EaN
Numéro 31
26 avril - 9 mai 2017

Entretien avec Mircea Cărtărescu

***La Nostalgie*, le livre-culte du plus grand écrivain roumain contemporain paraît pour la première fois sous sa forme intégrale en français.**

Et aussi…

Persistance de la mélancolie au Japon

Un joyau freudien oublié

Rodin en mouvement

Un livre double d'Andrea Zanzotto

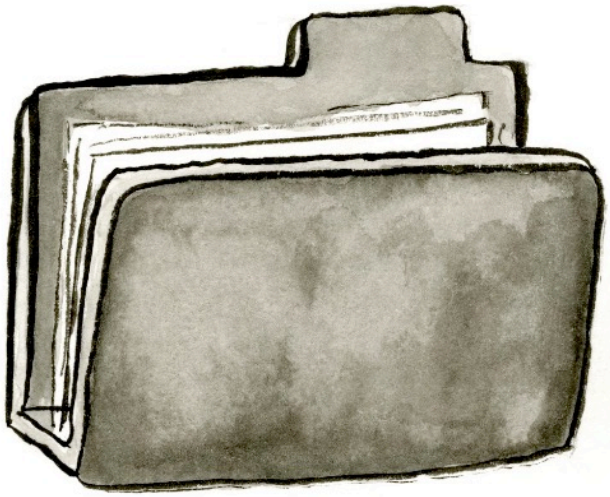
Marx avant Marx

Albert Cossery : l'art du désœuvrement

La disparition du travail

Des *Jardins* au Grand-Palais

Takuboku, on l'oublie difficilement



Notre choix de revues

LITTÉRATURE FRANÇAISE

Geneviève Brisac. p. 3
Vie de ma voisine
par Doriane Spruyt

Maryline Desbiolles p. 4
Avec Rodin
par Norbert Czarny

Pär Thörn Le chronométreur p. 5
Christophe Levaux
La disparition de la chasse
par Sébastien Omont

LITTÉRATURE ÉTRANGÈRE

Au Japon p. 8
par Maurice Mourier

Entretien avec Mircea Cărtărescu p. 11
propos recueillis par Gabrielle Napoli

Susan Glaspell p.16
Le retour de la fugitive
par Jeanne Bacharach

Wolfgang Hermann p. 17
Adieu sans fin
par Jean-Luc Tiesset

Karen Jennings p. 19
Les oubliés du Cap
par Sophie Ehrsam

Enrique Vila-Matas p. 21
Mac et son contretemps
par Claude Grimal

POÉSIE

Algernon Charles Swinburne p. 22
Poèmes choisis
par Marc Porée

Ishikawa Takuboku p. 25
Le jouet triste
par Odile Hunoult

Andrea Zanzotto p. 27
Vocatif *suivi de* Surimpressions
par Giorgia Bongiorno

ESSAIS

Antoine de Baecque p. 29
Les godillots
par Jean-Louis Tissier

Rodolphe Christin p. 32
Le désert des ambitions : avec Albert Cossery
par Linda Lê

Antoine Ider p. 34
Les vies de Guy Hocquenghem
par Jean-Yves Potel

SCIENCES HUMAINES

Fabien Deshayes p. 37
et Axel Pohn-Weindiger
L'amour en guerre
par Philippe Artières

Vincent Milliot p. 38
« L'admirable police » :
par Catherine Denys

Ferdinand Alquié p. 40
par Pascal Engel

William Charlton p. 42
Metaphysics and Grammar
par Frédéric Ernest

Stathis Kouvelakis p. 44
Philosophie et révolution : de Kant à Marx
par Michael Löwy

Marc Lebiez Le culte du nouveau p. 45
Marcel Gauchet
L'avènement de la démocratie. IV
par Jean Lacoste

Éric Fassin p. 49
Populisme : le grand ressentiment
par Ulysse Baratin

Sigmund Freud p. 50
Abrégé de théorie psychanalytique (1931)
par Michel Plon

ARTS PLASTIQUES

Exposition Jardins p. 52
par Gilbert Lascault

THÉÂTRE

David Geselson Un amour éternel p. 54
par Jean-Yves Potel

CHRONIQUE

Notre choix de revues (4) p. 55
par Claude Grimal

Numéro 31

L'inattendu

On ne peut pas vraiment dire que les résultats de dimanche soir étaient complètement inattendus. Ils avaient été annoncés par de nombreux sondages et préparés par des transformations visibles comme par des mutations plus souterraines. Aux analystes politiques d'en préciser les contours et d'expliquer par exemple pourquoi Jean-Luc Mélenchon ne pouvait pas arriver au second tour, comme le pronostiquait Éric Fassin dans un livre qui vient de sortir intitulé *Populisme : Le grand ressentiment*. On ne sera pas forcément d'accord avec sa réflexion mais on lui reconnaîtra au moins qu'il ne s'est pas trompé.

L'inattendu vient sans doute plus sûrement des découvertes patientes que l'on fait en lisant. Des pensées neuves comme celles du philosophe britannique William Charlton qui entreprend de démythifier la métaphysique en montrant que beaucoup de problèmes philosophiques naissent de mécompréhensions grammaticales ; ou celle de Stathis Kouvelakis qui redonne au poète Heine toute sa place dans la formation de la pensée de Marx. Des pensées réactualisées aussi, dont la reprise peut avoir un sens pour notre temps, comme celle de Ferdinand Alquié dont l'ensemble des cours, sur Descartes, sur Spinoza, sur Malebranche sont réédités à la Table ronde ; ou plus encore celle de Freud, à la faveur de la découverte d'un texte dans les archives de l'ambassadeur américain Bullitt par l'historien Paul Roazen, dans lequel Freud déploie avec une grande clarté une synthèse de la théorie psychanalytique (clarifiant notamment la question de l'homosexualité), sa genèse et ses diverses modalités.

L'inattendu peut venir aussi du très attendu, comme celle de la première publication intégrale en français du livre-culte de Mircea Cărtărescu, *La Nostalgie*, en partie censuré lors de sa parution en Roumanie en 1989 et qui produit un effet explosif tout en se présentant comme un hymne incroyable à la liberté. *En attendant Nadeau* publie un long entretien avec l'écrivain roumain réalisé par Gabrielle Napoli. Un document rare. Toujours très attendus aussi, et avec les mêmes promesses de surprises, les inédits du poète Andrea Zanzotto, ou encore le dernier roman de Murakami que Maurice Mourier associe avec bonheur aux écrits si délicats des lettrées médiévales au Japon et à des nouvelles traductions de Sosêki et de Tanizaki.

Au cours des quinze jours qui viennent, on pourra se distraire de l'actualité électorale en retrouvant les vers d'un autre poète japonais, Takuboku, en visitant avec Gilbert Lascaux l'exposition du Grand-Palais sur les jardins, en marchant avec Antoine de Baecque et ses « godillots » dont il nous raconte l'histoire, militaire et populaire, en captant avec Maryline Desbiolles les mouvements de Rodin…

T.S., 26 avril 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

Mémoire de Jenny

Vie de ma voisine *tient davantage du témoignage que du roman. En effet, ce chant des souvenirs à deux voix rend compte de la vie passionnée, passionnante et douloureuse d'Eugénie Plocki, dite Jenny, petite fille née française de parents juifs polonais. Être née française n'est pas anecdotique : c'est ce qui la sauvera durant les années où, oui, la France a bel et bien collaboré et envoyé ses résidents juifs à la mort.*

par Doriane Spruyt

Geneviève Brisac
Vie de ma voisine
Grasset, 180 p., 14,50 €

L'ouvrage naît d'une rencontre miraculeuse entre deux femmes, sous la houlette spectrale de Charlotte Delbo, comme un signe de celle qui riait fort et préparait avec soin tous ses repas, cadeaux quotidiens d'une vie qui continue. L'écrivaine accompagne, entend, recueille la parole et la mémoire de Jenny qui décrit ce que fut la vie d'une famille juive militante, en partie intellectuelle, et pour beaucoup de ses membres vivant dans des conditions difficiles – lot ingrat de nombre d'immigré-e-s. Ses parents, marchands de bas sur le marché d'Aubervilliers, s'étaient émancipé-e-s des traditions religieuses pour explorer les chemins du combat politique, avec l'audace heureuse et avide de celles et ceux qui découvrent d'autres horizons de pensée. Mais voilà, l'histoire avec sa grande hache, comme dirait Perec, les a fauché-e-s au midi de leur vie, après que le couple, avec le déchirement de l'amour et du courage, a fait libérer leurs enfants « français » de la villa où la police de Vincennes avait regroupé toutes les victimes de la loi du 4 octobre 1940, qui permettait l'internement des juifs étrangers.

Ce récit polyphonique, où tantôt Jenny raconte à sa voisine, la narratrice, à l'aide de la première personne du singulier, tantôt la narratrice reprend la main, s'inscrit très précisément dans le cadre de transmissions perpétuellement recommencées. Il y a tout d'abord la transmission par l'éducation : le père de Jenny, Nuchim Plocki, lui parle des révolutions, de la gauche, lui fait lire à haute voix les classiques de la grande littérature française engagée, comme Victor Hugo. Il y a ces deux heures fatidiques qui précèdent la séparation d'avec les parents où la mère, Rivka, transmet dans l'urgence tout ce qu'elle peut à sa fille pour la suite de son existence. Alors elle mêle, dans un dernier élan vital, l'ordre ménager et la liberté amoureuse, la nécessité de la poursuite des études et la sexualité maîtrisée. Tout se dit dans le même élan de liberté féministe. Enfin, la transmission la plus précaire et paradoxalement la plus puissante pour l'avenir est celle de ce petit mot glissé par le père dans son wagon à bestiaux qui ordonne à ses enfants, en yiddish : « *vivez et espérez* ». Et c'est peut-être par fidélité à cet axiome que Jenny devient institutrice, transmet la lecture, la langue, donc les idées à ces enfants créatifs avec lesquels elle pratique une pédagogie émancipatrice et libertaire. Elle-même transmet encore par la traduction, par le témoignage auprès de Geneviève Brisac, par l'acceptation, finalement, que Marine, la petite fille qu'elle a élevée, se fasse tatouer le numéro de déporté du compagnon de Jenny, qui l'a éduquée avec elle. Une transmission douloureuse.

À nous lectrices et lecteurs, ce récit transmet un passé que, à l'image de la narratrice au début du texte, nous pourrions être tenté-e-s de remiser à la cave. Mais il faut bien au contraire le recueillir et l'alimenter de ces images glorieuses du Front populaire au cours duquel Nuchim se mêle aux ouvriers dont il partage la condition et les combats, de ces images ensoleillées du mouvement des auberges de jeunesse qui fut un incroyable vecteur de politisation et de découverte de la liberté, de ces discussions avec Maurice Nadeau ou avec le poète surréaliste Benjamin Péret…

La force de la transmission de Jenny est ponctuée de citations glanées par Genevière Brisac, qui créent un écho poétique ou historique avec ce récit faisant refleurir un passé dont notre mémoire actuelle se révèle quelque peu oublieuse.

Rodin en mouvement

Sur la couverture, la préposition* avec *est écrite en petites lettres, à côté du nom de Rodin, plus massif, imposant. Et pourtant on tiendra compte de ce* avec. *Comme Maurice Jaubert, comme Piero et Vallotton, Rodin accompagne Maryline Desbiolles : il lui montre un chemin sur lequel la romancière vagabonde, à son ordinaire. D'où un livre léger et imprévisible, même si le cadre de la biographie tente d'imposer sa chronologie.

par Norbert Czarny

Maryline Desbiolles
Avec Rodin
Fayard, coll. « Des vies », 210 p., 18 €

Rodin était sur la route de l'écrivaine, elle en est pourtant étonnée : « *La liberté de Rodin ne me guide pas, elle me désoriente au contraire, et je fais confiance à l'euphorie que j'ai à m'égarer.* » Une euphorie propre à tous ses livres, comme *Dans la route* ou *Je vais faire un tour*, qui la voient aller dans la campagne savoyarde de ses origines, ou dans l'arrière-pays niçois de son présent. Mais la marche de Rodin, celle qui anime ses statues, est autre. Le sculpteur regarde souvent vers le ciel, vers les sommets, vers les figures qui, tout en haut des cathédrales, le conduisent à chercher. Ainsi le lecteur marche-t-il lui aussi les yeux levés, du moins il essaie. Et Maryline Desbiolles essaie souvent. Ce verbe, comme « tenter », revient de nombreuses fois dans le texte. Écrire, comme faire de la sculpture, c'est chercher le mouvement, l'élan. Lesquels sont souvent à l'origine de l'œuvre de Rodin.

Mais partons de repères, trouvons un fil qui nous conduise. La biographie par exemple, bien que l'auteure y résiste : « *Rodin est inconnu, Rodin est un inconnu, il ne faut pas perdre cela de vue, il ne faut pas tenter de cerner le personnage sous peine de l'étouffer, de l'étriquer comme une peau de chagrin* ». Alors, allons vite. Rodin nait à Paris, dans le quartier du Panthéon. Il est frêle et myope. Il a du mal à apprendre à lire. Il n'étudiera jamais, sinon en regardant. Nous y reviendrons. Il connait la Commune, est réfractaire à tout engagement politique, contrairement à Courbet. Il côtoie Clemenceau, dont trois bustes, comme trois épreuves ou moments, sont dans une salle du musée à son nom. Le voyage en Italie l'impressionne, et notamment la découverte des Michel-Ange à Florence : « *Florence enfin, le beau temps, le paradis terrestre, les montagnes vertes violettes bleues, vertes violettes bleues sans virgules, comme s'il s'agissait de touches de peinture juxtaposées* ».

Il se lie avec Monet, et tous deux s'estiment et dialoguent, de belle façon. Il est également lié à Mirbeau. Et prend le jeune Rilke comme secrétaire. On lui sait des amours intenses, dont Camille Claudel, « *âme forte et troublée* » selon les mots de l'auteure, ou Helene von Hindenburg, avec qui il correspond, lui écrivant à L'Ardenza, hameau près de Livourne, mais il ne quittera jamais Rose Beuret, son épouse. Il meurt pendant la guerre de 14-18. Il partage avec Apollinaire le goût des avions, a l'intuition d'un monde à naitre ; les dernières salles du musée, alliant l'Antiquité grecque et certaines œuvres auxquelles il travaille, le montrent : « *je sens que travailler, c'est vivre sans mourir* », la phrase est belle qui dit l'immortalité.

Et puis il y a des admirations qu'il exprime dans son travail silencieux. Oui, sans bruit, sans outil, dans la paix de Meudon ou de l'hôtel Biron. Celle pour Balzac dont la statue, vue et revue par Maryline Desbiolles, passant le carrefour Vavin, est comme un emblème. On le critique, on l'attaque pour cette œuvre dont les états sont nombreux, comme s'il y avait plusieurs Balzac. Avec Hugo, c'est plus délicat, ne serait-ce que parce que l'auteur des *Voix intérieures* ne se laisse guère observer, arrêter dans son élan à lui. Entrer dans son cercle est difficile ; Rodin parvient toutefois à le représenter. On pourrait multiplier les exemples et la lecture de ce *Avec Rodin* constitue un excellent guide lors d'une visite du musée. Les nombreuses statues présentées par l'auteure le sont dans un geste comparable à celui de Ponge face aux objets ou aux œuvres, dans son *Atelier contemporain* : la phrase doit rendre une unité : « *Tout est lié, les dessins, les sculptures, les sculptures entre elles, l'œuvre de Rodin met à mal la chronologie, les histoires bien ficelées avec un début et une fin, mais elle invente une autre trame, un autre dessein, éclaté, proliférant, mais un dessein. J'essaie de m'en inspirer.* »

RODIN EN MOUVEMENT

Le dessein est peut-être dans la main. Une image revient, qu'on pourrait dire métonymique, puisque la main est aussi le corps, une partie qui rassemble, unifie. Ou pour prendre une autre image qui revient et d'abord chez Rodin : « le nid des choses ». Cette forme dont sortent les figures est omniprésente. Et Maryline Desbiolles, rappelant qu'elle travaille à côté de l'atelier du sculpteur qui est aussi son compagnon, y revient par un détail. Le sculpteur, à table, façonne la mie de pain. Signe d'impatience, désir de retourner au travail. Cette même mie de pain, elle apparait chez Rodin. C'est le premier geste. C'est la main qui voit, qui est l'organe de la préhension, de la compréhension. Mais elle accompagne ces yeux avec lesquels il a appris, sans aller à l'école (ou si peu) : « *Où ai-je compris la sculpture ? Dans les bois en regardant les arbres ; sur les routes en observant la construction des nuages ; dans l'atelier en étudiant le modèle ; partout excepté dans les écoles*. »

Rodin est en mouvement et aime le mouvement. Il l'aime dans la danse, qu'elle soit celle de Loïe Fuller, d'Isadora Duncan ou de Nijinski qu'il défend contre ceux qui sont choqués par le danseur. Il l'aime chez les danseuses khmères dont la délicatesse du geste le bouleverse. Le sachant, on regarde autrement des œuvres qui semblent inachevées et qui ne peuvent être finies : c'est notamment le cas de *La porte de l'Enfer*, jamais terminée et pourtant si forte. Voilà sans doute pourquoi Maryline Desbiolles parle de Rodin comme d'un voyant selon une catégorie grammaticale qu'on néglige et qu'elle met en lumière : « *Il n'est pas voyeur, il est voyant et non pas doué de seconde vue ou devin, mais voyant, adjectif verbal du verbe voir, qui dit un* état *durable, une* qualité *permanente. Je vais vers le silence de Rodin, décapant avec lui jusqu'au sens des mots, réduisant à leur plus simple expression les mots trop bruyants*. »

Rodin, l'inconnu, a une postérité. Bacon peint avec lui et Anselm Kiefer peint sur la pierre en songeant aux cathédrales et aux superbes aquarelles de celui qui a transformé la sculpture. En ce moment, on peut les regarder ensemble, le vieux maitre et son disciple lointain, au musée installé dans l'hôtel Biron. Belle façon de rester avec Rodin.

La disparition du travail

Le personnage principal du* Chronométreur *de Pär Thörn filtre le monde à travers la mesure du temps. Dans* La disparition de la chasse*, premier roman de Christophe Levaux, Thierry lutte pour sauver ses rêves de créativité et d'originalité tout en acceptant un CDD dans la firme de Jean-Pierre. Ces deux romans brefs et percutants aux tons très différents se rejoignent par leur recours à l'ironie, et pour constater la vacuité du travail effectué par leur héros. Comme si l'entreprise aujourd'hui était un trou noir dévorant le sens, aussi bien celui du travail que celui du langage, rendu exsangue par un usage frauduleux. Mais le lecteur s'amuse beaucoup à suivre les aventures de ces pauvres employés.

par Sébastien Omont

Pär Thörn
Le chronométreur
Trad. du suédois par Julien Lapeyre de Cabanes.
Quidam, 124 p., 13,50 €

Christophe Levaux
La disparition de la chasse
Quidam, 158 p., 16 €

Les mesures fournissent au personnage de Pär Thörn des certitudes auxquelles adosser son existence, et le monde tout entier : « *Le jour de mes seize ans, j'ai une espérance de vie de soixante-treize ans, cent cinquante jours et neuf heures. Je reçois une montre en cadeau d'anniversaire. Une montre-bracelet suisse à remonter moi-même. Elle*

LA DISPARITION DU TRAVAIL

a un cadran brillant. La Suisse a une frontière avec l'Allemagne de l'Ouest, la France, le Liechtenstein, l'Italie et l'Autriche. Dans vingt-quatre ans et quatre-vingt-dix-sept jours, la Suisse aura une frontière avec l'Allemagne, la France, le Liechtenstein, l'Italie et l'Autriche. » Grâce à divers recoupements, ces indications permettent de calculer que l'action du roman s'étend de la naissance du narrateur, le 28 juin 1950, à peu après sa mort, en 2025. Du moins, si l'on suppose que la date du changement de frontière est bien le 3 octobre 1990, jour officiel de la réunification de l'Allemagne, et non le 9 novembre 1989, jour de la chute du mur de Berlin. Les chiffres ne suppriment pas toute incertitude, et pourtant le personnage ne croit qu'en eux. Il choisit un emploi pour lequel il est hyper-adapté : contremaître chargé d'évaluer la productivité. Des enchaînements de phrases simples découpent son existence en tranches d'objectivité apparente, dont la normalité, l'extrême platitude, et la mise à distance des émotions finissent par faire jaillir de la singularité : un humour impassible et un univers déroutant, qui font passer sur le front du lecteur le vertige de l'absurde et tous ses possibles. Ainsi, le chef du héros, cuirassé de la logique imparable de l'évidence, affirme : « *Il y a une chose que j'ai oublié de te dire avant, donc je la dis maintenant* ». Et d'énoncer aussitôt la chose. Or, il l'a déjà dite six pages plus haut.

Hormis les quelques répétitions qui font vaciller la raison, le narrateur « *pèse les mots dans une balance en or* », la fiction est minimaliste. Cependant, elle raconte aussi implicitement l'évolution du rapport au travail. Les « vieux » regrettent le bon vieux temps, quand on pouvait arriver « bourré » au boulot, gueuler et dégueuler et faire rire les contremaîtres. Les ouvriers opposent une sourde résistance aux tentatives du chronométreur pour améliorer leur productivité. La rage, l'ironie, l'invention verbale à travers la recherche d'insultes originales, combattent la normalisation.

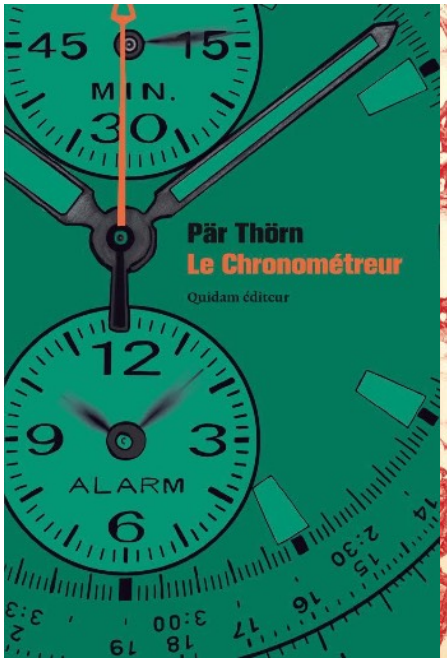
Le héros lui-même se sent menacé par l'apparition de chronomètres digitaux. Mais il redevient bien vite un bon soldat, prêt à suivre le rythme de son temps et à surveiller des machines plutôt que des hommes. Ses efforts ne sont pourtant guère couronnés de succès. Les nouveaux engins qu'il commande tombent en panne. L'enquête qu'il entreprend sur le vol de sa chaise de bureau n'aboutit pas. Son ennui est tel qu'il se trouve obligé de poétiser ses chiffres en leur assignant une fonction.

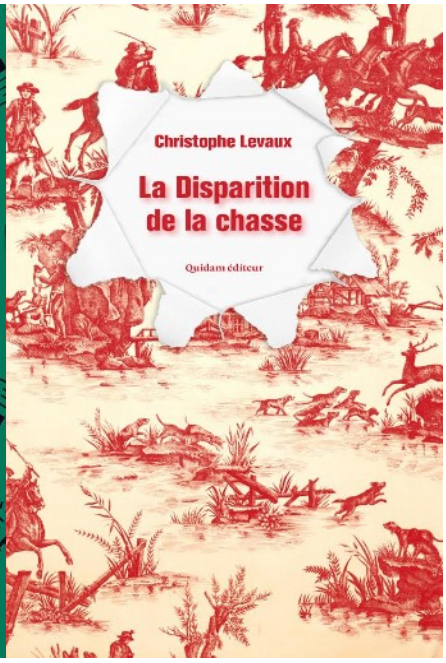
La vacuité et l'échec qui semblent caractériser le travail contaminent sa vie entière. Il passe en Pologne des vacances organisées par la société tayloriste, à tenter vainement de définir ce qu'est une « micropause », et même le récit que l'on lit semble vain : « *Je réalise que toutes les notes que j'ai prises, aussi bien durant mon temps de travail que durant mon temps libre, sont une lutte contre l'oubli et la course du temps. Je réalise que cette lutte est parfaitement absurde d'un point de vue historique, géologique ou théologique* ».

Par son récit lapidaire à l'ironie pince-sans-rire, Pär Thörn réussit à mettre en route la mécanique subtilement heurtée, décalée, du burlesque. Mais derrière celui-ci se cache une angoisse existentielle si forte qu'elle a poussé le héros à tenter de vider sa vie de toute sensibilité. Or, ce faisant, il s'est conformé à une certaine conception du travail que le roman nous montre se développer. L'employé idéal, c'est celui qui mesure chacun de ses gestes, sans émotion, sans fantaisie ni saute d'humeur.

Le chronométreur essaie de cerner ce qui est si difficile à définir : « *Le soir du dix-huit avril, je lis qu'Einstein a dit : « Le temps, c'est ce qui se mesure avec une montre. » Ça me fait rire parce que c'est si bêtement mais si exactement formulé. En quoi consiste l'humour je ne peux l'expliquer* », sans se rendre compte qu'il parle de son propre récit. Mais s'il nous fait sourire, ce roman le fait avec une telle économie de mots que cela doit nous inquiéter sur ce qu'on peut encore dire de l'entreprise aujourd'hui sans tomber dans un récit inaudible à force d'avoir été répété, normalisé, encadré, phagocyté.

Dans *La disparition de la chasse*, Thierry fait à coups d'emails et de rapports un travail qui n'est pas moins absurde que celui du chronométreur. Il a même atteint un stade supplémentaire dans la déréalisation. Si les usines du précédent roman semblaient produire quelque chose, Thierry a dû se résigner à « *diffuser des contenus vides* ». Jean-Pierre, l'économiste devenu chef d'entreprise, en théorisant « *la mort de l'industrie et la longue vie de l'ingénierie* », a signé l'épitaphe de la production. Grâce à des subventions et des liaisons coupables entre État, recherche, Université et air du temps, sa société n'est plus destinée qu'à fabriquer des discours servant essentiellement à justifier sa propre existence. L'intrigue se déroule quelque part entre la Wallonie et le Nord de la France. Dans cette région sinistrée, non seulement les ouvriers sont au chômage, mais en plus Jean-Pierre leur crache dessus en les déclarant irrémédiablement





LA DISPARITION DU TRAVAIL

obsolètes et ringards. Son discours est martelé, repris par tous ceux qui y ont intérêt, jusqu'à apparaître comme la voix de la raison. La Vérité incontestable.

La parole étant confisquée par ceux-là mêmes qui l'ont piégé dans un emploi aliénant, le langage volontairement dévitalisé afin d'éviter toute contestation du discours dominant, Thierry ne peut tenter de reprendre corps que par une langue marginale, grossière, violente, sarcastique. Le recours à la deuxième personne apporte aussi la force de l'apostrophe et de l'inhabituel. Comme dans cette scène où Thierry assiste à un séminaire d'entreprise : « *les sollicitations répétées de l'ennui ont fini par te décrocher du fil. Tu as fini par l'inviter à la conférence et maintenant ton ennui essaye tant bien que mal de te distraire, un peu coupable d'avoir été si insistant. Il se met à courir à poil, le con, à travers la salle, il brise des chaises imaginaires sur les crânes dégarnis des pontes en costard* ». Cela donne une écriture combinant crudité et subtil entrelacs de points de vue désabusés et de chronologie éclatée. On applaudit en riant jaune à la virtuosité de la narration, à ce jeu de massacre auquel n'échappe aucun personnage, sans qu'ils deviennent pour autant des pantins dépourvus d'individualité. Le décor de cette région en décadence ravalée au petit pied joue aussi un rôle important, comme cette table de piquenique « *rongée par les vers et la mousse* » qui permet d'évoquer trois générations également fracassées.

Sur un mode jubilatoire et féroce, Christophe Levaux dissèque les métamorphoses du monde du travail tout en nous faisant assister aux sursauts désespérés de ses personnages. Tel un poisson hors de l'eau, l'œil rond, incrédule de se sentir étouffer de quelque côté qu'il se tourne, Thierry se débat dans un monde où tout est faux, décevant, y compris ses envies. Dans cette atmosphère postmoderne, toute aspiration est instantanément démonétisée dès qu'elle s'exprime dans une langue vidée de sens par la répétition *ad nauseam*. À mesure que le livre avance, le ton se fait de plus en plus dur et rien n'échappe à la dévalorisation générale. La création littéraire pas plus que le reste : « *Seigneur. La fac de lettres. On aurait dû s'en douter : on est au beau milieu de l'autobiographie hésitante d'un écrivain en herbe qui s'épanche sur ses amours impossibles, sa souffrance d'écrire, son insupportable sensibilité à fleur de peau et son besoin dévorant qu'on l'aime de tout son cœur. Merde. Pute* ». La chasse aussi a perdu sa raison d'être – se procurer de la nourriture – pour devenir un divertissement inepte où bourgeois en mal d'émotions et prolos déboussolés se côtoient sans se mélanger. « *Ça fait longtemps que la chasse a disparu.* »

Les deux romans pourraient se lire dans la continuité l'un de l'autre, les ouvriers du premier devenant les chômeurs préretraités du second, le bourrage de mou postindustriel prenant la suite de la déshumanisation productiviste. Cependant, si le lecteur ne désespère pas devant ces histoires d'existences vides, c'est que la vie continue à éclater dans la langue. On se sent revigoré par ses usages périphériques, par l'ironie, qu'elle naisse de la mécanique de précision de Pär Thörn ou des coups de boutoir de Christophe Levaux. L'un et l'autre libèrent le pouvoir contestataire du rire.

Cet article a été publié sur *Mediapart*.

Persistance de la mélancolie au Japon

Quel pays pourrait se comparer au Japon, dont la première et peut-être la plus éclatante littérature fut féminine ? Cela fait songer, n'est-ce pas ? Naturellement, il y avait eu la belle Sapho de Lesbos – au fait, était-elle belle, on n'en sait rien. Et puis il reste si peu de débris de ses poèmes écrits à la fin du VIIe siècle avant le Christ ! Naturellement, en notre beau XIIe siècle, presque deux mille ans plus tard, la douce Marie de France – au fait, était-elle douce, on n'en sait rien non plus – écrivit à la cour du roi français d'Angleterre Henri II Plantagenêt, époux d'Aliénor d'Aquitaine, des* Lais *merveilleux que l'on devrait faire apprendre par cœur dans nos écoles et dans leur langue originelle, l'ancien français, car ce sont, rythmiquement, mélodiquement, de petits bijoux.

par Maurice Mourier

Jacqueline Pigeot
L'Âge d'or de la prose féminine au Japon
(X^e^-XIe siècles). Les Belles Lettres, 170 p., 27 €

Natsume Sôseki
Poèmes
Trad. du chinois (Japon), présentés et annotés par Alain-Louis Colas
Édition trilingue (chinois, japonais, français)
Le Bruit du temps, 385 p., 28 €

Tanizaki Jun'Ichiro
Éloge de l'ombre
Trad. du japonais par Ryoko Sekiguchi et Patrick Honnoré
Philippe Picquier, 106 p., 13 €

Haruki Murakami
Des hommes sans femmes
Trad. du japonais par Hélène Morita
Belfond, 294 p., 21 €

Mais enfin rien de comparable à la floraison de la prose japonaise rédigée en syllabaire autochtone et non en idéogrammes empruntés au chinois, réservés aux hommes car plus « nobles », autour de l'an mil, par des dames de la petite aristocratie de la cour impériale, fixée à Héian. Rien de comparable surtout parce que, si les monceaux de textes laborieusement composés, à une époque où, de son côté, l'Europe pataugeait dans le marais des premiers Capétiens, par des lettrés japonais forcément sinisants ont pour la plupart sombré dans l'oubli sauf aux yeux des érudits chenus, cette littérature « inférieure », celle de femmes qui ne signent que d'un surnom, eh bien ! c'est la vraie révélation du génie japonais le plus exquisément spécifique, et qui a jusqu'à aujourd'hui nourri de fond en comble la totalité des arts nippons.

Étrange miracle, unique destinée de trois chefs-d'œuvre en particulier, *Mémoires d'une Éphémère* de « la mère de Michitsuna », les fameuses *Notes sur l'oreiller* de la pétulante Sei Shônagon, et enfin bien sûr *Le Dit du Genji*, de Murasaki Shikibu, d'où il n'est pas excessif de dire que tout le roman découle, à travers les siècles, au pays du Soleil-Levant.

Ces monuments littéraires, d'un ton extrêmement personnel – qui a dit que les Japonais se perçoivent comme soumis à la morale et aux habitudes du groupe ? il n'existe dans aucune autre contrée artistes plus portés à la dissidence –, il faut bien entendu les lire pour eux-mêmes, pour leur saveur si lointaine et si proche, leur alacrité, leur subtilité psychologique peu conventionnelle. Mais ils demandent une initiation, et il n'en est pas de meilleure que l'étude magistrale à eux consacrée par Jacqueline Pigeot, parce qu'elle est non seulement érudite mais pleinement originale, féministe dans le sens le plus élevé, le moins étriqué du terme, empathique et fervente, absolument libre dans son écriture et ses conclusions, ainsi qu'il sied à une critique authentique.

PERSISTANCE DE LA MÉLANCOLIE AU JAPON

Jacqueline Pigeot a elle-même traduit en 2006 *Mémoires d'une Éphémère* (954-974), cette saisissante chronique intime d'une femme mariée à un grand seigneur séduisant et volage, un nommé Kaneie qui accumule les conquêtes, les concubines et les rejetons, bien incapable de laisser le moindre nom dans l'Histoire si l'amoureuse délaissée qui finira par lui fermer sa porte, jalouse, lucide, mordante, touchante, n'avait donné de ce beau don Juan qui la néglige un portrait implacable et inoubliable.

Il est donc normal que Jacqueline Pigeot offre à « la mère de Michitsuna », aux efforts qu'elle accomplit pour retenir l'amant et pour assurer la carrière du fils qu'elle a eu de lui, l'essentiel de son analyse. Disons que la sensibilité si singulière, si portée à la contemplation, à l'examen des signes portés par les phénomènes météorologiques et les saisons, si encline aussi à une tristesse sans dieu rédempteur – malgré l'influence bouddhiste –, en somme tout ce qui fait le charme du peuple le moins impassible de la terre, le plus voué aux passions et aux excès, se trouve déjà dans ce récit plein d'amertume et d'humour, et que les souffrances et le talent poétique d'une seule femme ouvrent puissamment la fenêtre sur la richesse d'un imaginaire qu'on retrouve ailleurs à la même époque, et qui bien entendu vaut aussi bien pour le meilleur de l'élément mâle du Japon. Dans des genres différents, primesautier pour l'un, violent et sombre pour l'autre, et *Notes sur l'oreiller* et l'ample *Dit du Genji* ne feront que fixer des traits jumeaux de cette sensibilité première et non pas primitive, tant elle est déjà, chez « l'Éphémère », élaborée et savante.

Tout l'art japonais, en littérature notamment, mais aussi au théâtre, en peinture, au cinéma, est né de cette phase magnifique de civilisation, à Kyôtô, dans l'étroit et étouffant creuset de la vie de cour. L'exemple des écrivaines de ces temps archaïques était « absolument moderne ».

On pourrait donc s'attendre à ce que l'influence pérenne de leur génie s'exerce d'abord sur les artistes ultérieurs qui ont le plus contribué, de siècle en siècle, au renouvellement des lettres japonaises, notamment lors de la révolution pacifique de Meiji, après 1868, quand toute une culture autonome et illustre se met, volontairement, à l'école de l'Occident. Or c'est bien ce qui se passe par exemple avec Natsume Sôseki, né en 1867, spécialiste de littérature anglaise et célèbre auteur de *Je suis un chat*, ironique peinture de son époque via la fiction d'un félin muet mais clairvoyant.

Pourtant, et c'est paradoxal, Sôseki est aussi praticien éminent du *kanshi*, ou poème de lettré écrit en chinois, ce qui semble témoigner d'une sorte d'hyper-classicisme un tantinet rétrograde. Or il n'en est rien, la splendide édition trilingue (chinois, japonais, français) des 207 quatrains et huitains rimés en chinois que vient de procurer Alain-Louis Colas au Bruit du temps prouvant qu'une sensibilité mélancolique tout à fait personnelle et moderne se fait jour ici malgré la double convention d'une forme « à l'ancienne » et d'un sincère détachement d'essence spiritualiste.

Ainsi de ce poème (6 octobre 1916, page 191) sans titre, qui date de la dernière année de l'écrivain depuis longtemps malade et qui va mourir le 20 novembre : « *Sans être ni chrétien, ni bouddhiste, ni confucianiste, / Dans les faubourgs, je vends mes écrits pour mon petit plaisir. // Dans la cendre des livres, le livre indique sa vigueur ; / En un monde sans Loi, la Loi trouve sa reviviscence. // Abattre les divinisés pour en ôter jusqu'aux ombres. / L'espace libre rend patent ce qu'est sagesse ou sottise.* » Soit une philosophie de l'extrême libération du moi, que n'aurait pas reniée « l'Éphémère » qui, à la fin de ses *Mémoires*, brise à la fois le carcan du lien conjugal et des ténèbres de l'existence.

Un autre moderniste qui retrouve comme en se jouant les labyrinthes de la sensibilité ancestrale et, en l'occurrence, féminine, sinon féministe, c'est le plus éclatant des romanciers actuels du Japon, Murakami (Haruki). Philippe Pons, parfait et subtil connaisseur de l'archipel, mentionne à juste titre, dans *Le Monde des livres* du 24 mars dernier, que *Des hommes sans femmes*, dernier recueil de nouvelles de l'auteur du bestseller (pour une fois légitime) *Kafka sur le rivage* et d'autres livres de « haute enfance », selon la formule de Léon-Paul Fargue, y fait un clin d'œil complice à la littérature américaine (*Men without women* de Hemingway, 1927) que Murakami connaît aussi bien qu'il est expert en jazz.

Mais il existe un abîme entre la tristesse organique (née de la vieillesse ou de sa peur, et de l'impuissance sexuelle ou de son fantasme) qui hante le macho yankee alcoolique, et le sentiment presque indéfinissable de déréliction envahissant, chez Murakami, la vie de maris solitaires ou d'amants que l'absence de la femme aimée a rendus à leur désert. C'est que d'un côté le contexte monothéiste assigne à l'Autre un rôle de coupable, au mieux de victime,

PERSISTANCE DE LA MÉLANCOLIE AU JAPON

et qu'une misogynie indécrottable sous-tend le texte de Hemingway. Tandis que l'agnosticisme nippon rend impossibles de telles facilités de lecture du monde. Voyez certaines nouvelles vraiment fulgurantes, par exemple *Drive my car*, où l'acteur Kafuku, veuf d'une épouse infidèle et privé de sa voiture suite à un retrait de permis, se voit « recadré » dans son absurde ressentiment posthume par son chauffeur occasionnel, une jeune fille bourrue et belle experte en maïeutique ; ou l'admirable *Bar de Kino*, ténébreuse et fantastique histoire où intervient, comme si souvent chez Murakami, une figure équivoque de la Destinée.

Les héroïnes de ces courts récits sont à l'évidence supérieures aux hommes, non seulement par leur finesse et leur intuition, qualités qu'on concèderait aux femmes aussi bien chez nous, mais surtout par leur courage et la puissance qui émane d'elles, vivantes ou mortes. À plus d'un millénaire de distance, ces prodigieuses créatures, ayant désormais conquis leur pleine autonomie, paraissent avoir été appelées à habiter un grand livre pour venger de ses humiliations « la mère de Michitsuna », qui ne pouvait s'avouer comme écrivaine que sous le masque d'une matrone. Significativement, aucune d'entre elles ne se définit par la maternité que toutes les civilisations machistes portent au pinacle jusqu'à la nausée. Elles ne sont pas par destination les serpillières de mâles couvés au giron de Daech ou du Saint-Office.

Bien plus, « la tristesse traditionnelle des Japonais », jadis théorisée par le grand Kawabata, et qui court tout au long de la littérature de ce curieux pays, depuis l'an mil jusqu'aujourd'hui, cette couleur à nulle autre pareille qui confère à l'art nippon son irremplaçable éclat sourd, pourrait bien être, sinon d'essence féminine – pensée réductrice dont nous préserve le Grand Manitou ! –, au moins liée à certaine répugnance de la part féminine du monde à l'égard de la stupide rutilance et du vacarme émanant des brutes garnies de sabres et de satisfaction béate qui sont aussi un des aspects et non des moindres du Japon féodal puis nationaliste.

Depuis le Xe siècle, l'art japonais, né en territoire féminin, se marie au clair-obscur, non à la lumière violente. Il correspond à un goût du fondu enchaîné des couleurs et des formes (si éloigné de celui des contrastes, propre à l'art chinois). Un art tissu de nuances infimes, de lumières tamisées, d'une sensibilité exquise plutôt qu'aiguë, fait pour émouvoir le *kimochi*, terme intraduisible connotant l'idée d'une perception sensible seulement à l'univers intérieur de chacun. On le retrouverait partout, ce sentiment, à condition qu'il s'agisse d'art japonais authentique (nô, bunraku, poterie *mingei*, tentures et laques où, sur un fond uniformément noir, s'inscrit une unique tige de bambou), plus éloigné du clinquant chinois (étoffes, vases décorés, pétards) que de toute l'arrogante suffisance des Longs Nez.

On lira avec délectation *Éloge de l'ombre*, que Tanizaki, l'un des géants littéraires du XXe siècle, composa pour un magazine (tous les écrivains japonais, on le sait, sont polygraphes par nécessité commerciale) en l'année 1933, en plein délire totalitariste. C'est un traité d'une ravissante frivolité, où il est question de la texture beige ou grise des murs du logis traditionnel, de la teinte passée des plus beaux kimonos et, par contraste, de l'agressivité, pénible pour l'œil, des environnements trop lumineux de l'Occident, qu'il convient de bannir si l'on veut comprendre et les extases de Sei Shônagon à l'arrivée nocturne d'un amant vêtu d'un manteau sombre moucheté de neige, et les pudeurs hautaines de Sôseki, et la mélancolie spécifique de Murakami, qu'il a héritée de « l'Éphémère ».

On peut se demander si le Tôkyô survolté et criard d'aujourd'hui a définitivement remisé ces minuties précieuses au magasin des accessoires, s'il s'est réellement « américanisé » autant que nous, gens d'Europe et d'oubli. Je ne le crois pas : une littérature contemporaine vivace tend à démontrer le contraire.

Entretien avec Mircea Cărtărescu

La nostalgie*, de Mircea Cărtărescu, est un livre explosif et subversif. Premier texte en prose de son auteur, en partie censuré lors de sa parution en Roumanie en 1989, il est l'œuvre d'un jeune poète qui n'a pas encore trente ans.*

par Gabrielle Napoli

Mircea Cărtărescu
La nostalgie
Trad. du roumain par Nicolas Cavaillès
P.O.L, 496 p., 29,90 €

Ce livre se présente comme un recueil de textes, de longueur inégale, a priori indépendants, mais dont on comprend au fil de la lecture qu'ils sont liés entre eux, de manière puissante, peut-être d'ailleurs par la figure de l'araignée, qui fonctionne comme une des matrices de ce roman total. « Le roulettiste » ouvre le roman à la manière d'une déflagration. Mircea Cărtărescu explore le monde dans une écriture qui repousse sans cesse les limites du réel, accordant une très large place à la fin de l'enfance et à l'adolescence, aux amours naissantes, dans des récits labyrinthiques écrits dans une prose qui, à certains moments, devient pure hallucination. Les mondes décrits sont d'une richesse extravagante, qui s'interpénètrent et s'enrichissent les uns les autres. Mélange de fantastique et de réalisme magique, *La nostalgie* est aussi une réflexion puissante sur le temps et ses représentations, sur l'auteur et l'écriture, sur la création, sur la folie. Un texte qui brise les limites que nous nous laissons assigner par le réel, pour notre malheur, et qui se lit comme un hymne bouleversant à la liberté.

Vous avez écrit* La nostalgie *alors que vous aviez moins de trente ans. Ce texte, passionnant, a une forme remarquablement maîtrisée et manifeste une profondeur de réflexion et d'analyse stupéfiante. C'est votre premier texte en prose, alors que vous étiez poète. Pourriez-vous parler du projet et de l'élaboration de* La nostalgie *? de l'agencement des textes qui le composent ?

Comme il était difficile de publier dans la presse, durant la dictature, la vie littéraire des jeunes écrivains se déroulait dans des cénacles. Nous écrivions *underground*, marginalisés par le système, et n'écrivions que pour les amis avec lesquels nous nous réunissions chaque semaine. À cette époque, j'allais à deux cénacles : le fameux « Cénacle du Lundi », spécialisé en poésie, qui a produit notre génération littéraire, la « Génération 80 », mais aussi un excellent cénacle de prose. Les textes réunis plus tard dans *La nostalgie* ont été écrits pour être lus dans ce cénacle, qui s'appelait « Junimea ». Je les ai lus là-bas, l'un après l'autre, et ils ont suscité un certain étonnement, parce que j'étais connu jusque-là comme poète. Mon écriture ne ressemblait pas du tout aux tentatives poststructuralistes, type Oulipo ou Nouveau Roman, de mes camarades. J'ai écrit les cinq textes entre 1983 et 1985, sans envisager ni espérer qu'ils seraient publiés un jour. Un an après que le dernier texte a été terminé, mes récits sont arrivés par hasard à un éditeur, qui a été enthousiasmé. Mais ils n'ont pu paraître sous forme de livre qu'en 1989, peu de temps avant la chute du régime, et dans une version mutilée par la censure. Un récit avait été supprimé, et il manquait plus de cinquante pages dans les autres. Le titre, *La nostalgie*, n'a pas été accepté non plus, car Andrei Tarkovski venait d'émigrer en Occident et un de ses films réalisé en Italie portait le même titre. Mon livre a paru sous le titre Le rêve, que la première édition française (ma première traduction) a repris [aux éditions Climats, trad. Hélène Lenz, 1997].

Et pourriez-vous évoquer la réception de* La nostalgie *en Roumanie ?

Deux mois après la parution du *Rêve*, la révolution est arrivée et les gens n'ont plus eu le temps de penser aux livres. Moi-même, je me suis engagé politiquement dans la vie du pays et je n'ai pas suivi le sort de mes livres. Vers 1992, j'ai commencé à chercher un éditeur pour une nouvelle édition, intégrale, de *La nostalgie*. J'ai trouvé après plusieurs échecs, avec difficulté. Nous vivions dans un nouveau monde, où toutes les règles avaient changé. Par chance, les éditions Humanitas, récemment créées, se sont intéressées à moi. C'est chez eux que j'ai publié le livre complet, en 1993, et depuis tous mes autres livres ont paru chez Humanitas, soit une trentaine de volumes : romans, essais, articles, poésie, journaux.

Après sa parution sous sa nouvelle forme, *La nostalgie* a connu une réception enthousiaste. J'avais publié peu de temps auparavant *Le levant*, mon

ENTRETIEN AVEC MIRCEA CARTARESCU

livre en vers le plus célèbre [paru en français chez P.O.L., en 2014, trad. Nicolas Cavaillès]. Du poète connu seulement dans les cercles littéraires, ces deux livres ont fait un écrivain « complet », en qui beaucoup de gens ont placé de l'espoir. *La nostalgie* a aussitôt engendré une mode dans la jeune littérature, un mouvement en faveur d'une imagination sans limite, qui continue aujourd'hui encore. J'ai pris confiance en moi, en tant que prosateur, j'ai totalement renoncé à la poésie et pendant un quart de siècle j'ai écrit principalement de la fiction, très différente de *La nostalgie* sur le plan du style, mais qui dessinait le même monde. J'ai écrit trois romans, *Travesti* [paru en français à L'Association, en 2008, trad. Edmond Baudoin], *Orbitor* [trilogie parue en français chez Denoël, entre 1999 et 2009, trad. Alain Paruit et Laure Hinckel] et *Solenoïde* [inédit en français], ainsi que plusieurs autres volumes de récits.

Aujourd'hui, on peut parler d'un texte culte en Roumanie ?

À en juger par ses rééditions permanentes, par les dix éditions qu'il a connues jusqu'à maintenant, sa présence dans les manuels des lycéens, les études qui en sont faites à l'université, sa traduction dans dix-huit langues, mais surtout par l'enthousiasme dont témoignent aujourd'hui encore les jeunes lecteurs de ce volume, oui, je crois que l'on peut dire de *La nostalgie* que c'est un livre culte. Ou plutôt, que c'est un de ces livres qui ne vieillissent jamais, car ils ne sont pas liés à un lieu ni à une époque, mais à l'esprit fantasque d'un artiste, mon propre esprit. Le livre a bénéficié de ses thèmes, l'enfance et l'adolescence, de son écriture simple et pourtant sophistiquée, de sa construction géométrique, archétypale, facile à suivre.

De mon point de vue, ce recueil de récits – qui ne se réduit pas à cela – reste un écrit de jeunesse dû à un auteur qui allait beaucoup évoluer durant les années suivantes. Je relis parfois quelques pages et suis souvent tenté de réécrire. Mais je me rends compte que le charme du livre est lié à l'âpreté de l'écriture, à un esprit plutôt cru, sans expérience mais peut-être plus sensible au sublime et à l'horreur que ne l'est mon esprit aujourd'hui.

Les personnages que vous inventez exercent souvent une fascination, une force d'attraction irrésistible. Le roulettiste bien sûr, autour duquel des foules se rassemblent, mais aussi le Mendébile, le géant dans « REM », etc. Qu'est-ce qui vous intéresse dans cette relation de fascination quasiment hypnotique, qui renvoie d'ailleurs aussi au double ?

Je ne me considère pas comme un écrivain, mais comme un homme en quête de vérité, en quête de sa vérité personnelle, en résonance avec la vérité du monde. Les auteurs qui ne cherchent rien, qui n'explorent rien, qui mettent l'accent sur la finalité et non sur le processus de l'écriture, ne m'intéressent pas. « *J'écris pour comprendre ma situation* », disait Kafka. Moi aussi, j'écris pour comprendre ce monde imbitable, pour lui communiquer l'incommunicable, pour paraphraser Rimbaud. Je suis tous mes personnages, de même que tous les personnages qui dans un rêve semblent indépendants, qui parlent et qui pensent comme des gens ordinaires, sont en fait des créatures composées dans le magma de l'énorme esprit qui les (et nous) rêve.

J'ai inventé jusqu'à aujourd'hui des centaines de personnages, surtout dans *Orbitor*. Ils couvrent toute l'échelle de l'existence, des plus réalistes, des plus grotesques, des plus vulgaires, en passant par les personnages oniriques et fantastiques, jusqu'à ceux dans lesquels on peut respirer l'air vif de la spéculation métaphysique, théologique, mathématique, et qui, comme Georg Cantor, se ruent en quête de l'infini et de Dieu. Rien de ce qui existe n'est absent de mes livres.

Dès les premières pages du « Roulettiste », vous abordez la question de l'écriture. Souvent votre personnage narrateur se présente comme un écrivain. Mais les rapports à l'écriture sont divers, troublés, entretiennent des liens d'ailleurs avec la folie.

D'ordinaire, l'inspiration artistique est associée à l'abîme de notre esprit, au subconscient freudien et jungien, à la schizophrénie, à la paranoïa et à la dépression. Les poètes, les amoureux et les fous vivent sans limite, dans la passion pure, écrivait Shakespeare. C'est une vision romantique de l'inspiration, qui a plus tard été détruite par Poe, Valéry et les poètes modernes. Je crois à l'inspiration, moi aussi, non pas comme l'émanation d'une strate inférieure de l'esprit, mais au contraire comme une forme de sur-lucidité, comme un état d'élévation au-dessus du cerveau et du monde, comparable à l'être qui, vivant dans un monde plat, découvrirait soudain qu'il peut se dresser perpendiculairement, dans une troisième dimension.

J'ai écrit tous mes livres dans un tel état, dans une clarté invraisemblable de l'esprit. J'ai senti parfois

que mon écriture flottait au-dessus des pages, comme les cabalistes disent que le texte des Dix Commandements flotte un doigt au-dessus de la table des lois. Si on peut qualifier de folie cet état de suprême liberté intérieure, alors, oui, l'écriture implique la folie, une folie supérieure qui peut être identifiée à la poésie. C'est la raison pour laquelle je me suis toujours senti poète, par-delà tout le reste.

Un des personnages d'écrivain dit ceci : « Comment composer l'image réaliste d'une parabole vivante ? N'importe quel artifice, tournure de phrase ou automatisme stylistique qui tend à la prose me déprime et m'écœure. » Doit-on lire vos livres comme des paraboles ?

L'écrivain du « Roulettiste » a fait durant sa longue vie tous les compromis liés à une carrière d'auteur : il a prostitué son talent, falsifié son message, en est venu à écrire de la « littérature », c'est-à-dire des histoires qui plaisent au public, au lieu de suivre son destin d'artiste. Il fait partie de la même famille de profiteurs tristes que le personnage du roman de Tournier *Que ma joie demeure* et que le frère de Holden Caulfield, qui a renoncé à l'écriture honnête pour aller écrire des scénarios à Hollywood. Il représente tout ce que je déteste le plus dans le monde littéraire : le carriériste, l'auteur de mauvaise littérature, commerciale, celui qui refuse le chemin éprouvant de la poésie et de la gratuité. Ayant atteint l'âge de quatre-vingts ans, il se rend enfin compte que, toute sa vie, il s'est moqué de son propre talent.

Dans tout ce que j'écris, je le garde à l'esprit comme un modèle négatif, répugnant. Dans le récit, c'est le roulettiste lui-même, « parabole vivante », qui est le symbole de l'art véritable, de la littérature qui tend de manière asymptotique à l'infini. Et qui s'écrit toujours avec une arme sur la tempe, dans la crainte et le tremblement. Oui, d'une certaine manière, on devient écrivain quand on comprend que le but n'est pas d'écrire des livres, mais de se comprendre (et de se construire) soi-même à travers l'écriture. Le reste est littérature.

Par le jeu, le rêve, le fantasme, vous jouez avec les limites et le réel en est complètement transformé.

Le problème du réel se trouve au centre de mon écriture, mais on s'en rend à peine compte dans *La nostalgie* ; la chose devient manifeste dans *Orbitor* et atteint sa pleine force dans *Solenoïde*, où elle forme même l'ossature du livre. Dans *La nostalgie*, la réalité est vue comme un rêve, en effet (car le rêve est ce qui met constamment en doute l'authenticité de notre monde, ce qui fait que nous nous demandons si notre monde tout entier ne serait pas quelque chose de semblable à un rêve). *Orbitor* est une immense structure hallucinatoire dans laquelle la distinction entre réel et irréel perd toute signification : il suffit de se détendre dans son fauteuil et de s'imprégner du spectacle. *Solenoïde* est philosophique et théorique, ici le monde réel est celui de la quatrième dimension, nous autres ne vivons que dans une maquette tridimensionnelle de la réalité. De manière générale, un artiste a le devoir d'atteindre ce point où la philosophie, la poésie, la géométrie, la théologie, les sciences, les drogues, l'orgasme, la mystique et les autres techniques de méditation deviennent une même voie. Il faut l'avoir découverte pour pouvoir dire que l'on a payé son billet pour la vie et pour l'art.

Cela fait de* La Nostalgie *un roman total, pour un univers total. Le personnage fascinant de REM explique qu'il n'y a pas de différence radicale entre un écrivain et un grand écrivain. Et ce personnage d'ajouter : « Non, je ne veux pas devenir un grand écrivain, je veux devenir Tout. » Quel est pour vous cet « art » total ?

Il s'agit de cette sorte d'art dans lequel on sent qu'on ne contribue en rien à la construction, ni au dessin, ni aux couleurs, ni aux moindres détails. On se sent comme un petit jockey sur le dos d'un cheval qui gagne la course, lui seul, et il la gagne d'autant plus facilement qu'on le laisse courir librement. Ma technique revient à ne plus toucher le cheval en aucun point, à léviter au-dessus de lui, à laisser tous ses muscles se tendre et se détendre en toute liberté. Je sais que c'est la seule manière pour qu'il atteigne à une vitesse fantastique le final.

Comme je le disais, l'artiste n'est qu'un cavalier sur son propre esprit, lequel le dépasse en majesté et en sagesse, parce qu'il ne s'agit pas seulement de son cerveau, il le contient dans sa totalité, y compris le cœur, les yeux, la peau et les gonades. Je crois qu'on ne peut écrire qu'en laissant l'esprit se donner fantastiquement en spectacle, sans la censure mesquine de l'ego.

La quête semble aller bien au-delà d'une réflexion sur la forme ; c'est peut-être celle du papillon, évoquée dans les vers de Thomas Mann que vous citez, « Il n'existe en fin de compte ici-bas / qu'un seul problème : / comment se frayer un chemin ? comment gagner le large ? / comment faire éclater la chrysalide et devenir papillon ? »

ENTRETIEN AVEC MIRCEA CARTARESCU

Le papillon est le symbole central d'*Orbitor*, trilogie romanesque en forme de papillon et remplie de papillons. Dans cette œuvre-là, le lépidoptère est le symbole de l'âme humaine, comme chez les Grecs de l'Antiquité, dont la déesse de l'âme, Psyché, était représentée comme une jeune femme aux ailes de papillon. Car c'est le papillon qui a donné à l'humain l'idée d'immortalité : il apparaît tout d'abord sous la forme d'une chenille, tout comme l'humain commence par se traîner par terre ; il se ferme ensuite en chrysalide, comme l'être humain dans son cercueil, et de sa chrysalide il renaît sous la forme d'un être ailé, comme les humains espèrent renaître eux aussi après la mort. Au milieu de mon œuvre, au cœur des 1 500 pages de ma trilogie, il y a une page où se rencontrent dans un terrarium une araignée et un papillon, c'est-à-dire les dualismes éternels sur lesquels nous construisons notre vie : lumière/ténèbres, angélique/démoniaque, bien/mal, féminin/masculin, victime/bourreau, etc., à l'infini.

Pour moi, conduire un livre à son bon terme signifie comprendre que la limite de mon corps n'est pas ma peau, mais ma conscience, qui s'étend jusqu'aux marges du monde. Ce qui explique peut-être que je n'aie jamais pu restreindre mon écriture au niveau réaliste du livre : j'ai toujours cherché à atteindre la limite de la limite de mon esprit.

Est-ce la raison pour laquelle l'enfance et l'adolescence occupent une telle place dans* La nostalgie *? Vos récits sont aussi des récits d'initiation, amoureuse, érotique, spirituelle, initiation totale. Qu'est-ce qui dans cette période de l'existence est propice à l'exploration totale ?

J'ai toujours été fasciné par les états larvaires, ceux des insectes, des humains ou des cultures. L'être humain a, comme les axolotls chers à Cortázar, l'étrange propriété appelée « néoténie » : il garde jusqu'à l'âge adulte des traits de l'enfance, la fantaisie et la curiosité, par exemple, qui le poussent vers l'aventure, l'intranquillité, l'exploration, mais aussi le caprice, l'egolâtrie, la bouderie et la grâce

ENTRETIEN AVEC MIRCEA CARTARESCU

des enfants. Dans *La nostalgie*, il y a deux récits avec des enfants, « Le mendébile » et « REM », qui figurent tous les deux parmi mes meilleures constructions en prose. Les enfants deviendront ubiquitaires dans *Solenoïde*, où le personnage principal est un instituteur, entouré de petits « *aliens* » qui lui inspirent à la fois fascination et horreur.

Quant à l'adolescence – à laquelle j'ai consacré tout un roman, *Travesti* –, c'est le seul âge où nous lévitons : nous avons perdu tout contact avec le paradis de l'enfance, mais nous ne sommes pas encore arrivés à l'enfer de la vie adulte. Nous flottons, comme le tombeau de Mahomet, entre ciel et terre. Tout en nous semble être soumis à l'abrégé et à l'anamorphose, nos schémas corporel, sexuel et intellectuel ne sont plus clairs. Nous sommes réduits à une émotion qui nous submerge, à une tension vers la lune qui nous brise en deux, comme le Caligula de Camus. Pour l'écrivain, ces deux âges sont beaucoup plus prometteurs que l'âge de la maturité, avec ses éternels triangles amoureux, la misère de son quotidien et sa comédie humaine.

Plusieurs de vos textes font la part belle à des déambulations dans des souterrains, les profondeurs de la terre, des grottes étroites, des univers parallèles souvent inquiétants, où les enfants ou jeunes personnes doivent s'enfoncer pour être initiés, pour découvrir l'essentiel.

J'ai souvent dit que mes écrits représentent des cartes intérieures de l'étrange objet cosmique que contient mon crâne. Cette cartographie minutieuse de mon esprit est ma seule raison d'écrire. En fin de compte, je suis un cărtărescologue, et le seul au monde. J'ai à ma disposition un objet d'étude pas plus gros qu'une goutte de rosée, mais dans lequel le monde entier se reflète, jusque dans tous ses détails. Je ne me sens pourtant pas isolé dans mon entreprise. Selon Hocke, l'exploration des souterrains, des labyrinthes et des paysages karstiques de notre for intérieur est une manifestation propre à l'esprit de l'*homo europaeus*, un esprit abscons et dubitatif, capable de grandes constructions spéculatives.

En ce qui me concerne, tant dans ma poésie que dans ma prose, qui forment ensemble un tout systémique, j'ai essayé d'aller à la limite de la limite de la connaissance et de la fantaisie humaines. Et même si cela peut ressembler à une simple provocation, de la part d'un auteur très peu connu, je sais avec certitude que personne – ni moi, ni aucun autre – ne pourrait aller plus loin que je ne suis allé, dans les directions que j'ai explorées. Au-delà des derniers mots que j'ai écrits, il n'y a que du granit froid, d'une épaisseur infinie.

Quelle place Bucarest a occupée dans l'écriture de* La nostalgie *?

Très souvent, les lecteurs de mes livres sont partis dans Bucarest sur les traces de mes héros, à la recherche des lieux où ces derniers ont dansé leur

ENTRETIEN AVEC MIRCEA CARTARESCU

étrange ballet. Ils ont trouvé des adresses, des bâtiments, des quartiers, des objets que j'évoque dans tel ou tel roman. Moi-même, j'ai promené des groupes de « touristes culturels » allemands, suédois ou français sur les parcours présents dans mes livres, et, malgré les lieux sordides, en ruines et baignés d'un air malsain, que je leur ai montrés, ils sont repartis émus, rêveurs, touchés par la beauté magique de tel dépôt de tramway désaffecté, de tel immeuble d'autrefois, que n'habitent plus que des vieillards, ou de telle villa de l'entre-deux-guerres, recouverte de végétation et de nostalgie. Bucarest est en soi une ville à « mystères », mais mon Bucarest, tel qu'on le voit dans *Orbitor* (un retable solennel et fastueux, semblable au *Jardin des délices* de Bosch) ou bien dans *Solenoïde* (une hallucination art-nouveau et *steampunk* qui finit par s'élever parmi les nuages, comme Laputa), c'est tout autre chose. C'est mon propre brevet, et en même temps mon autoportrait. C'est une ville qui n'existe que dans mes livres, mais qui respire, qui aime, qui émet de la sueur et des phéromones, comme un être vivant.

On vous tient en Roumanie pour l'un des principaux héritiers d'un courant qu'on appelle l'onirisme. Vous explorez aussi la profusion des mondes animaux. Que vient signifier par exemple l'araignée ?

Je ne suis pas un héritier de l'onirisme esthétique, variante du surréalisme de la Roumanie des années 1970. Mais j'ai probablement hérité du gène romantique allemand, transmis au surréalisme, et qui a traversé l'océan, par Cortázar, pour contaminer et illuminer la prose d'Amérique latine. L'araignée est, comme le papillon, un symbole universel, présent tout au long de l'Histoire, dans toutes les cultures. Pour moi, il est lié à l'inévitabilité du mal, de la terreur, de l'atrocité, de la nature assassine de l'être humain. Et à la sexualité. Depuis mon enfance, j'ai été obsédé par les araignées, par leurs yeux minuscules, leurs pièges inextricables, leurs crocs venimeux. J'imagine l'enfer comme un lieu grouillant d'araignées.

Vous considérez-vous comme un visionnaire ?

Je me considère comme un poète.

La nostalgie*, c'est une réflexion sur le temps. Cela dépasse très largement ce que le titre peut laisser attendre, parce que vous semblez vouloir explorer toutes les facettes et surtout toutes les représentations du temps. Et le temps est le principal ennemi, le responsable de « l'extermination ». L'art peut-il être considéré comme le « temps irréalisé », le seul moyen de lutter contre la « victoire méticuleuse, calme, presque douce, du temps contre tous » ?*

Le temps peut être vu, comme le dit la physique d'Einstein, comme une quatrième dimension de notre monde, lequel ne montre que dans le temps son unité, sa clarté et sa consonance, comme aurait dit saint Augustin. À chaque instant, le monde est une section du temps, semblable aux sections d'un corps en tomographie. Il faut avoir scanné toute l'histoire d'un être, sa naissance, son enfance, son adolescence, sa maturité, sa vieillesse et sa mort pour pouvoir dire que cet être existe en totalité.

Nous ne sommes pas notre corps, mais notre trajectoire dans le temps, c'est-à-dire notre destin. Et notre destin, notre corps temporel, est éternel et pétrifié, dépourvu de libre arbitre, comme un insecte dans un morceau d'ambre ou un personnage dans un livre. Il n'est pas insignifiant que les Anciens aient vu dans les Moires (les déesses du destin) les seuls êtres placés au-dessus de l'ensemble des dieux.

Propos recueillis par Gabrielle Napoli
(traduction : Nicolas Cavaillès)

Une odyssée gréco-américaine

Le retour de la fugitive*, de Susan Glaspell (1876-1948), fut un énorme succès lors de sa publication en 1929, avant de tomber dans l'oubli aux États-Unis, où il est toujours épuisé. Redécouvert par sa traductrice, il paraît pour la première fois en français. C'est un chef-d'œuvre.*

par Steven Sampson

Susan Glaspell
Le retour de la fugitive
Trad. de l'anglais (États-Unis) par Marie Céline
Phébus, 277 p., 22 €

Irma Shraeder veut se tuer. Abandonnée d'abord par son mari, ensuite par sa fille, laquelle est morte d'une paralysie infantile, elle estime que sa vie est un ratage. Son suicide aussi : sa cousine Janet arrive à la maison à l'instant où elle comptait avaler la potion fatale. Condamnée à vivre, retrouvera-t-elle le pouvoir de la parole ?

Janet, sa parente la plus proche, la convainc d'embarquer pour une croisière, direction Athènes. Irma cède à sa volonté, sans ouvrir la bouche. Il s'agit d'un retour aux origines, et d'abord à celle du langage. Pendant la traversée, Irma ne pipe mot, observant les voyageurs, tous fascinés par l'élégante dame silencieuse. Quelle tragédie se cache derrière son visage énigmatique ?

Une fois arrivée en Grèce, où elle s'établit, Irma exerce le même effet sur les autochtones. À Delphes, on lui octroie la seule maison se trouvant à l'intérieur de l'enceinte sacrée ; elle acquiert auprès de la population locale le statut de sainte. Sans comprendre l'idiome du pays, elle devient la confidente des villageois, communiquant par gestes. L'oracle de Delphes, muet depuis longtemps, se voit ainsi réincarné en cette Américaine trentenaire : la sagesse n'est-elle pas inversement proportionnelle à la volubilité ?

Le silence sera le leitmotiv de ce roman, les personnages se distinguant par leur plus ou moins grande capacité à s'y adapter. À commencer par Stamula, qui apprendra à l'héroïne l'art du tissage, activité à laquelle les deux femmes consacrent des journées entières pleines de quiétude. La Kyria – c'est sous ce surnom qu'Irma sera connue à Delphes – contemple tout ce qui l'entoure : les fleurs, les moutons, les ragots, les romances. À Pâques, elle insiste pour que ses hôtes épargnent son agneau préféré, New York, pourtant destiné à constituer le repas festif.

Dans le monde anglophone, *Le colosse de Maroussi* de Henry Miller est souvent considéré comme le meilleur livre existant sur la Grèce. Mais il me semble que celui de Susan Glaspell est bien supérieur, non seulement grâce à l'absence d'ennuyeuses diatribes pseudo-philosophiques, mais surtout parce qu'il réussit mieux à transmettre au lecteur les gouts, l'harmonie, les croyances, la violence et la contradictions d'une région pas encore transformée par le tourisme de masse de l'après-guerre.

Comme chez Miller, on décèle une petite odeur impérialiste dans la vision de l'Américain à l'étranger dont témoigne Glaspell. Sans même connaître la langue et les coutumes de ses hôtes, la Kyria devient l'arbitre de leurs disputes, l'interprète de leurs espoirs et de leurs ambitions, l'image idéalisée de leur identité.

Mais à quel prix ! Elle sait bien que sa présence dans l'enclos du temple est due à son silence ; si jamais elle se mettait à exprimer ses réserves concernant les pratiques locales, elle risquerait jusqu'à sa vie. Afin de la conserver, elle demeure prudente, quittant rarement son domicile, si ce n'est pour des promenades au village où, telle une ombre surgissant du passé, elle regarde son domaine. Ses journées, comme celles de Pénélope, sont occupées par le tissage.

La Kyria n'a-t-elle pas toujours été inadaptée à son environnement ? On le voit dans le flash-back au milieu du roman, où on apprend des choses sur son enfance dans le Midwest, sa vie à Boston et sur le cap Cod, et sur l'échec de son mariage, du fait qu'elle tenait la réussite de son couple pour « acquise », refusant d'entendre les consignes de sa cousine : une femme doit « reconquérir » son mari chaque jour. La vision tragique de Glaspell tranche avec le portrait manichéen du mariage si caractéristique du roman contemporain.

UNE ODYSSÉE GRÉCO-AMÉRICAINE

Selon cette vision, la faute n'incombe jamais à personne, les malentendus sont une question d'incompatibilité, de dissonance. Comment accorder deux voix si différentes ? D'abord, il faut apprendre à placer la sienne, en écoutant celles de son environnement, ce que la Kyria fait à Delphes, entourée par des sons intemporels : « *Ses oiseaux chantaient dans le temple ; elle descendait là-bas en même temps que le soleil dans le ciel. Elle aimait être près d'eux, savoir qu'en sa présence ils étaient en sécurité. Se pouvait-il que, parmi tout ce qui était et avait été sur terre, ils fussent les seuls à savoir comment profiter de leurs instants de vie ? Se pouvait-il que, dans un dessein qui le dépassait, l'homme eût érigé ce temple afin qu'il s'effondre et que les ruines procurent aux oiseaux refuges, points de rencontre et flaques d'eau pour boire ?* »

Irma n'avait pas su entendre la voix de sa fille défunte, surnommée Birdie. Celle-ci n'avait-elle pas exprimé son désir, le jour où elle s'est rendue dans un village voisin sur le cap Cod, endroit où elle a contracté la maladie qui allait l'emporter, de rester près de la maison, afin de jouer avec des camarades rencontrées sur la plage ?

À Delphes, forte de sa souffrance et de sa solitude, la Kyria ne refera pas la même erreur : elle saura résoudre le cas délicat de Constantina, bergère muette, bannie par les villageois à cause de sa laideur, de son comportement masculin et du viol qu'un garçon du village lui a fait subir. Chassée par les habitants après s'être vengée, Constantina trouve refuge sous les pierres de la scène du théâtre. Seule la Kyria connait sa cachette : l'Américaine, oracle du XXe siècle, semblait être la mieux informée !

Comment faire pour exfiltrer ce bouc émissaire, poursuivi par sa communauté et les bandits du Parnasse ? Une alliance helléno-américaine, composée de deux femmes héroïques, suffira-t-elle pour sauver sa peau ? La Kyria devra-t-elle reprendre le bateau en sens inverse, quittant son paradis primitif, reléguée de nouveau au statut de fugitive ?

Est-ce qu'une femme libre doit toujours fuir ?

Vers le vide

***Tandis qu'on repousse de plus en plus en loin les limites de la vie, voudrait-on oublier que la mort a toujours le pouvoir de frapper aveuglément ? Comment « se reconstruire », alors ? Si les psychologues entrent volontiers en action, le récit de Wolfgang Hermann prouve que la littérature aussi a vocation à revendiquer un droit opposable à l'anéantissement.* « Je ne pressentais pas ce que cela peut être, quand la peau du monde se retourne d'un coup. »**

par Jean-Luc Tiesset

Wolfgang Hermann
Adieu sans fin
Trad. de l'allemand (Autriche)
par Olivier Le Lay
Verdier, coll. « Der Doppelgänger », 128 p., 15 €

À l'origine de ce livre, la plus douloureuse sans doute des expériences humaines : la perte d'un enfant, que l'auteur a eu à subir. Que dire, que faire face à ce scandale absolu, irrémédiable ? Quand la mort survient au terme d'une vie accomplie, passe encore, mais la disparition précoce d'un être cher suscite la révolte, par-delà le chagrin et la douleur. Chacun s'en accommode comme il peut, avec ou sans l'aide d'une religion. Quand les interrogations sont sans réponse, colère et abattement se perdent pareillement dans le vide d'une détresse impuissante. Wolfgang Hermann, lui, ne se résigne pourtant pas. Pour affronter le grand mystère de la disparition, il écrit, et l'œuvre qui naît transcende le malheur, sublime son deuil personnel en un magnifique récit qui finit par voler sa victoire à la mort.

Être ou ne pas être… Wolfgang Hermann aborde cette vieille question sous un angle différent : là où notre logique occidentale s'enferme dans le dilemme et s'avère inopérante, il revendique pour son

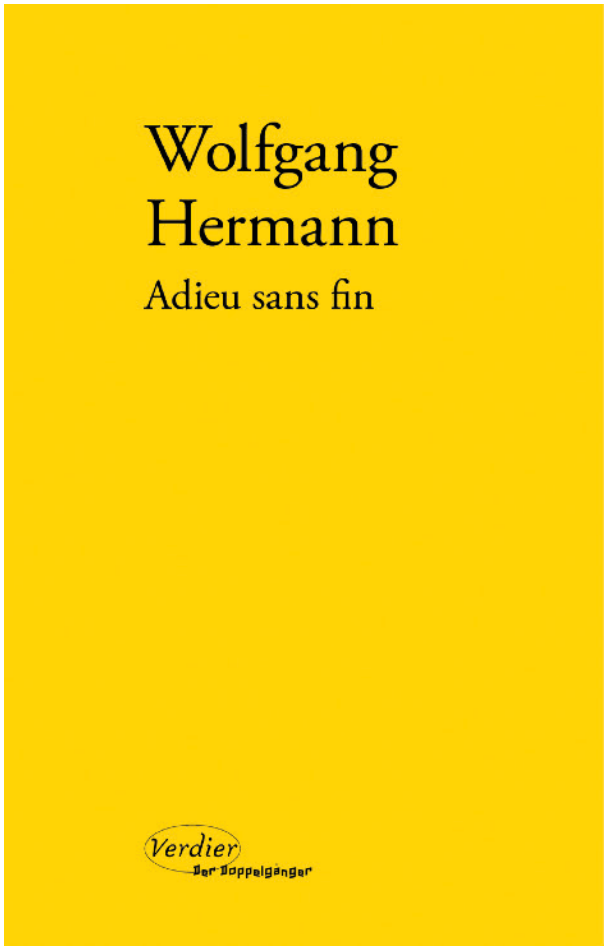
VERS LE VIDE

récit une autre logique, dérivée des enseignements de l'Inde ancienne et du taoïsme. L'épigraphe, empruntée au moine bouddhiste Nâgârjuna (IIe-IIIe siècle), est explicite : « *Toutes les apparitions des êtres seront autant de combustibles pour le feu de la conscience. Elles trouveront la paix en se consumant dans la lumière de la connaissance analytique et vraie.* » Dès lors, l'existence et la non-existence ne s'opposent plus, l'être ne meurt pas, il cesse simplement d'apparaître. Et voilà qu'un chemin s'ouvre vers le fils disparu.

Car c'est bien d'un cheminement qu'il s'agit. Un long parcours attend le narrateur, au terme duquel il doit avoir apprivoisé l'inacceptable pour pouvoir continuer à vivre. Loin des spéculations abstraites et théoriques sur la vie et la mort, son chemin de douleur est corseté dans la forme littéraire la plus pure, une prose concise, précise, toujours percutante (que le traducteur cerne au plus près). Par exemple : « *À l'instant où je pénétrai dans le café, une fumée de cigarette bleuâtre m'enveloppa, et je succombai aussitôt à un accès de fatigue et de faiblesse. J'étais comme évidé, je n'avais plus rien à opposer au monde extérieur. J'avais également perdu tout intérêt pour les choses qui m'entouraient. Ce qui n'empêchait pas celles-ci de me pénétrer jusqu'au tréfonds.* »

Le registre choisi est celui de la sensation immédiate et des émotions, de la communion avec la nature et les choses ; de l'attention aux gestes aussi, à travers lesquels se manifestent les sentiments humains. La lumière sert de fil conducteur tout au long du récit, une lumière changeante, peinte avec une précision toute poétique, et dont le narrateur aux sens aiguisés capte avidement les moindres nuances. Une lumière qui finit parfois par se confondre avec celle dont parlait Nâgârjuna, entre la lumière automnale du jardin qui illumine la première phrase du récit (« *Il émanait du jardin une lumière singulière, comme si chaque feuille brillait de l'intérieur* ») et celle des premiers flocons qui se répand sur la dernière. C'est une lumière à la fois familière et étrange, qui peut tout aussi bien provenir du monde extérieur que du dedans des choses et des gens. Au rythme des saisons jalonnant le temps qui passe sur la terre, elle témoigne de la présence de la vie qui justement, lorsque l'espoir disparaît, « *se fige et perd toute lumière* ».

« *Le temps s'est évanoui ce matin-là* » : en perdant son fils Fabius, le narrateur sent se rompre en lui la chaîne temporelle qui relie entre elles les générations. Cet arrêt brutal, catastrophique, le met hors circuit, en marge du cours normal de l'existence qui se poursuit sans lui. Car la mort de l'enfant signifie bel et bien la cessation du temps : « *C'était avant que le temps ne meure* », dit-il pour évoquer les jours où son fils Fabius était encore là, un fils qu'il venait tout juste d'accueillir sous son toit après des années passées chez sa mère, lot commun des enfants de parents séparés. Un fils de dix-sept ans à peine, prêt à mordre dans la vie à belles dents, tandis que le père découvrait tout juste l'amour et la complicité qui les unissaient. Un fils dont le regard « *surgissait de la profondeur du monde* », emporté subitement dans son sommeil par une mauvaise grippe, sans qu'on ait suffisamment pris garde aux quelques signes avant-coureurs dont on ne découvre l'importance qu'après coup. Avec sa mort surviennent les jours sans lumière. Lors d'un enterrement sans paroles et sans couleurs, on se retrouve face à une tombe où « *même la pesanteur était creuse à l'intérieur* ». L'absence, le néant.



Il s'agit donc pour le narrateur, s'il ne veut pas sombrer à son tour, de retrouver peu à peu une connexion avec la vie qui, en dépit de tout, continue de l'irriguer comme elle irrigue le reste du monde. La réflexion ne l'aide guère, c'est par toutes les fibres de son être qu'il ressent comme

VERS LE VIDE

une évidence que rien n'est immobile, que la vie est inconsistante, fluide, prête à se répandre et à disparaître à tout instant : « *La vie est un liquide. Si nous ne la préservons pas, elle se perd dans les sables* ».

C'est une autre expérience, liée au choc reçu lors de la mort du fils, qui permet au narrateur de sortir de cette impasse obscure : lui-même est victime d'une crise cardiaque qui manque de l'emporter. Inconscient, livré aux seules mains des médecins, planant dans cet « espace intermédiaire » entre la vie et la mort, il croit voir son fils qui « *s'avançait d'un pas lent et flottant vers une lumière* ». Alors, tout bascule et il lui devient possible, non seulement de revenir à la vie immédiate, mais aussi de renouer avec celle d'avant, c'est-à-dire d'avant la naissance de ce fils aujourd'hui perdu. Par la force de l'amitié. Par le retour d'Anna, la mère de Fabius, qui ouvre sur la perspective de reprendre, par-delà la douleur du deuil partagé, une relation suspendue comme dans une longue parenthèse. Par le lien qui s'établit avec les camarades de Fabius. La littérature aussi joue son rôle dans cette lente renaissance : la lecture d'un passage de *La promenade*, de Robert Walser, vient à point nommé aider le convalescent à comprendre « *qu'en dépit de tout la vie subsistait encore ici, autour de nous, en nous* ».

Il lui sera donc accordé de garder quelque chose de ce fils mort, une présence au cœur de l'absence, délicatement incarnée en creux dans la figure de Julia, la petite amie de Fabius, qui renferme en elle, comme une preuve à rebours, la promesse d'une histoire d'amour, « *le rayonnement de cet avenir qui n'avait pas encore été vécu, et ne le serait jamais* ».

Peut-être ne faut-il y voir qu'un hasard, mais ce récit de Wolfgang Hermann (le premier traduit en français) s'inscrit sans peine dans la tradition germanique de la confrontation à la mort – même si l'univers que nous découvrons ici est fort éloigné des modèles auxquels on songe spontanément : Richard Strauss, qui écrivit un poème symphonique intitulé *Mort et transfiguration*, collabora aussi avec l'Autrichien Hugo von Hofmannsthal pour prêter à la mort des traits baroques ou dionysiaques. Si l'on considère que Hofmannsthal, précisément, est mort le jour même de l'enterrement de son fils, le rapprochement, pour aléatoire qu'il puisse paraître, n'en est que plus troublant.

Mythe et histoire en Afrique du Sud

Un lieu imaginaire pour évoquer une triste réalité ; Karen Jennings explore un coin de l'Afrique du Sud si méconnu qu'un homme est prêt à tout pour le faire exister.

par Sophie Ehrsam

Karen Jennings
Les oubliés du Cap
Trad. de l'anglais (Afrique du Sud)
par Benoîte Dauvergne
L'Aube, 302 p., 22 €

AKaren Jennings s'est inspirée pour ce livre de Strandfontein et de Doringbaai, deux localités de la côte ouest de l'Afrique du Sud, dans la province du Cap-Occidental. Un lieu inhospitalier, loin des terres que se disputaient les puissances coloniales européennes autrefois. Ici, sur la côte Atlantique près de la rivière Olifants, pas de parc naturel classé, ni de mine d'or. Traditionnellement, on vit de la pêche, mais la conserverie de poisson locale a fermé.

La ville (imaginaire) de Soutbek est divisée en une partie haute et une partie basse. La ville haute a été ravagée par les intempéries et ses habitants privés de logis se réfugient dans la ville basse, où réside le maire. Originaire de la ville haute et premier maire de Soutbek qui soit un « homme de couleur », Pieter Fortuin tâche de faire venir des vivres, propose aux sans-abri un logement temporaire dans la mairie. Parmi eux se trouvent son neveu Willem et un couple vieillissant qu'il faisait travailler comme domestiques chez lui. Les moyens humains et financiers manquent.

Aux prises depuis plusieurs années avec la situation difficile de la ville, il s'est tourné vers l'étude du passé de la région : explorée par les Portugais puis les Hollandais en quête de la mythique Monomotapa, véritable eldorado de l'Afrique. Aidé par un historien, il a écrit un livre sur la région, dont le point d'orgue est une expédition hollandaise particulièrement persévérante qui entre en contact avec

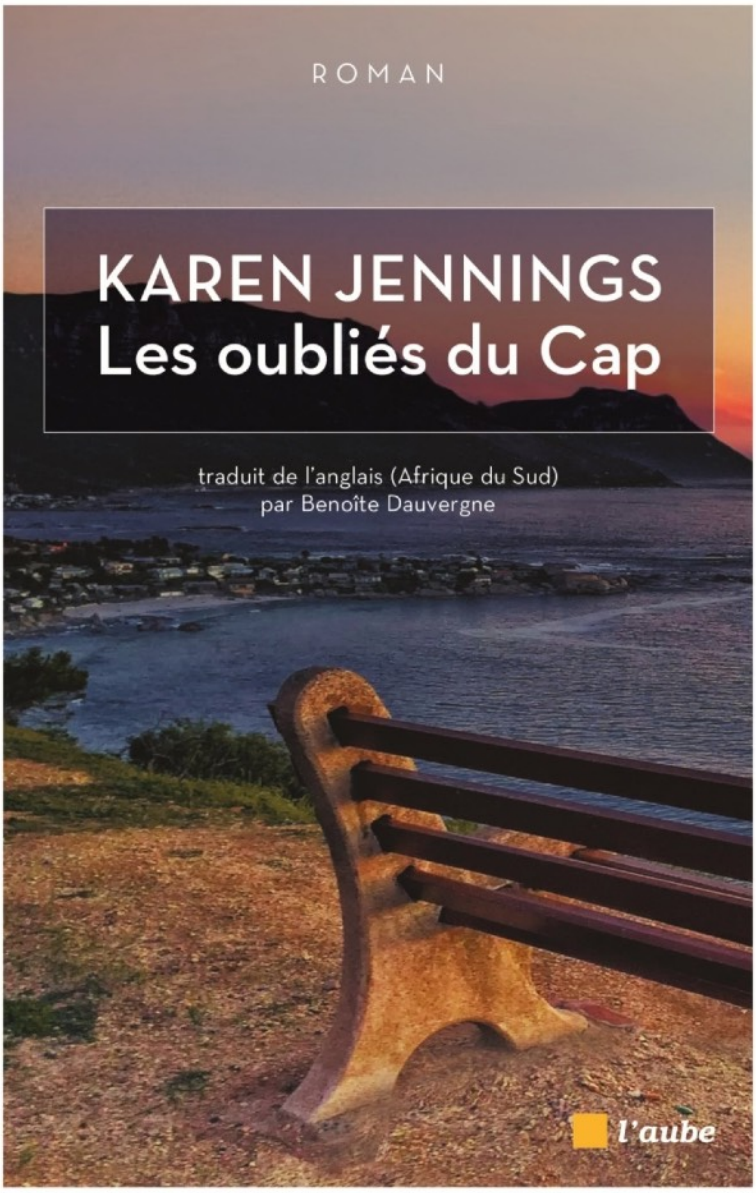
MYTHE ET HISTOIRE EN AFRIQUE DU SUD

les peuples locaux et trouve, non pas de l'or, mais « *un trésor bien plus précieux* ». Le journal du personnage central fait cohabiter le néerlandais (proche parent de l'afrikaans) et le dialecte (plein de « *consonnes à clics* ») de ceux qu'on appelait autrefois les « Hottentots ». Soutbek serait le véritable creuset de ce qu'on appelle « la nation arc-en-ciel » : c'est là que des hommes issus de peuples différents sont parvenus à vivre en harmonie. Elle serait l'exception dans un monde où les tribus semblent toujours en lutte les unes contre les autres, un monde où certains ont justifié des pratiques ségrégationnistes telles que l'apartheid par cette prétendue incompatibilité fondamentale entre les différents peuples.

La presse se passionne pour cette Histoire de la région de Soutbek. Quelques touristes font leur apparition. Fortuin promet de nouvelles maisons aux gens de la ville haute qui n'ont plus de toit. Son épouse, Anna, est tellement impressionnée par les mots du maire, dans son livre et dans le discours qu'il fait aux habitants qui vont être relogés, qu'il lui semble redécouvrir un homme qu'elle fuyait depuis longtemps. Tout s'effondre quand il lui révèle que les maisons seront construites ailleurs, les habitants déracinés, que l'Histoire qu'il a écrite est un mensonge.

Malmené par une réalité tellement dure qu'il n'a pas voulu la même pour son fils, Pieter Fortuin a rêvé une légende dorée dans l'espoir que la ville s'enrichisse. Il a voulu faire miroiter l'image d'un « vivre ensemble » dont lui-même ne veut pas, ou plus. « *L'*Histoire*, c'est moi* », déclare-t-il à sa femme. Rien n'est plus vrai : il s'invente symboliquement un lignage métissé, un père hollandais, Pieter van Meerman, et une mère namaqua (les Nama ou Namaquas sont un peuple d'éleveurs d'Afrique australe). Il réutilise, peut-être inconsciemment, le mythe raconté par le doyen de Soutbek, selon lequel les habitants seraient nés des amours d'une femme et d'une créature mi-homme mi-poisson (« *merman* » en anglais). Il donne une légitimité au rêve d'une nation post-apartheid métissée et heureuse, et aux gens de Soutbek une raison d'être fiers de leur ville.

Pourtant, le héros, Pieter van Meerman, s'extrait en permanence du groupe auquel il appartient : il quitte les Pays-Bas, puis la Compagnie néerlandaise des Indes orientales, puis son activité d'élevage et de contrebande au Cap. Il se lie avec les Namaquas puis s'en sépare. Comme Fortuin, c'est



la quête de la richesse et du confort matériel qui l'anime, celle de la survie dans les moments difficiles. La fameuse société pluriethnique harmonieuse qu'il forme avec quelques autres tient surtout du hasard. À la lecture du livre, Willem est d'ailleurs davantage inspiré par l'esprit d'initiative de van Meerman que par la création du groupe.

Avec *Les oubliés du Cap*, son premier roman, Karen Jennings, montre l'Afrique du Sud d'aujourd'hui : un pays très inégalitaire malgré la fin de l'apartheid. Fidèle aux thèmes de son recueil de nouvelles *Away from the Dead* (2014), elle peint la dure réalité, la pauvreté, les promesses illusoires du tourisme, et livre une réflexion fine sur le rapport des hommes à leur passé.

Vila-Matas et sa pluie d'étoiles magiques

Le 24 mars dernier, Enrique Vila-Matas a donné au Collège de France une conférence en espagnol intitulée « Radicalement pas original (Bastian Schneider) » dans laquelle, en son propre nom, en celui de Bastian Schneider – son double masqué – et en d'autres, il reprenait un de ses thèmes favoris, l'impossibilité de toute création originale en littérature. À la fin, une performeuse déguisée en Marlene Dietrich venait pousser une chansonnette. Le public fut ravi.

par Claude Grimal

Enrique Vila-Matas
Mac et son contretemps
Trad. de l'espagnol par André Gabastou
Christian Bourgois, 352 p., 24 €

À ceux qui auraient raté ce spectacle, *Mac et son contretemps* saura apporter le même plaisir et signalera que l'écrivain barcelonais continue dans la veine qui lui est familière de « littératurisation » de la réalité – et vice versa – et de duplicité/duplication romanesque.

Enrique Vila-Matas (né en 1948) décline ces thèmes depuis toujours en grand expert du travestissement. Ayant commencé sa carrière par la publication en revue de faux entretiens de stars du cinéma, il l'a poursuivie avec une vingtaine de romans qui se proposent des tâches diverses liées par exemple à la manière de se débarrasser du lecteur (*La lecture assassine*), à la célébration d'écrivains qui n'ont jamais écrit ou ont cessé de le faire (*Bartleby et compagnie*), à l'interpénétration des lieux, des époques et des personnages (dans *Paris ne finit jamais* se mêlent la capitale telle que l'a connue Hemingway et celle que lui, Vila-Matas, a vue dans les années 1970).

Pareils choix d'écriture trouvent évidemment pour s'épanouir des formes de récits propices à la métamorphose ou au dédoublement d'identité, à la réversibilité de l'espace-temps, au zigzag ou au tête-à-queue narratif. Bref, celles où peut se déployer de manière lettrée et joueuse tout un arsenal autoréflexif.

Dans *Mac et son contretemps*, dernière livraison de celui qui se reconnaît comme « fou de littérature » et « romancier faussaire », le héros, Mac, ayant perdu son travail, passe le plus clair de son temps à se promener dans le quartier (imaginaire) d'El Coyote à Barcelone où il vit. Obsédé par son voisin Ander Sánchez, « *écrivain reconnu* », il se sent diminué chaque fois qu'il le rencontre car celui-ci semble l'ignorer ou le toiser. Un jour, il l'entend parler à leur libraire commune de son premier roman écrit trente ans auparavant, *Walter et son contretemps*, et lui confier que l'ouvrage est à ce point raté qu'il préfèrerait en oublier l'existence. Mac, « *débutant en écriture* » mais qui a « *déjà derrière lui un long parcours en temps que lecteur attentif* », y voit l'occasion de se lancer dans un

magnifique projet : réécrire le mauvais roman de son insupportable voisin. Car après tout, confie-t-il, l'entreprise est conforme à sa nature : « *La répétition est mon dada… J'aime répéter mais en modifiant*. […] *Je suis un modificateur inépuisable. Je vois, je lis, j'écoute, tout me semble susceptible d'être transformé. Je transforme. Je n'arrête pas de transformer* ».

Ainsi, ce qui débute comme le journal intime du narrateur se poursuit différemment, une fois que ce dernier s'est décidé à « améliorer » le livre de Sánchez. *Mac et son contretemps* se met en effet à incorporer d'autres genres que celui des mémoires personnels : la critique littéraire, l'autofiction, l'essai, le roman, le conte, le vaudeville (car Mac a une femme, qu'il finit par soupçonner d'avoir eu une relation amoureuse avec l'affreux Sánchez)…

La dernière partie de *Mac* évoque la fuite du narrateur à l'étranger, parti, comme le confie Vila-Matas dans un entretien, « *à la recherche de la mémoire de son écriture, de ce qui lui est familier, d'un conte initial* ». Qu'il découvre d'ailleurs, huit pages avant la fin, sous la forme du souvenir d'un cahier dans lequel il aurait à cinq ans écrit sa première histoire. Épisode fictionnel que Vila-Matas s'empresse, au cours du même entretien, de dire advenu tel un prodige dans sa propre vie puisqu'il aurait, après la rédaction de *Mac et son contretemps*, retrouvé dans la maison de ses parents les pages de ses premières ébauches enfantines d'écriture. Ah, miracle ou mirage des prémonitions, des coïncidences, des constructions imaginaires ! Ah, aller-retour du passé, du présent, de l'avenir, de la littérature et de la réalité ! C'est « *à mourir de rire… ou à mourir tout court* », ajoute alors Mac, avant de conclure : « *On sent qu'au fur et à mesure qu'on parcourt le monde et qu'on le sillonne en tous sens, nous enveloppe davantage le fantôme du familier qu'on espère un jour recouvrer, parce que c'est en fait la seule chose à avoir toujours été à nous. Perception d'une écriture en mouvement, d'une géographie dont nous avions oublié que nous étions les auteurs. En chemin, on pense et on se heurte parfois à ce qui a été oublié. Je viens de me souvenir, par exemple, des cocas cerise* ». Et, sur la mention de cette étrange boisson, le roman s'achève.

Mac et son contretemps apparaît donc comme le dernier tour de prestidigitation littéraire de Vila-Matas, impeccablement exécuté, baguette dans une main, soda pétillant dans l'autre, sous une pluie d'étoiles magiques drôles et mélancoliques.

Dialogue avec la mer et le vent

Ne tournons pas autour du pot. On ne lit plus guère Algernon Charles Swinburne (1837-1909), poète victorien qui commença sa carrière par un succès de scandale. On a tort car, s'il fut l'homme des conjonctions paradoxales – tour à tour maudit et conformiste, ardemment républicain et tristement réactionnaire, poète de la Nature et poète des livres, écrivain « excédant », ainsi que le dirait Georges Bataille, et écrivain épuisé, au sens d'un John Barth et de sa « littérature de l'épuisement » –, Swinburne sut incarner, hélas souvent au risque de la saturation, de quoi il retourne en poésie.

par Marc Porée

Algernon Charles Swinburne
Poèmes choisis
Trad. de l'anglais par Pascal Aquien
José Corti, 176 p., 20 €

Swinburne ou l'homme par qui le scandale arriva, en 1866, avec la parution des *Poems and Ballads*. À mots à peine couverts, saphisme, sadomasochisme, athéisme et autres « perversions » s'y donnent libre cours, au grand dam des bonnes âmes. Lui que sa famille surnommait le « Goéland », et qui fut caricaturé en ara par la presse du temps, en raison de sa flamboyante chevelure rousse, se voit traité de *Swineborn* (« porc-né »), voire de *Sinburn* (« brûlure du péché ») ! C'est qu'après avoir travaillé à se faire grec et païen, Swinburne s'était voulu français et libertin, empruntant pour ce faire à Villon, Sade, Gautier, Baudelaire, Hugo, Mallarmé (avec qui il correspondit brièvement). Son « Palais de Pan » a des

DIALOGUE AVEC LA MER ET LE VENT

accents d'« Après-midi d'un faune ». Il n'oublia cependant jamais d'être anglais, éprouvant pour la flagellation, pratiquée à Eton et qu'on qualifiait de « vice anglais » (Mario Praz), une attirance sans borne, qui fit que jouissance chez lui rima longtemps avec souffrance. Mais c'est oublier que sa vraie patrie est ailleurs.

Élémentaire, voire primitif, Swinburne dialogue avec le vent, qu'il « somme », enjoint, apostrophe, avec lequel il prend langue (*A Word with the Wind*), et dont il voudrait, tel un Shelley qu'il admira longtemps, s'approprier la puissance de préservation et de destruction. Avec la mer, l'entretien est infini : il se jette dans l'onde avec l'espoir d'en rejaillir vivant. Ses thèmes sont inusables – l'écume des jours, l'usure des choses et des sentiments, l'érosion du temps. Du chant, il fait le cœur battant de sa poésie (« Leçon de chant »). Un chant, un *mélos*, en tous points accordé à la raison d'être du poème, qui est de fabriquer du ressemblant, de générer de « l'être-comme ». Le propre de la poésie, nous rappelle Michel Deguy, tourne autour de la question de la ressemblance – ce qu'un poème comme « Match » exprime à la perfection : « *Si l'amour était semblable à la rose, / Et si j'étais comme une feuille* », ou bien encore : « *Si j'étais semblable aux paroles, / Et si l'amour était mélodie* », et ainsi de suite. *Match*, traduit ici par « Alliance », alors que l'anglais dispose du *Covenant* de la Bible à cet effet, est l'emblème de la mise en relation, de l'équivalence avidement recherchée.

Tel un paon devant un miroir, il fait la roue : à l'extériorité du grand large succède la possibilité d'une île cette fois tout intérieure : *inland island*. Adossée à la rime interne, qui se veut l'écho d'un écho, la paronomase en miroir renvoie à une poésie éprise d'elle-même, et ce jusqu'au vertige, jusqu'à en perdre la tête. Une poésie du retrait progressif d'avec la réalité des choses, à commencer par la matérialité des lieux : la côte du Nord-Est de l'Angleterre, si souvent prise comme prétexte à broder sur le motif de la ruine et du *waste*, devient sous sa plume ce « territoire du vide » arpenté par Alain Corbin, dont la signification est bien plus métaphysique que touristique. Le néant attire Swinburne, et c'est autour du gouffre qu'il tourne, perpétuellement ramené sur les rives d'un désir inassouvi. Toujours il rêva d'une mer amère, néanmoins voluptueusement aimée, d'une mère aimante en qui se fondre et s'abîmer. Ses lieux d'élection se nomment lisières, rivages, *no man's land*, clairières, bords de mer et fins de terre, à l'image de ce « Jardin abandonné » en butte à une mystérieuse déréliction. Le trajet pour y parvenir est jonché d'obstacles, et c'est à bout de souffle qu'on y découvre l'ambivalence de la formule figurant sur le tableau de Poussin, *Et in Arcadia Ego*. Énigme de l'arrivée que redouble le meurtre dans un jardin anglais, « Sur le claveau de la falaise entre basse-terre et haute-terre ». Se donnant sans tabou ni réserve, pour mieux célébrer l'abandon, le manque et le délaissement, tel fut, dans ses contradictions et ses co-existences, le mouvement swinburnien.

DIALOGUE AVEC LA MER ET LE VENT

Un mouvement de flux et de reflux, calqué sur le rythme des marées, qui se porte, ou plus exactement se déporte, vers le tête-à-tête du poète avec la langue. Ne finissent plus par compter que le langage et ses ressources incantatoires, donnant lieu à autant de pièges, de facilités, mais aussi de réussites éclatantes. C'est peu de dire que la lettre, chez Swinburne, est « chargée » : adjectifs composés en pagaille ; suffixes et préfixes à foison, privatifs pour la plupart ; allitérations assommantes ; assonances non moins insistantes ; répétitions en vagues successives ; formes progressives abusivement envoûtantes… Une telle mobilisation de l'arsenal de la poéticité entendue pour elle-même va bien au-delà de la doctrine de l'art pour l'art à laquelle Swinburne sacrifia, comme nombre de ses contemporains.

Elle s'interprète plutôt à la lumière d'un tropisme dépensier, celui-là même que Georges Bataille choisit de réhabiliter : « *Le mouvement que j'étudie, celui de l'énergie excédante, traduit dans l'effervescence de la vie* », écrivait-il dans « La notion de dépense », en prélude à *La part maudite*. Assurément hypertrophiée, l'exubérance verbale que pratique Swinburne est une anti-économie (entendue comme « *thrift* »). Là, bien plus que dans les visites au bordel ou les cuites carabinées qui ont tant fait pour noircir sa légende, se situe la vraie débauche swinburnienne, la seule ivresse qui vaille, du reste. Prodigue d'elle-même, sa poésie consacre à perte de vers ce que la Beauté a de gratuit. À tout prendre, son œuvre témoigne, à la puissance *n*, de ce que « produit » un poète, lorsqu'il tire des choses « *une quantité de langage insensée* », pour parler cette fois comme Denis Roche. Insensé, excédant entendement et mesure, le mot est juste, quand il s'applique au très peu résistible flux dans lequel Swinburne nous immerge, un flux pourtant canalisé par le mètre, la disposition strophique, la prédilection pour les contraintes formelles. Rien de tel, par exemple, qu'un sonnet ou un rondeau pour faire tourner le motif à vide, et toucher du doigt le différentiel entre la minceur du sujet et la promptitude du dispositif (*device*) à s'emballer, à « produire » du langage à ne plus savoir qu'en faire.

Swinburne ne craignait manifestement pas d'user son talent jusqu'à la corde, tant la consommation, chez lui, faisait bon ménage avec la consumation. Inlassablement, il reprenait ses propres thématiques, répétait ses mots fétiche, au service d'une sempiternelle reprise, au sens philosophique d'un Kierkegaard ou d'un Nietzsche avec son « éternel retour ». Plus prosaïquement, cette fois, il ne cessait de repriser, comme autant de bas de laine, ses poèmes à la trame de plus en plus lâche et émaillée. Allongement du vers, desserrement de l'étreinte du mètre, alanguissement généralisé, allègement des accents toniques jusqu'à ce que, asymptotiquement, la courbe tende vers le silence – telles étaient les stations par lesquelles passait et repassait sa plume.

Confrontés à de tels défis, les traducteurs, même les plus talentueux, ont fort à faire et refaire. Pascal Aquien ne fait pas exception à la règle. De son édition, il signale qu'elle est entièrement « revue », par rapport à la précédente, également parue chez Corti, en 1990. Sur le métier, il lui a fallu remettre son ouvrage, qu'il connaît pourtant sur le bout des doigts. C'est que la langue swinburnienne a quelque chose de diabolique, qui ne cesse de piéger qui veut la saisir ou même l'approcher. Labile, voire fuyante, elle est toujours au bord de se perdre en ses nuances et ondoyances. Que la traduction révisée soit à même de multiplier, à son tour, les bonheurs d'écriture est donc à porter au crédit d'Aquien. Refusant tout laisser-aller, quand bien même la tentation d'y céder serait forte, il entend proposer une version aussi tenue et maîtrisée que faire se peut. À ce qui se dénoue dans la strophe finale de *The Forsaken Garden*, le texte français rend assez spectaculairement justice :

« *Jusqu'à ce que monte la lente mer et croule la falaise vertigineuse,*

Que les gouffres profonds engloutissent terre-plein et prairie,

Que les vagues puissantes et les hautes marées écrasent

Les champs qui s'amenuisent, les rochers dévorés.

Ici triomphe, quand tout chancelle,

Étendue sur les dépouilles par elle déployées,

Telle une déesse immolée de sa main sur son étrange autel,

La mort qui gît morte. »

Les falaises peuvent s'ébouler, les flots se briser sur la grève, Swinburne demeure, tel « un amer dans les courants du temps ».

Un auteur qu'on oublie difficilement

En trente-huit ans,* Le jouet triste *est le quatrième recueil d'Ishikawa Takuboku publié aux éditions Arfuyen, après* Ceux qu'on oublie difficilement *(1979, traduit par Alain Gouvret et Yasuko Kudaka),* Fumées *et* L'amour de moi *(1989 et 2003, traduits par Tomoko Takahashi et Thierry Trubert-Ouvrard)* [1]. *Trente-huit ans : une durée nettement plus longue que la vie du poète. Et pourtant, malgré ce goutte-à-goutte, oui, Takuboku, on l'oublie difficilement. Une étrange persistance sur la rétine.

par Odile Hunoult

Ishikawa Takuboku
Le jouet triste
Trad. du japonais et présenté par Jérôme Barbosa et Alain Gouvret
Précédé de *Pour la mort d'Ishikawa Takuboku*, de Toki Aika, et suivi de *Diverses choses sur la poésie* d'Ishikawa Takuboku
Arfuyen, coll. « Neige », 97 p., 14 €

Né en 1886, Ishikawa Takuboku meurt de tuberculose le 13 avril 1912, huit ans après Tchekhov et quelques heures avant le naufrage du Titanic. Il a vingt-six ans, autant dire que c'est un homme du XIXe siècle. Pourtant, absolument rien, même obliquement, n'indique au lecteur d'aujourd'hui ce décalage de cent ans. Est-ce l'intemporalité du Japon vu depuis notre Europe de l'Extrême-Ouest (le milieu de l'Europe géographique est, dit-on, situé quelque part en Lituanie) ? De si loin, l'angle ne peut être qu'aigu, écrasant les reliefs.

La forme de ces cent quatre-vingt-quatorze poèmes est intemporelle : le tanka, trente et une syllabes pour tout un monde de pensée. C'est le génie du lieu, faire tenir un monde dans presque rien, comme le « *suichuka* », papier comprimé qui se développe dans l'eau, et sert de comparaison à Proust pour sa trop fameuse madeleine. Bizarrement, on est moins désorienté par le tanka, familier à nos oreilles, et qui est bien ce qu'on attend d'un poète japonais, que par le contenu. Le paradoxe veut que, quoiqu'on soit de plain-pied avec cette poésie grinçante, cruelle, plus violente encore par sa densité et sa compression, pourtant elle nous déstabilise, parce qu'en effet ce n'est pas ce qu'on attend. Qu'est-ce qu'on en attend d'ailleurs ? Un esthétisme, l'extrême délicatesse des accords ou désaccords entre le cœur et les saisons, le hiératisme, la sagesse ? Eh bien, non. Serait-ce que tout cela n'existe que dans notre imaginaire obstiné ? On pourrait parler d'occidentalisme – ou d'occidentalité – de Takuboku, mais de même qu'il est impossible à situer dans le temps il est impossible à situer dans l'espace.

C'est un frère en poésie de Jules Laforgue, mort lui aussi très jeune, en août 1888, à vingt-sept ans, et lui aussi de la tuberculose, deux ans et demi après la naissance de Takuboku. Ils partagent le même pessimisme, mais Laforgue, si tragique, reste plein de légèreté et d'humour. Ici, c'est sans échappatoire. Le minimalisme du tanka concentre la noirceur. Sa brièveté acère, accélère, le pessimisme : des balles bien ajustées dont le poète est lui-même la cible, et pourtant c'est le lecteur qui est atteint.

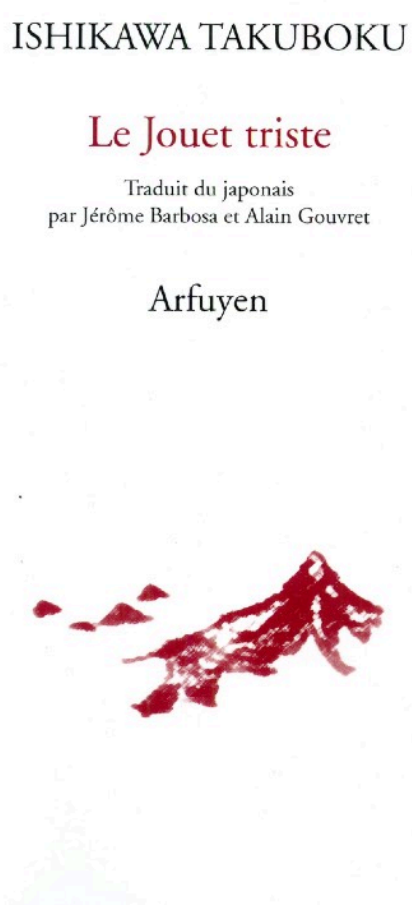
Le jouet triste, paru en juin 1912, est posthume. À la poignante nostalgie de *Ceux qu'on oublie difficilement*, au malaise, au mal-être, à la rage même de *L 'amour de moi*, ici se surajoute la maladie. C'est une sorte de journal poétique, le journal d'un homme menacé, puis hospitalisé, puis revenu mourir chez lui : souffrances (physiques), soins, visites, souvenirs, instants saisis, pensées fugitives, retours sur sa vie. Tout est gonflé de non-dit, signifié de biais, « en biseau » dirait Anna Akhmatova, et résonne d'autant plus : par exemple, la main de l'infirmière qui lui prend le pouls, selon qu'il la sent tiède ou froide, lui indique si sa fièvre à lui est montée. Chacun des tankas cisèle un de ces petits signes, du plus physiologique comme celui dont on vient de « déplier » un des sens, au plus intime. Ils suivent le flux intérieur, son instabilité, son tremblement, d'autant plus labile et sensitif que la maladie affaiblit les rênes de la raison. Rares sont les recueils de poésie qui donnent cet effet de suspense. Suspense paradoxal : les poèmes

UN AUTEUR QU'ON OUBLIE DIFFICILEMENT

sont précédés de *Pour la mort d'Ishikawa Takuboku*, préface due au premier éditeur, son ami Toki Aika, à qui Takuboku avait confié le manuscrit cinq jours avant de mourir. On sait donc à quoi s'en tenir. Mais, comme dans *Chronique d'une mort annoncée* de Gabriel García Márquez, malgré ce qu'il sait depuis le début, le lecteur est pris, il lit pour savoir la suite… et la fin. Pourtant, il la connaît, la fin, comme Takuboku. Lente et inexorable. De sursauts en lâcher-prise.

Le recueil est bilingue. Bien sûr, peu de lecteurs liront le texte original. Mais la disposition verticale de l'écriture japonaise permet une mise en page très graphique, enfermant le texte français sur la double page verso-recto entre deux coulées de caractères, fragiles comme des rideaux. Cela contribue à l'effet d'isolement dans une chambre de malade. Le livre se termine par un fragment d'un essai de 1910, *Diverses choses sur la poésie*. Toki Aika y a puisé en 1912 le titre du recueil. Surtout, le poète y livre, de la façon la plus directe, ce par quoi, contre quoi et pour quoi se construit son œuvre. « *Si le rythme traditionnel ne correspond pas à nos sentiments, pourquoi faudrait-il s'interdire de l'enfreindre ? Si la contrainte de trente et une syllabes* [qui règle le tanka] *apparaît inadaptée, pourquoi ne pas la transgresser* […] *? Il est bon de chanter ce qui nous inspire sans nous laisser limiter par quoi que ce soit. Si l'on procède ainsi, dans les limites de notre condition, cela qu'on appelle poésie – cette émotion propre à chaque instant de ce qui se lève et s'efface dans le cœur au sein de notre vie affairée – cela ne périra pas* ». Ces règles font partie « *des choses minimes* » sur lesquelles il est possible d'agir, comme « *sur la table la place de la pendule, du nécessaire d'écriture et de l'encrier* » – Takuboku est effectivement considéré au Japon comme le premier poète à faire évoluer la tradition, en introduisant par exemple la ponctuation occidentale.

Mais cela va bien au-delà. Il continue : « *Toutes les autres choses, ce qui me pèse vraiment, ce qui m'est douloureux, se peut-il que je n'aie sur elles aucune capacité d'action ? En réalité, je dois plutôt les endurer et m'y soumettre, il me faut continuer de mener cette double vie insupportable, car il n'y a pas dans ce monde d'autre manière de vivre. J'ai beau me fournir toutes sortes de justifications, mon existence a bel et bien été sacrifiée à l'ordre familial, au système de classe, au capitalisme et à la commercialisation du savoir qui actuellement nous gouvernent*. » Loin d'être un laisser-aller, la liberté que prend Takuboku à l'encontre des règles de la poésie traditionnelle est au contraire une tension, le signe et le noyau irréfragable de sa liberté intérieure et pour tout dire de son existence. Jeu triste, sans doute, mais qui engage tout le reste. Subsiste une énigme. Est-ce vraiment sa liberté intérieure infusée dans la nouveauté formelle qui rend Takuboku si novateur, sinon unique ? Qu'est-ce qui explique alors, pour le lecteur français qui ne peut mesurer la poésie de Takuboku à cette aune, qu'on en ressente à ce point la tension ?



1. **Ces trois recueils constituent trois des parties de l'œuvre poétique parue au Japon en 1910 sous le titre *Une poignée de sable*, comprenant 551 tankas. *Une poignée de sable* a paru aux éditions Philippe Picquier en 2016, dans la traduction d'Yves-Marie Allioux.**

Paysage barré

Le nouvel ouvrage d'Andrea Zanzotto est un livre double, contenant deux recueils presque entièrement inédits en français et réunissant ainsi deux parts de l'œuvre du grand poète italien disparu en 2011 fort éloignées dans le temps et dans l'esprit. Deux étapes de son paysage lyrique, gouvernées par une perception également tendue et surprenante.

par Giorgia Bongiorno

Andrea Zanzotto
Vocatif* suivi de *Surimpressions
Trad. de l'italien et présenté
par Philippe Di Meo
Maurice Nadeau, 359 p., 22 €

Pourquoi ne pas lire Zanzotto par les deux bouts ? La nouvelle parution bilingue du poète italien aux éditions Maurice Nadeau offre une occasion à ne pas rater. Son architecture est particulière, qui rassemble *Vocatif*, troisième livre que Zanzotto publia en 1957, et *Surimpressions*, son avant-dernier recueil sorti en 2001, dont l'écriture « à la dérive », selon la présentation de l'auteur, se situe à mille lieues de la raréfaction qui enveloppe l'ouvrage des années 1950. Les deux sont traduits par Philippe Di Meo, passeur vers le français de la plupart des œuvres du poète vénitien, et qui accompagne chacune de ses traductions d'une postface. Au-delà du plaisir certain que les lecteurs tireront de ce jeu de reflets issu du gré des rythmes de l'édition, il est indéniable que ce strabisme laissera mieux ressortir le cheminement singulier de Zanzotto, depuis la posture maniériste de ses débuts vers cette poésie hybride, à la fois expérimentale et lyrique, qu'il écrira à partir des années 1960, lors du tournant de son ouvrage majeur, *La Beauté* (1968).

Vocatif paraît au lendemain de la plus grave des crises névrotiques traversées par le poète, et surgit ainsi de ce silence effleurant l'aphasie qui surplombera dès lors l'œuvre tout entière, comme sa menace et son pendant. Le recueil porte jusqu'à une tension maximale le ton hyper-littéraire des premiers ouvrages, faisant de la langue de la haute tradition poétique italienne, maniée de façon savante et libre par Zanzotto, l'unique lieu possible où se réfugier après les horreurs de la guerre – et adhère de manière ardente au paysage natif, cette rive gauche du fleuve Piave portant les traces de la Grande Guerre que déchiffrera ensuite *Le Galatée au Bois* (1978). Le livre est le seul endroit où « exister psychiquement » (selon le titre d'un de ses poèmes clé) dans un temps catastrophique jugé désormais indicible. Endossant les habits impossibles du poète pétrarquiste *post litteram*, Zanzotto prend la parole de manière expressément tardive et se présente volontiers comme le « dernier des hermétiques » à un moment où est en cours la révision de l'hermétisme par ses propres protagonistes, au contact d'une langue moyenne apportée par la massification de la société italienne. Par son échappée hors du temps, finalement proche de ce « hors le temps imparti » attribué à l'Histoire par *La Beauté*, *Vocatif* dit l'inactualité foncière de l'écriture après le désastre, cette impossibilité qui la traverse de plein fouet. D'abord par une exaspération de la voix élégiaque du recueil :

« *Et dans mon cœur je découvre*

écrite l'élégie,

et n'ai la pudeur de mon pleur

ni de l'écho invoqué… »

PAYSAGE BARRÉ

Ensuite par une mise en tension du dispositif lyrique qui campe un *je* grammaticalisé, à peine existant ou décidément posthume, et un *tu* évidé ou toujours en fuite, qu'on peut retrouver côte à côte dans le poème « Première personne » :

« *– Moi – en tremblements continus – moi – disparu*

et présent : jamais elle ne vient

ton heure.

[…]

Toi, halètement contraint et interrompu,

maintenant, maintenant et toujours,

insatiable et blafarde poursuite. »

Sorte de recueil-tombeau, « ci-gît » généralisé jusqu'au moi poétique lui-même (« *Étendu dans ma vraie / voix, je m'avance dans la stase/ première*… », lit-on plus loin), *Vocatif* est aussi ponctué par les élégies dédiées aux figures ensevelies dans le paysage, de la sœur morte aux martyrs partisans, « *camarades qui ont couru en avant* ». Thème, celui des compagnons résistants dont le poète n'a pas pu partager jusqu'au bout la lutte, qui rythmera de façon lancinante l'œuvre entière de Zanzotto, jusqu'à « Diplopies, surimpressions (1945-1995) », poème du recueil éponyme, où ces martyrs sont assimilés par le « tremblotement » de la prairie. Nous ne sommes pas loin de l'expérience de culpabilité d'une résistance empêchée au cœur de l'œuvre de cet autre grand poète italien et traducteur de Char, Vittorio Sereni, son aîné de quelques années.

« *De nulle part n'arrivaient vers moi des effets de vérité qui ne soient destructeurs, tandis qu'en moi s'accumulaient, comme pour donner au moi une sorte de superconsistance dure comme fer, des couches de plus en plus maudites d'angoisse* », écrira plus tard le poète à propos de *Vocatif*, au seuil duquel s'érige la barrière de l'épigraphe de Paul Eluard : « *Ce qui est digne d'être aimé / contre ce qui s'anéantit* ». Dans les années 1960 se dessine pourtant une barrière autrement plus poreuse et fragile pour ce *locus amoenus*, ce village-cocon que *Vocatif* persistait à faire vivre « dans la coquille ». Face au « nulle part » (le « *gnessulogo* », l'« aucun-lieu » du *Galaté au Bois*) le nid lyrique constitué par les premiers recueils se fissure à jamais, pour la déclinaison d'un *Heimat* en porte-à-faux, perpétuellement renversé.

Surimpressions survient justement au bout de ces multiples retournements, de ces cabrioles infinies à la Munchausen poursuivies par la poésie de Zanzotto, avant le dernier livre testamentaire de *Conglomerati* (2009). Publication supplémentaire, s'ajoutant deux ans après aux œuvres presque complètes parues chez Mondadori en 1999, comme en voulant exorciser le monument grâce au mécanisme du plus un, *Surimpressions* arrive vraiment après tout. *Météo*, trois ans plus tôt, constatait les effets dévastateurs de la globalisation sur le paysage. *Surimpressions* enregistre quant à lui une post-nature définitivement transfigurée en *land-art*. Ainsi des « Palù », ces zones marécageuses transformées dès le Moyen Âge par les moines cisterciens en prés en damiers entourés d'eaux courantes, et que menace de disparition l'agriculture « *aveugle et envahissante* » de la Vénétie en plastique des années deux mille. Ces « *Miroirs du Léthé/ reposant ici en eux-mêmes* » nous donnent, après les *Holzwege* que composait la géographie de *Galaté*, l'image inédite d'une nature perdue, mise en abîme, encerclant l'homme qui s'y reflète jusqu'à s'y perdre :

« "*Ce sont des lieux froids, vierges qui*

éloignent

la main de l'homme" – dit un homme

triste ; et il est pourtant absorbé, en eux assumé.

Enchevêtrements d'eaux et de désirs

d'arborescences pures,

dominos de mystères

tombant l'un après l'autre en eux-mêmes

attirés dans le touffu du finir

sans fin… »

Plus aucune existence, plus d'homme ni de paysage ; seulement la page rhizomatique d'un « lieu pris au mot », réceptacle cumulatif, fatras sans montage de signes, de gribouillis, de notes d'auteurs, de résidus de toute sorte, telles les inscriptions sur les murs de la maison de campagne *Ligonàs*, dont les fenêtres servent de filtre optique pour regarder le paysage, qui devient à son tour

PAYSAGE BARRÉ

« écran extralucide ». Poésie-web, comme *Météo* avait été une poésie-*live*, télévisuelle, *Surimpressions* condense le je lyrique en ce « otto@zn.it » en bas de page du poème-mail envoyé à la lune, où l'héritage de Leopardi revient une fois de plus. Plus encore que du jeu de la superposition littéraire, que des surimpressions intertextuelles auxquelles Zanzotto nous a habitués depuis longtemps, ce sont des « *envahissements dignes de tatouage* », comme nous en prévient l'auteur, qui meuvent l'écriture. Envahissements qui rejoignent celui des mauvaises herbes, d'une nature déréglée, transgénique, comme ce poirier « *géant – et presque horriblement/ FRUCTIFÉRISSANT* ». Dans *Surimpressions*, cette post-nature semble donner lieu à une néo-poésie, que le poète Giovanni Raboni associait très justement à une « archéologie du futur ».

À se demander si, finalement, le point de raccord entre les deux livres figurant ici ne tenait pas tant au paysage qu'à sa construction fictive, fantasmatique. Somme toute, le « *vert très haut,/ le très riche nihil* » de *Vocatif* n'est pas si distant de cette nouvelle nature du dernier Zanzotto. Peut-être « Les paysages premiers » du recueil de 1957 sont-ils d'entrée de jeu la trace peinte de ce paysage natal, barré dès l'origine, pour lequel *Surimpressions* trouvera la formule idéale :

« *Non, tu ne m'as jamais trahi, [~~paysage~~]*

sur toi

j'ai déversé tout ce que toi

absent infini, accueil infini

ne peux avoir : le noir du destin/nuage

adverse ou de la faute, du gouffre implosif. »

Le soldat laboureur

Le dernier opus ambulatoire d'Antoine de Baecque ne bat pas la campagne électorale. Il célèbre et étudie une marque, Godillot, devenue un terme courant, un nom commun. Ce qui est un rare destin comme Godin ou Frigidaire, qui ont perdu leur majuscule. Comme le dernier, devenu familièrement frigo, godillot s'est décliné populairement en godasse. Il est entré, sans précaution sur le seuil, dans l'art et son histoire par le génie de Vincent Van Gogh. Lequel a fait d'une paire de souliers une sorte de nature morte (l'expression anglaise* still life *serait plus pertinente pour qualifier la paire au repos, quittée par les pieds qui l'animent).

par Jean-Louis Tissier

Antoine de Baecque
Les godillots
Manifeste pour une histoire marchée
Anamosa, 256 p., 18,50 €.

Le sous-titre, « Manifeste pour une histoire marchée », développe des positions qui avaient été évoquées dans sa *Traversée des Alpes*, et dont le chemin était balisé par l'histoire des mobilités anciennes portées par le GR5 contemporain. Dans le présent ouvrage le godillot, objet trivial, devient pour l'historien un guide chronologique qui le met à pied d'œuvre pour explorer plusieurs champs de recherche : histoire industrielle, histoire militaire et politique, histoire du travail et du loisir, avec une étape, un intermède, dans l'histoire de l'art et de la philosophie. Michelle Perrot avec *Histoires de chambres* ou Pascal Dibie avec *Ethnologie de la porte* ont initié ce parti

LE SOLDAT LABOUREUR

d'un certain ordinaire pour explorer les richesses insoupçonnées de ces choses communes.

Antoine de Baecque a choisi ces gros souliers, attributs qui n'ont rien d'accessoires car ils assurent aux marcheurs une protection durable de la part anatomique qui porte et emporte le corps mobile. Cette histoire marchée débute comme une ego-histoire puisque que le texte commence par le récit de la découverte attendrie, dans un carton – d'archives ? – à l'enseigne du Vieux campeur, des premières chaussures de marche de l'auteur. Tout le souvenir se niche dans ces premiers pas qui ont arpenté le Vercors, haut-lieu de l'histoire familiale. Mais la grande histoire n'est ni perdue de vue, ni lâchée par une rumination introvertie. L'auteur, historien singulier et reconnu, retrouve vite et suit la trace vivace des pratiques contraintes ou ludiques que les godillots ont permis. En cinq séquences sur un siècle, du Second Empire de Badinguet à la Cinquième République du Général, Antoine de Baecque nous conduit de la matérialité du cuir dur à la symbolique de l'inconditionnalité politique.

Soit une forme de chaussure ancienne, solide et montante, le brodequin dit napolitain, que les militaires français découvrent et adoptent pour équiper les bataillons chargés de défendre le territoire et de conquérir outre-mer. On est en 1859, Alexis Godillot, sûr du marché public lucratif, lance son entreprise industrielle au 61, rue Rochechouart à Paris. L'établissement fut, en France, un pionnier du travail à la chaine : des peaux initiales à la chaussure prête à servir la division des ateliers mécanisés permet de produire jusqu'à un million de chaussures par an en 1868. La performance industrielle n'empêchera pas la débâcle militaire de Sedan, mais l'esprit de la revanche assure au fournisseur des commandes substantielles.

Pendant quatre décennies les godillots seront les compagnons du fantassin formé par d'interminables marches et des exercices de manœuvres. Des études minutieuses menées par la chronophotographie d'Etienne-Jules Marey permettent d'analyser les postures de la marche et prétendent optimiser celle du soldat. Ce qui implique de réformer les pratiques de marche acquises du jeune paysan ou ouvrier, tâche plutôt téméraire ! Le compagnonnage forcé du soldat et de ses souliers sera l'un des sujets préférés du répertoire du caf'conc : les godillots du pioupiou, du bidasse, du poilu, seront célébrés dans les cafés concerts des villes de garnison et à Paris : « *Ils sont lourds dans le sac…* ». Antoine de

Baecque rappelle les nombreuses variantes de cette poésie de tourlourou, dont les pieds, cloutés, n'ont rien des semelles de vent.

L'intermède des souliers de Van Gogh permet à Antoine de Baecque de revenir sur une série de neuf tableaux peints pendant l'hiver 1886-1887. Des études, dans lesquelles Van Gogh joue des positions et des éclairages sur ces souliers du peuple, usagés, voire éculés. L'historien reprend un dossier ouvert par Heidegger en 1936, repris par Derrida en 1977, qui avait entre-temps été investi par l'historien de l'art Meyer Schapiro. Heidegger avait trouvé dans cette paire « *l'être de l'étant* », le symbole d'une paysannerie idéale, travailleuse de la terre (l'armée allemande marchant en bottes, le godillot ne pouvait être martial au Pays de Bade…). Jacques Derrida se saisit en 1977 de la paire en question, il s'amuse de l'interprétation

LE SOLDAT LABOUREUR

heideggerienne sous le titre « Restitutions, de la vérité en pointure ».

Antoine de Baecque se garde bien d'arbitrer et de conclure ce dossier où les concepts ont du mal à trouver chaussures à leurs pieds. La prudence historienne s'écarte, à pas menus, de ces chemins interprétatifs qui ne mènent pas très loin, sinon nulle part. Il choisit de retrouver le moment dans l'œuvre de Van Gogh, la trace de cette expérience dans sa correspondance. Ces souliers seraient un autoportrait du peintre confronté à la misère de sa condition d'artiste.

Les godillots ont bien été des chaussures des campagnes. Antoine de Baecque expose cette ruralisation, qui est une dialectique rurale entre les sabots et les godillots. Les sabots ont chaussé des siècles durant, voire des millénaires, les paysans. Le sabotier était l'un des artisans du village, il façonnait une bûche pour lui donner la forme du sabot, abri rigide du pied que le paysan aménageait à sa convenance de tissu ou de paille. Le sabot protégeait du froid, se retirait ou se remettait à volonté au seuil du logis, permettait de peser fort sur la bêche. Usés, ils finissaient dans la cheminée pour allumer le feu.

Quand le fantassin rural a rapporté de la guerre ses godillots, ceux-ci trouvèrent à la ferme les sabots. Il fallut choisir entre ces pair(e)s : aux sabots les travaux des champs, par temps humide, et de l'étable, aux godillots les marches sur terrain sec et les sorties de chasse.

Quand le randonneur civilise les gros souliers militaires, c'est moins une adoption qu'une adaptation. Le développement de la marche de loisirs va donner aux godillots une valeur de liberté, même si le mouvement scout l'accompagne encore d'un uniforme. Puis les mouvements de jeunesse, sous le slogan de Léo Lagrange (« *Les godillots permettent aux jeunes de se libérer de la ville. Les inégalités disparaissent avec les mêmes chaussures pour tous…* ») vont diffuser son usage récréatif et social. Ses semelles à clous vont tracer les premiers chemins de randonnée dès les années trente mais leur rusticité va être aménagée par l'usage du caoutchouc. C'est en Italie, d'où venait le brodequin napolitain, que se réalise l'innovation qui combine le bon vieux cuir de la tige et la semelle synthétique élaborée par Pirelli. Les cordonniers lombards de la montagne et les chimistes milanais conçoivent la nouvelle chaussure Vibram. L'innovation va faire des émules de ce côté-ci des Alpes, à Grenoble. Le caoutchouc remplace les semelles d'avant et donne un nouvel essor à la randonnée : en trois décennies la paire a perdu 50% de son poids. Antoine de Baecque note que, dans l'armée, les rangers (BMJA, brodequin de marche à jambière attenante…) remplacent les godillots vers 1960. Soit un siècle d'endurance pour le meilleur et pour le pire : certains monuments aux morts en gardent la forme de bronze aux pieds des poilus héroïques.

L'usage politique de la notion de « godillots » date des débuts de la Cinquième République. L'expression a été revendiquée par les fidèles de la politique de son fondateur, Charles de Gaulle. Leur inconditionnalité a été reprise et sans cesse illustrée par *Le Canard Enchaîné*. Autour du thème des godillots s'affairent tous les talents d'écritures et de dessins de la rédaction du palmipède satirique : A. Ribaud, R. Bacri, R. Tréno pour les mots, R. Moisan, J. Lap, Escaro pour les traits. Un *Dictionnaire des godillots* publié en 1967 parachève ce moment historique. Cette fortune critique marque à la fois une consécration symbolique et une mise au rebut de cet article chaussant dont les traces ont marqué durablement l'histoire nationale, du front exposé au nord-est aux pentes montagnardes souvent résistantes.

Cette édition comporte une belle iconographie qui permet de voir le godillot sous toutes ses coutures, de l'usine-modèle de Mr. Godillot aux photos des randonneurs bienheureux. Cet ensemble est évidemment dominé par les misères de Van Gogh, mais les dessins du *Canard Enchaîné* sont un contre-point éloquent à verser aux archives de la vie politique.

On fera observer au professeur de Baecque que certains de ses pairs ont été des universitaires à godillots et à guêtres : géologues, botanistes, géographes ont conjugué empiriquement les joies du terrain et le confort, relatif, des godillots. Toute une iconographie disciplinaire de la première moitié du XXe siècle atteste de ce versant scientifique par des photos de groupes et en pieds : ceux des profs dans des souliers rôdés, ceux des étudiants dans des godillots qui restent « à faire », comme leur savoir à construire. Dans *Saudade* on découvre que le leica du jeune Lévi-Strauss, qui n'était pas le pinceau de Van Gogh, a saisi en gros plan le godillot du « maître » Emmanuel de Martonne excursionnant dans la Serra do Mar, dans l'arrière-pays de Rio de Janeiro.

Cet article a été publié sur *Mediapart*.

Albert Cossery : l'art du désœuvrement

« Tant que j'aurai un peu de pain à portée de ma main / Une gourde de vin et un morceau de viande, / Et que nous pourrons tous les deux nous asseoir dans la solitude, / Aucun sultan ne m'aura pour convive dans ses plus somptueux festins », *dit Omar Khayyam dans l'un de ses* Quatrains.

par Linda Lê

Rodolphe Christin
Le désert des ambitions : Avec Albert Cossery
L'Échappée, 143 p., 14 €

Celui qui devait cacher ses vers, craignant le fanatisme du peuple, aurait pu être le fondateur de toute une lignée de « propres-à-rien », flâneurs insouciants, soûlographes patentés, apôtres du désœuvrement, dénonciateurs de l'imposture du monde, agents de la subversion, qui, comme Bartleby le scribe, « préféreraient ne pas ». De Stevenson, qui rappelle combien la faculté d'être oisif est la marque d'une nature généreuse et d'une conscience aiguë de sa propre identité, à Robert Walser, qui avoue avoir pour seule ambition d'être un « zéro tout rond », de Knut Hamsun, dont les vagabonds, jouant en sourdine, refusent de rentrer dans le rang, à Hermann Hesse, avec ses essais de paresse sur des rôdeurs sans feu ni lieu, les fileurs de rêves ne manquent pas dans la littérature mondiale.

À la liste de tous ces irrécupérables, coupables du crime de lèse-respectabilité, il conviendrait d'ajouter le nom d'Albert Cossery, ce disciple de Diogène né au Caire en 1913 et mort à Paris en 2008, dans un petit hôtel de Saint-Germain-des-Prés, cet « hédoniste du peu », comme l'appelle Rodolphe Christin dans le fraternel hommage qu'il lui rend, reconnaissant sa dette à l'égard de celui grâce à qui il a découvert la « part archaïque » de son « âme », comme il l'avoue sans craindre d'employer un mot que d'aucuns, se croyant à l'avant-poste de la modernité, jugeraient désuet.

« Ils étaient vivants et ils m'ont parlé », aurait pu dire Rodolphe Christin des livres d'Albert Cossery, avec la même fébrilité que Henry Miller naguère quand il confiait la joie ressentie à se mettre à l'écoute de certaines œuvres indispensables à sa survie. L'essai de Rodolphe Christin est aussi bien la confession d'un lecteur qu'un portrait d'Albert Cossery en jeune fainéant, en contemporain de Cioran et de Debord, en amoureux des beautés à peine pubères, en vieil alchimiste, en écrivain pour ainsi dire clandestin, non parce qu'il ne connaissait pas le succès, mais parce qu'au lieu de se livrer à tous

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 Ehrsam, Marie Étienne, Claude Fiérobe, Jacques Fressard, Georges-Arthur Goldschmidt, Dominique Goy-Blanquet, Claude Grimal, Odile Hunoult, Linda Lê, Alain Joubert, Liliane Kerjan, Gilles Lapouge, Gilbert Lascault, Monique Le Roux, Lucien Logette, Jean-Jacques Marie, Vincent Milliot, Christian Mouze, Maurice Mourier, Gabrielle Napoli, Gérard Noiret, Yves Peyré, Évelyne Pieiller, Michel Plon, Marc Porée, Jean-Yves Potel, Hugo Pradelle, Dominique Rabourdin, Georges Raillard, Shoshana Rappaport-Jaccottet, Steven Sampson, Gisèle Sapiro, Catriona Seth, Christine Spianti, Jean-Luc Tiesset

In memoriam Pierre Pachet, Agnès Vaquin

Numéro ISSN : 2491-6315

Responsable de la publication
Association En attendant Nadeau

Relations publiques
Hugo Pradelle

Édition
Raphaël Czarny

Correction
Claude Grimal, Gabrielle Napoli

Contact
info@en-attendant-nadeau.fr

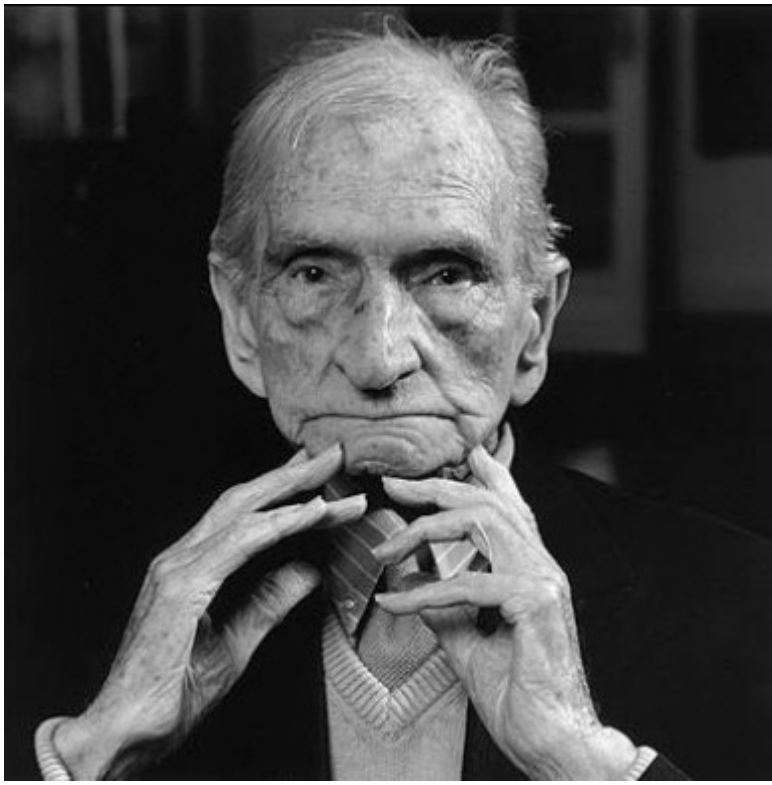
Lettre d'information
newsletter@en-attendant-nadeau.fr

les jeux de dupes et de peiner à la tâche pour s'enrichir, il préférait vivre de façon à ne pas être rangé dans la catégorie des morts-vivants, ces affairés plongés dans un perpétuel état comateux, toujours occupés à jouer des coudes pour se faire une place au soleil.

Les huit livres, tous écrits en français, qu'Albert Cossery a légués à la postérité sont autant de bréviaires pour une rébellion par la dérision. À l'opposé des tristes et des besogneux, ceux qui « *font carrière en suivant la commune routine* », les personnages de Cossery, mendiants, poètes, chanteurs des rues, prostituées, voleurs, esthètes des bas-fonds, forment une cour des miracles où les farceurs sont rois, où résonne, dit-il dans *Les couleurs de l'infamie* (1999), le rire de qui veut « *découvrir la face ignoble et grotesque des puissants de ce monde* ».

Dans *La violence et la dérision*, qui date de 1964, un groupe de malicieux frondeurs a décidé de mettre au service de la révolution l'arme terrible de la dérision pour en finir avec les autocrates. Un cortège de miteux traverse ce roman, comme tous les romans d'Albert Cossery, l'adepte de la résistance passive, qui a enseigné à ses antihéros loqueteux comment élever la paresse au rang de l'un des beaux-arts (*Les fainéants dans la vallée fertile*), comment s'opposer aux affidés des gredins au pouvoir, comment se soustraire à la toute-puissance du réel : en dormant tout son content (ce qui, soit dit en passant, n'est pas sans rappeler l'épitaphe que La Fontaine avait voulue pour sa tombe : « *Jean s'en alla comme il était venu , / Mangea le fond avec le revenu, / Tint les trésors chose peu nécessaire. / Quant à son temps, bien sut le dispenser : / Deux parts en fit, dont il soulait passer, / L'une à dormir, et l'autre à ne rien faire* »). Il faut dormir tout son soûl, insiste Rodolphe Christin à la suite d'Albert Cossery, car le dormeur est le double nocturne de l'agitateur et le sommeil « l'utopie réalisée ».

Aveugles, manchots, boiteux – tous les « boueux » dans ce monde interlope – ont la fierté de ceux qui plient mais ne rompent pas. On ignore si ces marginaux sont des illuminés, des anarchistes ou des acolytes de malfaiteurs. Ces « hommes oubliés de Dieu », ces « mendiants et orgueilleux », ne sont pas des plaintifs réclamant un peu d'attention d'Allah. Même frappés de tares définitives, ils donnent l'impression de mener leur existence en marge de la normalité avec une espèce de sérénité que leur envieraient des maîtres de la sagesse, sérénité mâtinée d'amusement devant le « *spectacle permanent de la folie stupide* » qu'offrent leurs prochains.



Même si un livre comme *Une ambition dans le désert* se révèle impitoyable envers les « *mensonges sur lesquels repose tout le système social* », même si Albert Cossery fait plusieurs fois allusion à la « *précarité des civilisations matérialistes et leur immanquable liquidation* », il serait aventuré de voir en lui un de ces prophètes du pire qui prolifèrent depuis la fin du siècle dernier. Ni d'avant-garde ni d'arrière-garde, il est à l'image d'Omar Khayyam : un solitaire qui a planté sa tente là où il se trouve hors d'atteinte. Il se rit des entreprises humaines. Il avoue aimer le vin, les femmes et, pardessus tout, la liberté. Quant à la gloire, dans *Un complot de saltimbanques*, l'un des personnages, comme s'il parlait au nom d'Albert Cossery lui-même, nous rappelle qu'il n'a aucune ambition car, dit-il, il faut avoir une âme basse pour souhaiter la célébrité dans le monde « débile » qu'est le nôtre. Rodolphe Christin cite à plusieurs reprises *La société du spectacle* à propos de l'attitude de refus d'Albert Cossery, mais c'est sur la confidence d'un autre livre de Guy Debord, *Panégyrique*, qu'il faudrait conclure cette invitation au voyage en compagnie d'un réfractaire au cœur nomade qui ne se souciait guère des modes : « *Quand "être absolument moderne" est devenu une loi spéciale proclamée par le tyran, ce que l'honnête esclave craint plus que tout, c'est que l'on puisse le soupçonner d'être passéiste.* »

Quand le sexe est entré dans la politique

Une remarquable biographie de Guy Hocquenghem, écrivain et militant homosexuel un peu oublié, offre l'occasion de revenir sur une époque où, dans la foulée de Mai 68, le sexe est entré dans la politique. Le travail d'Antoine Idier ne se limite pas au portrait d'un personnage, aussi attachant qu'irritant, dont il édite par ailleurs un recueil d'articles. Il restitue les enjeux et débats d'une période « folle » de notre histoire récente.

par Jean-Yves Potel

Antoine Idier
Les vies de Guy Hocquenghem
Politique, sexualité, culture
Fayard, 354 p., 22 €

Guy Hocquenghem
Un journal de rêve
Verticales, 318 p., 22 €

En France, la révolution sexuelle des années soixante éclata dans les années soixante-dix. Bien sûr, des signes, des pratiques et des théories hétérodoxes se manifestaient depuis longtemps, et témoignaient d'un changement d'ambiance. Mais le conformisme sexuel dominait encore les milieux à la pointe de la contestation. Ils n'ont été ébranlés sérieusement que par le grand chambardement de Mai qui libéra, entre autres, ceux qui se cachaient, ou n'osaient pas, ou n'étaient pas écoutés. Ceux-là prirent la parole, se libérèrent, non sans provocations. Dorénavant, ils pouvaient se comporter autrement.

Le désir homosexuel

Antoine Idier brosse un tableau pertinent de cette période (qu'il n'a pas connue) ; il rend compte d'une atmosphère et d'une liberté dont on n'a plus idée aujourd'hui. Se mélangeaient des désirs fous, le culte de l'insolence, des interrogations sur tout, et des propos révolutionnaires, dogmatiques ou imaginaires, face au conservatisme bourgeois. La revue *Partisans*, un des forums de ce moment **[1]**, avait publié plusieurs dossiers retentissants intitulés « Sexualité et répression » (1966 & 1972) et proclamé l'année 1970 « Année zéro de la libération des femmes » (été 1970).

Du point de vue d'un jeune homosexuel (Hocquenghem est né en 1946), ce contexte devint une expérience émancipatrice. À un ami rencontré dans un café du Quartier latin juste après Mai, il proclamait : « *Ce qui vient de se passer n'est pas une affaire de politique mais une affaire de civilisation, de changement de civilisation.* » Idier retient deux moments dans la vie d'Hocquenghem qui résument ce changement. Avant Mai, c'était à l'École normale supérieure de la rue d'Ulm, bastion des maoïstes de l'Union des jeunesses communistes marxiste léniniste (UJC-ML), biberonnés par Louis Althusser. Hocquenghem était à la Jeunesse communiste révolutionnaire (JCR), une organisation trotskiste libertaire. Un jour, lors d'une assemble générale de l'UNEF, il fut apostrophé par un dirigeant étudiant de l'autre organisation trotskiste dogmatique, l'Organisation communiste internationaliste (OCI), lequel « *se mit à hurler : "Et en plus H. est homosexuel. Votre groupe admet des petit-bourgeois dégénérés et vicieux".* » Ce fut un choc : « *Mon cœur s'arrête de battre une seconde,* a-t-il écrit plus tard, *et puis j'éprouve une sensation glacée, étrange, – comme si on m'avait mis à nu devant tous.* » Quand ses amis politiques lui demandèrent : « *C'est vrai ?* », le jeune révolutionnaire « *rougit comme une jeune fille à barbe, comprenant enfin l'inconvenance de la question : 'Tu es fou ! Quelle idée !' Réponse dont j'ai encore honte un demi siècle après* », confia-t-il dans son dernier texte autobiographique, *L'amphithéâtre des morts*.

Deuxième moment, après Mai, quand il traînait dans les réunions militantes qui s'échinaient à construire un parti révolutionnaire pour préparer le « grand soir », il s'en moqua. Avec ses amis, il n'a pas participé à la création de la Ligue communiste par les anciens de la JCR (avril 1969), s'est rapproché un temps des maoïstes de la *Cause du peuple* qui inventaient une révolution culturelle en Chine, et surtout a rejeté le « politisme ». Il voulait « *faire la révolution en la vivant* », selon une formule de Jean-Michel Gerassi, avec lequel il avait découvert la contre culture

QUAND LE SEXE EST ENTRÉ DANS LA POLITIQUE

américaine lors d'un voyage en Californie l'été 1969. Reprenant le *Do it !* de Jerry Rubin, il répétait : « *laissez tomber* », « *ne gardez pas vos rêves pour demain. Ça vieillit mal… Ne nous laissons plus avoir : vivons maintenant.* »

Une affirmation qui l'a conduit à assumer publiquement son homosexualité, à ne plus en avoir honte mais à en faire un combat. Sentant « *l'appel du sexe dans la forêt* », il fut de ceux et celles qui fondèrent en mars 1971 le Front homosexuel d'action révolutionnaire (FHAR), à la suite du chahut d'une émission en public de Ménie Grégoire sur RTL consacrée à l'homosexualité. « *Selon Hocquenghem*, écrit son biographe, *la naissance du FHAR est due "essentiellement à la brèche qui a été ouverte par le MLF". Le féminisme "crée les conditions d'une nouvelle compréhension de ce qu'on appelle les luttes. On est femme avant d'être trotskyste ou maoïste, pourquoi pas pédé ?" Les deux mouvements partagent la même contestation du marxisme.* » Et il s'y donna à fond. Il fut l'un des principaux auteurs du numéro 12 du « quinzomadaire » *Tout ! Ce que nous voulons : Tout*. Ce numéro historique consacré à la libération (homo)sexuelle est vendu dans le cortège du 1er mai 1971 qu'a rejoint le FHAR : « Au lieu de défiler dans l'ordre et la dignité, on dansait, on s'embrassait, on se caressait, on chantait » raconte-il ; « *La lutte des classes passe aussi par les corps* ». Lors d'un débat salle Pleyel sur le droit à l'avortement, Hocquenghem se fit remarquer par un journaliste qui lui proposa de publier son témoignage dans *Le Nouvel observateur*, ce qui donna un autoportrait en homosexuel, le 10 janvier 1972, un scandale et une grande audience. Un des premiers *coming out*.

En fait, ce moment marque, selon Idier, l'amorce d'un « *retrait de l'exubérance collective.* » Le jeune homme de 25 ans s'interrogea très vite sur la signification de cette affirmation dans l'ambiance permissive de ce début des années 1970 : « *Tous les jours*, écrit-il en 1973, *je rencontre vingt types dont le regard m'apprend qu'ils parlent au représentant de l'homosexualité.* » Plus fondamentalement, il en vint à mettre en cause la catégorie elle-même : « *Ce qui pose problème n'est pas le désir homosexuel, c'est la peur de l'homosexualité* » affirme-t-il dans son premier livre majeur *Le Désir homosexuel* (1972). Elle est une « *fabrication du monde normal* », une « *catégorie psycho-policière.* » Ce qui l'opposait à l'approche psychanalytique, que ce soit sous la forme freudo-marxiste de Reich et Marcuse, ou via le retour à Freud de Lacan. Il s'identifiait au contraire à l'économie libidinale et aux machines désirantes de Gilles Deleuze et Félix Guattari qui publiaient, au même moment, leur *Anti-Œdipe* (1973). Deleuze préfaça d'ailleurs le livre suivant, *L'Après-mai des faunes* (1974), et approuvait ces « *doutes sur l'existence de l'homosexualité* » tout en laissant entendre que le désir homosexuel pouvait être créateur de normes. Idier le reprend : « *On aperçoit ce qui fait problème quand Hocquenghem prétend que certains comportements homosexuels, en eux-mêmes, seraient subversifs : les énoncés critiques deviennent tout simplement normatifs. C'est d'ailleurs une des explications aujourd'hui de l'engouement pour* Le Désir homosexuel *d'auteurs de la théorie queer qui sombrent dans les mêmes travers…* »

Le polémiste des « années d'hiver »

Hocquenghem a fixé dans ses deux livres l'essentiel de sa pensée politique du désir – « *désir de jouir quel que soit le système* » – et de la révolution (homo)sexuelle. Devenu une personnalité médiatique, écrivain et journaliste, cela ne s'est pas fait pas sans heurts multiples avec d'autres composantes de l'Après-mai. Son biographe en retrace l'histoire, et en souligne les impasses ou ambiguïtés. Il s'est heurté par exemple aux féministes, y compris à une partie des lesbiennes du FHAR qui très tôt rejoignirent les « Gouines rouges » au sein du MLF. Elles reprochaient au FHAR une parole essentiellement masculine, elles rappelaient que « *les rapports sexuels et affectifs* » sont « *des rapports de pouvoir* » et regrettaient « *une certaine image de la révolution sexuelle en prenant pour critère de base la jouissance, le plus de jouir.* » Dans le n° 15 de *Tout* elles ripostaient par un « *Votre libération sexuelle n'est pas la nôtre !* » Hocquenghem fut sensible à cette critique. Il admit la différence entre les deux idéologies, tout en considérant les deux mouvements, « *alliés naturels* ». Il faudrait citer aussi les attaques des anticolonialistes qui dénonçaient la fascination sexuelle, orientaliste voire raciste, d'homosexuels pour « *les Arabes* ». Hocquenghem leur répondit dans *Tout !* en inversant le discours anti-Arabe des colonialistes : « *Nous nous sommes faits enculer par des Arabes, nous en sommes fiers et nous recommencerons.* » Il n'empêche, Idier ne cache pas son malaise à la lecture de *L'amour en relief*

QUAND LE SEXE EST ENTRÉ DANS LA POLITIQUE

(1981), le premier roman d'Hocquenghem qui met en scène un jeune Tunisien, et ses formulations « ambiguës ».

Avec le « *long hiver des années quatre-vingt* » (Félix Guattari), quand « *le champ des possibles* » ouvert par Mai 68 se rétrécit, Hocquenghem perçut une « *restauration* » conservatrice, et s'en pris « *aux anciens gauchistes* », ses anciens amis, qui renonçaient à leurs utopies et érigeaient « *leur trahison en modèle* ». Cela donna un pamphlet en 1986, *Lettre ouverte à ceux qui sont passés du col Mao au Rotary*, avec ce portrait du « *Renégat* » : « *Il a le nez de Glucksmann, le cigare de July, les lunettes rondes de Coluche, le bronzage de Lang, les cheveux longs de Bizot, la moustache de Debray, la chemise ouverte de BHL et la voix de Kouchner.* » Accusé d'antisémitisme, beaucoup ne lui pardonneront jamais cette diatribe, évidemment excessive, où il redoublait en insultes blessantes, voire odieuses, contre ceux qui soutenaient ou participaient au nouveau pouvoir socialiste. Ce qui l'isola encore.

D'autant qu'au même moment, il s'est trouvé mêlé à des accusations injustifiées de pédophilie. Il avait publié en 1976-1977, avec René Schérer, un numéro spécial de la revue *Recherches* intitulé *Co-ire*, qui rassemblait des réflexions sur l'enfance. Les auteurs s'attachaient « *à faire sortir les enfants de l'enfance* » dans la lignée des travaux de Michel Foucault (*Surveiller et punir*, 1975 ; *La volonté de savoir*, 1976). Ils s'opposaient donc aux visions progressistes du moment qui définissaient un âge de l'enfance, mais surtout ils furent à l'origine, en 1977, d'une campagne en faveur d'une modification de la législation en vigueur qui « *portait plus précisément*, écrit son biographe, *sur l'âge à partir duquel un mineur est présumé en mesure de donner son consentement à une relation sexuelle avec un majeur.* (…) *Il était également question de la répression de l'homosexualité* [puisque le Code pénal] *prévoit un âge du consentement différent si la relation est hétérosexuelle (15 ans) ou homosexuelle (18 ans ; 21 ans avant 1974).* » Or, en 1982, une affaire éclata dans la presse, l'affaire dite du Coral, du nom d'un lieu de vie communautaire pour enfants et adolescents malades. Son animateur, « *qui se référait à Félix Guattari, l'antipsychiatre David Cooper, Fernand Deligny et René Schérer* », fut arrêté, accusé de pédophilie et de pornographie. Son accusateur faisait circuler dans la presse des photos compromettantes. Rapidement l'affaire se révéla une machination policière, les photos étaient truquées. Le dénonciateur fut inculpé de faux et usage de faux, les personnalités citées par la rumeur que reprit une partie de la presse pendant des mois, furent mises hors de cause. Dès le début, Hocquenghem organisa la défense de ses amis, dont René Schérer arrêté et inculpé, il fut sali à son tour, mais surtout il ne recueillit que des soutiens qu'il jugea trop mous (notamment de Foucault et Deleuze). Ce qui accrut son ressentiment.

Il faut savoir gré à Antoine Idier de rendre compte de ces longues et violentes polémiques des années 1980, en historien, avec le recul et la sérénité nécessaire. Journaliste à *Libération* (1978-1982) puis à *Gai Pied Hebdo* (1985-1987), romancier à succès (*La Colère de l'agneau*, 1985, se vendit à des dizaines de milliers d'exemplaires et fut en lice pour le prix Goncourt), Guy Hocquenghem suscita haines et admirations. Les accusations infamantes volaient de tous les côtés, et il se repliait sur lui. En 1986, il apprit être atteint du sida, ce qu'il cacha à ses proches pendant longtemps. Il mourut en 1988 à l'âge de 41 ans.

Le récit d'Idier est honnête et vivant, avec une abondance de citations édifiantes, de part et d'autre, replacées dans leurs contextes ; on y détecte de vieilles oppositions aujourd'hui encore prégnantes dans cette génération. L'auteur s'interroge sur les multiples facettes de cet enfant brillant du printemps 1968, qui prétendait en préserver « *l'éternelle jeunesse* ». Il s'en tire en justifiant son titre : il nous a raconté « *les vies* » et non « *la vie* » d'Hocquenghem. Mettant en garde contre une lecture anachronique de ce cette œuvre originale et stimulante, il en a aussi souligné « *les cahots, les ruptures, les contradictions internes* ». Ce qui donne une biographie passionnante, qui fera référence sur l'histoire des idées de ces années folles. Un livre où l'on voit que le sexe, en politique, peut donner le meilleur comme le pire.

1. **Éditée et dirigée par François Maspero, cette revue emblématique de l'époque n'était pas « *trotskiste* » comme l'affirme à plusieurs reprises Antoine Idier.**

Aimée et Bernard

Les livres autour de correspondances en temps de guerre, notamment avec la remontée des archives privées de la Première Guerre mondiale – en particulier initiée par de « grandes collectes » des Archives de France –, sont nombreux. Les écritures personnelles sont entrées, non plus seulement comme sources mais aussi comme objets d'étude, dans les sciences sociales. Le présent ouvrage part de ces travaux et décrypte remarquablement l'usage de l'écrit en situation de séparation.

par Philippe Artières

Fabien Deshayes et Axel Pohn-Weidinger
L'amour en guerre : Sur les traces d'une correspondance pendant la guerre d'Algérie
Bayard, 328 p., 21,90 €

PC'est la guerre. Mais ce livre va au delà. C'est une enquête étonnante que proposent ces deux jeunes sociologues à partir de quatre-vingts lettres achetées sur une brocante parisienne : elle a pour objet tout autant les acteurs, le couple formé par Aimée et Bernard, que les deux chercheurs, Fabien et Axel. Les deux limiers qui ont l'âge de leurs protagonistes fantômes, en partant des quelques indices contenus dans les mots tracés noir sur blanc, ont reconstitué avec beaucoup de patience l'existence de cet homme et de cette femme. Sans jamais négliger d'indiquer les doutes et les questions qui les habitent, non seulement ils écrivent entre les lignes de ces lettres – dont ils nous livrent de nombreux extraits – mais ils nous racontent aussi la vie avant le départ de Bernard en 1961 pour la Kabylie qui est à l'origine de cette dense correspondance. Ils ne se tiennent pas en surplomb mais plongent dans ces enveloppes, comme on plonge dans une vague, sans savoir où le remous va les entraîner.

L'entreprise était risquée mais, à la manière de deux généalogistes, usant d'une méthodologie qui pourrait s'apparenter à cette science, Fabien et Axel retrouvent Bernard et Aimée et nous offrent un récit troublant sur l'amour impossible en temps de guerre ; sans ménager leurs efforts, les auteurs, avec la même obsession que s'il s'agissait de parents disparus, reconstituent le parcours de ces deux êtres, se rendent sur les lieux où ils vécurent, épousent leurs impressions et leurs sentiments. Cela surprend d'abord, et d'aucuns se demanderont quel intérêt il y a à consulter le bulletin météorologique du jour où Bernard quitte Paris pour Marseille ; d'autres pourront s'inquiéter de voir une étude de cas participer, par l'ingénieux récit qu'en font les auteurs, d'une histoire collective. Reste que ça marche ! On suit l'histoire d'Aimée la jeune Guadeloupéenne, venue en France métropolitaine pour devenir une institutrice mal notée ; on suit Bernard entrer, malgré lui, dans la guerre d'Algérie. Le lecteur dévore la rencontre presque « improbable » de ces deux existences.

Par une habile « mise en récit », les auteurs ne se contentent pas de produire du contexte ; ils inversent le procédé traditionnel consistant à inscrire les deux protagonistes dans leur époque, pour donner à voir *par ce couple l'époque* et faire de celle-ci un véritable troisième acteur. On songe évidemment aux *Parapluies de Cherbourg*, le seul véritable film français sur la guerre d'Algérie ne comportant pas la moindre scène de guerre. Fabien et Axel traquent les petits détails et les agencent les uns avec les autres : ils ont dépouillé les dossiers de carrière de l'Éducation nationale, retrouvé les moindres signes de Bernard en Algérie. Grâce à leur perspicacité, ils nous dévoilent une série de scènes : les écoles élémentaires des années 1950, le monde d'un appelé discret, celui de son unité, mais aussi la vie d'une famille et surtout l'intimité d'un couple.

Sans doute le plus inédit est-il le portrait magnifique que font les deux auteurs d'Aimée, femme noire dans la société française des trente glorieuses, sa débrouille, ses arrangements, ses secrets. Sous la photographie du soldat français en Algérie, il y a donc cette autre, comme en un miroir, aimée et absente. D'elle, les sociologues n'ont pas retrouvé d'images. Mais, indéniablement, avec ce livre et avec Aimée, les deux auteurs de ce livre ont commencé à écrire l'histoire oubliée des femmes antillaises.

La police parisienne du XVIIIe siècle

Dans l'embrasement des journées de juillet 1789, la police royale de Paris s'effondre aussi brutalement que l'Ancien Régime. Comment « l'admirable police » vantée par les visiteurs de la capitale française a-t-elle pu disparaître aussi rapidement alors que tous la disaient omnisciente grâce à une surveillance étroite de la population parisienne ? Plus encore, comment l'édifice policier de la Lieutenance générale, autant admiré que redouté, avait-il réussi à « tenir Paris » pendant plus d'un siècle ? Dans un pays où les relations entre la société et la police sont toujours empreintes de défiance, le « compromis de l'ordre » trouvé au XVIIIe siècle invite à une réflexion historique en profondeur.

par Catherine Denys

Vincent Milliot
« L'admirable police » :
Tenir Paris au siècle des Lumières
Champ Vallon, coll. « Époques », 376 p., 28 €

Ce livre dense et fouillé nous fait pénétrer dans les mécanismes de la police parisienne de l'Ancien Régime. Il complète le précédent ouvrage de Vincent Milliot sur les mémoires du lieutenant général de police Lenoir et résume une vingtaine d'années de recherches sur le sujet dans les archives parisiennes. Le résultat évite les deux écueils trop souvent rencontrés dès qu'il est question de police, à savoir le procès à charge contre les « ripoux », laquais obtus d'un pouvoir liberticide, et l'admiration sans recul pour une police omnisciente et d'une habileté quasi surnaturelle.

Pour sortir des polémiques, rien ne vaut l'immersion dans le fonctionnement de la « machine policière » parisienne du XVIIIe siècle. Trois sortes d'« ouvriers » y travaillent : 48 commissaires, 20 inspecteurs et peut-être 3 000 espions, sans compter les patrouilles des gardes et soldats occupés à la « manutention » de la police. Les premiers, magistrats du Châtelet, le tribunal de première instance de Paris, incarnent le lien indéfectible entre la justice et la police. Plus anciens que le Lieutenant de police créé en 1667, bien assis dans leur charge, comme tous les propriétaires d'offices de grande valeur sous l'Ancien Régime, ils garantissent le maintien d'un « style » de police conforme aux traditions de l'État de justice, que défend également le Parlement de Paris contre la montée en puissance de l'administration royale. Toute l'habileté des lieutenants généraux de police successifs aura été de les diriger vers l'exercice d'une police modernisée, plus proactive, moins intégrée dans les réseaux de voisinage et de métier, sans rejet de leur part ni perte de prestige auprès des populations.

Ainsi se dessinent les silhouettes de commissaires dévoués, proches du lieutenant, comme Pierre Chénon, commissaire du quartier du Louvre et chargé du département de la Bastille et des ordres du roi. Un homme de confiance donc, sur qui Sartine et Lenoir s'appuient directement, mais aussi une autorité de référence dans son quartier, capable de faire cesser une émeute par sa seule présence. Car si certains commissaires préfèrent exercer leur charge tranquillement, en poursuivant davantage les opérations rémunératrices comme la pose de scellés après décès que les voleurs, d'autres deviennent des spécialistes efficaces et zélés, dans la lutte contre la prostitution, la surveillance des logements « garnis », les vols dans les marchés, etc. La compagnie des commissaires elle-même, structure corporative classique d'Ancien Régime, qui aurait pu garantir l'autonomie de ses membres, devient progressivement un outil de promotion et de direction des carrières dans la main du lieutenant.

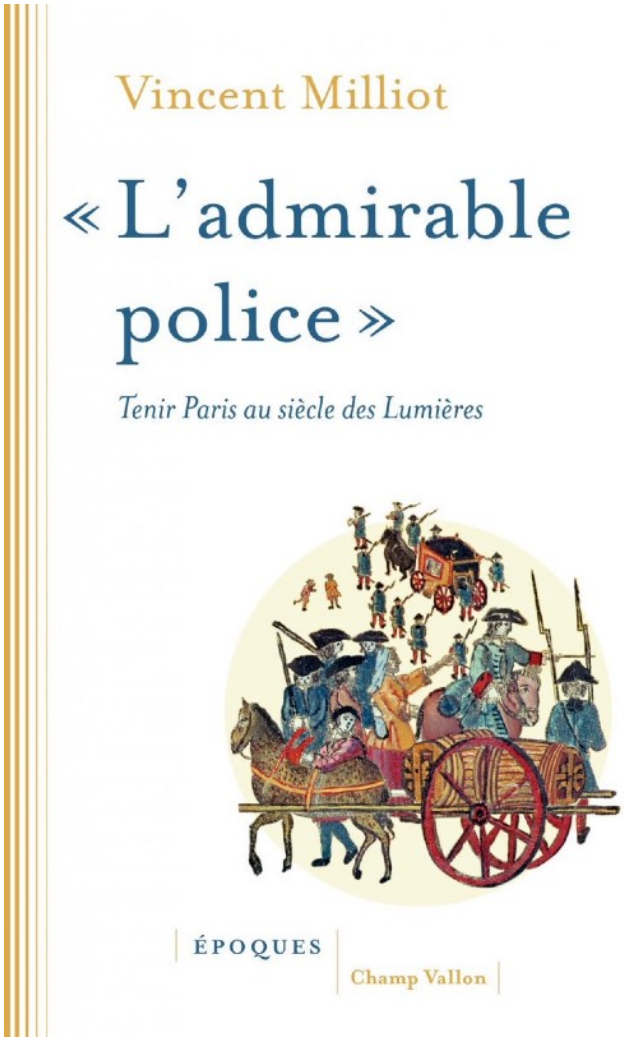
Avec les inspecteurs, le lecteur entre dans la zone grise de la réputation policière. En effet, les inspecteurs de police, créés par le lieutenant d'Argenson à la fin du XVIIe siècle, incarnent longtemps aux yeux des Parisiens (et de certains historiens) l'illégalité, la brutalité, la corruption. En bref, les inspecteurs auraient été les exécuteurs des basses œuvres d'un pouvoir despotique. Le procès mené sous la Régence (1715-1723), qui révèle leurs

LA POLICE PARISIENNE DU XVIIIE SIÈCLE

exactions et pour certains la collusion avec la bande du célèbre bandit Cartouche, les marque pour longtemps d'une infamie apparemment méritée. L'effort de la lieutenance, maintenu durant le siècle, aura été de reprendre en main ces « moutons noirs » pour en faire des officiers de police aussi efficaces que respectés. Cette difficile transformation, qui prend forme avec la refondation du corps à partir de 1740, s'appuie sur une attention rigoureuse portée au recrutement : les militaires, dont la dignité égale celle des magistrats, deviennent les candidats préférés. Plus encore, les lieutenants n'hésitent pas à sanctionner les inspecteurs indélicats ou compromis. Propriétaires d'offices dont la valeur ne cesse de grimper, bénéficiant de revenus confortables, les inspecteurs de police de la fin du siècle peuvent collaborer avec les commissaires à respect égal. Au cœur de la lieutenance, le bureau de Sûreté qui lutte surtout contre le vol, par le renseignement et les recherches de terrain, réunit l'élite de ces policiers, qui expérimentent de nouvelles techniques d'enquête.

Les espions de police, enfin, ne connaissent évidemment pas semblable réhabilitation. Le lynchage d'une « mouche » de police au Palais-Royal au tout début de la Révolution donne la mesure de la haine populaire à leur égard. L'espionnage généralisé est d'ailleurs mis en avant par tous les contempteurs de la police parisienne. Mais, là encore, Vincent Milliot nous invite à dépasser les apparences et à nuancer les évidences trop faciles. Sous cette rubrique générale d'espions de police se dessinent en effet des individus très différents. Les uns sont des indicateurs rémunérés, repris de justice sortis de prison en échange de leur collaboration avec la police, méprisés par celle-ci comme par l'ensemble de la société, mais qui permettent de résoudre les affaires. D'autres, de toutes origines mais avec une forte proportion de domestiques, espionnent réellement les cercles et les milieux dans lesquels la police ne peut pénétrer, des cafés à la mode jusqu'aux salons les plus huppés. D'autres, enfin, sont plutôt des auxiliaires naturels de la police, comme les revendeuses de fripes du Pont-Neuf, qui signalent volontiers les vendeurs suspects aux commissaires et inspecteurs. En échange de leur participation à la lutte contre le vol, la police les protège de la concurrence des revendeurs non autorisés qui cherchent le client n'importe où dans la ville.

Car la police parisienne, comme toutes les polices d'Ancien Régime, a pour objectif majeur d'assurer le bon ordre des êtres et des choses dans une vision



immuable du monde. L'espionnage généralisé tout comme les « enlèvements de police » sont des outils au service d'une vision prophylactique du rôle de la police dans la ville. Il s'agit d'être bien informé pour prévenir les « malheurs » et de retrancher préventivement du corps social les individus fauteurs de désordre. La police écarte les individus qu'elle juge inutiles ou néfastes à la bonne cohésion sociale, comme elle fait enlever du marché les vivres avariés ou traiter de force les prostituées malades. La pratique policière relève de la prophylaxie sociale, la bonne police étant d'abord et avant tout garante de la prospérité et de la sécurité des peuples. Dans cette conception d'une police protectrice et préventive, l'arbitraire n'est donc pas un obstacle ni un sujet de critiques sauf lorsqu'il entraîne des erreurs sur les personnes ou des abus dans les moyens employés. Or, la lieutenance de police les évite de mieux en mieux, en croisant les informations, en surveillant ses personnels, en respectant des formes bureaucratiques élaborées et en recherchant une validation judiciaire rapide. C'est dans cette rigueur croissante, dans cette attention aux procédures, que se justifie aussi l'excellence de cette police parisienne.

LA POLICE PARISIENNE DU XVIIIE SIÈCLE

Si la police « tient » Paris sans problème majeur avant 1789, c'est encore parce que les conceptions de la bonne police rejoignent les attentes sécuritaires de la population, à une époque où la vie reste « fragile ». L'arbitraire policier est accepté comme contrepartie de la protection policière dans la vie quotidienne, surtout lorsqu'il s'insère dans des cadres comme les corporations ou la famille. Si la police est gravement remise en cause lors des émeutes à propos de la rumeur d'enlèvements d'enfants en 1750, les familles font toujours appel au lieutenant pour obtenir des lettres de cachet contre un fils rebelle ou un mari violent. De manière tacite, la police parisienne arrive à maintenir, pendant presque tout le siècle, un « compromis de l'ordre » entre la société et le pouvoir.

Mais ce compromis se révèle fragile lorsque les idées de liberté individuelle et de garantie des droits quittent les tables de travail des philosophes pour atteindre la sphère publique. La surveillance préventive devient pur despotisme sur une société qui aspire à s'émanciper des cadres collectifs contraignants de l'Ancien Régime. Beaucoup hésitent encore entre deux mondes. Des observateurs comme Louis-Sébastien Mercier ou le libraire Hardy témoignent d'une attitude ambivalente vis-à-vis de la police, louant sa capacité à contraindre une « populace » dangereuse, tout en dénonçant son rôle dans la répression des revendications du Parlement. Lorsque les revendications atteignent les fondements de l'organisation sociale de l'Ancien Régime, le compromis noué entre la police et les Parisiens depuis le début du XVIIIe siècle s'effondre et la légende noire d'une police purement despotique peut naître. Exilé loin de Paris dès les débuts de la Révolution, l'ancien lieutenant de police Lenoir voit avec chagrin s'élever des critiques dont il ne peut relever que les excès, impuissant à justifier son « admirable » police, reflet d'une époque révolue.

En définitive, le XVIIIe siècle parisien témoigne de l'équilibre atteint à un moment donné entre les techniques policières et les attentes sociales, mais aussi de la fragilité de cet équilibre toujours à reconstruire, ce qui n'a pas été sans peine depuis la Révolution. À une époque où les critiques contre la police se multiplient, cet exemple historique invite à réfléchir, au-delà des positions partisanes, sur ce qui fonde le lien entre police et société.

En Sorbonne

Ferdinand Alquié (1906-1985) fut pendant plus de trente ans professeur à ce qu'on appelait alors* la *Sorbonne, et y incarna la philosophie. La réédition de ses cours sur les grands rationalistes nous rappelle ce magistère limpide et éveille la nostalgie, non pas de l'être, dont il pensait que tout philosophe est affecté, mais de l'essence de ce métier.

par Pascal Engel

Ferdinand Alquié
Descartes, l'homme et l'œuvre
La Table Ronde, 254 p., 8,70 €

Leçons sur Descartes :
Science et métaphysique chez Descartes
La Table Ronde, 288 p., 10,20 €

Leçons sur Spinoza
La Table Ronde, 461 p., 10,20 €

Malebranche et le rationalisme chrétien
La Table Ronde, 300 p., 8,70 €

La philosophie des sciences
La Table Ronde, 167 p., 7,70 €

Qu'est-ce que comprendre un philosophe
La Table Ronde, 57 p., 11,80 €

Le rituel était immuable. Le professeur émergeait d'un cabinet poussiéreux et s'installait au bureau de l'amphithéâtre bondé, dépliant ses ouvrages et ses notes. Il commençait alors à parler de sa voix rocailleuse à l'accent de Carcassonne, en bégayant un peu (il racontait avoir dans sa jeunesse été au « bbbbbordel »). Mais la clarté, l'organisation rigoureuse de son propos, la fermeté de ses vues, et son autorité l'emportaient. Ferdinand Alquié incarnait non seulement la philosophie en Sorbonne, mais il *était* en grande partie la Sorbonne. Sa spécialité était l'histoire de la philosophie. Il ne s'en

EN SORBONNE

départait jamais, et déclarait qu'« *on ne critique pas un grand philosophe* », et nous exerçait à contempler ces monuments éternels de la pensée. Mais sa thèse, qu'il expose dans *Qu'est-ce que comprendre un philosophe*, était qu'ils n'avaient accédé à cette éternité qu'à travers une expérience personnelle vécue et une « conscience vivante ». Une sorte d'existentialisme à goût spirituel, comme il l'expliquait dans ses livres *Le désir d'éternité* (1943) et *La nostalgie de l'être* (1950).

Là où Sartre disait que l'essentiel c'est la contingence, Alquié disait que dans la contingence on accède à l'éternel. À partir du moi, on s'élève à une éternité qu'on n'atteint qu'en pensée. C'est pourquoi sa thèse s'appelait *La découverte métaphysique de l'homme chez Descartes* (Puf, 1950), racontant l'histoire de l'esprit de Descartes, le penseur de la première personne qui se hisse, par l'épreuve du doute, à la garantie divine et revient aux idées pour fonder la science sur des idées claires et distinctes. Alquié refusait qu'on traitât les grands cartésiens comme des producteurs de structures : il fallait que leurs pensées aient été vécues, et qu'elles aient une histoire. Sa méthode était donc plus génétique que structurale : il fallait suivre le développement des doctrines, et mettre au second plan leurs articulations logiques.

En ce temps là – pour parler comme Clément Rosset –, il y avait en Sorbonne de vraies querelles intellectuelles. Il y avait, dans les études littéraires, celle qui opposait le Racine de Barthes à celui de Picard. Celle qui opposait Alquié à celui qu'il désignait en chaire comme « Martial Gueu-roult » était fameuse. Il ne faisait pas bon, dans une leçon d'agrégation sur le célèbre passage du morceau de cire dans les *Méditations*, prendre le point de vue de Gueroult et valoriser l'entendement et l'intellect par rapport au *cogito* vécu. Mais quand un étudiant se risquait dans sa leçon à prendre le point de vue du Collège de France contre celui de la Sorbonne, Alquié gardait un calme de gentilhomme, et n'engueulait gentiment l'étudiant qu'après l'avoir fait monter dans son bureau, en lui reprochant d'avoir été « plat ».

Alquié, né à Carcassonne, fils de viticulteur, n'était pas normalien, et avait trouvé sa voie seul, comme Descartes, se frottant aux milieux surréalistes qu'il avait connus via Joë Bousquet, et avait gravi tous les échelons de la carrière universitaire. Il était un professeur, du type de ceux qu'il y eut jadis à la Sorbonne, et qui furent balayés par Mai 68 et les réformes successives de l'université : celles de Faure, de Savary, d'Allègre, la LRU (loi relative aux libertés et responsabilités des universités), etc. Le professeur faisait, comme son nom l'indiquait, des cours magistraux : il parlait et on écoutait ou grattait. Il était un mandarin, ce qui voulait dire qu'il avait de l'influence : sur les nominations des jeunes collègues, qu'il patronnait, sur les maisons d'édition, sur les réformes de l'enseignement. Il avait tout simplement de l'autorité, ce qui ne voulait pas nécessairement dire qu'il fût autoritaire (à la différence des mauvais professeurs).

Cet univers a quasiment disparu. La Sorbonne n'est plus qu'une coquille vide. Le professeur est à présent un « animateur » et les étudiants des

« apprenants ». L'idée que quelqu'un puisse savoir plus que son auditoire choque nos contemporains. Le professeur avait des assistants, qui faisaient des « travaux dirigés » et travaillaient en groupe (Deleuze fut l'assistant d'Alquié, et ne s'en porta pas plus mal). Mais l'assistant de nos jours veut faire lui-même des cours magistraux. Que le professeur puisse diriger des thèses est même devenu suspect. Les professeurs ont perdu leur maigre pouvoir depuis belle lurette chez les éditeurs et dans les journaux, et dans la conscience populaire c'est le philosophe médiatique qui a remplacé le « prof », qu'on traite avec mépris d'« universitaire » (c'est d'ailleurs pourquoi des livres comme *Homo academicus* de Bourdieu ont l'air eux-mêmes si datés : ils décrivent un univers qui date de la fin des années 1960).

C'est donc avec nostalgie et reconnaissance qu'on ouvre ces jolies rééditions des cours du Maître, qu'on lisait jadis dans les volumes grisâtres du CEDES et qui nous rendirent de grands services. Ces livres ont vieilli du point de vue de la *scholarship*. Le lecteur qui veut avoir le meilleur d'Alquié comme historien de la philosophie lira plutôt son grand livre sur *Le cartésianisme de Malebranche* (Vrin, 1974) ou son *Rationalisme de Spinoza* (1981). Mais il trouvera toujours dans ces cours les meilleures introductions possibles aux grands rationalistes classiques. Curieusement, Alquié n'écrivait jamais sur Leibniz : il n'aimait pas le côté conciliateur du Hanovrien, ni son côté logicien, mais c'est aussi parce que son rationalisme n'était pas, comme celui de Leibniz et de Couturat (et bien sûr de Gueroult), un rationalisme d'entendement. C'était, comme celui de Kant, avant tout un rationalisme de raison. Alquié pensait que la raison a des limites (l'un de ses livres s'appelle *Solitude de la raison*). Aussi préférait-il de loin Descartes et Malebranche à Spinoza et Leibniz.

Son manuel de philosophie des sciences a vieilli aussi. Mais en des temps où l'on traite la science comme une sorte de fantasmagorie, il est bon que quelques notions élémentaires de la méthode scientifique soient rappelées. Quand rééditera-t-on la *Logique* de Paul Mouy (1944) ? Suggérons à nos gouvernants de mettre ces livres au programme. Ne conçoivent-ils pas les universités comme des superlycées, où les professeurs doivent avant tout enseigner et non faire de la recherche, et où la liberté académique se réduit à l'obéissance au ministre de l'Éducation nationale ?

In verbo veritas

Le philosophe britannique William Charlton, qui a notamment enseigné au Trinity College de Dublin, entreprend dans ce livre de démythifier la métaphysique.

par Frédéric Ernest

William Charlton
Metaphysics and Grammar
Bloomsbury, 234 p., 15 €

Certaines questions, qui n'appartiennent qu'aux philosophes et sonnent étrangement, relèvent de ce qu'on appelle la métaphysique. Par exemple, observe Charlton, si la question « *What time is it ?* » est tout à fait sensée, il n'en va pas de même de celle-ci : « *What is time ?* ». « Qu'est-ce que le temps ? », « qu'est-ce que la vérité ? », « qu'est-ce que le bon ? »; s'agissant de ces questions : « *Nous devons nous enfouir la tête dans le sable de vingt-quatre siècles de littérature philosophique pour nous rendre aveugles à leur bizarrerie.* »

Ce n'est pas que la métaphysique n'existe pas ou qu'elle soit sans intérêt. Mais les sujets dont elle traite ne sont pas des entités que pourraient désigner des mots (« vérité », « existence », « causalité », etc.) ; ces sujets, seules les *constructions grammaticales* peuvent les exprimer. Si saint Augustin avait du mal à définir le temps, c'est parce qu'il n'avait pas vu que savoir ce qu'est le temps n'est rien d'autre que comprendre les constructions qui l'expriment dans le langage. Et c'est la même chose pour tous les sujets de la métaphysique. Quant aux mots qui semblent désigner ces sujets, ils ne s'appliquent pas à des choses mais à notre discours sur ces choses : ce sont des termes « du second ordre », les concepts en présence sont purement formels. Précisons que Charlton n'est pas un tenant du « relativisme linguistique » ; selon lui, au contraire, les différents systèmes grammaticaux expriment fondamentalement les mêmes formes de la pensée.

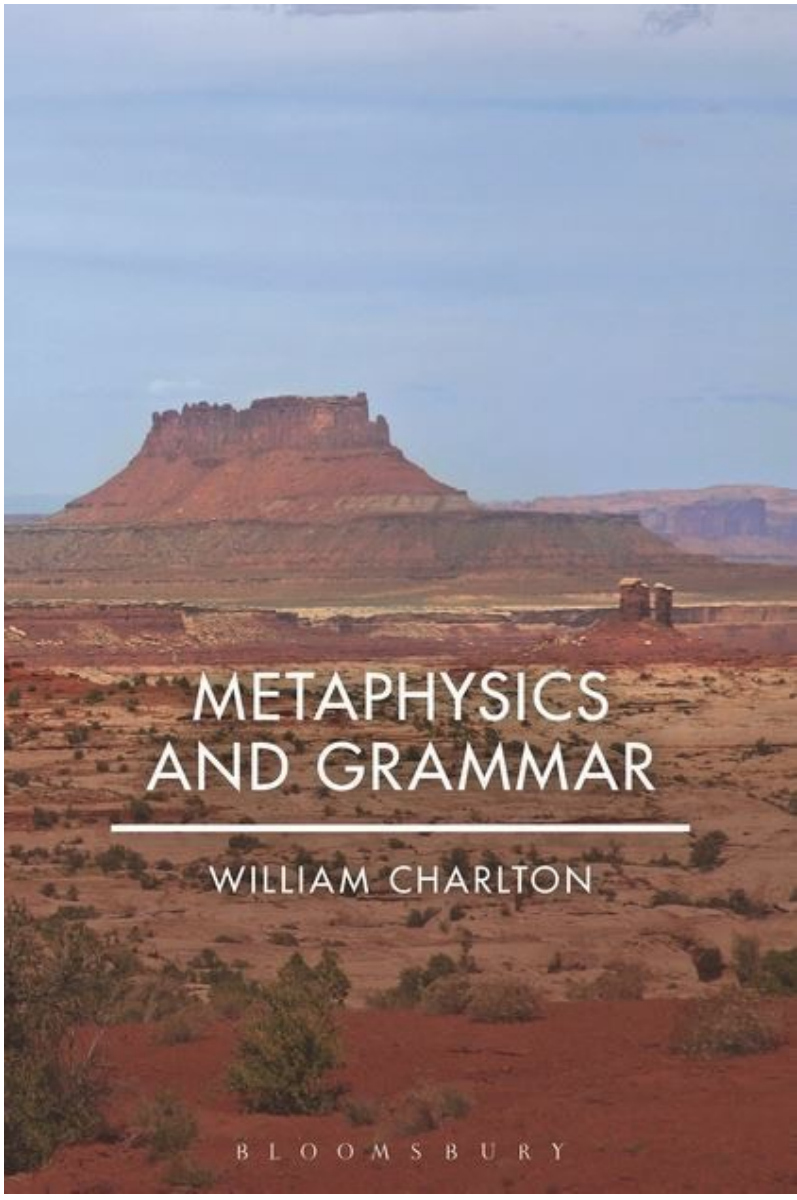
IN VERBO VERITAS

Dans la lignée de Wittgenstein, Charlton estime que la plupart des problèmes philosophiques naissent de mécompréhensions grammaticales, en particulier d'une confusion entre « grammaire de surface » et « grammaire profonde ». Par exemple, si je dis que mes amis sont loyaux, je peux affirmer aussi : « chacun de mes amis est loyal » ; mais si je déclare qu'ils sont nombreux, puis-je dire aussi facilement : « chacun de mes amis est nombreux » ? De même, lorsque je dis qu'une action est « prompte » ou qu'elle est « bonne », la différence essentielle entre ces adjectifs ne réside pas dans leur signification mais dans la *façon* dont ils signifient.

Selon Charlton, il ne faut donc pas se fier aux apparences ni se payer de mots (il est en cela le petit-fils spirituel de Locke) : en disant que quelque chose est vrai, on court le risque de croire qu'il y a une chose et que cette chose est vraie. Mais de quelle chose s'agirait-il ? D'une « pensée », d'une « proposition » ? Ces substantifs ne sont pour Charlton que *flatus vocis*. C'est plutôt d'un adverbe que nous aurions besoin : nous pouvons parler « vraiment » ou faussement. La simple utilisation de phrases au mode indicatif (*indicative sentences*) nous permet de saisir ce que c'est que d'émettre des énoncés vrais ou faux.

Quant à l'existence – Kant l'avait déjà dit –, ce n'est pas une propriété. C'est, pour Charlton, ce que nous exprimons lorsque nous quantifions ou que nous renvoyons à des choses comme existantes. Nous témoignons, par exemple, de notre idée générale du concept d'existence quand nous sommes en mesure d'affirmer : « il y a des moustiques dans la chambre ». L'être, en tant qu'il serait un nom, est une plaisanterie aux yeux de l'auteur, malgré les titres fameux (Charlton serait probablement tenté de changer la première voyelle de cette épithète) qui suggèrent le contraire. Mais rien n'interdit à personne d'écrire des ouvrages de fiction.

Il y a aussi le « bon » et le « mauvais ». Charlton est ici l'héritier des philosophes analytiques du XXe siècle (Alfred Ayer, Charles Stevenson, Richard Hare) pour lesquels les énoncés éthiques ne sont ni vrais ni faux mais traduisent des sentiments favorables ou hostiles. Pour l'auteur, les notions de « bon » et de « mauvais » renvoient à des conseils ou à des ordres. Le concept de « bon » se ramène à un but **[1]**, et penser que quelque chose est bon, c'est le désirer. Dans la



grammaire, cela peut s'exprimer par l'impératif, par le subjonctif, ou encore par une construction comme : « si seulement la pluie pouvait cesser ! ».

Le temps est ce qui est manifesté par certaines formes aspectuelles. Rappelons que l'aspect est la catégorie grammaticale indiquant la représentation que se fait le sujet parlant du procès exprimé par le verbe (durée, déroulement, achèvement) ; il est illustré notamment par l'opposition entre l'accompli et le non-accompli (« Paul avait mangé », « Paul mangeait »). Certaines langues ne possèdent pas de distinctions de temps mais toutes, semble-t-il, présentent des oppositions d'aspect **[2]**.

Ce que dit Charlton de la causalité évoque les développements de Hume sur ce sujet : on chercherait vainement une *relation* entre une action causale et un effet. C'est uniquement dans le langage,

par l'usage d'énoncés explicatifs (avec, par exemple, l'emploi transitif des verbes), que l'action causale est liée à ce qu'elle produit. Le scepticisme sur la causalité, ajoute l'auteur, est similaire au scepticisme sur ce qui est « bon ». Les philosophes considèrent que, si quelque chose doit être bon objectivement, alors le « bon » doit être une propriété réelle ou un prédicat ; comme ce n'est pas le cas, ils écartent l'idée que quelque chose puisse être réellement bon. De même, si une action est la cause de quelque chose, alors il doit y avoir une relation entre l'action et ce qu'elle cause ; à défaut d'une telle relation, certains jugent illusoire l'idée qu'une chose puisse en causer une autre. Ces deux inférences reposent sur la même confusion ; ce n'est pas parce qu'on rejette l'essentialisme qu'on doit verser dans le relativisme ou le scepticisme.

Charlton n'est pas non plus de ceux qui réduisent nos *raisons* – lesquelles relèvent d'interprétations téléologiques – à des explications purement causales. Selon lui, l'idée contemporaine selon laquelle le mental peut être réduit au physique coïncide avec l'importance croissante de la science en Occident. Ailleurs, l'auteur remarque que, si les philosophes tendent à penser que l'altruisme est impossible, c'est parce que notre théorie économique moderne prétend que tout comportement vise l'intérêt propre de celui qui l'adopte ; « *et nous vivons dans une société dans laquelle l'économie est institutionnalisée* ». La phrase suivante exprime assez bien la position générale de Charlton : « *La grammaire est un pont qui nous conduit de la matière à l'esprit sans que nous ayons à souscrire au spiritualisme ou au matérialisme*. »

Les concepts métaphysiques n'ont pas d'existence autre que dans la syntaxe ; tout le monde ne pourra pas adhérer à une conception aussi « déflationniste ». Quoi qu'il en soit, ce livre, profondément original, est d'une rare liberté d'esprit.

1. **Selon Charlton, nous avons trois objectifs fondamentaux : la préservation de notre santé ; le respect des règles collectives ; le souci des autres.**

2. **Quant aux erreurs que les philosophes ont faites sur le temps, elles ont tenu, d'après l'auteur, à leur volonté de transposer à la physique l'idée que l'existence serait un procès ou un état.**

Marx avant Marx

Cette réédition d'un ouvrage publié par les Presses universitaires de France en 2003 a été enrichie d'un remarquable entretien de l'auteur avec Sebastian Budgen. Stathis Kouvelakis, intellectuel grec francophone, actuellement professeur au King's College de Londres, raconte son itinéraire intellectuel et politique, sa formation marxiste en Grèce, son rapport (critique) à Louis Althusser et à Nicos Poulantzas (à qui est dédié le livre) et son amitié pour Georges Labica.

par Michael Löwy

Stathis Kouvelakis
Philosophie et révolution : De Kant à Marx
La Fabrique, 475 p., 23 €

Dans sa préface à la première édition, Fredric Jameson saluait le livre comme « *peut-être la première nouvelle version véritablement originale de la formation de la pensée de Marx depuis la monumentale histoire écrite dans l'après-guerre par Auguste Cornu* » ; une histoire qui n'est pas simplement un récit des contingences et des rencontres des deux penseurs, mais aussi une théorie de ce qui est central et original chez Marx, « *à savoir la nature politique unique et la puissance du prolétariat* ».

Un des apports les plus intéressants de cet essai, c'est, observe Jameson, le réexamen du rôle et du statut de Heinrich Heine dans l'histoire de la philosophie post-hégélienne et dans l'émergence du marxisme. Kouvelakis a fait preuve d'une grande perspicacité en bousculant l'ancien récit sur le jeune Marx – qui s'intéresse surtout aux frères Bauer ou à Feuerbach – pour accorder une place centrale à Heine en tant qu'hégélien allemand le plus représentatif et le plus radical, à la source du nouveau concept de prolétariat développé par le jeune Marx à partir de 1843-1844.

MARX AVANT MARX

Comme le montre Kouvelakis, Heine – le « Baudelaire allemand » – a développé, à partir d'une interprétation explicitement révolutionnaire de l'hégélianisme, une des premières apologies du communisme en Allemagne. « *Le communisme exerce sur mon âme un charme dont je ne puis me défaire* », écrira-t-il en 1855. Son livre *De l'Allemagne* (1835) deviendra le bréviaire de la subversion de toute une génération, Marx y compris, et son poème en hommage à la révolte des ouvriers tisserands silésiens (1844) deviendra la Marseillaise du mouvement ouvrier allemand naissant.

L'autre prophète d'une révolution nouvelle à cette époque – le *Vormärz*, les années qui ont préparé la révolution de mars 1848 en Allemagne – fut Moses Hess, qui exerça lui aussi une influence sur les idées communistes des jeunes Friedrich Engels et Karl Marx. Mais son « communisme d'amour » était plus fichtéen qu'hégélien, et se présentait comme une nouvelle religion.

L'itinéraire de Marx, qui le conduit de la démocratie révolutionnaire au communisme (1842-1844), se situe dans ce contexte, mais le dépasse. Marx renoue, comme Heine avant lui, le fil rouge du radicalisme jacobin, le refus de terminer la révolution, l'idée d'un processus révolutionnaire permanent bouleversant la totalité de l'ordre social.

La *Contribution à la critique de la philosophie du droit de Hegel* (1844), ce premier manifeste marxien, emprunte sa trame discursive, son ironie et son art de la métaphore dialectique à Heine. Et comme lui, Marx voit dans les « idées », la théorie, le moteur de l'histoire. Mais cet article des *Annales franco-allemandes* est « *la première formulation de la révolution permanente qui ne soit pas une reprise du langage jacobin* ». L'échec du 1848 allemand a confirmé la prévision de Marx sur l'incapacité de la bourgeoise allemande à jouer le rôle d'une classe révolutionnaire.

L'hypothèse communiste de Marx, dans sa démesure même, et son inexactitude eu égard aux rapports de force réels à ce moment-là, « *fournit le seul point* […] *à partir duquel des alternatives radicales deviennent pensables* ». C'est la conclusion de ce livre, qui a sans doute renouvelé, avec brio et originalité, l'histoire des origines de la pensée marxienne.

Retour de la gnose et fin de la religion

Guide sûr dans les arcanes mal connus de la fin de l'Empire romain et des premiers temps du christianisme, Marc Lebiez n'ignore rien des tensions du monde actuel, de l'antisémitisme de Heidegger, des omniprésents smartphones et de l'intégrisme musulman. Dans un essai qui réunit sous un titre austère la matière de plusieurs livres, Marc Lebiez défend une thèse qui apporte un éclairage surprenant, mais d'une incontestable actualité, sur notre monde contemporain : non seulement l'innovation à tout prix n'est pas à ses yeux la véritable modernité, mais ce « culte du nouveau », qui veut sans répit nous faire « effacer l'ancien », s'enracinerait dans une lointaine tradition religieuse. Inversement, dans un ouvrage monumental appelé à devenir un classique, Marcel Gauchet décrit l'émergence d'un « monde moderne » sans« hétéronomie », c'est-à-dire sans « religion » ni tradition.

par Jean Lacoste

Marc Lebiez
Le culte du nouveau :
***La gnose dans la modernité*. Kimé, 252 p., 25 €**

Marcel Gauchet
***L'avènement de la démocratie*. IV**
***Le nouveau monde*. Gallimard, 744 p., 25 €**

RETOUR DE LA GNOSE ET FIN DE LA RELIGION

La tradition dont Marc Lebiez observerait la résurgence serait la gnose (d'un mot grec désignant la connaissance). Les conciles fondateurs du christianisme (du concile de Nicée en 325 à celui de Chalcédoine en 451) ont vu s'opposer, d'un côté, la thèse des Pères de l'Église qui voyaient une « harmonie » entre l'Ancien Testament juif et la « bonne nouvelle » du Nouveau Testament et, de l'autre, la vision gnostique qui insistait sur la nouveauté radicale du christianisme, l'Incarnation. La naissance, la mort ignominieuse et la résurrection du Christ auraient introduit dans l'histoire du monde une rupture absolue, comme l'avait vu saint Paul, qui rendrait caduque la loi juive.

C'est une vision du monde qui se répand dans le remarquable « bouillonnement intellectuel » des premiers siècles : l'univers est mauvais, il est l'œuvre d'un Dieu malveillant qui a laissé l'homme dans un état de déréliction ; ce dernier a le sentiment d'avoir été abandonné par Dieu, et vit dans l'attente angoissante d'un nouveau Sauveur. Cette tradition, qu'attestent les écrits coptes de Nag Hammadi et les réfutations des Pères de l'Église comme saint Irénée, est devenue « hérétique » quand s'est consolidé le pouvoir de l'Église et que s'est figée la doctrine « orthodoxe » officielle. Elle est devenue une pensée méprisée et dégradée, qui prétendait transmettre à quelques initiés des « choses cachées depuis le commencement du monde ». Au lieu d'être comme la science rationnelle accessible à tous (en théorie), elle se transforme en savoir réservé à un petit nombre d'élus, ce qui est contraire au message évangélique qui s'adresse, lui, à tous les êtres humains.

Tout un « mysticisme de pacotille » s'est mis en place au cours des siècles, avec des « sages » mozartiens venus d'Égypte, des thèmes astrologiques, de la magie, de l'occultisme, des récits initiatiques et toujours cette lancinante préoccupation : assurer son salut dans un monde mauvais, s'arracher à la déchéance ordinaire, trouver le Sauveur suprême. Mais, au-delà du folklore, ces éléments – un monde réel mauvais dès l'origine, un Dieu absent, un sentiment de déréliction, un désir de Sauveur – font partie intégrante de cette tradition gnostique dont Marc Lebiez veut voir la résurgence surprenante dans le monde contemporain, avec cette modification : désormais ce n'est plus d'un homme (fût-il divin comme le Christ) que l'on attend le salut, mais de l'innovation technique.

L'association entre ésotérisme fumeux et innovation technique ne devrait pas nous surprendre. Comme l'écrit Marc Lebiez, les régimes fascisants n'ont pas manqué d'utiliser les techniques les plus modernes au service de fantasmes venus d'un passé lointain. « *Ils maîtrisaient à merveille les symboles de la modernité : le cinéma, la radio, le sport, etc.* », tout en réhabilitant un sinistre passé archaïque.

Faut-il aller jusqu'à parler, à propos de ces régimes, de « religions politiques » ? Lebiez s'inscrit ainsi dans un débat passionnant qui eut lieu en Allemagne et aux États-Unis sur la gnose et le fascisme, avec Jacob Taubes, Ernst Bloch, Hans Blumenberg, Leo Strauss, un débat qui aurait mérité un livre à lui seul. Mais Marc Lebiez, sur ce point, va à l'essentiel : l'antisémitisme de Heidegger. Dans la mesure où elle insiste sur la nouveauté radicale de l'Incarnation par rapport à la Loi d'Israël, la démarche gnostique, telle qu'elle a été exposée notamment par le philosophe Marcion, a presque nécessairement une dimension « antijuive ». Faut-il aller parler d'un « antisémitisme philosophique » à propos de la critique de l'Ancien Testament par Marcion ? L'expression est pour le moins ambiguë. Il y a en tout cas une « fâcheuse proximité » – dit Marc Lebiez dans un bel *understatement* – entre la gnose et l'antisémitisme. D'où l'importance de cette question de l'antisémitisme chez Heidegger, que la publication posthume des *Cahiers noirs* a rendue incontournable et que Marc Lebiez parvient à traiter avec un sens de la nuance et de la juste critique que les lecteurs d'*En attendant Nadeau* ont déjà pu apprécier. Comme Hans Jonas, qui a parlé à propos de l'auteur de *Sein und Zeit* de « phénomène gnostique », Marc Lebiez retrouve chez Heidegger les éléments clé d'une pensée gnostique : le thème de la déréliction dans un monde mauvais, l'insistance sur un enseignement caché, réservé à quelques « rares êtres libres », le refus de l'égalité évangélique, la mise en valeur d'une langue par excellence « pensive », l'allemand, au détriment de toutes les autres, l'attente, enfin, si mystérieuse, exprimée dans certains entretiens, d'un dieu (d'un Dieu ?) sauveur. Or il y aurait, dans le monde contemporain comme aux débuts du christianisme, « *un lien systémique entre dénonciation d'un monde fondamentalement mauvais, attente d'un Sauveur, dualisme, attirance pour les savoirs cachés et antisémitisme* ». Autant d'éléments très présents dans les œuvres posthumes et qui rendent bien fragile la thèse selon laquelle l'adhésion au nazisme et l'épisode du rectorat auraient été de simples et regrettables erreurs. Il est acquis, hélas, que Heidegger avait fait de l'antisémitisme la clé

de sa pensée. À nous, qui l'avons tant lu, de nous arranger avec cette triste réalité.

En même temps, on ne voit pas très bien comment peuvent coexister aujourd'hui, dans l'analyse de Marc Lebiez, une « gnose » ordinaire qui fait de l'innovation technique la voie du salut personnel, le nouveau sauveur, et une gnose réputée « philosophique » comme celle de Heidegger qui fait de cette même technique un phénomène inquiétant d'appropriation globale du monde vécu.

Mais Lebiez emprunte pour finir une autre voie en opposant à cette tradition de la gnose, dont il a détaillé les éléments et observé la peu rassurante résurgence, ce qu'il appelle une « modernité archéologique » qui renoue avec les humanistes de la Renaissance et qui ne serait pas sans affinités avec « l'archéologie » de la psychanalyse, de Nietzsche ou de Michel Foucault. Dans des pages très denses, et en même temps fort claires, sur le culte occidental de l'innovation perpétuelle, il oppose à la condamnation gnostique du réel et à la quête d'un Sauveur, quel qu'il soit, la vraie « modernité » de la Renaissance qui, loin de céder au « culte du nouveau », a pris paradoxalement la forme d'une patiente reprise, « à nouveau », d'un lointain passé, d'une répétition savante de l'antique. Les humanistes ont tourné le dos à une modernité technique jugée barbare et « gothique » pour renouer avec le passé lointain de Rome et d'Athènes. Ils ont tenté de refermer la « parenthèse » médiévale. Ils n'étaient qu'une poignée d'intellectuels italiens – au premier rang desquels un Lorenzo Valla – qui ont défendu contre l'autorité des papes une « légitime modernité » (selon la formule de Blumenberg), construite dans un rapport critique, philologique, archéologique, avec un passé révolu. La vraie modernité, écrit Marc Lebiez, « *échappe à toute forme de gnose* » : elle n'est pas « *l'attente d'un sauveur qui remédierait enfin au malheur d'un monde mal fait* », mais la « *quête d'un sens* […] *dans un passé enfoui de longue date* ».

À sa manière, le livre de Marc Lebiez prépare utilement à la lecture du quatrième et dernier volume de l'entreprise impressionnante de Marcel Gauchet, qui, dans *L'avènement de la démocratie*, tente de saisir, avec les instruments des sciences humaines, mais surtout avec le souci de décrire dans une langue puissante et subtile, ce qui fait la spécificité de notre temps. Et c'est avec lucidité qu'il constate, lui aussi, les progrès de ce qu'il faut bien appeler le nihilisme, la perte de valeur d'un monde réel jugé mauvais dans son principe.

Peu de chiffres, peu de données, statistiques ou autres, quelques dates, surtout symboliques (1973, 1974, 2001), très peu de références académiques, ici ou là Alexis de Tocqueville, Axel Honneth, ou Raymond Aron. Une austérité assumée tout au long de ces 700 pages, qui constituent une lecture exigeante mais roborative, riche en tout cas d'aperçus originaux, pour ne pas dire paradoxaux, sur l'origine du monde contemporain, la nation, les guerres et la démocratie. Le dernier livre, massif, de Marcel Gauchet échappe aux catégories, ne relève ni de l'histoire ni de la sociologie, ni de la philosophie politique. Peut-être de la théologie.

Le tome IV intitulé *Le nouveau monde* se veut la conclusion d'un ensemble de quatre volumes consacrés à « l'avènement de la démocratie ». Un avènement qui ne semble guère joyeux : c'est dans un tableau d'une sombre grandeur que Marcel Gauchet décrit la construction du monde d'aujourd'hui. Ce n'est pas qu'il se rallie à tous ceux qui, reprenant une antienne de jadis, diagnostiquent le « déclin de l'Occident ». Peu tenté par « l'illusion néolibérale », rétif au socialisme réel, dont il analyse l'effondrement, il veut décrire les étapes et les effets d'un lent et mystérieux phénomène théologico-politique qui fait de l'Europe un laboratoire du futur, une avant-garde qui s'ignore : l'effacement de l'arrière-plan religieux dans la société. L'œuvre est grave, mais optimiste marginalement.

Un nouveau monde est né, dans les années 1970, dont les contours sont encore flous, mais qui se caractérise par un phénomène presque invisible, « la sortie de la religion » et la fin de ce que Marcel Gauchet appelle l'hétéronomie : en d'autres termes, le lien avec l'Un, dieu ou principe religieux, qui se traduisait par le respect spontané de la hiérarchie et l'attachement naturel à la tradition. Marcel Gauchet observe que cette hétéronomie qui garantit les liens de l'individu avec le collectif cède progressivement la place à l'autonomie, autre nom de la liberté individuelle. Longtemps, en tout cas dans une période de transition ou de « stabilisation » qui va de 1945 aux années 1970, les deux principes ont cohabité, le pouvoir gardant les fastes et l'aura que lui garantissait son origine divine, alors qu'en fait cette autorité était minée par les progrès de l'autonomie.

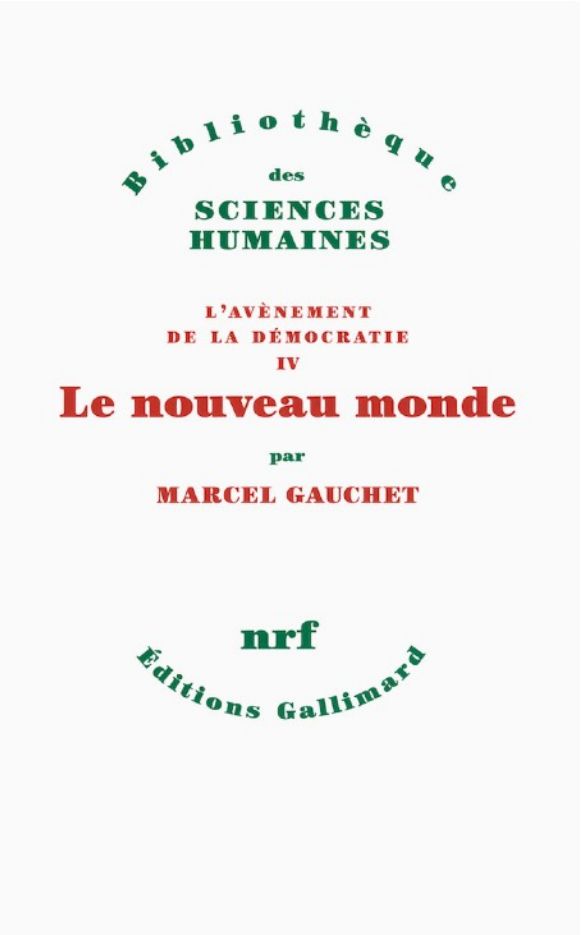
Ce processus est désormais achevé, l'autonomie s'est « radicalisée », et la société européenne, devenue totalement profane ou en passe de l'être, doit chercher de nouveaux équilibres, en quelque sorte

horizontaux, passer de la « libération » à la « liberté ». De là vient un « immense malaise » dont il faut faire le constat. On a assisté à la prise du pouvoir par l'économie, à la « déconfiture » du keynésianisme, au triomphe des idées néolibérales, à la dictature du management. Premier paradoxe né de cet « ébranlement souterrain », première idée contre-intuitive : le lieu où cette métamorphose trop radicale pour ne pas être inquiétante prend sa forme la plus avancée serait l'Europe, qui devient ainsi le laboratoire d'un nouveau modèle, totalement profane, de l'être-ensemble encore à naître.

Dans des pages surprenantes Marcel Gauchet explique à cet égard pourquoi les États-Unis, contrairement à l'idée reçue, ne sauraient être un modèle exportable, en raison de leurs origines. L'importance et la pluralité des sectes persécutées qui s'y sont établies font que là-bas l'autonomie (les libertés individuelles) est assise sur l'hétéronomie : une exception inexportable.

Deuxième paradoxe et deuxième idée surprenante : la thèse de la fin des empires au profit de la nation, comme forme insurpassable de collectivité, qui va de pair avec une individualisation accrue. Marcel Gauchet détaille les conséquences, notamment psychologiques, de ce phénomène d'autonomie, qui ronge à ses yeux les relations à la famille, à l'école et à la nation, à ce que ces institutions peuvent transmettre de la tradition. L'autonomie, une fois débarrassée de toutes les formes de soumission aux normes, prend un nouveau visage, inattendu, décevant, celui d'une « *immense désorientation qui affecte les esprits* », une forme de déréliction, là encore.

Nous aurions sans doute tort de ne pas prendre au sérieux la question théologico-politique qui, finalement, découle de ces analyses complexes : peut-on fonder une société sur la seule autonomie, sur les seules relations interpersonnelles, sur l'espace public profane, sans la dimension « verticale » de l'hétéronomie ? En même temps, on doit bien reconnaître que cette notion d'hétéronomie embrasse assez largement. Trop peut-être. Marcel Gauchet attire l'attention sur les dangers de l'individualisation radicale et la disparition des communautés, du collectif. L'autonomie seule ne peut-elle fonder une société ? Peut-on envisager une communauté humaine sans religion – autrement dit sans « liaison », sans « attachement » –, sans transcendance, une société de l'immanence pure ? Jusqu'ici, les sociétés profanes que l'on a connues en Occident pré-



servaient discrètement, hypocritement, grâce par exemple à la séparation de l'Église et de l'État, leur assise « hétéronome ». La religion, même contestée, offrait encore ses cadres intellectuels. Mais nous avons vécu le dernier tournant de la modernité, l'élimination de la religion. Apparaît dès lors une vraie question, rarement posée : comment construire une société de l'autonomie radicale, de l'individu seul, sans hétéronomie ? Une forme nouvelle de démocratie associant la liberté de chacun et l'action de tous est-elle viable ? possible ? souhaitable ?

L'entreprise de Marcel Gauchet impressionne par l'ambition du propos et le détail des analyses. Même ceux qui ne croient pas à la fin des empires, à la disparition des guerres, au caractère intrinsèquement religieux de la morale sociale, ne peuvent que rester admiratifs devant le travail approfondi ainsi engagé. Curieusement, toutefois, alors même que l'ouvrage dessine un monde unifié par un processus collectif, on bute sur une limite du livre : la question de l'*Umwelt* naturel et le défi de l'épuisement des ressources naturelles ne sont pas évoqués alors qu'ils imposent l'idée d'un destin collectif, commun, de l'humanité face aux catastrophes écologiques à venir. Pour la première fois dans l'histoire, la notion d'humanité prend un sens concret.

Pour un libéralisme social

Quand ces lignes seront publiées, le premier tour de l'élection présidentielle sera passé. Ses résultats n'enlèveront rien à l'intérêt de l'ouvrage d'Éric Fassin. Le sociologue y analyse la notion de populisme de gauche, défendue par Jean-Luc Mélenchon, et pronostique son échec électoral.

par Ulysse Baratin

Éric Fassin
Populisme : le grand ressentiment
Textuel, 96 p., 11,90 €

En ces temps d'ouvrages multiples sur le populisme, l'opuscule d'Éric Fassin aborde un aspect particulier du problème en soulevant deux questions : Qu'est-ce qu'un populisme de gauche ? Une telle stratégie politique peut-elle être payante dans les urnes ?

En jeu, les thèses des philosophes Ernesto Laclau et Chantal Mouffe, principaux inspirateurs des mouvements se réclamant d'un « populisme de gauche », tels que Podemos et les « Insoumis » de Jean-Luc Mélenchon. Contre « l'illusion du consensus » engendrée par la gouvernance néolibérale, Chantal Mouffe emprunte à Carl Schmitt l'idée d'une nécessaire conflictualité à la base de toute politique. Dans cette perspective, le combat contre l'extrême droite passerait par un dépassement des marqueurs idéologiques classiques. Au clivage droite/gauche devrait se substituer un antagonisme d'ordre sociologique : le « peuple » contre les « élites ». À un populisme de droite fonctionnant sur un mode ternaire, le peuple contre les « élites » et les minorités (immigrés, musulmans…), s'opposerait un « populisme de gauche » reposant, certes sur des valeurs, mais aussi et surtout sur une dichotomie entre un « eux les dominants » et un « nous, le peuple ». C'est tout le sens du slogan mélenchonien : « La force du peuple ».

D'où la question subséquente de Fassin : « l'anti-élitisme peut-il faire bon ménage avec les valeurs

de gauche ? ». L'auteur y répond en sociologue. Il remarque d'abord que sous le mot de « peuple » se logent, en France et ailleurs, des réalités sociales hétérogènes. Ainsi, s'appuyant sur des analyses détaillées des résultats des dernières élections américaine et britannique, il montre que les partisans de Trump et du Brexit étaient des hommes blancs majoritairement peu diplômés. Quant à la France : « *Dès lors que les femmes restent plus rétives au Front national, peut-on en conclure qu'il s'agit aussi d'un vote d'hommes blancs peu diplômés ?* » En faisant passer son électorat pour l'entièreté du peuple, Marine Le Pen opérerait en réalité un glissement métonymique. La logique mélenchoniste répondrait au même mécanisme. Parler au « peuple » reviendrait à s'adresser… aux hommes blancs peu diplômés. Derrière le républicanisme de ce candidat se dissimulerait une vision tronquée de

la population française. Éric Fassin démontre sans peine qu'il existe d'autres catégories sociales, dont les minorités, les jeunes urbains, etc. Plus qu'un peuple, il existerait *des* peuples, aux passions politiques contradictoires.

L'auteur rappelle en effet que l'électorat lepéniste se structure d'abord autour du refus de l'immigration et autour de l'attente de politiques sécuritaires. Par conséquent, pour réels qu'ils soient, la souffrance et le ressentiment de cet électorat ne sauraient se muer en une adhésion à un populisme « de gauche ». À moins, bien sûr, que celui-ci ne fasse passer par-dessus bord ses valeurs… « *Une politique de gauche ne saurait donc se donner pour objet premier de sauver les brebis égarées qui pourraient bien être des loups*. » En s'adressant à un certain électorat, en laissant le populisme l'emporter sur les questions de genre et de race, la gauche perdrait son âme. Selon Éric Fassin, mieux vaudrait s'armer d'un programme de gauche renouvelé pour s'adresser aux abstentionnistes. En somme, il faudrait d'abord « construire une gauche » avant que de construire un « peuple ». De manière révélatrice, il rejoint les préconisations du *think tank* Terra Nova. Celui-ci avait appelé la gauche à viser un électorat urbain, jeune et issu de l'immigration. Emmanuel Macron semble avoir suivi ces recommandations. Reste à savoir si l'opposition d'Éric Fassin au néolibéralisme peut s'articuler au libéralisme social qu'il défend. L'auteur le souhaiterait. L'offre politique tend aujourd'hui à dissocier nettement ces deux versants, pourtant issus d'une même matrice idéologique. Le NPA a effectué un pas dans cette direction, avec un succès électoral mitigé.

De manière peut-être imprudente, Fassin parie que « *rapatrier le populisme à gauche n'apportera pas les résultats électoraux escomptés* ». Une telle prédiction, même si elle se vérifiait, n'enlèverait rien au succès actuel de Podemos ou à l'engouement (jusqu'où et quand…) pour Jean-Luc Mélenchon. Et l'effondrement des partis socio-démocrates ne saurait expliquer entièrement ces phénomènes. Enfin, on regrette que le sociologue, tout en appelant de ses vœux une refondation de la gauche, n'en propose pas même une esquisse. Le temps n'a pourtant pas manqué depuis sa dénonciation du quinquennat Hollande, en 2014 déjà, dans *Gauche : L'avenir d'une désillusion*.

Un joyau freudien oublié

Que l'on y prenne garde, cet opuscule ne relève pas de ces fonds de tiroirs destinés à assainir les finances d'un éditeur. Il s'agit d'un texte découvert dans les archives de l'ambassadeur américain William C. Bullitt par l'historien Paul Roazen, texte dans lequel Freud présente avec une grande clarté une synthèse de la théorie psychanalytique, qui clarifie notamment la question de l'homosexualité, sa genèse et ses diverses modalités.

par Michel Plon

Sigmund Freud
***Abrégé de théorie analytique* (1931)**
Texte inédit
Trad. de l'allemand par Jean-Pierre Lefebvre.
Présentation d'Élisabeth Roudinesco
Points, 80 p., 6,50 €

Le prétexte à ces quelques pages demeurées inédites jusqu'en 2006, date de leur première publication en Allemagne, puis en Italie, c'est le souci de Freud d'apporter quelques fondements au célèbre *Président T.W. Wilson : Portrait psychologique* qu'il signa avec Bullitt bien que, selon ses héritiers, il n'ait collaboré qu'à l'introduction du livre. Quoi qu'il en soit, ces pages qui nous arrivent aujourd'hui, si elles ont certainement aidé Bullitt à structurer son entreprise, ne furent pas insérées dans l'édition finale, par crainte, semble-t-il, de choquer le public américain.

Dans sa présentation, Élisabeth Roudinesco s'attache surtout à cerner le cadre historique de ce texte : le traité de Versailles, œuvre des Alliés, France, Angleterre et États-Unis, vainqueurs de la Première Guerre mondiale, dont il n'est pas exagéré de dire qu'il mettait à genoux économiquement et territorialement le vaincu, c'est-à-dire l'Allemagne. À la différence du Français Clemenceau, artisan d'une politique revancharde à l'égard

UN JOYAU FREUDIEN OUBLIÉ

de l'Allemagne, et du président Wilson qui se prenait pour le Messie sans rien connaître de l'Europe et devait se révéler incapable de modérer l'ardeur destructrice de ses alliés, ils furent quelques-uns, dont l'économiste John Keynes, à lancer des cris d'alerte pour tenter d'attirer l'attention sur le caractère inique de ce traité. L'histoire allait montrer que, avec les répercussions de la crise économique de 1929, cette véritable humiliation de l'Allemagne constituerait la litière du nazisme. Si Bullitt était de ceux qui trouvaient plus que désolante l'attitude de Wilson à Versailles, Freud, et c'est cela qui l'avait conduit à accepter de participer au travail de Bullitt – bien plus, selon nous, que cet « anti-américanisme primaire » sur lequel insiste Élisabeth Roudinesco –, s'intéressait plus encore aux fondements psychiques de cette passivité qui venait redoubler une ignorance géopolitique grave pour un homme investi d'un pouvoir de premier ordre.

S'agissant de la théorie analytique, Freud, on l'a noté, se centre dans ce bref texte sur les divers aspects du devenir de la sexualité humaine tout au long du développement d'un sujet et sur les divers facteurs susceptibles de conduire à l'homosexualité, masculine plus précisément. On laissera ici de côté l'historique de cette question et les débats et conflits dont elle a fait, et fait encore aujourd'hui, l'objet tout au long de l'histoire du mouvement psychanalytique – on en trouvera un rappel aussi utile que détaillé dans l'entretien d'Élisabeth Roudinesco avec François Pommier paru dans la revue *Cliniques méditerranéennes*, n° 65, 2002.

Ne se départant jamais de cette prudence qui lui permet de bien délimiter le territoire de la psychanalyse, Freud souligne la personnalité complexe, changeante et quasi insaisissable de l'homme politique américain, prévenant ainsi qu'il ne s'agira pas, dans le livre projeté avec Bullitt, d'une analyse, au sens psychanalytique, du personnage : « *nous ne pouvons pas nous permettre de qualifier notre travail de psychanalyse de Wilson. Il s'agit d'une étude psychologique appuyée ni plus ni moins sur le matériau auquel nous avons eu accès, nous n'avons pas de prétention plus ambitieuse* ».

C'est bien plutôt la passivité et l'instabilité du président américain qui retiennent son attention. L'être humain, rappelle Freud, se caractérise d'abord comme étant mû par une force, la *libido*, énergie de la pulsion sexuelle. Celle-ci s'investit initialement dans le narcissisme, c'est-à-dire l'amour de soi,

observable chez le nouveau-né, tout entier accaparé par son corps propre et ses besoins ; puis, stade suivant qui s'articule non sans contradictions et conflits internes avec le premier, dans *l'amour d'objet*. Deuxième théorème, la bisexualité de l'être humain, qui veut que l'on trouve chez tout individu des éléments de masculinité et de féminité dans lesquels la libido au stade de l'amour d'objet va s'investir de manière variable et inégale, produisant une dominante masculine ou féminine, ce qui ne veut absolument pas dire – Freud est en lutte contre toute forme de déterminisme mécanique – que, si chez un homme le niveau de féminité dépasse sa masculinité, il sera « condamné » à être un homosexuel, le choix d'objet de sa libido prenant telle ou telle direction en fonction des événements qui auront scandé son enfance : « *Un homme très masculin peut, tout en conservant complètement sa masculinité, évoluer vers l'homosexualité, de telle sorte que ce faisant il n'aura pas changé son caractère mais simplement celui de son objet* ».

Freud articule ces premières données avec ce qui va ponctuer le développement de l'individu, la phase œdipienne, la dualité pulsionnelle – Éros et Thanatos –, les identifications, les processus de sublimation, les rapports toujours difficiles entre le moi et le surmoi et notamment cette figure dans laquelle celui-ci s'incarne souvent, le père. C'est sur ce point que Freud effectue quelques hypothèses plus précises s'agissant du président Wilson, cherchant notamment à éclairer son identification au Christ et, au-delà, proposant quelques pistes permettant de comprendre la force d'implantation du christianisme dans l'histoire : « *Jésus -Christ est justement la réconciliation la plus parfaite de la masculinité et de la féminité* », et ce processus d'identification au Christ permet aux hommes de s'extraire du conflit avec la figure paternelle que bien souvent ils ne sont pas parvenus à dénouer. Sans développer ici le raisonnement freudien, on peut deviner qu'il y avait là de quoi heurter le puritanisme nord-américain et comprendre pourquoi ce texte dense ne figure pas dans la version finale de l'ouvrage, qui ne paraîtra lui-même qu'en 1966, Freud ayant recommandé que cette publication n'ait pas lieu du vivant de la veuve du président Wilson.

Jardiniers, botanistes, paysagistes

Passionnante, riche, complexe, précise, érudite, cette exposition s'intitule simplement* Jardins. *Elle comporte deux cent trente-trois œuvres : peintures, dessins, gravures, plans géographiques, sculptures, photographies, brefs extraits de films. Elle unit l'artistique et la science.

par Gilbert Lascault

***Jardins*. Grand Palais, 75008 Paris**
15 mars-24 juillet 2017

Catalogue officiel. RMN-Grand Palais
352 p., 760 ill. coul., 49 €

Le catalogue de cette exposition originale est un instrument de recherche et de réflexion. Les commissaires en sont : Laurent Le Bon (conservateur et président du musée Picasso), Marc Jeanson (responsable de l'Herbier national du Muséum national d'histoire naturelle), Coline Zellal (conservatrice du patrimoine)… Tu perçois les parterres, les couleurs et les formes des fleurs, les herbes, l'humus, les labyrinthes, les promenades, le loisir, les fêtes idylliques, les bosquets. Les jardiniers, les botanistes, les architectes-paysagistes, les peintres interviennent ; ils exécutent et concrétisent les patrimoines verts et les sites heureux. Dans les jardins, ici, se tissent l'utile et l'agréable, l'infiniment petit et l'infiniment grand, l'ordre et le désordre, la vie et la mort. Ainsi, le poète William Blake (*Présages d'innocence*, 1789) note : « *Dans un grain de sable voir le monde / Et dans chaque fleur des champs le paradis*. »

Divers artistes peignent les jardiniers. Le peintre flamand Émile Claus représente *Le vieux jardinier* (1885), qui vient d'enlever ses sabots et se trouve sur le seuil de la maison ; voûté, il est simultanément un employé du propriétaire, le prince des plantes, le commis de la Nature, un prophète. Paul Cézanne peint *Le jardinier Vallier* (1906). Vallier a été au service du peintre ; il est l'une des rares personnes représentées par Cézanne dans les dernières années de sa vie ; ce jardinier est assis, en plein air. En septembre 1906, Cézanne écrit à Émile Bernard : « *J'étudie toujours sur nature, et il me semble que je fais de lents progrès*. » Dans les années 1920, un anonyme photographie Monet : *Claude Monet posant devant les Grandes décorations des nymphéas, Giverny*. L'artiste a aménagé un jardin d'eau et y a placé des variétés (jaunes, roses, rouges) de nymphéas ; il est le jardinier parfait de ce « bassin des nymphéas ». Âgé, il a réalisé un rêve.

Certains textes évoquent la destinée des jardiniers. Le romancier Michel Tournier (Le vent Paraclet, 1977) précise : « Dès qu'on parle jardin, il convient de dépasser la géométrie plane et d'intégrer une troisième dimension à notre méditation. Car l'homme-jardin par vocation creuse la terre et interroge le ciel. Pour bien posséder, il ne suffit pas de dessiner et de ratisser. Il faut connaître l'intime de l'humus et savoir la course des nuages. Mais il y a encore pour l'homme-jardin une quatrième dimension, je veux dire métaphysique » ; et, selon Tournier, le jardin « se contracte dans un instant mystique » lorsque « le présent s'éternise »… Tu lis Le théâtre d'agriculture et mesnage des champs (1600) de l'agronome Olivier de Serres : « Le jardinier est appelé l'orfèvre de la terre : parce que le jardinier surpasse d'autant plus le simple laboureur que l'orfèvre le commun forgeron ». Dans la Bible, Adam (l'homme) a été modelé avec la glaise du sol (adamha) ; alors Adam doit, dans l'Éden, « cultiver et garder » la propriété qui lui échoit comme jardinier et gardien ; puis Adam et Ève sont chassés de l'Éden : « À la sueur de ton visage tu mangeras ton pain, jusqu'à ce que tu retournes au sol puisque tu en es tiré ; car tu es glaise et tu retourneras à la glaise ». Après la chute, le jardinier est courbé vers le bas en un travail pénible… Dans l'évangile selon saint Jean, près du tombeau du Christ, Marie-Madeleine perçoit celui-ci comme un jardinier ; le Christ lui dit de ne pas le toucher (« Noli me tangere »). Et un certain nombre de tableaux ont montré la rencontre de Marie-Madeleine et de Jésus ressuscité avec sa bêche de jardinier.

Dans l'exposition du Grand Palais, tu découvres des outils de jardin de diverses époques : des arrosoirs, des sécateurs, des cisailles. Tu perçois les modèles réduits d'instruments agricoles : une échelle double ordinaire, une brouette à coffre. Et tu lis les « *instructions sur la manière de dresser les ifs* » (XVIIe siècle).

Donc, tu as visité d'abord le côté des jardiniers. Puis tu marches du côté des botanistes devant les

JARDINIERS, BOTANISTES, PAYSAGISTES

touffes d'herbes, les couleurs rayonnantes des fleurs et des fruits, les herbiers… Albrecht Dürer peint (à la gouache, sur un parchemin très fin et lissé) *La petite touffe d'herbes* et un *Bouquet de violettes* (dans les années 1490). Conrad Gessner, naturaliste suisse (1516-1565), représente maints détails de la morphologie des fleurs, des fruits et des graines ; il note les organes sexuels des plantes ; il étudie les livres des auteurs antiques (en particulier Théophraste) ; il a entretenu des correspondances avec des apothicaires et des propriétaires de jardins ; il a répertorié des dizaines de plantes jusqu'alors inconnues sur ce territoire. Issue d'une famille noble, Mary Delany (1700-1788) fréquente la cour anglaise, elle se livre à des occupations intellectuelles et artistiques ; elle a entretenu des correspondances avec Swift, Haendel, Hogarth ; elle a créé près de mille planches (aujourd'hui conservées au British Museum) ; pour représenter telle plante (par exemple la Fleur bocagère de Barbade), elle découpe de minuscules morceaux de papier de soie coloré à la main ; avec une précision extrême, elle donne à voir les pétales, les étamines, le calice, les feuilles, les tiges ; et la plante est posée sur du papier plus sombre ou plus clair ; le nouveau genre technique de Mary Delany s'intitulait les *Paper Mosaiks*. Observateur naïf de la nature, Delacroix s'initie à la botanique ; telle aquarelle s'intitule *Étude de fleurs : pavot, pensée et anémone* (vers 1845-1850). Á Florence, un scientifique (Amici) et un modeleur (Calamai) créent une planche pédagogique (en cire, pigments, bois, papier en 1836-1839) : *Modèle de la fécondation de la courge*. Certaines fleurs très précieuses sont sculptées par les diamants, les améthystes, les saphirs, les rubis, l'or, la platine ; la maison de haute joaillerie française Van Cleef & Arpels crée vingt-huit œuvres. Et la maison Cartier crée depuis 1847 jusqu'à aujourd'hui la flore dans la haute joaillerie…

La technique de l'herbier pour conserver des plantes a été inventée vers 1530-1540. Elle se répandit rapidement parmi les botanistes. Autrefois, un herbier se nommait un *Hortus siccus*, un jardin sec. L'herbier est un outil indispensable à la taxonomie botanique. Dans le Grand Palais, tu vois l'*Herbier-« moussier »* (vers 1770) de Jean-Jacques Rousseau ; les planches offrent les mousses et les lichens. Au XVIIe siècle, Joseph Pitton de Tournefort (botaniste et voyageur) lègue au roi de France son immense herbier : y figurent plus de 6 400 espèces de plantes. Sans cesse, Paul Klee dialogue avec la nature, il étudie la croissance des plantes ; les planches (1930) de son herbier sont des dessins, les plantes grandissent en des lignes vives et fougueuses…

Du côté des paysagistes-architectes, tu examines les plans d'André Le Nôtre qui dessine les jardins « à la française » ; il soumet la nature selon des perspectives convergentes ; il organise terrasses, parterres de broderies, bosquets, charmilles, allées, terre-pleins, fontaines jaillissantes et bassins lumineux ; il trace les parcs de Vaux-le-Vicomte, Versailles, Marly, Meudon, Saint-Cloud, Sceaux… Vers 1570, Jacques Androuet du Cerceau dessine la « vue plongeante » sur le château de Vallery et ses alentours immédiats. En 1599, le peintre Giusto Utens peint quatorze « *vues à vol d'oiseau* » qui composent l'inventaire visuel des châteaux et des jardins des Médicis. Au XVIIIe siècle, un anonyme peint (sur ivoire) les vues du château et du parc de Versailles en dix-huit boutons de redingote (4 cm chacun)… Fragonard peint *La fête de Saint-Cloud* (vers 1775-1780) : les éclats de lumière, les gestes vifs, une atmosphère mystérieuse d'enchantements… Bien des paysagistes tracent les plans des labyrinthes.

Sur les murs de l'exposition du Grand Palais, tu lis un certain nombre de phrases qui éclairent et fascinent : « *Si vous possédez une bibliothèque et un jardin, vous avez tout ce qu'il vous faut* » (Cicéron) ; « *Tout le bizarre de l'homme, et ce qu'il y a en lui de vagabond et d'égaré, sans doute pourrait-il tenir dans ces deux syllabes : jardin* » (Aragon) ; « *le jardin, c'est la plus petite parcelle du monde et puis c'est la totalité du monde* » (Michel Foucault) ; « *Après les fleurs factices singeant les véritables fleurs, il voulait des fleurs naturelles imitant des fleurs fausses* » (Huysmans) ; « *Ce jardin n'était plus un jardin, c'était une broussaille colossale, c'est-à-dire quelque chose qui est impénétrable comme une forêt, peuplé comme une ville, frissonnant comme un nid, sombre comme une cathédrale, odorant comme un bouquet, solitaire comme une tombe, vivant comme une foule* » (Victor Hugo)…

À La Baule, en 1940, Édouard Vuillard meurt à soixante et onze ans. En 1939-1940, il a peint un très grand tableau inachevé qui s'intitule *Le jardin hivernal au paon* (gouache et peinture à la colle sur toile). L'œuvre est une monochromie de gris avec des arbres dénudés aux heures sombres de la guerre. Avec mélancolie, Vuillard a la force de peindre, peut-être avec une espérance.

Un amour éternel

Relisant à la fin de sa vie* Le Traître*, son premier livre (1958), André Gorz fut, selon son biographe, consterné. Ce roman de formation évoquait à peine Doreen, son épouse, alors qu'il considérait leur union comme le plus important de sa vie. Or c'est justement la fin unie de ce couple discret, qu'a choisi de mettre en scène David Geselson au Théâtre de la Bastille.

par Jean-Yves Potel

David Geselson
***Doreen*, autour de *Lettre à D*. d'André Gorz**
Avec l'auteur et Laure Mathis
Mise en scène de David Geselson
Théâtre de la Bastille (13-24 mars) et Théâtre national de Bretagne (5-6 avril)

À l'origine de ce spectacle, une lettre d'amour. La lettre d'un vieux monsieur à sa vieille compagne. Ils vivent ensemble dans une petite maison de l'Aube, lui est une figure majeure de la pensée de la nouvelle gauche des années 60 et 70. Il écrit sous deux noms différents et ses proches l'appellent d'un troisième : Gérard. Elle, c'est Doreen, une belle et timide anglaise rencontrée l'été 1947 en Suisse. Depuis le premier jour, ils sont unis. Il est vrai que l'amour peut être tenace. C'est ce qu'André Gorz lui écrit, en ouverture de sa lettre de 66 pages rédigée au printemps 2006, aussitôt publiée sous le titre *Lettre à D.* : « *Tu vas avoir 82 ans. Tu as rapetissé de six centimètres, tu ne pèses que quarante-cinq kilos et tu es toujours belle, gracieuse et désirable. Cela fait cinquante-huit ans que nous vivons ensemble et je t'aime plus que jamais.* »

De cette union apparemment sans tâches, David Geselson, le metteur en scène de *Doreen*, a rendu la belle réalité. Croyant entrer dans un théâtre, nous nous trouvons dans un appartement aux meubles années cinquante, du vin et des amuse-gueules nous attendent sur la table, un grand meuble secrétaire, des bibelots, des fauteuils, et « Gérard » qui nous accueille. Il nous invite à prendre un siège, à feuilleter le texte de la *Lettre à D.* diffusé un peu partout. Il nous dit : « *Vous êtes ici chez vous, vous êtes chez moi, et moi c'est personne. Ce qu'il y a là, c'est la lettre, la lettre là, enfin disons, le livre. C'est une lettre pour Doreen, qui est là, qui est mon épouse.* » Dans le même temps, s'adressant à d'autres spectateurs, Doreen nous parle de lui. Leurs voix se mêlent au point que l'on ne comprend plus très bien où l'on est, ce qu'ils disent.

Deux jeunes comédiens, Laure Mathis (Doreen) et David Geselson (Gérard), incarnent la jeunesse éternelle de cet amour, ses enthousiasmes, ses chamailleries. Bien sûr, nous sommes encore au XXe siècle, on reconnait la machine à écrire, le téléphone gris. Elle porte une jupe plissée et lui, un pull torsadé. Ils se souviennent sans ruminer, ils s'amusent des réactions lointaines de leurs amis depuis qu'ils vivent retirés. Comme cette lettre grognon et un peu ridicule de Jean-Luc Godard qui lui reproche de n'avoir pas été suffisamment agressif, l'autre jour à la télévision. Ils se fâchent puis se retrouvent en dansant sur un vieux blues. Le tourne-disque est d'époque.

En fait, on ne sait pas très bien à quelle moment nous nous trouvons, ni quel âge ils ont. C'est d'ailleurs une des grandes qualités de cette mise en scène douce, élégante, charmante parfois, de deux êtres qui restent unis jusqu'à la fin. Le temps ne semble pas altérer cette fusion. « *Nous sommes moins vieux qu'il y a vingt ans, individuellement et socialement* », écrit aussi Gorz. Ce qu'exprime très bien le jeu délicat, parfois mutin, de ces jeunes acteurs.

Petit à petit nous comprenons le sens des dernières phrases de la *Lettre* : « *Nous aimerions chacun ne pas avoir à survivre à la mort de l'autre. Nous nous sommes souvent dit que si, par impossible, nous avions une seconde vie, nous voudrions la passer ensemble.* » Nous avons appris que Doreen souffre d'un mal incurable qui s'aggrave dangereusement, nous l'avons entendu répéter : « *Il faudra bien que la mélancolie s'arrête, un jour ou l'autre. Il faudrait que la mélancolie s'arrête. Je dois réfléchir à ça, trouver s'il y a de la joie encore.* » Nous sommes maintenant en septembre 2007, nous savons qu'ils vont « *s'unir dans la mort comme ils s'étaient unis pour la vie* », selon l'épitaphe qu'a rédigé Gorz lui-même. La pudeur, je dirai plutôt l'attention avec laquelle David Geselson met en scène ce départ, nous laissent tristes et solidaires.

Comme soulagés qu'ils aient eu ce courage.

Cet article a été publié sur notre blog.

Notre choix de revues (4)

Europe *consacre une vingtaine d'articles aux écrits et à l'œuvre plastique de* « l'infatigable expérimentateur » *Pierre-Albert Birot qui partage ce numéro avec l'avant-gardiste méconnu Claude Cahun.* La Moitié du fourbi *se déploie autour de vers de Guillevic qui déclenchent des réactions pleines de surprises, et* Sigila *poursuit un infatigable travail de recherche sur le secret.*

par En attendant Nadeau

Europe, n° 1056

De Pierre Albert-Birot (1876-1967), sculpteur, peintre, poète, Apollinaire écrivait : « *Pierre Albert-Birot est une sorte de pyrogène / Si vous voulez enflammer des allumettes / Frottez-les donc sur lui / Elles ont des chances de prendre* ». Le lecteur intéressé pourra aisément constater les possibilités « d'allumage » de ce curieux homme en feuilletant le dernier numéro que la revue *Europe* lui consacre. En effet, avec une petite vingtaine d'articles concernant son œuvre plastique ou ses écrits (par exemple, Pierre Albert-Birot et le cinéma, la photographie, l'importance de son *Grabinoulor* ou de ses *Poèmes-pancartes*…), *Europe* fait comprendre quel « infatigable expérimentateur » Albert-Birot a toujours été, et lui assigne une place particulière à l'intérieur de notre histoire culturelle.

Pierre Albert-Birot partage ce numéro d'*Europe* avec Claude Cahun (1894-1954), une autre très curieuse figure de l'avant-garde, quasi ignorée de son vivant mais objet d'un grand engouement ces vingt dernières années (en France, après plusieurs expositions de ses photos dont la dernière au Jeu de Paume en 2011). Elle est en effet un sujet idéal pour qui est fasciné par l'indétermination sexuelle, le travestissement, la transgression. Ainsi, en plus de se mettre en scène plastiquement avec une élégante provocation, Claude Cahun (pseudonyme de Lucie Schwob, elle est la nièce de Marcel Schwob) écrivait : « *Masculin ? Féminin ? Mais ça dépend des cas. Neutre est le seul genre qui me convienne toujours.* » La dizaine d'articles qu'*Europe* lui consacre dans ce numéro aiguisent encore la curiosité que font inévitablement naître autant sa personnalité que son œuvre photographique et littéraire. **C. G.**

***Europe*, avril 2017 (352 p., 20 €). Plus d'informations sur le site de la revue.**

La moitié du fourbi, n° 5

Cette revue fait circuler une idée, un enjeu, une question, que chacun des créateurs qui y contribuent s'approprie, fait sienne, pour l'extraire de la généralité et la transformer en un objet d'écriture et de pensée singulier. C'est une revue du détour, qui s'installe dans une certaine durée. La dernière livraison (mars 2017) part de quelques vers de Guillevic : « *Je t'écris d'un pays où il fait noir / Et ce n'est pas la nuit* ». On est frappé par la diversité de ce que ces mots provoquent, convoquent, successivement, chez des écrivains ou des penseurs. De jeux formels et poétiques en rappels de travaux oulipiens (Jacques Roubaud apparait deux fois) jusqu'à la présentation d'une recherche sur ce qui est noir en physique, sur le monument érigé en Californie à la gloire de John Carlos et Tommie Smith qui oublie le médaillé d'argent australien qui était avec eux lorsqu'ils dressèrent leurs poings gantés aux jeux Olympiques de 1968, ou sur ce que représente le geste tauromachique. De la variété donc, mais un certain souci de l'élégance, de la correspondance – autant dans les contenus que dans la manière (pages blanches et pages noires alternées) –, d'une certaine précision.

Les vers de Guillevic appellent une diversité surprenante. Des souvenirs intimes comme la visite de la grotte Chauvet qu'effectue Romain Verger en août 2005, qu'il conçoit comme « *une sorte de*

NOTRE CHOIX DE REVUES (4)

point aveugle puissamment magnétique » et dans laquelle, lorsqu'il y plonge, il a « *le souvenir d'un enfoncement progressif dans le rêve, comme si l'apparition ne pouvait procéder que d'une lente sensibilisation au noir, d'une accoutumance à la puissance irradiante du charbon et aux éblouissements de l'obscur* ». Des désirs de transmission, lorsque Zoé Balthus s'entretient avec Ryoko Sekiguchi qui vient de retraduire le célèbre *Éloge de l'ombre* de Tanizaki (on peut lire le texte de Maurice Mourier sur ce texte dans ce numéro d'*En attendant Nadeau*) ou quand Anthony Poiraudeau explore les congruences de l'existence de Nick Cave et de ses chansons, qu'il perçoit comme « *des histoires, avec leur espace-temps interne, leurs personnages et leur dramaturgie* ». On pourra lire aussi une étonnante lettre à Grisélidis Réal ou bien un carnet de Charles Robinson où il tient le compte d'événements invisibles, témoin d'une détresse qui s'expose et ne se voit pas, avalée par une « *fosse ténébreuse* ». Ainsi, chaque contributeur, d'une manière ou d'une autre explore cette nuit, ce noir particulier dans lequel on écrit, on voit sans voir, dans lequel on vit. **H. P.**

On peut acheter (14 €) cette revue dans des librairies listées sur le site de la revue ou la commander directement auprès de l'équipe.

Sigila, n° 39

Sigila est une revue incroyable. Entièrement consacrée à l'étude du secret, elle fouille depuis presque vingt ans l'épaisseur d'une question qui, à mesure que les numéros paraissent, semble inépuisable. Entrepris comme un motif qui permet de déchiffrer des textes, des idées, des comportements, elle en interroge la pluralité, les « dénivellations », les convergences inattendues. Car tout, dans cette revue, surprend, étonne, stimule. Elle rassemble des textes qui, s'ils insistent sur une réflexion autour d'une circulation franco-portugaise, s'ouvrent à des horizons d'une diversité insoupçonnable. Tout y est détour, arrêt sur une question, un texte, une valeur, qui méritent une attention précise, sérieuse. *Sigila* promeut ainsi l'étude la diversité du même, contourne les évidences, travaille ses sujets selon une transversalité revigorante.

Son numéro printemps-été 2017 qui vient de paraître interroge la notion d'indiscrétion. Il y est question de déplacements, de transgression, de mensonge, d'information, de communication, de transpositions. Ainsi, on y lira une étude éclairante sur le secret professionnel, sur le rapport asymétrique qui se lie dans la relation ethnographique, les archives familiales ou, plus surprenant, sur le courrier du cœur dans la presse féminine. Le numéro fait la part belle aux études littéraires qui se centrent tantôt sur *Hamlet* ou Robbe-Grillet, Machado de Assis ou Henry James. La réflexion de Marie-Françoise Vieuille sur les aspects mythologiques de l'indiscrétion relus à l'aune de l'opéra de Bartók, plus atypique, passionnera les lecteurs qui auront vu récemment la mise en scène de Krzysztof Warlikovski à Garnier…

Mais surtout, qu'il passe par le tamis de textes, mêmes anciens, ce numéro s'inquiète intelligemment, c'est-à-dire sans un moralisme un peu bêta, de la transparence qui s'impose à nos sociétés et semble, parfois, étouffer la pensée, reléguer le secret dans les recoins les plus reculés de nos vies. Ainsi, notre collègue Michel Plon, parlant du cabinet de l'analyste, écrit-il que c'est « *le lieu d'une indiscrétion permanente protégé par une discrétion absolue – ou supposée telle – celle que constitue le secret professionnel. Cette situation, unique en son genre, fait du cadre analytique un ultime refuge dans le marécage des fausses confidences et dans l'océan d'une information dite continue dont les limites seraient sans cesse repoussées. Un îlot donc, où tout peut se dire et dont on ne dit rien.* » Cette revue est aussi une forme d'îlot, un lieu autre, où on prend le temps de réfléchir. Il y a quelque chose d'obstiné dans la démarche de *Sigila*, d'entêté. Cette revue bouleverse et passionne parce que, justement, elle ne cesse d'aller plus profondément au cœur du secret. **H.P.**

On peut acheter (17 €) cette revue trandisciplinaire franco-portugaise dans des librairies comme Tschann ou La Librairie portugaise et brésilienne, ou s'abonner directement sur le site de la revue.