat des inénarrables frères Bogdanoff, des sorties de Claude Allègre contre le réchauffement climatique, du scandale du psychologue Stapel qui faussait toutes ses données, et d'un certain nombre d'autres scandales. Et l'on pensait que c'étaient là des exceptions, un peu trop médiatisées, mais ne remettant pas en cause le fonctionnement général de l'institution scientifique.

Mais la lecture de *Malscience* montre au contraire que la science normale produit de manière régulière des fraudes, des filouteries et des mensonges, des plagiat, des arrangements avec la méthode, les mesures, les voies de publication et de production des travaux scientifiques. Nicolas Chevassus-au-Louis se livre à une enquête extrêmement détaillée, aussi précise et chirurgicale que les situations qu'il décrit l'exigent, qui révèle que la fraude est presque devenue constitutive de la production scientifique. Elle affecte toutes les disciplines, mais surtout les disciplines biologiques et médicales, ce qui semble a priori normal, car ces dernières sont à la fois celles où les enjeux économiques et sociaux sont les plus saillants et celles dont les procédures de vérification

sont les plus fragiles. Mais on découvre aussi qu'elles affectent, bien que dans une moindre mesure, la science fondamentale, la physique et la chimie. Elle n'affecte pas les mathématiques, car l'erreur s'y détecte immédiatement. Mais tout mathématicien vous racontera des histoires de plagiat, et personne ne niera qu'il y a dans ce domaine aussi des biais, des modes et des formes de compétition.

Il n'est pas très difficile de trouver des explications à ce phénomène généralisé. La science est devenue technoscience et elle affecte toute l'économie et le devenir de la planète. Les pays qui, comme la Chine, la Corée et le Japon, étaient jadis des nains dans ce domaine sont devenus des géants, mais leurs chercheurs peinent encore à publier en anglais. Les revues scientifiques sont supposées passer au crible les articles, mais bien souvent les *referees*, débordés, laissent passer d'habiles contrefaçons. Le système même des experts pour les grandes agences de financement est loin d'être transparent (et le cas des conflits d'intérêt dans les grands groupes de pharmacie a assez défrayé la chronique). Le système de financement privilégie l'*impact factor* (le nombre de citations dans les revues les plus cotées, qui, par un effet de *feed back*, sont les plus lues) et on donne systématiquement plus de crédits à ceux qui ont déjà publié. Le *publish or perish*, la multiplication des articles (un article peut se dupliquer en deux ou trois autres) et le principe de Sarkozy (« *Qui paye décide* », qui revient à dire que l'on ne cherche, dans certains secteurs, que ce que les financeurs voudraient qu'on trouve) ont accéléré encore jusqu'à la surchauffe la machine à produire de la science. On publie aussi ce qui « marche », en privilégiant les découvertes sensationnelles, ou celles qui vont avoir a priori des impacts humains ou technologiques majeurs. Enfin le système de méritocratie scientifique, avec ses prix Nobel et ses médailles, ainsi que l'ensemble du système universitaire encouragent ces phénomènes (les crédits, depuis les années 90, ne sont plus récurrents, mais liés à des appels d'offre, où il faut nécessairement se vendre). Pire : alors que certaines fraudes sont rapidement découvertes et publicisées, les fautifs livrés à la vindicte populaire, d'autres mécanismes conduisent à l'*omertà* (comme le montre Chevassus-au-Louis dans un éclairant chapitre sur la tendance des Français à préférer cette méthode). Beaucoup de ces dispositifs favorisent les escrocs qui cherchent une carrière rapide, les ambitieux qui veulent acquérir du pouvoir ou l'étendre, et les entrepreneurs.

Nicolas Chevassus-au-Louis propose, en remède partiel à son constat lucide et déprimant de « *ralentir la science* », en la désindividualisant (en

L'EMPIRE DU FAUX

récompensant autant le labo que les chercheurs individuels), en la communalisant, en renonçant à l'*impact factor* et à l'envahissement de la bibliométrie. Mais c'est, je le crains, un peu comme espérer que Pierre et Marie Curie pourront rester dans leur petit laboratoire du cinquième arrondissement une fois que Monsieur Schutz aura obtenu ses palmes (dans le film du même nom). La Troisième République des sciences a à peu près autant disparu que celle des Lettres.

C'est d'ailleurs une question qu'on peut aussi se poser en refermant cet excellent livre : que dire du monde des lettres et des sciences humaines ? Si l'on suit le principe selon lequel plus une science est « molle », plus elle est susceptible d'être la proie du plagiat et de la fraude, on devrait s'attendre à ce qu'un livre semblable puisse s'écrire sur la sociologie, la psychologie, l'économie, et même la littérature et la philosophie. Et de fait on a encore en tête l'affaire [Maffesoli-Elisabeth Tessier](#), et des canulars comme celui qui mit aux prises récemment des imitateurs facétieux [de la prose d'Alain Badiou](#) dans l'*International Journal of Badiou Studies*, ou encore des affaires comme celles d'un vulgarisateur scientifique comme Étienne Klein [pris en flagrant délit de plagiat](#). On trouvera sans peine des équivalents dans le domaine des lettres et des sciences sociales des cas de fraude scientifique décrits dans ce livre. Si un « grand philosophe » peut être si aisément imité et canularisé n'est-ce pas qu'il y a quelque chose de louche dans la posture du gourou ?

Le syndrome est encore plus général. Ceux qui fraudent, dans les sciences ou dans les lettres ne sont pas tant à condamner parce qu'ils ont commis des grivèleries intellectuelles (les plagiaires plaident toujours l'étourderie, et minimisent leurs fautes), voire des escroqueries passibles de poursuites pénales, mais bien plutôt parce qu'ils ont péché contre l'Esprit. Comme l'a écrit Jon Elster, il y a un obscurantisme dur dans les sciences dures, qui tient au fait que la science normale a trop confiance dans ses méthodes, et se croit toute puissante. Il y a aussi un obscurantisme mou dans les sciences molles, qui vient de ce qu'on n'y respecte pas les valeurs intellectuelles et qu'on est prêt à produire des théories fumeuses sur n'importe en quoi en toute impunité (on a rarement vu un philosophe médiatique jeté en prison pour ses bêtises). Mais on peut se demander si le premier obscurantisme n'est pas moins grave que le second. Car au moins le savant fraudeur a une idée de ce qu'est la méthode scientifique et il la respecte minimalement, même si c'est pour servir à ses propres fins, tandis que le littérateur ou le philosophe marron la méprise.

Jackie : une Pietà sans pitié

Jackie, film du chilien Pablo Larraín, traite un genre peu exploré dans le cinéma contemporain : celui des Vanités. En recyclant une histoire galvaudée (les jours suivant l'assassinat de John F. Kennedy) la production américaine réussit pourtant à surprendre, autant par la mise à nue d'une Première Dame désemparée que par ses plans vertigineux.

par Steven Sampson

Pablo Larraín

Jackie

Avec Natalie Portman, Peter Sarsgaard, Greta Gerwig. En salle.

Un crâne.

Pas celui qu'on trouve dans un tableau du XVII^e siècle, posé sagement sur un bureau, ou faisant partie d'un cabinet de curiosités, rappel de la brièveté d'une vie, de combien l'existence humaine relève de la « vanité ».

Non, cette fois-ci le crâne est enterré, voire vivant. On ne le verra jamais dans ce film dont la violence du propos se traduit par son esthétique visuelle, par ses plans rapprochés et sa palette polychrome alternant couleurs vives – le rouge, le rose, le jaune – et la sobriété du noir et du gris dignes du deuil, et du pouvoir. Pour ne pas parler de sa musique, de ses brèves interludes symphoniques, où les notes de l'orchestre envahissent brusquement la bande sonore, telles les balles de l'assassin, dans une dissonance stridente, avant de s'atténuer dans une surdité évocatrice d'un coma.

Jackie est là, la vraie et la fausse.

Elle passe entre les colonnes des Marines, entre les regards insatiables des spectateurs avides de percer son secret, de savoir ce que c'est que de coucher avec le Président, de bercer tendrement sur ses

JACKIE : UNE PIETÀ SANS PITIÉ

genoux la coquille éclatée d'un cerveau à la frontière entre domination mondiale et voyage vers le royaume des ténèbres.

Son voyage à elle, couvrant les sept kilomètres qui séparent Dealey Plaza – site du calvaire – de Parkland Memorial Hospital, représente le centre névralgique du film, scène répétée pour rendre l'amplitude de la solitude des passagers de la Lincoln Continental pendant sa course effrénée vers la salle d'urgence, suivant le tracé d'une autoroute vide, cernée par des murs en béton, traversée par des ponts Art Déco, la voiture présidentielle seule, à part son escouade motocycliste, le silence qui l'entoure celui de l'instant entre l'irruption de l'histoire et le constat officiel de sa transformation.

Ces flash-backs interviennent au milieu du film, une fois qu'on a entendu Jackie parler, avec la voix acide, aristocrate et essoufflée qu'adopte Natalie Portman dans une performance si convaincante que même ceux qui ont déjà passé des dizaines d'heures à regarder et à écouter la vraie Jacqueline Kennedy finissent par croire que l'actrice israélo-américaine l'est.

Le film commence à Hyannis Port, à Cape Cod, dans la maison de vacances des Kennedy, une semaine après les événements, quand l'ex-Première Dame convoque Theodore White (pas nommé), correspondant de *LIFE Magazine*, venu l'interviewer pour qu'elle s'adresse à un peuple qui a perdu son Père.

La conversation entre la veuve et le journaliste, incarnée par Billy Crudup, est marquée par la familiarité et le sarcasme : dans une Amérique si respectueuse et formelle, à peine sortie du conformisme des années 1950, on s'étonne d'un échange où l'interviewer peut suggérer à Jackie qu'elle ferait une excellente journaliste à la télévision, propos auquel l'intéressée répond : « Êtes-vous en train de me donner du conseil professionnel » ?

Le correspondant se montre à la fois intimidé et sceptique par rapport à l'interviewée, la regardant droit dans les yeux pendant qu'elle fume cigarette après cigarette, nerveuse et enragée, portant un doux pull en cachemire qui révèle les tendons de son cou, lui conférant un air si fragile qu'on se demande comment Crudup fait pour se retenir. Parce qu'en effet, pendant tout l'entretien, la magnifique maison à Hyannis Port, décorée dans un style cosy



et anglais, semble être vide, il n'y que la veuve, l'interviewer et le fantôme de l'assassiné.

Cette femme timide, âgée de trente-quatre ans, exerce un pouvoir pervers sur son visiteur. Au début de l'échange, elle explique qu'elle entend conserver le droit de rédiger ses propos, ensuite elle s'exprime librement, révélant des pensées particulièrement intimes, avant de se reprendre. Crudup/White n'est pas dupe : « *J'imagine que vous ne me permettrez pas de transcrire tout cela.* » À Jackie de répondre : « *Non, parce que je ne l'ai jamais dit.* »

À quoi bon se livrer à un étranger si la confession sera sans conséquences ? Pablo Larraín prend le parti baroque de montrer – est-ce lié à sa culture sud-américaine ? – que tout est question de séduction. Les Kennedy n'ont jamais été aussi séduisants qu'assassinés – on pense au nom du groupe punk des années 80, les Dead Kennedys.

D'où la pudeur avec laquelle le cinéaste nous montre des images du président, de petites bribes – lors d'un concert à la Maison Blanche, à la fin de la visite guidée de celle-ci menée par la Première Dame, sur le tarmac à Love Field une demi-heure avant le meurtre, et même, pour un bref instant, un extrait de la vidéo montrant le couple présidentiel –

JACKIE : UNE PIETÀ SANS PITIÉ

le vrai – en haut de l’escalier à l’extérieur de leur avion juste après l’atterrissage à Dallas.

Le fait de voir rapidement les personnages historiques crée un effet de suspense et de frustration, une soif incessante de les apercevoir, comme si le spectateur pouvait les faire ressusciter avec son seul regard. Suspense nourri par l’habileté de Natalie Portman, dont l’allure et la tenue correspondent si bien aux images d’archives.

Quant à Caspar Philippson, c’est comme si un dessinateur avait saisi les traits essentiels de JFK avant de leur donner vie. Il ne s’agit pas autant de la ressemblance physique – déjà énorme – que d’une sorte de communion d’âmes : l’acteur danois incarne toute la grâce mélancolique du président, aidé par la caméra de Larraín, qui le filme de dos ou par des angles elliptiques afin d’accentuer le mystère.

Celui-ci n’est jamais aussi présent que dans l’unique image directe du martyr : le plan est en plongée, d’une grande hauteur, ce qui tranche avec les vues mille fois visionnées du film de Zapruder. On est époustoufflé de regarder l’événement par un angle si inconnu, comme si le réalisateur ouvrait une porte cachée afin de dévoiler une énigme familiale et ignorée.

C’est celui de la *vanitas*. Pourtant on ne voit pas le crâne – la *calvaria* – juste une masse de sang, de chair et de cheveux, posée sur les genoux d’une Première Dame habillée en tailleur Chanel rose, qui venait de se rasseoir après s’être précipitée vers l’arrière, sur le coffre, afin de ramasser quelques parcelles de la tête de son mari.

À la fin de l’interview, le journaliste complimente Jackie pour ses trois ans à la Maison Blanche : « *Ce fut du grand spectacle.* » Ces paroles s’appliqueraient-elles aussi aux événements de la dernière semaine ?

En guise de réponse, Pablo Larraín nous lègue le dernier plan du film : après avoir plié bagage, la *pietà* se trouve encore dans une limousine, en train de traverser les rues de la capitale, sur une bande sonore de *Camelot*, comédie musicale d’Alan Jay Lerner et Frederick Loewe, disque préféré de l’assassiné. À travers les vitres de sa voiture, elle aperçoit un camion chargé de mannequins, tous habillés en faux tailleurs Chanel.

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

Ici et là-bas

Au Théâtre des Quartiers d’Ivry, sur le site récemment restructuré de la Manufacture des œillets, Nasser Djemaï présente actuellement Vertiges qu’il a écrit et mis en scène : un magnifique spectacle intime et politique, ancré dans l’expérience de sa propre famille et de sa propre appartenance.

par Monique Le Roux

Vertiges

Texte et mise en scène de Nasser Djemaï.

Théâtre des Quartiers d’Ivry jusqu’au 12 mars.

Tournée jusqu’au 6 mai et la saison 2016-2017.

« *Comment participer à l’écriture de notre roman national, éviter la place assignée uniquement aux chapitres de la violence, la terreur ou l’échec ? Comment se projeter vers un avenir qui ressemblerait aux enfants de la terre d’accueil et non aux enfants de la honte ?* » Nasser Djemaï clôt ainsi une série d’interrogations, dans le programme du spectacle et l’édition du texte (Actes Sud-Papiers, 2017). Il est né en 1971 à Grenoble, a grandi dans une sorte de bidonville, près de la mine de ciment où travaillait son père, algérien. Puis il a vécu en 1987 la découverte enthousiaste des immeubles juste construits dans une cité ; il vit aujourd’hui le constat d’une dégradation accélérée, en rendant visite à ses parents. Après une solide formation théâtrale à l’École nationale supérieure de la Comédie de Saint-Étienne et en Grande-Bretagne, des débuts comme acteur, il a commencé à écrire et interpréter ses propres pièces. Dès la première, *Une étoile pour Noël ou l’ignominie de la bonté* (Actes Sud-Papiers, 2006), il a obtenu le prix Sony Labou Tansi des lycéens pour le théâtre francophone. La troisième lui a assuré une vraie reconnaissance : *Invisibles* donnait la parole à trois *chibanis*, vieux Maghrébins privés de retour au pays dix mois sur douze pour pouvoir toucher leur complément de retraite en France.

ICI ET LÀ-BAS

Pour *Vertiges*, Nasser Djemaï a procédé de la même manière que pour les pièces précédentes : il a consacré un long temps à un travail documentaire, de collectes de paroles, d'analyses de témoignages. Mais il a dû aussi s'inspirer de sa propre expérience, celle d'un transfuge de classe. Il a créé le spectacle à Grenoble, en tant qu'artiste associé à la MC 2 ; il le reprend au Théâtre des Quartiers d'Ivry, où il est aussi artiste associé, avant une longue tournée, comparable à celle d'*Invisibles*, joué de 2011 à 2015. Peut-être la personnalité de Nasser Djemaï, la distribution de quatre interprètes d'origine maghrébine sur six contribueront-elles à favoriser le retour d'une représentation complexe et nuancée vers ceux qui l'ont inspirée, qui restent le plus souvent éloignés du théâtre.

La pièce obéit à une dramaturgie traditionnelle, mais rompt avec une simple imitation réaliste par une dimension onirique et fantastique. Le retour d'un personnage longtemps absent bouleverse une situation figée, déclenche une crise qui va crescendo, jusqu'à l'apaisement final. Dans une famille d'origine algérienne, Nadir (Zakariya Gouram) est le seul des trois enfants à avoir quitté le foyer. Mais, à cause d'une séparation d'avec son épouse Hélène, il revient, sans préciser les raisons de son séjour. Il trouve son père (Lounès Tazaïrt) malade, obsédé par le retour au pays et l'achèvement d'une maison en cours de construction, sa mère (Fatima Albout), sa sœur (Clémence Azincourt) et son frère (Issam Rachyq-Ahrad) dépassés par les problèmes quotidiens. Il tente vainement de les faire changer, de les soustraire à la présence d'une voisine (Martine Harmel) qu'il juge maléfique. Mais lui-même doit remettre en question ses certitudes, se trouve déstabilisé dans sa volonté de tout régenter, d'affirmer sa supériorité.

Nasser Djemaï évite ainsi tout manichéisme, mais il met en lumière le décalage culturel entre un fils intégré dans la société française et le reste de la famille, enfermé dans le foyer, coupé du centre ville, plus encore le père habité par la nostalgie des origines, pourtant devenu étranger à son pays natal. Il n'évade pas certains problèmes : la pression sur la mère pour le port du voile, l'autoritarisme du chef de famille, l'entraide de la part d'un voisin islamiste, les trafics des jeunes au chômage, il procède par de brèves allusions du dialogue. Le risque d'un constat sociologique est désamorcé par le travail de l'écriture. Le texte privilégie une langue quotidienne, le plus souvent

sous forme de courtes répliques, parfois de soliloques, l'évocation par exemple du bidonville de son enfance par Nadir, de monologues, révélateurs d'une intimité tue, d'appels téléphoniques à l'épouse désireuse de divorcer. Sans rien de caricatural, il restitue la différence entre le parler de la mère, caractérisé par une maîtrise incertaine du Français, et celui du père, normalisé par le monde du travail, mais perdu dans le délire d'avant la fin.

Le spectacle doit aussi sa réussite à l'apport de Nasser Djemaï à son propre texte, parfois légèrement raccourci ou modifié. La mise en scène le désarrime progressivement du réalisme initial, de l'agitation de la famille au retour du fils, dans le cadre d'une cuisine en formica (scénographie d'Alice Duchange). Le mur du fond devient le support de projection pour diverses vidéos (réalisées par Claire Roygnan) : façades des immeubles HLM, bibliothèque remplie des dossiers fantasmés par Nadir, montée des eaux... Surtout l'approche de la mort pour le père plonge l'ensemble dans un climat fantastique, suggéré dès le début par l'errance de la voisine comme éclairée de l'intérieur, de grosses bougies à la main. Et la toilette funéraire, qui réconcilie la famille, après le refus de l'imam par Nadir, mais dans l'observance d'un rite musulman, constitue un très rare moment de théâtre. Les seaux, d'où la voisine faisait ruisseler l'eau sur ses mains dans le long silence d'ouverture, sont ramenés pour que chacun lave le corps du père avant son enveloppement dans le linceul.

Avec *Vertiges*, la petite salle du Lanterneau connaît une belle inauguration. Elle fait partie de l'ensemble magnifiquement restructuré de la Manufacture des œillets. Ce site industriel, fondé en 1890, remanié à diverses reprises, a été racheté en 2009 par la ville d'Ivry-sur-Seine. Après dix-huit mois de travaux, sa réouverture en décembre dernier, il a été confié, avec ses deux salles, son atelier, son immense halle, au Théâtre des Quartiers d'Ivry, devenu Centre dramatique national, créé en 1972 par Antoine Vitez, dirigé actuellement par Élisabeth Chailloux et Adel Hakim. Celui-ci a inauguré « la fabrique », espace de quatre cents places, avec *Antigone*, de Sophocle, puis sa très belle pièce, *Des roses et du jasmin*, histoire sur trois générations, de 1944 à 1988, de Juifs et de Palestiniens, jouée en arabe, surtitré, par les acteurs du Théâtre national palestinien, présentée actuellement en tournée.

Chronique pré-électorale (3)

« *Nous eûmes droit ensuite à des déclinaisons sur ce « corbillard » si utile.* »

Jean-Luc Mélenchon,
22 février 2017

par Charles Bonnot

« *Franchement : un mot et tout est fini ?* » s'interroge Jean-Luc Mélenchon dans un billet publié sur son blog le 22 février et intitulé « Chronique d'un rendez-vous manqué ! ». Il y résume « *l'histoire triste* » qui a mené à l'échec du rapprochement de sa candidature avec celle de Benoît Hamon et déroule les épisodes jusqu'à ce mot fâcheux qui aurait enterré le projet d'union des gauches, l'assimilation du Parti Socialiste à un « *corbillard* » lors d'une interview sur BFM TV : « *Et ce qui dérange et qu'on met sous le tapis, c'est les raisons pour lesquelles les socialistes ont perdu la moitié de leurs voix. Donc je n'ai pas l'intention d'aller m'accrocher à un corbillard.* ». Puis le candidat de la France Insoumise fustige les réactions indignées de ses anciens camarades socialistes avec cette phrase : « *Nous eûmes droit ensuite à des déclinaisons de ce « corbillard » si utile.* »

On remarquera en premier lieu la délicatesse flaubertienne de ce passé simple à la première personne du pluriel, dont l'emploi constitue peut-être le geste le plus audacieux et anti-système qu'il nous ait été donné de voir à ce stade de la campagne, tant il est vrai que cette forme est volontiers considérée comme vieillie, voire archaïque, par la majorité de nos concitoyens. Cet emploi est pourtant conforme à l'un des traits

saillants de la rhétorique mélenchoniste et de la *persona* qu'il construit au fil ses interventions publiques : la rupture. On le voit ici : la modernité du support (un blog, relié à des comptes sur les réseaux sociaux et une chaîne Youtube régulièrement alimentée) tranche avec des aspects propres à une écriture plus classique (ce passé simple en l'occurrence), le rythme de la phrase, porté par un alexandrin et un octosyllabe, alterne dans le paragraphe avec des phrases déverbales censées incarner des cris de colère (« *Comédie !* », « *Et avec quelle brutalité !* »), lesquels sont aussi exprimés par un lexique et une syntaxe plus proches du langage parlé (« *Juste un peu frontal, non ?* »). Ces ruptures de ton et de registre font partie des traits qui rendent les interventions de Mélenchon facilement identifiables par les électeurs.

Dans cette phrase, le terme « *déclinaison* » est plus discutable, puisqu'il désigne plutôt les différentes formes que peut prendre un même mot selon sa fonction grammaticale, comme c'est le cas en latin ou en allemand. Ce que Mélenchon évoque, comme il le précise plus bas dans son billet, c'est l'interprétation qu'en fait le porte-parole de Benoît Hamon, lequel se formalise d'entendre son candidat assimilé à croque-mort. Et bien sûr, le sujet devient polémique.

Jean-Luc Mélenchon a beau être outré par l'interprétation qu'on fait de ses propos, c'est le risque qu'entraîne la pensée par analogie : si on assimile le Parti Socialiste à un corbillard, il n'est pas absurde, par glissement métonymique et syllogistique plus que par « *déclinaison* », de supposer qu'on prend celui qui le dirige pour un croque-mort. Ce raisonnement n'a certes rien d'inévitable, mais le fonctionnement de la métaphore ouvre la voie à une glose de ce type. On peut aussi se demander quelle nuance distingue un conducteur de corbillard d'un croque-mort dans les propos électoraux d'un candidat à la présidentielle. La



CHRONIQUE PRÉ-ÉLECTORALE (3)

première image serait-elle plus porteuse d'espoirs ou moins péjorative que la seconde, compte tenu de leurs connotations socioculturelles communes ? Ainsi, même s'il faut convenir que l'attaque *ad hominem* dont il est accusé n'a pas été explicite, il semble pour le moins excessif de parler, comme le fait Jean-Luc Mélenchon un peu plus bas, de « *crescendo purement inventé* » : d'une part parce qu'il n'est pas certain qu'une image soit plus violente que l'autre, d'autre part parce que l'association d'idées sur laquelle repose ce glissement n'est pas sans fondement.

Par ailleurs, il est intéressant de remarquer que le mot corbillard est ici entre guillemets, ce qui n'est pas systématiquement le cas dans le reste du billet. Ces guillemets ne sont pas nécessaires à une bonne compréhension, notamment parce que le terme et son contexte d'apparition initial ont déjà été explicités. De fait, ils nous indiquent que ce corbillard n'est pas un véhicule, mais le mot lui-même, décrit comme signe représentant cette réalité. S'il n'est pas rare que les scripteurs emploient des guillemets pour expliciter la boucle autonymique, du fait de ce qu'Authier-Revuz appelle une « *fétichisation pour les dispositifs de notation désambiguïsatrice* », il aurait de toute façon été incongru de croire qu'il était ici question de l'utilité d'un corbillard en tant que tel, laquelle ne saurait être remise en question.

L'emploi de cette modalité est très fréquent dans le discours politique, puisque le législateur est amené à modifier la société par son emploi des mots, lesquels sont donc bien évidemment soumis à discussion dans les travaux parlementaires, mais aussi parce qu'une bonne partie des débats et polémiques, notamment en période électorale, portent sur la problématique de la mise en mot commentée de façon autonymique : adéquation du discours au réel, inter-compréhension réussie ou non, propositions de définition des mots employés, etc.

Ces guillemets, qui pourraient paraître anecdotiques, ont donc aussi un rôle à jouer dans cette polémique-ci, car ils permettent à Jean-Luc Mélenchon d'accuser les socialistes de faire de ce « *corbillard* » un prétexte pour mettre fin aux négociations, tout en le dissociant de sa propre intervention initiale. Ainsi mis à distance, ce mot « *si utile* » devient un élément de discours qui circule dans les prises de paroles diverses, et Jean-Luc Mélenchon n'est plus le seul responsable de son emploi. De quoi faire un peu oublier qu'en provoquant l'ire de ses ex-futurs alliés, ce mot ne lui aura pas été inutile non plus.

Notre choix de revues

Dans une nouvelle chronique à plusieurs mains, En attendant Nadeau effectue un petit tour des revues. Pour ce premier épisode, K.o.s.h.k.o.n.o.n.g. qui dans sa onzième livraison publie un texte inédit d'Anne-Marie Albiach et Les Cahiers de Tinbad. On s'arrêtera aussi sur l'espace de réflexion que constitue Siècle 21, sur le très beau dossier consacré à Marie-Hélène Lafon dans Les moments littéraires, sans oublier une nouveauté, L'entretien, animé par Laure Adler et Alain Veinstein.

par En attendant Nadeau

K.o.s.h.k.o.n.o.n.g., n° 11

K.O.S.H.K.O.N.O.N.G.

REVUE DIRIGÉE PAR JEAN DAIVE • CHEZ ÉRIC PESTY ÉDITEUR

La revue dirigée par Jean Daive, *K.o.s.h.k.o.n.o.n.g.*, qui paraît trois fois par an, publie un texte inédit d'Anne-Marie Albiach, « La Mezzanine », écrit dans l'urgence, fin 1982. « *Je commence à trembler. Qui ne tremblerait pas. Sans attache. Sans lien. Sans huile pour la lampe.* » Et un long poème-collage de Rachel Blau du Plessis, « La vie au jour le jour » : « *“La nature des choses” est une relation dense – à la fois embrouillée et organisée.* » T.S.

La revue se trouve en librairie au prix de 11 €. Les numéros à l'unité peuvent également être envoyés sur commande accompagnée d'un chèque à l'ordre d'Éric Pesty Éditeur, 10, rue des Mauvestis, 13002 Marseille, au tarif de 12,05 € (frais de port compris). Plus d'informations sur le site de la revue [K.o.s.h.k.o.n.o.n.g.](http://www.k.o.s.h.k.o.n.o.n.g.com)

NOTRE CHOIX DE REVUES

Les Cahiers de Tinbad, n° 3

LES CAHIERS DE TINBAD

LITTÉRATURE / ART.

La très belle revue bi-annuelle de littérature et d'art créée et fabriquée par Guillaume Basquin et Jean Durançon propose beaucoup d'œuvres en cours qui disent l'importance d'écrire « entre », d'écrire « avec » pour renouveler la poésie et ses formes, pour faire de la critique un art. Les notes sur Robert Walser racontent l'histoire d'un triple envoûtement, celui de l'auteur, celui de Sebald et celui de Jacques Laurans qui la raconte. Une photo de Jeff Wall donne lieu à une réflexion très forte d'Éric Rondepierre sur la fiction et l'expression. Des fragments de Jacques Sicard transposent le cinéma ou l'image en poème : c'est un « *ciné-poème (entre image et texte)* », écrit Guillaume Basquin. On lira des fragments d'œuvres en cours, dont certaines sont très frappantes. Ainsi, *Entre*, de Philippe Jaffaux : le texte est ponctué à l'aide d'une paire de dés : « *La résistance d'une paire de dés imprègne les jeux d'un curseur* » ; « *Notre lumière s'offre aux variations d'une absence incantatoire* ». Surprenant aussi, le poème « *Unica Zürn* » de Perrine Le Querrec, avec elle et sur elle. « *Le courant emporte ton trait/ Il dilue les lignes les ondule...* » *Le (L)ivre de papier* de Guillaume Basquin entraîne l'écriture de deux textes très différents, tous deux de l'ordre de la performance, qui disent à quel point écrire, c'est faire écrire, inventer d'autres voix. **T. S.**

On trouve la revue en librairie au prix de 15 € (ce qui n'est pas cher car elle fait quand même 128 pages). La liste des librairies est disponible sur le site des éditions Tinbad. On peut aussi s'abonner (28 € pour 2 numéros) auprès des éditions Tinbad, 5, rue des Beaux-Arts, 75006 Paris.

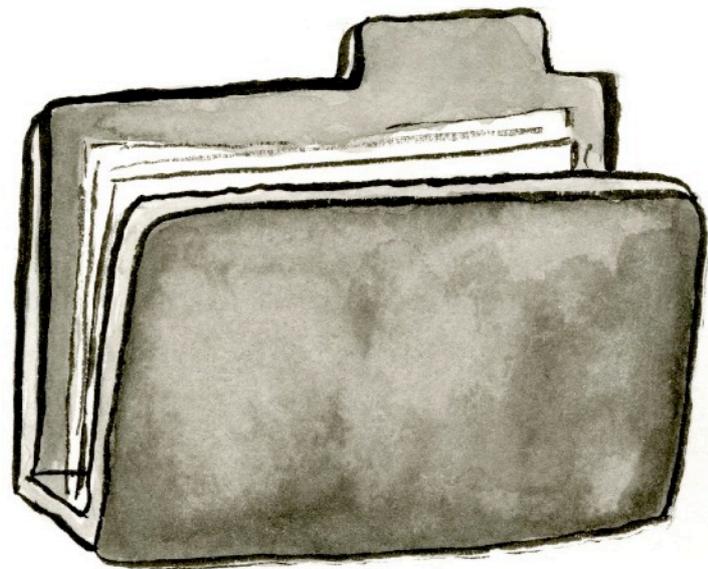
Les moments littéraires, n° 37

LES MOMENTS LITTÉRAIRES

Revue de littérature

La revue consacre une grande partie de son 37^e numéro à un très beau dossier sur Marie-Hélène Lafon, avec un entretien, un texte de Mathieu Riboulet et un autre de Pierre Bergounioux sur elle et un extrait de son journal de l'été 2016. On en apprend beaucoup sur l'auteur du *Soir du chien* et des *Pays*, née à Aurillac et dont l'œuvre porte la force de tous les déplacements – social, géographique, généalogique – qu'elle a dû effectuer. Comme l'écrit Pierre Bergounioux dans le court texte qu'il lui consacre sous le titre « *La Fugitive* » : « *La littérature ne tombe pas du ciel. Elle sourd du sol de l'existence, laquelle, on le sait, est traversée par la division du travail, la lutte des classes aux prises dans le procès de production.* » **T. S.**

128 p., 12 €. Plus d'informations [sur le site de la revue Les moments littéraires.](#)



NOTRE CHOIX DE REVUES

Siècle 21, Littérature et société, n°29

siècle
21



Littérature & société

Revue semestrielle illustrée par des graveurs ou des dessinateurs, *Siècle 21* se donne pour objet la littérature étrangère actuelle à travers des textes inédits, ainsi que la présentation d'auteurs français. C'est aussi un espace de réflexion, alimenté par des chroniques traitant des sujets les plus divers. Ce dernier numéro propose une incursion dans la littérature vietnamienne contemporaine, une belle découverte qui ne restera pas sans lendemain. On retient par exemple l'étrange histoire d'un homme et d'un corbeau (Pham Trung Khâu, *Un amour de corbeau*), ou la relation originale qui s'établit entre trois jeunes artistes, deux femmes et un homme qui, grâce à la chirurgie esthétique, « *reste toujours étranger à lui-même* ». (Phan Hôn Nhien, *La clef*).

Le dossier consacré à Andreï Makine, élaboré par Murielle Lucie Clément, offre un éclairage intéressant sur le grand romancier d'origine russe auteur du *Testament français* qui, en inventant Gabriel Osmonde, menait une double vie littéraire. On citera parmi les chroniques celle de Jérôme Vérain, qui prend ses distances avec le mouvement « Bleu Blanc Zèbre » d'Alexandre Jardin, et un beau texte de Roberto Ferrucci, traduit de l'italien par Claudette Krynk, qui rend aux lieux qu'on fréquente un hommage à la façon de Georges Perec.

On est surpris enfin de découvrir à travers une douzaine de textes inédits la place de la honte dans notre vie quotidienne, une aubaine pour la littérature : « *Honte / Honte et honte, / Humanité marâtre, ton miroir* » (Françoise Clédât).

J.-L. T.

[Plus d'informations sur le site internet de la revue Siècle 21.](#)

L'entretien, n° 1

L'ENTRETIEN

On est souvent fasciné par la parole des écrivains. On lui attribue une densité particulière. Consacrer une revue intégralement à des entretiens, à des conversations avec des écrivains, des artistes ou des penseurs – aussi divers que Bernard Noël, Ana Teresa De Keersmaecker, Jean-Jacques Schuhl ou Erri De Luca – consiste, écrivent ses animateurs (Laure Adler et Alain Veinstein) à restituer « *une pratique* », à « *être à l'affût d'une relation juste avec la vérité* ».

Avec *L'Entretien*, ils l'instituent ouvertement en un « *genre littéraire à part entière* » dont le but serait de « *faire passer à l'écrit l'intensité des moments privilégiés vécus à l'oral* », d'inscrire des voix dans un autre tempo. Dans ces conversations, il y a en effet, comme ils l'écrivent, une « *tension* » qui accepte que « *la pensée doit respirer* ». Sans idéologie, sans a priori, ils souhaitent collecter « *les paroles vives* » d'artistes, en retirer un certain « *plaisir* ».

Dans le premier numéro, on est ébloui, comme toujours, par les paroles à la fois profondes et distancées d'António Lobo Antunes qui confie l'immense joie et l'effort d'écrire, l'obscurité qui entoure celui qui écrit quand il a « *l'impression d'être d'un côté de la paroi, alors que le papier est de l'autre côté* » parce qu'on « *écrit toujours dans le noir, comme on vit un peu dans le noir également* ».

En se plongeant dans ces entretiens, souvent passionnants, accompagnés de belles images, très élégamment mis en page, on éclaire un peu ce noir, peut-être pour un instant seulement, mais c'est très réconfortant.

H. P.

L'Entretien, édité par les Éditions du sous-sol, paraîtra trois fois l'an. Deux numéros sont déjà disponibles en librairie au prix de 25 €.