

L'art de publier des essais

**Entretien avec
Alexandre Laumonier,
un éditeur de sciences
humaines qui « soigne
l'objet-livre-papier »
avec Zones Sensibles**

**Le Maroc est l'invité
d'honneur du Salon
du livre de Paris.
En attendant Nadeau
a choisi de faire entendre
des voix singulières**

Et aussi...

***La révolution sociologique
et l'âge des sciences sociales***

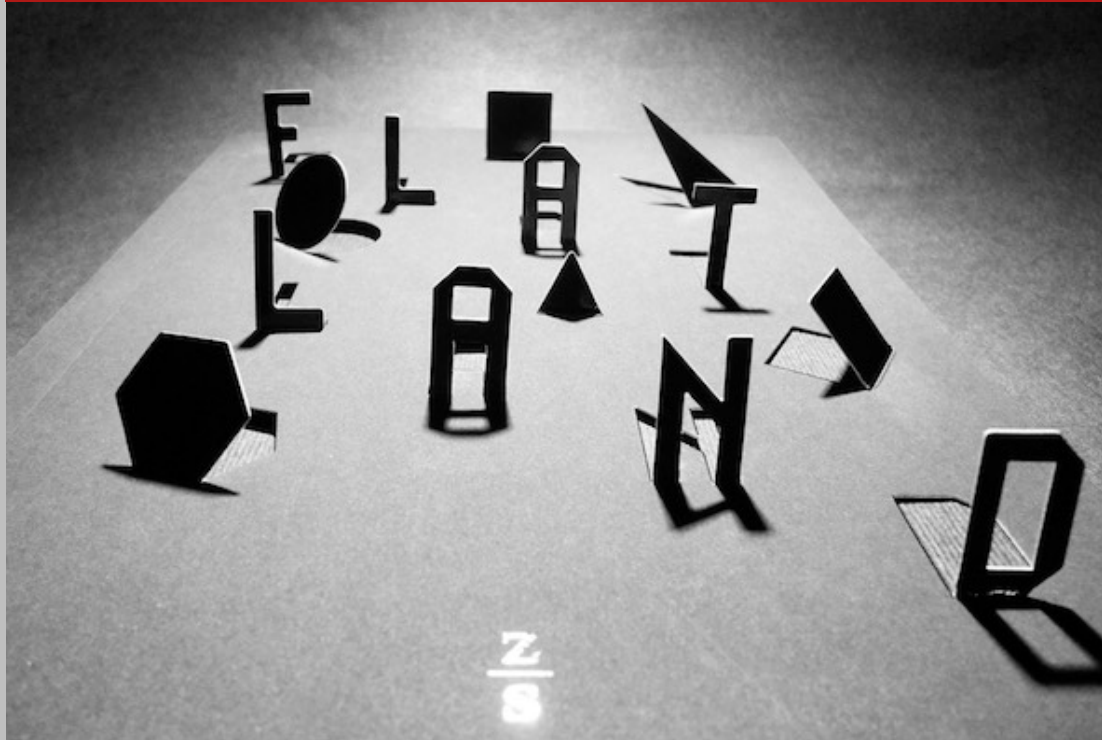
**Envisager Houellebecq
sans le dévisager**

***La montagne magique :*
L'Europe malade
au sanatorium**

**Comment rêvait
l'homme médiéval ?**

**Miguel Torga,
fureur et mystère**

Le Koala de Lukas Bärfuss



Le Maroc autrement

Le Maroc autrement	p. 3	Lukas Barfüss Koala <i>par Jean-Luc Tiesset</i>	p. 23	Mayotte Bollack Démon et dragons <i>par Marc Lebiez</i>	p. 46
Entretien avec Mohammed Benis propos recueillis par Tiphaine Samoyaut	p. 4	Gabriel Josipovici Dans le jardin d'un hôtel <i>par Steven Sampson</i>	p. 25	Évelyne Grossman Éloge de l'hypersensible <i>par Christian Limousin</i>	p. 48
Kenza Sefrioui Le livre à l'épreuve <i>par Tiphaine Samoyaut</i>	p. 7	Primo Levi Moi qui vous parle <i>par Norbert Czarny</i>	p. 27	Michel Lussault Hyper-lieux <i>par Maïté Bouyssy</i>	p. 50
LITTÉRATURE					
Jacques Stephen Alexis L'étoile Absinthe <i>par Néhémy Pierre-Dahomey</i>	p. 8	Vladimir Maïakovski Ma découverte de l'Amérique <i>par Odile Hunoult</i>	p. 28	Rêves de soi : les songes autobiographiques au Moyen Âge <i>par Dominique Goy-Blanquet</i>	p. 52
Joël Cornuault Le sentiment des rues <i>par Roger-Yves Roche</i>	p. 10	Thomas Mann La montagne magique <i>par Jacques Le Rider</i>	p. 31	Gerhard R. Kaiser (dir.) Deutsche Berichte aus Paris, 1789-1933 <i>par Stéphane Michaud</i>	p. 54
Mark Green Comment construire une cathédrale <i>par Julia Peslier</i>	p. 11	Paula McGrath Génération <i>par Claude Fierobe</i>	p. 33	Marc Joly La révolution sociologique <i>par Jean-Louis Fabiani</i>	p. 57
Michel Houellebecq <i>par Maurice Mourier</i>	p. 14	Donal Ryan Une année dans la vie de Johnsey Cunliffe <i>par Liliane Kerjan</i>	p. 35	ARTS	
Caroline Lamarche Dans la maison un grand cerf <i>par Shoshana Rappaport-Jaccottet</i>	p. 17	Miguel Torga Contes de la Montagne <i>par Linda Lê</i>	p. 36	Tennessee Williams Soudain l'été dernier Christine Angot Un amour impossible <i>par Monique Le Roux</i>	p. 60
Melvil Poupaud Voyage à Film City <i>par Alicia Marty</i>	p. 18	Entretien avec Ariane Dreyfus <i>propos recueillis par Gérard Noiret</i>	p. 39	CHRONIQUES	
Pascal Roze Lonely Child <i>par Jean Lacoste</i>	p. 19	IDÉES		Chronique pré-électorale (2) <i>par Charles Bonnot</i>	p. 62
Serge Doubrovsky <i>par Roger-Yves Roche</i>	p. 21	Entretien avec Alexandre Laumonier <i>propos recueillis par Ulysse Baratin</i>	p. 41	Notre choix de revues (2) <i>par En attendant Nadeau</i>	p. 64

Numéro 28

Sa région, Trás-os-Montes, a inspiré à l'écrivain portugais Miguel Torga des *Contes de la montagne* « pleins de fureur et de mystère », selon Linda Lê, qui rend compte de la belle édition intégrale de ces récits, peuplés d'« *éclopés de l'existence* ».

Le « *timide* » Primo Levi, lui aussi, aimait la montagne, et *La Montagne magique*, lit-on dans les conversations avec Giovanni Tesio, conversations de 1987, inédites et inachevées, en raison du décès de l'écrivain. Norbert Czarny nous les présente.

Le germaniste Jacques Le Rider ne se contente pas d'expertiser une nouvelle et apparemment excellente traduction de *La Montagne magique*, il remplace le classique de Thomas Mann dans l'angoissant contexte de l'époque. Serait-il aussi le nôtre ? Stéphane Michaud donne envie de lire l'ouvrage (en allemand) de Gerhard Kaiser sur les relations littéraires et journalistiques entre Paris et l'Allemagne, de la Révolution française à 1933. Une thématique plus que jamais d'actualité.

C'est pour restituer la complexité du réel qu'écrivains et penseurs inventent des termes et forgent des notions nouvelles. Albert Memmi, « *Juif tunisien de culture française et de gauche* », selon Albert Bensoussan, a inventé le terme *hétérophobie*, haine de l'Autre. Christian Limousin s'intéresse aux différentes facettes de l'*hypersensibilité* selon Evelyne Grossman, tandis que Maïté Bouyssy fait une lecture critique de la notion d'« *hyper-lieu* » proposée par le géographe Michel Lussault ; elle plaide plutôt pour les « *espaces peu métropolisés* ».

Les « nouvelles géographies » de la mondialisation sont pourtant là, qui offrent des occasions surprenantes de voyage : Alicia Marty raconte les drôlatiques tribulations de Melvil Poupaud lors d'un tournage en Chine ; Odile Hunoult décrit le périple militant de Maïakovski en Amérique ; Jean-Luc Tiesset a lu *Koala* de l'écrivain suisse Lukas Bärfuss : le suicide d'un

frère incite le narrateur à un grand voyage (en Australie) afin de comprendre pourquoi ce dernier avait choisi le koala comme totem.

C'est un Michel Houellebecq inattendu, lecteur de Schopenhauer et admirateur de Huysmans, cartographe des territoires de notre monde abîmé, que restitue Maurice Mourier, dans une recension sereinement objective du Cahier de L'Herne consacré à cet auteur contesté, et probablement majeur.

Dans une substantielle recension, dont la problématique n'est peut-être pas sans affinités avec celle de Houellebecq, Jean-Louis Fabiani, tout en soulignant les qualités du livre de Marc Joly, conteste que la sociologie du XIX^e siècle ait radicalement privé aujourd'hui de raison d'être et de légitimité l'interrogation philosophique, ce dont les philosophes ne peuvent que lui savoir gré.

Deux annonces enfin : *EaN* consacre désormais une rubrique essentiellement informative aux revues qui travaillent trop souvent dans l'ombre pour la littérature en accueillant jeunes auteurs et textes inédits. Et dans le cadre de ce numéro, nous aurons le plaisir de consacrer une Une spéciale au Maroc, invitée cette année du Salon du livre de Paris, qui ouvrira ses portes le 24 mars.

J. L. 15 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

Le Maroc autrement : festival off

En attendant Nadeau est heureux d'annoncer la programmation du festival off : le Maroc autrement, ouvert sur la cité et hors des sentiers battus de la sélection officielle du Salon du livre de Paris.

Au programme : à Ivry-sur-Seine, une rencontre avec Kenza Sefrioui sur *Le livre à l'épreuve*. L'auteure a donné un entretien à *En attendant Nadeau* [sur la situation réelle du livre au Maroc](#) ; elle évoquera également la revue *Souffles*, un temps fort de l'histoire littéraire et politique marocaine le mercredi 22 mars à l'École Normale Supérieure. Une autre revue, *Nejma*, sera au centre d'un débat le soir même à la librairie l'Écume des pages, à Paris. Autre rencontre à ne pas manquer : le mardi 28 mars à 19h30 à la Librairie Les Oiseaux rares entre Kaoutar Harchi et Kenza Sefrioui sur le livre et les circuits de production, de diffusion et de validation des idées. Kaoutar Harchi qui parlera le jeudi 30 mars à 19h à la librairie Le Rideau rouge de son livre *Je n'ai qu'une langue, ce n'est pas la mienne*.

Le Maroc aujourd'hui ? Un tour d'horizon sera organisé le 22 mars à l'Iremmo à travers la collection Enquêtes dirigée par Hicham Houdaïfa. Ce dernier évoquera également son livre *Dos de mulet, les oubliées du Maroc profond* publié aux éditions En toutes lettres, à la librairie Folies d'encre à Saint-Denis le vendredi 24 mars, à 19h30. Le même soir à la librairie Palimpseste seront annoncés les résultats du prix de nouvelles épistolaires organisé par Axelle Moanda, qui a fait correspondre de jeunes plumes du Maroc et de France. Sans oublier, deux jours plus tard, au New Morning, une soirée festive avec plusieurs auteurs pour lire leurs textes, et ceux de grands absents. Et d'autres rendez-vous encore...

Vous pouvez télécharger le programme complet en PDF [en suivant ce lien](#).

Samedi 18 mars à 19h30 à la Librairie Les Oiseaux rares
Lancement de la programmation off avec un hommage à Mohamed Khair-Eddine. Animé par Kenza Sefrioui avec lectures de textes.

Lundi 20 mars de 10h30 à 12h à l'INALCO
Rencontre avec les étudiants sur le parcours de Kenza Sefrioui.
Avec Kenza Sefrioui.

Lundi 20 mars à 19h à l'ENS
Les éditions de la Librairie des Colonnes : passeur de classiques
Discussion avec Simon-Pierre Hamelin et Salim Jay sur le travail de réédition et de traduction mené par les éditions de la Librairie des Colonnes.

Mardi 21 mars à 19h30 à la librairie Envie de Lire à Ivry-sur-Seine
Le livre à l'épreuve, les failles de la chaîne au Maroc, Kenza Sefrioui (En toutes lettres, collection Enquêtes)
Un livre d'enquêtes sur la situation du livre au Maroc.
Avec Kenza Sefrioui.

Mercredi 22 mars à 11h10 à l'ENS
La revue *Souffles*, un temps fort de l'histoire littéraire et politique marocaine, par Kenza Sefrioui.

Mercredi 22 mars à 18h30 à l'Iremmo
Le Maroc aujourd'hui ? Tour d'horizon à travers la collection Enquêtes dirigée par Hicham Houdaïfa.

Mercredi 22 mars à 19h à la Librairie l'Écume des pages
La revue *Nejma* : littératures sans frontières.
Avec Simon-Pierre Hamelin et Lotfi Aoulad, rencontre animée par André Chabin.

jeudi 23 mars à 19h à la faculté de droit d'Assas
La collection Droit et citoyenneté et *La nationalité marocaine* à l'invitation de l'association Assas Monde Arabe.
Présentation par Hind Tak-Tak, rencontre animée par Myriam Amrani Sefraoui.

vendredi 24 mars à 19h30 à la librairie Folies d'encre à Saint-Denis
Dos de femme, dos de mulet, les oubliées du Maroc profond, de Hicham Houdaïfa (En toutes lettres, collection Enquêtes)
Un livre d'enquêtes sur la situation des femmes dans les régions excentrées du Maroc.

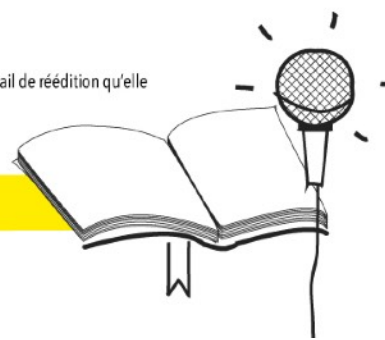
Vendredi 24 mars à 19h30 à la librairie Palimpseste
Annonce des résultats du prix de nouvelles épistolaires organisé par Axelle Moanda, qui a fait correspondre de jeunes plumes du Maroc et de France sur le thème de la trahison.
Lecture de textes et discussion avec les jeunes auteurs et les membres du jury présents.

Dimanche 26 mars à 21 h au New Morning
Soirée festive avec plusieurs auteurs pour lire leurs textes et ceux de grands absents.

Mardi 28 mars à 19h30 à la Librairie Les Oiseaux rares
Dialogue entre Kaoutar Harchi et Kenza Sefrioui sur le livre et les circuits de production, de diffusion et de validation des idées, à l'occasion de la sortie de leurs livres, *Je n'ai qu'une langue, ce n'est pas la mienne*, de Kaoutar Harchi (Fayard) et *Le livre à l'épreuve, les failles de la chaîne au Maroc*, de Kenza Sefrioui (En toutes lettres, collection Enquêtes)

Jeudi 30 mars à 19h à la Librairie Le Rideau rouge
Je n'ai qu'une langue, ce n'est pas la mienne, de Kaoutar Harchi (Fayard).

Jeudi 30 mars à 19h à l'ENS
Hommage à Ahmed Bouanani
Avec sa fille Touda Bouanani pour évoquer le travail de réédition qu'elle mène.



La critique et le chant

Alors que le Maroc est l'invité du Salon du livre de Paris qui s'ouvre le 23 mars, En attendant Nadeau a choisi de faire entendre des voix singulières, loin de la diplomatie culturelle. En plus du programme du festival off, et d'un point sur la situation réelle du livre au Maroc, à partir de l'ouvrage de Kenza Sefrioui, Le Livre à l'épreuve, nous vous proposons cet entretien avec le poète Mohammed Benis.

**propos recueillis
par Tiphaine Samoyault**

Mohammed Bennis a publié quinze recueils de poèmes, des études qui ont fait date dans la poésie marocaine et la poésie arabe moderne, des textes et des traductions, en particulier *La Blessure du nom propre* d'Abdelkabar Khatibi, *La Rumeur de l'air* (œuvres poétiques) de Bernard Noël, *Tombeau d'Ibn Arabi* suivi de *Les 99 Stations de Yale* d'Abdelwahab Meddeb, *Un coup de dés* de Stéphane Mallarmé, publié dans une édition bilingue avec Isabelle Checcaglini et Bernard Noël chez Ypsilon éditeur à Paris en 2007).

Il a fondé, en 1974, avec Mostafa Mesnaoui, la revue *Attakafa el-Jadida* (La Culture nouvelle) qui a joué un rôle important dans la vie culturelle au Maroc. *Attakafa el-Jadida* a été interdite en janvier 1984 pendant les émeutes de Casablanca. Puis, en 1985, il a créé les Éditions Toubkal dans le but de participer à la modernisation de la culture au Maroc. Mohammed Bennis est également, en 1996, membre fondateur, avec Mohammed Bentalha, Hassan Nejmi et Salah Bousrif, de la Maison de la Poésie au Maroc. Poète engagé, il est l'un des signataires du « Manifeste pour la démocratie », publié par des intellectuels marocains lors du « Mouvement du 20 février », en 2011.

Son œuvre est traduite dans de très nombreuses langues. Parmi ses recueils traduits en français, citons *Désert au bord de la lumière* (Al Manar, 1999, trad. Abdelwahab Meddeb), *Fleuve entre deux funérailles* (L'escampette, 2003, trad. Mostafa Nissa-



bouri), *Lieu païen* (L'Amourier, 2013, trad. Bernard Noël). Préfaçant *Le Don du vide* (L'Escampette, 1999) qu'il a également traduit en collaboration avec l'auteur, Bernard Noël dit de lui qu'« à côté d'Adonis et de Mahmoud Darwich, Mohammed Bennis a construit une œuvre qui ne doit qu'à la recherche patiente de sa propre justesse d'être devenue exemplaire au milieu de la langue arabe. Elle y porte déjà un avenir qui la rend fondatrice. »

Vous écrivez de la poésie arabe moderne. Est-ce vous inscrire dans une tradition ?

La poésie arabe moderne est devenue une tradition : depuis près d'un siècle que les poètes arabes ont commencé à renouveler leur vision de la poésie, leur rapport à la langue, aux règles de l'écrit du poème, ils se sont ouverts à la poésie moderne dans une relation constante avec la traduction et l'apprentissage des autres langues et leur ouverture à d'autres traditions poétiques : l'anglais et le français ont joué un rôle déterminant pour ouvrir les poètes à la poésie internationale.

La poésie arabe ancienne est très riche ; le poète moderne n'en refuse pas les formes, mais le rôle qui lui a été assigné par le pouvoir politique durant la période islamique. Dans la période antéislamique, le poète était l'homme de la première parole, il détenait le pouvoir de la parole. Avec l'Islam, le Coran la lui a enlevée. Mais au cours des siècles, les grands poètes n'ont jamais été soumis à

LA CRITIQUE ET LE CHANT

cet ordre : d'où des moments de conflits entre des grands poètes et le Coran comme Abu Nawas, Abu Tammam, Al Mutanabbi et Abu Ala al-Maâri.

Avec la modernité, la première chose que le poète a défendue, c'est son autonomie par rapport au pouvoir politique et le retour au poète prophète.

Les premiers auteurs qui m'ont marqué sont Khalil Gibran, homme de prose et de poésie, Abou el Kacem Chebbi et l'Irakien Badr Chakir Essyab, puis Adonis, qui a été un point de non-retour pour moi dans une expérience poétique ouverte sur la pensée, la mystique et l'aventure dans l'écriture. Après ces maîtres, nous avons réussi à faire de la poésie moderne une parole première, à la fois chant et critique. La poésie est nécessaire à la pensée critique. L'éloge de la révolution, dans les idées et dans les formes, a été fait par des poètes.

Comment la question de la langue s'est-elle posée pour vous ?

Au début des années 1950 sont apparus les premiers écrivains marocains de langue française (Driss Chraïbi, Laâbi). Ils avaient été formés par l'école marocaine mais ils ont écrit en français et ont théorisé ce choix de langue en disant que l'arabe était une langue figée, peu apte à être moderne, une langue traditionnelle et traditionaliste. Même si j'ai beaucoup appris de ce mouvement (qui restait mouvement d'élite), il m'apparaissait que l'on pouvait libérer la langue arabe de l'intérieur. Pour moi, pour ma génération, il fallait d'abord briser le mur de rupture totale qui s'était édifié entre l'arabe et le français dans ce pays. C'est pourquoi j'ai commencé par traduire certains de ces écrivains (Laâbi, Khatibi, *La blessure du nom propre*) parce que j'avais le sentiment que, si on voulait vraiment révolutionner la langue arabe, ce n'était pas en la laissant entre les mains des traditionalistes. Il fallait exercer la violence dans cette langue elle-même, par la traduction, par la poésie.

En écrivant de la poésie, on ne se place sous aucune tutelle. La langue a été révolutionnée par quantité de poètes arabes. Et nous avons la capacité de faire ce qu'on veut de notre langue.

Ce qui est triste, c'est que le français est devenu la langue du prestige et du profit au Maroc après l'indépendance. Écrire en arabe ne voulait plus rien dire. Tu étais rejeté, exilé, sans parole dans ta société même. C'est un drame que nous vivons encore.

Comment avez-vous fait pour vous faire reconnaître malgré cette exclusion de fait ?

J'ai compris qu'il fallait dialoguer avec le monde. Ma langue est aussi celle des poètes français. En traduisant le français en arabe et en écrivant en arabe avec un esprit moderne, je pense que j'ai changé quelque chose. J'ai fondé la revue *al Jadida* qui est parvenue à un tirage de 10 000 exemplaires, qui est devenue une référence pour la jeunesse de l'époque.

Puis nous avons fondé les éditions Toukal. Nous participons à la modernité de la culture arabe dans ce pays, même dans le monde arabe. On a traduit Derrida, Kristeva, Jakobson...

Mais il reste vrai que nous sommes entre deux murs dans ce pays : le mur du fanatisme religieux et celui de la francophonie. Aucun des deux ne nous laisse nous ouvrir sur le monde. Je suis un anti-francophone déclaré. J'ai écrit un texte récemment à l'occasion du Salon du livre : je ne suis pas contre la culture française mais je veux libérer le français de la francophonie. La francophonie a pris le français en otage. C'est un esprit qui n'a rien à voir avec les créateurs français. Les grands créateurs, ce sont ceux qui apprennent d'autres langues pour enrichir leur langue. Je suis attaché à la culture française pour interroger ma propre culture, revisiter les expériences poétiques et les courants d'idées, c'est notre moyen pour résister dans un monde enfermé.

Vous êtes proches de nombreux poètes français, Bernard Noël, Michel Deguy... Avec eux vous ne sentez pas le mur ?

Oui, avec eux, je sens le contraire du mur. Mon dialogue permanent avec mes amis poètes français a toujours été un sens ouvert dans les deux langues et un partage des idées. J'ai des amis dans d'autres langues, en Espagne, en Allemagne, en Turquie.

Parmi ceux qui, dans mon pays, ont fait le choix d'écrire en français, je fais une différence entre ceux qui font de la culture arabe une base de leur écriture en français (Khatibi, Meddeb) et ceux qui rejettent toute cette culture et travaillent dans un espace que je ne peux pas définir. Avec ceux-là je ne peux pas discuter. Ils n'apportent rien, ni pour le français, ni pour l'arabe. C'est pourquoi je parle des âges de la modernité, qui nous permettent de voir autrement le monde aujourd'hui et la situation aussi bien des langues que des cultures. Oui je suis marocain, conscient de la situation culturelle qui a

LA CRITIQUE ET LE CHANT

encore du mal à sortir de ses dogmes, et un poète ouvert sur le monde. Je ne suis pas conditionné par la situation de mon pays.

Voyez-vous la traduction comme une expérience du déconditionnement ?

Oui, et je vais vous parler d'une expérience décisive que j'ai faite dans ce sens. La poésie en tant qu'expérience dans la langue et de la langue m'a mené vers Mallarmé et *Un coup de dés*. Après ma découverte du poème au début des années 1980, je n'ai cessé de lire et de relire le poème et ce qui avait été écrit sur le poème, considéré comme intraduisible en arabe. Un jour, lors d'une rencontre avec eux, Bernard Noël et Isabella Checcaglini m'ont incité à traduire *Un coup de dés*. J'ai compris cela comme un appel que j'attendais depuis fort longtemps. Et comme tout croyant à l'invisible, j'ai répondu « oui, je traduis », sans mesurer les conséquences de cette décision folle que j'ai prise. Mais je n'ai pas été déçu, car j'ai commencé à travailler sérieusement en faisant de la modestie ma boussole et mon chemin.

Petit à petit, le poème en arabe a pris forme d'une manière inattendue. L'idée de Bernard Noël était au départ que ce poème avait besoin d'un miroir, d'un renversement dans une autre langue pour voir ce qu'il pouvait nous dévoiler. Et j'ai été surpris par le fait que le jeu de miroir n'était pas un reflet, mais une apparition, silencieuse, qui se concrétisait dans le poème et dans la langue. En respectant la poétique de Mallarmé, qui repose à la fois sur l'archaïque et la création, je suis arrivé à faire de ce poème en arabe un poème mieux adapté à l'arabe

qu'au français (ce que j'explique dans mon « journal de traduction » publié avec le poème et un article publié dans le troisième numéro des *Études Stéphane Mallarmé* sur « [Mallarmé et la culture arabo-islamique](#) »). Cela peut vous paraître bien prétentieux ! Mais je ne dis que ce que j'ai fait, ni plus ni moins.

Je crois que la traduction de ce poème en arabe a fait événement dans le monde arabe. Les gens ont été frappés de voir comment un poème pouvait réclamer autant d'efforts, autant d'explications (j'ai aussi fait la collecte de toutes les traductions existantes dans le monde... à l'exception de la japonaise que j'aimerais bien avoir cette année). Le travail de l'édition bilingue nous a aidés à donner forme à ce poème et a montré combien nous sommes proches, combien le dialogue entre nos deux cultures est présent dans les grandes œuvres européennes (à travers Dante, Goethe, Mallarmé...). On pourrait citer aussi *Le Fou d'Elsa*, d'Aragon, entièrement basé sur la culture arabe. Il a fait un travail considérable, grâce, c'est Jean Ristat qui me l'a dit un jour, à des amis communistes de Fez, qui lui ont montré quantité de documents sur la civilisation et la culture arabe et andalouse.

Nous vivons dans un moment difficile où il est bon de rappeler que les intellectuels et les écrivains de nos deux cultures peuvent reproduire ces moments de dialogue dans la profondeur à la fois du poétique et du savoir. Je considère que l'avenir du français au Maroc est étroitement lié à la modernisation de la langue arabe. Et la modernisation de la langue arabe contribuera au dialogue entre nos deux cultures.



La situation réelle du livre au Maroc

Au cours de ses enquêtes, la journaliste et essayiste Kenza Sefrioui a pu mesurer l'état catastrophique de la circulation des livres au Maroc. Elle en rend compte dans Le Livre à l'épreuve, publié par la dynamique maison d'édition qu'elle a contribué à fonder à Casablanca : En toutes lettres.

par Tiphaine Samoyault

Kenza Sefrioui

Le Livre à l'épreuve.

Les failles de la chaîne au Maroc.

En toutes lettres, 100 p., 13 €

La fragilité du marché du livre marocain tient à plusieurs facteurs : la rareté des bibliothèques, l'absence de politique de la lecture publique et la désorganisation de la chaîne du livre. Le piratage de livres y est très important et ne fait pas l'objet de discussions. Le prix du livre est le premier obstacle et favorise l'épanouissement d'éditions piratées. Des formes ouvertes et parfois insidieuses de censure grèvent pèsent aussi sur la lecture. Un exemple frappant en est l'indisponibilité du *Dernier combat du Capitain Ni'mat* de Mohammed Leftah, paru à titre posthume en 2010 aux Éditions de la Différence, qui a pourtant obtenu en 2011 l'important prix littéraire de la Mamounia. Même après le prix, il était impossible de le trouver dans une librairie marocaine. « *Cette affaire a suscité un tollé dans les milieux intellectuels et une pétition, lancée par le poète Abdellatif Laâbi sur le site Culturetoute.com, avait recueilli près d'une centaine de signatures. Mais cela n'a pas suffi et le livre n'a eu aucune vie en librairie.* »

Or les faiblesses de l'édition, le fait que les éditeurs et les libraires ne soient pas structurés autour d'associations fortes ont des conséquences sur ce qui se publie au Maroc. Seul un millier de titres par an y paraît (contre 60 000 titres en France et 10 000 en Égypte) et les livres publiés traitent de questions locales, peu ouvertes sur l'international. Le livre de

Kenza Sefrioui évoque des initiatives citoyennes conduites pour résister à cet état de fait, mais elles peinent à se maintenir dans la durée. Tant que le livre restera un objet lointain, parfois inaccessible, le développement intellectuel et artistique du Maroc sera ralenti.

Trois questions à Kenza Sefrioui

Votre livre fait l'analyse de la situation plus que difficile du livre au Maroc. Comment les choses peuvent-elles changer selon vous ?

La situation actuelle, marquée par un manque dramatique d'infrastructures donnant accès au livre – même pas 600 bibliothèques

publiques pour 34 millions d'habitants –, est la conséquence de plusieurs décennies de dictature. Depuis les années 1960, le pouvoir a tout fait pour éradiquer les lieux où pouvaient s'élaborer une pensée critique, et la culture a évidemment été une des premières cibles de cette politique.

Pour l'instant, c'est essentiellement la société civile qui tente de remédier à ces lacunes. Il y a de nombreuses initiatives citoyennes, mais elles sont fragiles, fragmentées et manquent cruellement de moyens. Mais il n'y aura d'évolution significative que lorsque nos pouvoirs publics adopteront une politique beaucoup plus dynamique, impliquant les responsables à la Culture, à l'Éducation nationale, à la Jeunesse et aux Sports, etc. Cela devrait être une priorité nationale, car le coût de l'absence d'accès au livre et à la lecture publique est terrible en termes de développement social et humain.

Vous avez fondé une maison d'édition, En toutes lettres. Est-ce un geste militant ? Comment définiriez-vous vos combats ?

Hicham Houdaïfa et moi avons créé En toutes lettres après la fermeture du *Journal hebdomadaire*. Nous voulions continuer à faire du journalisme d'investigation, ce qui devenait difficile vu les évolutions de la presse. D'une part, après 2010, il y a eu un net recul de la presse indépendante, et des moyens dont celle-ci disposait pour permettre à des



LA SITUATION RÉELLE DU LIVRE AU MAROC

journalistes de se consacrer à des enquêtes d'envergure. De plus, la montée en puissance du numérique a eu pour conséquence le raccourcissement des articles au profit de l'image. C'est pourquoi nous avons pensé que de petits livres permettrait de faire ce travail et aussi de donner plus d'ampleur dans le temps au plaidoyer qu'ils porteraient pour les causes abordées (femmes, situation du livre...) C'est le propos de la collection Enquêtes, que dirige Hicham Houdaïfa.

Par ailleurs, nous avons lancé, en partenariat avec la Fondation HEM, qui organise depuis vingt ans une université citoyenne ouverte à tous, une collection intitulée Les Presses de l'Université Citoyenne, dirigée par le journaliste et essayiste Driss Ksikes. Cette collection a pour but de diffuser auprès du grand public la recherche récente en sciences sociales et humaines, et une culture du débat et de l'esprit critique. Le premier ouvrage que nous y avons publié en 2014, *Le Métier d'intellectuel, dialogues avec quinze penseurs du Maroc*, de Fadma Aït Mous et Driss Ksikes, a eu le prix Grand Atlas en 2015 et en est à sa 4^e impression. Enfin, nous venons de lancer avec Hind Tak-Tak une collection Droit et citoyenneté pour faire connaître droits et devoirs à nos concitoyens. Nous avons choisi de travailler essentiellement par collection, afin d'approfondir dans chacune une méthode. De toutes façons, faire de l'édition au Maroc est une démarche militante, en raison de la désorganisation de la chaîne du livre et de la faiblesse du marché. Pour chaque livre, nous devons organiser de nombreuses rencontres, faute de quoi les ventes ne peuvent pas décoller.

-Pourquoi proposer un festival off, en marge de l'invitation officielle du Maroc au Salon du livre de Paris ?

L'idée d'un *off* est venue de la volonté de faire connaître à un plus large public les œuvres et les auteurs du Maroc. Livre Paris est en effet une grande manifestation commerciale dont le coût élevé fait chaque année l'objet de critiques. Nous souhaitons aller à la rencontre des lecteurs parisiens et franciliens dans des lieux plus accessibles et plus conviviaux, les librairies indépendantes, que nous voulons aussi remercier de leur soutien tout au long de l'année.

De plus, cette invitation est une opération de diplomatie culturelle fortement teintée de considérations politiques, et nous souhaitons échanger et débattre en toute liberté.

La dernière étoile

Miracle. Un dernier Jacques Stephen Alexis vient de tomber, cinquante-cinq ans et dix mois après l'ignoble assassinat du maître en 1961, à l'aube de la dictature des Duvalier. Jacques Stephen Alexis, né aux Gonaïves (Haïti) en avril 1922, est l'un des écrivains majeurs de la littérature caribéenne. Il est connu pour ses importants romans Compère général soleil (1955) et L'espace d'un cillement (1959), ainsi que pour sa définition du réalisme merveilleux. Ce qui nous arrive aujourd'hui est quelque chose qu'on ne devrait pas lire comme un roman : L'étoile Absinthe, un texte inachevé.

par Néhémy Pierre-Dahomey

Jacques Stephen Alexis
L'étoile Absinthe suivi de *Le léopard*
 Zulma, 154 p., 17,50 €

C'est un geste simple, un acte évanescent, la signature olfactive de ce qu'allait être une œuvre ajournée. Dans *L'espace d'un cillement* de Jacques Stephen Alexis, Eglantina Covarrubias y Perez s'est retrouvée elle-même au gré d'un amour prolétaire, comme on retrouve un objet précieux, longtemps perdu et oublié. Après quoi elle décide de changer de vie, de travailler pour en finir avec la Niña Estrellita, prostituée qu'elle était devenue par la force des choses. L'étoile raconte cette première tentative et annonce la couleur en trois nuances, qui sont autant de chapitres, ou de combats : « Infra-rouge », « Rouge » et « Rose ».

Contre la Niña

Il n'est jamais facile de se défaire d'une autre qu'on a été. Longtemps, trop longtemps. Même avec

LA DERNIÈRE ÉTOILE

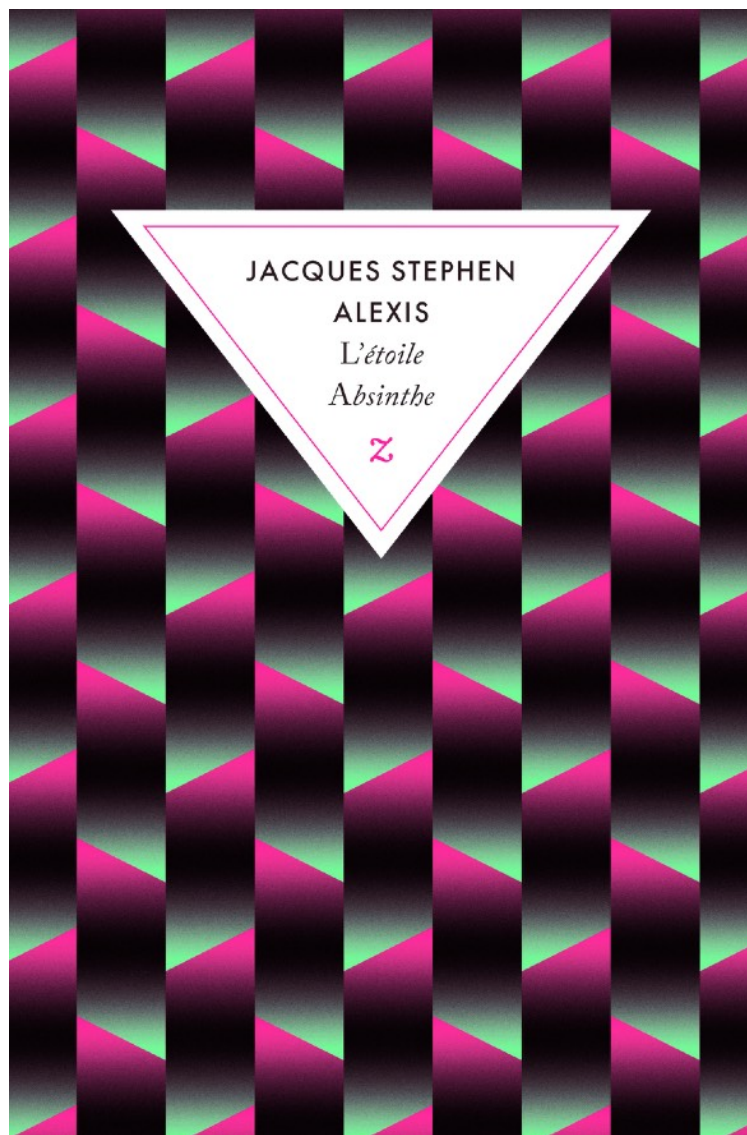
l'aide d'un « homme-roi », « maître et seigneur de son plaisir, de son cœur, de sa joie, de sa mémoire ». « Infra-rouge » est le récit de ce duel intime entre la nouvelle Églantine et son double Estrellita. Le théâtre de ce combat : une chambre au nom de ville, louée à la quinzaine dans une pension au nom d'oiseau-mouche, le temps de se décider, de suivre sa résolution. Une fois la porte fermée derrière elle, « *c'est la débandade* »... Églantine-Niña vit une sorte de crise d'épilepsie, métaphore d'une schizophrénie qui, par sa description, rappelle le « *mal caduc* » de Hilarius Hilarion dans *Compère général soleil*. C'est un conflit de personnalités qui charrie son lot d'angoisse et de confusion, mais aussi de volonté, de tendresse et d'amour. L'Églantine veut en finir avec la Niña, sa « *dégaine provocante* », les « *mignardises* » et les « *affectations qui ont proliféré pour mieux accrocher le regard* ». Il n'est jamais facile de cesser d'être une caricature de soi-même.

Célie Chéry

Dans le confort de la lecture narrative, on serait tenté de voir en Célie Chéry une adjuvante. Celle par qui arrive le bon engagement. L'Églantine rencontre Célie peu de temps après sa crise et se propose de la suivre dans une combine mercantile liée au sel. D'où l'intervention du Dieu-Premier, voilier qui devait assurer le transit de la marchandise saline, mais qui s'est plutôt révélé le théâtre d'un autre combat, cette fois contre le mauvais temps, l'orage, les circonstances ténébreuses et la colère des eaux : « *le bâtiment est éjecté, happé, il monte et se retrouve enfin au pinacle du prodige cosmique* ». L'équipage ne lâche rien. Le capitaine mène ce combat sous les yeux délavés d'une Églantine décrite nue sous ses habits trempés, ne nous laissant pas dupes de cette recherche sensuelle au plus profond de la catastrophe, comme des « *sensations lascives du chavirement dans l'absurde* ». Mât, foc, triangle évocateur et l'Églantine qui s'arc-boute, qui « *s'agrippe convulsivement* », que l'« *épouvante transfigure [...] les bras en croix dans les haubans, frisés d'un tremblement léger, laiteuse, elle jouit* ». Carrément. Dans la tourmente de ce rouge combat, l'on rencontre peut-être la Niña qui jouit, quand on s'attendait à trouver l'Églantine qui fait face.

Olympe

Malgré tout, « *le voilier continue* »... avec ceci qui a changé : un blessé grave à bord. À cette étape,



Jacques Stephen Alexis semble s'adonner à une écriture illustrative : de la naissance des conflits sur fond de problèmes socio-économiques, de la liesse populaire omniprésente, et de l'Olympe des dieux haïtiens. Ce sera d'ailleurs le troisième combat : les dieux qui s'affrontent, avec « *l'Églantine pour enjeu* ». On est au moment de sa vie où Alexis « appliquerait » le plus directement, dans son travail narratif, son *Manifeste du réalisme merveilleux*, présenté en 1956 au Congrès des écrivains et artistes noirs. En ce sens, toutes les étoiles pourraient être lues conjointement : *Romancero aux étoiles* (contes de 1960) et *L'étoile Absinthe*.

Nous avons sous les yeux, dans le tableau rose et fluctuant de la troisième partie, le premier trait de celui qui en avait à nous montrer. Le texte promettait d'autres parties. Alexis avait à reprendre, à effacer, à approfondir et à réarticuler. N'empêche qu'il nous laisse entre les mains un précieux document, à la senteur d'absinthe.

Adieu l'étoile. File. File. Adieu l'artiste.

Le piétonisme est un humanisme

Dans *Le sentiment des rues*, Joël Cornuault revisite de belle manière le Paris de son enfance : des « promenades rétrospectives » qui ont le goût du passé et la saveur du présent.

par Roger-Yves Roche

Joël Cornuault

Le sentiment des rues

Le temps qu'il fait, 112 p., 15 €

C'est une manière bien à soi de se balader à travers l'espace et le temps, avec deux ailes s'il vous plaît, lesquelles vous permettent de traverser la ville comme un rêve. L'auteur appelle cela ses « promenades rétrospectives ». Et de leur trouver mille vertus curatives : « Il est surprenant qu'aucun nouveau thérapeute, dans un moment qui voit leurs plaques professionnelles pousser comme des champignons après l'ondée, n'ait encore tenté de tirer parti de ce qu'il pourrait présenter au monde comme une nouvelle science de la remémoration : la science des promenades rétrospectives. Les patients reviendraient sur certains lieux déterminants et, écoutant leur sensibilité spatiale autant que temporelle, laisseraient monter les réminiscences plutôt que de rester immobiles sur un canapé. »

En une dizaine de chapitres aussi brefs qu'intenses, Joël Cornuault revient dans le Paris des années d'après-guerre, comme d'autres sur le lieu d'un crime : sans faire trop de bruit. À ceci près que crime il n'y eut jamais. Juste l'enfance et ses distractions, ses presque images d'Épinal (jeux de jeu-dis, jeux de mains, jeux de citadins...), ses automobiles aux noms magiques (Aronde, Étoile, Chambord, et j'en passe) et tous ces arpens de trottoirs qui fonctionnent comme autant de morceaux de mémoire.

Pour revenir sur ses pas d'enfant, ralentir. C'est de fait à la façon d'un marcheur lent, d'un flâneur, que l'auteur progresse dans sa ville d'élection, levant la tête à chaque coin de rue, se perdant-retrouvant dans l'évocation d'un quai, d'une façade, d'un coin

JOËL CORNUAULT **LE SENTIMENT DES RUES**



LE TEMPS QU'IL FAIT

de cour ou encore d'une fumée qui s'échappe toute grise d'un train en partance. Des écrivains l'accompagnent dans son tour de ville (Breton, Fargue, Hardellet), le Douanier Rousseau vient à sa rescousse quand il s'agit d'augmenter le décor, le photographe René-Jacques lui donne l'occasion d'une rêverie du côté de l'hôtel de Saint-Ange. « *Pérégriner-penser-imaginer, c'est tout un* », résume Cornuault en une séduisante formule.

Et puis voici le quartier de la Chapelle, bien ou mal nommé on ne sait. D'ailleurs, ce n'est pas le côté *signifiant* qui intéresse le poète, plutôt l'image que l'on s'en fait, à l'époque comme on dit, et aujourd'hui encore, pour ne pas perdre le fil de la méthode. La Chapelle, c'est du notable, pas du remarquable. Autrement dit : du Calet plutôt que de la carte postale. Un quartier qui n'appartient qu'à ses habitants, des rues qui ne sont empruntées que par ceux qui les habitent. Essentiellement et existentiellement, l'habitant de La Chapelle est un autochtone ! Mais n'allez pas croire que le quartier n'a pas d'âme, il en aurait même plusieurs. Ses rues ouvrent sur des univers qui se croisent, se

LE PIÉTONISME EST UN HUMANISME

décroisent, s'entrecroisent sans cesse : « *"La Chapelle", on l'a déjà compris, propose simplement un cadre trop large pour rendre justice à toutes les variations locales.* »

Le piétonisme de Cornuault est un humanisme. Le territoire qu'il arpente appartient aux gens, on peut les nommer comme on veut : « gens de peu », « petites gens »... ils sont d'abord et avant tout le peuple qui le peuple : carrossiers, paveurs, mécaniciens, charbonniers, couturières à domicile... C'est peut-être parce que la Chapelle n'est le quartier de personne en particulier qu'elle est le quartier de tout le monde : « *Nous n'étions ni un quartier de banques, ni un quartier d'antiquaires, ni de meubles ni de journaux, ni de confection ni de faïence et de porcelaine, ni de perles et diamants ni d'articles de Paris, ni de port ni de canal.* »

Pas une ombre de mélancolie, pas un brin de commencement de nostalgie dans cette évocation de ce pays à part et dans Paris. Si l'auteur remarque ce qui a disparu, il note dans le même temps ce qui est demeuré, et bien souvent les deux se confondent, qui forment une image vivante-composite. Mieux, on a l'impression que la ville, sous la plume de Cornuault, est littéralement vivace, qu'elle repousse comme fleurs de printemps dans un jardin sans fin : « *La palette du quartier a été joliment intensifiée par les boutiques pakistanaïses et indiennes, mixées avec la vibrante procession annuelle de Ganesh, hurlante de verts crus, de jaunes piquants, de roses bonbon, qui se met en branle rue Pajol, près de la place sans nom de notre école qui faisait face au bistrot "La Corse".* »

D'où cette impression qu'à force de faire retour dans son quartier l'auteur ne l'aurait peut-être jamais tout à fait quitté. Comme un souvenir qui l'habite et qu'il habite encore, la Chapelle en rappelle un autre, celui d'une mère trop tôt disparue et qui se trouverait discrètement engrammée dans le texte : « *Par-dessus tout – comment donner à sentir sans mièvrerie ni complaisance de telles choses ? – , j'aimerais retrouver ma mère dans sa jeunesse. Quand elle marchait à mes côtés sur les larges trottoirs, avec les fontaines cylindriques et rosées qui se dressaient à l'arrière-fond. Ou bien près du fronton de pelote basque que nous devinions sous l'école maternelle et où elle me conduisait, tout près de la rue Daumier.* » Le sentiment des rues est donc aussi celui d'une promenade entre le présent et le passé, éternellement, maternellement faudrait-il dire, recommencée.

L'infinie ténacité
d'une cathédrale

Conçue sous Franco dans une époque vouée à la construction à tout va « sur la côte méditerranéenne. Costa Brava, Costa del Sol . [...] Madrid, Barcelone [...] Des quartiers de brique rouge s'étendent autour des vieux centres urbains », la cathédrale de Justo Gallego Martínez à la Mejorada se met « de ce point de vue à l'unisson » de cette pulsion bâtisseuse frénétique en même temps qu'elle en constitue la critique radicale. Mark Greene revient avec finesse sur cette étonnante fable du réel.

par Julia Peslier

Mark Greene

Comment construire une cathédrale

Plein Jour, coll. « Les invraisemblables »

94 p., 12 €

« Vous savez ce que c'est une cathédrale ? À quoi ça ressemble, je veux dire ? Vous me suivez ? Si quelqu'un vous dit le mot cathédrale, vous avez une idée de ce que c'est ? [1] » En posant la question à Robert, l'aveugle qui, à ses côtés, voit sans voir un documentaire sur des églises, le narrateur de la nouvelle de Carver s'engage dans un épineux problème. Décrire une cathédrale est une chose et les écrivains ont beau jeu d'accumuler les métaphores les plus étonnantes, des colosses de Hugo, de la silhouette d'un gisant en prière chez Huysmans, au monstre à mi-chemin entre le griffon et le batracien chez Michel Serres. Dire ce qu'elle est constitue une tout autre paire de manches et l'on se souvient de la fable des casseurs de pierre par Péguy. La cathédrale nous défie et nous surplombe. Elle commence comme une maison, elle est plus qu'un bâti ou que le siège d'une fonction religieuse, ou même que leur addition, on ne sait pas très bien où elle se termine, elle est à peine habitable. Une idée de cathédrale davantage

L'INFINIE TÉNACITÉ D'UNE CATHÉDRALE

qu'une cathédrale. Elle fait tourner la tête, la renversant vers le haut comme vers le passé : nuque ployée en arrière, posture inconfortable, on peine à en embrasser l'entière, à en adoucir la grandiloquence, à en saisir le dessein. Tout en elle est excès et verticalité, semble-t-il : la durée pour la bâtir qui excède la vie d'un homme, les petites mains innombrables qu'il faut pour l'ériger, la complexité de son architecture visible et souterraine. On ne fait peut-être jamais que l'approcher, du regard comme de la pensée.

Rien pourtant de tout cela n'a eu de quoi effrayer ou rebuter le Madrilène Justo Gallego Martínez, quand, voyant son séjour au séminaire interrompu par la tuberculose, il promet, s'il guérit, d'ériger une cathédrale à Nuestra Señora del Pilar, lui qui n'est ni maçon, ni architecte, ni même riche, sinon d'un terrain agricole à Mejorada del Campo dans la banlieue madrilène. C'est-à-dire presque au milieu de nulle part, « *un village au milieu des champs. Trois rues, une place centrale, des maisons d'un seul étage, une église dont les dimensions sont bien suffisantes pour accueillir la population* ». Paradoxalement, au seuil de ce texte de commande proposé par ses éditeurs Sibylle Grimbart et Florent Georgesco [2], l'écrivain américain Mark Greene manifeste plus de perplexité délicate face à son drôle de sujet, dans son apparente simplicité, son évidence troublante. En un contrepoint à la fois inquiet et allègre, grave et léger, face à la foi inébranlable du bâtisseur de cathédrale, il questionne l'œuvre qu'on pose devant soi, la petite comme la grande, et la capacité à la faire tenir en un geste unique, total, réitéré, quotidien, à faire vie de cette œuvre, qu'elle soit de briques et de ciment, d'encre et de papier. À savoir y mettre un terme dans son inachèvement essentiel, fût-il suspendu dans l'échancrure du ciel ou de la page. Écrire ou bâtir, c'est égal, selon une affinité qui traverse tout le récit, entrelacs auquel vient s'ajouter le tressage par la langue espagnole, les images, les *realia* et les symboles qu'ils charrient. Les outils, les termes et le bleu de travail et du bâtiment (*pico, pala, obrero, mono, constructoras*), les compliments de rues *piropo*, les noms des hommes en armes de cette Espagne qui mijote sous le couvre-feu de la dictature et la mainmise de l'Opus Dei, soldats *requeté serenos*, policiers *grises*, les proverbes, *De Madrid al cielo*, la poésie enfin, par la voix d'Antonio Machado.

Car Justo guérit ; et « *donc il a pris sa pioche et il a commencé par creuser un trou [...]. Et il a continué. Jour après jour, depuis le 12 octobre 1961. C'est le jour où il a donné le premier coup de pioche. Dans*

le sol, certes cultivable, mais tout de même assez aride, de ce lopin de terre de Castille. Sans plan, c'est-à-dire sans fin ». Quelque chose de l'insondable du chemin se donne ici : pour s'élever et forcer la route du ciel, il faut renoncer à la voie haute et partir par le bas, la profondeur, l'entraille. Creuser la terre d'un trou gigantesque et noir, tel que ceux qui le virent, en cette première strate légendaire de la fable, ne surent trop de quoi il retournait, nous rapporte Mark Greene. Cinq décennies plus tard, la cathédrale est là, précaire, altière, périlleuse, rébus magnifique surplombant l'espace public, au défi de toutes les normes de sécurité contemporaines et objet architectural mal identifié pour le diocèse qui n'en veut guère, la mairie qui s'en défie, les touristes qui s'y précipitent et s'y photographient en famille, les commerciaux qui la détournent à des fins publicitaires, les fêtards qui viennent faire leur *botellón* sur les marches de son parvis, l'architecte de renom qui s'y émerveille et y salue un chef-d'œuvre.

C'est l'occasion pour l'écrivain de montrer dans des pages savoureuses, non dénuées de malice et d'absurde, combien d'une époque à l'autre les paradigmes ont changé et sont devenus antinomiques, combien aussi il y a construire et construire, depuis les aveugles économiques, promoteurs nombreux et peu regardants jusqu'au voyant Justo, « *un paysan, un marginal, un fou de Dieu... Un homme d'un autre temps, un pauvre type* ». Il faut dire que la fondation à Mejorada réservait déjà quelques coordonnées mythiques ; flanquant les tours au seuil de la Mancha, elle codait en amont cet héritage de Don Quichotte à Justo, sur lequel l'écrivain aime à rêver et à revenir, jouxtant d'autres lignées de jobards attachants (tel le personnage éponyme d'un roman pour la jeunesse de Michel Piquemal), du facteur Cheval et de son palais de Hauterives.

La constance extrême du personnage déroute dans les temps modernes qui se sont succédé depuis ce premier coup de pioche. L'écrivain a à cœur d'en rappeler toutes les strates, par petites touches, mêlant avec finesse annotations sociologiques, contextualisations historiques, considérations philosophiques et politiques et évocations plus personnelles, comme s'il annotait son récit au moyen des souvenirs des années vécues en Espagne, qu'il a jusqu'ici tenues à l'écart de son œuvre. La ténacité de Justo le sidère au point qu'il ne peut l'énoncer que dans la répétition des faits, pierre d'achoppement pour l'esprit incrédule devant la prouesse tangible : « *en 1961 il a décidé de construire une cathédrale et, depuis, il n'a rien fait d'autre. Il n'a fait que cela. Il est au travail tous les jours, figolant, ciselant, grattant, quelque part à l'intérieur de son immense chantier, dans le*

L'INFINIE TÉNACITÉ D'UNE CATHÉDRALE

ventre ou les poumons de son œuvre ». Quelque chose résiste là. Quelque chose qui fait qu'on a beau voir, on ne voit pas tout à fait. D'où la remise sur le métier de cet énoncé incompréhensible et tellement limpide, synthétique, d'une vie, que Mark Greene tisse dans ce non-traité de construction. Face à cette équation, on reste à notre tour comme planté au parvis de la cathédrale, ce moulin à vent inattendu que Justo s'est fait fort de bâtir à mains nues, avec des briques de bric et de broc, souvent irrégulières, déchets des entreprises locales qui s'en sont débarrassées à titre gracieux.

C'est là qu'est la véritable « cathédrale », la cathédrale (in)interrompue cette fois, métaphorique, littéraire, lacunaire et fragmentaire, celle qui nous importe tant dans le cheminement de la lecture et continue en nous, une fois le livre fermé, celle qui pourrait prendre la forme d'un enfermement à ciel ouvert – tel Justo condamné une nuit par accident à veiller en équilibre instable sur ses échafaudages – et qui cependant n'est autre qu'une immense demeure de pensée, faisant se remémorer le sentiment final du narrateur de Carver, qui dessinait à quatre mains une autre cathédrale intérieure pour la communiquer à Robert, l'aveugle. Une cathédrale qui n'est ni la masse, le volume, le monumental, ni l'harmonie, l'achevé, le parfait, ni même le lieu où l'office peut commencer. Infinitude logée au cœur de l'homme, dont la tâche est de vivre, jour après jour, c'est elle qui exige de l'écrivain comme du lecteur de s'arrêter un instant pour considérer sa vie et le temps, la durée longue plutôt que l'instantanéité et le temps réel, si confiscatoires de notre manière d'habiter le monde au présent, de prêter attention à la généalogie qui nous a portés à être ce que l'on est et à l'effort quotidien qu'on réalise pour s'efforcer d'être soi et pour s'arracher à elle. Elle qui permet que le récit parfois bifurque. On y croise le regard de Beckett, sa présence silencieuse et aigüe ; on entre dans le sous-texte généalogique, le portrait émouvant du père de l'auteur, photographe de l'Espagne de ces temps perdus, quand la modernité commençait à y pénétrer.

Fort de ses quatre-vingt-onze ans et de ses plus de cinquante ans de labeur, Justo peut bien contempler à présent la cathédrale promise. Il s'y refuse pourtant : « *j'aime mieux que rien ne soit jamais fini. Comme ça, je peux y retourner* ». Figure de la résistance aux modes et aux vicissitudes de l'histoire, il est de ceux qui n'ont jamais perdu de vue le principe le plus essentiel qu'ils s'étaient jadis donné ; il incarne au jour le jour et à contretemps de ses contemporains une idée plus vaste que lui-même, une foi. Ainsi, Mark

Greene raconte comment ses tours surplombées de nids de cigognes pointent à la manière d'un doigt le ciel où volent les avions que Justo ne prendra jamais, incarnant deux postures face à l'ici et au maintenant, regard de la sédentarité humble sur le nomadisme mondialisé. Ailleurs, il souligne combien la cathédrale inflige un cinglant pied de nez aux constructions poussives et fantômes programmées en masse par les promoteurs immobiliers d'avant la crise, « *villes nouvelles, ou plutôt [...] banlieues nouvelles, produites pour la classe moyenne, livrées en tranches. Achievées trop vite, trop tôt, trop efficacement, puisqu'elles sont désespérément vides, en attente d'acheteurs qui ne se présentent pas* ». Enfin, il s'inquiète : pourquoi l'homme jamais ne se repose (Goethe définissait ainsi l'homme dans son *Faust*)... À quelle fin retourner toujours sur le chantier de l'infinitude de la cathédrale ? « *Toute ma vie j'ai cherché la vérité* », lui confie le vieil homme. Mark Greene y trouve l'indice qui lui faisait défaut, il peut nommer à son tour ce que l'homme et son édifice, ensemble, désignent pour lui : « *Qu'est-ce que la vérité ? Un mot me vient à l'esprit : durer. Tout ce qu'on sait de la vérité c'est qu'elle tient le coup. Elle résiste. C'est une pierre réfractaire, jetée dans le bain du temps. Nul ne sait à l'avance ce que contient la vérité. Ce qu'il y a à l'intérieur nul ne détient la vérité. Mais le temps choisit. Le temps passe, fait sa ronde. Il trie, rejette, pulvérise. Toute entreprise, toute vie d'homme rejetée par le temps se dessèche, s'effrite et tombe dans l'oubli.* »

1. Raymond Carver, « Cathédrale », dans *Les vitamines du bonheur*, trad. de l'américain par Simone Hilling, Le Livre de poche, 1985, p. 219.
2. Par les deux titres *Comment construire une cathédrale* de Mark Greene et *Dissimulons* de Noël Herpe, les deux éditeurs inaugurent une nouvelle collection, « Les invraisemblables », comme un « *territoire d'histoires* » qui veut ouvrir la littérature au réel dans ce qu'il a de plus étonnant et de marginal et gage que « *la réalité n'a pas besoin de fictions pour être romanesque. Il suffit d'observer autour de soi, de partir à la rencontre des personnages grandioses ou absurdes, flamboyants, mystérieux, qui vivent parmi nous* ».

Voir aussi la critique par Steven Sampson de 45 tours, du même auteur.

Envisager Houellebecq sans le dévisager

**« Il importe qu'on m'envisage /
Après m'avoir dévisagé »,
demandait Cocteau. La même
exigence s'impose peut-être pour
Michel Houellebecq, aujourd'hui
sexagénaire, jadis découvert
(en 1994, après d'obscurs débuts
en poésie) par Maurice Nadeau
– qui publie son premier roman,
Extension du domaine de la lutte –,
et devenu vingt ans plus tard
l'auteur français le plus traduit
dans le monde, tout en menant,
presque comme Cocteau, une
activité artistique tous azimuts
(roman, poésie, photographie,
cinéma, essai, critique).**

par Maurice Mourier

Michel Houellebecq
Cahier de l'Herne dirigé
par Agathe Novak-Lechevalier
L'Herne, 384 p., 33 €

Houellebecq 2001-2010
Flammarion, 1 566 p., 35 €

Michel Houellebecq
En présence de Schopenhauer
Préface d'Agathe Novak-Lechevalier
L'Herne, 91 p., 9 €

N'offre-t-il pas en effet au moins une trajectoire singulière, dont l'université s'empare (Agathe Novak-Lechevalier est maître de conférences à Paris X-Nanterre) et qu'un objet de prestige – un Cahier de l'Herne – hisse au-dessus du simple succès médiatique, en offrant au Prix Goncourt de 2010 pour *La carte et le territoire* une reconnaissance qui n'est plus seulement commerciale et mondaine, ce qui n'était déjà pas si mal ?

Partons de la philosophie, qui paraît être à l'origine de l'ensemble de l'œuvre romanesque d'un écrivain dont par ailleurs la formation est scientifique (il rappelle lui-même avoir obtenu le diplôme d'ingénieur agronome trente ans après Alain Robbe-Grillet, dont il récuse absolument les positions théoriques en matière de littérature). Rien de moins fréquent qu'une vocation de ce genre dont la naissance et l'accomplissement soient aussi nettement suscités et de bout en bout informés par la révélation initiale d'un texte de philosophe. Tel est pourtant le cas de celle de Michel Houellebecq, pour qui la découverte de Schopenhauer fut une révélation en forme de coup de foudre.

Le court essai, fait de fragments, d'une étude commencée en 2005 et très tôt interrompue portant sur cet épisode fondateur est publié par L'Herne en même temps que le copieux Cahier consacré au romancier. C'est une très heureuse initiative. Houellebecq avait entrepris de traduire quelques passages capitaux à ses yeux du *Monde comme volonté et comme représentation* et des *Aphorismes sur la sagesse dans la vie*, et la qualité formelle de cette traduction, ainsi que la rigueur des commentaires qui l'accompagnent, prouvent qu'il ne s'agit pas là d'un travail superficiel de dilettante, mais bien d'une réflexion élaborée sur le pessimisme schopenhauerien, sa séduction et ses limites, puisque le romancier sera amené ensuite, non à abandonner les positions esthétiques et surtout morales du philosophe concernant la souffrance comme vérité fondamentale de toute existence, mais à renoncer à une métaphysique que l'influence ultérieure tant du positivisme d'Auguste Comte que de la physique quantique met à mal.

Sur ce dernier point, ajoutons que les fréquentes incursions de la fiction houellebecquienne dans les territoires de la science contemporaine la plus pointue, loin de trahir une méconnaissance puérile des enjeux, si souvent présente dans les œuvres littéraires, sauf (parfois) de science-fiction, témoignent de l'étendue et souvent de la profondeur d'une passion bien informée. Éviter de parler en l'air non seulement de philosophie, mais encore de mathématiques, de cosmologie, de biologie, voilà qui n'est pas non plus banal.

Pour retourner à la philosophie, on suivra en grande partie – une fois n'est pas coutume – Michel Onfray qui, dans un article enlevé du Cahier de l'Herne, s'emploie à camper Houellebecq « *en bon schopenhauerien* », soulignant qu'il emprunte au philosophe allemand, outre sa vision « *de l'inconvenient d'être né* », comme dirait Cioran, ces sortes

ENVISAGER HOUELLEBECQ SANS LE DÉVISAGER

de remèdes au désespoir que sont la compassion à l'égard des humbles (bien attestée chez Houellebecq, mais contrebalancée par la hargne envers les défenseurs proclamés du prolétariat, ces « gauchistes » de toute obédience qu'il conspu, car il est clairement un homme de droite), et le rire salvateur (Onfray néglige cet élément, mais le dernier fragment de l'essai avorté sur Schopenhauer est constitué par la traduction d'une merveilleuse page sur la nécessaire gâité du philosophe, gâité qu'on retrouvera, tirée au noir, dans les romans de Houellebecq sous les espèces d'un humour ravageur).

Pour l'essentiel toutefois, lesdits romans, tout remplis qu'ils sont d'excursus philosophiques ou de vulgarisation scientifique, ce qui parfois rappelle Jules Verne (nombre de références houellebecquiennes puisent dans le XIX^e siècle qu'il exalte au détriment du XX^e systématiquement dénigré), se proposent avant tout – en cela très balzacien – de parcourir la décevante « comédie humaine » de notre société de consommation. Ils semblent donc en quelque manière apparentés à une littérature d'aujourd'hui écrasée par le matériau compact de l'enquête sociologique dans sa version journalistique accessible.

Le ton houellebecquien est assertif, définitif, péremptoire, autant que chez Balzac, qui lui aussi savait tout sur l'économie, la finance, le droit, la mode, les intrigues des rédactions, et au premier chef sur les « physiologies » des divers rôles sociaux et les arcanes du cœur féminin. Nous grinçons alors des dents devant telles approximations statistiques, en prenant connaissance de ce rapport Kinsey permanent auquel se réduit parfois la fiction houellebecquienne, par exemple dans *Plateforme*, mais les mêmes exagérations, moins ostensiblement sexuelles il est vrai (question d'époque), nous font sourire chez Balzac. C'est là une dérive inhérente à tout réalisme, à laquelle même le grand Huysmans, autre idole de Houellebecq (qui sait choisir ses admirations), échappe rarement, et les Goncourt jamais.

L'analyse quasi scientifique d'une société, la nôtre, presque tout entière vouée au culte de la réussite matérielle, de l'argent mal gagné et néanmoins roi, au mépris correspondant pour la culture désintéressée, l'amour non vénal, la recherche non immédiatement rentable, Bernard Maris, tué à *Charlie Hebdo*, en avait repéré et vanté la pertinence chez Houellebecq dans un article que reprend L'Herne. Le spécialiste qu'était « Oncle Bernard » considé-

rait à juste titre qu'on citerait Houellebecq, plus tard, comme l'écrivain ayant le mieux compris son temps, son matérialisme féroce, l'avidité sans limites des multinationales de la production et des loisirs, la marchandisation du monde (dont le tourisme sexuel constitue l'éclatante métaphore, et la réduction du prolétariat à une masse aboulique et abrutie, la résultante inévitable).

En supposant qu'on admette ces conclusions sans s'étonner que le « gauchiste » Maris puisse encenser sans recul des textes qui n'incitent pas à la révolte mais au repli frileux sur soi (bien que l'individualisme de démobilisation contemporain y soit stigmatisé comme le mal d'un univers dépouillé de mystique), demeure une question purement littéraire mais pour cela même fondamentale. Une fois que du corpus houellebecquien on a retiré les apports philosophiques, scientifiques, sociologiques, y a-t-il un reste ? Ce reste qu'on appelle spécifiquement littérature ?

La première tentation du lecteur est de répondre par la négative, et l'auteur, dans ses prises de position agressives contre la notion, pour lui périmée, d'« écriture », y incite. Ainsi convoque-t-il, avec quelque arrogance, son cher Schopenhauer pour décréter que « *la première – et pratiquement la seule – condition d'un bon style, c'est d'avoir quelque chose à dire* », ce qui lui permet de reléguer dans l'insignifiance à la fois Jacques Prévert, qui n'aurait rien à dire et serait par conséquent « un con » et tout le Nouveau Roman – ce qui l'empêche de sentir que le pessimisme foncier de Prévert est très proche du sien, et que le style apparemment lisse de Robbe-Grillet s'apparente à son propre style, la poésie en plus.

Dépassons, s'il se peut, la polémique stérile. Houellebecq, bien entendu, a un style, qui peut se résumer en un désir forcené d'accrocher le lecteur (par certaine désinvolture, excès assumé, exhibition de différence ostentatoire, le tout manifestant un besoin éperdu d'être aimé). Avec justesse, Agathe Novak-Lechevalier, qui préface excellemment *En présence de Schopenhauer*, rappelle l'affirmation mise dans la bouche de François, le héros de *Soumission* : « *Un auteur, c'est avant tout un être humain, présent dans ses livres* », ce qui est discutabile mais s'applique absolument à Houellebecq lui-même.

Une telle profession de foi rend compte de la primauté accordée, dans tous les romans de l'auteur, à la parole du narrateur, si envahissante qu'elle assèche autour d'elle l'ensemble du paysage littéraire,

ENVISAGER HOUELLEBECQ SANS LE DÉVISAGER

de la même façon que les spores du petit champignon comestible *Marasmius oreades*, en stérilisant le centre des cercles que leur poussée dessine dans les prés à vaches, finissent par produire ces « ronds des fées » étrangement nus qui ne tolèrent une herbe luxuriante que sur leur pourtour. Ainsi la tchatche intarissable – et le plus souvent intéressante, en tout cas toujours personnelle – des héros masculins de l'écrivain, décalqués, à peine maquillés, de l'homme Michel Houellebecq, brûle-t-elle en débroussailleuse efficace la totalité de l'espace autour d'elle, rendant impossible la création d'autres personnages ayant une consistance quelconque (notamment, hélas ! de personnages féminins). Sacré handicap pour un romancier !

La poésie (par exemple celle de la nature, voire de la ville) pourrait remplir ces vides. Elle ne tente guère Michel Houellebecq, non par incapacité car l'auteur, dont les modèles en ce domaine sont Lamartine (pour le sentiment, parfois et c'est moins bien pour la sentimentalité) et Baudelaire (maître irréfutable en matière de pessimisme, et d'écriture), a commencé par la poésie et y est récemment revenu. Or une lecture sans préjugé de *Non réconcilié*, son anthologie personnelle (Poésie/Gallimard, 2014), n'y trouvera rien d'inoubliable, mais rien non plus de vraiment médiocre ou d'indifférent, ses alexandrins chahutés afin de tenir compte de la prononciation actuelle du français – pas toujours : la diérèse de Verlaine, et même de Charles d'Orléans, y montre parfois le bout de l'oreille, nous sommes loin de l'en blâmer – ayant ici ou là le charme de telle litanie de Jules Laforgue, ou ses octosyllabes la mélancolie poignante de telle réussite d'Albert Samain.

Pourquoi, sans être totalement apoétiques, les proses houellebecquiennes se détournent-elles cependant avec effroi des ressources de la poésie, sauf peut-être à la fin, très réussie, de *La carte et le territoire* ? L'auteur s'est expliqué là-dessus dans des confidences d'interview. Il trouve la tâche, réussie chez Proust, le Céline du *Voyage*, et Claude Simon dans l'admirable *Acacia* (mais Houellebecq méprise le Nouveau Roman pour des raisons idéologiques dépourvues de pertinence), cette tâche de faire vibrer et chanter la prose romanesque, beau-



Michel Houellebecq © Jean-Luc Bertini

coup trop difficile, voire en vérité impossible – comment lui donner tort ?

En vérité les faiblesses, réelles, de ses œuvres romanesques imparfaites mais jamais négligeables expliquent, semble-t-il, qu'elles rencontrent un succès aussi universel : ne sont-elles pas, par l'effet paradoxal de certain manque d'ambition proprement littéraire, essentiellement faciles à traduire, rien ne se traduisant plus aisément que la pensée (c'était le secret de Sartre, par ailleurs bien plus insipide romancier que Houellebecq) ?

Cela doit nous rendre attentifs au fait que l'évolution de l'auteur n'est pas achevée. Quand s'attaquera-t-il enfin à ce qui est pour lui, aujourd'hui encore, un Graal inaccessible, la science-fiction que cet admirateur inconditionnel de Lovecraft met au-dessus de tout, non sans (selon moi) de bonnes raisons ? Seul ce genre méprisé, comme le fantastique dont il est proche, autorise et dans une certaine mesure facilite l'émotion narrative indispensable à la greffe sur le roman d'une poésie du cœur, purement émotionnelle, celle précisément que Houellebecq pratique dans ses recueils, et qui n'est pas ridicule par essence, comme le croient les imbéciles, mais par échec seulement.

Memento mori

Neuf année durant la narratrice du roman de Caroline Lamarche a aimé un homme qui ressemblait à son père aux yeux rieurs. Elle a quitté cet homme. Elle renoue avec les livres, et le monde, grâce à Bertrand le libraire de Saint-Hubert qui, avant de se suicider, la présente à Berlinda, une sculptrice qui sublime la mort par la figure du cerf.

par Shoshana Rappaport-Jaccottet

Caroline Lamarche

Dans la maison un grand cerf
Gallimard, 136 p., 12,50 €

« *Cerf cerf ouvre-moi/ Ou le chasseur me tuera* » : le début d'une comptine mis en exergue donne sa tonalité, et son titre, au roman de l'écrivain belge Caroline Lamarche. Elle augure d'une gravité, – l'inéluctable fin (telle mort « promise ») –, assortie de légèreté, celle avec laquelle on pourrait traiter le sujet auquel le livre offre refuge.

Mais l'histoire ne s'arrête pas là : il nous faut un grand cerf, sans ramure, sans trophée. Le grand cerf plus lourd que la biche, et maigre du tourment de l'avoir perdue, est le garant métaphorique, sacrificiel d'une chasse éternellement recommencée. Il apprivoise les lieux, les rendant perméables à ce qui pourrait surgir, et donne une vigueur pérenne à ce qui sera.

Sommes-nous nés pour l'anéantissement amoureux ? Voire pour la prodigalité de chaque instant ? « *Comment se découpe une vie qui dure un jour ?* » A quoi, partant, à qui se livrerait-on si la sauvagerie n'était inscrite dans l'aventure ? Si l'acceptation d'une fin n'était elle-même comme la condition de ce qui peut se vivre ? Ainsi : « *Ce qui m'attire chez les hommes est résolument leur squelette, la manière dont, tout autour, le corps s'organise et se meut dans un accord secret avec l'ossature même. Le signe le plus fort de mon attachement vient*

quand je les imagine morts. Étreindre un homme, le serrer contre soi, le mordre, l'embrasser, ne se peut qu'avec la fureur arrachée à la certitude qu'un jour nous ne serons que poussière, bien que les os durent parfois infiniment ».

C'est bien la mort qui déploie un supplément de sens, et l'approfondit dans la violence de l'amour, dans la rencontre avec l'autre, ou dans la représentation de l'art. C'est elle, pugnace, déraisonnable ou fervente, qui détermine, fût-ce de manière oblique, ce qui s'est réellement joué dans le récit.

Quelque chose a lieu. Le sait-on d'avance ?



Caroline Lamarche © Jean-Luc Bertini

Qu'est-ce qui résiste silencieusement ?

Non pas la démesure, ni l'excès, mais ce qui demeure, secrètement : le sensible frémissement de l'âme. Nul ne s'abrite, ne s'enfouit, ne se révèle dans un corps. Et pourtant ? Il nous faut dès lors parler de la tendresse des entrailles, « *couleur d'ivoire, qui s'étaient écoulées, lumineuses et fragiles. Le motif inversé des bois de cerf, rigides, gris, éternels* » pour montrer la dépouille et dissimuler le trophée.

Et mentionner la transfiguration finale, son apparente apparition : l'animal irradie, « *pris en charge avec énergie et délicatesse, dans l'urgence requise par la fragilité des chairs.* »

Melvil Poupaud, lost in translation

Melvil Poupaud s'envole en 2013 vers la Chine, pour jouer le rôle d'un peintre jésuite dans le film historique The Lady in the Portrait, de Charles de Meaux. Son costume de héros : une soutane. Ses alliés : Bin, sa coach de mandarin, Fan BingBing, sa partenaire chinoise au doux regard, et Charles, le réalisateur, dont la détermination est à toute épreuve. « Mei Er Wei Er Po Bo », comme ils l'appellent là-bas, nous raconte son périple dans l'empire du Milieu.

par Alicia Marty

Melvil Poupaud
Voyage à Film City
Pauvert, 176 p., 18 €

Les « making of » et autres bonus de DVD ont certainement été inventés pour ce genre d'êtres un peu particuliers qui ne peuvent se contenter d'une œuvre et de ce qu'elle donne à voir ; ce genre de personnes qui ne peuvent éteindre l'écran une fois le générique fini, mais ont besoin de prolonger le plaisir en passant de l'autre côté du miroir, où restent confinés les machineries, les bâches, les rails de travelling. Notre *libido sciendi* est sûrement comblée par la découverte de toute cette mécanique complexe et génératrice de rêves. Mais si cette passion est compréhensible à bien des égards, on voit moins souvent les cinéphiles compulser des heures de making of avant d'aller voir le film en question.

Pourtant, c'est bien ce qui nous arrive avec *Voyage à Film City*, un carnet de route de Melvil Poupaud. Nous y apprenons, après quelques pages de déboires dans les aéroports, que le comédien s'est fait enrôler par Charles de Meaux dans son nouveau

film *The Lady in the Portrait*. Il lui faudra se glisser dans la soutane de frère Jean-Denis Attiret, un jésuite de trente-trois ans, qui, durant une mission en Chine, devint le peintre officiel de l'empereur Qianlong. Si ce postulat a une réalité historique, le réalisateur imagine cette période de sa vie et notamment les relations qu'il aurait pu avoir avec la fille de l'empereur, Ulanara, une de ses modèles – jouée par la superstar chinoise Fan Bingbing.

Ce livre est, disons-le tout de suite, extrêmement drôle. On est loin des interviews d'acteurs face caméra, où l'on nous explique, avec un sourire victorieux, que, malgré les difficultés, on a réussi à trouver en soi-même « l'esprit » du personnage. Ici, il s'agit tout simplement de maîtriser un tant soit peu sa langue, pour donner la réplique. On se retrouve pris du même rire nerveux que l'acteur quand sa coach de mandarin lui apprend que cette langue comprend quatre tons différents pour chaque phonème : un premier ton « *relativement bref* », un deuxième ton « *relativement plus bref que le premier* », un troisième ton « *plus bref que le premier mais plus long que le deuxième* » et un quatrième ton « *plus long que le second mais plus court que le premier et moins long que le troisième... à moins que ce ne soit l'inverse* ». Ce tournage est en lui-même une sorte de catastrophe, une suite d'annulations de dernière minute, de changements de plan. La censure, le visa, les fans endiablés de Fan Bingbing, le susceptible chef opérateur chinois, tous semblent se liguer contre le film. *The Lady in the Portrait* est une œuvre de Sisyphe, et Melvil Poupaud sait en faire ressortir les éléments amusants pour les magnifier sur un ton tragicomique.

Ce ton n'est pas qu'une affaire de texte. Il y a un très beau travail sur l'image tout au long de cet écrit. L'image n'est pas seulement, comme dans un carnet de voyage d'ethnologue, une illustration, mais elle dialogue constamment avec le texte pour créer des effets inattendus. Il y a ainsi ce passage très réussi où l'on voit d'abord en pleine page la photo d'une petite cabane perdue au fond d'une allée, puis, sur la page suivante, ce seul paragraphe : « – *Cet après-midi, Fan Bingbing sera sur le plateau. Il faut absolument que tu te la joues aussi star qu'elle. Il faut qu'on l'impressionne ! Alors tu restes dans ta loge et tu attends qu'un assistant vienne te chercher, ok ? – Mais, Charly, c'est pas une loge ça...* ». On aura plus loin la confirmation que la petite cabane de la photo était bien la loge en question, suivie par une autre photo, de Melvil Poupaud, de dos, un peu pathétique, à l'intérieur de la « loge ». Dans un autre registre, on ne peut qu'être touché par la juxtaposition du

MELVIL POUPAUD, LOST IN TRANSLATION

portrait d'Ulanara par Attiret et d'une photo-portrait de Fan Bingbing, dont le regard de star, trois siècles plus tard, dégage le même charisme.

Il y a aussi cette très belle façon qu'a l'acteur de photographier sa propre écriture, griffonnée sur des livres et des carnets, mêlée au texte dactylographié. Il y a dans cette écriture à bâtonnets quelque chose d'un peu candide, qui nous donne à voir le monde à travers des yeux sensibles et curieux. Il est assez étrange qu'une écriture puisse transmettre ça, mais cela indique combien Melvil Poupaud utilise avec grâce tous les médiums qui sont en sa possession.

Sans oublier un jeu avec sa propre personne. Un carnet de voyage doit, par définition, donner à voir un périple via une certaine subjectivité, mais cette dernière ne doit pas être le centre de l'attention. Il y avait certainement, dans ce projet, le risque que le lecteur cherche à lire un livre *sur* Melvil Poupaud plutôt que *de* Melvil Poupaud. Ce dernier évite l'obstacle par une belle pirouette. Il n'hésite pas à se mettre en scène sur les photos, tantôt en soutane de jésuite, tantôt en costume et chapeau. La coiffe du jésuite et le panama se confondent, il ne reste que le visage de l'acteur, que nous connaissons bien, mais qui, dans ce monde exotique, devient celui dans lequel on peut se projeter, le « gros pif » auquel on peut s'identifier. Finalement, l'auteur reste, même dans l'écriture, un excellent acteur. Il n'est plus Melvil Poupaud, mais « Mei Er Wei Er Po Bo », l'acteur français perdu en Chine, rebaptisé à l'occasion.

Il y a d'ailleurs dans ce livre une très belle méditation sur la question du jeu, notamment par le biais des souvenirs du maître de l'auteur, Jean-Pierre Léaud. La réflexion n'est pas grandiloquente, elle est vitale : comment jouer quand on ne comprend ni ce qu'on dit ni ce que les autres nous disent ? Nous n'en dirons pas plus, ce sera notre petit *cliffhanger*...

Ce n'était donc pas un making of, mais presque un film-livre en soi, qui nous a emportée plusieurs heures durant. Pourtant, dans un trajet symétriquement opposé à celui de notre cinéphile adepte des bonus – mais finalement assez similaire –, on ne peut pas s'empêcher de chercher sur internet des informations sur le film réel. Et là, étrangement, très peu d'éléments, seulement la date de sortie initiale du film, 2015 (!). On apprendra finalement, à force de recherches, qu'il doit sortir au printemps 2017, mais on ne peut s'empêcher de sourire de cette énième blague du film fantôme, qui se prolonge une fois le livre fermé.

Le testament d'une mélomane

Que laisse-t-on ? Quel héritage ? Cette question, Pascale Roze la pose dans un esprit plus proche de sa Lettre d'été adressée à Tolstoï et du Giono des « vraies richesses » que des préoccupations patrimoniales des notaires. Mais il existe parfois des liens secrets entre les deux univers. Par le tour de force d'une intrigue bien agencée et d'une écriture nette, classique, dense, elle met en regard la province française d'aujourd'hui, Millau avec ses entreprises de mégisserie et une fondation dédiée à la musique contemporaine, et le protectorat sur le Maroc des années 1910.

par Jean Lacoste

Pascale Roze
Lonely Child
Stock, 123 p., 16 €

« *Maintenant je peux mourir.* » Nous suivons cinq mois de la vie d'une femme, Odile Mourtier, très âgée, musicienne avertie qui a connu le salon des Polignac, Ravel, Poulenc, riche, très riche héritière d'une entreprise de mégisserie en déclin qui vient d'être bien vendue. Pascale Roze, dans un précédent roman (*Aujourd'hui les cœurs se desserrent*), avait manifesté de façon assez virtuose son intérêt pour la fabrication de la popeline en Normandie ; cette fois, elle nous initie aux secrets du « picklage » (« soumettre une peau à une solution d'acide et de sel marin, pour la préparer au tannage ») et des « regords », la peau des tout jeunes agneaux qui servait à fabriquer des gants de luxe pour les femmes célèbres de ce monde.

Pourquoi *Lonely Child* ? Pourquoi ce titre anglais quand on est dans l'Aveyron ? Est-ce une

LE TESTAMENT D'UNE MÉLOMANE

allusion (involontaire ?) à Marguerite Duras et à *India Song* ? En tout cas, c'est le titre d'une œuvre de musique contemporaine du Canadien Claude Vivier, pour soprano et orchestre, qui fait le lien – assez romanesque – entre les deux univers, entre la fondation de la narratrice, qui organise chaque année, en août, un concert à Millau, et le petit Marocain, le petit Touareg qui sera l'« enfant solitaire », la clef du roman.

C'est en lisant l'enquête d'une journaliste sur une femme de ménage marocaine, Fatima, qu'Odile est rattrapée par le souvenir de son grand-père paternel, le « commandant ». Les détails ne trompent pas : cet ancien officier qui l'avait recueillie orpheline dans sa maison de Troyes, en 1916-1918, avait aussi à demeure un jeune Marocain du même âge qu'elle. Un enfant mystérieux, « *au regard gai et victorieux* », qui avait avec l'officier une relation de fils à père. Les détails que donne la journaliste ne laissent pas de place au doute, cet enfant est Amazouz, l'enfant crevant de faim que son grand-père, le commandant, a pour ainsi dire adopté et qui jouait sans fin avec son vélo dans la cour de la maison de Troyes.

Odile parvient à retrouver ses descendants, à reconstituer l'arbre familial : revenu au Maroc, le jeune homme s'est installé à Taroudant, où il a créé un magasin de cycles et fondé une large famille, trois femmes et quinze enfants, dont cette fille, Fatima, venue travailler en France. Elle-même est la mère d'un jeune homme, Tariq, avec qui Odile, mue par un sentiment d'urgence, entre en contact ; ce Tariq, qui est aujourd'hui professeur à Agadir, vient à sa demande lui rendre visite à Millau, avec des documents qui permettent de retracer la vie du commandant au Maroc et son parcours d'officier sans gloire.

Tout change alors, et Pascale Roze, qui avait évoqué dans *L'eau rouge* avec force et précision la vie militaire en Indochine, fait ici preuve d'une singulière aisance dans l'art du récit de combat et dans l'analyse de la diplomatie du protectorat, entre Lyautey et les caïds.

Mais, en vérité, par petite touches – ce roman est très court, en dépit de ses ambitions, de son souci de vérité sociologique –, Pascale Roze, dans le droit fil de son prix Goncourt de 1996, *Le chasseur Zéro*, interroge de nouveau des thèmes très

Pascale
Roze

Lonely Child



personnels, comme la confrontation entre l'Occident et l'autre, la colonisation et ses illusions, la vie militaire avec ses servitudes et ses vertus, la violence insoutenable de la guerre, les effets du silence et de l'aveu, la condition des femmes et leur liberté d'agir.

Que fera Odile de son argent, de son héritage ? Quelle a été la place exacte de ce petit enfant dans la maison du commandant ? Que trouve-t-on dans le grenier ? Quel rôle va jouer, dans la résolution de l'énigme et de la crise larvée que ses projets suscitent, Laïla, la jeune épouse de Tariq, dont la famille travaille aussi la peau ? Ce testament s'achève sur une promesse.



Serge Doubrovsky © Jean-François Paga

Un homme passe

L'écrivain Serge Doubrovsky est mort le 23 mars 2017 à Paris, où il était né le 22 mai 1928.

par Roger-Yves Roche

Un homme passe. L'ombre d'un homme, mais tenace, mais vivace, personnage de roman qui se faufile entre les gouttes de l'Histoire, la mémoire trouée comme un imperméable, sa vie entre deux continents, son existence composée, décomposée, recomposée. Et puis la langue, surtout, partout la langue, les mots, indécents-incandescents, les mots-valises qu'il fait, défait, à toute vitesse, des fois qu'il faudrait partir, mourir avant l'heure. Ça commence vraiment avec *La Dispersion* en 1969, ça

continuera avec *Un amour de soi* (1982), *Le Livre brisé* (1989), *L'Après-vivre* (1994), etc.

C'est une scène primitive éprouvante et magnifique, un miracle de sauvetage comme il y en eut tout de même parmi les hommes, et qui l'a constitué en écrivain. De passage, donc. Le Vésinet, 3 novembre 1943, un gendarme à vélo vient prévenir son père : « *L'agent de police en civil il a sonné à notre cloche derrière la grille dès l'aube risques et périls à 11 heures je dois vous arrêter partez sa peau pour nous a fait le tour youpins du Vésin la tournée des déportables lui-même si on l'avait pincé déporté à la porte lui venu nous prévenir moi couru dix mois durant me terrer à Villiers* ».

Écrire, dès lors, ne signifiera pas autre chose que survivre : vivre au-dessus de la vie. Ou bien : avec vue sur la mort (relire à ce propos le très noir et très beau *La Vie l'instant* (1985)).

UN HOMME PASSE

Serge Doubrovsky est l'inventeur de l'autofiction, d'un mot d'ordre, d'un mode, d'une mode d'être presque. Comment l'ignorer ? Depuis le temps qu'on (journalistes, étudiants, critiques, professeurs) le dit, le cite, le récite. C'est une définition qui se répète comme un sésame et qui ouvre toutes les autobiographies qui n'en sont pas, tous les textes du moi qui nagent en eaux troubles, un mot mana, une notion fétiche, qui pousse les auteurs qui ne parviennent pas à se dire à se dire, ceux qui se cachent à se montrer, à se montrer en se cachant. C'est une autorisation, un laissez-passer pour la littérature : « *Autobiographie ? Non. C'est un privilège réservé aux importants de ce monde, au soir de leur vie et dans un beau style. Fiction, d'événements et de faits strictement réels ; si l'on veut, autofiction, d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure du langage, hors sagesse et hors syntaxe du roman, traditionnel ou nouveau.* »

C'est en ce sens-là que l'on peut affirmer qu'en inventant l'autofiction, l'auteur s'est inventé lui-même. Un prêté pour un rendu, en quelque sorte. Ou encore : l'inventeur inventé.

La langue qui vrille, des lettres qui cillent, vacillent, un art éblouissant d'énoncer les choses avec les mots : Witz fait bien fait ! Doubrovsky fut un pourfendeur de style hors pair, qui trouva sa raison d'écrire dans l'explosion des sons, dans les répétitions, les allitérations, les assonances, tout cela pour aller jusqu'au bout de son histoire, mêler fil et fils en une indémêlable et imprononçable pelote de sens. Et ça continuera de plus belle, jusqu'au bout : « *En ce début de janvier 2006, ce n'est plus « la vie devant soi ».* La vie derrière soi, là que j'en suis. J'aborde la dernière phase. Combien d'années, nul ne le sait. Je sais pourtant qu'elles sont comptées. C'est ce qui compte. »

Chacun de ces livres fut un peu une manière de scansion vitale, un scandale continué aussi, peut-être, une façon toujours même et toujours autre de faire valser la psychanalyse (et son psychanalyste...), d'envoyer valdinguer la littérature, et d'y revenir sans cesse, de voyager au centre d'une judéité éperdue. Mot pour mot. Blessure pour blessure. Jusque dans le lit conjugal, il écrira ce qu'il vivra. Vivra ce qu'il écrira. C'est *Le Livre brisé* que lui demande Ilse, sa compagne d'alors, et qui va se retourner contre elle, comme un miroir regardé de trop près : « *... j'en ai marre de toutes tes histoires de bonnes femmes ! Ta Tchèque, après Rachel, maintenant tu vas chercher tes premières putes ! Et*

moi, tu n'écris jamais sur moi ! Je ne compte pas peut-être ? ...J... Michel Contat a écrit que, dans tes romans, tu reculais « les limites du dicible »... Eh bien, recule-les encore ! » (à cet instant me revient le souvenir d'une lecture du *Livre brisé* à la Villa Gillet, à Lyon, un jour de la fin du siècle dernier, une de ces lectures par l'auteur même, que l'on n'oublie pas, un moment qui n'a pas de nom : il pleurait ce qu'il lisait, et nous écoutions)

À force de conter et raconter les livres qu'il tira et tissa de lui, sur lui, non moins que les femmes qui s'en suivirent, on finirait presque par oublier que Doubrovsky était aussi un intellectuel, et de la plus haute tenue ; son *Corneille et la dialectique du héros* (1964) fait encore référence aujourd'hui, à quoi il faut ajouter un petit essai perçant sur Proust, *La Place de la Madeleine* (1966). Qu'il a vécu une vie d'universitaire hors-norme, « *divisé en deux par l'Atlantique* » qu'il était. Il faut dire que l'époque avait de ces passions qu'elle n'a peut-être plus. Qu'on avait envie de rencontrer les écrivains, d'écouter les philosophes, bref, de vivre les livres. Sartre, le premier, par-dessus tous (relire sa longue lettre d'amour à lui adressée, dans *Le Livre brisé*, encore). Mais laissons parler l'auteur sur l'auteur : « *Un auteur qu'on aime fait autant partie d'une vie qu'un ami, qu'une femme aimés. Les rapports qu'on tisse avec lui, au fil des ans, font partie du tissu intime.* »

Dans le crépusculaire *Un homme de Passage* (2011), Serge Doubrovsky est revenu une dernière fois (mais cette expression signifie-t-elle quelque chose ?) sur les traces de sa vie. A remis l'ouvrage sur le métier des mots. Comment l'homme a inventé l'écrivain qui a inventé l'homme... Affaire de mort arrêtée. Ou de vie continuée. Proust ne disait pas mieux, qui se trouve justement cité à l'orée de l'ouvrage : « *Car je comprenais que mourir n'était pas quelque chose de nouveau, mais qu'au contraire depuis mon enfance j'étais déjà mort bien des fois.* »

C'est une des leçons de l'autofiction, et ce n'est pas la moindre, que de nous faire entendre la littérature comme un cœur qui bat, envers et contre tout. Un homme qui écrit, finalement, ne s'arrête jamais de passer. Il traverse une fois, deux fois, mille fois le noir de son histoire. Il se pose un jour ? Mais non. Il reste, comme restent les écrits du même nom.

Infiniment merci pour cette leçon, cette façon d'être et d'avoir écrit, Julien Serge Doubrovsky.

Un totem, un tabou

Lukas Bärfuss, fer de lance de la nouvelle génération d'écrivains suisses, a beaucoup écrit pour le théâtre et passe pour le digne héritier de ses grands prédécesseurs, Max Frisch ou Friedrich Dürrenmatt. Mais son œuvre ne se cantonne pas à la scène : son livre sur le génocide au Rwanda par exemple, *Cent jours, cent nuits*, traduit aux Éditions de l'Arche en 2009, a déjà connu un succès international. Koala, qui s'inspire du suicide de son demi-frère, et que nous découvrons aujourd'hui dans la traduction de Lionel Felchlin, lui a valu en 2014 le Prix du livre suisse.

par Jean-Luc Tiesset

Lukas Bärfuss

Koala

Trad. de l'allemand par Lionel Felchlin

Zoé, 176 p. 19 €

PAu début du récit, le narrateur est invité dans sa ville natale pour donner une conférence sur le poète Heinrich von Kleist, un homme « *qu'on ne pouvait pas aider sur terre* », qui se tua en 1811 au bord du lac de Wannsee. L'évocation de ce suicide tragique et romantique à souhait, toujours vivace dans la mémoire littéraire par-delà les années, est comme le prélude à un autre suicide qui se produira six mois plus tard : celui du frère du narrateur, qu'il éclaire d'une clarté diffuse. Lorsque les deux frères, dont les relations se sont considérablement distendues au fil des années, se retrouvent alors brièvement, le narrateur ignore que ce sera leur dernière rencontre. Vient ensuite l'heure du reproche, taraudant, d'avoir manqué d'humanité, de ne pas avoir été à l'écoute de l'autre quand il en était encore temps ...

Même si le suicide éveille un obscur sentiment de culpabilité, Lukas Bärfuss se situe d'emblée au-delà du cadre purement anecdotique, car sinon, l'écriture serait superflue : « *Le suicide parlait de lui-même, il n'avait nul besoin d'une voix, nul besoin d'un narrateur* ». Le suicidé ne revendique rien, seule demeure mystérieuse aux autres la raison pour laquelle il a adressé au monde cette fin de non-recevoir, sur fond d'incompréhension et de réprobation.

S'il décide de faire entrer la mort de son frère en littérature, d'en sonder les raisons et les mystères à travers le prisme de la création romanesque, Lukas Bärfuss doit se glisser dans la peau d'un narrateur qui est à la fois lui-même et un autre. Chercher « *une question à la réponse qu'il nous avait donnée à tous* », et transmuier l'irréparable scandale en œuvre d'art : ici commence, par-delà le deuil personnel, le travail du romancier.

Le récit se focalise alors sur le frère, sur les moments d'enfance partagés, sur le souvenir revivifié de sa « totémisation » chez les scouts, cette épreuve initiatique au terme de laquelle le jeune homme reçut le nom de « *Koala* ». Or, le narrateur ne peut comprendre en quoi cet animal, censé représenter les qualités morales ou physiques de celui qui le porte désormais, a pu incarner son frère. Sa vie et sa mort sont-elles vraiment en rapport avec ce nom totémique ? Pour répondre à la question, il faut le détour d'une longue enquête qui occupe le cœur du roman, avant d'en revenir au disparu. Elle nous emmène au bout du monde, en Australie, là où vivent précisément les koalas qui ont prêté leur nom à son frère. Le point de vue narratif change donc, mais sans porter atteinte à la cohérence de l'ensemble. Le « *je* » inaugural disparaît au profit d'un récit à la troisième personne, pour resurgir dans la dernière partie : la boucle est ainsi bouclée, par le retour à la mort du frère qui a déclenché l'écriture.

Dans ce long récit à l'intérieur du récit, Lukas Bärfuss se coule totalement dans son rôle de romancier, car la longue histoire de la colonisation de l'Australie par les Anglais en 1787 repose sur une documentation minutieuse. Se joignant pour ainsi dire à l'expédition par la seule force de la création littéraire, il nous entraîne avec la *First Fleet* (« Première flotte », composée de onze navires) jusqu'en « Nouvelle-Galles du Sud ». Les participants de cette épopée sont authentiques, attestés historiquement, comme le sont les faits relatés. L'installation d'une colonie pénitentiaire sur ce continent encore mal connu, consécutive à la perte

UN TOTEM, UN TABOU

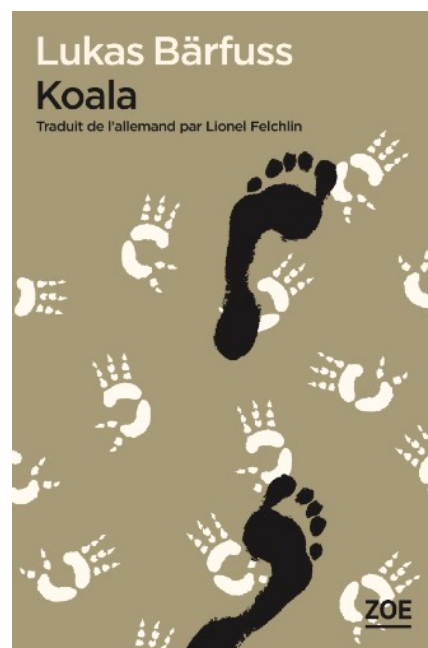
des possessions américaines, est prétexte à une description minutieuse de la violence, de la rage de vivre aussi, dans un monde peu hospitalier, plus ou moins bien partagé avec les populations aborigènes.

Il y a aussi les missions scientifiques, l'observation de la faune et de la flore, la cartographie, l'équipée de Francis Louis Barrallier pour tenter de trouver un passage dans les Blue Mountains : tout est véridique, mieux, tout est vrai sous la plume de Lukas Bärfuss.

On s'interrogerait sur la présence de cet épisode dans le roman, s'il n'introduisait du même coup la longue histoire du koala, ce marsupial éponyme du frère du narrateur qui habitait l'Australie bien avant les hommes. Car l'objectif n'a pas varié, il reste cette étrange identité de substitution capable d'influencer la vie et la mort d'un être. Grâce entre autres à Barrallier, l'explorateur, qui sut alerter les savants londoniens sur son existence, l'observation scientifique du koala (qui n'entrait pas dans les classifications connues à l'époque) commença au tout début du XIX^e siècle. On comprit peu à peu que l'animal, d'abord confronté aux Aborigènes (dont on découvre aussi les mythes ancestraux), puis aux nouveaux colons blancs, avait su triompher des pires avanies. Et que son mode de vie économe, son régime alimentaire et son extraordinaire faculté à résister « passivement » l'avaient aidé à supporter sans trop de dommages les dures lois de la sélection des espèces.

Chassé pour sa viande et pour sa fourrure, méprisé pour son peu d'agressivité (n'est-on pas aussi pénalisé pour « *manque de combativité* » dans les compétitions sportives ?), celui qu'on appelle aussi parfois « Paresseux australien » connut tardivement une métamorphose dans l'imaginaire des hommes, lorsqu'ils firent de lui un gentil personnage de livres pour enfants. Ainsi relooké, le koala vit ses pseudo-défauts transformés en qualités.

Ce grand voyage était donc nécessaire pour que le narrateur trouve ce qu'il cherchait, la raison pour laquelle son frère avait vocation à porter le nom du koala : ce qu'il a reconnu en lui, c'est moins le gentil doudou au regard tendre que l'animal immuable, opposant aux prédateurs son inébranlable capacité d'inertie. Aussi indolent et inoffensif que son double, dépourvu de toute ambition, vivant de peu, son frère avait fini par devenir son totem. Lui aussi était un « *paresseux* », retransché sur sa branche, à



l'écart des autres : « *il avait mis sa capacité de travail au rebut, bêtement* ». Quant à sa vie, « *il l'avait abandonnée, rendue comme la clé d'un appartement qu'on quitte* ».

Quand ce serait « *une mort ordinaire, répandue comme la myopie* », le suicide constitue aujourd'hui encore un véritable tabou, un interdit qui sous-tend le roman de Lukas Bärfuss. Et quand « *totem* » voisine avec « *tabou* », l'ombre de Freud passe furtivement (même s'il s'agit de tout autre chose) ... Les temps ne sont pas si lointains où l'on refusait une sépulture aux suicidés. Dans les livres d'Histoire, dans les musées, le narrateur creuse les diverses approches et représentations du suicide, toujours liées à l'organisation sociale en vigueur, à la place que l'individu est censé y prendre. Si chez les Anciens, le travail était réservé aux esclaves et aux paysans, travailler pour que la société prospère est aujourd'hui un devoir. En refusant une vie basée sur l'effort et le labeur, après y avoir à peine goûté durant près d'un demi-siècle, le frère du narrateur a bel et bien joué les koalas. Il a donc enfreint les règles de la société et en a tiré les conclusions : « *Son acte semblait découler de la lucidité, d'un bilan à froid* ».

La fin de celui qu'on appelait Koala modifie les perspectives sur la mort et le néant, sur la peur qu'ils nous inspirent. « *Je me mis à tenir une comptabilité de ma vie* », écrit le narrateur. Mais l'auteur qui se cache derrière lui a femme et enfants, il crée, il reste dans la vie. Quand le récit s'achève dans la cabane des scouts, promue « *temple du totem qui nous avait conduits en ce lieu, pour raconter une autre histoire, une autre possibilité de l'existence* », le romancier n'a plus qu'à regagner son bureau, et à écrire le roman.

À la recherche d'un jardin anglais

**Dans le jardin d'un hôtel
de Gabriel Josipovici est enfin
disponible en français, vingt-
quatre ans après sa publication
en Angleterre. Il s'agit d'un des
plus beaux romans de l'auteur,
toujours dans son style
minimaliste, évocateur en creux
de la profondeur et de la
complexité d'un monde disparu.**

par Steven Sampson

Gabriel Josipovici

Dans le jardin d'un hôtel

Trad. de l'anglais par Vanessa Guignery

Quidam, 160 p., 17 €

Il y a les mots.

Et puis il y a les choses.

Le verbe « dire » apparaît dès le commencement :
« Dieu dit : “Que la lumière soit”. » Et encore :
« Dieu dit “Qu’il y ait un firmament au milieu des
eaux et qu’il sépare les eaux d’avec les eaux”. »

« Dire », pour Gabriel Josipovici, c’est le propre de
l’homme :

« – Allez Em, dit Rick, tout en tirant sur la laisse,
Allez, mon vieux !

– Vingt kilomètres, dit Ben. Vingt putains de kilo-
mètres. Tu y crois à ça ?

– Allez ! dit Rick, qui tire plus fort. »

Em, surnom prononcé comme la lettre « m », aussi
abstrait que le nom de Dieu, amoindrit la distance
entre les mots et les choses. Mais on n’est plus aux
début biblique : la parole de Rick a beau être per-
formative, son locuteur, exilé du Paradis, n’a au-
cune prise sur les bêtes.

Que faire pour regagner le jardin ?

Discuter.

« – Quand je me suis de nouveau réveillé, c’était le
matin, dit Ben.

– Ce matin, dit Rick.

– Ma parole, dit Ben. Oui. Ce matin.

– Et ? dit Rick. »

Rick et son ami Ben ne cessent de *dire*, comme si le
Verbe, à force de répétition, pouvait finir par s’in-
carner.

Dans le jardin d'un hôtel est ainsi constitué d’une
série de conversations, se déroulant vers la fin du
XX^e siècle, à Londres où dans les Dolomites, où
Ben vient de passer des vacances avec son
(ex-)fiancée, et où il a rencontré une jeune femme.

Elle s’appelle Liliane, ou Lily.

Que sait-on d’elle ?

Peu. Sinon qu’elle aime la montagne, le silence et
sa grand-mère maternelle, une Juive d’Istanbul.
Celle-ci avait parlé d’un coup de foudre *antebellum*
pour un lointain cousin, croisé avant la rencontre
décisive avec le grand-père. Le garçon, assassiné
plus tard par les nazis, l’a vue durant deux jours, la
dernière fois dans un jardin d’hôtel à l’ouest de
Sienne.

Soixante ans après, vaut-il la peine de chercher le
jardin toscan d’une grand-mère amoureuse ?

C’est l’objectif de Lily, venue de Londres. Elle a
arpenté toute la ville et croit avoir trouvé l’endroit
correspondant au récit de la Stambouliote. Ensuite,
elle est partie dans les Dolomites, où elle fera la
connaissance de Ben, inquisiteur, lui, l’assaillant de
questions, s’accrochant aux faits objectifs pour rat-
traper des instants évanescents.

Comportement si exotique pour une femme ! Plus
proche de la terre, elle sait que l’essence des choses
ne réside pas dans les mots mais dans le sol, dans
les images, comme ce dessin du pavement intérieur
du Duomo de Sienne, où l’on voit Absalon suspen-
du par les cheveux, coupable d’avoir rivalisé avec
son père le roi.

Lily et le garçon décident de faire le tour d’une
montagne, promenade qui durera toute une journée,
laissant Ben épuisé et en porte-à-faux vis-à-vis de

À LA RECHERCHE D'UN JARDIN ANGLAIS

sa fiancée restée à l'hôtel, Sandra, « *Sand* » de son prénom : le sable.

C'est justement Sandra qui a été évoquée au début du texte – les conversations chez Josipovici renvoient au passé –, quand Ben raconte l'histoire du départ de sa petite amie : elle a quitté leur domicile sans piper mot.

Ben n'en revient pas de ce fonctionnement silencieux :

« – *Chaque centimètre carré de cette pièce contenait un message pour moi, dit Ben. Et le message était toujours le même.*

– *C'est-à-dire ? dit Rick, qui recommence à marcher.*

– *C'est-à-dire : tu as foutu ma vie en l'air et j'en ai ma claque ; je m'en vais, dit Ben.*

– *Ah, dit Rick. »*

Pour Sand, les mots sont superflus, la communication passe par les choses : « *Les couvertures étaient par terre, dit-il. Les draps étaient entassés au milieu du lit comme si elle s'y était enveloppée avant de donner des coups de pied dedans une demi-douzaine de fois. La pièce était dans un chaos absolu... Pas simplement un chaos ordinaire, tu comprends, dit Ben. C'était un chaos mis en scène. Un chaos qui s'affichait comme chaos. Tu vois ce que je veux dire ? »*

Pauvre Ben ! À l'image de YHWH, il cherche vainement à ordonner le chaos féminin en déployant son Verbe. Stratégie qui s'était déjà révélée inefficace dans le Haut-Adige, où Lily s'était moquée de ses interrogations :

« *Elle éclata de rire.*

– *Qu'est-ce qu'il y a ? demanda-t-il.*

– *Tant de questions. »*

Elle estime que la vérité se dissimule plutôt sous les traits des plans et des cartes, que la connaissance passe par l'exploration du terrain :

« – *Il fallait que je m'éloigne, dit-elle. Il fallait que je sois seule. Pour essayer de comprendre.*



Gabriel Josipovici
Dans le jardin d'un hôtel

Quidam éditeur

– *Comprendre quoi ?*

– *Tout.*

– *Tout ?*

Elle resta silencieuse.

– *Et le jardin ? dit-il.*

C'était apparemment ce qui était au centre de tout, dit-elle. »

L'Anglais ne ressemble-t-il pas alors à Adam, suivant son interlocutrice dans ses pérégrinations, lui faisant confiance dans son appréhension de la topographie, croyant qu'elle seule trouvera le chemin vers le jardin ?

Confession fragile

À trois reprises, en janvier et février 1987, Giovanni Tesio a rencontré Primo Levi, chez lui, à Turin. Tesio devait être le biographe de l'écrivain et les entretiens qu'ils ont eus à ce moment-là étaient comme une préparation. Un quatrième rendez-vous était fixé, vers Pâques. Levi s'est tué entretemps et sa biographie a été écrite par d'autres, bien après.

par Norbert Czarny

Primo Levi

Moi qui vous parle

Conversation avec Giovanni Tesio

Trad. de l'italien par Marie-Paule Duverne

Pocket-Tallandier, 160 p., 6,30 €

À l'époque de ces entretiens, Levi connaît une de ces crises qui l'affectent de temps à autre. Les causes en sont variées, mais quiconque a parlé avec des rescapés des camps nazis ou lu leurs témoignages sait que, la nuit, on retourne au camp. Levi lui-même le racontait. Le souvenir d'Auschwitz n'est pas le seul motif de la crise : la vieillesse, la perte des amis, des proches, l'isolement progressif en sont d'autres, et Levi les évoque, parlant d'une « *page qui se tourne* ». La métaphore prend tout son sens chez un lecteur et écrivain qui, pour le coup, ne tournera jamais la page sans l'avoir remplie. Jusqu'au bout, il écrit et *Les naufragés et rescapés*, écho lointain de *Si c'est un homme*, est l'une des réflexions les plus fortes sur la complexité du phénomène concentrationnaire. « *Raconter, c'est un médicament sûr* », écrit-il dans *Le fabricant de miroirs* ; cet inédit le prouve une fois de plus.

Moi qui vous parle est une confession. Levi était un homme d'une grande timidité, on le mesurera à travers certains de ses propos, et il lui fallait donc du courage et de la confiance pour se livrer comme il se livre à Tesio. Cette confession recueillie en 1987 paraît trente ans après la mort de l'écrivain pour ne pas blesser la famille, ne pas enfreindre des règles de pudeur propres à ces deux Piémontais que sont Levi

et Tesio. À l'heure de l'exhibition et de l'obscénité télévisuelles, on sera étonné par les scrupules des deux interlocuteurs. En dehors de quelques passages sur sa difficulté à exprimer le sentiment amoureux, à être comme les autres jeunes gens de son âge avec les filles, Levi ne dit rien qui choque. Ou alors, ce qui choque, c'est sa grande fragilité sur ce plan-là.

Le dialogue porte sur la famille, l'enfance, les études. On n'y lit rien sur la déportation, aspect que les entretiens avec les journalistes – que l'on trouvera dans le volume de la collection « Bouquins » qui les rassemble – permettent de traiter. Ici, Levi et Tesio abordent également les goûts de l'écrivain, sa passion pour la montagne, passion téméraire qui a failli lui coûter, sinon la vie, du moins l'intégrité physique. Levi est un homme de paradoxes. Profondément inhibé, timide, il a l'audace et le courage des timides. Ainsi explique-t-il, pour partie, sa survie : « *Je me vois comme quelqu'un qui a mené plusieurs batailles. Qui en a perdu certaines et en a gagné d'autres. Je dois quand même posséder une force profondément ancrée en moi puisque j'ai survécu à Auschwitz.* »

Si ses propos sur les siens font écho au *Système périodique*, sorte d'autobiographie fondée sur la table de Mendeleïev, quelques détails sur sa famille méritent qu'on s'y arrête ; ils montrent un Levi tout sauf sentimental. Son père, déjà âgé quand Primo naît, est un homme peu attentif. Il lui transmet certes le goût de la lecture et remplit la maison de livres que Primo dévore ou presque, mais il n'accompagne pas l'enfant et encore moins l'adolescent qui doute ou craint. Ce « bon vivant » ne parvient pas à partager son goût de la vie. Il fait lire à son fils Freud et un adepte italien des théories hygiénistes pour l'aider, sans plus. Et parfois il le ridiculise. Les familles Levi et Sarti (c'est le nom de sa mère) appartiennent à un monde disparu, que Levi décrit dans la nouvelle intitulée « Argon ». La judéité est vague mais réelle : la curiosité, l'ouverture et la passion des livres sont des marques de ce judaïsme laïcisé qui sombrera dans la Shoah. Mais quand Levi évoque Corrado, l'oncle cinéophile, on croit le voir, comme dans certains films de Visconti.

En revanche, quand il raconte l'école, c'est du Fellini, et plus précisément cette longue séquence comique d'*Amarcord* qui voit défiler les professeurs. La caricature n'est pas loin. Le très réputé lycée d'Azeglio, équivalent turinois d'un Henri-IV ou d'un Condorcet parisiens, ne paie pas de mine. Entre le père Cocollo qui enseigne le latin et le grec et s'exprime parfois en patois piémontais de façon inélegante, et la vieille demoiselle Pangella, professeur de

CONFESSION FRAGILE

sciences naturelles, qui se fait piéger par Primo, le tableau est riche. Levi n'a pas dû être un élève facile : très intelligent, très vif mais discret, il est du genre à déstabiliser. Peut-être ce qu'il y a de pire.

Dans des entretiens comme celui-ci, on aime les réponses sur les goûts, les passions naissantes. On devine l'intérêt de Levi pour l'*Enfer* de Dante, on sait moins qu'il a aimé Céline, auteur lu avant la guerre. Il a été marqué par *La montagne magique*, a toujours aimé la musique. Mais ce qu'il aime par-dessus tout, que ce soit en classe ou dans sa vie d'adulte, c'est la grammaire. Il aime comprendre les structures, comparer les systèmes, l'origine des mots aussi. Quand il lit, il s'attache à la « *texture de la phrase* ». Étonnant ? Pas vraiment, si l'on songe à son autre passion, celle qui a déterminé toute sa vie professionnelle, la chimie. Il s'agit là encore de texture.

Mais l'Histoire, celle qui menace puis détruit, est souvent présente dans ces dialogues. Levi lui préférerait la géographie, matière scientifique plus que « littéraire ». L'Histoire – incarnée par le fascisme puis par l'occupation nazie – l'empêche d'étudier comme il le souhaiterait. Il vient à l'université en clandestin, à compter de 1938. Heureusement, des professeurs tolérants le soutiennent. Mais son statut de juif constitue sans doute un obstacle dans sa vie personnelle, et notamment dans ses relations avec les filles. Il est un amoureux chaste et souvent éconduit, dans la Turin bourgeoise de l'époque. Plus étonnant, il ne subit pas d'agression de la part de camarades ouvertement fascistes, comme ce Mario Losano que l'on retrouve dans le récit « Un long duel », paru dans *Le métier des autres*. Et si la menace qui pèse sur l'Italie et l'Europe des années trente est aussi lourde dans la Turin de Levi que dans la Ferrare de Bassani, elle ne se ressent pas tellement au quotidien.

La suite, on la connaît : l'engagement de quelques dilettantes dans la Résistance, après la perte du pouvoir de Mussolini, le maquis sans armes ni formation militaire, l'arrestation, et ce qui constitue pour Levi le cœur d'une tragédie : la déportation et la mort de son amie Vanda. Il ne peut trop en parler, et cette impossibilité est aussi dans ses livres. Lui qui écrit avec une certaine facilité, qui se sait encouragé, soutenu et apprécié, ne parvient pas à franchir une barrière, à se livrer entièrement. C'est sans doute la frontière où s'arrête la confession, où s'arrête ce dialogue dont la fin nous manquera toujours. Mais c'est aussi l'une des raisons pour lesquelles cet inédit vaut qu'on le lise.

Maïakovski en Amérique

***En 1926 à Moscou, paraît
Ma découverte de l'Amérique.
L'incipit sonne plutôt triomphalement : « Mon dernier voyage :
Moscou, Königsberg (par les
airs), Berlin, Paris, Saint-Nazaire,
Gijón, Santander, La Corogne
(Espagne), La Havane (île de
Cuba), Veracruz, Mexico, Laredo
(Mexique), New York, Chicago,
Philadelphie, Detroit, Pittsburgh,
Cleveland (nord des États-Unis),
Le Havre, Paris, Berlin, Riga,
Moscou ». L'Amérique
de Maïakovski, et il prend bien
soin de le souligner, c'est tout
le continent, pas seulement
« les États-Unis qui ont fait
une OPA sur le mot. »***

par Odile Hunoult

Vladimir Maïakovski

Ma découverte de l'Amérique

Trad. du russe par Laurence Foulon

préface de [Colum McCann](#)

Éditions du Sonneur, 152 p., 16,50 €

Vladimir Maïakovski était parti le 28 mai 1925 dans l'intention de faire le tour du monde, Europe, Amérique, Asie. À Paris dans sa chambre, à l'hôtel Istria, on lui subtilise son portefeuille. Il doit faire contre mauvaise fortune bon cœur – et la retape des bonnes volontés. Le voyage est revu à la baisse, il se contentera, si l'on peut dire, de l'Amérique, entre le 21 juin, où il embarque à Saint-Nazaire pour La Havane et le 28 octobre 1925 où il embarque à New York pour le Havre.

Il a déjà plusieurs fois voyagé à Paris et en Allemagne, mais cette fois il a quelques économies auxquelles s'ajoutent des crédits du Commissariat à l'Instruction Publique. Il est en mission officielle. Il ne ramènera pas seulement des poèmes mais aussi, pour les journaux, des reportages qui conforteront

L'AMÉRIQUE DE MAÏAKOVSKI

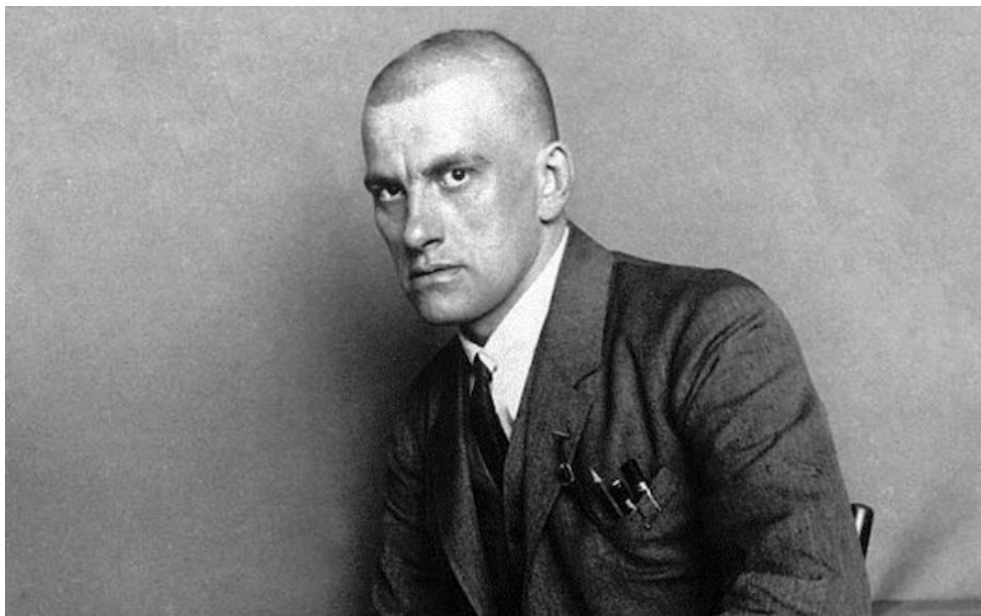
les présupposés de la *doxa*. Il tâtera le pouls révolutionnaire des pays traversés, y supputera les chances de la Révolution, et répandra la bonne parole. C'est dire que le voyageur (et le reportage) partait avec du plomb dans l'aile. Un carcan dont il s'accommode à sa façon, avec bonne volonté et un vrai enthousiasme. Son cœur est tout à la révolution. « *Toutes les interventions de Maïakovski à l'étranger se caractérisent par un loyalisme effréné et agressif. Il a tout l'air plus bolchevik que les Bolcheviks* », écrit Claude Frioux dans sa préface à l'anthologie *Du monde j'ai fait le tour*. Si bien qu'il est accompagné par la mauvaise humeur des journaux de l'émigration russe aux États-Unis : « *Au lieu d'une soirée littéraire, Maïakovski n'a fait que chanter les louanges du pouvoir soviétique* » (30 septembre 1925). « *Dans le bon vieux temps on ne savait de Maïakovski qu'une seule chose : qu'il était futuriste. Maintenant nous savons que sous le couvert de soirées littéraires, il fait de la propagande pour le régime soviétique et pour les charmes de la vie soviétique* » (2 octobre 1926).

Paradoxal reportage, ballotté entre le cahier des charges soviétique et l'onirisme visionnaire d'un voyageur poète. Sans compter que Maïakovski ne parle pas plus l'anglais que l'espagnol, et qu'il a, précise-t-il, « *trop peu vécu pour pouvoir tout décrire parfaitement en détail* ». Dans ces conditions, l'étonnant c'est bien l'acuité des observations : nul doute, Maïakovski ne récite pas une leçon, il a un regard frais et propre d'éternel adolescent. Une fraîcheur capable de voir et de comprendre les détails. Le livre a été écrit au retour semble-t-il, notes ou souvenirs émiettés en petits paragraphes. Le ton est celui du journalisme, vivant et drôle, il faut instruire le lecteur sans l'embêter. Saynètes, anecdotes, portraits, points de vue, rapides analyses des mécanismes économiques, jugements avec des « *j'aime...* » « *je n'aime pas...* », ou « *je déteste* ». Vivacité, énergie (Maïakovski a 32 ans), intelligence du détail significatif et des scènes qui parlent sans commentaires, c'est un savoir-faire de cinéaste.

En 140 pages, on traverse l'Atlantique sur le paquebot Espagne, puis au pas de charge La Havane infestée par le trafic de la prohibition, puis c'est l'arrivée au Mexique. Maïakovski est accueilli par Diego Rivera qui travaillait depuis déjà deux ans aux 235 panneaux muraux commandés pour les splendides bâtiments du Secrétariat à l'Éducation Publique de Mexico. Le Mexique est sous mainmise américaine. « *Une goutte de politique. Une*

goutte seulement, parce que ce n'est pas ma spécialité, parce que je ne suis pas resté longtemps au Mexique et qu'il y aurait beaucoup à dire sur le sujet... » C'est assez drôle car le texte est tout de même essentiellement politique, en ce sens qu'il examine des modes de vie, des conditions sociales et politiques, avec simplicité, pertinence, et sans caricature. C'est quand il s'applique à honorer plus précisément la commande officielle (voir les rencontres avec des militant) qu'il est nettement plus faible.

Enfin les États-Unis. Il est accueilli à New York par son ami le futuriste Bourliouk qui s'y est établi en 1922. Au pittoresque sud-américain succède la fascination. Paradoxale fascination. Maïakovski est dépaysé, inconfortable, inadapté, étranger pour tout dire, prévenu aussi – qui ne l'est pas, a fortiori quel soviétique ne le serait pas. Il raille, comme pour minimiser ou cacher son propre enthousiasme, et parfois ne résiste pas à la plaisanterie réductrice, gavroche comme il l'est toujours. Quand il fait rire il se croit aimé. Bien sûr, il remplit une commande politique, mais on l'y sent comme à l'étroit, et dans l'étroit Maïakovski étouffe. Bien sûr il critique, mais se refuse aux clichés. « *Il est aisé de proférer à propos des Américains, des lieux communs qui n'engagent à rien, du genre : le pays des dollars, les chacals de l'impérialisme, etc.* ». Pas de caricature donc. Au contraire, et c'est le paradoxe, rien n'est daté. Quand il écrit « *Aucun pays ne profère autant d'âneries moralisatrices, arrogantes, idéalistes et hypocrites que les États-Unis* » (même si cela aussi est une proposition qu'on pouvait retourner à l'URSS), c'est toujours d'actualité. Et d'hypocrisie il n'y a pas une ombre chez Maïakovski. Schématique, oui, il l'est et le sait bien, dans un récit aussi court : « *Tout ce que je viens de raconter sur le mode de vie new-yorkais ne dresse pas un portrait exhaustif de la ville, mais définit quelques uns de ses traits : ses cils, une tache de rousseur, l'une de ses narines* ». Mais quatre-vingts ans après on n'est pas dépaysé. Qu'est-ce qui a changé depuis, à part la fin de la prohibition ? Tout est encore là. La vertigineuse montée des gratte-ciel en construction. La mécanisation du travail dont la description préfigure avec dix ans d'avance *Les Temps modernes* de Chaplin (1936) – mais le tempo des films de Chaplin était largement connu du public soviétique. L'éprouvante mécanique des abat-toirs de Chicago et ses océans de sang et d'excréments. Jusqu'à la façon de se nourrir des États-Uniens selon leur classe sociale, Maïakovski décrit un mode de vie d'une étonnante actualité. Loin d'être dépassé il n'a fait que gagner vers l'Occident. Dans un tout autre genre, la même impression



L'AMÉRIQUE DE MAÏAKOVSKI

d'actualité ressort des *Employés* (1930) où Siegfried Kracauer étudie des mécanismes sociaux toujours à l'œuvre.

Alors, d'où vient cette fascination qui perce sous les réserves et la raillerie de Maïakovski ? C'est que deux éléments intimes interfèrent et balaient par moments son récit, presque à son corps défendant, comme des vagues balaieraient un pont. D'abord sa propre démesure qui vibre à l'unisson de la démesure américaine, lui le futuriste, lui le géant, lui pour qui rien n'est assez grand :

« *Le pont de Brooklyn –
vraiment... –
C'est quelque chose !* »

Bluffé par un gigantisme qui lui va comme un gant, il voit certes les États-Unis comme un adversaire politique, mais aussi comme modèle de développement qu'il voudrait offrir à son parti, à sa patrie. La deuxième cause est plus intime encore, et elle restera ignorée jusqu'en 1993, date où paraissent les souvenirs de Patricia Thompson, fille d'Elly et de Maïakovski. À New York il a rencontré une Russe émigrée mariée à un Anglais, Elly Johnes, il a vécu avec elle, il en aura une fille. Grâce à Elly, il est immergé à New York dans la vraie vie des Américains. Comment l'Amérique n'aurait-elle pas à ses yeux la coloration de cet amour libérateur, qui vient pour la première fois interrompre le cercle infernal de la relation à trois avec Lili et Ossip Brik. Effet d'une double pudeur combinant la pureté révolutionnaire et la crainte de l'œil attentif de Lili, si dans son récit apparaissent beaucoup de personnes rencontrées à divers titres, Elly Johnes a disparu dans un trou noir d'où n'émergent que des poèmes, cailloux blancs semés par leur amour.

Car c'est aux poèmes que Maïakovski confie son exaltation de voyageur. Dans le récit, il s'y refuse, et se refuse. Est-ce parce que ce voyage lui a été octroyé pour faire un compte-rendu, et qu'il faut payer son dû ? Parfois, c'est rare, la beauté des lieux l'emporte – et l'emporte en poète, par exemple dans le train entre Veracruz et Mexico : « *Je n'avais jamais vu pareille terre et je ne croyais pas que cela pouvait exister* ». C'est pourquoi il est intéressant de chevaucher la lecture de *Ma découverte de l'Amérique* avec celle du *Voyage en Arménie* de Mandelstam, écrit en 1930, presque dans les mêmes conditions, et emporté au contraire par un grand souffle empathique, métaphorique, sans réserve : la joie mandelstamienne, lavée dans l'ocre des paysages, dans la terre ancestrale, et surtout dans la langue, la langue « *griffue* », la langue de « *chat sauvage* » qui écorche les oreilles, le « *verbe épineux de la vallée de l'Ararat* », la « *langue rapace des villes en pisé* », la « *parole des briques affamées* ».

La langue, ce pourrait bien être un des nœuds de crispation de Maïakovski. « *La langue utilisée en Amérique, écrit-il, c'est la langue imaginaire de la tour de Babel, avec la seule différence qu'à Babel on mélangeait les langues pour que personne ne comprenne personne, alors qu'ici on les mélange pour que tout le monde se comprenne. En conséquence c'est qu'à partir de l'anglais on est arrivé à une langue comprise par toutes les nationalités, excepté les Anglais* ». Maïakovski, on le répète, ne parlait pas l'anglais. C'est pourquoi *Ma découverte de l'Amérique* est aussi... un bain dans l'émigration russe au Nouveau Monde.

Cet article est paru sur [Mediapart](https://www.mediapart.fr).

L'Europe malade au sanatorium

Comme L'homme sans qualités de Robert Musil, La montagne magique de Thomas Mann est un roman de réflexion sur la maladie de la culture européenne qui aboutit à la Première Guerre mondiale. L'irréprochable nouvelle traduction par Claire de Oliveira incite à revisiter le grand classique contemporain publié en 1924 et qui valut à Thomas Mann le prix Nobel de littérature en 1929.

par Jacques Le Rider

Thomas Mann

La montagne magique

Trad. de l'allemand, annoté et postfacé

par Claire de Oliveira

Fayard, 784 p., 37 €

Robert Musil voulait écrire à l'opposé de Thomas Mann. Dans une lettre du 15 mars 1931 à Johannes von Allesch, il écrit que *La montagne magique* ne parvient pas à concilier « la vieille naïveté de la narration » romanesque et les exigences de l'intelligence théorique, de telle sorte que le roman de Thomas Mann, dans ses parties intellectuelles, ressemble à « un ventre de requin » rempli de pièces et de morceaux avalés tout crus mais non digérés. À première vue, Musil et Mann ont beaucoup de points communs : leurs personnages incarnent des positions intellectuelles caractéristiques du temps présent, dont les conversations ressemblent à un montage de citations. Chez l'un comme chez l'autre, la société du roman constitue le microcosme dans lequel se reflète le macrocosme de la vieille civilisation qui s'apprête à basculer dans la barbarie de la Grande Guerre. Mais alors que, dans *L'homme sans qualités*, le romancier finit par perdre le fil de son récit et entraîne le lecteur dans un labyrinthe, *La montagne magique* est une construction parfaitement maîtrisée, où les débats d'idées s'enchaînent sans que la narration se relâche.

La partie intitulée « Nuit de Walpurgis », à la fin du chapitre V, située au milieu du roman, raconte la conversation de Hans Castorp et de la belle Franco-Russe Clawdia Chauchat, qui préfère s'exprimer en français quand elle touche aux choses sérieuses. Hans Castorp, lui, se sent plus à l'aise en allemand, mais il déclare (en français dans le texte de Thomas Mann) : « Avec toi, je préfère cette langue à la mienne, car pour moi, parler français, c'est parler sans parler, en quelque manière, sans responsabilité, ou comme nous parlons en rêve. » Puis il a cette réflexion surprenante et passablement énigmatique (toujours en français dans l'original) : « Parler, pauvre affaire ! Dans l'éternité, tu sais, on fait comme pour dessiner un petit cochon : on penche la tête en arrière et on ferme les yeux. » Cette touche de scepticisme linguistique, jetée au passage dans l'un des plus brillants romans de conversation du XX^e siècle, retient particulièrement l'attention. Le thème du « petit cochon » qu'on dessine sans regarder sa feuille de papier est une allusion au docteur Behrens, qui amuse la petite société du sanatorium en dessinant les yeux fermés un porcelet.

Les audacieux paradoxes de Mme Chauchat en matière de morale choquent moins Hans Castorp lorsqu'ils se présentent voilés de langue française. « La morale ? Cela t'intéresse ? », lui lance Mme Chauchat avec un délicieux nous de modestie (ou de majesté ?) : « Eh bien, il nous semble qu'il faut chercher la morale non dans la vertu, c'est-à-dire dans la raison, la discipline, les bonnes mœurs, l'honnêteté, mais plutôt dans son contraire, je veux dire : dans le péché, en s'abandonnant au danger, à ce qui est nuisible, à ce qui nous consume. Il nous semble qu'il est plus moral de se perdre, et même de se laisser dépérir, que de se conserver. Les grands moralistes n'étaient point des vertueux, mais des aventuriers du mal, des vicieux, des grands pécheurs. »

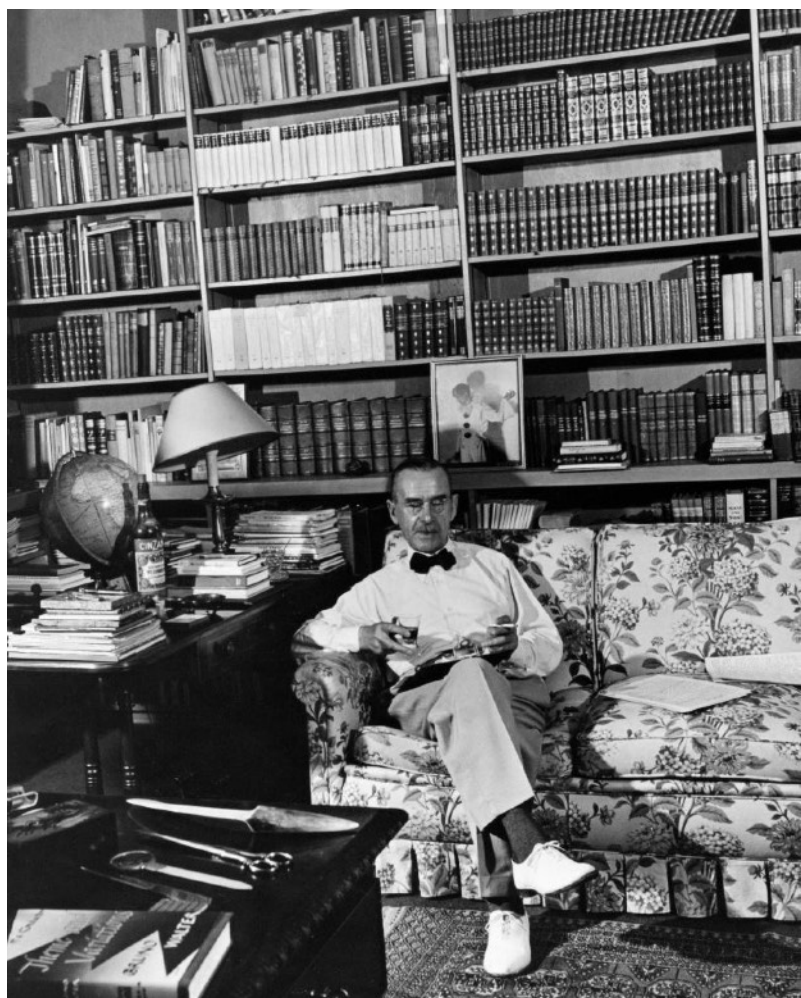
En lisant cet admirable aphorisme – à mi-chemin entre Nietzsche et Cioran – où Thomas Mann a condensé la formule qui donne la clé de toute son œuvre, on se dit qu'il est bien dommage qu'il n'ait pas écrit plus de chapitres de *La montagne magique* dans le beau français de Mme Chauchat. Depuis 1931, les lecteurs français faisaient l'ascension du roman dans la traduction de Maurice Betz. Comment, dans la nouvelle traduction de Claire de Oliveira, le silence et les yeux fixes, presque hébétés, de Hans Castorp, décontenancé par les propos passablement méphistophéliques de Mme Chauchat – mais aussi, et surtout, par la nouvelle de son départ imminent du sanatorium –, sont-ils décrits ?

L'EUROPE MALADE AU SANATORIUM

« Il se tut. Il avait gardé sa position initiale, les pieds croisés et enfouis sous son fauteuil grinçant, penché vers cette femme affalée, coiffée d'un tricorne, dont il avait le porte-mine entre les doigts, et il promenait dans la pièce désormais vide le regard bleu de Hans Lorenz Castorp. » La traduction de Maurice Betz le disait en ces termes : « Il garda le silence. Il était encore assis comme au commencement, les jambes croisées sous le siège qui craquait, penché en avant, vers la jeune femme assise, avec son tricorne en papier, tenant son porte-mine entre les doigts ; et avec les yeux bleus de Hans Lorenz Castorp, il regardait d'en bas dans la pièce qui s'était vidée. »

La nouvelle traduction est plus adroite (en particulier, la position acrobatique de Hans Castorp, « les jambes croisées sous le siège » chez Maurice Betz, est rectifiée chez Claire de Oliveira), plus fluide et plus concise, mais elle omet deux détails : le tricorne de Clawdia Chauchat (nous sommes à la fin d'une fête de Mardi gras pour laquelle chacun s'est affublé d'un déguisement) est bien *en papier* dans l'original et c'est bien *d'en bas* (parce qu'il est penché sur Mme Chauchat, elle-même enfoncée dans une chaise curule) que Hans Castorp contemple le salon, aussi vide après la fête que le regard de ses yeux bleus, aussi vide que le sera bientôt pour lui le sanatorium tout entier, après le départ de Clawdia Chauchat.

Parmi les patients installés pour un séjour de durée indéterminée au sanatorium du Berghof, c'est l'intellectuel italien Settembrini qui défend avec le plus de conviction l'idée européenne. Mais le chapitre où cet humaniste éloquent entre en scène porte un titre qui engage le lecteur à rester sur ses gardes : « Satan ». Car Settembrini a écrit pour les journaux allemands la nécrologie de son compatriote, le poète Carducci (prix Nobel de littérature en 1906, disparu en 1907), auteur de l'hymne *À Satan* dont un vers (*Salute, o Satana, o ribellione, o forza vindice delle ragione !* Pas de note à cet endroit, hélas ! dans la nouvelle traduction) salue l'arrivée de Hans Castorp. Plus loin, dans le chapitre « Montée de la peur », Settembrini place son soi-disant humanisme sous le signe d'un Prométhée satanique : « *Prométhée ! Voilà bien le premier humaniste, identique à ce Satan que Carducci avait célébré dans son hymne...* » On comprend que Hans Castorp hésite à rallier la « *Ligue internationale pour l'organisation du progrès* » dont se réclame Settembrini.



Pareil progrès conduit l'Europe à la catastrophe : l'humaniste prométhéen et satanique (au sens de Carducci) en arrive, poussé dans ses retranchements par son contradicteur, Leo Naphta, Juif galicien devenu jésuite, à célébrer « *les guerres civiles-satrices* » qui réunissent l'humanité occidentale « *sous le signe d'une idée* ». Naphta, de son côté, appelle à la révolution, à la terreur, à la dictature du prolétariat, dont il attend l'accomplissement de « *l'œuvre du pape Grégoire* », « *le salut du monde* » et « *la rédemption* », où les hommes, enfants de Dieu, vivent sans État et sans classes.

Ce sanatorium de Davos, où chacun tousse, crache le sang et dépérit tout en arrachant aux médecins d'évasives promesses de guérison prochaine, est une métaphore de l'Europe malade, non seulement des poumons, mais aussi de la tête, car chez Thomas Mann la pathologie des corps affecte aussi les esprits. Alors la montagne magique se confond avec le mont Brocken de la nuit de Walpurgis et l'idée européenne est entraînée dans le sabbat des sorcières.

Trois générations, trois continents

Il faut entendre « génération », le mot qui constitue le titre du roman, dans les deux sens du terme : d'une part l'action d'engendrer, d'autre part l'ensemble des individus du même âge (famille et proches). L'engendrement, le rapport de cause à effet, assure la cohérence d'un récit à quatre temps (1958, 2010, 2016, 2027) et trois générations, sur trois continents (Amérique, Europe, Japon).

par Claude Fierobe

Paula McGrath

Génération

Trad. de l'anglais (Irlande) par Cécile Arnaud.
Quai Voltaire, 225 p., 20 €

Récit très ambitieux donc, qui mobilise en permanence l'attention du lecteur : on passe vite, sans transition, d'un personnage à l'autre, d'une voix à l'autre, d'une date à l'autre, encore que l'essentiel

du récit se situe en 2010, année des deux séjours d'Áine dans l'Illinois.

Tout commence dans une mine d'uranium au Canada. Un homme anonyme y travaille dur pour un bon salaire. Dans une boîte une poignée de terre, dans la tête des poèmes de Yeats : c'est sûr il reviendra vers « *notre Mère l'Irlande* ». Un demi-siècle plus tard, Áine – on apprendra que c'est sa fille –, divorcée de Conor, part seule au printemps pour une ferme américaine. Expérience douteuse, qui laisse un goût amer. Pourtant, l'été suivant – « *Joe avait bel et bien laissé son empreinte* » –, elle repart, avec sa fille Daisy cette fois-ci, en tant que *wwoofer* (personne effectuant un travail contre nourriture et logement), après de nombreux échanges sur Skype avec Joe. Elle finira par s'enfuir avec Daisy, en catastrophe. L'escapade tant souhaitée – « *toute sa vie n'était qu'une longue banalité* » – a viré peu à peu au cauchemar. La ferme est une porcherie, les chauves-souris ont envahi le grenier. Joe est un personnage insaisissable qui a arrêté des études d'instituteur, pour une raison inconnue, et s'est lancé dans la culture bio ; il se laisse aller, rabroue les gens, fume des joints et cultive de la marijuana, en somme « *pas vraiment le prince charmant* ». Il y a plus : la découverte d'un câble électrique noyé dans la poussière mène Áine « *en territoire dangereux* », celui de l'ordinateur qui dissimule/révèle le secret de Joe et ses terribles fantasmes. Tout s'éclaire, et il faut s'en aller au plus vite, mettre Daisy à l'abri. Carlos, employé mexicain à la ferme – repère fixe dans un univers moralement chamboulé –, pense à ses propres filles et vole à leur secours tout en sachant qu'il va perdre son travail : « *Il ne pourra plus revenir en arrière.* »

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

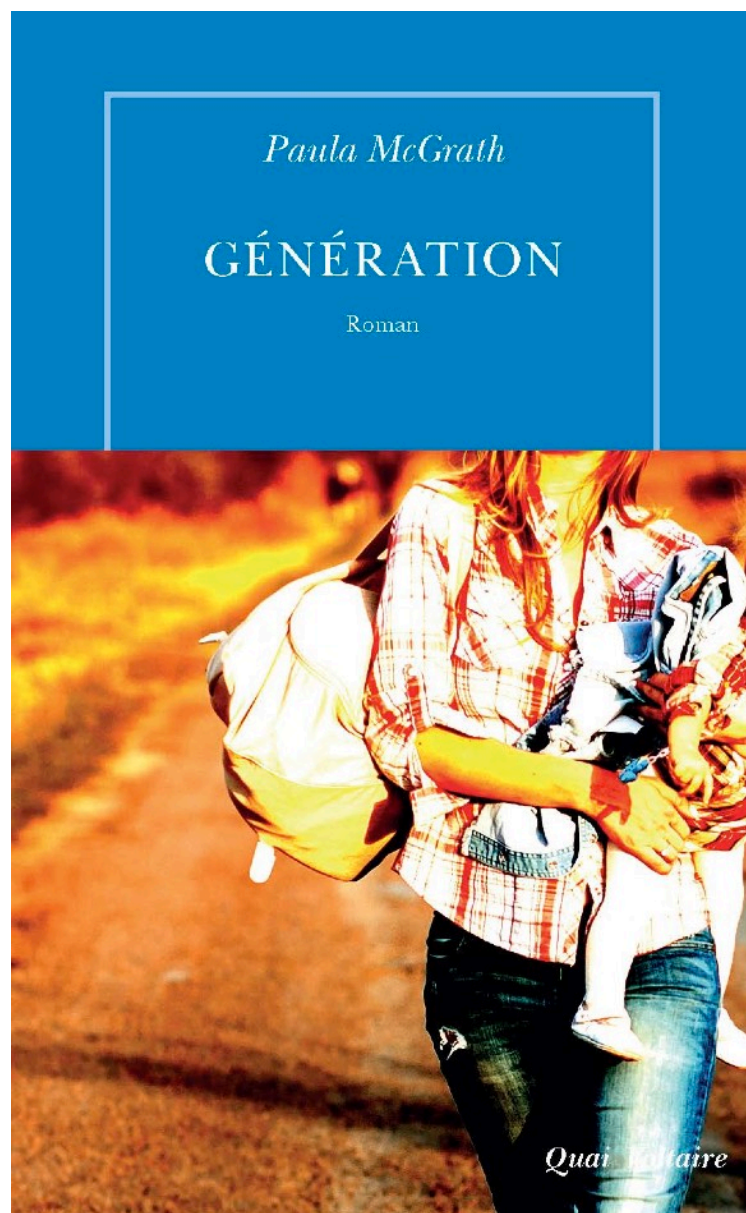
TROIS GÉNÉRATIONS, TROIS CONTINENTS

Alors, Joe coupable ? Pas si simple de pénétrer dans un esprit marqué par la brutalité d'un père qui brise les espoirs du jeune pianiste : « *Les petites mains balayées des touches, le couvercle refermé d'un coup sec [...] À partir de maintenant, c'est base-ball. Il est temps d'oublier toute cette musique* ». Qui peut dire les conséquences d'un tel traumatisme, écho parmi d'autres dans ce livre d'un célèbre passage de l'Exode : « *Je suis un Dieu jaloux, qui punis l'iniquité des pères sur les enfants* ».

Paula McGrath ne se contente pas des individus, elle parle aussi des groupes, des migrants venus aux États-Unis, migrants dont dépend la survie de leurs familles demeurées au Mexique, tel ce Carlos qui travaille chez Joe et observe la déchéance du gringo qui ne se lave pas, ne se rase pas : « *En remontant l'allée boueuse, Carlos a l'impression de voir un ours sortir de son hibernation.* »

Les personnages secondaires ne le sont pas vraiment. Yehudit, devenue Judith, émigrée comme Adam et Solomon, est séparée de son mari Frank. Elle joue du piano, le goût de la musique lui vient de sa mère et elle le transmet à son fils, Joe. Bien mieux, « *Judy aimait à penser qu'elle l'avait fait naître de sa musique* », naissance avortée par la faute du père. Transmission, encore et toujours, y compris de la mélancolie qui, pour Judy, remonte « *à plus loin qu'elle, peut-être à sa mère et à son enfance dans un endroit que Judy ne connaissait pas et ne pouvait pas imaginer* ». On n'en finit pas de remonter le temps. Il y a aussi Vicky l'institutrice, détentrice d'un lourd secret, et Kane, le fils de Makiko, auquel Judith donne des leçons de piano – encore la musique –, qui rencontrera Bellis au Canada... Et d'autres encore, tous attachants, tous liés dans la trame narrative comme les grains d'un chapelet, plus dépendants les uns des autres qu'ils ne peuvent l'imaginer.

Le livre s'achève par une plongée dans l'avenir (2027) avec Bellis – c'est Daisy sous un nouveau nom – partie sur les traces de son grand-père. À Chicago d'abord, où elle rencontre Kane, qui joue dans des clubs. Puis au Canada : « *Elle fait un pas vers le puits de mine, et c'est comme si elle remontait le temps.* » Nous y voilà : « *Son grand-père se tient à l'endroit même où elle se tient, un jeune homme guère plus âgé qu'elle ne l'est, qui ne sait rien de son avenir, ne sait rien d'elle.* » La boucle est bouclée : ma fin est mon commencement. Chaque personnage, homme ou femme, s'est ex-



primé, a eu voix au chapitre, a tiré l'un des fils de cette trame complexe où domine l'idée que l'effacement n'est pas la règle : on ne repart jamais de zéro, rien ne recommence, tout continue, le déchiffrement du passé est une clé de l'avenir. À la question du vieux mineur qui sert de guide : « *Avez-vous trouvé ce que vous cherchiez ?* » fait écho celle de Kane : « *As-tu trouvé ce que tu cherchais ?* » Le temps linéaire n'existe plus et c'est comme si Daisy/Bellis, la jeunesse incarnée, « *glissait entre le présent et le passé, peut-être même l'avenir* ».

Les nombreux changements de perspective peuvent donner le vertige, obligeant le lecteur à d'incessants rétablissements, une vraie gymnastique intellectuelle. Qu'à cela ne tienne : cette exploration de tout ce qui lie les personnages à leurs ancêtres et à leurs descendants (fautes, frustrations, tabous, traumatismes) démontre que le contrat proposé par le titre est rempli avec brio.

Décembre en Irlande

Au fil de son roman *Une année dans la vie de Johnsey Cunliffe*, la belle voix irlandaise de Donal Ryan, intimiste, grave et sensible, fait vibrer une campagne en proie au fol espoir des mutations face au refus d'un solitaire farouche.

par Liliane Kerjan

Donal Ryan

Une année dans la vie de Johnsey Cunliffe

Trad. de l'anglais (Irlande) par Marina Boraso
Albin Michel, 288 p., 24 €

Après le succès de son roman *Le cœur qui tourne*, primé en Irlande, en Grande Bretagne et couronné par le prix de la littérature européenne de 2015, Donal Ryan sort *Une année dans la vie de Johnsey Cunliffe*, chronique au fil des mois et des heures du tourment d'un jeune paysan des environs de Tipperary. Son malicieux collègue américain, l'écrivain Hector Tobar, qui recense les deux romans pour le *Los Angeles Times*, titre alors : « Rejeté 47 fois, le romancier irlandais vainqueur reconnu ». Il faut s'interroger sur cette fluctuation du rejet au succès : exprime-t-elle d'abord une réticence liée à une histoire apparemment loin du monde et du bruit, celle d'un lopin de terre, d'une trinité qui devient solitude, d'une candeur angélique qui vire et se replie dans un trou de l'enfer ? Les motifs du refus initial tenaient-ils à l'étroitesse du champ rural, à la gaucherie naïve d'une victime désignée, un garçon étrillé à l'école, un jeune adulte rossé, tabassé un soir d'avril ? Est-ce la profonde mélancolie irlandaise de Johnsey, contemplant souvent la poutre et la corde, qui alimente la tradition d'une littérature de la tristesse immobile ? Foin des atermoiements, car le grand talent de Donal Ryan, admirateur de Steinbeck et de McGahern, transforme totalement la donne et fait palpiter bien autre chose dans ce roman, situé dix ans avant *Le cœur qui tourne*. Se dessinent ici la guerre des terres, la sourde inquiétude, les tiraillements internes de l'Irlande et, bien au-delà, la question de ce qui est essentiel dans la vie d'un homme, un homme presque primitif qui défend une manière d'être et sa singularité authentique.

En ouverture du roman, le mois de janvier donne le cadre et le ton : une ferme à l'étable cadennassée, une mère veuve et son fils. Aux alentours, quelques villageois, comme les doigts d'une main calleuse : un curé bienveillant et discret de l'Église irlandaise, le couple des boulangers, Mc Dermott qui a pris des terres de Cunliffe en fermage, Eugene Penrose et sa bande de chômeurs assis sur le muret du cimetière de Height ; au contraire, la coopérative où travaille Johnsey est à peine esquissée. Au fil des saisons, Donal Ryan va creuser la tourbe de cette paroisse rurale paisible et le ressenti du jeune homme terré dans son logis : « *La solitude est un drap qui recouvre le monde. Elle coule jusqu'au lac avec les eaux de la rivière, se fond dans la gadoue qui macule la cour, dans les ronces du potager, et les dépendances abandonnées pourraient se briser de tant de solitude. Elle ruisselle dans la maison comme si les murs pleuraient, étouffe la façade comme une plante vénéneuse.* »

À la mort de la mère, février confirme le vide et la détresse. Ryan manie avec délicatesse les silences, les courants de conscience de Johnsey, l'homme au diminutif familial comme une épithète homérique, qui rêve souvent et laisse sa mémoire vagabonder à la manière des esseulés de Beckett, car il appartient désormais à leur cohorte, devenu peu à peu sans lien et sans but. Son personnage se dessine, s'étoffe et s'ombre comme au fusain, il suscite la curiosité. Timide, embarrassé et bientôt harcelé, comment va-t-il faire face au monde, un monde réduit à son village et à sa ferme ?

Passé le printemps comme premier acte, le ressort de cette tragédie de chambre postmoderne s'enclenche en deux péripéties, l'une collective et l'autre personnelle, qui vont tendre le fil dramatique. À l'échelle du comté, s'amorcent le rachat des terres et le remembrement pour des projets fonciers, et Johnsey possède les terres maintenant très convoitées de la ferme héritée, tandis qu'à titre privé la bande de Penrose, dans un guet-apens de violence mâle et machiste, que Ryan entend dénoncer comme tare de la société traditionnelle irlandaise, le passe à tabac et l'estourbit. Pressuré par les gens du village pour ses terres, attaqué pour rien par les vauriens du coin, Johnsey est devenu l'homme à abattre. Mais, sans même le savoir, il garde une dignité et son mystère. « *Si ça se trouve, il cherchait juste un endroit chaud où passer la soirée, un visage familial avec qui partager le silence sans être gêné. Il savait peut-être que c'était beaucoup plus précieux que des terres agricoles ou un gros tas de billets tout froissés que des gens avaient sali de leurs doigts.* »

Mai et juin jouent l'acte intermédiaire de stase grâce à un séjour à l'hôpital qui va marquer un tournant dans la vie de ce « *petit paysan lourdaud et sans défense* ». Au

DÉCEMBRE EN IRLANDE

propre comme au figuré, sa cécité guérit, deux alliés entrent dans sa vie, l'infirmière et le voisin de chambre, un ouvrier gouailleur et bavard à souhait, surnommé Dave Charabia. Les deux nouveaux personnages amènent dès lors légèreté et vitalité, une veine délibérément comique qui gomme la souffrance. En cette période tardive d'apprentissage, le solitaire découvre les voix puis le regard des autres, s'émerveille d'une amitié naissante, d'une caresse érotique de l'infirmière, la jeune et vive Siobhán. La lente éclosion de Johnsey, à vingt-quatre ans, tient en éveil au fur et à mesure que l'attention prodiguée, la liberté des conversations ou un compliment simple changent sa vie et sa perception de reclus et d'éternel orphelin : le tout est traité avec finesse, par petites touches, par contrastes, sans grande scène, dans le confinement d'une chambre d'hôpital et le registre de l'intime.

Mais il faudra bien revenir à la ferme, revivre les jours sans travail, sans perspective et sans fin, en butte aux voisins rapaces qui le démarchent, aux journaux qui le vilipendent, tous alliés pour l'intimider et le contraindre. Ryan sait nous toucher par les détails prosaïques de la vulnérabilité de son paysan toujours candide, toujours inquiet, hospitalier pour Dave et Siobhán, méfiant envers les autres. Les visites des villageois s'enchaînent, le malaise s'installe avec les amis d'antan en proie à leur mirage : Johnsey est devenu l'empêcheur et l'obstacle. Avec des moyens narratifs sobres, Donal Ryan joue de la répétition, de la nuance, de la variation, pour montrer une société qui perd ses repères anciens et se délite dans la gangrène de l'appât du gain, tandis qu'un homme seul résiste en silence sur sa terre.

Voici décembre et le terme de cette trajectoire minuscule d'un petit cul-terreux dépassé par la société et sur la défensive. Donal Ryan a mille fois raison de laisser une fin ouverte : « *Voilà à quoi on reconnaît le mois de décembre : il file comme un éclair. Vous fermez les yeux et déjà il est passé. Comme si vous n'aviez jamais été là* ». Être là, tel est l'enjeu, s'entêter s'il le faut, et durer. Donal Ryan, né en 1976 dans un village du Tipperary dont il a observé la folie et la violence, propose une réflexion sociale, voire politique, du destin récent de son île ; il brosse bien les ombres de l'arrière-plan, la pauvreté, le chômage, qui ont durement frappé cette Irlande du Sud-Ouest, les mensonges des sociétés fantômes, de même qu'il introduit des allusions discrètes à l'IRA et aux transformations amorcées qui ont déchiré les cohésions et les modèles. La sensation d'enfermement et d'étranglement dans les campagnes irlandaises, mais aussi la force intérieure de ce paysan encore dans sa gangue, font de lui non seulement un personnage attachant mais aussi un entêté magnifique.

Miguel Torga,
fureur et mystère

Toute lecture digne de ce nom, disait Stevenson dans ses Essais sur l'art de la fiction, se doit d'être absorbante et voluptueuse. Nous devons dévorer le livre que nous lisons, être captivés par lui, arrachés de nous-mêmes, et sortir de là l'esprit en feu, emportés dans un tourbillon d'images animées, semblable à un brasier dans un kaléidoscope.

par Linda Lê

Miguel Torga, *Contes de la Montagne*
Édition intégrale traduite du portugais
par Claire Cayron
Chandeigne, 379 p., 22 €

C'est bien en ayant l'esprit en feu que le lecteur de Miguel Torga (1907-1995) sort de ses livres, ces messages d'affliction (selon sa propre expression) envoyés par un galérien du verbe doublé d'un « *reporter inquiet d'un quotidien sans frontières* » et d'un « *Orphée rebelle* », solidaire mais autonome, persuadé que « *la poésie ne subvertit que parce qu'elle transfigure, et que tel sera son avant-gardisme* ». Né dans la région de Trás-os-Montes, dans le nord du Portugal, il considérait l'Iberia comme sa patrie tellurique, mais avait aussi la passion de l'ailleurs, sachant qu'il ne faut pas se défendre en s'entourant de barrières mais s'ouvrir à toutes les incursions, comme il écrivait dans son journal, dont des pages ont été traduites en français sous les titres *En franchise intérieure* et *En chair vive*.

Il disait aussi que c'est en cherchant à comprendre le Portugal qu'il a compris quelque chose de lui-même. À son pays, il a consacré un essai qui n'est assurément pas un guide pour les voyageurs pressés, plutôt une invitation à parcourir cette terre sans chercher dans ce qui nous est étranger la projection de nous-mêmes et de nos désirs, mais en s'efforçant d'expliquer « *ce qui s'oppose à nous* », de valoriser le différent, l'inattendu, l'antagonique. Dans

MIGUEL TORGA, FUREUR ET MYSTÈRE

Portugal, la patrie de Camões et de Pessoa s'offre au visiteur dans toute sa splendeur : Lisbonne est « *la vitrine baroque et colorée de la partie aventureuse de notre sang, un quai d'embarquement pour la hâte qui court le monde* », Porto est « *un gros bourg ceint des murs de notre fierté paysanne* », le Tage c'est « *le fleuve où nous nous perdons en contemplant notre propre image* », l'Algarve a des allures de « *paradis terrestre* », tandis que Trás-os-Montes, c'est « *l'impétuosité, la convulsion* ».

L'impétuosité, Miguel Torga n'en était pas dépourvu. Il ne manquait jamais une occasion de rappeler qu'il n'avait pas de vérité à prêcher, qu'il avait conçu tous ses textes avec une indéfectible témérité, qu'en écrivant il se sentait toujours traversé par un torrent d'émotions et de passions, qu'il ne possédait pas la paix, ni ne la donnait, ni ne la voulait : « *Je vis dans l'intranquillité, en intranquillissant qui s'approche de moi.* » Il confiait volontiers n'avoir jamais été un « *auteur convaincu* », mais une sorte de policier de soi-même, qui passait sa vie à surveiller son verbe afin de ne pas se dédire, qui était attentif seulement aux imperfections de ses écrits, au point de les réviser sans cesse. Malgré tout, son legs est considérable, puisque à sa mort son œuvre protéiforme comptait aussi bien seize volumes de journal qu'une vaste fresque autobiographique, *La Création du monde*, mais également des poésies, des recueils de nouvelles, de contes, un récit, *Senhor Ventura*, et un roman, *Vendange*.

Celui qui, de son vrai nom, s'appelait Adolfo Rocha, et exerçait le métier de médecin, s'affirmait aussi, en tant qu'écrivain, comme un contestataire, l'allié des persécutés et le maquisard de la littérature, déterminé à faire entendre la voix des victimes de toutes les dictatures politiques : « *Pas plus que le saint, l'artiste n'est un opposant au pouvoir. Il est l'opposé du pouvoir, même sans atteindre à la sainteté. Plus qu'un révolutionnaire, c'est un révolté ; et plus encore qu'un révolté, un rebelle. Un champion de la liberté, tellement libre qu'il vit en lutte permanente avec ses propres démons* », écrivait-il dans son journal en 1977, trois ans après la révolution des Œillets.



Dans la préface à l'édition française de son autobiographie, *La Création du monde*, Miguel Torga livre cet aparté, sorte de profession de foi qui définit si bien toute son œuvre, pleine de fureur et de mystère, où le merveilleux cohabite avec le démoniaque, où il a toujours lutté contre les tendances de la littérature au solipsisme, en descendant dans l'arène et en se représentant la création comme un corps-à-corps avec le présent immédiat : « *Homme de mots, c'est avec des mots que j'ai témoigné de la longue histoire d'une tenace, patiente et douloureuse construction réflexive, faite avec la matière incandescente de la vie.* »

La Création du monde nous apprend tout sur la jeunesse de Miguel Torga : en six livres, six jours, cette fresque revient sur sa découverte du cinéma,

MIGUEL TORGA, FUREUR ET MYSTÈRE

notamment des films de Max Linder, sa lecture de Machado de Assis pendant son exil au Brésil, où il travailla dans une plantation, ses voyages en Espagne, en Italie (sa dénonciation du franquisme et du fascisme mussolinien lui valut d'être arrêté et emprisonné), sa passion pour Henri Frédéric Amiel, le diariste genevois que Pessoa aussi aimait tant (Amiel, avoue Miguel Torga, fut l'un de ses maîtres, secrètement admiré), ses livres publiés à compte d'auteur et qu'il refusait d'envoyer préalablement à la censure, son désenchantement lucide, enfin il aboutit à cette conclusion, qui sonne comme une leçon de vie : « *L'homme ne se découvre qu'en découvrant.* »

Miguel Torga n'avait cessé de partir à la découverte du monde, au sens propre d'un voyage aux quatre coins de la planète, jusqu'en Chine, mais aussi au sens d'un voyage immobile, où il s'assignait la mission d'atteindre à l'universel tout en sachant, comme il le déclara lors d'une conférence au Brésil en 1954, que « *l'universel, c'est le local moins les murs* » : l'écrivain, né sur les hauts plateaux de Trás-os-Montes, ce « *nid haut perché et agreste qui transmet l'élévation et l'âpreté* » au cœur et à la chair des natifs du lieu, se proposait de s'acquitter d'une tâche de conservation et de témoignage en répandant la parole du *transmontano*, dans les veines duquel « *court une force qu'il a reçue des rochers, une hémoglobine qui jamais ne se décolore* ».

Si *Senhor Ventura*, publié pour la première fois en 1943 et remanié quarante ans plus tard, est un récit ancré dans l'Alentejo, terre natale d'un aventurier qui fait l'expérience de l'exil, de l'amour, de la trahison, *Vendange*, paru en 1945, renferme les secrets du fleuve Douro. Mais tous les livres de Miguel Torga, même les recueils de nouvelles *Rua* ou *Lapidaires*, et les *Poèmes ibériques*, montrent à quel point cet irréductible, prenant exemple sur Camões, qui à ses yeux incarnait le paradigme de l'intellectuel attaché à son nid « *mais libre, intranquille, errant, aventurier d'en deçà et d'au-delà des mers, avide voir et de savoir, parfaite représentation de l'universalité mentale enracinée* », se sentait né pour porter témoignage : « *du monde entier à haute et intelligible voix, du Portugal mezza voce, et du Douro sur le ton de la confession murmurée* ».

Captif des geôles salazaristes entre 1939 et 1940, Miguel Torga, qui avait vu l'un des volumes de *La Création du monde* saisi dans les librairies, devait, à sa libération, voir une autre de ses publications,

Montanha, interdite. Il fallut attendre quinze ans avant qu'il parvînt à faire paraître une autre édition du livre sous le titre *Contes de la Montagne*. Elle circula sous le manteau au Portugal jusqu'en 1968, année où vit le jour, à Coimbra, une édition à compte d'auteur. Entre-temps, en 1943, Miguel Torga avait mis la dernière main à une suite, *Nouveaux contes de la Montagne*. En 1994, les éditions José Corti permirent de découvrir l'excellente version française de ces contes, due à Claire Cayron, et reprise aujourd'hui par les éditions Chandeigne. Dans son journal, Miguel Torga donne à lire sa préface à la traduction espagnole de ces textes. Dans cet avant-propos, une lettre au lecteur, il évoque ses personnages : ce sont, dit-il, des « *héros farouches, enchaînés aux lois de leur condition, dès la naissance ils sont habitués à affronter les caprices du destin pour leur propre compte et à leurs risques et périls* », même avec l'aval de leur créateur.

Ces contes, peuplés de laissés-pour-compte, d'éclopés de l'existence, d'envoûtés, de superstitieux, font le récit de vengeance, de déchéances, de cruautés, de résignations, de renoncements, de peurs ancestrales, de coups de folie ou de châtements atroces. Ici un cœur simple se résout à affronter son destin, là un séducteur est châtré, ailleurs un lépreux, convaincu qu'il guérira en prenant un bain d'huile, constate que le bain lustral n'a eu aucun effet curatif et revend la jarre d'huile à un marchand qui à son tour la brade à tous les habitants d'un village; ailleurs encore c'est la crainte du mauvais sort qui conduit aux pires extrémités. En trois ou quatre pages, avec un art remarquable de la concision, Miguel Torga, qui disait être « *une sorte d'homme de la télégraphie dans le bateau traqué par les vagues furieuses de la réalité* », parvient à créer un monde qui parle à nos sens, un monde où la terreur magique se mêle à la quête du surnaturel.

Dans son texte sur Leskov intitulé « Le conteur », Walter Benjamin rappelle que l'art de conter présente un caractère très artisanal, qu'il est aussi l'art de reprendre les histoires qu'on a entendues : l'expérience transmise de bouche en bouche est la source à laquelle tous les conteurs ont puisé. Les plus grands d'entre eux sont souvent aussi ceux qui rapportent les faits de la façon la plus sèche. Si modestes que soient ces contes, ils ressemblent, dit Benjamin, à « *ces graines enfermées hermétiquement pendant des millénaires dans les chambres des pyramides, et qui ont conservé jusqu'à aujourd'hui leur pouvoir germinatif* ». Le meilleur lecteur de Miguel Torga est sans doute celui qui se révèle capable de recueillir ces graines tombées en apprenant aussi d'où soufflent les vents de la vie.

Entretien avec Ariane Dreyfus

***Ariane Dreyfus, une des poètes
les plus lues aujourd'hui depuis
Une histoire passera ici, en 1999,
s'entretient avec En attendant
Nadeau. Elle a fait entrer dans la
poésie la danse, le cinéma, le
cirque et le jeu des enfants.***

propos recueillis par Gérard Noiret

Ariane Dreyfus
Le dernier livre des enfants
Flammarion, 16 €, 192 p.

Du côté déchiré

Le ruban noir s'envole, il remue au-dessus du visage

Ses courbes aiment le vide généreux du ciel

Où le vent passe aussi, d'une main je le tiens

Le ruban vivant

Je le regarde comme moi-même ne suis pas épuisé

J'avance un peu plus, encore une heure et ce sera la nuit

L'inévitable sente mais là,

Dans ma main s'agite la joie du ruban noir

(Le dernier livre des enfants)

Le premier livre d'Ariane Dreyfus a été publié en 1993, mais c'est *Une histoire passera ici* qui, en 1999, a fait d'elle un des poètes les plus lus aujourd'hui. Sans rien céder sur le plan de l'exigence, elle s'est immédiatement singularisée en prenant le contre-pied de « ce qui se faisait alors ». Là où les poètes parlaient à un double perdu quelque part sur sa spirale intérieure ou bien parlaient dans l'absolu, elle s'est adressée à un lecteur contemporain et cultivé. Alors que les références des œuvres étaient surtout tirées de la littérature, de la philosophie et des arts plastiques, elle a fait entrer la danse, le ci-

néma, le cirque et le jeu des enfants. Là où l'érotisme était presque exclusivement nourri du désir masculin, elle a su (avec quelques autres) imposer les sensations et les émotions féminines plus disposées à « accepter le corps » de l'autre qu'à le prendre.

Dix livres plus tard, avec *Le dernier livre des enfants*, elle s'engage plus loin dans l'exploration du poème narratif. Loin de s'emparer de grandes histoires portant en elles de quoi soutenir l'attention, dans un univers qui a conscience de la venue prochaine du crépuscule, elle forge une écriture capable de porter haut des détails, des actes insignifiants aux yeux de l'époque. À sa manière, elle relève le défi de parler des trains qui arrivent à l'heure pour mieux mettre en évidence la chance de vivre et les conditions de survie de l'humain dans un monde dont elle ne cache pas la violence. Notamment celle qui s'exerce sur les femmes.

Peut-on dire que ton désir de raconter, au lieu de t'amener à abandonner certaines contraintes propres à l'écriture poétique, les rend plus fortes, voire obsédantes ?

Il les rend en tout cas plus indispensables, si je ne veux pas tomber dans la platitude. D'autant plus que, pour des raisons que je ne m'explique pas moi-même, j'ai un vocabulaire extrêmement pauvre. Il est vrai que je fuis les termes trop littéraires ou trop flous, trop évidemment poétiques, sauf à les travailler pour les rendre plus immédiats en les revivifiant par le prosaïsme ou un contexte surprenant, comme dans : « *Pour l'instant, seul le lilas a mouillé ma main [1]* ». Cela dit, j'aime parvenir à faire entrer dans ma poésie des mots qui y sont inédits, tels, dernièrement, cuvette, confiture, crème solaire... Je ne dis pas que ces mots n'ont jamais été employés par aucun poète, mais le prosaïsme n'est pas chez moi un but en soi, il n'est pas là pour faire redescendre la poésie sur terre, la désacraliser, plutôt, comme tu le dis très justement, afin de « *porter haut des détails, des actes insignifiants* ». Ainsi, la confiture doit être merveilleuse, émouvante, appeler quelque chose en nous : « *Le pot ouvert la confiture brille [2]* ». Ce n'est pas la poésie que je veux élever, mais la réalité, par la part de rêverie et de partage que je tente d'y infuser [3]. Ce qui nous ramène au narratif : je raconte pour élargir et rendre commune l'expérience humaine concrète, temporelle (et donc mortelle), la rendre plus vivante aussi, tout autre projet me semble vain. Me voilà donc à tenir deux bouts très difficiles à maintenir ensemble : être claire et étonner ; maintenir un ton naturel et trouver une place « fraîche

ENTRETIEN AVEC ARIANE DREYFUS

sur l'oreiller », comme je le dis souvent, pour dire des choses très communes en fait.

Alors bien sûr le découpage en vers, ou en versets, les blancs aussi, l'absence ou pas de ponctuation, jouent un rôle important, d'autant plus que je veux qu'ils correspondent le plus possible à la lecture qu'on ferait à voix haute. Ils doivent, mais sans « torturer » la langue, introduire plus de « vif » et de complexité, c'est-à-dire de feuilletage de sens. Quand j'écris, à propos d'une petite fille qui s'enroule dans un rideau [4] :

Elle est venue, l'air recommence le long d'elle, il ne faut plus

Bouger, en pleine chrysalide

le rejet de « bouger » ajoute à l'interdit de se mouvoir, à l'affirmation du désir de le faire, à la promesse qu'il représente si on attend, promesse que la majuscule pose en face de soi ; en d'autres termes, l'attente donne des forces.

Il y a les contraintes d'écriture mais aussi de construction du livre...

Oui, bien sûr. Il y a les miroitements que je tente d'établir entre les poèmes, qui relèvent de récits à la fois voisins et solitaires. Au lecteur de savoir s'il veut les envisager plutôt dans l'une ou l'autre perspective. J'espère seulement que viendra un moment où il essaiera d'appréhender mon livre (et là je parle de tous) dans sa progression, qui est pour moi vitale, au sens fort, autant à l'échelle du poème que de l'ensemble que constituent poèmes, titres de parties et citations. Dans le cas particulier de mon dernier titre, il y a aussi ce livre dans le livre que sont les onze poèmes consacrés au roman et au film *Cyclone à la Jamaïque*, répartis tout au long du recueil, et qui en sont, si j'ose dire, la moelle épinière. Je les voulais encore plus à vif que les autres, d'où le choix du vers court, très court, mais sans cesse débordant et syntaxiquement troublé, et en même temps il me fallait ne pas semer en route ou décourager un lecteur qui, en général, ne connaît absolument pas ces deux œuvres. C'est d'ailleurs une des grandes difficultés de ma façon de faire : partir d'une photo, d'un spectacle, d'un film, ou ici d'un roman, sans que cette source manque au lecteur. Un poème peut ainsi nécessiter des années de « remise sur le chantier ».

Même si les contraintes éditoriales m'ont empêché de choisir ces poèmes longs et souvent articulés en facettes qui forment l'essentiel de ton livre, pourrais-tu nous faire entrer dans le chantier du poème cité ?

Si le vers qui ouvre le livre est : « *J'écris parce que je vais disparaître* », le dernier est : « *Dans ma main s'agite la joie du ruban noir* ». Ce poème final, « *En quittant la plage* », est, avec le premier, le plus ancien du recueil. Il est vraiment un « don du ciel », dans tous les sens du mot « ciel » : un soir, en effet, en remontant de la plage, j'avais constaté qu'un ruban de ma natte de plage s'était décousu, et virevoltait au vent, sous le ciel encore bleu. Ce petit ruban innocent, soudainement si vivant, j'ai eu envie de lui donner un poème. Ce vers final, qui fait danser en l'air la couleur de la nuit et du deuil, contient la même ambivalence que le titre *Le dernier livre des enfants*. Non que je souhaite que ce soit mon « dernier livre », mais on rêve toujours que le livre que l'on est en train d'écrire soit si juste qu'il en devienne définitif. C'est dire aussi que je suis proche de ma fin, que je suis mortelle, et en ce sens je passe la main aux enfants du titre, à mes personnages enfants, ainsi qu'aux enfants dont je cite les phrases écrites en atelier d'écriture avec moi, à partir d'une consigne leur demandant d'y insérer « pour ne pas mourir [5] ». La mort est donc dans ce livre un horizon à la fois permanent et constamment surmonté par à-coups.

En ce sens, tout le recueil est l'illustration de cette phrase de Michel Tournier, où je me retrouve tout à fait : « *Pour l'enfant, une histoire qui se termine mal est une histoire qui ne se termine pas du tout. Il demande la suite aussi longtemps que tout n'est pas rentré dans l'ordre.* »

Pour en revenir à ce dernier poème, je l'aime aussi parce qu'il se tient à la lisière exacte du littéral et du symbolique : il s'agit d'un vrai ruban, que j'ai d'abord tenté de décrire tant je l'ai immédiatement aimé, mais qu'il soit noir m'est très vite apparu comme essentiel – les premiers mots qui me sont venus à son propos, et qui resteront dans la version finale, sont : « *Le ruban noir s'envole* ». Et si finalement ils seront précédés de ce premier vers : « *Du côté déchiré* », cela ne fait qu'accentuer cette double dimension : ce « côté déchiré » n'appartient pas seulement à ma natte de plage, il est aussi le rappel que toute vie doit se détacher et s'en aller, ou que tout être doit vivre des déchirements, sans compter que j'aimais cette idée d'un dernier poème qui s'évade du livre. Mais, bien sûr, je ne devais jamais perdre de vue ce qui ancre ce poème, peut

ENTRETIEN AVEC ARIANE DREYFUS

lui donner de la justesse : ce souci de faire voir cet objet, sa façon de se mouvoir, de se détacher sur le ciel.

Pour arriver à dire le ciel, il y a eu tout un cheminement : d'abord, je ne l'ai pas qualifié, il me semblait que « *dans le ciel* » convenait à la respiration offerte au ruban mais, au fur et à mesure des versions, j'ai eu envie de ne pas m'arrêter là, de rendre hommage à cet espace sans lequel ce ruban n'aurait pas été le même. Voici donc ce parcours (que je simplifie dans ce qui suit, car je travaillais conjointement d'autres éléments, notamment le vent...) :

Le ruban noir s'envole, il remue dans la beauté du ciel

Le ruban noir s'envole, il remue dans le ciel immense

Le ruban noir s'envole, il remue au-dessus de mon visage

Ses courbes s'ajoutent au vide du ciel

Ses courbes aiment le ciel pour son vide tout bleu

Ses courbes aiment le ciel pour tout le vide généreux

Ses courbes aiment le vide généreux du ciel

Comme on le voit, les deux premières propositions sont trop banales, les suivantes trop alambiquées au contraire. La dernière par contre se déroule avec plus de naturel, et a l'avantage à mes yeux de dire – on ne le répétera jamais assez – combien le monde irait mieux sans Dieu, respirerait, combien sans lui on a tout ce qu'il nous faut !

1. *Le dernier livre des enfants*, p. 128.
2. *Ibid.*, p. 67.
3. J'ai vraiment été formée par Colette et Cocteau !
4. Poème en cours de travail.
5. Consigne inspirée par un long poème de Patrick Dubost, extrait de *Cela fait-il du bruit ?*

Entretien avec
Alexandre Laumonier

L'année dernière, un essai de Sylvain Piron sur le lettré médiéval Opicino de Canistris remporta coup sur coup le prix du Best Dutch Book Designs et le Grand Prix des rendez-vous de l'histoire de Blois. Scientifiquement remarquable et doté d'une étonnante plastique, Dialectique du monstre et sa double consécration ont révélé le travail entrepris depuis 2011 par Alexandre Laumonier avec les éditions Zones sensibles. Riche d'une vingtaine de titres, dont de nombreux ouvrages d'anthropologie, le catalogue comporte aussi des livres se jouant des catégorisations, comme ce voyage dans les musées du rock ou une enquête sur l'informatisation de la finance. Surtout, spécificité supplémentaire et nodale, l'éditeur se trouve être aussi le graphiste de Zones sensibles. D'où ces volumes agréables à l'œil, plaisants à manier et offrant de vraies surprises esthétiques. À contrecourant de la dématérialisation généralisée et contre l'idée qu'un ouvrage théorique doit nécessairement être fruste, Zones sensibles prouve qu'il est encore possible de publier (et de vendre) des essais. À condition, comme le souligne Alexandre Laumonier, de « soigner l'objet-livre-papier ».



Comment et pourquoi un graphiste au riche parcours tel que vous devient-il éditeur en sciences humaines ?

À vrai dire, j'ai commencé mes activités de graphiste et d'éditeur au même moment, il y a vingt ans ce printemps. Ayant abrégé mes études de lettres modernes, j'ai commencé à faire quelques travaux en graphisme. J'ai grandi avec les premiers Macintosh – mes parents étaient alors enseignants – et l'ordinateur est très vite devenu un outil pour moi. Puis, l'année suivante, j'ai créé *Nomad's land*, ma première revue, qui a connu quatre numéros, et depuis je n'ai cessé d'éditer. Je dois préciser qu'en tant que graphiste je ne fais que des livres – je ne sais pas dessiner de logo, ma maîtrise de Photoshop est très limitée. En revanche je me suis longtemps spécialisé dans la production d'imposants livres académiques – actes de colloque, etc. – où parfois les textes étaient en plusieurs langues, avec souvent des centaines de notes de bas de pages et/ou marginales. Jusqu'à *Zones sensibles*, mon travail de graphiste consistait donc plutôt à manier des centaines de milliers de caractères dans de gros volumes académiques – ce à quoi s'est ajoutée mon activité de directeur artistique/maquettiste pour le magazine d'art contemporain *Art press*, pendant dix ans, et quelques collections de livres autour des arts.

Je ne sais plus exactement si je suis devenu graphiste avant d'être éditeur, ou si j'ai profité d'être graphiste pour me lancer dans l'édition. Peu importe, je me sens davantage éditeur que graphiste – j'ai d'ailleurs fermé aux nouveaux clients mon studio graphique, *The Theatre of Operations*, préférant désormais donner la priorité à *Zones sensibles* dont, de fait, je suis le graphiste attitré, même si je fais parfois appel à des collaborateurs extérieurs pour

les travaux que je suis incapable de faire (l'illustration par exemple). Ayant grandi dans une famille où les sciences humaines (et les sciences dures) étaient très présentes, ayant côtoyé très tôt le milieu « universitaire », c'est tout naturellement qu'après *Nomad's land* (1996-1999) j'ai créé les Éditions Kargo (2000-2007) qui ont commencé à se tourner vers les sciences humaines/sociales. Autant de domaines que je n'ai plus quittés depuis.

Vos publications se distinguent par une attention marquée à la forme. C'est une préoccupation inattendue dans l'édition en sciences sociales et encore plus pour celle de sciences dures. À quoi répond cette volonté de faire d'ouvrages théoriques des objets esthétiques ?

Lorsqu'en 2010 j'ai passé une année entière à réfléchir à ce que serait *Zones sensibles* avant de fonder officiellement la maison (quels livres publier ? à quel rythme ? avec quels formats ? etc.), l'une de mes premières décisions fut d'offrir aux lecteurs des livres agréables à la vue, agréables à manipuler (et surtout à ouvrir, d'où notre brochage si particulier, qui permet de mettre à plat le livre sans en casser le dos) et accessibles. Le constat était simple : si, d'après certains pleureurs, les livres de sciences humaines ne se vendent plus, c'est moins à mon sens parce que le lectorat manque qu'en raison de la pauvreté graphique de la plupart des livres. Cela n'est pas seulement valable pour les couvertures, dont les choix graphiques peuvent toujours se discuter, ou pour les caractères utilisés pour les textes, mais aussi, plus globalement, pour les objets eux-mêmes – certains livres sont de vraies briques, impossibles à ouvrir correctement. Or le savoir doit s'ouvrir au lecteur, au sens propre comme au sens figuré. D'où le choix de notre brochage. Si, face à



ENTRETIEN AVEC ALEXANDRE LAUMONIER

la dématérialisation du savoir, le livre papier a encore un avenir (ce que je pense, et les ventes de Zones sensibles le prouvent), il faut soigner l'objet-livre-papier. À partir de ce simple et évident constat, j'ai réfléchi à la manière d'optimiser les objets, tout en restant dans un format classique et avec des papiers « de base ».

Outre le brochage, j'ai repensé la couleur de la couture et son emplacement, les marges autour du texte à l'intérieur, la manière d'utiliser la couverture intérieure pour y glisser le colophon, le choix d'un caractère unique pour les textes, une typographie très XVIII^e siècle avec des caractères bien noirs sans lorgner vers le gras, etc. J'ai repris chaque point de détail de la fabrication d'un livre et visité divers fournisseurs en Belgique dans l'idée d'optimiser le papier de couverture : en le découpant ou en le perforant ; en y ajoutant des vernis teintés, des découpes, ou de l'embossage en trois dimensions reproduisant le lit d'une rivière, etc. Toutes choses tangibles que l'édition numérique ne pourra jamais offrir. En résumé, quitte à éditer via du papier, autant pousser ce papier dans ses derniers retranchements. J'ai beaucoup pensé à Steve Jobs en décidant d'élaborer le design des livres de l'intérieur, en commençant par la couture. Jobs tenait à ce que l'intérieur des premiers Macs (l'ingénierie de l'ordinateur, invisible à moins de l'ouvrir) soit d'un design irréprochable, même si cela n'a aucun

intérêt à partir du moment où l'ordinateur fonctionne correctement. Cela n'a aucun intérêt lors du processus de lecture que la couture du livre soit noire ou verte, mais c'est un bonus qui participe je crois au confort de lecture.

Deuxièmement, contrairement à ce qui est réalisé pour certains romans graphiques ou pour la littérature de jeunesse (bien plus beaux aujourd'hui qu'il y a trente ans), il semble que, dans la diversité des parutions que l'on peut trouver en librairie, les livres de sciences humaines soient le parent pauvre du graphisme – ce qui s'explique sans doute du fait que « la pensée est suffisamment importante » pour que la forme soit négligée, même si cela commence à changer un peu. Pour autant, on peut tout à fait garder une mise en page très classique (ce que nous faisons chez Zones sensibles) tout en proposant, autour, des couvertures travaillées et surtout un soin particulier apporté à la reproduction des images. Peu d'éditeurs de sciences humaines (je ne parle pas ici des livres d'histoire fortement illustrés, mais plutôt de la pensée académique) se soucient de la qualité des images. Pour notre dernière parution, *Comment pensent les forêts* d'Eduardo Kohn, l'édition d'origine américaine ne proposait que des reproductions en noir et blanc (mal imprimées qui plus est). Quand Eduardo m'a appris que certaines de ces images avaient à l'origine été prises en couleurs avec des films argentiques Kodachrome ou Ektachrome, je lui ai demandé ces images « brutes », et là toute la beauté de la forêt, des humains et

ENTRETIEN AVEC ALEXANDRE LAUMONIER

des non-humains, s'est offerte à mes yeux. Aussi ai-je décidé d'imprimer la plupart des photographies de son livre en couleurs, en travaillant la photogravure, de telle sorte que le lecteur puisse retrouver le grain typique de ce genre de films argentiques sur un papier offset. Ce n'est pas si compliqué ni très cher, cela demande simplement un peu de réflexion.

Dialectique du monstre a été à la fois un ouvrage dans la « norme Zones sensibles » et une exception. Dans la norme puisque, compte tenu de son sujet et de son iconographie – les planches d'origine d'Opicino font parfois un mètre de hauteur –, il allait de soi que reproduire de telles planches en petit format n'aurait eu aucun sens. D'où les dépliants à l'intérieur du livre, et la jaquette dépliant qui permet de visualiser une planche quasiment au format d'origine. L'aspect « exceptionnel » de la production de l'ouvrage est qu'il fut littéralement composé à quatre mains, l'auteur, Sylvain Piron, et moi ayant, en six mois, rédigé pour l'un et mis en page pour l'autre, le livre, en fonction des contraintes techniques (l'emplacement d'un dépliant intérieur ne pouvant être qu'au milieu d'un cahier cousu, par exemple). Certaines images ont donc été choisies au fur et à mesure de l'avancée des chapitres, etc. Lorsqu'on a la chance d'avoir à disposition, d'un côté, une matière textuelle reflétant un travail de recherche de grande qualité, et, de l'autre, de magnifiques (mais coûteuses) photographies des planches produites par la Bibliothèque vaticane, il m'était difficile de ne pas faire de ce livre un « presque-livre-d'art ». D'une manière générale, j'essaie de pousser à bout chaque idée graphique, chaque possibilité technique, quitte à changer souvent mon fusil d'épaule. C'est sans doute la partie du travail la plus amusante.

Parallèlement à cette originalité graphique, les livres que vous publiez tendent à être situés aux marges de leur discipline, voire impossible à catégoriser. Zones sensibles compte beaucoup d'essais d'anthropologie, mais aussi des œuvres uniques en leur genre comme Les imaginaires en géométrie de Pavel Florensky. Quels sont vos critères de sélection ?

J'ai décidé, dès la naissance de Zones sensibles, en 2011, d'axer une partie du programme éditorial autour de l'anthropologie (un domaine déjà bien vaste en soi) : parce que c'est une discipline qui, plus que d'autres à mes yeux, apporte de riches réflexions quand aux possibilités de faire avec notre monde contemporain ; parce qu'il reste encore de nombreux classiques non traduits en français ; parce que j'ai

autour de moi des amis anthropologues et que j'ai décidé de me remettre à étudier l'anthropologie. Cela dit, même si certains chiffres de ventes sont bons (les deux livres d'Ingold se sont vendus respectivement à 7 000 et 3 500 exemplaires à ce jour ; *L'invention de la culture* de Roy Wagner a dépassé les 1 200 exemplaires ; le premier tirage de *Comment pensent les forêts* est de 3 000 exemplaires), ne publier que de l'anthropologie mènerait certainement à la faillite. Pour le reste, Zones sensibles étant une association sans but lucratif (ce qui ne l'empêche pas de gagner de l'argent), sans actionnaires, je publie ce que je veux tout en essayant de garder une cohérence éditoriale globale (ce qui n'est pas si aisé avec un rythme de parution de cinq livres par an).

Je n'ai aucun critère de sélection précis, si ce n'est que je ne publie pas de la « pure fiction », ni de la « poésie » par exemple. Pour le reste, les livres du catalogue viennent à la fois de mes envies et des manques que je peux constater (un classique jamais traduit, ou un autre épuisé depuis longtemps) ; certains projets me sont apportés sur un plateau, comme *Les imaginaires en géométrie* ou *Comment pensent les forêts*, d'autres demandent de partir de zéro et de tout construire (*Dialectique du monstre*), d'autres encore sont le fruit du hasard (*De la détection et réception du baratin pseudo-profond*) ou sont des projets qui traînent sur mon bureau depuis parfois vingt ans comme *Hilarotragœdia*, le premier ouvrage de Giorgio Manganelli, une sorte de traité de théo-cosmologie négative dont mon ami Umberto Eco m'avait offert un exemplaire il y a vingt ans, sans que je sache vraiment quoi en faire jusqu'à aujourd'hui – il paraîtra finalement en octobre 2017. Il n'y a pas de collection chez Zones sensibles car je ne veux pas catégoriser les livres. Être éditeur, c'est créer un contexte (une maison, des livres, peut-être même des lignes de fuite) où tout livre doit pouvoir être le bienvenu à un certain moment, qu'il s'agisse d'un travail ethnographique comme celui de Keith Basso (*L'eau se mêle à la boue dans un bassin à ciel ouvert*) ou de *creative non-fiction* comme *Yucca Mountain* de John D'Agata.

J'ai fini par comprendre (très récemment, en fait) ce qui m'intéressait dans l'édition (un métier artisanal peu rémunérateur) en lisant des interviews de musiciens et de directeurs de labels de musiques électroniques des années 1990 – j'ai découvert dans ces années-là ce spectre musical des musiques électroniques, ainsi que tout l'apparat graphique impressionnant qui était, par exemple, celui de labels anglais comme Warp Records, autant de conceptions graphiques qui m'ont fortement influencé quoique ma propre pratique plastique soit à l'opposé de ce

ENTRETIEN AVEC ALEXANDRE LAUMONIER

graphisme postmoderne de ces années-là. Quand de jeunes musiciens électroniques (comme Autechre), produisant dans leur cave, n'arrivaient pas à trouver des labels acceptant leurs productions musicales, parce qu'elles étaient en avance, ou « non catégorisables », ou autre, les gars se sont tout simplement dit : « Ok, puisqu'il n'y a pas de labels prêts à accepter nos productions, puisque le contexte n'est pas là, créons notre propre structure pour que le contexte puisse exister. » Je ne suis ni musicien ni écrivain, mais j'ai retenu cette leçon : pour faire passer un savoir, il faut le contextualiser, et le meilleur moyen de le contextualiser, c'est de créer un espace-temps (une maison d'édition) où tout devient possible – ou presque.

En dépit de cette hétérogénéité, des motifs récurrents apparaissent et, en particulier, une certaine inclination pour le non humain : le narrateur de Flatland est un carré, celui de 6/5 un algorithme et plusieurs de vos publications nous immergent dans des lieux vidés de toute présence humaine. Cet intérêt pour ces univers sans l'homme serait-il l'un des axes structurants de Zones sensibles ?

Je n'avais pas initialement prévu cet enchaînement d'ouvrages dont les narrateurs ne seraient pas humains. *Flatland* était un classique dont la seule traduction française correcte était épuisée depuis des années ; quant à *6/5*, dont je suis l'auteur, j'avais choisi un algorithme comme narrateur, par facilité, même si je trouve, a posteriori, que ce n'était pas la meilleure solution. Ce qui m'intéresse peut-être davantage que ces espaces sans humains (qui, en fait, n'existent pas), ce sont les relations humains/non humains et ce que Philippe Descola appelle un « universalisme relatif », un universalisme des relations « de continuité et de discontinuité, d'identité et de différence, de ressemblance et de dissimilitude que les humains établissent partout entre les existants ». Cet universalisme relatif, en un sens, se retrouve dans *Flatland* autant que dans *6/5*.

Dans le manifeste de Zones sensibles, vous dites refuser l'opposition entre « gros » et « petits » éditeurs et vous définissez les « zones sensibles » comme n'étant « ni de droite ni de gauche ». Comment vous positionnez-vous dans le paysage oligopolistique de l'édition et la forte polarisation politique d'un certain nombre de maisons ?

Je ne me positionne nulle part (ou partout ?), entre les grosses maisons devenues – pour des raisons industrielles plutôt qu'intellectuelles d'ailleurs – de plus en plus oligarchiques et les autres, dites « petites », « militantes », « indépendantes », ou ce que vous voulez.

Cela dit, il est vrai qu'au début des années 2000 ont émergé de multiples maisons, plutôt politisées et qui ont repris le flambeau de certaines anciennes « grosses maisons » comme Le Seuil qui étaient plutôt connotées « à gauche », ou d'autres structures plus petites à la gauche de la gauche (François Maspero, par exemple). Il faut reconnaître que, dans ces mêmes années, ces grosses structures ont laissé de côté tout un pan de la pensée – française ou non – et il n'est donc pas illogique que ces maisons « indépendantes » aient globalement reçu plus de visibilité dans un espace médiatique où les légitimes interrogations politiques sur l'avenir de la gauche (et de la pensée de gauche) passent évidemment davantage par les livres que par les débats télévisés de pseudo-experts politiques. Les années 2000 ont été intéressantes à cet égard.

Sans cynisme – et mon avis est partagé par certains confrères –, ces maisons « indépendantes » ont aussi et surtout pu se développer et publier de bons ouvrages parce que ces derniers n'intéressent plus les « grosses » maisons. Cela vaut non seulement pour des livres engagés politiquement mais également pour l'anthropologie (qui est aussi, en un sens, toujours politique). Il y a quinze ou vingt ans, des ouvrages comme *L'invention de la culture* de Roy Wagner, ceux de Tim Ingold, ou *Comment pensent les forêts*, auraient été récupérés par de grosses maisons ayant eu une implication historique dans ces domaines, mais le fait est que ces maisons ont (plus ou moins) déserté le terrain et que cela a offert (et offre toujours) un boulevard éditorial aux structures plus petites. Le fait qu'un livre aussi important que *Comment pensent les forêts* soit arrivé chez Zones sensibles, grâce à la volonté de son traducteur et de son auteur, et non chez Gallimard ou au Seuil, est sans doute la meilleure preuve que beaucoup d'auteurs estiment que le travail global de production d'un livre (édition, graphisme, fabrication) est désormais plus intéressant dans les « petites » structures que chez de gros éditeurs où un ouvrage est vite perdu parmi les milliers qu'ils font paraître chaque année.

En fin de compte, je crois que publier peu mais bien, en ouvrant le plus possible le spectre éditorial, finit par payer, à la fois en termes de ventes et en termes d'attraction (la plupart des traductions publiées par Zones sensibles sont à l'origine des ouvrages publiés par de grosses presses universitaires, américaines ou non). Au demeurant, je ne comprends pas vraiment l'opposition entre les « gros éditeurs qui font du fric » et les « petits indépendants engagés ». Si cette opposition est « politique », c'est sans doute vrai ; mais, concrètement parlant, gros et petits éditeurs ont affaire plus ou moins aux mêmes structures de diffusion/distribution, aux mêmes libraires, à Amazon, etc. À

ENTRETIEN AVEC ALEXANDRE LAUMONIER

moins d'être très vertueux (de s'auto-distribuer dans certains endroits, etc.), nous sommes tous tenus par les mêmes fonctionnements logistiques si nous voulons que nos ouvrages finissent dans les mains d'un lecteur en librairie. La différence n'est finalement qu'une différence de position éditoriale, de savoir. Sans parler du rôle fondamental de certains libraires qui, eux aussi, font des choix parfois drastiques et permettent à des maisons comme Zones sensibles d'être plus visibles que les « grosses maisons ». C'est à tous les niveaux de la chaîne du livre que se jouent l'indépendance d'esprit et la liberté de pensée : cela demande une attention quotidienne.

Après six ans d'existence, comment voyez-vous le futur de Zones sensibles ?

La pérennité d'une maison d'édition comme Zones sensibles dépend principalement des ventes, et si celles-ci sont très correctes pour le moment, qui sait si elles le seront encore dans deux ans ? 85 % du budget de production des livres, entre février 2016 et février 2017 (cinq nouveautés dont quatre traductions + trois réimpressions), proviennent des ventes des livres – nous sommes donc contraints de continuer à vendre pour subsister. Cela dit, puisque certains projets peuvent demander deux à trois ans pour se concrétiser, nous devons travailler bien en amont sur les livres à paraître : le programme éditorial de la maison est bouclé jusqu'au début 2019 – au-delà, je n'ai aucune visibilité financière sur l'avenir de la maison. L'important, je crois, est de ne pas publier davantage et de continuer un travail de fond (du côté de l'anthropologie notamment) tout en explorant des horizons encore peu connus. Il sera par exemple beaucoup question d'économie et de scolastique fin 2017 et en 2018, mais aussi de cartes apocalyptiques, d'algorithmes et de paysage, de la « nature descensionnelle » de l'homme, du « Mexique profond » et de bien d'autres choses. En bref, le futur ressemblera au passé mais avec d'autres perspectives, de nouveaux auteurs et j'espère de nouvelles tentatives pour pousser à bout l'objet-livre. J'essaie en somme de rester fidèle à la devise de la maison, *Pactum serva*, que l'on peut traduire par « garde la foi » ou « maintenons le serment » – c'est-à-dire, ici, le serment passé entre moi et moi au début de Zones sensibles, reposant sur l'idée de rester autant que possible fidèle à ses engagements éditoriaux et graphiques.

Propos recueillis par Ulysse Baratin

Plus d'images de *Dialectique du monstre* de Sylvain Piron [en suivant ce lien](#).

L'art de raconter

Voici un livre dont l'existence même incite à la réflexion, tant sur la mythologie que sur la tragédie. L'entreprise qui consiste à raconter en prose les tragédies d'Euripide a quelque chose de saugrenu ; il suffit d'y aller voir directement, en lisant la pièce et, si l'on en a l'occasion, en assistant à sa représentation. À moins bien sûr qu'on ne soit en quête d'un commode résumé grâce auquel on aura l'air de savoir de quoi il s'agit tout en s'épargnant la peine (comme si c'en était une !) de la lecture. Manifestement, l'enjeu est tout autre.

par Marc Lebiez

Mayotte Bollack

***Démons et dragons : Dix-neuf pièces d'Euripide racontées et interprétées*
Fayard, 202 p., 17 €**

Bien connue de ceux qui s'intéressent à Lucrèce et à l'épicurisme, Mayotte Bollack a aussi collaboré avec Jean Bollack pour des traductions de tragédies grecques associées à des mises en scène, dues à Jacques Lassalle ou à Ariane Mnouchkine, au théâtre de Bourges, au festival d'Avignon, à la Comédie-Française. Elle sait donc d'expérience ce qu'il en est du théâtre, ce qui le différencie d'un récit en prose, combien manque à celui-ci « *outre l'élément lyrique qu'est le chœur tragique, la dimension multiple, le dialogue, le décor en profondeur, la mise en bouche – et le jeu* ». On ne saurait donc l'accuser de naïveté lorsqu'elle décide de raconter en moins de dix pages chacune des dix-neuf pièces conservées d'Euripide. Pourquoi alors faire cela ? Elle ne s'en explique guère et c'est l'un des mérites de ce livre que de susciter le désir de répondre à pareille question.

On sait bien que les ouvrages actuels racontant ce qu'il est convenu d'appeler « la mythologie

L'ART DE RACONTER

grecque » sont conçus dans un esprit de vulgarisation. A fortiori bien sûr s'ils sont destinés à des enfants, ce qui est le cas de la plupart, mais même s'ils sont censés s'adresser à des adultes curieux. Nul n'en doute, mais ce que l'on ne sait pas, c'est de quoi ils sont la vulgarisation. On imagine plus ou moins vaguement que ce pourrait être d'un corpus légendaire dont on ne se demande pas comment il nous a été transmis. Or c'est pour une large part via les tragédies d'Euripide, lesquelles furent extrêmement populaires dans l'Antiquité ainsi qu'aux siècles classiques, mais nous touchent désormais moins que celles d'Eschyle et, surtout, de Sophocle.

Les pièces les plus célèbres de Sophocle – *Œdipe roi*, *Antigone* ou même *Électre* – sont connues dans leur état théâtral, que ce soit dans la version originale ou dans les réécritures qu'en ont faites Sartre ou Hofmannsthal, Brecht ou Giraudoux. Il en va de même des deux *Iphigénie* d'Euripide. Les cas de son *Andromaque* et de sa *Phèdre* sont plus troublants car Racine y fait écran et les personnages qu'il a mis en scène sous les mêmes noms sont dans une situation très différente. L'*Andromaque* de Racine n'a pas d'enfant de Néoptolème (qu'il appelle Pyrrhus mais les Grecs donnaient ces deux noms au fils d'Achille) alors que le destin du petit Molottos est un des enjeux centraux de la tragédie d'Euripide. Et celui-ci n'a pas écrit une *Phèdre*, mais une *Hippolyte*, ce qui est plus qu'une différence d'accent.

Du fait que les autres pièces des trois tragiques grecs sont peu jouées et rarement réécrites, nous n'en retenons que certains aspects et nous nous faisons des légendes « mythologiques » une idée qui devient fausse à force d'être parcellaire. L'*Électre* d'Eschyle, dans *Les Choéphores*, est assez différente de celle d'Euripide, laquelle ne ressemble guère à celle de Sophocle. Encore ne s'agit-il là que de différences de tonalité. Dans la légende d'*Œdipe*, c'est sur des points à nos yeux essentiels que la « version » retenue dans la seule *Œdipe roi* diverge de celle d'Euripide, avec laquelle Sophocle a tenté de s'accorder dans son *Œdipe à Colone*. Pensons déjà que l'enquête sur soi-même – devenue pour nous le modèle de la démarche psychanalytique – est une invention sophocléenne ! Ajoutons que, chez Euripide, Jocaste ne se suicide pas en apprenant qui est son époux mais, bien longtemps après, sur les corps de ses deux fils entretués ; *Œdipe* est emprisonné dans son palais par ses fils ; *Antigone* échappe à

la vindicte de Créon en suivant son père sur le chemin de l'exil. Dans *Les Sept contre Thèbes*, Eschyle ne fait pas intervenir Jocaste et, lorsque Étéocle et Polynice s'entretuent, *Œdipe* n'est présent, comme « ombre sacrée », que par la malédiction jetée sur ses fils, en punition ultime de la faute de Laïos, et pas de la sienne. On peut aussi insister sur les incompatibilités entre les trois pièces thébaines de Sophocle ou sur le fait que, chez Euripide, « *les Héraclès d'Alceste et d'Héraclès furieux n'ont que le nom en commun* » ou qu'*Oreste n'est plus dans Oreste le sinistre voyou qu'il était dans Andromaque* ».

Ces divergences nous gênent dans la mesure où nous voudrions que les poètes tragiques se soient contentés d'illustrer des légendes qui auraient été pleinement constituées dans un fonds bien unifié et transmis oralement de génération en génération. Quand Lévi-Strauss « *définit chaque mythe par l'ensemble de toutes ses versions* », il fait comme si existait quelque chose comme *un* mythe. Cette conception revient à sous-évaluer des différences qui ne sont pas seulement diverses « versions » du *même* mythe mais autant d'inventions littéraires, pour lesquelles les auteurs se sont donné de grandes libertés. Euripide marie Électre à un brave paysan, tandis que Corneille donne à *Œdipe* une sœur, fille aussi de Laïos et de Jocaste, et cette Dircé est amoureuse de Thésée, ce qui pose un grave problème dynastique...

Quand, à défaut de lire les tragédies, on s'informe de la mythologie dans des livres unificateurs qui atténuent toutes les différences, réduites à autant de variations sur un même canevas, on ne retient en fait qu'une des « versions », sans voir que, sur le même sujet (mais est-ce le même ?), on a pu raconter tout autre chose, absolument incompatible. C'est ainsi que, dans la pièce d'Euripide qui lui est consacrée, *Hélène* n'est jamais allée à Troie mais a été conduite en Égypte – mince détail que le même auteur oublie quand il compose *Les Troyennes*.

En racontant ainsi les pièces d'Euripide, Mayotte Bollack reprend à son compte la démarche qui fut celle des mythographes de l'Antiquité. À ceci près qu'elle ne raconte pas la légende d'*Oreste*, mais ce qu'Euripide dit d'*Oreste* dans *Andromaque* et ce qu'il en dit dans *Oreste*, ni la légende d'*Héraclès* mais ce que le poète raconte dans *Alceste* et ce qu'il raconte dans *Héraclès furieux*. Ce faisant, elle rend évidente la polymorphie de ces personnages réduits à des noms.



L'ART DE RACONTER

Y a-t-il, par exemple, la moindre identité de quel qu'un comme Thésée ? En quoi est-il le même d'une pièce à l'autre où il apparaît ? Et entre le Ménélas d'*Andromaque*, celui d'*Iphigénie* et celui d'*Hélène*, quoi de plus, au delà de sa position politique, que de vagues traits communs ? On se trouve donc devant une suite de récits, dont chacun est en même temps une interprétation condensée dans un sous-

titre comme « le secret », « le droit des réfugiés », « les reines tombées ». Ce pourrait être l'ébauche, ou l'idée directrice, d'une éventuelle mise en scène.

Là où d'aucuns produiraient un discours *sur*, une analyse extérieure, Mayotte Bollack se présente comme un interprète qui « *reste au plus près de l'auteur, suit les inflexions de sa pensée, ponctue et souligne, accentuant au gré des mots le sens qu'il cherche* ». Ces récits pourraient apparaître comme autant de chapitres d'une *Mythologie*, si leur ensemble n'avait pas pour effet de faire sentir le caractère artificiel des unifications tenues pour acquises par ceux qui présentent la légende d'Oreste, d'Héraclès ou de Thésée. C'est qu'Euripide, dont on a souvent vanté le sens du romanesque, n'est pas une source d'informations sur les mythes, c'est un auteur. Il « *invente chaque fois le mythe* », multiplie les rebondissements, imagine des coups de théâtre, des métamorphoses, des déguisements. Ce que l'on appelle « *la mythologie, c'est lui, c'est sa version que, la plupart du temps, on prend pour un document* ». Faute de voir les choses ainsi, on persiste à faire comme si « *la mythologie* » existait indépendamment des auteurs qui ont inventé les (més)aventures que l'on pouvait attribuer à ce qui n'était guère plus que des noms propres, associés à un tout petit nombre de traits caractéristiques, insuffisants tout de même à constituer une identité, fût-ce celle de personnages littéraires.

Voilà donc vers quelles réflexions ce livre entraîne sous son dehors lisse et modeste ; il s'agit en réalité d'une remise en cause de la notion de mythe, si populaire naguère.

L'hypersensible contemporain

« Assistons-nous à un retour du sensible ? » se demande Évelyne Grossman. De nombreux travaux contemporains le prouvent. Jacques Rancière envisage le politique comme une « reconfiguration des données sensibles » (Le partage du sensible). Georges Didi-Huberman renouvelle l'histoire de l'art en l'ouvrant aux émotions des peuples : larmes, poussée de liberté, désir de soulèvement... Tous les domaines semblent touchés par le phénomène : la sociologie (Claudine Haroche, L'avenir du sensible), l'économie (Frédéric Lordon, La société des affects), la politique (« Indignez-vous ! »). Quant à la sollicitude (ou care), elle redonne quelque éclat à la vieille éthique.

par Christian Limousin

Évelyne Grossman

Éloge de l'hypersensible

Minuit, coll. « Paradoxe », 224 p., 19 €.

Pour mener à bien cette réhabilitation de la sensibilité, Évelyne Grossman ancre son propos (au croisement de la littérature, de la philosophie et de la psychanalyse) dans les années 1960-1980 : elle étudie quatre œuvres – celles de Deleuze, de Barthes, de Duras et de Louise Bourgeois – qu'elle qualifie d'« hypersensibles ». Selon elle, « *l'hypersensibilité assumée devient une arme chez ces écrivains, artistes, créateurs : un outil d'exploration critique du monde. Par là même ils retrouvent la révolution radicale que Nietzsche imprime à la notion de sensibilité lorsqu'il postule que l'affectivité constitue la base de toute pensée.* »

L'HYPERSENSIBLE CONTEMPORAIN

Tout part de la relecture deleuzienne de « *la volonté de puissance* » qui n'aurait rien à voir avec une quelconque volonté de domination. Elle serait, selon Gilles Deleuze, avant tout « *une affaire de sentiment et de sensibilité* », elle serait *pathos*. Pour Évelyne Grossman, il s'agit là du point crucial : « *la sensibilité n'est plus à entendre comme faiblesse, passivité d'un sujet aisément heurté par l'hostilité ou la violence du monde extérieur. La sensibilité est la faculté de capter des forces, de s'en nourrir et d'accroître notre puissance d'agir. Ainsi conçue, dans ce renversement des idées reçues qu'elle suggère, la sensibilité est une puissance.* » La sensibilité n'est plus seulement liée et limitée à la féminité. Adopter l'angle de l'hyper-sensibilité conduit à revisiter les territoires de l'hystérie selon la conception freudienne de l'hésitation entre masculin et féminin. L'hyper-sensible est toujours mal à l'aise avec « *la stricte dualité de la division sexuelle.* »

Les études d'Évelyne Grossman font ressurgir le corps (à différencier de la chair chez Merleau-Ponty), par exemple dans les toiles de Francis Bacon analysées par Deleuze dans *Logique de la sensation*. Les corps masculins peints par le maître anglais sont faits de contractions et de paralysies, d'hyperesthésies ou d'anesthésies. Ce sont des corps hystériques. Ces tableaux montrent des systèmes nerveux en action et ils agissent en retour sur le système nerveux du regardeur. S'affranchissant de la tutelle du sujet, le corps devient alors un champ d'expérience se distinguant à peine « *des autres éléments organiques non humains qui constituent la vie.* »

Au milieu des corps sans organe, des discorps, des plis et des flux, la présence de Roland Barthes, ce « *sémiologue-artiste* », est plutôt inattendue. De l'auteur de *S / Z* dont elle a suivi le Séminaire au Collège de France, Évelyne Grossman trace un portrait en maître des nuances, en lecteur-écrivain s'affranchissant très tôt, dès son *Système de la mode*, de la doxa structuraliste. Partant de l'analyse de Zambinella, personnage sexuellement ambigu de castrat dans la nouvelle de Balzac *Sarrasine*, son fil conducteur est une fine étude du neutre barthésien comme déviance opérant « *en deçà ou au-delà de toute différence sexuée : mère et fils s'y unissent dans une figure indémêlable, moire subtile des corps hypersensibles.* » La question du neutre se trouve alors profondément liée au maternel.



Chez Marguerite Duras, Évelyne Grossman aime les questions impossibles : par exemple, qu'est-ce qu'une douleur sans personne pour la ressentir ? ou bien, qu'est-ce qu'un affect sans sujet ? « *On ressent dehors chez Duras.* » Dans ses livres comme dans ses films, on assiste à une « *véritable excorporation de l'affect* », car son principe d'écriture prive ses « *personnages* » (non-personnages plutôt) de toute intériorité. L'auteure renoue là avec les analyses qu'elle avait proposées dans *La Défiguration* (Minuit, 2004), notamment la notion de *désidentité*. Elle s'appuie sur trois exemples : la mendiante folle de Calcutta, l'énigmatique vice-consul, et Lol V. Stein en proie à son « *ravissement* ». Elle insiste sur le paradoxe durassien « *d'un monde tout à la fois gorgé d'affect* » jusqu'à l'écoeurement et, par ailleurs, « *étrangement désaffecté* ».

L'étude sur Louise Bourgeois qui clôt le volume revient sur les mythes œdipiens qui forment la matière vive de l'œuvre de l'artiste. Œuvre en proie à des « *pulsions terrifiantes* » : fantasmes anthropophagiques (dévoration du père), maternité comme « *entre-dévoration réciproque* »... Chez l'artiste franco-américaine, le trauma triomphe mais « *converti en œuvre d'art* ». Avec ses œuvres à forte teneur fantasmatique, elle brise les blocages et les inhibitions, relance l'interprétation, « *le mouvement du désir et de la vitalité créatrice* ». Bref, Louise Bourgeois se révèle tout simplement un modèle – mais certes pas « *une petite fille modèle* ».

Ancienne présidente du Collège international de philosophie, editrice d'Antonin Artaud chez Gallimard, Évelyne Grossman a conçu ce livre dense, écrit dans une langue critique puissante et ferme, en reprenant et en amplifiant des articles parus dans la revue *Europe*. Il s'en dégage une nostalgie pour les années 1960-1980, pour leurs débats théoriques foisonnants : critique du sujet et de la représentation, relecture de Nietzsche et de Freud... De livre en livre, Évelyne Grossman poursuit cette entreprise avec rigueur et ferveur, avec un goût prononcé pour les œuvres qui, nous plongeant dans « *l'angoisse de penser* », nous mettent hors de nous.

Concentrés d'expériences urbaines

La géographie a l'avantage de faire réfléchir en temps réel sur les phénomènes en marche. Partant du visible qui se construit toujours par la carte ou le concept, les observations de Michel Lussault veulent englober des faits de société apparemment disparates et c'est en cela que son travail est magistral ; subsidiairement, la question est politique car l'auteur tente de rendre compte du besoin de visibilité animant ces hommes qui se croisent et se rassemblent de fait ou par leur volonté propre. En effet, c'est la « spectacularisation » qui consacre des lieux autant que ces lieux spéculaires permettent des expériences qui les consacrent.

par Maïté Bouyssy

Michel Lussault

Hyper-lieux :

Les nouvelles géographies de la mondialisation.

Seuil, coll. « La couleur des idées », 312 p., 22 €

Michel Lussault s'intéresse aux « *attracteurs de la vie sociale* ». La création de quelques formules qui permettent de faire fonctionner le concept d'« hyper-lieu » ne doit pas faire croire qu'il jargonne. Le livre est clair, ancré dans notre monde, celui de la mondialisation et non de l'indistinction de la globalisation. Rien ne s'y déroule jamais sans que le particulier dans ses aspérités et ses usages différenciés ne fasse émerger des communautés éphémères significatives de l'imaginaire contemporain qu'elles créent et dont elles vivent. Ainsi sera-t-on peut-être surpris de trouver côte à côte Times Square, le cas d'école initial, les *malls*, ces centres commerciaux conçus comme des unités architecturales

closes, les grands aéroports, la « jungle de Calais » et les places Tahrir ou Puerta del Sol, Sivens et, dans le cas de projets contestés, les ZAD (« zones à défendre »).

Cette réflexion sur la nouvelle fête (rousseauiste), où chacun est tour à tour spectateur et acteur, constitue un changement de paradigme, dit l'auteur, car elle redéfinit la sensibilité contemporaine, qui dote d'intensité la condensation de flux par ailleurs reliés médiatiquement et connectés à d'autres. Hors de toute volonté de faire du commun, mais là n'est pas le langage de l'auteur qui ne suppose jamais de téléologie mais œuvre comme le suppose tout tableau dans un temps imminent, se développent des formules ouvertes et fermées à la fois, en quelque sorte « circulantes ». Ces événements donnent corps à notre histoire et contredisent la vision d'une société fluide et sans aspérité à la manière de Zygmunt Bauman (*Le présent liquide : Peurs sociales et obsessions sécuritaires*, Seuil, 2007). À l'inverse, ces expériences individuelles engendrent d'autres façons singulières de se lier au monde et de l'expérimenter par des adhésions électives et éphémères dans les « hyper-lieux ».

L'auteur montre comment cela est pour partie une proposition, pour Times Square refondé depuis dix ans selon l'aventure commerciale et symbolique voulue par l'ancien maire de New York, Michael Bloomberg, mais l'Amérique a aussi inventé des bulles commerciales comme le MOA (Mall of America, entre Minneapolis et Saint-Louis, dans le Minnesota), vaste temple de la consommation dont l'entrée est payante et qui est devenu un but de sortie touristique par-delà l'offre marchande qu'il inclut : ce lieu total et connecté manifeste son autonomie par son architecture tournée vers l'intérieur qui permet à chacun de s'approprier à sa guise une offre complexe, car du gigantisme naissent des types contrastés d'usages, témoins de l'*hybris* de la grande ville. Ces « *concentrés d'expériences urbaines* » accueillent paradoxalement l'inventivité de l'individu dans un ensemble vibronnant et multiple qui se réordonne néanmoins dans des formes de savoir-être social. La fonctionnalité intrinsèque n'exclut en effet aucun des usages que les protagonistes inventent selon une multitude de modalités d'insertions, y compris dans l'acclimatation de déviances adjacentes ; la subculture subséquente, dit l'auteur, est l'héritière des grandes gares du siècle dernier, de New York à Tokyo aux grands aéroports actuels (si interchangeables que l'auteur situe Barajas à Barcelone).

CONCENTRÉS D'EXPÉRIENCES URBAINES

L'expérience concrète et charnelle peut aussi prendre la forme d'un moment exceptionnel quand « on » se retrouve place de la République, dès le 7 janvier, sans autre finalité première que de faire corps commun, puis « toute la France » le 11 janvier 2015. L'hyper-lieu peut également provenir de la catastrophe naturelle, comme Fukushima, qui engendre des médiations communicationnelles durables. C'est aussi le cas de la révolte de la communauté noire de Ferguson, à côté de Saint-Louis, à la suite de l'assassinat d'un jeune Noir. Dans ces cas, l'événement ou la situation ont consacré un lieu. La condensation du temps prime alors, permettant d'analyser les forces et les logiques qui animent les performances en jeu, du simple « faire corps » aux refus multiples (de la violence, du racisme, etc.).

La force du livre est de savoir décrire ces réalités tangibles. Les usages ponctuels et diversifiés d'un espace mis en scène – en particulier lorsque la situation perdure au fil d'épisodes multiples comme pour la « jungle » de Calais – engendrent des façons de faire et de vivre. Elles surgissent avec écoles et restaurants, boutiques et services, le savoir-vivre de chacun enrichissant le stigmate de l'origine du fait et du flux quand les protagonistes deviennent « *acteurs de leur propre trajectoire biographique et opérateurs politiques d'un problème global* » : les vies difficiles ne sont pas que de « *pauvres vies* ».

Changer le monde en s'installant donne également à voir une volonté, un refus. La ZAD conteste radicalement les projets en cours, elle devient « *une stase dans le temps de l'espace urbain mondialisé* », mais nul ne se met facilement « *en réserve de la mondialisation* ». On sait les poursuites exercées contre Erri De Luca quand il soutint les opposants au TAV (train à grande vitesse vers Turin) et la fin tragique de Rémi Fraisse à Sivens. Par ailleurs, la difficulté ordinaire de l'hyper-lieu est fort complexe, ne serait-ce que parce que les acteurs sont multiples de provenance et de conviction, de style et de compétence ; il y a complémentarité et non similitude entre les « *indigènes* » et les « *installés* » qui doivent gérer en commun les événements, les contraintes domestiques et tenter de nouvelles solutions. Le prix en est élevé, car ces stratégies du refus supposent la radicalité et l'ascétisme. Ceux qui sortent des réseaux urbains et métropolitains, ceux qui rompent avec les multiples formes de confort et de contrôle pour

s'en « *remparer* », se forgent dans la défiance absolue de ce qu'apporta « *la démocratie du carbone* » (le développement fondé sur le charbon, le carbone, les plastiques, les engrais), tout ce qui fit du progrès une idéologie. C'est du moteur de croissance que nous avons de la peine à imaginer l'interruption ; nos institutions démocratiques et techniques s'en sont tellement nourries qu'on les voit mal s'en séparer et en faire le deuil.

La critique de cette critique conduit alors l'auteur à n'écrire que de façon très réticente sur tout ce qui serait les développements endogènes imaginés, le développement local, le « *développement par en bas* ». Quand des traits de traditionalisme subsistent, ne serait-ce que dans les savoir-faire, l'auteur voit promptement de l'idéologie là où il n'y a qu'hypothèses et expérimentations. La non-dynamique des « *villes qui rétrécissent* », de celles qui ont connu des désindustrialisations brutales ou des simples villes moyennes des espaces peu métropolisés, celles qui sont victimes des nouvelles fractures spatiales et sociales, pousse à rêver d'un néo-localisme qui lui semble suspect. L'espérance d'une aménité du *slow* et les essais de « *locavorisme* » (tenter de manger ce qui provient d'un périmètre plus réduit) laissent l'auteur perplexe. Ce quasi-persiflage le mène à creuser sa propre vision de l'individu contemporain féru de connexions et de relations au monde matérielles et immatérielles, comme son propre hyper-lieu devenu l'adepte d'une « *néogéographie* » car le singulier recroise différents champs, ce qui ne détruit pas tant que cela l'évidence de ce qui redevient « *naturel* » mais l'ordonne selon une définition approfondie et modernisée. Chacun, en effet, « *pucé* », suivi, connu, peut dire : « *je clique, donc je suis* » ; mais il n'en reste pas moins ce protagoniste sur lequel on revient tant, dès que le partage repasse par des condensateurs de visibilité – et la visibilité par des corps supports d'une expérience toujours singulière.

C'est donc bien le géographe qui sait que rien n'est plus habituel que le mouvement, fût-il fasciné par la violence du multiple et du gigantesque, de l'inouï et de l'extrême. Le paradoxe tient à l'insubmersible adaptation des hommes aux cas de figure qui les enserrant selon toutes les échelles possibles ; et de ces réalités naît une épistémologie toujours en marche.

Comment rêvait l'homme médiéval

L'homme médiéval ne rêvait pas comme nous, petits-enfants de Freud dont nous avons si bien intériorisé la doctrine que nous ne sommes plus conscients de l'écart, comme nous le rappelle avec force l'introduction de Rêves de soi, anthologie composée par Gisèle Besson et Jean-Claude Schmitt. Nos rêves sont les vestiges d'un passé enfoui ; le rêve médiéval cherchait les clefs de l'avenir. Un avenir dominé par l'horizon de l'au-delà et la peur angoissante de la damnation.

par Dominique Goy-Blanquet

Rêves de soi :

Les songes autobiographiques au Moyen Âge
Textes traduits du latin par Gisèle Besson
Présentation de Jean-Claude Schmitt
Anacharsis, 480 p., 24 €

Pour les auteurs de cette anthologie, les récits autobiographiques offrent une voie d'accès privilégiée à la subjectivité des témoins, fortement imprégnée d'une culpabilité morale que l'Église s'efforce d'orienter vers la confession et la pénitence. La plupart des rêves ont pour origine des puissances invisibles, positives ou négatives : « *Certes le rêveur médiéval se pose en sujet, mais en sujet aliéné, en sujet d'un Autre.* » Cet ouvrage, terme provisoire de longues années de recherche, est un modèle du genre : problématique clairement posée autour de cet écart entre les sociétés dites traditionnelles et la nôtre, exposé magistral sur le statut et la variété des rêves, de l'Antiquité païenne à la première modernité, récits précédés chacun d'une notice sur le narrateur et le contexte du rêve, nuances de traduction discutées en notes, sources bibliographiques.

Un regret toutefois, l'absence quasi-totale d'Artémidore de Daldis, à qui la chronologie et l'ordre alphabétique auraient pu donner légitimement la première place dans cette anthologie, au lieu de l'expédier en quelques lignes sous prétexte que son livre « *savant et subtil* » était écrit en grec et n'a donc pu avoir une forte influence au Moyen Âge. Sauf que les *auctoritates* dont se nourrit la pensée médiévale le connaissaient bien. Galien, Macrobe, les onirocrits byzantins ou arabes, ont repris des éléments de sa classification – songe, vision, oracle, rêverie, apparition –, et peu ou prou ses principes de déchiffrement. Artémidore ne s'est pas contenté d'étudier les manuels d'onirocritique disponibles, il a voyagé en Grèce, en Italie et en Asie Mineure, interrogé aussi bien des savants que des « *devins de la place publique* », pratiqué lui-même le métier, et rassemblé une documentation de plusieurs milliers de rêves. Son traité s'intéresse en priorité au songe, qui est divinatoire, à la différence des rêves somatiques. Les songes se subdivisent en classes, catégories, espèces, sous-espèces, types, mais pour les interpréter correctement il faut tenir compte des déplacements qu'ils opèrent. Il faut aussi connaître le rêveur, son âge, son métier, sa fortune et ses mœurs, chacune des données pouvant être positive ou négative, et surtout il ne faut pas se contenter d'une explication trop simple car les clients refusaient d'y croire.

Macrobe distingue comme Artémidore cinq catégories de rêves, qu'il détaille en donnant leurs équivalents grecs : à l'*oneiros* correspond le *somnium* latin, né des troubles qui agitent l'âme, à l'*horama* la *visio*, envoyée par une puissance supérieure, au *chrematismos* l'*oraculum*, avertissement et guide de conduite, à l'*enhyphnion* l'*insomnium*, sorte de cauchemar souvent produit par l'excès de nourriture ou de boisson ; *phantasma*, terme voisin de *phantasia* que Cicéron traduisait par *visum*, n'a pas plus que l'*insomnium* de valeur divinatoire. Pour Isidore de Séville, il n'y a plus que trois sortes de rêves : ceux qui viennent de l'homme et sont marqués par son inclination au péché, ceux qui viennent du diable tentateur, et les plus rares, ceux qui sont d'authentiques révélations divines.

Depuis l'Antiquité, on se raconte les songes, païens ou bibliques, qui ont marqué l'histoire et que le christianisme bouleverse sans les faire disparaître. Saint Jérôme exprime en dormant l'attrait coupable qu'exercent sur lui les livres profanes : « *c'est cicéronien que tu es, non pas chrétien* ». Joseph a été instruit en rêve d'emmener Marie et l'enfant Jésus en Égypte. C'est un rêve qui a opéré la conversion de Constantin et avec lui celle de l'Empire romain.

COMMENT RÊVAIT L'HOMME MÉDIÉVAL

Et c'est en rêve que Monique entrevoit la conversion future de son paillard de fils. Saint Augustin montre une connaissance, directe ou non, des catégories néoplatoniciennes quand il dresse à son tour une typologie des rêves qui « *tantôt sont vrais, tantôt faux, tantôt troublés, tantôt paisibles* », mais l'important à ses yeux est d'abord de distinguer si c'est le mauvais ou le bon esprit qui les inspire.

Avec le christianisme, le Diable entre en scène. Le rêve inquiète parce qu'il échappe à la volonté consciente, Isidore de Séville parle même de « *sortie de l'esprit* » (« *excessus mentis* ») pendant le repos. Ces images nocturnes d'apparence si réelle viennent de l'au-delà, mais lequel ? *Mutatis mutandis*, elles posent aux chrétiens le même dilemme que le retour d'entre les morts du roi Hamlet : quelle est la nature de cet « esprit perturbé », peut-on en conscience se fier à lui, l'âme ne court-elle pas le risque de se damner en suivant ses instructions ? Certains s'en tirent par une forme de tautologie : les vérités bénéfiques sont révélées par l'entremise des anges, les choses nuisibles ou impures sont des fourberies du démon.

Jean-Claude Schmitt, qui travaille depuis de longues années à l'étude du rêve, a choisi ici de le limiter aux récits autobiographiques, mais les contours de son corpus sont parfois flous. Par exemple, Guillaume de Lorris et Jean de Meung se relaient au cours d'un songe déployé sur plus de 20 000 vers mais qui n'a, reconnaît-il, aucune valeur autobiographique. Le *Roman de la Rose* sert de modèle à une autre fiction peuplée de figures allégoriques, le pèlerinage mental de Guillaume de Digulleville. Les clefs des songes médiévaux, assez loin du prototype d'Artémidore, proposent des interprétations mécaniques reliées aux lettres de l'alphabet, aux phases de la lune ou au contenu manifeste du rêve. Sous la lettre A, les combats d'oiseaux (*aves*) signifient des querelles à venir ; un arbre chargé de fruits est une promesse de gain.

Nombre de rêveurs illettrés ont dû laisser à d'autres le soin de tenir la plume. Rapportent-ils vraiment une expérience vécue, c'est souvent difficile à dire. Dans certains cas, la volonté du narrateur, souvent un clerc, est manifeste, menace ou avertissement oblique, consolation, pédagogie. Un rêve comme celui de Joinville, l'ami et chroniqueur de Saint Louis, conduit souvent à la fondation d'une église, ou au culte d'un nouveau saint. Parfois, l'intention polémique des truchements est affichée sans détour, ainsi en pleine crise iconoclaste quand « *Théodore,*

évêque de Myre, qui a rapporté dans ce même synode les rêves de son archidiacre pour appuyer l'adoration des images, a agi de façon risible et puérile ». Les visions apocalyptiques de Robert d'Uzès récapitulent les signes annonciateurs de l'anéantissement promis à l'Église corrompue. D'autres, rappelant les précédents célèbres, proposent des parcours de conversion, du paganisme à la foi, ou *conversio* au sens de changement de vie. Guibert de Nogent racontant le rêve de sa mère pense à sainte Monique. Otloh de Saint-Emmeran rassemble ses rêves personnels et ceux que lui ont racontés ses frères moines comme autant d'étapes sur le chemin de son entière dévotion à Dieu. Dans ses visions, Dieu ne se contente pas de lui parler en abondance : le pécheur est roué de coups parce qu'il aime lire le poète Lucain, et se souvient que saint Jérôme a subi le même traitement pour avoir admiré des auteurs païens. Les saints n'hésitent pas à intervenir eux aussi avec des arguments contondants. Saint Étienne enfonce son bâton muni d'un fer pointu dans la poitrine de chanoines récalcitrants. D'effrayants combats se livrent la nuit entre l'habile tendeur de pièges, maître des illusions, et l'âme assoupie qui ne pourrait lui résister sans l'aide de la grâce divine.

Nombreux en période de crise spirituelle ou politique, les rêves avertissent d'une mort prochaine, menacent, dévoilent les tortures de l'enfer, guident les âmes souffrantes sur la voie de l'expiation. Pierre le Vénérable reçoit en songe la dénonciation d'un meurtrier, qui lui permet ensuite d'obtenir sa confession publique. L'abbé de Pontigny rapporte que Thomas Becket eut le présage de son assassinat : « *je me voyais tomber entre les mains des hommes du roi, qui de leurs épées m'arrachaient la peau du crâne et me fendaient la tête. Ah, seigneur abbé, cette vision de ma tête, dans mon lit... !* ». Mais Giraud de Barri, conseiller du même roi, prend ses rêves pour des réalités quand il voit le futur Jean sans Terre, mécréant notoire, tracer les fondations d'une église sur l'herbe à la manière des arpenteurs, ou croit confirmé son propre espoir de devenir archevêque.

La plupart des récits rappellent qu'il faut faire preuve de discernement en interprétant ces signes surnaturels, car le Malin rôde autour des dormeurs. Alcher de Clairvaux explique les pouvoirs des démons par leur expérience du monde, bien plus longue que celle d'une vie humaine, et la rapidité de leurs mouvements dans l'espace : ainsi parviennent-ils à accomplir « *quelques tours merveilleux, avec lesquels ils attirent et corrompent les hommes* ». A fortiori les pauvres femmes crédules.



COMMENT RÊVAIT L'HOMME MÉDIÉVAL

L'illustre Hildegarde de Bingen elle-même, la grande érudite que consultaient les puissants d'Europe, s'entoure de précautions oratoires pour décrire ses visions prophétiques, sachant que les clercs seraient prompts à l'accuser de colporter des sottises ; or, elle l'affirme avec force, elle ne dormait pas, n'était ni malade ni folle quand Dieu les lui a envoyées, elle n'est que le médium de la voix divine qui s'adresse par elle à toute son Église. Divers narrateurs soulignent comme elle qu'ils étaient éveillés, car les démons s'ingénient à faire somnoler les moines pendant les offices religieux, et l'état de torpeur est propice aux égarements de l'esprit.

Peuplé d'exemples édifiants, de mises en garde contre les faiblesses de la chair et les châtements qui l'attendent, le rêve médiéval semble rarement la satisfaction d'une pulsion. Les visions sont au mieux consolantes, avec l'espoir d'un paradis toujours lointain et imprécis. Après avoir été tourmenté par l'énumération démoniaque des souffrances que lui a infligées la vie, Giovanni di Pagolo Morelli contemple le Crucifix et s'endort apaisé par le souvenir de la Passion du Christ. Il assiste alors à une fête immense d'oiseaux et reconnaît aux pieds de la Sainte Vierge l'esprit de son fils. Pierre de Cornouailles rapporte les visions de son grand-père : Aïlsi traverse des fleuves bouillants ou glacés porté par son enfant défunt et visite tous les lieux de peines avant d'atteindre le paradis où les âmes saintes resplendissent de joie – une courte page après six d'affreuses tortures –, après quoi il doit retourner dans le monde et faire une bonne fin s'il veut rejoindre son fils dans la béatitude du repos éternel. Le livre s'achève sur « *un geste sans précédent dans l'histoire de la peinture* » : l'aquarelle où Dürer inscrit sa vision, pendant la nuit de la Pentecôte 1525, d'une grande masse d'eau qui s'abat sur terre, « *avec une férocité démesurée, un immense fracas et un flot qui dévastait tout le pays* », comme en écho à la terrible guerre des Paysans qui ravageait le Saint-Empire romain germanique.

Dernières nouvelles de Paris

Le calendrier éditorial outre-Rhin nous apporte un heureux souffle de printemps en nous relayant un vif tableau de Paris vu par l'Allemagne. Les nouvelles de Paris rassemblées par Gerhard Kaiser dans la presse, les guides de voyage ou les reportages concernent la période qui va de 1789 à 1933. Mais, focalisant l'attention sur une période aujourd'hui éloignée qu'on ne questionne plus assez, alors même qu'elle constitue un temps essentiel, elles ont tant de fraîcheur et de nouveauté qu'elles avivent le regard et réveillent l'intelligence.

par Stéphane Michaud

Gerhard R. Kaiser (dir.)

Deutsche Berichte aus Paris, 1789-1933 : Stadterfahrung in der Stadt der Städte
Wallstein, 550 p., 30 €

Un souffle de printemps, disions-nous ? Au départ même, quelque chose d'un printemps absolu. Avec la prise de la Bastille, Paris, l'audacieuse, fraie des voies inédites. Elle emporte l'absolutisme, s'essaie, la première en Europe, à l'égalité des citoyens devant la loi et à la démocratie. Il fait bon vibrer au rythme d'un monde qui s'invente et secoue ses dépouilles. Les démocrates affluent à Paris depuis la Rhénanie toute proche et envoient des nouvelles dans le pays qu'ils ont laissé. La fiction viendra plus tard. Pour l'instant, c'est sur le vif, au plus près des événements, que le tableau est peint. Ce sont les belles heures du journalisme, qui dépêche à Paris de grandes plumes.

Le flux se maintiendra cent-cinquante ans plus tard, en 1933, lorsque le fascisme s'apprêtera à déborder

DERNIÈRES NOUVELLES DE PARIS

en Allemagne et en Europe. L'éclat de la Ville Lumière, de la ville des Lumières, a certes baissé aux yeux des voisins. L'Allemagne, entretemps, s'est illustrée sous ses propres couleurs dans les arts et les lettres. Elle a bâti son unité nationale et s'est haussée au rang de grande puissance économique. Cependant, si Paris n'est plus alors le modèle absolu, « la Ville des villes », celle où pour nos voisins s'est expérimenté un nouveau rapport à l'espace comme au temps, demeure sans équivalent. La raison tient notamment à la multiplicité de ses registres, dont elle joue. À l'ancienneté de la ville, réorganisée par les grands chantiers d'Hausmann et dotée par la métallurgie d'un Gustave Eiffel et de ses émules d'une attraction futuriste au Champ de Mars et de l'orgueilleux pont Alexandre III jeté sur la Seine, s'ajoutent la sensualité et le raffinement qui émanent de ses grisettes comme de ses élégantes, la liberté qui préside aux rapports entre les sexes. La capitale française a ses mœurs, son langage et ses usages qui enivrent les voisins (car en quelle autre ville apprendraient-ils la flânerie ?). La langue française est encore à ce point pratiquée par les Allemands que leurs récits se colorent, le cas échéant, de saynètes croquées sur le vif et rapportées directement en français. Lieu d'exil pour les libéraux – dont Heine serait le plus célèbre – sous la monarchie de Juillet et au début des années 1850, laboratoire et refuge entre les deux guerres pour les intellectuels et artistes que chasse la montée de l'antisémitisme en Allemagne (les Tucholsky, Joseph Roth, Franz Hessel et Siegfried Krakauer), terre d'élection pour certaines colonies d'artistes (Russes et Américains à Montmartre, comme l'observe Sieburg en 1929), Paris est le lieu où se ressource les écrivains et les artistes d'Europe et du monde.

On enviera à l'Allemagne cette belle anthologie qui rassemble en un vaste et souple panorama cent-cinquante ans de regards portés par nos voisins sur Paris. Le rayonnement de la capitale française, on le sait, déborde les frontières nationales et celles même de l'Europe pour devenir un phénomène mondial. Paris est si peu la propriété ou l'apanage d'une nation que les ouvrages sont légion qui témoignent de la ferveur des étrangers pour la capitale française. On pense naturellement aux romans, et, pour le XX^e siècle, le souvenir est dans tous les esprits du succès renouvelé que le récit d'Ernest Hemingway, *Paris est une fête* (1964), traduit sous ce titre en français l'année même de sa publication aux États-Unis, rencontra chez nous ces derniers mois. Le Mexicain Carlos Fuentes, de son côté, fait

dire à l'un de ses héros qu'il n'est pas de Latino-Américain qui n'avoue Paris pour patrie. Le lien qui unit les Allemands à Paris n'en garde pas moins quelque chose de spécifique, que Gerhard Kaiser, comparatiste et excellent connaisseur de la France et de Paris en particulier, a sondé mieux que quiconque.

Les historiens de la littérature aiment à s'appuyer sur la forte étude qu'un autre universitaire allemand, Karlheinz Stierle, a consacrée voici quelques années au mythe de Paris dans la littérature française, des Lumières au romantisme. L'ouvrage d'abord publié à Munich (Hanser, 1993) a paru quelques années plus tard en français sous le titre *La capitale des signes : Paris et son discours* (trad. Marianne Rocher-Jacquin, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2001).

La perspective ici est à la fois complémentaire et différente : l'ouverture chronologique plus large, balisée par des événements politiques aussi incontestables que la Révolution française et l'arrivée au pouvoir de Hitler, correspond aussi à une ampleur méthodologique plus réelle, puisque les événements politiques et sociaux, techniques et industriels, ont toute leur place. La gestion de l'espace, la manière dont la littérature le déchiffre (de Diderot à Eugène Sue et Victor Hugo, ou encore de Balzac à Baudelaire), était chez Stierle au premier plan. Le point de vue, ici, est plutôt celui de la gestion du temps, de son accélération voire de son émiettement, avec la valorisation de l'instant qu'induit la rencontre de plusieurs temporalités, celle de la tradition et celle du changement, par exemple. Et surtout, si l'Allemagne n'était mentionnée qu'occasionnellement chez Stierle, à travers trois chroniqueurs d'outre-Rhin qui séjournent à Paris sous la monarchie de Juillet et pendant la révolution de 1848 (Eduard Kolloff, Ludwig Börne et Heinrich Heine), elle est ici le point de vue central.

Ce choix se double d'un second, non moins clairement revendiqué : le vaste et fécond registre de la poésie et de la fiction (roman, nouvelle) est exclu. L'attention se focalise sur l'enquête, le matériau brut. On pourrait s'étonner de cette limite. Elle révèle, au contraire, la richesse des faits, de l'impression directe que consignent les chroniques. C'est sur ce terreau que prospérera la grande littérature. L'époque est en effet une époque bénie où les journalistes et enquêteurs qui écrivent sur Paris s'appellent, au temps du jacobinisme rhénan, Georg Forster, plus tard Heine, après 1870 Max Nordau et Theodor Fontane, le maître de Thomas Mann. Le



DERNIÈRES NOUVELLES DE PARIS

temps de ce dernier, sous la plume de qui les raffinements de Paris se voilent déjà des ombres de la mort, viendra après 1914, époque où Walter Benjamin vit la rencontre unique à Paris entre tradition et modernité comme une injonction à écrire.

L'anthologie puise à des sources très diverses et souvent peu accessibles, avec un sens très sûr de la complexité des phénomènes et la volonté de n'étouffer aucune voix. Elle restitue ainsi les richesses, les contradictions d'une société, comme seul peut-être un observateur étranger les perçoit dans la finesse de leur agencement. Les femmes y contribuent, dans la singularité de leur regard. L'obscur Käthe Schirmacher, qui eut son heure de notoriété comme chroniqueuse de la vie littéraire et sociale parisienne au tournant des XIX^e et XX^e siècles, observe avec pertinence le fragile paix sociale qui règne entre les diverses religions, catholique, protestante, juive et musulmane. Annette Kolb, qui fera plus tard une carrière littéraire contestée, relève en 1914 les rencontres quasi magiques que savent produire les rues de Paris. Elles abolissent les barrières sociales, en un instant de pure humanité. Martha Marquardt, pour sa part, que l'auteur croit pouvoir identifier avec la secrétaire de l'écrivain Paul Ehrlich, observe la manière dont la modernisation de la Poste s'accompagne – pour le plus grand agrément de sa clientèle – de sa féminisation.

En cette période électorale où les relations avec l'Allemagne sont dans l'opinion publique sujettes à des appréciations sommaires, il n'est pas d'ouvrage plus nécessaire que cette anthologie. Elle témoigne des liens essentiels qui demeurent entre nos deux pays et plongent bien plus profond qu'on ne l'admet. Aux simplismes récurrents qui dressent l'Allemagne en fatalité de l'Europe, source de blocage

par son hégémonie, le présent livre oppose la polyphonie d'un tableau nuancé où les partenaires de chaque côté du Rhin éprouvent mutuellement le besoin de l'autre et se complètent, même si les accès de fièvre sont patents. Ils ne sont cependant jamais définitifs. Et l'on appréciera à sa juste valeur la note qui dévoile que le terme d'ennemi héréditaire (« *Erzfeind* », en allemand) a été, secondairement et pour un temps déterminé (de 1870 à 1945 environ), appliqué aux relations entre la France et l'Allemagne. Au Moyen Âge, le diable seul était l'ennemi héréditaire, avant de perdre ce privilège au bénéfice des Turcs, qui par deux fois, en 1529 et 1683, menacent Vienne et la chrétienté. Ce n'est que tardivement, après la débâcle de Napoléon III à Sedan, que les Turcs cèdent ce titre aux Français.

Paris participe, comme il est naturel, des enchantements et des maléfices des miroirs. La ville berce chez les Allemands les rêves d'un monde meilleur, d'un ailleurs qui semble à portée de main dans le tableau idyllique d'une société de justice ou de plaisirs. Dans cette anthologie où la voix dominante est celle de la sympathie et de l'admiration, si ce n'est même d'une certaine fascination, Paris, en revanche, n'est guère interrogée la rage et la jalousie au cœur, comme cela se produisit historiquement, lorsque les doctrinaires de la nation voisine dressèrent la capitale des bords de Seine en rivale qu'il faudrait anéantir. Le jeu des miroirs, infiniment subtil, à la mesure des deux nations qui le composent, est rarement biaisé. Il est d'abord source de plaisir et de connaissance de soi, et dévoile, au-delà des césures de l'histoire, des continuités inaperçues.

L'ouvrage sera-t-il jamais traduit en français ? On ne peut que le souhaiter, tant le panorama qu'il offre enrichit le débat, apportant à l'Europe, dont les deux nations sont solidaires, une raison d'être et une profondeur largement méconnues.

L'âge des sciences sociales

Porteur d'une thèse puissante, même si elle n'est pas toujours parfaitement étayée, le livre de Marc Joly, La Révolution sociologique, fait du bouleversement des savoirs qu'a connu le tournant des XIX^e et XX^e siècles le lieu d'une mutation accompli en grande partie par la sociologie : une façon de sortir la « discipline paria » de ses marges, aux dépens de la philosophie.

par Jean-Louis Fabiani

Marc Joly

La révolution sociologique. De la naissance d'un régime de pensée scientifique à la crise de la philosophie (XIX^e-XX^e siècles)

La Découverte, 584 p., 25 €

Marc Joly, chercheur au CNRS, s'est fait connaître par une remarquable biographie intellectuelle de Norbert Elias : l'usage fécond des archives, trop peu développé dans ce type d'entreprise, permettait de renouveler l'analyse d'une œuvre majeure, longtemps restée marginale et redécouverte après des péripéties de traduction et de réception dont l'auteur se faisait l'incisif commentateur (*Devenir Norbert Elias*, Fayard, 2012). On retrouve dans son nouveau livre le même souci de faire parler des archives rarement sollicitées (correspondances, minutes des assemblées de sociétés savantes, etc.). L'effort impressionnant que manifeste l'enquête est tout entier dirigé vers la défense d'une thèse : une révolution dans l'ordre du savoir a eu lieu au tournant du XIX^e et du XX^e siècle ; elle a été accomplie par la sociologie, bien que le trio Marx-Darwin-Freud soit aussi évoqué pour qualifier ce nouvel âge. Ce changement radical a fait de nombreuses victimes, au premier rang desquels la philosophie, laquelle, acculée, « sommée de se redéfinir et d'abandonner à la sociologie, au moins provisoirement, les terrains de la morale et des conditions de possibilité de la connaissance » (quatrième de couverture). Les lecteurs sociologues sont immédiatement flattés : loin d'appartenir à ce que Bourdieu a plusieurs fois nommé une

« discipline paria », tardivement institutionnalisée et aux contours désespérément flous, comme en témoignent les usages incontrôlés du label, ils ont été le fer de lance d'un bouleversement intellectuel.

L'idée d'une relève de la philosophie par les sciences sociales n'est pas neuve. Elle court depuis le milieu du XIX^e siècle, au moins à l'état de slogan. La problématique de la fin de la philosophie a été nourrie, sous des formes passablement différentes, par Comte et Marx. L'un et l'autre avaient proclamé l'émergence d'un nouveau type d'ordre cognitif, le premier en distinguant l'âge positif de la science de l'âge métaphysique, le second en analysant la philosophie comme forme particulièrement concentrée d'idéologie. L'idée d'une science du social ou de l'histoire entendue comme expression d'un nouvel âge du savoir est commune à un grand nombre de discours de la deuxième moitié du XIX^e siècle ; celle-ci est souvent liée à un souci d'émancipation et de sécularisation, et surtout à une volonté de transformation du monde (la onzième thèse sur Feuerbach pour Marx) ou de sa réparation (la lutte contre l'anomie et les pathologies de la division du travail pour Durkheim). Tout cela est bien connu et ne mériterait pas qu'on y revienne : si Marc Joly tente de faire l'histoire de ce grand basculement intellectuel, c'est surtout parce que, animé par une puissante ambition, il cherche à corroborer empiriquement du caractère effectif de la révolution sociologique. Il ne manque pas d'audace pour ce faire, et construit un espace empirique destiné à prouver sa thèse, à partir de la juxtaposition d'études de cas qui ne sont jamais superposables et qui donne parfois l'impression d'une prolifération de données peu liées entre elles plutôt que de l'administration de la preuve d'une révolution scientifique. Ainsi les morceaux de bravoure sont d'un côté une monographie sur Tarde et d'un autre une analyse des débats du premier congrès de la *Deutsche Gesellschaft für Soziologie* (Société allemande de sociologie en 1910). L'une et l'autre sont passionnantes et méritent en tant que telles la lecture, mais elles sont loin de suffire à convaincre de la robustesse de la thèse « révolutionnaire ». Entre ces deux moments, on trouve des considérations tout aussi intéressantes sur le protestantisme en sociologie ou sur les œuvres de Raoul de la Grasserie et de Georges Palante, sans doute moins originales. L'auteur est virtuose : passant d'un thème ou d'un pays à l'autre, il multiplie les incises et les *post-scriptum*.

Comment définir la révolution dont les sociologues sont les agents ? C'est un aboutissement. Elle est la mise en forme de ce que l'auteur nomme un

L'ÂGE DES SCIENCES SOCIALES

« régime conceptuel » défini par le fait qu'il « *véhicule une image tridimensionnelle réaliste des êtres humains en tant qu'ils sont déterminés historiquement et relationnellement par des processus biologiques, psychologiques et sociologiques objectives, et non pas par quelque force surnaturelle ou par on ne sait quels a priori ineffables* ». Si on la prend au pied de la lettre, la définition ne permet pas de définir rigoureusement un mode de traitement unifié de la classe des objets soumis simultanément à ces trois ordres de détermination, puisque la question qui importe et qui n'est toujours pas résolue aujourd'hui, est celle du dosage de ces trois ordres et surtout de leur mise en relation dans l'observation des conduites. Une bonne partie des débats entre cognitivistes et neuro-scientistes d'un côté et sociologues de l'autre porte sur ce partage et sur l'intégration des trois éléments. La question des relations entre psychologie et sociologie a été l'objet d'une querelle constante depuis la fin du XIX^e siècle et la carrière fort incertaine de l'hybride « *psychologie sociale* » n'a rien résolu. On peut classer les différentes sociologies en fonction de la relation qu'elles définissent avec la psychologie : la querelle entre Durkheim et Tarde est pour l'essentiel l'expression de ce désaccord. Les choses seraient sans doute plus claires si Marc Joly s'en tenait pour la sociologie à l'émergence et à la stabilisation de l'objet « social » et à l'historicisation des processus sociaux, commune à toutes les entreprises sociologiques ou presque.

La notion de révolution n'est jamais éclaircie : on pourrait la rapprocher de celle de « révolution scientifique » de Thomas Kuhn, mais il ne figure même pas dans l'index. On ne trouve pas non plus de référence à la « révolution symbolique » que Bourdieu a appliquée à l'histoire des formes pour rendre compte de l'action de Manet dans l'émergence de la modernité artistique. Certes, les deux usages du terme ont soulevé de vives controverses, et rien n'oblige à les prendre comme référence. La mobilisation de l'œuvre de Koselleck imposerait que l'enquête sémantique soit plus rigoureuse : le fait que la sociologie soit « à la mode » au tournant du siècle ne veut rien dire quant à l'effectivité d'un bouleversement historique. C'est seulement l'indicateur de l'importance croissante des vagues intellectuelles dans le monde social, dont Bergson sera le plus illustre exemple, et surtout du flou sémantique qui entoure les usages du mot sociologie. Tout l'effort de Durkheim consistera à produire un travail définitionnel qui distinguera la nouvelle science des usages sociaux indus du terme.

De Durkheim, il n'est presque pas question dans le livre, et c'est une de ses grandes originalités. Le durkheimisme apparaît de manière plutôt fugace à partir du portrait de quelques disciples déviants, comme Gaston Richard ou Paul Lapie, dont on se demande d'ailleurs pourquoi ils sont convoqués dans une enquête sur une révolution scientifique à laquelle ils n'ont visiblement pas pris part. Non, le vrai héros de la sociologie française, c'est Tarde. L'affirmation paraîtra contre-intuitive à nombre de sociologues, tant l'auteur des *Lois de l'imitation* a fait l'objet d'appropriations de la part des philosophes (pensons à Deleuze qui le cite dans son travail dès 1956) et des cognitivistes (pensons à Dan Sperber et à la contagion des idées). C'est donc un magnifique contrepied qu'effectue Marc Joly, puisqu'il réhabilite Tarde tout en situant ses travaux dans la postérité de Bourdieu, qui ne manifesta jamais d'intérêt pour celui qui obtint la chaire de Philosophie moderne du Collège de France. L'idée de Joly est intéressante : alors que Durkheim est encore pris dans le champ philosophique, et que c'est en son intérieur qu'il doit conquérir sa légitimité, Tarde, magistrat qui est à peu près autodidacte en philosophie, se trouve libéré de toute contrainte par rapport à la discipline. Ce faisant, Marc Joly occulte la dimension idéologique des querelles intellectuelles du tournant du siècle : le succès de Tarde s'explique pour une part par sa distance avec l'Université républicaine et son programme politico-pédagogique.

Assez curieusement, malgré quelques références bienvenues aux travaux de Christophe Charle, l'auteur n'est guère préoccupé par les relations entre champ politique et champ universitaire au tournant du siècle, comme si la révolution sociologique suffisait à suspendre ce questionnement, pourtant de part en part sociologique. Si Tarde est élu par Marc Joly, c'est parce qu'il a, peut-être plus efficacement que Durkheim, établi le déterminisme des faits sociaux. Peu importe à ce point que ses admirateurs voient en lui plutôt un poète ou un philosophe. La sociologie de Tarde est nomologique, et cela suffit à faire science. Pour l'auteur, Tarde présente aussi l'avantage de situer le niveau de l'explication des phénomènes sur un plan psychosociologique, évitant les apories habituelles à propos de l'articulation entre ces deux régions du savoir. En outre, par sa référence au substrat biologique, Tarde entre bien mieux que Durkheim dans le format de « *l'image tridimensionnelle de l'être humain* » dont Marc Joly a fait le paradigme de son régime conceptuel. Les chapitres sur Tarde témoignent d'une grande originalité de perspective, puisqu'ils dissocient l'innovation scientifique de l'énergie

L'ÂGE DES SCIENCES SOCIALES

fondatrice qui a consommé Durkheim. On pourrait aller plus loin en disant que Tarde, du fait de son autodidaxie, ne possède pas pleinement la théorie de sa pratique scientifique. Il fait dans ce livre l'objet d'une lecture symptomale, au sens que Louis Althusser donnait à cette notion, dans la mesure où l'auteur décèle le non dit dans le dit et envisage de manière nouvelle les potentialités scientifiques d'un texte indépendamment de sa forme littéraire.

Le cœur de la thèse doit être recherché dans la disqualification progressive de la philosophie en fonction des avancées conceptuelles de la sociologie et partant de son obsolescence programmée. Disons-le d'emblée : cette thèse ne fait pas l'objet d'une vérification empirique. La métaphysique n'a pas disparu en 2017, pas plus que l'épistémologie, la morale et l'esthétique. Bien plus, les sociologues continuent de se référer à des problématiques philosophiques pour construire leurs objets. Tous ne vont pas jusqu'à dire, comme Jean-Claude Passeron, lui aussi absent de l'index du livre, que tout questionnement sociologique a une origine philosophique, lorsqu'il affirme qu'« *une hypothèse anthropologique n'est jamais dans les sciences sociales si neuve qu'on n'en puisse trouver une formulation abstraite chez un philosophe* » (*Le raisonnement sociologique*, Albin Michel, 2006, p. 407). En l'espèce, c'est à partir des *Leçons sur l'esthétique* de Wittgenstein que Passeron construit son protocole d'enquête sur la réception des œuvres picturales. L'opposition entre philosophie et sociologie n'est donc pas aussi nette que ne le pense Marc Joly. Cela n'est pas seulement vrai en France, où depuis Alfred Espinas, on a compté de très nombreux philosophes passés à la sociologie, mais aussi en Allemagne (Jürgen Habermas et [Axel Honneth](#) ne sont-ils pas sociologues héritiers de l'Institut de recherche sociale de Francfort ?) et aux États-Unis, où le lien entre le pragmatisme et l'école sociologique de Chicago a été organique. L'irréductibilité de la philosophie est un fait : cela peut ne pas plaire à Marc Joly, mais l'on n'y peut rien changer. Plus d'un siècle après la révolution dont il entend établir la réalité, il semble même que la sociologie soit en position plus précaire que la philosophie : minée depuis quarante ans par la prolifération des *studies*, les études spécialisées qui ont rogné son périmètre et contesté sa légitimité, elle se trouve aujourd'hui délégitimée par l'imputation de science coloniale qui lui est attribuée (voir à ce propos le livre collectif dirigé par George Steinmetz, *Sociology and Empire*, Durham, Duke University Press, 2013). L'analyse concrète de la situation concrète des rapports



entre les disciplines conduit à nuancer l'enthousiasme révolutionnaire de Marc Joly.

Un point, pour finir qui aura peut-être échappé au lecteur pressé : dans son entreprise polémique contre la philosophie, l'auteur démolit l'un après l'autre quelques références principales de Pierre Bourdieu : c'est d'abord Ernst Cassirer, qui n'échappe pas à la vive critique, quelquefois brouillonne, du néo-kantisme, c'est ensuite Jacques Bouveresse, coupable d'une sorte de restauration philosophique sous couvert d'une référence à la scientificité, c'est enfin et surtout Georges Canguilhem, le mentor de Pierre Bourdieu, qui fait l'objet d'une lecture sélective le caricaturant en disciple intégral d'Alain. Sous ce rapport le livre peut être lu comme un adieu à Bourdieu, en dépit d'une référence inaugurale, et purement rhétorique, à la théorie des champs. L'auteur majeur, même si l'on n'est jamais sûr de son caractère vraiment opératoire, c'est Norbert Elias qui eut plus que d'autres l'intention de concilier la sociologie avec les dynamiques du psychisme : Marc Joly s'inscrit brillamment, quoique de manière parfois confuse, dans une filiation qu'il partage avec Bernard Lahire, qui a eu parfaitement raison d'accueillir l'ouvrage dans sa collection, le Laboratoire des sciences sociales. Marc Joly se livre effectivement à des expériences de laboratoire, qui comme on le sait, ne sont pas toujours entièrement fructueuses, mais qui sont la condition du progrès scientifique.

Ce compte rendu est donc à la fois admiratif et critique. Si Marc Joly est loin d'avoir corroboré sa thèse, il l'a proposée avec une telle audace et une telle vivacité intellectuelle qu'on doit lui savoir gré d'avoir partagé ses riches dossiers et sa verve polémique, tout en témoignant de l'air du temps, qui est plus tardien que durkheimien.

Secrets de famille

Stéphane Braunschweig crée sa première mise en scène comme directeur de l'Odéon-Théâtre de l'Europe, où il a été nommé en janvier 2016, après la mort de Luc Bondy : Soudain l'été dernier, de Tennessee Williams.

Il programme dans la même période, aux ateliers Berthier, Un amour impossible, d'après le récit de Christine Angot, par Cécile Pauthe : spectacles hantés par des secrets de famille, interprétés par deux duos de magnifiques actrices.

par Monique Le Roux

Tennessee Williams

Soudain l'été dernier

Mise en scène de Stéphane Braunschweig,
Odéon-Théâtre de l'Europe, jusqu'au 14 avril.
Tournée jusqu'au 14 mai.

Christine Angot

Un amour impossible

Mise en scène de Cécile Pauthe
Odéon-Berthier, jusqu'au 26 mars
Tournée jusqu'au 6 avril.

Stéphane Braunschweig avait prévu de monter *Soudain l'été dernier* à la Colline, qu'il dirigeait. A son arrivée à la tête de l'Odéon-Théâtre de l'Europe [1], il a hésité à maintenir un choix qui peut déconcerter. Mais, dans le contexte mondial actuel, il s'est souvenu qu'en 1958 la pièce avait été aussi perçue, au-delà du huis clos initial, comme la confrontation de l'Amérique avec ce qu'on appelait alors le tiers-monde. Surtout, selon ses termes, continuait à l'intéresser « *ce grand poème aux allures de jungle, ces êtres d'effroi, fragiles et violents, en équilibre sur des gouffres, ces forces psychiques dans l'inconscient de deux femmes, ce jardin du bien et du mal où un psychiatre au surnom faussement rassurant ('Sugar') tente – comme nous spectateurs – de faire son chemin.* »

Dans la traduction de Jean-Michel Deprats et Marie-Claire Pasquier, le décor est ainsi décrit : « *un jardin exotique qui ressemble plus à une jungle tropicale, ou à une forêt, à l'époque préhistorique des forêts de fougères géantes où les êtres vivants avaient des nageoires qui se transformaient en pattes et des écailles qui se transformaient en peau.* » En ouverture, la scénographie de Stéphane Braunschweig, conçue en collaboration avec Alexandre de Dardel, correspond de manière très spectaculaire à cette description. Elle suggère la touffeur d'une fin d'été à la Nouvelle-Orléans, en cette journée décisive où la richissime Violette Venable va recevoir Catherine Holly, nièce de son défunt mari, seule témoin de la mort suspecte, l'été précédent, de son fils, un grand poète méconnu, d'après elle. Ce dispositif va en partie disparaître dans les cintres, jusqu'à ce que le plateau ne devienne plus qu'une vaste pièce capitonnée d'hôpital psychiatrique. Toute la lumière (de Marion Hewlett) se concentre alors sur le récit de Catherine « *une histoire épouvantable (...) mais une histoire vraie de notre époque et du monde où nous vivons* » selon ses termes, une histoire de dévoration impossible à raconter, pour son frère Georges, « *à des gens civilisés dans un pays moderne et civilisé.* » Pour laisser le spectateur dans l'effroi de cette évocation, Stéphane Braunschweig a décidé de supprimer la dernière réplique du médecin, chargé de répondre à la demande de Violette Venable et de lobotomiser Catherine : « *Je pense que nous devrions au moins prendre en compte l'éventualité que l'histoire de cette jeune fille puisse être vraie...* »

Dans son livre très éclairant sur Tennessee Williams, sur la pièce, « *une nouvelle confession littéraire, étape nécessaire du processus de guérison* », « *l'enfantement de deux figures féminines de son enfance* », Liliane Kerjan écrit : « *la partition de la jeune Catherine Holly reste un texte majeur dans le répertoire williamsien, un superbe rôle incandescent pour une comédienne.* » (Folio, 2010). Marie Rémond incarne magnifiquement le personnage, jusqu'à mobiliser l'attention sur elle seule, à l'avant-scène. Mais, avant son arrivée, une autre actrice, Luce Mouchel, réussit d'entrée à capter l'intérêt du public, à l'introduire dans le mystère longuement exposé de la première scène, au cours de son dialogue avec le psychiatre. Stéphane Braunschweig a choisi dans le rôle du « *jeune médecin blond (...) étincelant mais glacial, très, très beau* » un acteur de couleur, Jean-Baptiste Amounon. Tout comme Marie Rémond, Océane Cairaty, née à la Réunion, Boutaina El Ferrack, originaire du Maroc, c'est un ancien

SECRETS DE FAMILLE

élève de l'École nationale supérieure de Strasbourg, dont se manifestait la diversité du recrutement, avant même l'arrivée du directeur actuel, Stanislas Nordey. Glenn Marausse (Georges Holly), lui, a été engagé dans *Soudain l'été dernier*, dès sa sortie de l'ERAC (l'excellente école régionale d'acteurs de Cannes). Tout comme Virginie Colemyn (Mrs. Holly), il évite de pousser à la caricature la famille de Catherine.

L'ensemble de la distribution, les témoignages sur les répétitions, rappellent la qualité du travail mené avec les acteurs par Stéphane Braunschweig. Le soir de la première à l'Odéon, le 10 mars, une unanimité semblait se faire quant à l'interprétation, au-delà de l'intérêt diversement partagé pour la pièce. Les applaudissements témoignaient de cette reconnaissance. Ils sont plus encore acquis à la performance de deux grandes interprètes, seules en scène, ce qui est le cas dans l'autre salle de l'Odéon.

Au Centre dramatique national de Besançon Franche-Comté, qu'elle dirige, Célie Pauthe a créé *Un amour impossible* d'après Christine Angot. Elle avait d'abord le projet de mettre en scène la fin du livre, les trois rendez-vous, déjà dialogués, entre la fille et la mère, alors âgée de quatre-vingt-trois ans, dans un restaurant parisien. Riche de son expérience théâtrale, Christine Angot lui a proposé de composer une pièce à partir de son propre récit. À sa demande, elle a commencé par un épisode presque contemporain, la mort du père, puis a procédé par retours en arrière, vers l'enfance, l'adolescence, l'entrée dans l'âge adulte. Ainsi, au risque de perdre la singularité de son écriture, elle a choisi de faire vivre les différentes étapes, depuis la rencontre des parents : le tête-à-tête d'une petite fille « née de père inconnu » avec sa mère, la rencontre de cet homme tant admiré et la reconnaissance officielle tardive, les années de viol et d'inceste, l'aveuglement et l'impuissance de celle qui n'avait pu oublier « *les beaux moments* » de l'« *amour impossible*. »

Célie Pauthe a dû faire face à un défi : suggérer le passage du temps, le changement de milieu, faire incarner les différents âges de la vie par les deux actrices, Maria de Medeiros et Bulle Ogier. Dans une quasi pénombre, elles font leur entrée, chacune aux extrémités du grand plateau vide. L'espace scénique va être successivement occupé, à divers endroits, par quelques meubles évocateurs du siècle dernier, puis de l'époque contemporaine

(scénographie de Guillaume Delaveau), grâce à des changements à vue, élégamment réglés, accompagnés par la musique d'Aline Loustalot. Côté cour, la table utilisée par l'écolière pour ses devoirs va être remplacée, côté jardin, par celle de l'écrivain (Christine Angot refuse la féminisation du mot) ; le canapé, aux couleurs caractéristiques des années soixante-dix, devant lequel l'adolescente et sa mère dansent le twist, disparaît, au profit de profonds fauteuils aux teintes sobres. A l'arrière-plan, un écran permet la projection de vidéos ; Célie Pauthe a préservé quelques souvenirs, fragments du récit, et les fait dire successivement par les deux interprètes, en gros plan, sur fond de verdure : magnifiques pauses dans la difficile incarnation des protagonistes.

Bulle Ogier, toute en légèreté et intensité, réussit pleinement à traverser le temps. Maria de Medeiros se trouve confrontée à un parcours plus difficile. Le plus souvent crédible en petite fille, récitant un poème de Paul Fort, puis en adolescente, racontant avec enthousiasme ses premières visites chez son père, elle n'évite pas toujours un registre vocal quelque peu surjoué. En adulte, elle fait retrouver toutes ses virtualités de grande comédienne. Mais elle se heurte, à la fin du spectacle, à un obstacle inhérent à la pièce. A sa manière impérieuse, avec son phrasé si personnel, Christine Angot a pu dire « *la logique de fer (...) la vaste entreprise de rejet. Social, pensé, voulu. Organisé. Et admis. Par tout le monde* », qui excluait la jeune provinciale seule, pauvre, juive, du monde du bourgeois parisien antisémite, qui annulait la reconnaissance de l'enfant par le viol. Dans son autofiction, explicitée dans sa *Conférence à New York*, lue le 4 mars à l'Odéon, publiée dans le livre réédité (J'ai lu, 2016), elle pouvait adresser à sa mère les discours qui démontaient cette logique sociale et les poursuivre, de manière implacable, malgré les interruptions : « *Je ne comprends pas bien ce que tu veux dire Christine* ». Mais elle prenait le risque, à les transposer de bout en bout dans un dialogue de théâtre, de faire sortir l'interprète de son personnage, en clôture de la représentation.

1. **Le 27 mars, une soirée est consacrée, à l'Odéon, à « Stéphane Braunschweig, portrait d'un artiste ».**

Notre choix de revues (2)

Quatre revues importantes : Recherches & travaux avec un dossier sur les écrivains voyageurs polonais et Écrire l'histoire qui s'interroge sur l'accélération de l'histoire. La vénérable Europe nous emmène à l'opéra et la semestrielle Rehauts, qui s'affirme, depuis presque vingt ans, comme un lieu où se rencontrent l'écriture et la peinture, fait se côtoyer, dans son trente-huitième numéro, des dessins de Philippe Richard ou de Philippe Compagnon et des textes de Catherine Benhamou, Marie-Hélène Archambeaud, Philippe Boutibonnes, Vianney Lacombe ou Daniel Cabanis.

par En attendant Nadeau

Recherches & Travaux n° 89

Les écrivains voyageurs polonais ont changé de direction. Du moins ces derniers temps. C'est ce que nous apprennent Anne-Marie Montluçon et Anna Saignes avec ces études rassemblées dans *Recherches & Travaux*. Longtemps partis vers l'Europe de l'Ouest, les voyageurs se « réorientent depuis 1989, vers l'Europe centrale : ils explorent des régions plus proches de la Pologne, géographiquement, linguistiquement (régions de langues slaves à l'exception de la Hongrie) et géopolitiquement (ancien pays du bloc communiste) ». Dominés par la figure d'Andrzej Stasiuk, artiste de l'écriture et du voyage, ces jeunes auteurs sont confrontés à quelques ancêtres, comme l'étonnante Anna Potocka-Wasowicz qui, au XIX^e siècle, racontait en français ses voyages en Italie ; ou bien à quelques grands classiques de la période communiste : Zbigniew Herbert, Stanislaw Dygat, Slawomir Mrozek ou Tadeusz Rozewicz.

Issu d'un colloque à l'université Stendhal-Grenoble 3, ce dossier se conclut sur deux contributions particulièrement intéressantes. D'abord une étude de la



presse polonaise en 2012-2014 (c'est-à-dire avant les changements politiques récents) par Maria Holubowicz, intitulée : « Chez soi, l'Autre ignoré voire indésirable : représentations des immigrés dans la presse ». Le titre dit l'essentiel. Et, en épilogue, une belle réflexion de Kinga Siatkowska-Callebat sur la conception du voyage dans la fiction polonaise au début du XXI^e siècle. Elle s'appuie sur des œuvres d'Olga Tokarczuk, Andrzej Stasiuk et Joanna Bator, pour « réfléchir sur le but du voyage avec un rapport particulier au lieu et au temps ». Elle s'interroge sur le départ (une fuite ? une recherche ?) et sur le but du voyage : « Le mouvement engendré par le voyage permet de se mettre en récit soi-même. » Ses auteurs ne décrivent pas les lieux. Ce serait destructeur, dit Tokarczuk ; l'espace du voyageur, écrit Stasiuk, c'est la mémoire ; quant à Bator elle y voit « un plaisir très narcissique ». Kinga Siatkowska-Callebat fait d'eux, par conséquent, des « écrivains post-voyageurs ». J.-Y. P.

86 p., 13 €. La revue *Recherches & Travaux* est consultable en ligne.

Écrire l'histoire n° 16

La revue éditée par le CNRS consacre une grande partie de son seizième numéro intitulé « Accélération » à un dossier dense et parfois déroutant sur une question à la mode dans les milieux universitaires, surtout chez les philosophes et les historiens : l'accélération de l'histoire. Relancée sur « un mode alarmiste » par le travail sociologique d'Hartmut Rosa, cette « pensée du temps », nous dit Catherine Coquio dans l'avant-propos, veut exorciser les menaces que font peser les formes ultra-contemporaines du capitalisme glo



NOTRE CHOIX DE REVUES (2)

bal ». Elle met en scène, avec Emmanuelle André et Pierre Savy, une discussion parfois aride mais toujours stimulante, en faisant dialoguer des textes et des entretiens aux approches parfois opposées. Outre deux importants inédits de l'historien inspirateur du débat, Reinhart Kosellek, on peut lire des échanges sans concessions avec François Hartog (« Peut-on croire à l'accélération historique ? ») ou Antoine Chollet (« Sociologie ou politique de l'accélération »).

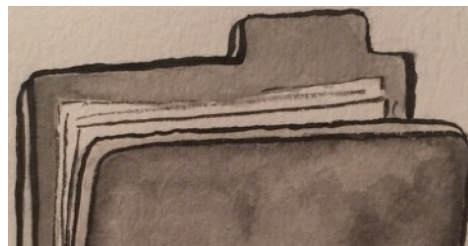
On comprend très vite que tout ceci renvoie au deuil difficile des historiens relativement aux notions de progrès ou de sens de l'histoire. « Cette vision de l'Histoire qui avançait eut longtemps un sens, nous dit François Hartog, avant de s'abîmer dans le non-sens et les horreurs des guerres du XX^e siècle. » D'où son concept de « présentisme, soit l'impossibilité de croire encore au progrès de l'humanité ». Dès lors, conclut Christian Delacroix au terme d'une lumineuse synthèse sur le statut historiographique de l'accélération de l'histoire, cette notion ne serait-elle « que l'indice de la difficile mais nécessaire politisation du temps par l'historien » ? Outre cette discussion théorique, ce numéro réunit un ensemble de lectures, « accélérationnistes » ou pas, d'œuvres et d'actions artistiques (théâtre, cinéma, danse, performances...) qui révèlent la dimension critique de ces démarches. « C'est comment qu'on freine ? », nous demande Alain Bashung en quatrième de couverture. Un dossier indispensable pour qui veut comprendre l'enjeu de ce débat. J.-Y. P.

290 p., 25 €. Les archives d'*Écrire l'histoire* sont consultables sur Internet.

europe
revue littéraire mensuelle

Europe n° 1051/1052

La vénérable revue sort de son champ habituel, et nous emmène à l'opéra. C'est un dossier de 126 pages, coordonné par Béatrice Didier et Emmanuel Reibel. « Plusieurs fois déclaré mort et enterré au



cours du XX^e siècle, l'opéra, nous disent-ils, ne cessa de renaître de ses prétendues cendres, [...] sa vitalité reste aujourd'hui impressionnante ». Pour Emmanuel Reibel, cette vitalité tient notamment au fait que « la fin des avant-gardes et la postmodernité ont contribué à l'éloigner du discrédit et des oukases qu'un modernisme agressif avait nourris contre lui ». Ce qui a « permis d'aborder la création avec une liberté salubre, peut être susceptible de transcender de nouveau, à l'avenir, les stériles oppositions entre la recherche formelle et la générosité mélodique, l'orchestre et la voix, la musique et le théâtre, l'art et le divertissement, le savant et le populaire ». Espoir qu'étaient mais aussi nuancent les articles suivants. Hervé Lacombe se réjouit de la mondialisation de l'opéra, « devenu un des genres les plus vivaces et les plus productifs de l'histoire musicale occidentale ». Il décrit par exemple « l'occidentalisation opératique de l'Orient », sans pour autant sous-estimer les « transferts culturels » : « Le théâtre oriental, précise-t-il, a été et reste l'une des sources les plus fécondes du renouveau de la culture et de l'art occidental. »

Des entretiens approfondis avec Valérie Chevalier, directrice de l'opéra de Montpellier, ou avec le dramaturge Christian Longchamp, longtemps directeur de la dramaturgie à l'Opéra de Paris, ne peuvent que ravir les amoureux du genre. Tout comme les multiples expériences abordées, telle la mise en scène d'opéras méconnus du XVIII^e siècle (Béatrice Didier). Au total, une douzaine d'articles passionnants, avec pour conclusion un vibrant plaidoyer de Timothee Picard, l'auteur, entre autres, de l'excellent *Verdi-Wagner : Imaginaire de l'opéra et identités nationales* (Actes Sud). Il insiste sur l'interpénétration de l'opéra avec les cultures dites populaires, où il peut même servir de référence. Ce qui prouve « à rebours des préjugés les mieux ancrés, tout le capital de puissance que continue de posséder l'imaginaire de l'opéra dans nos cultures, bien au-delà de ses avatars savants les plus attendus ». J.-Y. P.

Outre cet ensemble sur l'opéra, ce numéro d'*Europe* présente ses rubriques habituelles et deux autres dossiers, l'un consacré à Maurice Roche, l'autre à Gérard Macé.

380 p., 20 €. Plus d'informations sur le site internet de la revue Europe.

NOTRE CHOIX DE REVUES (2)



Rehauts n° 38

La revue *Rehauts* s'affirme depuis 1998, presque vingt ans, comme un lieu où se rencontrent l'écriture et la peinture. Son titre exprime que ce sont les touches ou les hachures, l'à-côté, qui permettent de rendre un contraste, de distinguer l'intensité de la lumière. Et les textes qui composent chaque numéro, le plus souvent ceux de poètes, travaillent cette intensité, comme des variations d'une matière commune. Les œuvres de deux artistes les accompagnent, à la fois comme des ruptures qui les questionnent et comme des formes qui les traversent.

Ainsi, dans cette 38^e livraison, les dessins de Philippe Richard – des encres aux traits coulés qui se regardent de chaque côté d'un trait – ou de Philippe Compagnon – sortes de lignes de dominos dont les points de tailles diverses et de répartitions diverses interrogent la série – côtoient des textes de Catherine Benhamou, Marie-Hélène Archambeaud, Philippe Boutibonnes, Vianney Lacombe ou Daniel Cabanis. On y lira aussi un texte de Paul Louis Rossi, « L'Empire des Kahns », découvrant ses mouvements vers l'Est, et de très beaux vers (traduits par Thierry Gillyboeuf) du grand poète italien Umberto Saba qui ouvrent ce volume. Voici un poème (« En remontant une rue ») qui donnera l'envie, probablement, d'y aller regarder de plus près. **H. P.**

*J'ai laissé un fleuve trouble,
Avec des ponts, avec des fermes vertes,
une grande – nouvelle et ancienne –
ville ; des rues bondées
et de plaisants faubourgs. Aux premières
lumières, allumées çà et là,
au sein des escouades je rentre des ténèbres,
au sein d'une humble force, qui crée
tout ce que je vois.
Cette humble force crée toutes ces-
choses ; elle crée la table, la maison,
lumière nouvelle
qui égayera ma table ; sur le fleuve
elle crée – trouble – les ponts, les grandes
– nouvelles et anciennes – villes.*

La revue *Rehauts* paraît chaque semestre. On peut commander le n° 38 (13 €) et les précédents [sur son site internet](#).

Chronique préélectorale
(4)

*Est-ce que vous avez une idée,
aujourd'hui, sincère et profonde,
de qui a orchestré tout cela...
selon vous ?*

**Laurent Delahousse,
journaliste, 5 mars 2017**

De retour de sa sortie dominicale dans les beaux quartiers de la capitale, François Fillon était invité le 5 mars au journal de 20 heures de France 2 pour évoquer sa semaine chargée sur le plan judiciaire et politique. Interrogé par Laurent Delahousse, il est revenu sur la superposition, qu'il juge fâcheuse, des calendriers judiciaire et électoral, développant sa ligne de défense des dernières semaines : ce télescopage n'a rien d'une coïncidence puisque sa mise en cause dans une affaire d'emplois fictifs présumés a pour but, selon lui, de le discréditer et d'empêcher son élection. Cela mène donc le journaliste à lui poser la question suivante : « Est-ce que vous avez une idée, aujourd'hui, sincère et profonde, de qui a orchestré tout cela... selon vous ? [à 10'25' environ] » Notons qu'il serait presque tentant de retranscrire ces propos sous la forme de deux phrases interrogatives distinctes du fait de la pause assez longue entre « cela » et « selon », qui pourrait laisser penser que le groupe prépositionnel n'est venu au journaliste qu'après coup, mais nous y reviendrons. Il semble intéressant de chercher à mettre en lumière ce qui dans la question telle qu'elle est formulée permet en effet de donner corps à l'idée d'un complot contre François Fillon.

La question intervenant à la moitié de l'entretien avec le candidat, il faut tout d'abord évoquer deux moyens discursifs par lesquels François Fillon, qui se défend du reste d'avoir parlé de « complot judiciaire », alimente néanmoins l'idée d'une instrumentalisation de la justice visant à lui nuire. Le plus explicite est la référence à la collusion des calendriers judiciaire et électoral qu'il juge d'abord unique (« je constate que le sort qui m'est fait est une première ») ; puis il juge systématique « qu'à chaque élection présidentielle il y ait un candidat, en général celui qui est le favori d'ailleurs, qui soit la cible de toutes ces attaques c'est quand même extrêmement



CHRONIQUE PRÉÉLECTORALE

troublant ». Laissons de côté la contradiction évidente entre ces deux idées pourtant exprimées à une minute et demie d'intervalle et voyons ce qui les rapproche : l'unicité comme la systématisme rendraient l'hypothèse d'une coïncidence peu vraisemblable, ce qui suppose une intervention d'un tiers qui, au vu des conséquences négatives pour François Fillon, ne pouvait être que mal intentionné.

Conséquence de ce raisonnement, lui-même hautement discutable d'un point de vue logique et éthique, la deuxième méthode employée par François Fillon consiste à utiliser des verbes d'action ou de volonté sous des formes qui permettent de laisser l'agent inconnu : emploi du pronom personnel indéfini (« *on m'impose un calendrier judiciaire* »), subordonnée infinitive dépourvue de sujet comprenant un verbe de volition (« *vouloir par une mise en examen m'empêcher d'être candidat à l'élection présidentielle [...]* aboutit à une sorte de *hold-up démocratique* ») et, par la suite, voix passive sans complément d'agent pour désigner le but supposé du « *feuilleton judiciaire* » (« *c'est fait pour m'empêcher d'être candidat* »). Quoi qu'il en dise, François Fillon met bien en jeu ici tous les éléments d'un complot : une série d'actions liées entre elles, qui supposent un ou plusieurs agents dont l'identité est (hélas !) méconnue de la victime car ils agissent dans l'ombre pour lui nuire. Les seuls signes perceptibles de tout cela seraient donc les conséquences néfastes de ces actions,

dont le caractère contingent est présenté comme invraisemblable.

C'est donc dans ce contexte qu'intervient la question qui nous intéresse, question curieusement tournée si l'on considère notamment la présence d'un adverbe de temps (« *aujourd'hui* ») entre le nom commun et les adjectifs qui le qualifient. Cette question a suscité des réactions (qui nous ont d'ailleurs permis de découvrir cet échange) : sur le blog de Laurence De Cock, hébergé par Mediapart, plusieurs enseignants ont signé une lettre ouverte intitulée « [Le journal de France 2 caution du complotisme ?](#) » dans laquelle ils dénoncent l'absence de « *recul critique* » du journaliste dans cette question spécifique. D'où vient ce manque de recul critique ? Tout se joue au niveau des présupposés, définis par Catherine Kerbrat-Orecchioni comme des « *informations présentées sur le mode du "cela va de soi"* ». Si le locuteur ne les évoque pas explicitement – car elles ne sont pas le véritable objet de son propos –, son discours s'appuie sur ces informations pour la compréhension du « *posé* », c'est-à-dire le contenu mis en avant et soumis à discussion [1]. Ces contenus sont donc censés être connus et admis par le destinataire : si vous demandez à un passant où vous pouvez trouver une boulangerie, vous (pré)supposez qu'il sait ce que c'est qu'une boulangerie et qu'il connaît le quartier, sans qu'il soit nécessaire de lui parler de tout cela. Pour le dire autrement, le présupposé n'est pas lié à une volonté de dissimulation ou de manipulation mais à une stratégie

CHRONIQUE PRÉÉLECTORALE

d'économie discursive et informationnelle fondée sur des déductions logiques.

Lorsqu'il pose sa question, Laurent Delahousse la construit à partir de ce que Kerbrat-Orecchioni nomme un « *présupposé existentiel* ». En demandant « *qui a orchestré tout cela* » et en conjuguant le verbe au passé composé de l'indicatif, il commence par tenir pour vraie l'existence du procès décrit par le verbe. Or, le verbe orchestrer, par son sémantisme, tend à aller lui aussi dans le sens de la théorie du complot et donc à renforcer le présupposé existentiel : il implique au moins un agent établissant un plan constitué de plusieurs actions agencées entre elles afin d'atteindre un but indirectement. Outre la conjugaison et le lexique, la syntaxe participe elle aussi à ce présupposé d'existence. « *Qui a orchestré tout cela ?* » est ce qu'on appelle une proposition interrogative ouverte, portant sur l'un des constituants du procès (l'agent, le patient, le lieu, le temps, la manière). Elle est construite à partir d'une proposition assertive théorique au sein de laquelle une information manque ; ici, « *X a orchestré la mise en examen de François Fillon au milieu de la campagne présidentielle* » est la matrice de l'interrogation « *Qui a orchestré tout cela ?* », le pronom interrogatif ayant pour fonction de coder le manque informationnel. La construction de la question du journaliste est certes un peu plus complexe, puisque l'interrogation sur l'agent prend la forme d'une question indirecte enchâssée dans une question dite fermée (question portant sur la validité d'un énoncé à laquelle on ne peut théoriquement répondre que par oui ou par non) : « *avez-vous une idée de qui a orchestré tout cela ?* ». Pragmatiquement, cela ne change pas grand-chose, car on n'imagine pas François Fillon répondre par l'affirmative sans développer. Dans ce cas précis, il répond par non, ce qui entraîne une remarque du journaliste, reposant elle aussi sur un présupposé existentiel (« *Vous souhaitez le savoir un jour j'imagine* ») laissant entendre que l'identité de l'agent pourra être découverte. Quoi qu'il en soit, à aucun moment dans sa question Laurent Delahousse ne remet en cause l'existence d'un complot et d'un agent œuvrant à la réussite de ce complot.

Laurent Delahousse croit-il à cette hypothèse ? On ne peut pas vraiment le dire, et on peut même supposer que non, mais ce qui est certain, c'est que sa formulation ne la remet pas en question.

Cela aurait pourtant pu être l'objet d'une question sans doute plus pertinente, quoique plus polémique, comme le remarque Kerbrat-Orecchioni à la suite de Ducrot, car cela revient à « *remettre en cause le comportement énonciatif de son partenaire discursif* ». En effet, remettre en question le présupposé d'un énoncé n'a rien d'infaisable : on peut s'arrêter dessus pour le commenter, le questionner ou le réfuter. Pour reprendre l'exemple de la boulangerie, rien n'empêche le passant de vous répondre qu'il n'y a pas de boulangerie dans le quartier, qu'il n'est pas du coin ou même qu'il ignore ce qu'est une boulangerie. Ainsi, Laurent Delahousse aurait pu (par exemple) demander à François Fillon ce qui lui permettait d'écarter la possibilité que ses tracas de calendrier soient le fruit du hasard ou, pourquoi pas, le résultat, certes malheureux pour lui, de ses propres actions.

On pourrait prendre la défense du journaliste en admettant que le groupe prépositionnel « *selon vous* » met à distance le contenu de la question et son présupposé en les assimilant à une opinion susceptible d'être débattue. Cette idée ne tient pas, indépendamment du caractère un peu tardif de l'ajout de cette nuance. Ici, telle que la phrase est construite, « *selon vous* » ne peut porter que sur l'identité de l'agent qui ourdit le complot et non sur l'existence dudit complot ; le présupposé étant tenu pour vrai, il ne peut être nuancé par des marqueurs tels que celui-ci. On pourrait également prêter à Laurent Delahousse une volonté d'exposer de façon indirecte les ressorts de la défense du candidat : en épousant, au moins discursivement, sa position, et en le poussant à admettre qu'il n'a aucune idée de qui se trouve derrière tout cela, il montrerait les limites de ce raisonnement victimaire. Sans être spécialiste des théories du complot, on a pu remarquer que l'absence de coupable précisément identifié n'a jamais empêché ceux qui souhaitaient y croire d'y adhérer, bien au contraire, à plus forte raison quand ces théories affleurent dans un discours où il est sans cesse question d'un « *microcosme* » ou d'un « *système* » hostiles. Enfin, quitte à se lancer dans une telle manœuvre de dévoilement à une heure de grande écoute, l'utilisation d'un conditionnel dit « *journalistique* » par Laurent Delahousse eût sans doute été plus prudente.

Charles Bonnot

[1] Catherine Kerbrat-Orecchioni, *L'implicite*, Armand Colin, 1986.