

LEON

Numéro 33
24 mai - 6 juin 2017



Le livre des passages d'Ernesto De Martino



Jean Eustache : ombre et lumière

*Un fantôme dans la bibliothèque
de Maurice Olender*

*Correspondance : Georges Perros
à la recherche d'Henri Thomas*

*La tournée américaine
de Nathalie Sarraute*

Danilo Kiš, le doute et l'ironie

Un monde s'effondre

Immense romancière québécoise, méconnue en France, Marie-Claire Blais poursuit avec Des chants pour Angel son magnifique cycle romanesque inauguré par le roman Soifs en 1996. Elle écrit là le neuvième roman de la série, après Le festin au crépuscule paru en 2016. Dans Le festin, le personnage de l'écrivain prophétique, Daniel, constituait le point central d'une constellation d'une centaine de personnages. Dans Des chants pour Angel, l'enfant sidéen du Jardin des acacias, Angel, meurt, et sa mort provoque l'émergence et la résurgence des voix des autres personnages apparus dans les huit romans précédents. Dans un paysage insulaire peuplé de pélicans, bercé par le grondement des vagues, une unique phrase forme le livre, comme un souffle vital qui semblerait ne jamais pouvoir s'éteindre, comme le chaos qui précipite le monde vers une fin qui semblerait ne jamais pouvoir tout à fait advenir.

par Jeanne Bacharach

Marie-Claire Blais
Des chants pour Angel
Seuil, 236 p., 19 €

« Viens, Mabel, marche entre nous deux, Robbie et moi, et dis à ton perroquet de se taire, il répète tout ce que je dis, quel écho rauque quand déjà il y a la mer qui gronde. » Ainsi s'ouvre *Des chants pour Angel*, en mouvement, porté par le bruit des vagues et les voix de Petites Cendres et du perroquet, vers la plage des Pélicans où les personnages doivent célébrer les funérailles du jeune Angel. Petites Cendres entraîne la vieille Mabel avec Jerry, son perroquet, son sac si lourd dont elle ne se déleste qu'à la fin, et le poids de ce « *pauvre peuple noir dévasté qu'[elle] porte* ». Elle entraîne dans un même mouvement son lecteur, l'appelle au silence, à l'écoute des voix des autres qui souffrent, à l'écoute du bruit du ressac des vagues où résonne la fureur d'un monde sans lieu ni date dont on entend pourtant les échos actuels. Elle l'emporte soudain dans une immense phrase lyrique comme elle emporte vers la plage, où toute la ville doit venir, Léna, le docteur Dieudonné, Misha, le chien d'Angel, la révérende Ézéchielle...

De la voix de Petites Cendres émergent avec vivacité tous ces personnages présents dans les huit romans précédents du cycle, hommes, femmes et

animaux ici en route vers cette « plage oubliée » du bout du monde, vers cette mer de plein soleil aux allures d'Éden biblique, là où les pélicans, oiseaux sacrificiels symboles du Christ, se posent lentement. Dès le début du roman, le « Je » se mue en un « Nous » portant les voix de plusieurs communautés (noires, homosexuelles, religieuses, artistiques...) qui se rassemblent au sein d'une même phrase, longue de deux cent trente-six pages. Ces voix se confondent et se distinguent dans le même tableau d'un monde qui s'effondre, ou qui, du moins, menace sans cesse de s'effondrer. Elles construisent un riche tissu sonore à la fois uni et contrasté, à l'image du début du roman où le cortège des personnages du cycle croise une autre étrange procession : « *Ils avaient épinglé des masques d'animaux et de poissons, dont les gueules ouvertes de requin aux mille dents, ils avaient la peau très foncée par le soleil, c'étaient de lointaines créatures, des clowns indifférents [...] en quelques instants on ne les verrait plus* », et où apparaissent au loin des bateaux de migrants : « *n'est-ce pas quelque minable bateau de fortune que je vois au loin, dit Mabel, avec des hommes, des femmes, des enfants tous entassés les uns sur les autres, vague après vague, [...] je pense que ce sont nos frères africains dit Mabel* ».

Cette rencontre des deux cortèges, ajoutée à l'image des migrants, révèle une forme d'inquiétante étrangeté à laquelle se superpose par contraste

UN MONDE S'EFFONDRE

une étrange familiarité entre ces différents « nous ». Marie-Claire Blais joue dans *Des chants pour Angel* avec les discordances ambiguës et les contrastes marqués pour révéler les continuités et discontinuités ténues entre les personnages, les communautés, ou au sein même des personnages. C'est toute la complexité du monde avec ses contradictions et sa cohérence qu'elle parvient alors à dire. À travers l'apparition récurrente de ce cortège de clowns et de « masques d'animaux », un écho ambigu est par exemple tissé avec l'évocation, quelques lignes plus haut, du personnage de Petites Cendres, artiste de cabaret, travesti, qui joue lui-même avec cette inquiétante étrangeté à soi-même et aux autres en se déguisant et en se travestissant : « *tu es toujours là sur tes hauts talons, par un jour pareil, le ventre nu sous un léger corsage de filles, tes cheveux sur ton visage, couvrant ta peau que le mal a tavelé, sur tes joues* ». De même, ce sont les corps des migrants qui semblent se transformer, se mêlant aux vagues, se confondant avec elles, jusqu'à n'être qu'à peine reconnaissables : « *il y a de nombreuses silhouettes en mouvement, dit Mabel, ils sont sur la crête d'une vague, et puis une vague retombe et on dirait qu'ils vont tous glisser en dessous, [...] à part les voiliers de luxe, je ne vois rien d'autre à l'horizon, dit Robbie* ».

Le thème de la mer, que Marie-Claire Blais explore dans toute sa richesse, par la création d'un réseau lexical et sémantique fondateur de la cohérence narrative de ces *Chants pour Angel*, permet ici de rassembler, joindre et disjoindre magistralement, au rythme des vagues, les différents « Nous ». La forme du roman paraît prendre celle des vagues, à l'exemple de Virginia Woolf, qui règne sur le cycle romanesque depuis l'épigramme de *Soifs* en 1996, et épouse le sens même des voix de ces personnages et de ces communautés qui se construisent par strates de souvenirs et de divers « moi » qui apparaissent, disparaissent, refont surface, et se heurtent les unes aux autres perpétuellement.

Ces continuités et ces discontinuités sont tissées par un mouvement poétique répété d'apparitions et de disparitions qui instille une légèreté dans la narration des *Chants pour Angel*, assez rare dans les romans embrassant le thème de la fin du monde. Ainsi, lorsque le jeune vétéran Samson, revenu blessé d'Afghanistan et accompagné de son chien Miracle, discute avec son ami Brillant sauvé des eaux d'un ouragan dans la Nouvelle-Orléans, la discussion grave et lourde sur la noyade et la mort du frère noir de Brillant s'achève comme elle avait

commencé, lentement, à la manière d'un fondu enchaîné presque cinématographique : « *n'oublie pas de me dire ton nom lorsque nous nous reverrons, et disparaissent vers leur compacte nuit les deux silhouettes, Miracle, le berger allemand, bondissant en avant de son maître* ». Marie-Claire Blais, dans ce roman et dans tout le cycle qui prend souvent la forme d'une sublime réécriture de la Bible, parvient à se défaire, par l'écriture et par son style magistral, de la pesanteur des discours d'un propos apocalyptique et morbide. Ainsi Angel, dont on apprend la mort au début du roman, apparaît-il comme un fantôme, dans une tonalité qu'on qualifierait volontiers de merveilleuse.

Continuités et éclatements du « moi » et du « nous » reproduits dans une phrase romanesque et poétique elle-même infinie et empreinte de ruptures, superposition des voix reproduites dans la construction d'une phrase unique où les discours rapportés se succèdent, *Des chants pour Angel* apparaît comme un roman polyphonique total, dont la construction vient parfaitement épouser le sens des voix. *Des chants pour Angel* résonne dans toute sa musicalité, d'où émanent différentes voix et chants, eux-mêmes ambigus, à la fois sauveurs et impuissants à effacer la violence du monde. Ainsi l'évoque, dans une fulgurance quasi baudelairienne, le musicien de génie Fleur, devenu mendiant, fou amoureux de Kim : « *la musique, depuis mon enfance, n'aurais-je pas dû [...] ne vivre que pour elle, la musique fit de moi un errant [...], cette itinérance avec ce parfum des cheveux de Kim dans lesquels il avait tant de fois enfoui son visage, les tambours de Jérôme l'Africain battaient dans le vent* ». La musique vient lier les personnages, tous portés et rattrapés par un son, un bruit ou un chant. Elle révèle elle aussi la complexité de leur caractère et de leur histoire. On le voit dans ce passage étonnant dans lequel l'écriture révèle encore le jeu de Marie-Claire Blais sur les contrastes, entre la douceur de la berceuse de Sœur Christina, et la violence du Jeune Homme blanc que l'on suit du début à la fin du roman, condamné à mort pour avoir attaqué une église méthodiste noire : « *hush, enfant, c'est l'heure de dormir, je serai là dans la Chambre de l'attente, à douze heures et une minute, inconsolé, inconsolé, hush, hush, enfant c'est l'heure de dormir, [...] hush, hush, enfant, c'est l'heure de dormir* ».

Marie-Claire Blais parvient donc dans cette longue phrase à faire revivre, en musique et en images à la fois douces et fortes, sa constellation de personnages assoiffés d'un paradis qu'ils peinent à construire. Dans une écriture synesthésique qui fait

UN MONDE S'EFFONDRE

écho à celle de l'apocalypse de Jean – les trompettes de ses anges et les images de ses destructions –, la rédemption finale que Marie-Claire Blais invite à penser pour ce monde de dominés est particulièrement saillante dans le paysage littéraire actuel et ouvre d'infinis possibles aux lectures de ce courant de conscience irréductiblement novateur. Ce « *chant des vagues* », ces *Chants pour des enfants morts* de Mahler et ces *Chants pour Angel* promettent-ils la fin de la domination, l'abolition de la catégorie des dominés, ou la fin bien réelle d'un monde ?

On ne regrette qu'une seule chose : si Marie-Claire Blais installe toujours de la lumière et de la nuance dans ce monde noir, à la manière du *Lumières-Lumières*, le bateau de Mélanie, qui traverse tout le roman, certaines images qui veulent résonner avec notre monde actuel sont réductrices. En effet, la dimension eschatologique des *Chants pour Angel* se révèle dans des personnages et des images parfois trop convenues pour porter une pensée complexe. L'image récurrente, déployée à plusieurs moments, de la petite fille kamikaze « *à la ceinture de clochettes* », perdue dans un paysage scindé entre des barbelés qui enferment ses parents et « *le paysan, [et] l'âne à la charrette* », est assez pauvre. Le Chaos aux échos bibliques des *Chants pour Angel* semble parfois se réduire à celui d'un monde radicalisé, coupable d'attentats et de terrorisme, décrit avec des mots et des images trop simples et trop lisses. À l'inverse, les images qui dévoilent le racisme de ce monde, porteuses elle aussi de la dimension apocalyptique du roman, sont plus complexes et plus fortes. Elles sont en effet portées par une multitude de personnages (Mabel, Petites Cendres, Daniel, le Jeune Homme...) aux voix diverses et contradictoires, travaillées depuis le début du cycle, qui élaborent ainsi une pensée incontestablement plus riche.

Des chants pour Angel comme des chants pour un monde qui se meurt et porte en lui le souvenir des douleurs, mais pour lequel chaque voix, doucement, lutte, et qui fragilement, « *parmi toute cette musique, le Chœur ancestral noir, oui, Benny Golson, Art Farmer* », jamais ne cède, dans la brise marine, à sa propre disparition.

Le partage du monde

Après cinq romans ardu et mésestimés, Jean-François Haas publie un recueil de nouvelles où, s'il simplifie ses moyens, il continue de rappeler obstinément la violence terrible de nos sociétés contemporaines, la responsabilité de l'écrivain et la puissance d'une langue fraternelle.

par Hugo Pradelle

Jean-François Haas
Le testament d'Adam
Seuil, 176 p., 17 €

Les livres de Jean-François Haas sont paradoxaux. Immensément généreux, riches, pleins, solaires, ils se hérissent d'obstacles qui en défendent l'accès et semblent parfois infranchissables. Ils n'existent que dans une forme radicale d'épaisseur. Leur composition, complexe, enchevêtrée, la multiplication des voix, les chronologies éclatées qui les diffractent sans fin, peuvent déconcerter. C'est sans doute l'une des explications de l'insuccès d'un écrivain qui s'attache pourtant, comme bien peu d'autres, à affronter le réel de nos sociétés contemporaines, ce qui les travaille en profondeur, les détruit peu à peu. Car, et c'est sans doute le plus important, Haas défend une vision du monde et invente un rapport esthétique, inscrit dans le travail de la langue même, qui va à contre-courant.

Énergiquement, il s'obstine, depuis déjà cinq romans, à inventer un régime narratif qui lui permette de prendre en charge le désordre du monde, les douleurs qui le traversent, les singularités qu'il faut y déceler, et à produire une langue qui contrevienne à l'effroi désespéré qui en résulte. L'œuvre de Haas, cohérente, reprend toujours les mêmes thèmes, les mêmes questions, impose la nécessité d'une lucidité, d'une responsabilité de l'écrivain face à la réalité de sociétés qui s'engluent dans des rapports violents, inhumains, solitaires. Haas, avec une force naïve bouleversante, y oppose la bienveillance d'un langage qui serait capable de rassembler, de réparer, d'accueillir.

LE PARTAGE DU MONDE

Ainsi *Le testament d'Adam*, en reprenant les mêmes thèmes, en décrivant des situations voisines, obéit-il à une continuité. Pourtant, l'écart formel, le passage d'une narration très longue, dense, stratifiée, à des textes plus brefs impose une netteté, une clarté particulière. Toutes les nouvelles semblent animées du même élan, d'un mouvement qui fait qu'un personnage se reconnaît ou reconnaît quelqu'un d'autre. Tout le recueil interroge l'altérité, ce qui se joue de soi dans l'autre, dans la nécessité impérative d'un accueil. Chaque texte invente un espace de reconnaissance qui impose aux personnages de se confronter à la violence du monde et d'y découvrir des failles.

Un lycéen d'origine portugaise passe son examen de maturité et comprend que sa famille, pauvre, et lui ne sont « *pas tombés du bon côté* », « *dans la bonne terre* » ; un vieux professeur accueille chez lui, la nuit, un ancien élève, trafiquant de drogue, et lui rappelle que la beauté éclaire le monde, qu'on peut « *changer la vie* », « *la vie pour tous* » ; un homme débarrasse l'appartement de sa vieille voisine qui vient de mourir et rassemble, bouleversé par l'insensibilité de son fils, les bribes d'une vie humble ; un handicapé mental se démène pour sauver sa grand-mère dans l'indifférence de presque tous ; une femme cherche son mari disparu dans une dictature innommée ; une autre entreprend un voyage pour voir la mer, marcher vers elle, découvrir « *toute cette lumière ouverte devant elle, un abîme à n'y plus rien voir, toute cette lumière où elle marchera dans un éblouissement comme dans de la nuit* » et se libérer de sa propre vie ; un jeune homosexuel se confronte à un voisin survivaliste, raciste et homophobe. Chaque texte, obéissant à une dramaturgie élémentaire qui fonctionne sur l'écart entre le présent et un passé qui irrémédiablement ressurgit par bribes, oppose une syncope à une durée, se déploie assez simplement, avec une grande netteté. Haas décline ces oppositions, les laissant se traverser des mêmes questions – la différence, l'injustice sociale, l'immigration, la nature, le racisme, la difformité, les espaces géographiques, la liberté, la charité... –, pour dire toujours ce qui différencie « *les forts et les faibles* », « *les prédateurs et les proies* ».

Le basculement vers la forme brève n'obéit pas à un simple apprivoisement de la complexité d'une écriture, à une familiarisation avec des structures narratives qui s'appréhendent à une autre échelle, plus élémentaire. La réduction de la forme accentue un rapport profondément moral à l'écriture, à ce

qu'elle signifie. Haas écrit comme on lutte, avec les mêmes écarts, les mêmes violences soudaines, la même énergie qui se brise et se reprend. Pour lui, l'écriture porte en elle une responsabilité, exige une lucidité. Il faut dire ce qui ne va pas dans le monde qui nous entoure, en reconnaître les stigmates, appréhender la violence qui y infuse, sourde, terrible. Il faut nommer l'inhumanité et les désarrois, prendre à sa charge une indifférence monstrueuse. Et pourtant, rien de social ou de naïvement militant chez cet écrivain, rien de béat non plus, simplement la volonté d'intégrer ces questions contemporaines urgentes à une réflexion sur le langage lui-même, sur ce que la structure narrative peut réparer. Haas travaille la langue, en déploie la matérialité et les possibles, pour la déplacer, la remettre au centre. Ainsi, c'est par la langue, l'idéalité qu'il lui reconnaît, que s'ouvre un champ pour résister à la violence, à la brutalité, à la sauvagerie égoïste. La langue est, chez cet écrivain, bienveillante, accueillante, devenue le seul moyen de reconnaître la différence, de l'appréhender, de la partager.

Pour Jean-François Haas, la littérature ne doit pas renoncer à l'émotivité. Il y a chez lui quelque chose qui relève de l'émerveillement enfantin, de la grâce innocente. Ainsi, l'exigence de responsabilité de la littérature, la lucidité de l'écrivain, ne doivent pas renier la charge d'empathie que la langue porte en elle. Pour Haas, dans un mouvement paradoxal, la langue est portée vers l'autre en même temps qu'elle se referme sur elle-même. C'est le rythme du langage, la manière dont il diffuse sa forme, qui constitue la complexité de ce qui se joue entre le langage et la pensée, la raison et le sentiment. Son écriture, marquée par un lyrisme assumé et revigorant, par une cohérence d'images qui reviennent sans cesse, semble obsédée par ce qui relie le prosaïque à toutes les formes qui le subliment, par ce qui fait image par-dessus le réel, ce qui se noue entre l'affrontement avec la réalité et les rêves confraternels. Ses nouvelles, comme d'infimes variations, répètent, plus évidemment encore, de manière plus condensée, la puissance d'une littérature exemplaire qui retire d'un rapport empathique aux réalités sociales une croyance profonde en une langue qui rétablit l'humanité, circonscrit le désordre infini et la violence et la solitude, une langue qui rétablisse l'évidence de la liberté, l'équilibre entre les forts et les faibles, refasse communauté, invente un nouveau partage du monde.

Lire aussi le compte-rendu de *L'homme qui voulut acheter une ville*, publié dans notre numéro 7.

Le manque et l'excès

Maurice Olender écrit dans *l'urgence du voyage (ferroviaire et intellectuel) et de l'entre-deux, au croisement des différentes disciplines qui l'ont construit et vis-à-vis desquelles il a pris peu à peu des distances.*

par Marie Étienne

Maurice Olender
Un fantôme dans la bibliothèque
Seuil, « La librairie du XXI^e siècle »
210 p., 17 €

Tout le livre est paradoxal : refus de lire et fascination de l'écrit qui prospère dans les bibliothèques et les lieux d'archivage ; désir éperdu de trouver, de comprendre et acceptation du silence, de l'obscurité, de l'inconnaissable ; recherche de l'ordre, du "penser-ranger" et activité joyeuse de l'intelligence qui se joue des cadres, des classifications ; démarche méticuleuse du savant et acceptation du manque.

Posture faustienne ? La passion du livre conduit-il à son rejet, « *comme si l'écrit portait en soi une impossibilité de lecture* » ? Ou obéissance au commandement de l'Ange de l'Apocalypse : Il faut manger le livre ? La méditation de Maurice Olender est une promenade, elle en a le désordre et la non-préméditation, mais elle a lieu sur les sommets, l'air y est pur et vif, elle côtoie l'infini et permet la vision en surplomb, elle inspire et stimule le lecteur, l'invitant à des fulgurances et aux débordements de l'inventivité.

Reprenons. Tout commence à l'enfance, la sienne, celle d'un petit garçon juif né après la Deuxième Guerre mondiale, « *dans un no man's land qui n'était même pas celui des morts* ». Il n'y avait d'ailleurs pas plus de morts que de livres pour les raconter, ni d'écrits, ni d'archives : il n'y avait qu'un monde balisé par la radicalité d'une disparition — un univers qui avait donné lieu à un « *outrage à la mort* ».

Ni son père ni sa mère ne sont des lettrés, des pratiquants de la lecture et de l'écrit. La culture biblique

et talmudique de son père « *se limitait à ce qu'un garçon de famille modeste, né dans un shtetl, en Pologne, avait appris jusqu'à l'âge de treize ans.* » Pourtant il est la mémoire vivante d'un savoir, d'une culture qui ont non seulement disparu mais qui n'ont même plus de nom ; et il incite l'enfant à la lecture et à la connaissance.

L'enfant refuse de lire, « *rebelle à toutes formes de scolarisation jusqu'à l'âge de vingt ans* ». Plus tard il découvre la musique ancienne, et il dépense des économies en achetant des livres en grec et en latin, deux langues dont il ne possède pas le moindre rudiment.

C'est de là, de cette origine, que provient, pense-t-il, la fureur ou la fièvre qui l'habite et qui le conduit à « *interroger les traces du passé pour formuler un nouveau récit* », à entreprendre des études d'archéologie classique et préhistorique ; à accumuler des livres dans sa bibliothèque ; à en éditer ; à en écrire lui-même.

Puis progressivement, au fil de son récit, Maurice Olender dépasse la biographie. Son histoire particulière n'est plus seulement la sienne. L'enfant juif à la recherche de ce qui le fonde, dont il ignore tout, devient n'importe quel homme dépossédé en quête de ce qui lui manque — de son manque fondamental ; un chercheur, tout chercheur obstiné, qui sait qu'il ne trouvera pas, qu'il ne résoudra pas, et que c'est bien ainsi. On ne donne pas chair à un fantôme, on le chérit, comme madame Muir chérit tant le sien dans le film de Joseph L. Mankiewicz.

Quelqu'un, un grand poète, avait déjà à sa façon franchi toutes les étapes de l'enthousiasme et du désenchantement. C'est Gérard de Nerval, racontant, dans Angélique, les tribulations drolatiques, rocambolesques et infinies d'un feuilletoniste à la recherche d'un volume qu'il a laissé échapper et qu'il traque dans les bibliothèques de France et d'Europe. Le volume est un livre-fantôme, dont on ne trouve sur les rayons que le squelette, une fiche minuscule, qui signale à la fois son absence et son existence : le livre est quelque part, il suffit de chercher !

C'est alors que la quête dévore tout : le temps, l'énergie, la curiosité et le pouvoir de créer. Le chercheur devient la quête, le livre se met à le lire et à le manger, non l'inverse. Faut-il avoir peur des fantômes ? Non, il faut les apprivoiser, accepter « *cette part d'étrange que chacun porte en soi* ».

Voilà donc un très beau livre, celui d'un érudit qui dépasse les clivages du savoir pour s'ouvrir à l'humilité, à la réconciliation, en même temps qu'aux éblouissements de la poésie.

Georges Perros à la recherche d'Henri Thomas

***H* Beau petit objet littéraire, raffiné, que cette correspondance. C'est Georges Perros qui l'initie, en 1960 (il a trente-six ans), en envoyant à Henri Thomas, alors aux États-Unis, ses premiers Papiers collés qui viennent de paraître. Thomas remercie, classiquement : c'est la première lettre. Lui, à quarante-huit ans, a déjà une œuvre reconnue. Perros l'admire... et le relance, pour réclamer des services de presse : 1961 est l'année de parution du Promontoire. La correspondance s'engage.**

par Odile Hunoult

Georges Perros et Henri Thomas

Correspondance 1960-1977

Préface et postfaces de Jean Roudaut

Édition établie et annotée par Thierry Bouchard Fario, coll. « Théodore Balmoral », 140 p., 15 €

Ils se sont croisés parfois à la NRF. Thomas, sept ans auparavant, avait peu aimé une notule de Perros dans *La NRF* à propos de la correspondance Rilke-Gide. Or, dans les premières années de leur prise de contact, Perros lui écrit beaucoup à propos de ses livres, et de plus presque maladroitement parce que c'est autre chose qu'il cherche : lui-même si rugueux, comment s'approcher de quelqu'un qu'il sent rétractile ? L'amitié est un amour qui désire et cherche l'esprit. Et l'esprit se trouve moins facilement que le corps, et encore, si jamais ! Quant à le posséder...

Jean Roudaut écrit dans sa préface : « *Thomas, distrait ; Perros, polaire. Thomas, d'esprit vagabond, oubliait de répondre ; Perros ne laissait pas une lettre sans suite, car il s'inquiétait de savoir si l'on peut être aimé autant qu'on en a le désir. Mais chacun gardait son gouffre en lui.* » Une correspondance, au-delà des faits ou des propos eux-mêmes

qui n'ont qu'une valeur anecdotique, ne vaut que par le rapport qui existe ou pas, qui s'établit ou pas, entre deux personnes. Tout l'intérêt ici est dans la délicatesse de la relation entre ces deux êtres. Tout un drame se joue, car le cadet est demandeur, et l'autre réticent. Quatre ans après le début de leur relation épistolaire, Perros lance l'hameçon à découvert : « *Quand je vous lis [il s'agit des livres de Thomas, non de ses lettres], je regrette toujours de vous connaître si peu. Mais je me dis en même temps que c'est bien pédant de ma part* ». La fin du paragraphe, désarmante de nudité, va plus avant encore, il s'y découvre davantage, et finalement il y faut beaucoup de courage : « *Vous vous passez très bien de moi. À juste titre, certes !* » Et il continue par une sorte de marivaudage où la déclaration d'amour est biaisée par l'introduction d'un tiers : « *Brice Parain vient tous les ans me dire qu'il vous aime bien. Voilà qui nous rapproche. On s'aime si mal dans la carrière ! Enfin bref, sachez qu'on pense à vous, et à votre œuvre, là, dans ma taule, avec... avec quoi ? Avec reconnaissance, c'est peut-être le mot. Je me sens moins seul, à vous imaginer. Et quand je vous relis, je me retrouve là où je me sens le mieux. Disons nulle part. Chez les poètes.* » Cette déclaration d'amitié, comme toute déclaration, est aussi une déclaration de solitude, et le « *je vous salue bien* » qui termine la lettre, s'il sonne comme un recul, n'est peut-être que la peur d'avoir été impudique, le désir de ne pas être plus intrusif, de ne pas forcer un cœur. Thomas savait lire. Il savait aussi se protéger : douze ans plus tôt, il écrivait à son amie Béatrice Moulin : « *J'en suis à souhaiter que personne ne m'aime ; l'amour, communément, fait trop de mal [1]* ».

Le lecteur restera seul devant la déclaration de Perros : à cet endroit, il y a un trou de trois années dans la correspondance. Mais la lettre qui reprend, de Thomas, se termine par un « *en vive amitié* », ce qui signifie beaucoup pour un homme si distant, et d'une telle finesse d'écriture, qui prend désormais la place des formules plus attendues.

Perros signera assez vite ses lettres « Georges », mais Thomas mettra des années à quitter le « Henri Thomas » réglementaire. On attend treize ans avant que les incipit, « *Cher Henri Thomas* », « *Cher Georges Perros* », eux aussi réglementaires, deviennent « *Cher Henri* » et « *Cher Georges* », et le tutoiement ne s'installe qu'après 1975. Les lettres au fil du temps prennent un tour plus familier, un laisser-aller verbal, avec des formes parlées – « *s'pas* », « *faut se taper* », etc., venant toujours de Perros. Thomas garde son statut d'aîné, et sa plaisanterie reste masquée d'une « *gravité de*

GEORGES PERROS
À LA RECHERCHE D'HENRI THOMAS

farceur » (le mot est de lui, à propos d'un de ses personnages, double de lui-même, dans la nouvelle « La marionnette parle »), distillée à travers les petits faits vrais, limpides et énigmatiques, qui sont sa marque, son génie d'écrivain.

Les débuts et les fins des lettres, qui évoluent de codes sociaux en signaux d'autre chose, valent la peine qu'on s'y attarde, c'est le sous-sol de l'échange. Cela dit quelque chose, le cri même, comme une intonation dans la conversation. Dans une relation d'être à être, écrite ou verbale, les mots sont peu, c'est l'espace entre eux, le non-dit, qu'on pèse, qu'on ressent. On s'y trompe rarement, c'est là qu'on cherche une réponse à la question : qu'est-ce que je suis pour lui ? Toute l'œuvre de Nathalie Sarraute prolifère dans cet espace.

Trop facile exemple, l'irruption sous la plume de Thomas, en avril 1976, des « *Je t'embrasse* » réitérés tout au long de l'année suivante. « *Je t'embrasse* », c'est à dire, étymologiquement, « je te serre dans mes bras », corps-à-corps de l'amitié, toute pudeur laissée, au moment où le corps justement fléchit et cède. Car le destin est là, en embuscade. Perros est hospitalisé à Marseille pour être traité à la bombe au cobalt. Le ton de ses lettres change. Par la force des choses, même sans qu'il s'appesantisse, on le sent accablé. Il compense cette sorte de laisser-aller, moral cette fois, par l'humour noir et l'autodérision, auxquels succèdent abruptement des « *merci d'être là* » et « *je suis bien heureux de ton amitié* ». Cette fois, c'est au tour de Thomas d'être maladroit dans sa sollicitude, empêtré de sentiments. Il craint de mettre les pieds dans le plat. Pour lui toujours dans le retrait, comment franchir la distance avec un ami dont la vie est menacée ? Puis, soudain, au retour de Perros à Douarnenez, cette phrase qui met les pieds dans le plat en effet, et qui va commencer un nouveau cycle dans la correspondance : « *Il se peut que tu commences une existence qui te donnera beaucoup – et je souhaite t'aider, sans trop savoir comment – à toi de m'aider.* » La lettre suivante de Perros se termine par « *Affection* ». Les « *Je t'embrasse* », de part et d'autre, suivront. Le voilà, l'abandon que Perros a si longuement cherché. Et tout au long de cette affreuse année 1977, les lettres de Thomas sont longues, nombreuses, affectueuses, avec de petits poèmes, tel celui-ci :

Tout ce que j'ai dans l'esprit

À la fin s'effacera

Je serai fait comme un rat

Et la souris

Le chat l'aura

La correspondance se termine le 31 décembre 1977 sur ces mots de Perros « *Alors à bientôt ! Je t'embrasse* ». Georges Perros est mort le 24 janvier 1978. Mais le livre n'est pas fini. Deux poèmes de Perros, qui font partie du fonds Doucet, servent de *De profundis*. Puis viennent deux postfaces de Jean Roudaut, dont la première, splendide, « *Conversation avec Henri Thomas* », relate ses visites à la maison de retraite de la rue Rémy-Dumoncel, dans le XIV^e arrondissement de Paris, de 1991 au 3 novembre 1993, date de la mort de Thomas. Une maison de retraite ! Henri Thomas ! Mais, précisait Thomas lui-même, « *où est mort Beckett* » – le 17 juillet 1989, deux ans avant sa propre entrée. Compensation ? réconfort ? Thomas devait apprécier en tous cas ces petits signes en forme d'énigmes semés par le destin silencieux, (« *silanxieux* », aurait dit Ghérasim Luca). Dans sa « *Conversation* », Jean Roudaut, grinçant d'impuissante empathie comme tout un chacun confronté à cette plongée, note les progrès implacables de l'Obscur.

Encore deux textes, l'un de Thomas, datant de 1984 (Perros est mort depuis six ans), publié dans le numéro d'hommage de la revue *Ubacs* : « *Les livres qu'il aimait, il me semble que je dois les aimer doublement, comme éclairés de son côté et du mien* ». Parmi les livres aimés de Perros, il y a l'œuvre de Thomas. En miroir, un texte de Perros sur Thomas, datant de 1973 : « *On se trouve devant un homme dont les meilleurs moments, et de loin, durent être de solitude [...]. On le retrouve dans ses livres, débarrassé de tout interlocuteur, de tout contact humain* ». La différence ? Dans un cas, l'amitié est définitivement acceptée ; dans l'autre, elle cherche encore à commencer.

Le livre a un charme fou et une grâce quelque peu dix-huitième siècle, la grâce des « *Mélanges* », parce que c'est un mélange, en effet, de légèreté, de distance, de tragique, de pudeur, de sensibilité. La postface de Thierry Bouchard, « *Note bibliographique* », stendhalienne en diable, n'y contribue pas peu.

1. Cf. l'excellent numéro de *La Revue des Belles Lettres* 2013, I, consacré à Henri Thomas.

Le parti pris des mots

Né à Boulogne-sur-Mer et plantant son chevalet à Saint-Pol-de-Léon, Alain Roussel devenu breton, qui a bien bourlingué du Nord au Sud et d'Est en Ouest, est un poète de la mer, qu'à l'instar de Lautréamont et d'un même regard il nomme océan. Toisant les éléments depuis son phare esseulé, travailleur de mer et d'écriture. Le titre de cet opus – son trentième rugissant – est un paradoxe : la phrase errante est ici épinglée, clouée en son mouvement, flèche ailée qui vibre, vole et ne vole pas, emprisonnée dans le prodigieux filet d'un pêcheur inspiré : on l'imagine caressant le ventre des murènes, chatouillant la pieuvre écarlate (qui, précise-t-il, n'existe que dans sa vision) et découvrant dans sa paume, tout palpitants, telle phrase aquatique, tel mot abyssal, tel entrelacs qui faufile ses deux grands-pères, ici le gauchiste caracolant dans la lointaine pampa, là le croquant communiste qui ne boit que du gros rouge « en faisant claquer sa langue comme un drapeau rouge au vent de l'Oural ». La mémoire est grimoire.

par Albert Bensoussan

Alain Roussel, *La phrase errante*
Le Réalgar, coll. « L'orpiment », 56 p., 14 €

Le premier mot est donné : « océan », et c'est aussi le dernier de cette longue phrase de cinquante pages scandée seulement de virgules, crêtes de vagues soulignant la houle d'une écriture qui est ici « une horde de

mots nomades dévastant les steppes de la pensée pour aller respirer l'air du grand large de la phrase ». Précédemment, *Le récit d'Aliéna* [1] n'était rien d'autre, lui aussi, qu'une seule longue phrase de cinquante pages. Alain Roussel pratique une prose poétique en forme de brasse coulée, et sa plongée en apnée, quasi amniotique, fait remonter des fonds mémoriques la première naïade qui inonda sa prime enfance d'un feu amoureux, « me donnant à goûter une autre langue que la mienne », confondant corps et esprit, tant l'auteur est expert à « escalader les parois du langage », à rêver de « vol nuptial à travers la langue [2] ».

Appliqué à son établi, ce fils d'ouvriers, héritier d'obscurités et patientes besognes, peuple ses murs de chevaux ébahis et fait pleuvoir son plafond de sirènes nubiles, d'émerveillantes « Alice » – caresses, baisers et rires coquins – qui sont autant de filles du feu. Et puis Nadja renaît, Breton penche la tête, et les menus faits tracent une existence. Est-ce une autobiographie ? Voire, celui qui, naguère, nous enchantait en nous révélant, par effraction et sans nulle pudeur, la « vie privée des mots » [3] livre ici un portrait en pied. Voyant lucide qui « tangué dans la langue », regardant « la civilisation et sa barbarie policée » flamber dans l'indifférence des choses. Avec dans la bouche « un goût âcre de cendre », il contemple à l'entour un monde calciné où la sottise dresse partout ses bûchers, ce qu'annonçait dix ans plus tôt Aliéna sanctionnant le crétinisme du troisième millénaire. Le poète n'est pas hors les murs et à l'abri de l'homme, il s'affiche aux persiennes grandes ouvertes de la vie et brandit ses mots nomades parmi les « tribus errantes du langage », dénonçant ces temps d'indigence intellectuelle. C'est un témoin mis en page, en gage, car toute sa personne est débit de parole, entraînée par le cours des heures, bravant « le tumulte abyssal » des voix océanes.

Jaillissant de l'écume tel un Grand Transparent, Alain Roussel est bouche d'ombre, voix jamais lasse poursuivant sa quête de la Parole [4]. Ses maîtres sont Rimbaud, pour peu qu'il garde son accent paysan, et Duchamp en ready-made, et puis la forge surréaliste, rameutant l'orpiment et le réalgar alchimiste, Michaux, bien sûr, et Ponge dont Roussel donne à lire le parti pris des mots. Lui, d'un bout à l'autre subversif. D'où cette œuvre tout en dérèglement des sens et détours du verbe, ébranlant certitude, aveuglant regard, et puis l'illumination.

1. *Le récit d'Aliéna*, Lettres Vives, 2007.
2. *Ibid.*
3. *La vie privée des mots*, La Différence, 2008.
4. Alain Roussel est également le romancier du *Chemin des équinoxes* (2012) et du *Labyrinthe du singe* (2015) aux éditions Apogée.

La tournée américaine

En 1964, Nathalie Sarraute qui commence à connaître la consécration internationale après avoir obtenu tardivement une vraie reconnaissance en France, avec la publication, en 1956, de *L'ère du soupçon*, puis, en 1959, du *Planétarium*, est invitée pour deux mois aux États-Unis. Sa tournée la conduit de New York à Washington, en passant par le Wisconsin, la Californie, la Louisiane. Les lettres qu'elle écrit à son mari Raymond Sarraute pendant cette période témoignent d'une joie constante, presque enfantine, à découvrir ce pays qu'elle ne connaît pas, à y être reçue et célébrée comme une reine.

par Tiphaine Samoyault

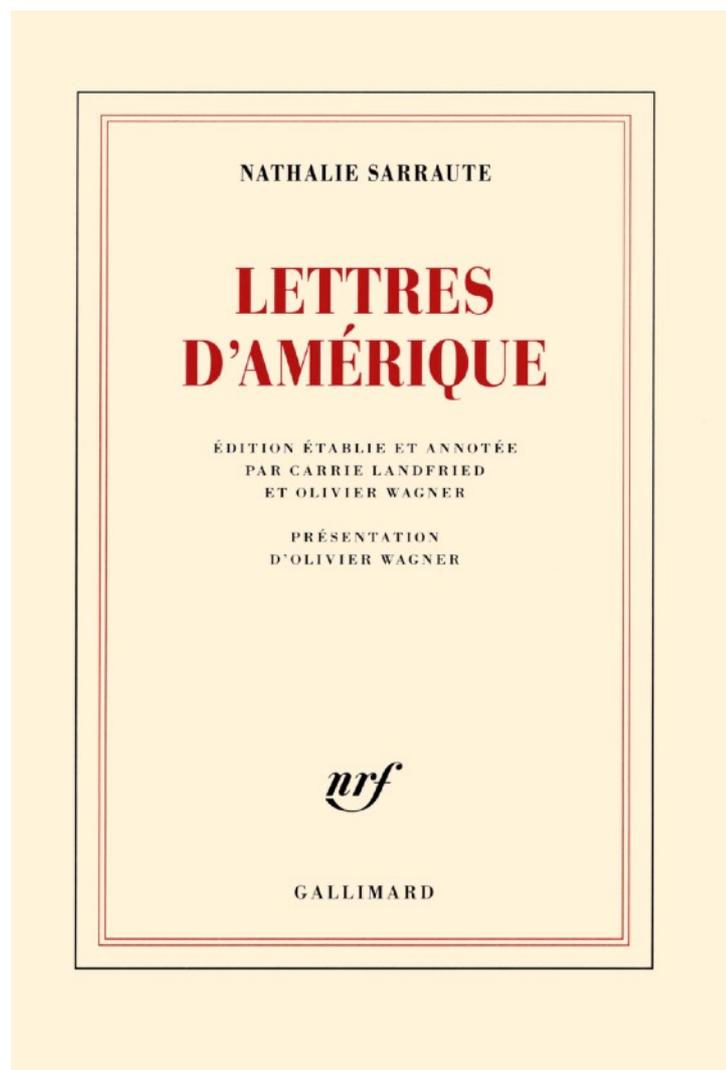
Nathalie Sarraute

Lettres d'Amérique

Édition de Carrie Landfried et Olivier Wagner.

Gallimard, 125 p., 14,50 €

Dans la dernière lettre qu'elle adresse à son mari avant qu'il ne la rejoigne à New York pour la fin du séjour, Nathalie Sarraute s'indigne d'un reproche qu'il lui a adressé dans une lettre précédente d'être devenue « *un brin mégalomane* ». Il est vrai que ses lettres à elle insistent beaucoup sur le traitement princier qu'on lui réserve partout. Elle est accueillie merveilleusement par des hôtes de marque qui sont en pâmoison devant son œuvre ; elle va de grand restaurant en réceptions magnifiques, d'hôtels de luxe en résidences confortables ; elle gagne de l'argent à chaque fois qu'elle s'exprime ; on l'admire, on le lui dit et elle aime ça. Mais il y a une telle candeur dans ses récits (« *tout le monde m'adore* »), un tel plaisir enfantin, une telle joie primesautière qu'on ne saurait y voir ni prétention ni gonflement de soi.



Traduite par Maria Jolas depuis 1958 aux États-Unis (avec *Portrait d'un inconnu*), elle bénéficie en outre de l'engouement des universités et des intellectuels américains pour le nouveau roman. Robbe-Grillet, Butor, Pinget, y ont déjà été invités et la publication en 1963 d'un volume rassemblant *Tropismes* et *L'ère du soupçon* donne un surcroît d'assise théorique à ce qui est déjà considéré comme un mouvement. Lorsqu'elle arrive le 1er février 1964, *Les fruits d'or* viennent de paraître en anglais (à peine un an après sa sortie en France) et le livre, célébré dans tous les grands journaux (y compris par Hannah Arendt dans *The New York Review of Books*), recevra au mois de mai suivant le Prix international de littérature. Ses conférences sont annoncées dans la presse et, lorsqu'elle s'exprime en anglais (elle avait passé un an à Oxford en 1921), c'est devant un parterre de plusieurs centaines de personnes parfois.

Outre la fête permanente – elle s'extasie devant les portions de nourriture qu'on lui présente et le luxe des salles de bain – que voit-elle aux États-Unis ? Un espace d'abord, qu'elle traverse valeureusement

LA TOURNÉE AMÉRICAINE

en avion (elle rencontre une tempête avant l'arrivée à San Francisco qui a l'air effrayante et qui cause le crash d'un avion pris dedans juste avant le sien) et dont elle apprécie la sauvagerie (notamment lorsqu'elle reste quinze longs jours dans le Wisconsin). Elle écoute de la musique dans des boîtes de nuit ; elle rencontre Oppenheimer (le père de la bombe atomique) dans sa maison de Princeton. La préoccupation politique est souterraine, mais néanmoins présente : un premier refus de visa à son mari (à cause de son appartenance à une association communiste d'aide aux déportés après la guerre) la sensibilise aux méfaits du maccarthysme. Elle est touchée par Harlem et par les « slums » de Chicago, qu'elle visite avec Nelson Algren – ce dernier se verra reprocher par Simone de Beauvoir cette rencontre avec une personne qui la déteste et l'aurait peinte sous des traits ridicules dans *Le planétarium*. Elle est choquée par la ségrégation qui y sévit toujours.

Ce qui frappe aussi, dans cette correspondance, c'est la relation d'affection joyeuse qu'elle entretient avec son mari, qu'elle appelle « mon Chien Loup » et qui l'appelle « mon Fox » (c'est ainsi qu'elle signe toutes ses lettres), en référence à la nouvelle de David Garnett, *Lady into Fox*. Elle marque de l'impatience à le retrouver et de l'excitation à vouloir tout partager avec lui. Cela donne une image très familière de l'écrivain et rend son texte différent des autres récits ou correspondances d'Amérique produits à la même période, plus descriptifs, plus analytiques (Sartre et Beauvoir, encore). Les universités américaines sont le théâtre un peu lointain et déréalisé d'un épanouissement intime.

L'édition est trop lourdement annotée. La présentation initiale d'Olivier Wagner est précieuse, certaines précisions biographiques ou contextuelles sont utiles : mais a-t-on vraiment besoin de savoir quand a été créée la brasserie Lipp, que Dallas est une ville du Texas ou que l'université de Yale est l'une des plus prestigieuses des États-Unis ? Lorsque Nathalie Sarraute émaille ses lettres d'anglais, est-il nécessaire de traduire en note « *How interesting* » ou pire, parfois, de lui corriger son anglais ? Cela retire au texte une part de sa légèreté atmosphérique qui est sa principale qualité.

Cet article a été publié sur *Mediapart*.

**Deux vagabonds
bienheureux**

« Prenez soin de ce garçon, il est précieux, il n'a plus personne au monde. » *La phrase résonne dans le grand silence de la Libération. Les campagnes sont vides, les villes dévastées ou ruinées, les hommes restent prostrés après l'immense désastre qui a ravagé l'Europe. On est dans un roman d'Aharon Appelfeld et l'auteur est pour partie cet enfant solitaire. Il l'est comme dans Le garçon qui voulait dormir, dans Histoire d'une vie, et donc dans De longues nuits d'été qui paraît ce printemps dans une collection de littérature jeunesse.*

par Norbert Czarny

Aharon Appelfeld

De longues nuits d'été

Trad. de l'hébreu par Valérie Zenatti

L'École des loisirs, 272 p., 15 €

On négligera les questions d'étiquettes ou de marketing pour seulement rappeler *Adam et Thomas*, autre variation romanesque de l'écrivain israélien dans la même collection. Son œuvre se déroule souvent dans les mêmes lieux, met en scène des personnages qui se ressemblent, emprunte au conte autant qu'au roman ou au récit initiatique. Ici, le héros se prénomme Michaël. Avant de partir en déportation, son père l'a confié à Sergueï, l'un des employés de sa scierie. L'enfant espère, comme celui qui s'occupera de lui, que ses parents reviendront et qu'ils se retrouveront dans la quiétude du foyer familial.

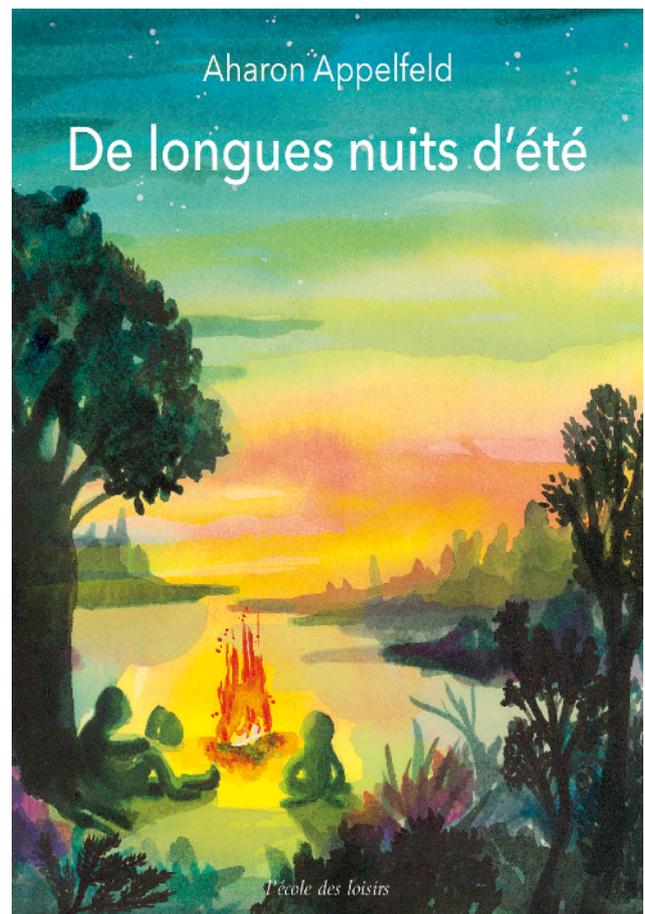
Sergueï est le mentor de celui qu'il appelle Janek, effaçant son ancien prénom. En même temps que le prénom et le nom de famille, il transforme l'apparence du garçon : vêtements en lin peu élégants

DEUX VAGABONDS BIENHEUREUX

mais pratiques, bonnes chaussures pour marcher, et, surtout, une croix de bois, qu'il accroche au cou du garçon. Il n'est plus cet enfant juif que les chasseurs nazis identifieraient au premier regard, il est comme les autres. Sergueï a été militaire ; il dirigeait une escouade chargée du sauvetage des soldats comme des civils. De cette formation, il a gardé le sens de l'organisation, la connaissance du territoire, la force physique que sa soudaine cécité n'entame pas trop. Même aveugle, il peut affronter des voyous que les deux vagabonds rencontreront souvent, à travers la campagne ukrainienne. On devine ce pays (alors région de l'URSS) à son onomastique. Pour le reste, le flou demeure, volontaire. Campagnes et forêts, rencontres inopinées, rituels des aliments austères obtenus grâce à de maigres ressources, tout cela rappelle les contes de fées. Comme si un Petit Poucet trouvait un guide pour le transformer. L'essentiel de la mission attribuée à Sergueï est en effet d'aguerrir Janek, de lui donner la force physique nécessaire à sa survie.

Cette métamorphose s'accompagne de bien d'autres. Avoir de quoi marcher sans peine, se laver, cela rappellera ce qu'écrit, dans un contexte différent mais pour la même époque, Primo Levi. On a lu l'épisode de Steinlauf, dans *Si c'est un homme*. Sergueï tient des propos voisins pour expliquer l'importance du lavage des vêtements : « *ils sont proches de notre peau et conservent en eux tout ce que le corps leur a transmis* ». Grâce à son maître, Janek s'éloigne de son passé, oublie ce à quoi il était attaché. Sa survie en dépend. L'errance est constante, et pourtant, comme le dit la première phrase, elle a un caractère méthodique, un rythme : « *Ils marchaient de champ en champ, de clairière en clairière, faisant de temps à autre une halte avant de poursuivre.* » Mais, et c'est un thème récurrent du roman, elle transforme sur le plan psychique ou moral. C'est une ascèse : « *En vagabondant, l'homme apprend à distinguer entre ce qui est important et ce qui ne l'est pas, ce qui est temporaire et ce qui est immuable, la vérité et le mensonge. Lorsqu'un homme est confortablement installé chez lui, il oublie l'essentiel. Il a des préoccupations quotidiennes, se chamaille pour des brouilles, il ne pense qu'à lui et à ses biens. Mais lorsqu'un homme est dehors, sans maison, avec le ciel pour seul toit et la terre pour sol, seulement alors il comprend que l'errance, aussi dure soit-elle, le purifie.* »

Ce qui semblait une fuite, ressemblait au cauchemar qu'on essaie d'exorciser, devient une quête



positive et heureuse. Sergueï, qui a tout perdu, son intégrité physique, son emploi et tout lien familial après la mort de Dorka, son épouse, est un homme profondément croyant. Il emmène Janek sur un chemin sans jamais l'influencer, lui imposer sa foi chrétienne, mais avec la conviction ancrée en lui que Dieu agit. Si des liens l'unissent à l'enfant, ce sont aussi ceux qui le liaient au grand-père de Michaël/Janek : « *Ton grand-père était un homme qui contenait en lui plusieurs générations de foi et de sagesse.* » Sergueï constate la rupture introduite par les parents de son jeune compagnon et voit dans la perte de la foi, dans l'entrée dans la modernité, l'une des causes du désastre. Le romancier ne tranche pas. S'il emprunte à la Bible son écriture sobre, élaguée de tout adjectif inutile, de toute emphase ou lyrisme, il ne dit rien de sa vision du monde, de la place qu'y occupe aujourd'hui la foi, et c'est tant mieux. Sergueï est une voix forte, très belle. Celle de la Nature, de l'enfance ou du souvenir l'est tout autant.

Ce roman est un hymne aux paysages, aux forêts comme aux vastes étendues, aux villages, à ces moments que l'on passe au bord d'un étang ou sous un arbre. Le titre du roman dit tout. Jamais de neige, jamais de froid mais ce temps arrêté sur la plus douce des saisons, le plus heureux des instants.

DEUX VAGABONDS BIENHEUREUX

Bien qu'éloigné des siens, Janek connaît la sérénité, vit en sécurité auprès de celui qui le guide, et qu'il guide puisque les yeux lui manquent. Il trouve refuge dans les rêves, a des visions, entend la voix des siens. Sa mère surtout lui apparaît, qui parle, dans le jardin familial : « *J'aime la lumière du jour lorsqu'il a plu la nuit. Les pluies d'été ont quelque chose de merveilleux, elles apportent avec elles de la beauté, mais aussi une joie tranquille.* » Cette joie tranquille anime le garçon et le conduit vers l'âge adulte, vers une solitude pleine, assumée.

Ce roman destiné à la jeunesse (mais qui n'est pas jeune ?) est ancré dans notre présent. Le récit, même allusif, esquissé ou estompé, des persécutions subies par les Juifs d'Europe entre les deux guerres résonne terriblement. Les exclus ne sont pas les mêmes, les haines si. Vagabond et fier de l'être, Sergueï défend leur cause : « *Tu as vu tes frères vagabonds : ils sont frappés, humiliés et piétinés. Tu dois leur rendre leur visage humain. Sans visage, il n'y a pas de rédemption possible.* » Janek et lui se battent contre des paysans hostiles, contre des voyous. Pour le vieil homme, rien n'est innocent, et le plus humble des hommes rencontrés est d'abord un visage : « *Quand tu croises quelqu'un sur ta route, c'est signe qu'il s'agit d'un messenger. Il faut se souvenir de lui et réfléchir à ce qu'il a voulu te transmettre.* »

Cette vision du monde ne le rend pas naïf ni angélique. Il observe (ou entend) ce que les pauvres se disent, comment ils peuvent s'affronter, se déchirer. Il n'est pas dupe et il est trop fier pour confondre le vagabond et le mendiant : « *Les mendiants s'inquiètent de subvenir à leurs besoins et rien de plus. Les vagabonds cherchent à se purifier, à se rapprocher de Dieu et ainsi à venir en aide aux nécessiteux. Un vagabond n'est pas un mendiant dans l'âme, c'est un homme libre.* » Ailleurs, et on songe à ce qu'écrit Primo Levi dans *Lilith*, il manifeste une forme de distance ; mendier pour lui, c'est risquer de « *sombrer dans cette boue* » qu'il ne supporte pas.

Éviter ce qui embourbe, ce qui alourdit, éviter ce qui excède les limites, et notamment dans la langue, ce sont les motifs qui animent Sergueï : « *Quand il veut qualifier quelque chose qu'il ne faut pas faire, il utilise l'adjectif "laid". Quand il s'agit d'un acte qui cause du tort, il utilise l'adjectif "méprisable" et pour un acte cruel il dit "ignoble".* » Aharon Appelfeld n'a jamais écrit autrement, s'épargnant les « tartines de miel » des sermons, les paroles faciles et vaines. C'est pour quoi son regard est toujours neuf, vivant.

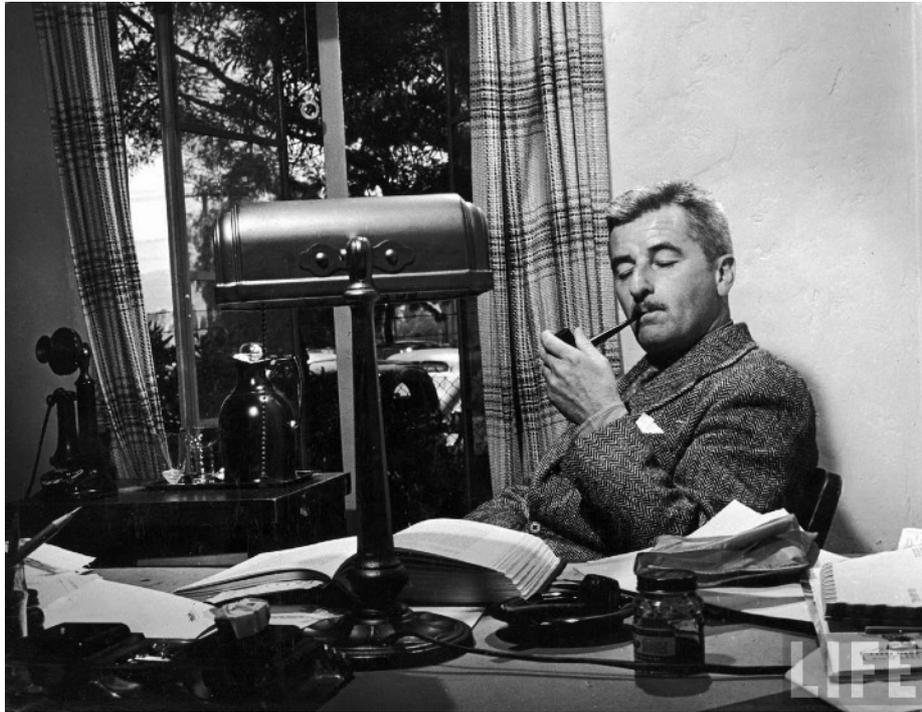
Des nouvelles de Faulkner

« Pour la première fois, toutes les nouvelles de Faulkner [...] se trouvent réunies en un volume », signale le petit prospectus de la Pléiade [1] qui accompagne la parution du sixième volume de l'auteur dans la collection. Et en effet, la centaine d'histoires présentées en 1 541 pages (plus les introductions, les notices et les notes, ce qui porte le nombre de pages à 1 824) vient compléter les cinq volumes précédents qui comportent, eux, les œuvres romanesques de Faulkner. Mais s'il est extrêmement précieux de voir rassemblées en traduction française certaines de ses nouvelles, est-il vraiment nécessaire de les avoir « toutes » lorsqu'on n'est pas spécialiste de l'écrivain (quand on est spécialiste, on les lit d'ailleurs en langue originale) ?

par Claude Grimal

William Faulkner, *Nouvelles*
Édition établie par François Pitavy
Trad. de l'anglais (États-Unis) par Jules Bréant, Louise Bréant, Maurice-Edgar Coindreau, Didier Coupaye, Renée Gibelin, Michel Gresset, François Pitavy, René-Noël Raimbault, Henri Thomas, Ch.-P. Vorce et Céline Zins et révisé par François Pitavy
Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade »
1 824 p., 67 € (prix de lancement)

La Pléiade a beaucoup valorisé l'idée d'œuvres intégrales, tout en n'ignorant rien des questions que pose la notion même de complétude, et s'en est expliquée dès 2006 dans une *Lettre de la Pléiade* (n° 26) avec un court texte intitulé « Les



DES NOUVELLES DE FAULKNER

coulisses de la Pléiade : être ou ne pas être complet ? ». Ces deux pages fournissent une bonne réflexion sur la question insoluble de l'exhaustivité d'une œuvre littéraire, et énoncent les principes forcément flous et à géométrie variable qui président à la politique éditoriale de la collection : pour inclure ou non un écrit dans un volume, la Pléiade doit en effet effectuer des choix d'ordre « esthétique » et « commercial » (catégories qui se passent d'explications), et d'ordre « intellectuel » (ce qui signifie que tel texte mineur est jugé « apporter un éclairage intéressant » sur d'autres plus connus de l'auteur). Rien à redire à cette mise au point, pas même à sa conclusion en forme d'esquive, hormis son style un brin ringard : « *On le voit, ce n'est que par convention que l'on parle d'œuvres complètes. "De la nécessaire incomplétude des œuvres complètes" : ce beau sujet a déjà fait couler pas mal d'encre. Sans doute aurons-nous à y revenir.* »

Qu'on y revînt eût été assurément une bonne idée pour ces *Nouvelles* qui viennent de sortir et closent dans la Pléiade l'œuvre de Faulkner, mais le font de manière décevante, livrant au lecteur des textes pour beaucoup de si faible intérêt que même le très pratique argument « intellectuel » (le fameux « éclairage » sur « l'apprentissage », « le devenir », le ceci ou le cela d'un écrivain) aura du mal à convaincre. Non, Faulkner ne mérite pas qu'on noie dans une masse de petits écrits destinés aux journaux (« Croquis de la Nouvelle-Orléans »), de niaiseries (« Mayday », « L'arbre aux souhaits »), de versions

antérieures ensuite remaniées, de pages « non recueillies par l'auteur », etc. les nouvelles que lui-même avait choisies en 1950 pour son volume de *Collected Stories* (traduit ici par « Histoires recueillies ») et au sein duquel figurent ses meilleures comme « L'incendiaire », « Les bardeaux du Bon Dieu », « Une rose pour Émilie », « Septembre ardent »... Ajoutons que, même parmi les quarante-huit nouvelles de ces « Histoires recueillies », certaines sont loin d'être époustouflantes ; le nouvelliste n'y manifeste pas toujours – à quelques magnifiques exceptions près – la géniale splendeur du romancier.

Donc, voilà ! La Pléiade fournit aujourd'hui, sans doute pour des raisons quantitatives (il était impensable de produire un livre de taille modeste) et pour compléter un projet prévu de longue date, un gros volume d'écrits de qualité inégale, où il est de surcroît un peu compliqué de se débrouiller. Heureusement, la présentation sérieuse de François Pitavy rappelle le rôle des nouvelles dans l'œuvre de Faulkner : alimentaire pour beaucoup (c'est la fonction qu'elles remplissaient aussi pour ses contemporains Fitzgerald et Hemingway), quasi préparatoire pour d'autres (elles servirent à constituer des œuvres qu'on considère aujourd'hui comme unifiées comme, par exemple, *Go Down Moses*). Le rapport ambigu de l'auteur au genre est aussi souligné. Dans une lettre célèbre de 1956, il déclarait en effet qu'il était « *un poète raté* » et ajoutait : « *Peut-être que tout écrivain souhaite d'abord écrire de la poésie, constate qu'il n'y parvient pas et alors donc s'essaie à la nouvelle, qui est la forme la plus exigeante qui soit après la poésie. Puis, n'y parvenant pas, il se met finalement à écrire des romans.* » Voir...

DES NOUVELLES DE FAULKNER

Enfin, les notices conclusives effectuent, elles, des mises au point sur des aspects historiques, sociologiques et psychologiques mais abordent peu le domaine stylistique, très difficile à traiter pour une œuvre en traduction. Ce quasi-silence révèle justement la traditionnelle difficulté de la transposition en français. Les traductions de ces textes des *Nouvelles*, révisées ou réalisées plus récemment, sont l'œuvre de bons ou d'excellents spécialistes, mais c'est comme si le « faulknérien », cette langue si particulière, ne parvenait pas tout à fait à s'y faire entendre.

En effet, Faulkner, quand il est à son meilleur, déploie souvent à l'intérieur des mêmes textes – et ici on simplifie affreusement – une écriture qu'on pourrait dire « aller de soi » parallèlement à une autre qui, suspendant le sens, force à une expérience émotionnelle de lecture très particulière. De cette dernière écriture, il faut saisir la clé tonale qui seule permet, en entendant une voix narrative intermittente et bouleversante, de surmonter les apparentes difficultés d'une syntaxe altérée, du flot d'images, des ambiguïtés et des redoublements, de la précipitation rythmique... Alors s'élève la « sorte de *mélopée* ou d'*invocation* », typique de l'intensité dramatique faulknérienne, dont parlait l'écrivain Conrad Aiken. Elle est ici souvent peu perceptible, et la beauté symphonique faulknérienne reste inaudible (tant dans le domaine tragique que dans le registre grotesque, qui souffrent tous deux soit de platitude soit de patoisisation).

Il reste que certaines des plus belles pages de Faulkner figurent dans les « Nouvelles recueillies » de ce volume de *Nouvelles* et que, avec une petite connaissance préalable de la partition faulknérienne et après lecture de la préface, le lecteur pourra les y trouver. Qu'il se tourne par exemple vers le grand paragraphe évoquant la chevauchée de De Spain vue par l'enfant Sarty à la fin de « L'incendiaire » (ah ! comme le titre original, « Barn Burning », est plus complexe et plus riche que ce titre décevant) et il aura l'exemple d'un des moments les plus saisissants de l'écriture faulknérienne. Il comprendra alors pourquoi toute une génération américaine eut à se plaindre de devoir écrire « dans l'ombre » du génial écrivain du Mississippi. En effet, quelle ombre gigantesque projetait et continue de projeter leur ancêtre inspiré !

1. Le texte se trouve aussi dans *La Lettre de la Pléiade*, février/mars 2017, n° 61.

Ruines contemporaines

On attendait avec une certaine impatience Le Salut viendra de la mer de Christos Ikonòmou, déjà remarqué en 2016 pour Ça va aller, tu vas voir. La violence de ce précédent ouvrage s'est transmise intacte à ces nouvelles. L'auteur y confirme une maîtrise ancrée dans la tradition. Rédigés en temps de crise sans que celle-ci en soit exactement l'objet, ces récits offrent des méditations angoissées sur la possibilité de l'humanité lorsque tout s'effondre.

par Ulysse Baratin

Christos Ikonòmou

Le Salut viendra de la mer

Trad. du grec par Michel Volkovitch

Quidam, 190 p., 20 €.

Déclassés et déracinés. Tàssos, Stàvros, Làzaros. D'autres encore. Tous ont fui la grande ville pour se réfugier sur une île des Cyclades et tenter de subsister. Qui en essayant de profiter du tourisme, qui en devenant paysan. Ils rêvent : « *Dans le jardin, ils cultiveraient des légumes et des melons, rien que du bio, pour n'avoir plus besoin des rats qui leur refilaient de l'ail chinois et des tomates hollandaises.* » Autant se faufiler sous une pluie de météorites. Dès la première page, un de ces sympathiques néo-ruraux venus d'Athènes se fait passer au lavage par la mafia locale, « *ligoté sur le capot de son pick-up* ». Manière de prévenir le lecteur et de le décrasser de ses illusions. Le darwinisme social l'a emporté : « *Maintenant il faut tuer pour vivre.* » Il y aura toujours des puissants, ou des égaux hélas, pour « *bouffer vos rêves* ». Réagir collectivement à l'injustice ? Sans feinte, Ikonòmou décrit ce qui permet encore d'espérer en Grèce : les coopératives agricoles, la solidarité communale, les anarchistes. Mais c'est pour mieux en dire l'inanité. Espoir, société, politique, progrès, crise même, idées périmées tout cela. Le



Christos Ikonòmou Le salut viendra de la mer

Quidam éditeur

RUINES CONTEMPORAINES

livre tonne de déclamations hallucinées et prophétiques où résonnent le désastre matériel absolu, le désarmement idéologique et la vacuité spirituelle. Paradoxalement, la peinture de ces extrémités enjoint à porter ailleurs son attention, plus loin : « *Maintenant qu'il n'y a plus d'argent faut qu'on trouve autre chose pour être ensemble.* »

Autre chose ? Au centre de ces récits revient un énigmatique « salut ». Sans se lasser, les protagonistes répètent qu'« *il viendra de la mer* ». Autant dire de partout, sauf de la terre ou des hommes. Ce mantra est égrené avec une obstination égale en intensité aux humiliations que traversent les per-

sonnages. Chaque nouvelle a le rythme implacable d'une vie de martyr. Moins vaincus que victimes, ces jeunes gens se portent eux-mêmes au-devant des supplices. Ces courses au désastre empruntent des canevas chrétiens. Notons un goût de la réécriture, du pastiche presque. À la manière d'un peintre d'icône qui reproduirait des motifs ancestraux, l'auteur s'inscrit dans de très antiques traditions littéraires et jeux de références. Mais il en escamote la clé de voûte, à savoir la foi. Plutôt que de manifester la gloire d'un dieu, ces paraboles en soulignent l'absence. Ce détournement ne va pas sans cruauté : « *On a perdu Tàssos à cause de la solidarité et de la justice. Solidarité, justice – du vent, des mots que disent les pauvres, sans y croire, ils sont pauvres, c'est tout.* » Le Christ nouveau est venu mais n'a suscité qu'indifférence. La révélation se révèle pétard mouillé : « *Le salut il est en panne, en réparation. Il paraît que ce sera long. Cent ans au moins.* » Dans des litanies apocalyptiques comme des nuits de tempête apparaît la conscience de vivre dans un temps mort historique. Depuis le creux de cette vague, on voit des abysses. Leur forme a l'archaïsme des martyrologes et la phosphorescence des univers postmodernes.

Trop lucide pour croire en la politique, l'auteur est trop grec pour être nihiliste. Chez cet écrivain si contemporain se retrouve, malgré tout, l'appel millénaire de l'érémisme orthodoxe et une inclination pour la refonte spirituelle : « *Tue l'homme ancien que tu as en toi.* » ordonne l'un des personnages. Se sauver exige une Réforme. Une remise en question plus profonde :

« *Les pauvres ne détestent pas l'argent parce qu'il existe mais parce qu'ils ne l'ont pas. C'est pourquoi ils resteront toujours condamnés, c'est pourquoi ils n'auront jamais aucune puissance. Car ce qu'ils veulent, ce n'est pas cesser d'être pauvres, mais être riches.* » Comment se défaire du monde sans devenir puritain ? Les plus beaux passages de ce livre trahissent un goût de la poésie et de la nature. De l'amour surtout, et infiniment. « *Si on est pour vivre ici, il faut qu'on crée de nouvelles coutumes, des coutumes à nous* », dit une femme à son amant, alors même qu'ils viennent de tout perdre. De cette oscillation entre désir de communion et solitude mystique naissent des voix singulières.

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

Les anges aveugles du pont de pierre

Romancier (Confusion), nouvelliste (Night in Tunisia), réalisateur (Entretien avec un vampire), Neil Jordan est un habitué des pays incertains où les repères s'effacent, où se dessine une réalité nouvelle, et où le temps lui-même n'est plus celui des horloges. Dans les eaux troubles entraîne le lecteur dans l'un de ces étranges territoires.

par **Claude Fierobe**

Neil Jordan

Dans les eaux troubles

Trad. de l'anglais (Irlande)

par Florence Lévy-Paolini

Joëlle Losfeld, 274 p., 22 €

Une ville de l'Europe de l'Est, une ville sans nom, dans une république dissidente. Des rues médiévales, un ascenseur rouillé, une odeur d'urine. Une vieille zone industrielle, en réalité la nouvelle zone industrielle planifiée avec des avenues rutilantes devenues lépreuses et des parcs envahis de mauvaises herbes, non dénuée d'une certaine poésie, mais « *promettant un avenir qui n'arriverait jamais* ». Une maison « *d'un fantastique sinistre et d'une étrangeté oppressante* ». Un opéra où les sièges semblent se dissoudre dans l'obscurité. Un vieil édifice en parpaings : la morgue. Une maison de passe ordinaire, c'est-à-dire sinistre. Partout, dedans, dehors, une moiteur malsaine, « *un parapluie d'humidité* ». Dans ce labyrinthe envahi par « *une odeur de vieille vase, d'anciens conflits politiques non résolus et d'eau d'égout très actuelles* », éclatent des bagarres entre policiers en cagoules noires et manifestants en cagoules colorées. C'est là que déambule Jonathan, détective, à la recherche de Petra, disparue depuis douze ans dans une station balnéaire de la mer Noire. Mission acceptée « *en un instant clé où tout a commencé* ».

Enquête donc, avec l'aide de Gertrude – voyante ou charlatan –, dans le cadre d'un thriller traditionnel.



Mais, en même temps, mêlés à celle-ci, les cheminement de la jalousie de Jonathan. Or « *la jalousie, comme l'amour, fonctionne bizarrement* ». Sarah l'a trompé, il cherche la preuve, il cherche l'amant. Il mène cette fois-ci une enquête personnelle, il suit une piste. Pas de cailloux comme pour le Petit Poucet, mais des boutons de manchette (ceux de Frank, son collaborateur), des anneaux d'or (ceux du mariage), et un étrange bracelet de perles noires – noires, vraiment ou grises ? – qui va d'une femme à l'autre. Car si la Petra recherchée est bien morte, dans son tiroir à la morgue, il y a Petra la mystérieuse musicienne, et il y a encore cette autre Petra, une des quatre poupées de Jenny, la fille de Jonathan et Sarah. Et cette poupée joue du violoncelle – toujours les suites de Bach –, ce que Jonathan entend dans les ruelles de la ville.

Tous ces personnages sont à la recherche d'un sens dans un monde qu'ils comprennent mal et qui ne leur suffit pas. Jonathan et Sarah essaient de refaire l'unité perdue de leur couple chez un psychanalyste formé à Vienne. Les fantasmes prennent pied dans le quotidien : le fantastique, oui, mais avec le réalisme, sans

LES ANGES AVEUGLES DU PONT DE PIERRE

lequel il n'existe pas. Jonathan s'est jeté à l'eau pour sauver une jeune femme sous les yeux aveugles des anges du pont de pierre, mais l'a-t-il fait réellement ? Il ne s'y retrouve pas : où est, qui est cette femme qui aime un autre homme ? « *Voilà que j'étais jaloux de ce que ressentait une femme qui était morte pour un homme que je ne connaissais pas.* »

Le titre anglais renvoie bien au thème majeur du livre : *The Drowned Detective* (« le détective noyé »). Jonathan est noyé dans un univers énigmatique et ses aptitudes lui sont d'un piètre secours. La logique appartient à son collègue Istvan qui sait se colleter avec le monde tel qu'il est. Pour ce qui est du reste, la psychanalyse peut aider, comme la science divinatoire de Gertrude. Et puis Sarah est archéologue : elle fouille le passé, « *parle d'Eridu et d'Uruk, les premières villes du monde, de Gilgamesh et de Nimrod et de la Babylone historique* », elle fouille le sol, pour voir ce qui est dessous, et fouille son moi à elle, son passé à elle. L'écrivain ne se satisfait pas de la simple logique, il y a autre chose qu'il faut savoir accueillir. Sous l'enquête du roman noir, la quête ésotérique. Gertrude et Sarah, deux consciences féminines, sondent les esprits. Comme Gertrude, le psychanalyste viennois n'a pas trop d'illusions, utilise les mêmes mots : « *Je sais au fond de moi que je suis – comment dit-on – un charlatan* ».

Les mises en parallèle sont donc nombreuses : Sarah et Gertrude ; Gertrude et le « Viennois » ; Petra et... Petra ; Jenny et Petra ; Jonathan et Frank. La musicienne essaie de donner une clé : « *Mais en fait je vous ai rencontré dans une autre vie. Il existe un monde où cela ne meurt jamais... Vous étiez mon jumeau* ». Tout ce qui hante l'œuvre de Neil Jordan (le double, la récurrence, le retour) est présent, et il est bien difficile de conclure. Dans une ville où les femmes réelles deviennent des « *fantômes se glissant silencieusement dans un autre monde* », où planent les ombres d'Orson Welles et de Marlène Dietrich, de Schnitzler et de sa *Traumnovelle*, de Jung et Freud, s'est formé « *un imbroglio inextricable* », où résonnent les échos des suites de Bach, Jonathan a parfois le sentiment de vivre dans « *un conte de fées* ». Mais, sagement, Gertrude lui fait la leçon, elle lui enjoint, avec gravité, de « *terminer l'histoire, quelle qu'elle soit* ». Et comme Jonathan demeure perplexe, elle ajoute : « *L'histoire avec les morts. Sinon ils chuchotent, ils murmurent, ils ne savent pas qu'ils sont morts.* » Elle sait que les morts s'accrochent aux vivants, le passé au présent, l'ombre à la lumière, dans les eaux troubles de la psyché inquiète.

Danilo Kiš, le doute et l'ironie

À la fin de Danube, son magistral essai, Claudio Magris raconte comment, faisant au milieu des années 1980 un voyage le long de ce fleuve qui entraîne la civilisation germanique vers l'Orient et la mêle à d'autres civilisations, il s'arrête presque à la frontière de la Hongrie et de ce qui était encore la Yougoslavie, dans la ville de Subotica, qu'il décrit comme un « exemple tonitruant du kitsch ». Le faux, dit-il, semble être la poésie de Subotica. Sans doute, encore maintenant, l'endroit n'attirerait-il pas l'attention des curieux si certains ne se rappelaient que là est né, en 1935, Danilo Kiš, « romancier au charme puissant », selon Claudio Magris, ébloui par l'un de ses livres les plus fameux, Un tombeau pour Boris Davidovitch.

par Linda Lê

Danilo Kiš

Psaume 44, suivi de *La mansarde*

Trad. du serbo-croate par Pascale Delpech.

Fayard, 320 p., 19 €

Le nom de Danilo Kiš reste cependant lié aussi à la France, à Strasbourg notamment, où il fut, à l'université, lecteur de serbo-croate, et à Paris, où il avait, après Belgrade, sondé les mystères de la bohème, échangé quelques idées sur le monde englouti d'Europe centrale avec des exilés comme lui, Milan Kundera par exemple, qui, des années plus tard, devait conserver un souvenir vivace de leurs rendez-vous dans un café près du Trocadéro. « *De tous les grands écrivains de sa génération, français ou étrangers, qui dans les années*

DANILO KIS, LE DOUTE ET L'IRONIE

quatre-vingt habitaient Paris, il était le plus invisible », note Milan Kundera dans *Une rencontre*. « *La déesse appelée Actualité n'avait aucune raison de braquer ses lumières sur lui.* »

Danilo Kiš disait ne pas être un de ces écrivains dissidents qui, à l'étranger, dans le monde dit libre, étaient toujours l'objet de toutes les sollicitudes. Il déclarait dans *Homo Poeticus* n'être qu'un « *écrivain bâtard venu de nulle part* » : s'il n'y avait la brume de ses origines, il se serait demandé quelles raisons il aurait eu de faire de la littérature. Celle qu'il défendait, avait-il souvent répété, était issue du concept de *Weltliteratur* de Goethe – il s'agissait de s'élever au-dessus de l'étroitesse d'esprit nationale et de proclamer la littérature zone franche de l'esprit. Ce qui l'amenait à définir, dans *Le résidu amer de l'expérience*, recueil d'entretiens, le nationalisme comme la « *voie du moindre effort, de la facilité* », mais aussi comme une paranoïa collective et individuelle, une idéologie totalitaire dont le terreau est le kitsch folklorique.

En exergue à tous ses livres, peut-être Danilo Kiš aurait-il pu placer cette phrase du Talmud qui se trouve à la fin du *Sablier*, dernier volet de son *Bildungsroman* intitulé *Cirque de famille* (commencé avec *Chagrins précoces*, poursuivi avec *Jardin, cendre*) : « *Mieux vaut se trouver parmi les persécutés que parmi les persécuteurs.* » Son œuvre tout entière répond à l'injonction faite à soi-même de ne jamais se montrer complaisant envers les différentes formes d'oppression et de répression, de « *combler les gouffres, semer le germe d'une quiétude, certes provisoire, mais surhumaine* », ainsi qu'il le souligne avec force dans les textes écrits au cours des années 1960 et regroupés sous le titre *Varia*.

Tout en ne perdant jamais de vue l'idée selon laquelle lire et écrire doivent toujours être des façons de prendre le maquis, il avait en haine le roman à thèse ou la littérature qui se veut minoritaire (que la minorité soit ethnique, sexuelle ou politique). *Homo Poeticus*, son recueil d'essais, si admiré par Milan Kundera et Susan Sontag, rappelle que, pour lui, la littérature devrait être « *le dernier bastion du bon sens* » : écrire, c'est aussi « *sauver la langue de ces langues de bois agressives qui envahissent tout* ». Mais écrire est aussi un « *acte humaniste* », une manière d'entrer en lutte, en résistance, d'adresser un salut aux alliés substantiels : les siens avaient pour noms Isaac Babel, Rabelais, Joyce, Borges, mais aussi Ivo Andrić, dont *Le pont de la*

Drina était à ses yeux le modèle absolu, et Miroslav Krleža, qu'il comparait à un Voltaire communiste, auteur d'une fresque grinçante, *Banquet en Blithuanie*, sur un pays imaginaire. Écrire, pour Danilo Kiš, c'était ainsi une façon d'affirmer qu'il avait trouvé ses racines dans la maison des mots. Lui, l'apatride, marqué par l'infamie du « *cosmopolitisme* » qui, en certaines années, dans les pays de l'Est, avait une signification particulière, voyait dans le « *patrimoine culturel européen* » son unique patrie.

Même si, souvent, il avait pensé que la littérature est impuissante, il se référait toujours à l'argument de Jean Ricardou selon lequel, sans la force dont peuvent l'entourer les mots, la mort d'un enfant quelque part dans le monde n'aurait guère plus d'importance que celle, à l'abattoir, d'un animal. Dans un entretien de 1973, recueilli dans *Le résidu amer de l'expérience*, il note, envers et contre toute forme de scepticisme : « *La littérature donne un sens à cette mort, elle lui donne un poids humain, et du même coup l'adoucit, lui donne une raison d'être et, à longue échéance, triomphe d'elle.* »

C'est cette impression qui domine quand on lit les œuvres de Danilo Kiš : il importe, à chaque nouveau texte, de risquer le tout pour le tout et d'écrire aussi des livres qui racontent une « *histoire universelle de l'infamie* », celle qui a été perpétrée au XX^e siècle, celle des camps nazis et des camps staliniens. Si *Jardin, cendre*, dans le triptyque *Cirque de famille*, raconte une « *calamité familiale* », un malheur reçu en héritage, et fait le portrait du père, nommé Edouard Sam, « *obsédé par l'idée fixe que son destin était de racheter les péchés de toute sa famille, de toute l'humanité* », si *La leçon d'anatomie* réfute avec causticité l'accusation de plagiat que lui avait valu la parution d'*Un tombeau pour Boris Davidovitch*, si *L'encyclopédie des morts* est aussi « *un grandiose monument à la différence* » et une traque opiniâtre de la vérité, une chose est certaine : les écrits de Danilo Kiš, romans, nouvelles, essais, ont toujours été pour lui l'occasion de tout remettre en jeu.

Dès ses deux premiers livres, *Psaume 44*, dont une belle version française, due à Pascale Delpech, vient de paraître, et *La mansarde*, traduit aussi par la fidèle Pascale Delpech dès 1989 et réédité aujourd'hui, Danilo Kiš semblait avoir découvert dans quelle direction son œuvre allait se déployer. *La mansarde*, qui revient sur ce que ressent un provincial à Belgrade, est sous-titré « *Poème satirique* » : la satire était dirigée contre son propre lyrisme et son idéalisme – Danilo Kiš eut beau

DANILO KIS, LE DOUTE ET L'IRONIE

rappeler cela, le texte fut perçu comme une satire « *contre la société et la jeunesse du communisme triomphant* ».

Psaume 44, écrit en à peine un mois (Kiš avait alors vingt-cinq ans), est en apparence conçu comme un reportage journalistique (la visite, après la guerre, d'un camp de concentration par un couple accompagné de son enfant qui y avait vu le jour quelques années auparavant). L'histoire est celle, dramatique, de Zhana et de Maria qui, avec son bébé de deux mois, s'évadent d'Auschwitz une nuit de novembre 1944. Danilo Kiš devait reprocher à ce roman l'absence d'une certaine distance ironique. Ce qui toutefois importait au jeune écrivain, c'était la certitude qu'avec *Psaume 44* et *La mansarde* se dessinaient deux lignes qu'il allait suivre obstinément dans les livres suivants : « *Les obsessions métaphysiques d'un côté, et de l'autre les reconstructions historiques* ». Il regrettait de n'avoir pas su « *dépathétiser* », contrebalancer les élans lyriques en introduisant la distance ironique (par l'emploi de la citation et du document permettant de « *condenser la matière* »). La distance ironique devait être, dans les écrits ultérieurs, ce à quoi il tendrait de toutes ses forces, ne serait-ce que pour diminuer la somme de malentendus à son propos (il avait cité à maintes reprises Ivo Andrić, pour qui être écrivain c'est « *placer entre soi et les autres un tas de papiers imprimés et une vraie montagne d'inexactitudes et de malentendus* »).

Danilo Kiš prétendait vouloir rester jusqu'au bout un écrivain contesté, polémiquant avec les lecteurs, les critiques, les autres écrivains (*La leçon d'anatomie* est, de ce point de vue, un sommet dans l'art de lancer des brûlots). Il disait ne jamais chercher à susciter un sentiment de culpabilité, plutôt à provoquer une catharsis. Ses écrits, tissés de doutes sur lui-même, cultivent aussi les doutes à l'égard de toutes les idéologies régnautes et de tous les pouvoirs. Mort en 1989, il n'aura pas assisté à la guerre des Balkans. Le lecteur de *Psaume 44* et de ses biographies de révolutionnaires, de bagnards ou de renégats qui, dans *Un tombeau pour Boris Davidovitch*, forment les « *sept chapitres d'une même histoire* », ne peut que se demander sur quel ton d'objectivité il aurait décrit la terreur pendant les sanglantes années de « *purification ethnique* ».

Un roman national ambigu

« Comment devient-on qui on devient ? » Comment peut-on être norvégien ? Pour répondre à ces deux questions, le roman fleuve de Jan Kjærstad explore le destin de Jonas Wergeland, moderne Ulysse, qui passe de femme en femme, d'exploit en errance, du Zambèze à Tombouctou. D'une ambition folle, à la fois quotidien et épique, roman d'éducation et saga, le livre trace également un portrait de la société norvégienne, brassant géopolitique, économie, littérature, télévision, sport, philosophie, musique, érotisme et entomologie. Parallèlement, c'est aussi un art romanesque, affirmant, en même temps qu'il l'illustre, un refus acharné de la linéarité et de la causalité, au profit de l'imagination et de l'ambiguïté. Livre-somme autant qu'œuvre ouverte, en même temps grand public et d'une lecture exigeante, Le séducteur se révèle être un roman étonnant, jamais là où on l'attend.

par Sébastien Omont

Jan Kjærstad

Le séducteur

Trad. du norvégien par Loup-Maëlle Besançon.

Monsieur Toussaint Louverture, 608 p., 23 €

Chaque chapitre présente un épisode de la vie de Jonas Wergeland, charismatique producteur de télévision, tout autant que Norvégien relativement moyen. Ces épisodes constituent autant de petites histoires qui ont une valeur en elles-

UN ROMAN NATIONAL AMBIGU

mêmes, car ils ne sont pas présentés dans l'ordre chronologique et s'organisent non pas successivement mais radialement. Tous, cependant, et c'est l'unité du livre, servent à expliquer – ou à tenter de le faire – le sens de l'existence d'un homme. « *Est-ce l'histoire la plus importante de la vie de Jonas Wergeland ?* », ne cesse de demander le narrateur sans jamais répondre. Pour essayer de raconter la vie de Jonas Wergeland, il évoque des moments de ses premières années, de son adolescence, ses succès, ses moments de désarroi, ses pertes, ses rencontres. Avec des femmes, notamment, dont les quatre rencontres fondamentales auront eu lieu dès l'enfance. Comme elles inspireront l'ensemble de l'existence du héros, tout ce qu'il accomplira, cela justifie qu'elles soient intercalées avec les épisodes de l'âge adulte. Sa meilleure amie, Nefertiti Falk, merveilleuse initiatrice et incarnation de la finesse de l'enfance, lui révélera la beauté du monde et les livres. Sa sœur Rakel, inspirée par les *Mille et Une Nuits*, lui montrera l'importance de la sexualité. Sa future femme, Margrete, rencontrée lors d'un accident de vélo, l'éveillera à l'amour ainsi qu'aux histoires. Quant à sa cousine Veronika Røed, aussi belle que vile, elle sera sa Némésis, tentant à plusieurs reprises de le tuer – symboliquement aussi bien que réellement. D'autres personnages influenceront également sur la vie de Jonas : l'acteur Gabriel, fidèle à son nom d'annonceur, lui apprendra que l'être est multiple et déterminera sa vocation ; son ami de lycée Axel Stranger deviendra un alter ego avec lequel il pourra partager sa méfiance pour les théories toutes faites et sa passion du jazz.

Tous ces histoires apparaissent sous les yeux du lecteur comme des parties d'une roue qui s'immobiliserait soudain sous une loupe, isolant un moment d'un tout trop complexe pour pouvoir être perçu dans son ensemble. Le motif du cercle revient d'ailleurs, avec l'image du « moyeu », scène centrale, inaugurale et terminale du livre, vers quoi toute la vie de Jonas Wergeland converge.

Comme Ulysse, le héros parcourt le monde, souvent en état d'errance et d'inquiétude, et rencontre des femmes remarquables dont aucune ne le retient. Ces Circé, Calypso ou Nausicaa ne sont que des étapes sur le chemin qui le conduit vers Margrete, sa Pénélope. Le livre commence d'ailleurs, à l'image de l'*Odyssée*, par la découverte d'un corps, dans cette scène, le « moyeu » que tout le livre tente d'expliquer.

Cependant, tel Peer Gynt, Jonas est un être mouvant et changeant. Et, comme dans le roman de Joyce, il s'agit d'une épopée du quotidien. Les scènes relèvent le plus souvent de la vie ordinaire : une visite à une tante, une balade en ville, un repas familial, une fête de quartier ; c'est la manière d'envisager la vie comme une aventure extraordinaire qui les rend épiques. Un sauvetage dans les rapides du Zambèze fait figure d'exception, mais encore s'agit-il là d'une descente en rafting organisée pour des touristes ; les temps modernes offrent peu d'occasions d'exploits. A fortiori quand on est norvégien. D'où l'importance donnée au sport, thème permettant d'exprimer un certain sentiment épique et national.

La Norvège apparaît en effet, tout autant que Jonas, comme un personnage du livre. Avec celui de son héros, le roman tente de cerner par épisodes successifs l'être du pays. Celui-ci semble se définir par son aspect périphérique, irrémédiablement médiocre, où « *tout est plus petit et n'est qu'une imitation* », mais il est également marqué par une chance incroyable : la découverte du pétrole en mer du Nord. À la fois banale et extraordinaire, la Norvège doit se montrer à la hauteur de son destin particulier. Révéler à ses concitoyens leur grandeur latente, c'est la mission que Jonas va se donner. Pour cela, il lance une série d'émissions télévisées au titre programmatique : *Thinking Big*. Chaque épisode est construit autour d'une personnalité norvégienne exceptionnelle – l'explorateur, diplomate et philanthrope Fridtjof Nansen, l'écrivain Knut Hamsun, le violoniste Ole Bull, le sculpteur Gustav Vigeland ou le créateur de mode Per Spook. Ces émissions prennent l'ampleur d'un véritable phénomène national, battant tous les records d'audience, assurant la gloire à Jonas Wergeland, et rendant tout un peuple fier de lui et confiant dans des capacités d'invention et de grandeur qu'il méconnaissait jusque-là.

C'est ici qu'intervient la caractéristique principale du roman : l'ambiguïté. Le public va bien évidemment se retourner contre le héros. Mais, en outre, la description des « documentaires » laisse supposer un kitsch et une ringardise redoutables : ils incluent des scènes reconstituées où le même acteur joue le rôle de tous les grands hommes. Ainsi : « *Ole Bull, alias Norman Vaage, ouvrait l'étui de son violon, d'où s'échappait une colombe blanche. Comme si cela ne suffisait pas, Jonas avait laissé les figurants bédouins surjouer leur enthousiasme, plus encore – si toutefois c'était possible – que dans la scène telle que décrite dans le scénario où, déjà, ils tombaient à genoux, comme ensorcelés, en s'exclamant*

UN ROMAN NATIONAL AMBIGU

«Allah ! Allah !» *Oui, même les chameaux s'agenouillaient dans la version imaginée par Jonas.* » De plus, Jonas lui-même intervient dans l'émission, venant dialoguer avec son héros, qui peut être mort cent ans plus tôt. En un nouveau renversement, les descriptions de cette série au concept douteux arrivent à exprimer une certaine grandeur et une certaine originalité : le récit magnifie ce dont il parle, le charisme prêté au personnage de Jonas fonctionne.

Si l'on se surprend donc à s'intéresser à une série de documentaires fictionnalisés, à de longs passages sur le tennis ou le patinage de vitesse, c'est que Jan Kjærstad parvient à donner à ces thèmes une importance fondamentale dans la formation de son héros et dans l'expression d'un sentiment national. Une partie de tennis contre le père de Margrete devient une lutte cruciale, non moins essentielle que celle d'Ulysse contre le Cyclope, qui offrira ou non à Jonas sa place de gendre.

L'ambiguïté contamine la narration même : sans jamais tomber dans la satire, sans se désolidariser de Jonas, le narrateur – qui prétend ne pas être norvégien – prend parfois ses distances avec son héros. Il écrit, à propos du documentaire sur Ole Bull : « *Tout était tellement exagéré dans cette scène qu'elle frôlait la parodie* », ce qui pourrait aussi s'appliquer au livre. En nuancant toujours un récit quelquefois emphatique, le narrateur tient le ridicule à distance et rend le livre passionnant. Jonas est en même temps un héros à l'ancienne, doté de caractéristiques quasi surnaturelles, et un personnage moderne, aussi quotidien que faillible et difficile à cerner. Le refus des simplifications, des voies toutes tracées, qui provoquent chez lui une nausée physique, se retrouve chez le narrateur, la forme éclatée permettant de multiplier et de varier les points de vue. L'humour aussi offre la possibilité de nuancer, en particulier quand Jonas dit se méfier des livres et y voir une forme « obsolète ».

Le foisonnement d'expériences et d'émotions par lesquelles passe le protagoniste permet également une identification très forte. Tous les épisodes ne provoqueront pas la même émotion chez tous les lecteurs, mais il y en a tant que chacun peut trouver de quoi le toucher. Les péripéties de la vie de Jonas ont finalement moins d'importance que l'atmosphère créée par chaque scène, comme cette promenade dans Buenos Aires en compagnie d'un admirateur de Liv Ullmann; moins d'importance



que les questionnements, les émotions, les sensibilités particulières de l'enfance et de la jeunesse, l'incandescence d'un premier amour, le pouvoir curatif de la musique d'orgue ou l'attente d'une fête un jour d'été, que les nombreuses métaphores exprimant la croyance en un être et une œuvre multiples, comme l'orgue encore, « *d'où les sons sortent de tuyaux dispersés aux quatre coins de l'instrument même quand on presse des touches voisines sur le clavier* ».

Les histoires plurielles permettent d'effleurer une vérité mouvante et éphémère, de prendre conscience « *de l'alchimie du récit de l'existence, que la merde peut être transformée en or, que le tragique peut être transformé en épopées sur lesquelles on peut s'appuyer pour vivre, avec lesquelles on peut vivre* ». Et que « *dès l'instant où tu commences à parler, à raconter ton histoire, tout peut arriver* ».

Entretien avec Jay McInerney

Les jours enfuis, dernier volet d'une trilogie commencée en 1992, poursuit la saga maritale de Russell et Corinne Calloway, demeurés ensemble en dépit d'échecs et de trahisons. Le couple partage une passion pour Manhattan, malgré l'embourgeoisement de l'île.

**propos recueillis
par Steven Sampson**

Jay McInerney

Les jours enfuis

Trad. de l'anglais (États-Unis)

par Marc Amfreville

L'Olivier, 496 p., 22,50 €

Pourriez-vous parler de vos influences littéraires ?

Après la sortie du *Journal d'un oiseau de nuit*, la critique m'a beaucoup comparé à Fitzgerald. Cela m'a surpris, je ne voyais pas le rapport, donc je l'ai relu, et c'est à ce moment-là que je suis tombé amoureux de lui et que j'ai commencé à emprunter à son œuvre. Autrement, comme n'importe quel débutant des années 1970, j'ai imité Raymond Carver de façon mécanique. Mais, lorsqu'il est devenu mon professeur dans les années 1980 (à l'université de Syracuse), il m'a aidé à développer mon propre style. Même si *Journal d'un oiseau de nuit* n'a rien à voir avec *De quoi on parle quand on parle d'amour*, il y a quelque chose de Carver pour ce qui est du tempo, de la précision et de l'économie qu'il m'a appris lorsqu'il corrigeait mes premières nouvelles. En ce qui concerne la trilogie, j'avais envie de créer un grand panorama de New York, alors je me suis inspiré de Balzac et de Thackeray. On me rapproche souvent de James Salter. En effet, *Un bonheur parfait* a influencé ma trilogie, parce qu'il y est question aussi d'un mariage modèle aux yeux de l'entourage des époux, avant que leur union s'effrite.

Leur histoire d'amour avec la ville de New York est aussi problématique, à cause de l'essor de Wall Street.

Quand je suis arrivé à Manhattan, tout le monde s'en foutait de Wall Street, c'était un quartier poussièreux situé au bout de l'île. Il ne dictait pas le ton de la ville, les riches n'étaient alors qu'une petite tribu réunie dans l'Upper East Side. Puis, tout d'un coup, on commença à lire des choses sur des banquiers et des traders dans les pages people. Après la flambée du Dow Jones dans les années 1980 – momentanément écornée par le krach de 1987 –, le culte de Mammon a perdu tout sens des proportions. Aujourd'hui, l'industrie de la finance est devenue l'employeur principal de l'île. D'un point de vue psychologique, ces gens-là sont dominants. Avec l'arrivée de Trump au pouvoir, la glorification de la richesse et de la consommation s'est aggravée. Au début de leur histoire, Russell et Corinne avaient le sentiment que Manhattan leur appartenait autant à eux qu'aux dirigeants des fonds d'investissement. Maintenant, au XXI^e siècle, ils n'ont plus les moyens d'y rester. Pourtant, ce sont des gens de cette espèce – les accordeurs de piano, les marchands de livres anciens, les apprenties danseuses de ballet – qui créent de la diversité culturelle.

Aujourd'hui, les conversations à Manhattan sont dominées par le sujet de l'immobilier.

En effet, c'est l'obsession centrale, même pour les habitants des arrondissements voisins. Quand j'étais jeune, je ne connaissais qu'un seul écrivain à Brooklyn, Paul Auster, qui y était né. À l'époque, si on habitait Brooklyn, on ne voulait même pas le reconnaître. Lorsque les personnages de mon roman disent « New York », cela veut dire Manhattan, rien d'autre. Hélas, Russell et Corinne sont devenus des étrangers dans leur propre ville.

Et vous ?

C'est une question d'âge. Quand je suis arrivé, il y avait beaucoup de quartiers pauvres, donc forcément des jeunes sans ressources pouvaient habiter dans des endroits comme l'East Village, où c'était plutôt sale et dangereux. Si tu voulais être près de la Second Avenue, ou si tu étais plus aventureux et acceptais de vivre encore plus à l'est, Dieu nous en garde, les loyers n'étaient vraiment pas chers. Même des quartiers tels que West Chelsea étaient des no man's land. Quant à Tribeca, il y avait si peu de monde là-bas que c'était facile de trouver un loft bon marché. En ce qui concerne l'Upper West Side, à l'exception de Central Park West ou de Riverside

ENTRETIEN AVEC JAY McINERNEY

Drive, ce n'était pas cher (et pas sûr la nuit !). Pour moi, à l'origine, New York, c'étaient des films en noir et blanc, situés à Manhattan. C'était le lieu où tout se passait, où il y avait les maisons d'éditions et les gratte-ciel. Il y avait beaucoup d'appartements disponibles, et l'île était encore extrêmement diverse. Je n'ai jamais songé à vivre ailleurs. Lorsque Russell annonce qu'il est trop vieux pour déménager, il parle aussi bien pour moi.

Lors de l'écriture de Trente ans et des poussières, premier roman de cette série, saviez-vous qu'il y aurait une suite ?

Non, sinon je n'aurais pas achevé Jeff Pierce (romancier héroïnomane, meilleur ami de Russell et amant de Corinne). Il était intéressant. Cela dit, dans les volumes suivants, il continue à faire des apparitions, à rester présent dans l'esprit de ses amis. Je crois qu'à l'époque je voulais tuer une partie de moi-même, le Jay McInerney des années 1980.

Vous n'écrivez plus comme dans vos premiers romans. Journal d'un oiseau de nuit et Toute ma vie sont courts et centrés sur un seul personnage, qui s'exprime de manière poétique à travers sa propre musique.

J'adorerais entendre une voix comme celles de *Journal d'un oiseau de nuit* ou de *Toute ma vie*. On pourrait presque dire qu'ils m'ont été « dictés ». Je les ai écrits très rapidement, chacun en six semaines. Cela a été possible parce que la voix était l'élément déterminant et l'intrigue restait focalisée sur le héros. J'adore l'énergie de ces romans, leur autonomie. Mais ils sont limités, on ne peut pas faire grand-chose avec une narration à la deuxième personne du présent (*Journal d'un oiseau de nuit*), on se déplace peu. J'avais envie d'élargir ma perspective, d'où l'écriture de *Trente ans et des poussières*.

En effet, la palette est plus large dans la trilogie. Ce qui ne vous empêche pas de répéter certains détails, transmettant ainsi le sentiment du passage du temps.

Oui. Par exemple, chaque fois, la scène initiale se construit autour d'un dîner. Il y a aussi une similarité structurelle qui a pour effet de marquer la chronologie.



Jay McInerney © Jean-Luc Bertini

Que doit-on penser du conflit vécu par Corinne, déchirée entre son mari éditeur et son amant banquier ?

La passion ne peut durer plusieurs décennies. Alors je me suis demandé comment faire pour maintenir la vie affective et spirituelle de ce couple. Luke (le banquier) constitue une sorte d'épreuve pour Corinne. Finalement, elle décide que le mode de vie qu'il lui propose ne lui serait pas confortable. À la différence de la plupart des femmes dans sa situation, Corinne n'est pas particulièrement attirée par l'argent. Ce qu'elle aime chez Luke, c'est son côté romantique, mais elle n'admire pas forcément tout ce qui va avec son statut de milliardaire.

Cet aspect antimatérialiste est renforcé par la situation de la trilogie. Chaque volet se passe lors d'un événement majeur et traumatique : le krach de 1987, les attentats du 11 septembre 2001 et la crise financière de 2008. Au début de La belle vie, deuxième tome, vous mettez en exergue une citation d'Ana Menéndez où elle décrit l'euphorie qu'on ressent lors d'un cataclysme.

Le 11 Septembre a été incroyable ; étiez-vous à New York à l'époque ? Les habitants de la ville faisaient preuve d'une sorte de conscience aiguë de l'existence. Quant à moi, je dormais peu, je buvais énormément, sans effets négatifs. Tout le monde baisait, le sexe était partout. Il y avait un sentiment de solidarité entre les New-Yorkais, cela a duré un mois, peut-être cinq semaines. On s'est dit : « on ne sera jamais pareil », ensuite, bien évidemment, tout cela a disparu.

Une vie mise à prix

Traducteur, auteur de pièces de théâtre et de nouvelles, Thomas Melle a publié son premier roman, *Sickster*, en 2011, bientôt suivi par 3000 Euro, proposé aujourd'hui au public français. Un troisième roman, *Die Welt im Rücken*, est sorti l'année dernière et a été finaliste du Prix du livre allemand.

par Jean-Luc Tiesset

Thomas Melle

3 000 €

Trad. de l'allemand par Mathilde Julia Sobottke
Métailié, 192 p., 18 €

« *Il y a un homme là-dedans, et pourtant on ne dirait pas. Sous les chiffons et les haillons, rien ne bouge.* » Dès la première phrase du roman, Thomas Melle brosse une peinture sans nuance de la brutalité dont notre société est capable, quand bien même elle afficherait des idéaux de solidarité et d'entraide. À quoi aiderait-elle ceux qui perdent pied, si ce n'est à rallier un modèle de réussite imposé par elle ? Même si l'on peut avoir quelques réserves sur la conduite de l'intrigue proprement dite, l'auteur campe à travers les figures d'Anton et de Denise deux personnages de notre époque, mal à l'aise dans la société comme ils le sont dans leur peau, sans que rien les exonère jamais de leur responsabilité personnelle. Ils se sont mis eux-mêmes dans la situation qui les exclut de fait de l'humanité ordinaire, que dans un double mouvement ils rejettent tout en souhaitant y trouver leur place. Denise essaie d'enrichir son existence grâce à internet, flottant entre réel et virtuel au risque de se noyer. Anton, lui, a « *développé une mauvaise volonté envers la vie* » capable de le rendre indifférent à ce qui lui arrive. Tous deux éprouvent les pires difficultés à maintenir le lien avec les autres, qu'il s'agisse d'individus bien intégrés dans le monde actuel ou de réprouvés – car il leur arrive de croiser plus « paumé » qu'eux, la misère étant protéiforme... Mais qui a conservé le plus d'humanité ?

Anton, issu d'un milieu modeste, était un étudiant brillant qui avait tout pour réussir, mais qui, recu-

lant devant la vie qui l'attend, dévie de sa trajectoire toute tracée. Devenu chauffeur de taxi pour assurer sa subsistance sans abdiquer sa liberté, il perd son permis de conduire et du même coup son emploi : alors commence le récit de sa déchéance, dont il est « objectivement » parlant le principal artisan. La catastrophe programmée pourrait en effet être évitée: même s'il a accumulé les dettes et ne peut plus souscrire de crédit, sa situation reste d'une affligeante banalité et ne justifie pas l'enfer où il va plonger. Les trois mille euros qu'il doit réunir rapidement ne représentent pas une somme exorbitante (nombre d'Allemands les gagnent chaque mois). La plupart des interdits bancaires finissent par s'en sortir, des arrangements seraient possibles sans doute, quitte à envisager la faillite personnelle. Il a même des amis avocats tout prêts à le seconder dans le procès qui s'annonce. Mais Anton en arrive vite au point où il cesse de lutter. Spectateur de sa propre chute, « *il ne veut pas vivre et il ne veut pas mourir non plus. Il veut être aboli* ». Il temporise, se recroqueville, comme s'il n'était plus concerné. Il s'habitue au pire, allant jusqu'à choisir de dormir dans la rue au lieu de rejoindre son foyer de réinsertion. Défense passive, refus de l'affrontement, stratégies d'évitement, caractérisent désormais son comportement quotidien.

L'embellie pourrait venir du second personnage, Denise, moins marginalisée qu'Anton puisqu'elle dispose d'un emploi de caissière, mais dont les blessures sont tout autant à vif. Elle est mère célibataire, et sa fille qui souffre d'un « problème d'adaptation » rejoint à son tour, sous la conduite d'un ergothérapeute, la galerie hétéroclite des handicapés sociaux, pressés par leur entourage de se remettre au pas de la société. Mais Denise vit une autre vie sur internet et les réseaux sociaux, ou devant les émissions de télé-réalité : elle rêve d'être une autre, et pourquoi pas une star. Une star ? elle l'a presque été jadis grâce à la techno, puis de manière moins glorieuse en devenant actrice d'un film porno diffusé sur le Web, tant pour améliorer l'ordinaire et pouvoir mieux s'occuper de sa fille que pour réaliser son rêve de connaître New York. Son cachet, qu'elle attend avec impatience et qui tarde à venir, s'élève justement à trois mille euros, exactement la somme dont Anton a besoin pour éviter que ses ennuis tournent au cauchemar.

Deux solitudes. Il faut donc que les deux personnages se rencontrent, et le choix que fera Denise pour employer ses 3 000 euros devient le principal ressort de la tension dramatique. Sacrifiera-t-elle son rêve pour sauver Anton ? Elle pourrait du même coup se débarrasser de la honte attachée à cet

UNE VIE MISE À PRIX

argent, qui empoisonne sa vie. La rédemption par une bonne action ?

Le roman, qui se coule bien dans sa traduction française, est construit comme une démonstration sèche, une sorte de défi au roman réaliste traditionnel, où les personnages gagnent en épaisseur au fur et à mesure des rencontres et des mésaventures. Un roman d'amour aussi, mais quel sens donner à ce mot quand on vit aux marges de la société, quand l'avenir est incertain et exclut qu'un sentiment, si beau qu'il soit, ait vocation à durer ? Thomas Melle ne nous dit pas tout, il se focalise tour à tour sur Anton et sur Denise, chacun étant empêtré dans son propre quotidien et ses propres ennuis. Tous deux préservent la ressource de leur imagination, qui fait pour un temps oublier la dure réalité : « *lorsqu'Anton rêve, il rêve d'autrefois, d'un temps qui n'a jamais existé. D'autres versions de sa jeunesse* ». Denise ne peut qu'être attirée par ce genre d'homme. Mais elle donne l'impression d'avoir sur Anton un coup d'avance : elle sort tant bien que mal de la dépression alors que lui s'y enfonce. Sa sensibilité à fleur de peau la fait transpirer dès qu'elle est inquiète. Toujours aux aguets, elle traque dans le regard des hommes qui déposent leurs articles sur le tapis roulant du supermarché la petite lueur égrillarde qui signalerait que, derrière la caissière aux gestes mécaniques, ils ont reconnu la fille du porno, leur fantasme, l'esclave de leurs désirs lubriques. Mais, au-delà des doutes, peut-être parce qu'elle a un enfant, elle parvient encore à se projeter dans l'avenir. Anton, lui, est instable, il se dévalorise sans cesse, sans perdre pour autant la certitude qu'il pourrait s'en sortir, qu'il ne manque nullement d'atouts. Il a par exemple un réel talent pour la chanson, qu'il ne tient qu'à lui d'exploiter. Mais il ne saisit pas les perches qu'on lui tend.

Une personnalité douloureuse, des troubles bipolaires : Thomas Melle connaît ce mal qu'il sait décrire, ou plutôt intégrer à la création littéraire. Car il est clair que son ambition n'est pas de prêter à son œuvre une quelconque dimension clinique ou thérapeutique. C'est de critique sociale qu'il s'agit, d'une époque où l'individu peut se trouver rapidement broyé dans les rouages d'un « système » (pour reprendre un mot à la mode) qui n'admet guère les aspirations à sortir du rang.

L'impact de 3 000 € dans le paysage littéraire est indéniable. Ce roman a tout pour retenir l'attention du lecteur, et aiguïser son désir de découvrir d'autres œuvres de Thomas Melle.

Tolstoï tout d'une pièce

Le sens de la vie, Tolstoï l'a toujours recherché : à travers ses héros romanesques ou bien, plus directement, dans son journal, ses carnets ou sa Confession, qui contiennent une constante analyse de soi. C'est le philosophe et moraliste que veut faire ressortir Stefan Zweig, avec une étude introductive et des extraits d'œuvres connues et moins connues, en particulier de courts récits que Tolstoï écrivait pour l'édification morale de ses lecteurs. Aujourd'hui, ces récits oubliés apparaissent, indépendamment du but qui leur était assigné, comme des œuvres de fraîcheur et de lumière, pierres précieuses aux propriétés littéraires bien abritées, exquises petites inventions que Tolstoï multipliait et distribuait à la fin de sa vie, prouvant surtout (en dépit de ses positions) qu'il ne pouvait décidément pas renoncer à l'art, non plus qu'à lui-même.

par Christian Mouze

Stefan Zweig

Tolstoï

Trad. de l'allemand par Joseph Angelloz

Buchet-Chastel, 205 p., 12 €

Tolstoï a toujours contredit et combattu Tolstoï. Ainsi, Tolstoï a toujours magnifié Tolstoï. Il était tout d'une même pièce : face et pile.

Le penseur fut d'abord le compagnon de route du romancier : dans *Voïna i Mir (La Guerre et la Paix)* avec les considérations sur l'Histoire, mais de

TOLSTOÏ TOUT D'UNE PIÈCE

façon combien plus subtile dans *Anna Karénina* (*Anna Karénine*), où la passion met au défi toute morale parce qu'elle-même s'impose comme une règle implacable. La sexualité, si présente dans l'œuvre de Tolstoï, porte la loi de la vie, et Tolstoï lui-même se veut vivant par toute sa chair et tout son esprit. Il y a davantage de vérité humaine dans *Anna Karénine* que dans les nombreux traités éthiques que Tolstoï a pu écrire par la suite. Au bout du compte, ceux-ci ne lui nuisent pas : pour avoir cherché à être son propre censeur, il n'en devint que son meilleur apologiste.

Dans sa petite et précise présentation de Tolstoï, c'est toujours l'homme passionné qui retient Zweig, mais l'homme qui s'est faufilé dans un « *penseur religieux et social* » : tel est le titre choisi par Stefan Zweig. Les mots ont ici une résonance objective : parce qu'ils sont neutres, on dirait qu'ils édulcorent, qu'ils établissent une distance, et cela va mal à Tolstoï pour qui il n'y a jamais de distance entre pensée et vie. Et d'abord entre pensée et sensualité.

Tolstoï ne se gênait nullement pour écrire dans son journal, à côté de ce qui relevait de sa réflexion éthique et religieuse, des choses considérées comme « *niépiétchanyè* » (« non imprimables »), relatives, par exemple, au rapport qu'il entretenait avec son corps. Les éditeurs, tant russes que soviétiques (et par voie de conséquence les traducteurs qui n'ont pas accès aux manuscrits), ne peuvent décidément concevoir un Tolstoï penseur, moraliste, doctrinaire sans la bienséance qu'imposerait sa stature, sans la pudeur – mais « *la pudeur n'est rien* », écrivait Rousseau qu'admirait Tolstoï. Autrement dit, ils ont du mal à admettre qu'un homme qui écrit soit un homme intégral, sans retenue, au poil si exubérant. Pourtant, l'artiste, le maître du mot et le maître spirituel sont certainement avant toute chose cet homme-là. Cet homme premier. Il apporte tout, et la vague même de sensualité, ou bien ne livre que gnognote. Comme le remarque Zweig, « *les idées n'ont aucune direction en elles-mêmes* ». C'est le corps qui leur donne une direction : le corps de l'individu ou le corps social. Avec son corps, Tolstoï est sans réserve.

Il ne s'établit jamais dans la demi-mesure. Il n'hésite pas à lancer tout son paquet. Outrance n'est pas offense à la vie. Toute sa vie, il a voulu harasser son corps et le plier à la pensée. Mais, au long de toute la vie, la vie du corps elle-même se rappelle chaque jour à la pensée. La puissance des sens de Tolstoï nourrit celle de son esprit et de ses mots. C'est sa

plénitude : « *Je suis moi-même la nature* ». Le « je suis » fait l'écrivain. Et la nature est son encre.

Le penseur s'impose avec sa sensualité. Elle éperonne le diariste, épaula le créateur, bande les ressorts de la réflexion. En 1878, juste après (et ce n'est pas un hasard) le prodigieux vertige d'*Anna Karénine*, Tolstoï, cinquante ans, entre dans une crise et une orientation définitives où le créateur refusera d'avoir, tant s'en faut, dit son dernier mot. Entre les différents traités qu'il publie, il ne renonce pas aux œuvres dites de fiction, c'est-à-dire à la réalité. Mais il s'interroge. Chaque fois avec plus d'obstination. *Anna Karénine* est le point de départ. La révélation. Anna, c'est lui. Plus que Lévine au fond. Elle est sa fissure.

Créateur ou moraliste, Tolstoï s'impose sans retenue. « *Aujourd'hui je vois clairement qu'il n'y avait aucune différence entre nous et l'asile d'aliénés.* » Ce nous, c'est toute la société cultivée. Et toute la structure de l'individu. Tout lui apparaît soudain sens dessus dessous en lui et autour de lui. Il se retrouve sous des décombres qu'il ne peut écarter sans se repousser, lui et la vie qu'il a construite et voit précipitée, sans la renier et se renier d'un même mouvement. Il y a urgence. Il lui faut respirer d'une autre respiration du cœur et de la raison, sinon d'un autre cœur et d'une autre raison mêmes.

« *Les questions n'attendent pas, il faut y répondre tout de suite. Si l'on ne répond pas, on ne peut pas vivre. Et de réponse, point.* » Son nom est célèbre, mais il ressent la célébrité comme une blessure purulente. Ses œuvres s'accablent quand il voit que l'œuvre de soi reste à construire.

Il n'est pas Chestov, aussi pas question d'abandonner la raison. « *De la foi, il résulte que pour comprendre le sens de la vie je dois renoncer à la raison, à cette même raison pour laquelle le sens est nécessaire...* » Vie et raison sont pour lui charrue et soc. Il n'arrive plus à se secourir, mais tout juste à se renseigner sur son état et sur cette « *relation du fini à l'infini* », qu'il pressent en lui et « *sans laquelle la réponse ne peut se découvrir* ».

Une réponse qui passe par la rupture avec son milieu social et le rapproche des « *croyants parmi les hommes pauvres, simples, ignorants, pèlerins, moines, sectaires, paysans* ». Les errants. C'est en errant qu'il mourra. Pouvait-il aboutir à une autre façon de mourir, quand c'était déjà sa façon (intellectuelle et morale) de vivre ? Quelle serait la règle d'une vie créatrice qui ne construirait pas aussi sa mort ? Toute vie construit sa mort.

TOLSTOÏ TOUT D'UNE PIÈCE

Écrire des livres et des articles, voilà qui est très bien, mais dans quel but : celui de comprendre ou d'attendre des louanges ? Ou bien – le pire – les deux à la fois, le second alors risquant de vicier le premier. Il faut chaque fois ressemeler ses chaussures pour avancer vraiment.

Tout trouve son compte chez Tolstoï. Retiré à Iasnaïa Poliana, il veut bien recevoir des visites du monde entier, se laisser photographier, détacher et donner des pages de ses carnets, faire son lit et sa chambre, vider son vase de nuit et recoudre ses bottes, sans oublier de labourer la terre et de participer à la moisson avec les moujiks : c'est un seigneur, Dieu même ne saurait le lui retirer, et il a beau jeu de se faire excommunier par l'Église, ce n'est pas un problème, il n'y a plus rien à attendre de ce côté-là. Aussi part-il mourir sur les routes. Avec son médecin personnel, voyez-vous, mais quelle importance encore : ce n'est qu'un reste d'effigie de la vie qu'il quitte. Et faire étape dans un monastère ne mange pas davantage de pain. Jusqu'au bout, Tolstoï est déconcertant. Qui ne le serait pour se reconnaître à ce point chargé de la complexité de tout et de tous ? Tolstoï est lui aussi embarqué sur le navire commun qui fait eau, avec les plongeurs et les ascensions de la mer. Où pourrait-il être ailleurs ?

La vie sociale qui l'entoure et sa propre vie même, il les perçoit dans un même échec d'orientation et un même naufrage : « *Toute notre vie est en contradiction constante avec tout ce que nous savons et tout ce que nous considérons comme nécessaire et obligatoire.* »

Il n'écrit plus : il assène des paroles définitives, tant pour lui-même que pour la société où il vit. Son écriture est celle d'un jugement. Il n'épargne rien. Il ne s'épargne pas. Il se tient et s'expose à vif. Comme d'habitude, il ne fait jamais à moitié les choses. Ce n'est plus le temps d'éluder. Le temps n'est plus à l'analyse mais au choc. Se sentant condamné, il se fait condamnation. Sa situation d'homme devient le miroir de la situation de l'humanité. Tolstoï se sent l'humanité même (et sa pointe, c'est-à-dire, pour lui, l'humanité chrétienne dans son ensemble et non tel ou tel courant du christianisme) en quête d'une autre vie, d'un autre sens donné à la vie.

Tolstoï a le sentiment d'avancer sur un chemin sans retour (« *cesser de comprendre ce qu'on a compris une fois est impossible* ») ; aussi, sa mort sera sur ce chemin même, hors des cadres du monde

TOLSTOÏ

par **STEFAN ZWEIG**

Les auteurs de ma vie

BUCHET • CHASTEL

ancien : hors de sa situation de barine, hors de son mariage et de sa famille, hors de sa célébrité littéraire. Une désinfection, une désinsufflation.

Pour autant, il ne se renonce pas, et sur la fin de sa vie il ne se décide pas vraiment à abandonner le cadre littéraire. Cela nous vaut des œuvres d'une inoubliable singularité, dont Zweig présente un échantillon. Des œuvres qui se veulent être d'abord un enseignement. Une construction morale. Tolstoï choisit la simplicité, la naïveté, l'économie du vocabulaire, la phrase courte, sans description inutile, sans distraction esthétique. Que la leçon ne soit jamais perdue de vue, mais toujours en construction et attendue. Et entendue. Et retenue. Ce sont des contes à la façon de paraboles évangéliques incarnées dans la terre russe, dans la vie paysanne russe. Le naturel est au service du merveilleux. Celui-ci

TOLSTOÏ TOUT D'UNE PIÈCE

n'est pas l'abandon de celui-là mais son plus haut degré. Son acmé.

Tolstoï, dans ses petits récits, cherche à rappeler et à tenir rapprochée au plus près de son lecteur la parole de l'Évangile (sous laquelle il glisse son évangile à lui), à en réunir la lettre et l'esprit, dans une simplicité paysanne. Il ne veut pas interpréter, tirer des discours et des digressions mais seulement rappeler, maintenir la vibration originelle des mots dont s'est écarté, au fur et à mesure des années et des siècles, « *l'arrangement de la vie des hommes* ».

Dans la vie de tous les jours comme dans la vie intellectuelle, Tolstoï recherche la note de départ, un mouvement premier, tant que la spéculation ne s'en mêle pas. Il s'agit d'interrompre tout mouvement qui a suivi, d'examiner, de déterminer avant de reprendre. Que ce soit dans le domaine économique, celui des relations internationales ou dans l'art : « *s'arrêter, ne fût-ce qu'un instant, afin de ne pas accroître ces maux par la continuation d'une fausse activité* ». Mais les fausses activités ont inventé de ne jamais s'arrêter. Elles feraient douter de la vie.

« *La vie n'a ni temps ni lieu [...] Elle ne saurait être abolie, ni transformée, car elle seule existe. Tout le reste n'est qu'apparence* ». Mais où est l'homme qui désire la vie ? Tolstoï veut être désormais cet homme, et il appelle à arrêter le mouvement de la civilisation, à se recueillir, afin que tous les nœuds se dénouent.

Et pour lui, dans une telle attitude, l'écriture n'a plus ni temps ni lieu : il ne veut plus s'adresser aux seules classes cultivées de son siècle mais à tous. Il veut apporter Dieu et ne plus rien rendre à César qui a déjà trop pris, y compris l'âme et la culture : « *Mais c'est terrible, hommes, rappelez-vous.* »

Il faut simplement se rappeler comme indissociables Tolstoï, son œuvre romanesque, ses écrits théoriques et son journal. Ne jamais oublier l'autre Tolstoï quand on aborde le romancier ou le théoricien : l'écrivain est celui qui sait ramener toute la vie et toute la pensée dans le filet de ses mots, quelle que soit la façon (roman, essai, poème, théâtre...) dont il l'a jeté [1].

1. À lire ou relire également : *Vie de Tolstoï* par Romain Rolland (Albin Michel, éd. 1978 et 2010). Zweig connaissait le livre de Rolland.

En guerre

La guerre d'Algérie, L'homme en guerre, Hourrah les morts ! Chaos, Tragique, La Bataille des éperons d'or... À lire les titres des recueils de Franck Venaille, on pourrait ne voir en lui que le poète d'un combat sans fin, sans espoir. Il est vrai qu'un événement traverse à jamais son œuvre, cette guerre d'Algérie qu'il a dû faire. La guerre qu'il mène depuis de nombreuses années, et qu'il affronte par la poésie, c'est la maladie de Parkinson. Mais contre elle, le rire n'est pas une arme vaine.

par Norbert Czarny

Franck Venaille

Requiem de guerre

Mercure de France, 114 p., 11 €

La lecture des titres donne des indications sur le ton. Ils ressemblent à des pirouettes verbales, à des plaisanteries d'un certain docteur Freude, la joie en allemand, qui aura sans doute aimé l'allusion aux « boucs hémisphères ». Un autre titre résonne comme un des motifs du poète depuis ces années de maladie : « Je n'ai cessé de vous parler de mon amour de la vie »

Tirons ce fil. La vie c'est l'enfance, le cheval devenu emblème ou figure de proue, depuis la fameuse *Descente de l'Escaut*, c'est la marche près des fleuves, dans la campagne belge qu'affectionne Franck Venaille, c'est la poésie aussi. Les épi-graphes, citations d'Emmanuel Moses, Laforgue ou Motia Morhange jouent avec le mot mort, le placent au cœur et l'exorcisent. Dans le texte, les allusions à Villon ou Apollinaire, les citations déformées de Verlaine comme ce « *Dans le grand tramway solitaire et glacé* » qui métamorphose quelque peu le saturnien, ces allusions sont autant de façon de mettre à distance l'inévitable. On joue, en attendant. Et les jouets sont là, aussi, jouets de

EN GUERRE

l'enfance, dans ce onzième arrondissement qui voit passer en 1964 le cortège funèbre du « *Fils du peuple* », « *entouré de centaines de milliers d'amants de l'aube, sombres, graves, cachant leur désarroi d'orphelins.* » C'est le temps du communisme. Et revient, lointaine, fragile, la figure du père, se lamentant sur la mort du « *pauvre vieux Aimos* », acteur de Duvivier notamment, mystérieusement mort en 1944.

Le poète se sauve par cette « *ironie face au malheur* », ce malheur qui hante ses derniers recueils, et surtout scande son quotidien : « *Ô ce malheur de devoir analyser sans cesse toutes les scories de la journée !* » Cette journée, il l'évoque dès les premières pages, sobres et concrètes : « *Je vais raconter ça. La mort de fin de vie. La mort au fur et à mesure.* » Les phrases sont courtes, sans liaison visible entre elles. Cette syntaxe, on en saisit rapidement le sens : « *Pour moi la réalité c'est une jambe après l'autre. violemment. Halte. Respirer. Repartir pour deux mètres. Laissez-moi. Souffler. Avec violence, c'est cela : violemment.* » La maladie crue, sans image, sans rhétorique subtile ou savante, sans détour. La maladie qui hache les phrases, entrave les jambes. On la voit aussi dans l'organisation des poèmes. Parfois ce sont des blocs denses, épais, étouffants, qui ne laissent pas souffler. Ils naissent dans le sommeil : « *C'est la nuit, dans la matière même du rêve, que nous mesurons le mieux son poids de détresse.* »

Parfois ce sont des vacillements, comme dans ce paragraphe qui ouvre la page 87 et qui commence par « *On vivait dans le déséquilibre* ». Il arrive aussi que le poème mime l'espace restant à franchir à l'homme empêché qui écrit : « *me voici sur les places v i d e s.* ». La douleur physique est tangible, dite dans un long texte qui clôt le recueil, faisant écho aux premières pages : « *Vrai ! Les migraines reviennent. Puis la sécheresse de bouche. La douleur pénètre dans chaque muscle. A vous les crampes soudaines. Ô la salive ! Hé ! De quoi vous plaignez-vous encore ? [...]* »

On aurait tort de s'arrêter à cette dernière question. Franck Venaille observe autant qu'il s'observe. Un très beau poème évoque celle qui l'accompagne pendant une nuit, leur dialogue esquissé : « *Elle ! Avec la totalité de son large corps d'aide – soignante elle me tient serré contre ses muscles, ses os, sa poitrine portée forte et apaisante. [...] Nous évoquons l'étrange silence de Dieu à notre égard. Bien sûr elle est croyante et pratique couramment*

FRANCK VENAILLE

Requiem de guerre

GONCOURT
DE LA POÉSIE
ROBERT SABATIER 2017

MERCURE DE FRANCE

le pardon (moi je crève de fièvre). » Le contrepoint, comme toujours, la pirouette. Et parfois, un espace pour tout oublier : « *Évoquons le silence. C'est un mot délicat qui trouve tout son sens dans l'observation des oiseaux plantés là, attentifs, sur une patte.* » Quand on sait le goût de Venaille pour les « raccourcis » de Umberto Saba, cette brève et soudaine image touche.

« *Et pourquoi s'agenouiller devant le langage ?* » s'interroge le poète. « *Afin de conserver ce qui demeure de confiance en l'homme* », propose-t-il. Cette confiance ressemble à un sourire contre la douleur, l'étouffement, la mort promise (mais à chacun de nous !). Terminons sur ce sourire de l'homme empêché : « *J'allais de l'avant. Vers tout ce qui participe du "Je suis en marche"... Et l'on se partageait le soir même les bouquets de roses blanches de la victoire.* »

De la ségrégation en Amérique

Publié pour la première fois en 2010 sous le titre *The New Jim Crow : Mass Incarceration in the Age of Colorblindness*, La couleur de la justice est aujourd'hui disponible en français. Portrait sans retenue du racisme institutionnel aux États-Unis, depuis l'esclavage jusqu'à Obama, un propos qui résonne avec force dans l'Amérique de 2017 et paraît plus que jamais d'actualité, car condamné à l'immobilité politique.

par Vladimir Galpérine

Michelle Alexander

La couleur de la justice

Trad. de l'anglais (États-Unis) par Anika Sherrer
Syllepse, 364 p., 17 €

Tout commence par l'esclavage, ou plutôt par sa fin.
Michelle Alexander le précise immédiatement : « *Cela*

fait plus de cent ans que les chercheurs soulignent le caractère illusoire de la proclamation d'émancipation. » Le ton est donné : à l'ombre du roman national, le récit explore un système de castes raciales constamment redéployé. « *Il y a quelques siècles, ce pays mettait aux fers ceux qu'il ne considérait pas comme des êtres humains ; il y a moins de cent ans, il les reléguait de l'autre côté de la ville. Aujourd'hui il les met en cage. Une fois libérés, ils s'aperçoivent qu'une main cruelle et lourde s'est abattue sur eux.* »

En effet, quatorze ans seulement après la proclamation d'émancipation, apparaissaient les lois Jim Crow, du nom d'un comédien blanc qui se grimait en noir pour faire le saltimbanque dans les *minstrel shows* racistes. Le système de ségrégation raciale que ces lois mettaient en place empêchait à la fin du XIX^e siècle les Noirs de s'asseoir à l'avant du bus, de boire dans les mêmes fontaines, de dîner dans les mêmes restaurants que les Blancs. Des lois qui furent abandonnées en 1964, date à laquelle la discrimination institutionnelle disparaît officiellement en Amérique. « *Tout observateur impartial des États-Unis est forcé d'admettre que le racisme a une très grande capacité d'adaptation* », anticipe l'auteur.

Son postulat est le suivant : « *la guerre contre la drogue est le nouveau Jim Crow* ». La ségrégation raciale continuerait sous le visage de la lutte contre un type particulier de criminalité. Évidente pour certains, complètement exagérée pour d'autres, l'idée est troublante, même si plus grand monde ne nie aujourd'hui qu'il y ait un problème avec la question de la drogue et des solutions qu'on lui apporte (selon le rapport mondial sur les drogues de

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, Maité Bouyssy, Jean-Paul Champseix, Sonia Combe, Norbert Czarny, Sonia Dayan-Herzbrun, Christian Descamps, Cécile Dutheil, Pascal Engel, Sophie Ehram, Marie Étienne, Claude Fiérobe, Jacques Fressard, Georges-Arthur Goldschmidt, Dominique Goy-Blanquet, Claude Grimal, Odile Hunoult, Linda Lê, Alain Joubert, Liliane Kerjan, Gilles Lapouge, Gilbert Lascault, Monique Le Roux, Lucien Logette, Jean-Jacques Marie, Vincent Milliot, Christian Mouze, Maurice Mourier, Gabrielle Napoli, Gérard Noiret, Yves Peyré, Évelyne Pieiller, Michel Plon, Marc Porée, Jean-Yves Potel, Hugo Pradelle, Dominique Rabourdin, Georges Raillard, Shoshana Rappaport-Jaccottet, Steven Sampson, Gisèle Sapiro, Catriona Seth, Christine Spianti, Jean-Luc Tiesset

In memoriam Pierre Pachet, Agnès Vaquin

Numéro ISSN : 2491-6315

Responsable de la publication

Association En attendant Nadeau

Édition

Raphaël Czarny

Contact

info@en-attendant-nadeau.fr

Relations publiques

Hugo Pradelle

Correction

Claude Grimal, Gabrielle Napoli

Lettre d'information

newsletter@en-attendant-nadeau.fr

DE LA SÉGRÉGATION EN AMÉRIQUE

l'ONU). Michelle Alexander distingue trois étapes dans le scénario mille fois répété de la situation du délinquant : capture, condamnation et « châtimement invisible » (l'impossible réinsertion dans la société).

Le livre entreprend dans le détail le récit de cette « guerre » contre une minorité, déclenchée officiellement par Nixon mais portée à son paroxysme par Reagan qui la lance en 1982, quand seulement 2 % des Américains la considèrent comme le problème le plus important de la nation, avant de se structurer sous Bill Clinton, notamment, dans les discours comme dans les esprits. L'administration Reagan, puis Bush, va revaloriser les budgets des organisations comme la Drug Enforcement Administration (DEA, de 86 millions à 1 026 millions) et le FBI (de 38 à 181 millions). Entre 1981 et 1991, le budget du ministère de la Défense pour la lutte contre la drogue est passé de 33 à 1 042 millions de dollars. Les descentes se font dans les quartiers défavorisés en priorité.

Parmi les généraux de cette « guerre » menée sur le sol américain, Robert Stutsman, agent de la DEA en poste à la direction de son bureau new-yorkais, est chargé par le gouvernement de « consolider le soutien de la population », en apparaissant dans les médias pour « alerter » sur le problème. Michelle Alexander rapporte d'ailleurs un propos assez édifiant de ce Stutsman : « J'ai commencé à faire du lobbying auprès des médias. Ils ne demandaient qu'à coopérer [...] le crack était le sujet de reportage le plus chaud depuis la fin du Vietnam ». L'idée étant de n'orienter le regard que sur le ghetto, en oubliant que la drogue touche toute la société dans des proportions remarquablement similaires. Le discours médiatique se construit, ainsi des « crack whores » aux « crack babies », alors que la disparition des emplois industriels permet à la crise économique et sociale de se développer dans les ghettos. Michelle Alexander n'accuse pas les médias d'être autre chose que sensationnalistes et manipulés par le politique, elle présente d'ailleurs des exemples allant dans ce sens. « D'octobre 1988 à octobre 1989, le Washington Post publie à lui seul 1 565 papiers consacrés au fléau de la drogue ».

Deuxième soutien, les juges : à Washington, la Cour suprême trouve différents stratagèmes pour permettre aux policiers d'enfermer des petits délinquants. Le quatrième amendement de la Constitution américaine dispose : « Le droit des citoyens d'être garantis dans leurs personnes, domicile, pa-

piers et effets, contre les perquisitions et saisies non motivées ne sera pas violé ». Aucun problème ! la plus haute juridiction des États-Unis autorise sa police à contourner cet amendement, notamment par la règle du « *Stop and Frisk* » qui permet d'arrêter quelqu'un sans raison apparente et de le fouiller. Si le citoyen ne donne pas son consentement, le policier ne peut rien faire. Mais personne ne le sait, donc tout le monde accepte. Et c'est suite à cette ignorance que près de 80 % des arrestations pour drogue ont été réalisées entre 1982 et aujourd'hui.

De fait, si « *ce pays [les États-Unis] affiche fièrement un taux d'incarcération six à dix fois supérieur à celui des pays industrialisés* », c'est bien que les protections des citoyens face à la force de la loi sont beaucoup plus faibles que ne le laisserait penser l'image magnifiée par les séries télévisées : très peu de condamnés ont un avocat, même commis d'office, beaucoup d'innocents plaident coupable pour accélérer les procédures, etc. Et la prison remplit son office : faire des condamnés des citoyens de seconde zone, une « sous-caste » : ils se voient retirer leur droit de vote, refuser les prêts bancaires, expulser. Michelle Alexander prend le temps de dresser quelques portraits de ces destins brisés, toujours édifiants.

« *Imaginez que vous êtes [...] une Africaine-Américaine de trente ans, célibataire et mère de deux enfants et que vous vous faites arrêter. [...] vous êtes innocente [...] au bout d'une semaine passée en prison vous n'avez plus personne à qui confier vos enfants [...] votre avocat commis d'office vous convainc de plaider coupable de vente de drogue [...] au bout d'un mois de prison, vous décidez de plaider coupable pour pouvoir rentrer chez vous [...] vous vous retrouvez condamnée à dix ans de mise à l'épreuve et 1 000 dollars d'amende [...] Désormais "délinquante pour drogue" vous ne pouvez plus bénéficier de coupons alimentaires ; vous risquez de faire l'objet de discrimination à l'embauche, vous êtes déchue de votre droit de vote pour au moins douze ans et vous serez sur le point d'être exclue de votre logement social. Quand vous serez à la rue, vos enfants vous seront retirés et placés en famille d'accueil* ».

Vers la fin de l'essai, le ton du livre se durcit, comme si l'auteure perdait son calme. On regarde les budgets exploser, tout comme le nombre de prisonniers (+ 1 100 % d'incarcération pour drogue entre 1985 et 2000 ; en 2005, les quatre cinquièmes des arrestations étaient liées aux stupéfiants). Les statistiques sont confondantes : entre 1982 et 2005,

DE LA SÉGRÉGATION EN AMÉRIQUE

et exception faite de la marijuana, les chiffres de consommations de drogue sont plus élevés chez les Blancs que chez les Noirs, toutes drogues confondues. Il y aurait en moyenne autant de dealers blancs que noirs, autant de deal dans les quartiers riches que pauvres. Pourtant, 80 % des prisonniers dans cette guerre sont pauvres et noirs. Une politique qui se poursuit gouvernement après gouvernement, malgré les tentatives des électeurs d'en enrayer le mouvement. « *La politique de fermeté envers le crime de l'administration Clinton a eu pour conséquence l'augmentation la plus forte en nombre de détenus dans les prisons fédérales et d'États jamais observée pendant un mandat présidentiel aux États-Unis.* »

La couleur de la justice pourrait aller plus loin et Michelle Alexander semble frileuse par moments : elle mentionne en passant les liens entre CIA et trafiquants nicaraguayens qui inondèrent les ghettos avec le crack, fait relativement bien connu et qu'elle ne développe pas. De la même manière, elle rappelle les immenses intérêts financiers de Dick Cheney dans les prisons privées, et ne développe pas. Elle dresse d'ailleurs une longue liste de « profiteurs de ce système ». *A contrario*, malgré une ambition « scientifique » affichée, elle semble soutenir la qualification de génocide : « *Le terme qui paraissait autrefois choquant a aujourd'hui tout son sens* ». Même un public informé sera gêné par quelques sentences définitives et caricaturales de ce genre.

Les solutions proposées sont intéressantes : la légalisation du cannabis et de « *pourquoi pas toutes les drogues* », l'affirmation plus complexe de la race et de ses différences (l'auteure plaide contre l'indifférence à la couleur : « *dire que l'on ne se préoccupe pas de la race est présenté comme une vertu disculpatoire alors qu'en réalité ce peut être une forme de cruauté* »), la rénovation du système judiciaire, notamment des peines, l'idée de la fin des prisons, etc. Et surtout : « *Il ne nous faudra pas céder à l'illusion que nous allons ébranler les fondations de l'ordre racial actuel [...] il s'agit d'entamer une conversation* ».

Par sa focale sur le temps long, l'auteure se force à un examen de conscience. Comment juger les mandats Obama ? Comment parler de la question de la race sans mentionner le fait qu'un mirage fait perdre de vue à tout le monde qu'il y a là encore un véritable sujet ? Comment ne pas embarasser le premier président noir avec ces ques-

tions, tout en gardant à l'esprit que rien n'a changé ? Un président qui est à la fois le plus puissant des symboles et qu'il ne faut surtout pas résumer à sa couleur. Et comment régler les problèmes dont il est ici question, si le président, ancien militant de ces idées, n'est pas en mesure d'agir sur elles ? C'est le moment où Michelle Alexander a moins recours aux statistiques, où elle mentionne les lanceurs d'alerte de cette politique de caste raciale, les rappeurs (elle cite même son préféré, Common), Martin Luther King, évidemment, mais aussi Bill Cosby (le livre a été publié aux États-Unis avant les accusations de pédophilie contre le comédien) ou Sydney Poitier.

On sent tout l'égarément d'une nouvelle génération de militants qui ne sait plus trop comment mener le combat, la fatigue aussi de n'avoir aucun nouveau porte-drapeau d'envergure depuis les années 1960. La lassitude de devoir expliquer que la question de la race n'a pas disparu, ni des esprits ni des systèmes, et qu'elle constitue les vestiges d'une réalité si ancienne, que plus personne n'a les yeux pour la voir. Aujourd'hui, la situation des Noirs aux États-Unis est plus que jamais discutée, admise, mais les obstacles politiques qui se dressent devant elle évoluent à nouveau, et les moyens d'agir contre ce système restent à préciser. À la fin du livre, Michelle Alexander exhorte « les jeunes » à s'emparer de ces sujets d'une manière différente, à dépasser les anciens leaders et à radicaliser le propos. Transparaît alors toute la désillusion de celle qui espère surtout que quelqu'un ramasse ce flambeau qui gît au sol, presque éteint.



De la condition animale

Le rhinocéros de Dürer, de Jean-Bernard Véron, est un « récit fondé sur des faits réels », dit l'éditeur, mais à qui se fier ? On dirait plutôt un conte à la manière de Voltaire, un conte qui exalte la sagesse sensuelle de l'Orient pour mieux dénoncer les travers et l'arrogance de l'Occident. Dans *Biographies animales*, Éric Baratay reconstitue les « biographies » de quelques animaux parvenus dans le monde des êtres humains à une célébrité inhabituelle.

par Jean Lacoste

Jean-Bernard Véron
Le rhinocéros de Dürer
Actes Sud, 160 p., 17 €

Éric Baratay
Biographies animales
Seuil, coll. « L'univers historique », 300 p., 22 €

En 1515, le navigateur et explorateur portugais Afonso de Albuquerque – capitaine dévot et autoritaire – débarque dans un port des Indes (le « sultanat de Cambaïa ») pour y fonder, éventuellement par la force, un comptoir de commerce. Le riche sultan de l'endroit, Muzaffar, ne sachant comment refuser à ce barbare puant ce qu'il exige, a la fine idée de lui offrir un cadeau aussi précieux qu'encombrant, un rhinocéros, qui donne son titre au livre de Jean-Bernard Véron. Il faut bien accepter, embarquer l'animal, et revenir sans tarder à Lisbonne. L'animal – notoirement ombrageux – est embarqué avec force treuils, filins et palans, et l'on anticipe, on devine les difficultés que va rencontrer l'entreprise. D'abord entraver la bête rétive sur le pont, l'apaiser, la nourrir, la laver...

Mais, curieusement, tout se passe remarquablement bien, grâce (le récit ironique prend ici une allure plus convenue, presque sentimentale) à l'interven-

tion romantique du jeune soigneur, ou cornac, Oçem, qui, sur une impulsion, décide d'accompagner la bête formidable dans son périple vers l'Europe. Il rencontrera l'amour avec la charmante Mumtaz, le bonheur et la mort.

Après six mois de navigation, le navire et son encombrant chargement sont de retour au Portugal, et Albuquerque, rêvant de royale récompense, s'empresse de donner ce dangereux cadeau au roi du Portugal, qui se trouve à son tour bien embarrassé. La solution s'impose : en faire cadeau au pape, un Médicis, Léon X, qui a besoin d'argent pour ses travaux d'architecture à Rome et qui saura apprécier la valeur de l'original présent. Malheureusement, le navire, après un passage en France, coule au large de l'Italie, et le rhinocéros meurt noyé. Sa païenne dépouille se trouverait dans les inaccessibles caves du Vatican.

Paradoxe, c'est par la gravure d'un artiste on ne peut plus chrétien et allemand, un maître de l'Occident, que la figure monstrueuse de cet animal, jusqu'alors inconnue dans le jardin d'Éden, a été préservée et popularisée. Dürer le dessine, avec exactitude, sans jamais l'avoir vu... Quant au rhinocéros lui-même, le héros de ce conte, il est resté muet et anonyme comme ses congénères d'Afrique que rencontre Hemingway dans les « vertes collines », pour leur malheur. Personne n'a recueilli son sentiment, et aujourd'hui le *rhinoceros unicornis* d'Inde est une espèce en danger. La curiosité unilatérale de l'Occident lui sera-t-elle fatale ?

Les tribulations de la brute anonyme ne peuvent manquer de faire songer à la fameuse girafe que le pacha d'Égypte offrit à Charles X et qui arriva à Paris en mai 1827, après un long périple depuis sa capture deux ans auparavant au Soudan. Cette apparition exotique a suscité une curiosité bien documentée, mais l'historien Éric Baratay, dans son souci d'individualisation de la condition animale, tente de reconstituer aussi les souffrances du pauvre animal : séparé de son groupe, nourri sans discernement, mal compris dans ses gestes et son comportement, transporté dans de pénibles conditions, souffrant de la chaleur et du froid, c'est miracle que le girafon – en fait une femelle résistante, « *calme et soumise* » – ne soit pas mort en chemin. Comme le rhinocéros de Dürer, la girafe de Charles X est d'abord un être vivant soumis à un stress considérable avec la capture, la captivité et les voyages et il serait possible aujourd'hui de deviner, avec ce que l'on sait de l'éthologie et de la physiologie des girafes, quel fut le vécu de l'animal, son *Erlebnis*, son « expérience vécue » en quelque mesure.

DE LA CONDITION ANIMALE

L'entreprise d'Éric Baratay est un peu singulière et, dans son principe, hasardée : reconstituer les « biographies » de quelques animaux parvenus dans le monde des êtres humains à une célébrité inhabituelle, comme Modestine, l'ânesse qui accompagne Stevenson dans son voyage dans les Cévennes et que l'Écossais épuise par ses marches, ou Bauschan, le chien bavarois de Thomas Mann, sommé de s'adapter sans réciprocité à un milieu familial. Et bien d'autres exemples de singes déguisés en petits hommes, abrutis par le chagrin. Chaque fois, il s'agit d'une occasion manquée, d'un « recouvrement partiel » des expériences, de la « délicate rencontre entre deux mondes » étrangers l'un à l'autre, rencontre le plus souvent violente.

Un chapitre, en particulier, fait habilement ressentir cette discordance des expériences et des points de vue quand l'Homme rencontre l'Animal. Éric Baratay évoque avec une forme de compassion paradoxale le taureau qui, d'un coup de corne, tua le célèbrissime toréro Manolete en 1947 : dans une tentative stylistique singulière et assez réussie, il détaille les épisodes successifs de la corrida tragique, là encore très documentée, en faisant alterner le vécu, le ressenti inexprimé du taureau (ici en caractères romains) et le point de vue scientifique (en italique) : « soudaine douleur entre les épaules [*Manolete, sûr de lui, enfonce lentement l'épée, jusqu'aux deux tiers, à l'endroit recommandé (la cruz) entre la colonne et une épaule*]... souffrance exacerbée, descendant lentement, profondément [*traversant les muscles dorsaux, perçant les poumons [...]*] sans atteindre le cœur très bas, car la mort aurait été quasi immédiate]. » Éric Baratay démolit au passage plusieurs légendes à propos du taureau de combat et de quelques autres espèces animales.

Mais c'est sur un plan plus général, loin du pittoresque et de la compassion spontanée, qu'il défend une thèse hardie : « évitons – dit-il en se référant à Thomas Nagel – de postuler que l'évidente subjectivité humaine empêche d'atteindre une réalité et que seuls les discours sont analysables. [...] Nos flagrantes limites ne doivent pas faire proclamer paresseusement l'impossibilité de quêter les réalités extérieures et justifier de se complaire dans le nombri-lisme humain ; l'obsession de nous et de soi ». Telle serait l'ultime leçon du rhinocéros et de la girafe : comme le suggère La Fontaine, dans le « Discours à Madame de la Sablière », il faut attribuer à l'animal, « non point une raison selon notre manière », réflexive, « mais beaucoup plus aussi qu'un aveugle ressort ».

Jacob Böhme, coordonnier théosophe

Comment rendre à l'histoire la théosophie ? L'entreprise est audacieuse, tant le phénomène, qui se forme à la fin du Moyen Âge occidental et vient mourir au XX^e siècle, échappe aux lois ordinaires de la raison, dont il fait un usage paradoxal. L'efflorescence mystique et littéraire de ce courant correspond à une époque où la pensée occidentale se cherche dans les marges de la mystique et conquiert sa liberté contre la tutelle des Églises. L'Allemagne lui offre une terre d'élection aux premières heures du baroque.

par Stéphane Michaud

David König

Jacob Böhme : Le prince des obscurs
Cerf, 311 p., 20 €

La Réforme luthérienne n'a rien changé aux rigueurs ecclésiales. Le protestantisme n'est pas moins acharné que le catholicisme contre les rebelles qui bravent ses lois. L'Église, en ces siècles déjà anciens, à l'articulation de la Renaissance et du baroque, gouverne encore la vie civile, scientifique et religieuse. La réglementation de la foi, jusque dans l'intimité des consciences, implique le combat contre toute forme déviante. L'accusation d'hérésie fait trembler : elle met au ban de la société et, entérinée par un tribunal, oblige à la rétractation, geste qui ne suffit pas toujours à sauver de la mort la victime. Prudemment, la théosophie se développe donc dans des cercles restreints. Une petite élite, protégée par des nobles ou des personnages influents, prospère dans les marges de la mystique chrétienne, à la frontière, le cas échéant, de la kabbale juive et de l'alchimie. Le théosophe se rapproche du philosophe et se

JACOB BÖHME, COORDONNIER THÉOSOPHE

distingue du théologien. Il dit avoir reçu de Dieu une révélation ou une illumination. À partir de là, il pénètre et révèle le mystère de Dieu, il propose un système complet (qui englobe Dieu, l'homme et le monde). Dans le cas qui nous occupe, le théosophe affiche sa fidélité personnelle à la foi luthérienne, qu'il professe d'une façon plus authentique, estime-t-il, que ne le font les clercs.

Jacob Böhme (1575-1624), que la présente biographie nomme « le prince des obscurs » et que la tradition connaît comme « cordonnier théosophe », est de cette famille. Les appellations par lesquelles on le désigne forment tantôt oxymore – lorsque l'insistance sur l'humilité du travailleur manuel dans son échoppe va de pair avec son initiation aux arcanes de la divinité – tantôt tautologie, lorsque l'obscurité de ses livres est célébrée comme princière. Quel accès trouver à un cas à ce point hors du commun ? Les pieuses légendes n'ont pas manqué, encouragées par la rareté des documents biographiques sûrs. Elles ont été colportées par des adeptes, empressés de construire une légende dorée. Elles exagèrent la modeste condition de l'homme qui, sans avoir été formé à l'étude des langues et des lettres, non plus qu'à la discipline des traditions exégétiques, n'était pourtant ni un crève-la-faim ni un inculte.

Natif de Lusace et fixé à Görlitz, aujourd'hui ville frontière avec la Pologne, il plonge ses racines dans les franges orientales du monde germanique, au contact de la Bohême et de la Silésie, d'où viendra, une génération plus tard, Angelus Silesius, qui lui est redevable. Car la mystique allemande – et à sa suite la poésie religieuse – n'est pas purement rhénane. La Rhénanie n'y prendra sa place qu'à la génération suivante. Avec sa langue rude, que n'ont policée encore ni les Lumières ni le contact avec l'Europe occidentale, Jacob Böhme est à l'époque baroque un nom important de la culture allemande : il suffit de penser au cas que font de lui Hegel, qui le désigne comme « le premier philosophe allemand », et les romantiques Tieck et Novalis. Les spécialistes français des Lumières le connaissent par l'intermédiaire de son disciple français Louis-Claude de Saint-Martin, d'autres à travers le Munichois Franz von Baader (1765-1841), qui le revendiquera pour maître. On ne l'enfermera cependant pas dans une veine occultiste.



Écrite par un admirateur français de Böhme, qui a consacré une thèse à sa philosophie et se défend de vouloir réduire le penseur à l'élucidation de sa vie, la présente biographie, illustrée d'une série de gravures de l'époque, se lit aisément. S'inscrivant dans la longue tradition universitaire française qui, depuis Alexandre Koyré, dans les années 1920, jusqu'aux travaux d'Eugène Susini et de Bernard Gorceix, a étudié de près l'illumination allemande et sauvé ses représentants de la trop commode accusation d'exaltés ou de visionnaires (*Schwärmer*, disent les Allemands), König brosse le portrait d'un homme complexe : « Notre homme est à double-fond, et sa biographie est double ».

Effectivement, le portrait donne à penser : Böhme, un mystique, père de famille, commerçant et gestionnaire avisé d'une petite aisance qu'il s'entend à faire fructifier, jouissant de protections et cultivant une avantageuse ambiguïté lorsqu'il affirme qu'il n'a jamais écrit que pour lui-même, ses ouvrages (dont la première édition complète ne paraîtra que bien après sa mort, en 1682 en Hollande) ayant été recopiés et diffusés à son insu. La déclaration, qui peut valoir éventuellement pour son premier livre, *Aurora* (rédigé entre janvier et juin 1612), se révèle des plus sujettes à caution quand on observe le réseau de copistes qui bientôt s'installe et fait commerce des manuscrits ainsi multipliés. Böhme est surtout contemporain des violences et exactions de la guerre de Trente Ans (1618-1648), conflit interconfessionnel et politique qui, né à Prague, ravage la Lusace avant d'étendre son incendie à l'Europe entière. En plongeant dans une humanité mêlée et une histoire violente, l'homme de chair excède l'idéalisation naïve à laquelle se livre encore, dans la dernière décennie du XIX^e siècle, un obscur disciple de Saint-Martin, comme il déborde le syncrétisme de Jung, au siècle suivant.

Sionisme et psychanalyse

Publié en 2007 en hébreu, puis traduit en anglais en 2012, ce livre, où l'érudition ne nuit aucunement à la lisibilité, est l'œuvre d'un psychiatre, psychanalyste et historien, non dépourvu de connaissances philosophiques, théologiques et politiques. Autant de qualifications auxquelles on adjoindra un talent que l'excellente traduction française vient souligner, et qui donnent à cet ouvrage une facture didactique à même d'éviter au lecteur de s'égarer dans un domaine qu'il a toutes les chances de n'avoir fréquenté, au mieux, que superficiellement : celui de l'histoire de la Palestine sous mandat britannique jusqu'à l'avènement de l'État d'Israël, celui du débat intellectuel et politique qui s'y déroule – confrontations, rencontres et antagonismes – entre le sionisme et son évolution, moteur de l'émigration initiale et de l'État à venir, le socialisme marxisant et la psychanalyse, œuvre de ce juif pas comme les autres, Freud.

par Michel Plon

Eran Rolnik, *Freud à Jérusalem : La psychanalyse face au sionisme*.
Préface d'Abraham B. Yehoshua.
Trad. de l'anglais par Gilles Rozier.
L'Antilope, 445 p., 24,50 €

Le danger existe, qui consiste à penser ou essayer de penser l'histoire de la psychanalyse en Palestine

juive à travers le prisme de l'État d'Israël contemporain et de la forme actuellement dominante du sionisme, son versant ouvertement colonialiste. C'est cet obstacle que contourne la démarche de Rolnik, en nous rappelant que le discours sioniste de l'époque des premières immigrations en terre palestinienne, discours fortement marqué par le mouvement des idées en Europe, trouvait dans l'étude de ces doctrines savantes – le marxisme, la psychanalyse et les sciences sociales – un moyen d'appréhender d'une manière autre que celle de la tradition religieuse « *la détresse existentielle du peuple juif* ».

« *La rencontre des pionniers sionistes et des disciples de Freud immigrés en Palestine suscita autant d'enthousiasme qu'elle engendra de malentendus* » : entre le moment où Jones faisait état à Freud de la fierté que pouvait inspirer à Haïm Weizmann (futur premier président de l'État d'Israël) le souvenir de ces « *pauvres immigrants de Galicie arrivant en Palestine avec pour tout bagages Le Capital dans une main et L'Interprétation des rêves dans l'autre* » et la psychanalyse israélienne contemporaine, marquée par « *l'impact du conflit israélo-arabe* », dont le patient « *est l'exact opposé de l'homme nouveau tel qu'il fut rêvé par la révolution sioniste* », il s'est écoulé plusieurs décennies durant lesquelles l'enthousiasme des pionniers a progressivement cédé la place à « *la crainte permanente de l'anéantissement* », trajectoire à même d'expliquer, sinon de justifier, qu'il soit difficile aujourd'hui pour les analystes juifs d'Israël d'adhérer à l'injonction freudienne, alors adressée à Ferenczi, selon laquelle il convenait d'*extirper* sa libido du sentiment patriotique.

Parcourant cette terre meurtrie par l'histoire et traversée par des oppositions souvent passionnelles, nous sommes invités à découvrir ce qui va y façonner l'histoire de la psychanalyse, à savoir, prioritairement, la distinction inébranlable, repérable à tout instant, entre le Freud « intime » – le Freud juif – et le Freud savant qui ne veut en aucun cas que son œuvre puisse être considérée comme étant, de près ou de loin, une science juive. Sans entrer à présent dans le détail de la position freudienne cent fois répétée, il importe de rappeler que Freud, qui n'était pas hostile au nationalisme juif, en rejetait toutefois les formes les plus offensives, comme en témoigne une lettre de 1930 adressée au responsable d'une organisation sioniste qui lui demandait son soutien, lettre dans laquelle, tout en rappelant sa fierté face à l'université de Jérusalem, il dit ne pas penser que « *la Palestine puisse jamais devenir un État juif ni que les mondes chrétien et musulman soient un jour prêts à confier leurs lieux saints à une autorité juive* ».

SIONISME ET PSYCHANALYSE

Cette attitude, aussi permanente qu'intransigeante, va déterminer, conjointement avec l'évolution politique du sionisme, les démarches des uns et des autres : les tentatives de synthèse de certains et non des moindres, Max Eitingon, par exemple, dont on va reparler ; le rejet final de la psychanalyse pour d'autres, rejet plus ou moins discret tel celui de Martin Buber ; ou encore l'abandon des perspectives sionistes, dans le cas d'Arnold Zweig mais aussi d'analystes peu connus en France qui émigreront aux États-Unis, comme David Eder ou Dorian-Isador Feigenbaum.

Max Eitingon, cet analysant de Freud qui allait devenir une figure institutionnelle centrale du mouvement psychanalytique, qui fut le fondateur au début des années 1920 de la polyclinique psychanalytique de Berlin et définit les règles de la formation des analystes encore en vigueur aujourd'hui dans l'International Psychoanalytic Association – ces règles et la conception attenante contre lesquelles lutta Lacan –, émigre en Palestine en 1933, ce qui consterna Freud et sa fille Anna : il y fonda, sur le modèle berlinois, la Société psychanalytique de Palestine et l'Institut de formation de Jérusalem incarnant la tentative de complémentarité entre l'*Homo psychoanalyticus* et l'*Homo sionistus*.

Les années qui suivirent furent celle du déploiement de la dictature hitlérienne : Eran Rolnik dresse à cette occasion le tableau peu glorieux des compromissions de nombre d'analystes allemands et autrichiens non juifs qui crurent pouvoir composer avec ce régime mais aussi celui de l'attitude des responsables de l'Association psychanalytique américaine que l'Anglais Edward Glover allait devoir supplier pour qu'ils prennent en compte la situation tragique des psychanalystes d'Europe centrale. Sont évoqués ainsi les figures et surtout les déboires que connurent nombre d'analystes juifs qui furent non seulement chassés mais souvent traités comme des parias dans leur exil : ainsi de Max Stern, d'Edith Jacobson, de Margaret Fenichel ou d'Hélène Deutsch, parmi d'autres : difficultés et humiliations qui peuvent éclairer l'édulcoration progressive des positions de certains au regard des exigences freudiennes.

Des difficultés de même nature allaient scander l'immigration de nombre d'intellectuels, analystes mais pas seulement, en provenance d'Europe centrale, suspectés de ne pas manifester suffisamment d'adhésion au sionisme et à la religion juive. C'est ainsi que si « *la Palestine en vint à être considérée comme un refuge de dernier recours pour les psychanalystes expérimentés d'Europe* », nombre

d'entre eux, tel Theodor Reik, se refusèrent à gommer le caractère subversif de la pensée freudienne vis-à-vis des dogmes religieux, comme Eitingon les y encourageait. Ce sont des difficultés de même nature qui empêchèrent longtemps que la psychanalyse fût enseignée à l'université hébraïque : Eitingon en fut longtemps contrarié, et plus encore lorsqu'il découvrit que, dans la perspective de la nomination d'un responsable de la chaire de psychanalyse, si elle devait être créée, Freud, qui cachait de moins en moins sa désapprobation quant à la proximité croissante de son élève avec le sionisme, fit connaître sa préférence pour Moshe Wulff, ce psychanalyste d'origine russe, membre de la Société psychanalytique de Vienne dès 1911, qui avait collaboré avec Eitingon mais se montrait réticent à l'égard de toute concession faite au sionisme dans le champ psychanalytique.

L'ultime ouvrage de Freud, *L'homme Moïse et la religion monothéiste*, n'allait pas rendre plus confortables les relations entre la psychanalyse et les intellectuels sionistes de l'immigration : ce livre, écrit Eran Rolnik, « *semblait vouloir rappeler au lecteur de Palestine que la pensée du fondateur de la psychanalyse ne pourrait jamais faire bon ménage avec les autres Juifs, qu'ils fussent sionistes ou pas* ».

D'autres tentatives de conciliation entre Freud et des intellectuels, des philosophes notamment, ayant fait partie des différentes vagues d'immigration en Palestine – des premières en particulier –, laissent apparaître, plus encore que des difficultés, des incompréhensions et des oppositions que Freud, capable d'être glacial lorsqu'il sentait une telle impossibilité, résumait en écrivant par exemple à Jakob Klatzkin, philosophe et journaliste sioniste hostile à la psychanalyse qui avait néanmoins cherché à dialoguer avec lui, qu'un tel échange ne pourrait être comparable qu'à « *ceux entre un ours polaire et une baleine* ».

Si la psychanalyse continue bel et bien d'exister dans l'État d'Israël d'aujourd'hui, si même, à en croire Eran Rolnik dans les dernières pages de son livre, elle semble ne pas avoir – pas encore ? – été atteinte par le déclin qu'elle connaît en Europe et aux États-Unis, c'est, semble-t-il, au prix de concessions ou de glissements vers une idéologie fortement marquée par la religion et une forme étroite de sionisme qui risquent fort de la faire évoluer vers des conceptions adaptatrices délestées de toute charge subversive.

À la richesse de cet ouvrage, qui fourmille d'anecdotes et de documents rares, il faut ajouter la présence, en fin de volume, d'une bibliographie internationale de près de trente-cinq pages qui contribue à en faire un véritable et incontournable usuel en la matière.

Le livre des passages d'Ernesto De Martino

Le provincialisme français en matière de traduction atteint parfois ses limites. Tout à coup, alors même qu'il s'agit le plus souvent d'auteurs dont les éditeurs français avaient d'abord commencé à suivre le travail pour les délaissier ensuite, alors que règne un comportement qui semble défier toute logique, une œuvre est enfin donnée au public français. Pour comprendre cette situation, il faudrait disposer d'une histoire intellectuelle de la France au XX^e siècle, comme s'y essaie le récent collectif dirigé par Christophe Charle et Laurent Jeanpierre, La vie intellectuelle en France (Seuil, 2016), qui prendrait en charge l'analyse du rôle des passeurs, des conjonctures et des débats, car derrière chaque traduction et derrière chaque absence (ou retard) de traduction, il y a des hommes, des groupes d'influence, des stratégies. De ce point de vue, le « cas » Ernesto De Martino (1908-1965) est exemplaire.

par Richard Figuiet

Ernesto De Martino

La fin du monde :

Essai sur les apocalypses culturelles

Texte établi, traduit et annoté sous la direction de Giordana Charuty, Daniel Fabre et Marcello Massenzio

Ehess, 479 p., 32 €

Tout laissait penser dans les années 1960 que la réception française de ses livres, certes tardive puisque coïncidant presque avec sa mort, allait connaître un bel avenir. Gallimard, sous l'impulsion de Michel Leiris et d'Alfred Métraux, publie en effet entre 1963 et 1966 deux de ses livres essentiels : *Italie du Sud et magie* (1959) et *La terre du remords* (1961), mais cet éditeur abandonne à Marabout la traduction en 1971 du troisième opus majeur de De Martino, *Le monde magique* (1948), laquelle, non seulement ne sera pas intégrale, mais se révélera de qualité médiocre. Puis vint ce que le regretté Daniel Fabre a appelé « le rendez-vous manqué » [1], un « puits de silence », jusqu'à ce que, à la fin des années 1990, la collection « Les empêchés de penser en rond » redonne vie à l'œuvre du Napolitain, sans grand retentissement médiatique d'ailleurs.

L'anthropologue italien, disciple de Croce, lecteur de Heidegger et de Binswanger, le fondateur de la *Daseinsanalyse*, spécialiste d'une anthropologie religieuse qui s'intéresse à tout le refoulé occidental – le magique, la possession et son traitement social –, un des promoteurs de l'ethnopsychiatrie, soutenu par toute une génération d'auteurs français (aux noms déjà cités il faut ajouter ceux de Bastide et de Balandier), tombe mal. La France des années 1960 vit l'affrontement entre l'existentialisme, le marxisme et le structuralisme. L'œuvre de De Martino n'y trouvera pas sa place : pourtant inspiré par les contresens existentialistes de la réception de Heidegger en France, il se démarque de Sartre ; pour les marxistes, il est coupable de déviance idéaliste par sa parenté avec Croce et Gramsci ; enfin, les structuralistes, au mieux l'ignorent, au pire le tiennent pour un « réfugié » dans « l'humanisme transcendantal », selon Lévi-Strauss écrivant que « l'historicité [était] l'ultime refuge d'un humanisme transcendantal ».

L'heure d'une lecture de cette œuvre est-elle venue ? S'il est trop tôt pour le dire, on peut néanmoins tenter d'en discerner certains signes avant-coureurs. Dans ce déchiffrement, l'édition en France de ce qui constitue le dernier chantier de l'anthropologue italien va grandement nous aider. En 1977, paraissait chez Einaudi l'ouvrage posthume, édité par des proches, *La fin du monde*. Il en va de cet ouvrage comme des *Passages* de Benjamin. Le laboratoire a été déserté par la mort de l'auteur et les disciples cherchent à reconstituer le puzzle abandonné. Le matériau est très riche, mais les années ont passé depuis la mort de l'auteur en 1965, et les épigones eux-mêmes ont suivi leurs chemins propres. Si bien que le livre testament,

**LE LIVRE DES PASSAGES
D'ERNESTO DE MARTINO**

point de confluence de la pensée de De Martino, se trouve, dans sa version originale, édité à travers un prisme déformant. L'enjeu de l'édition française, qui constitue désormais celle de référence (la chose est suffisamment rare pour être soulignée), était de restituer au projet, autant que faire se peut, sa signature demartinienne, grâce à un énorme travail dans les archives conservées et numérisées par l'Association internationale De Martino, dont le président, Marcello Massenzio, est un des maîtres d'œuvre de la publication française aux côtés de Giordana Charuty.

Avec cette dernière grande enquête d'Ernesto De Martino sur les apocalypses, de quoi s'agit-il ? Ni plus ni moins que de la question du monde, de notre capacité à encore « faire monde », comme dirait Hannah Arendt, monde commun, vivable, partagé. Nous sommes à la fin des années 1950, au début des années 1960 ; le nucléaire, la connaissance d'Auschwitz, depuis 1945, ont institué une nouvelle « situation » (Anders), la guerre froide laisse planer la menace (crise de Cuba), le monde se dit qu'il peut finir (le « ça va finir » de *Fin de partie*). Ce ne sont pas quelques individus qui sont pris de transes, des sectes, des nouveaux présidents Schreber ou des existentialistes hantés par le néant, nous sommes tous dans une situation eschatologique sans eschatologie : autrement dit, dans une fin du monde qui n'éclatera pas en une rédemption universelle, une libération définitive, une manifestation de la vérité, jusqu'ici cachée, de ce monde, mais dans une fin qui est un terme, sans même d'ailleurs plus personne pour la nommer.

De même qu'Adorno en appelait à une parole « transformée » après Auschwitz [2], De Martino va donner à son projet d'étude des apocalypses le sens d'une quête d'une « ethnologie réformée ». Maintenant que la crise atteint l'Occident, que sa puissance vacille, que les luttes pour les indépendances sont en cours, il est grand temps que l'anthropologie, instrument de domination, serve le dessein d'un « humanisme ethnologique » fondé sur un « ethnocentrisme critique ». Ce concept est aux antipodes du relativisme. Il inclut la reconnaissance que l'Occident a été la seule culture à développer un véritable intérêt ethnologique, c'est-à-dire « l'exigence de confronter systématiquement sa propre culture aux autres ». Et en adoptant « l'histoire de sa propre culture comme unité de mesure des histoires culturelles étrangères, en prenant conscience de sa prison historique et des limites de son propre système », on peut entamer le nécessaire travail de « réforme des catégories d'observation dont il dispose ».

Cette attitude critique s'est portée sur l'analyse des usages du monde et du temps. L'examen des apocalypses, religieuses et culturelles, permet à De Martino de comprendre que la croyance en un *eschaton* libérateur, comme dans le christianisme primitif, protège du pire, la volonté de destruction d'un monde devenu insensé, et relance la vie du temps, pousse à l'action transformatrice (il y a là aussi bien tout le débat de l'Italien avec le marxisme qu'avec la théologie protestante, mais on ne peut s'y arrêter). De même, il voit dans le *in illo tempore*, mis en relief par Mircea Eliade, autre chose qu'un refus du temps, mais bien une ruse, une fiction, « un régime de protection pour médiatiser l'historicité du devenir humain », autorisant, avec la répétition rituelle, apparente « déshistoricisation » de l'origine, un véritable usage du temps. Ces analyses se révèlent très proches de celles du philosophe allemand Hans Blumenberg qui, lui aussi, voyait le mythe comme un abri de la finitude humaine ainsi protégée de l'absolu.

Le point d'orgue de cette « ethnologie réformée », vers lequel tendent tous les chapitres de ce livre-atelier, mais aussi bien toute la pensée de De Martino, c'est bien une philosophie de l'être-au-monde. Le monde n'est pas un donné, un objet extérieur (ce en quoi l'auteur reste fidèle à la pensée de Marx), c'est un monde sans cesse à faire être, conscient que s'il peut finir, ce ne doit pas être de la main de l'homme (on retrouve ici Günther Anders). Le commandement est toujours nouveau : le monde doit être. L'énergie qui le fait être, l'anthropologue lui donne un nom : « l'éthos de dépassement », autre chose que la « force » de la philosophie politique moderne (de Spinoza à Hobbes), mais bien la conscience pratique que, dans la catastrophe toujours là (technique, écologique, sociale), nous appartenons à la même humanité (ce dont nous avons une vue claire comme jamais dans l'histoire de l'humanité, ce qui renvoie les discours racistes à une mauvaise foi qui cache de plus en plus mal les pulsions dominatrices), à la même terre (et qu'il n'y en a vraisemblablement pas d'autre), que chaque individu est un monde (quand il meurt, c'est *chaque fois la fin du monde*). Cette conscience s'engage pour que chaque fois un monde soit.

1. **Dans la revue *L'Homme*, 1999, n° 151.**
2. « *Aucune parole résonnant de façon pontificante, pas même une parole théologique, ne conserve non transformée un droit après Auschwitz* », p. 288 de l'édition française de *Dialectique négative*.

Jean Eustache : ombre et Lumière

L'opposition à la vie dure chez les cinéphiles : d'un côté, les enfants des frères Lumière qui, de Renoir et Rossellini aux frères Dardenne, voueront toujours un culte au réel et à son enregistrement ; de l'autre, la descendance de Méliès : elle irait des fantasmagories de Busby Berkeley à Terry Gilliam et Michel Gondry, et placerait la projection au cœur du septième art. Sans doute structurante, une telle dualité fait fi de la nécessaire alliance du spectacle et de la réalité au cinéma. Il convient cependant de reconnaître la réalité française de la descendance des Lumière, c'est-à-dire des cinéastes qui « font rendre gorge à la réalité » (l'expression est de Jean-Luc Godard) ; il faut souligner la place éminente qu'occupe parmi eux le très regretté Jean Eustache (1938-1981).

par Marc Cerisuelo

Rétrospective Jean Eustache
Cinémathèque française (jusqu'au 27 mai)

Luc Béraud
Au travail avec Eustache (making of)
Institut Lumière/Actes Sud, 264 p., 23 €

Jean Eustache
Une sale histoire (1977)
DVD Potemkine

À l'instar de Philippe Garrel et de Maurice Pialat, Jean Eustache fonde son cinéma sur sa propre vie.

D'avantage encore que ces autres rares enfants de Louis Lumière, il renoue par ses films avec la grande tradition française de l'autobiographie qui, de Montaigne à Leiris en passant par Rousseau, s'intéresse moins au récit d'une vie qu'à la connaissance de soi, fût-elle basée sur l'expérience de la douleur et le masochisme d'un minutieux bourreau de soi-même. Dans un très bel exercice de mémoire, et pour caractériser l'inspiration d'Eustache, son assistant Luc Béraud a bien raison d'évoquer Michel Leiris et sa fameuse « ombre d'une corne de taureau » qu'il conviendrait d'entrevoir pour échapper à l'inanité du récit de soi et à la misère de la littérature. Jean Eustache est allé au bout de cette tâche et, contrairement à l'auteur de *L'Âge d'homme*, il a parfaitement réussi son suicide, chez lui, rue Nollet à Paris, d'une balle dans le cœur à quelques jours de son quarante-troisième anniversaire.

Il peut paraître étonnant à un esprit non prévenu de voir se côtoyer des noms illustres de la littérature et un cinéaste tombé dans un quasi-oubli ; et d'apprendre aux plus jeunes le destin tragique de l'auteur de *La Maman et la Putain* (1973), film illustre et « arraché pantelant au vécu », pour parler comme Flaubert, héritage de l'esprit de 68 pour toutes les générations, mais film hélas simplement « connu pour sa notoriété », pour évoquer cette fois Heinrich Heine. Car *on ne peut pas voir* les films de Jean Eustache : sous le prétexte d'un désaccord financier, l'unique ayant-droit, Boris Eustache, fils du cinéaste, a « organisé l'invisibilité de l'œuvre », pour reprendre les termes mêmes de Frédéric Bonnaud, directeur de la Cinémathèque française. Voilà pourquoi, dix ans après le précédent hommage, la noble institution de la rue de Bercy (à ne pas confondre avec une autre) organise derechef une rétrospective : c'est pour l'heure la seule façon d'avoir accès aux films, ce ne fut pas chose facile – comme l'attestent les propos de M. Bonnaud – et il est de toute manière absolument déplorable de ne pas disposer d'une édition DVD d'une œuvre composée en tout et pour tout d'une douzaine de films aux formats les plus divers. Une exception cependant : *Une sale histoire* (1977), produit par les Films du Losange, est désormais disponible chez Potemkine.

Avant d'en dire deux mots (car cette histoire de voyeurisme vaut le détour), il faut revenir à celui qui est la matière de ses films et qui a en effet marqué d'un film chacune des grandes étapes de son existence. Jean Eustache est et restera un pauvre : certains, tel Jean Douchet, virent à juste titre son apparition comme « l'irruption du prolétariat dans

JEAN EUSTACHE : OMBRE ET LUMIÈRE

le monde du cinéma ». Il ne s'est jamais départi de son bel accent chantant de Narbonne et resta toujours attaché à sa ville, même si l'enfant fut d'abord élevé par sa grand-mère à Pessac. Un biographème ; au moins deux films. À son aïeule chérie, il consacra un documentaire « radical », *Numéro Zéro* (1971), long entretien où l'on comprend de première main, par un témoignage singulier et intime, l'âpreté de l'existence pour les gens du peuple, dans le Sud-Ouest, pendant la première moitié du XX^e siècle. Eustache vient de là. Il racontera lui-même sa jeunesse à l'occasion de son deuxième grand film de fiction, *Mes petites amoureuses* (1974), œuvre moins célèbre que *La Maman et la Putain*, et réalisé dans la foulée du film parisien. Martin Loeb incarne Daniel, double du jeune Eustache qui doit quitter sa grand-mère pour vivre à Narbonne avec sa mère et son nouveau compagnon (un ouvrier espagnol taiseux interprété par... Dionys Mascolo). La dureté de la vie est de nouveau au rendez-vous : l'adolescent n'ira pas au collège, il sera placé en apprentissage chez un marchand de cycles – tout comme Eustache, dont le seul diplôme est un CAP d'électricien.

Mais, comme l'indique la référence rimbaldienne (« *Ô mes petites amoureuses / Que je vous hais ! / Plaquez de fouffes douloureuses / Vos tétons laids !* »), l'amertume liée à un déterminisme social implacable laisse toute sa place à l'humour, aux premiers émois et à la possibilité d'un ailleurs – après tout, Eustache deviendra cinéaste. Après une ouverture aux relents proustiens (éveil dans une chambre), le générique indique une tonalité : « Douce France » de Charles Trenet – immense admiration d'Eustache pour son compatriote –, c'est à la fois le pays perdu et retrouvé, « *mon village au clocher, aux maisons sages* » de la grand-mère et l'énième retour à Narbonne, sa ville, où il avait déjà tourné *Le Père Noël a les yeux bleus* (1966). L'évocation de la ville, belle et banale, fait d'évidence contrepoids avec le Saint-Germain-des-Prés de *La Maman et la Putain*. L'ennui et la solitude, les promenades sur « les allées », les séances de cinéma au Kursaal, tout prend sens au regard d'un avenir parisien à proprement parler inatteignable à cette époque. Seul l'érotisme fait le lien : la fascination pour Ava Gardner dans *Pandora* sur l'écran du Kursaal renvoie moins à la cinéphilie naissante qu'aux filles que l'on embrasse avec madresse au balcon de la salle de cinéma.

La fascination pour le sexe féminin, grande obsession du cinéaste, se trouve là à l'état naissant, y

compris par le biais du voyeurisme quand Daniel assiste sans y participer à un jeu érotique à trois dans un compartiment de train. Eustache traitera précisément cette question dans *Une sale histoire*, étrange diptyque qui met en scène le même récit sous forme d'une fiction suivie d'un documentaire. Un texte identique et scrupuleusement récité, d'abord par Michael Lonsdale puis par Jean-Noël Picq, ami proche d'Eustache : il est question d'un homme qui observe les femmes dans les toilettes d'un café parisien. Dispositif obscène et expérimental, *Une sale histoire* devient un film rigoureusement sadien quand le récit fait place à une conversation – tout aussi écrite et répétée – entre des hommes et des femmes sur le statut de la pulsion liée à la fragmentation du corps féminin. Rien n'est montré, tout est suggéré et le spectateur, happé par cette « double séance », voit la scène avec une acuité que le cinéma pornographique ne saurait approcher.

En dépit d'expériences fondées elles aussi sur la répétition, comme par exemple les deux *Rosière de Pessac* (1968 et 1979), documentaires sur une tradition quelque peu oubliée, des fulgurances des derniers films (*Le Jardin des délices de Jérôme Bosch*, *Les photos d'Alix*), Eustache reste à tout jamais l'auteur de *La Maman et la Putain*. L'œuvre fleuve (trois heures et quarante minutes) est elle aussi rigoureusement écrite, certains passages, comme le dernier long monologue de Véronika (Françoise Lebrun), tenant à cet égard du prodige ; elle est aussi très strictement autobiographique, recelant de vertigineux effets de miroir entre l'art et la vie. Le film, dédié à Catherine Garnier (la véritable « Maman »), est tourné dans son propre appartement pour les séquences chez Bernadette Laffont (Marie dans le film), qui joue donc le rôle de Catherine, un des grands amours d'Eustache. Le cinéaste venait de vivre une autre passion pour Françoise Lebrun, autre actrice du film (Véronika, la « putain »), mais c'est Isabelle Weingarten (Gilberte) qui incarne Françoise Lebrun... laquelle joue le rôle d'une autre maîtresse d'Eustache, Marinka, que l'on aperçoit dans le film – c'est elle qui demande du feu à Alexandre au café de Flore. « C'est à faire tourner la tête ! », aurait dit la Maréchale de Diderot.

Ces jeux d'identité en miroir sont en quelque manière redoublés par les apparitions d'Eustache dans ses films : il ne se privera pas de croiser le jeune Daniel sur les allées de Narbonne, tel un *time traveller* du réalisme ; il substitue l'ironie au décrochage temporel dans *La Maman et la Putain* où, fugace apparition, il interprète le mari de Gilberte,

JEAN EUSTACHE : OMBRE ET LUMIÈRE



c'est-à-dire son propre rival, car Alexandre (Jean-Pierre Léaud/Eustache) avait demandé la main de la jeune femme au début du film. Comme c'est le cas pour toutes les grandes œuvres littéraires et cinématographiques, il n'est nul besoin de posséder toutes les clés pour apprécier la création et entrer dans la fiction ; en un second temps, cependant, le vœu d'ignorance empêche de saisir la démarche foncièrement proustienne de Jean Eustache. En outre, si le lecteur de ces lignes ne se précipite pas à la Cinémathèque, il y a fort à parier qu'il en restera à ce second temps sans avoir eu accès au premier, celui de la projection, toujours interdite.

Tout se passe en effet comme si une absurde malédiction pesait sur cette œuvre dont l'existence même a relevé du miracle. Parce que sa femme était la secrétaire des *Cahiers du Cinéma*, le timide cinéophile méridional a pu faire des rencontres déterminantes, et c'est Jean-Luc Godard lui-même qui aida Eustache à financer *Le Père Noël à les yeux bleus*, première œuvre majeure, présenté au festival de Pesaro, premier film narbonnais, première collaboration avec Jean-Pierre Léaud – dont la présence se révélera aussi capitale pour Eustache qu'elle l'a été pour Truffaut et Godard. L'obsession de l'ombre, la passion du jeu – qui le ruinera avec une grande régularité –, le dandysme et les provocations, l'amitié éternelle (pour Jean-Noël Picq, pour Jean-Jacques Schuhl) et les femmes qui passent, toute cette vie à la fois envahissante et dérisoire a finalement laissé quelque place à l'œuvre. Il serait presque légitime de s'en étonner. Il ne faudrait pourtant pas oublier que pour Eustache – comme pour Garrel, un peu isolé dans cette posture aujourd'hui – la vie est plus importante que les films, lesquels, il l'a souvent dit, « se font tout seuls » et paraissent ne demander aucun génie particulier. Ultime leçon des Lumières.

Rêve de scène

Un magnifique spectacle, au titre énigmatique, est actuellement programmé dans la petite salle de la Colline, après sa création au Théâtre national de Strasbourg : Le Froid augmente avec la clarté, « un projet de Claude Duparfait ». Il s'inspire des deux premiers récits autobiographiques de Thomas Bernhard : L'origine et La Cave. Il en propose une libre adaptation qui justifie pleinement le terme « scène de rêve », préféré à mise en scène par son auteur.

par Monique Le Roux

Le Froid augmente avec la clarté
Un projet de Claude Duparfait
 La Colline – Théâtre national
 Jusqu'au 18 juin 2017

Entre 1975 et 1982, Thomas Bernhard a publié cinq récits autobiographiques, les quatre premiers consacrés, dans l'ordre chronologique, à son adolescence et sa jeunesse, le cinquième à ses premières années : *Un enfant*. Dans *L'Origine*, il retrouve l'exécration pour le Salzbourg indissociable de sa vie au pensionnat, dans une « *atmosphère catholico-nationale-socialiste* ». Dans *La Cave*, il évoque sa décision en 1947, à seize ans, d'aller « *dans le sens opposé* », de quitter le centre-ville pour le quartier de Scherzhauserfeld, quartier des marginaux et des pauvres, de

travailler comme apprenti dans un magasin d'alimentation. Il se rappelle sentiment d'utilité, « *état d'euphorie* », « *joie de vivre recouvrée* ». Dans *Un enfant*, il redonne vie aux premiers bonheurs partagés, à la campagne, avec son grand-père maternel, l'écrivain Johannes Freumbichler.

RÊVE DE SCÈNE

Claude Duparfait a déjà consacré un spectacle au roman *Des arbres à abattre*, mis en scène avec Cécile Pauthe. Tous deux ont poursuivi leur collaboration en 2016 pour *La Fonction Ravel*. Ce récit autobiographique permet de comprendre à quel point Claude Duparfait s'est reconnu dans les écrits de Thomas Bernhard, y a trouvé l'expression de sa propre expérience. A une autre époque, dans un contexte social différent, lui aussi a connu le rejet de son origine, sa ville natale, Laon dans l'Aisne, l'« effroi » de la scolarité dans « la classe-latrine », « la classe-abattoir », « la classe de 4^{ème} et de 3^{ème} de transition », puis l'échappée salvatrice. Et il vit manifestement dans une telle familiarité avec Thomas Bernhard qu'il retrouve parfois le rythme de son écriture, des expressions très caractéristiques comme « un être vital », sans se faire pour autant épigone. Il a pu ainsi prendre le beau risque d'ajouter à l'adaptation des deux récits des séquences de son cru.

Le catalyseur semble l'allocution prononcée, en 1965, lors de la remise d'un prix pour le roman *Gel*, par Thomas Bernhard, à sa manière provocatrice et prophétique : « *Nous sommes terrifiés par la clarté qui constitue soudain notre monde ; nous gelons dans cette clarté ; mais nous avons voulu ce froid, nous l'avons suscité, nous ne devons pas nous plaindre du froid qui règne maintenant. Le froid augmente avec la clarté. Désormais régneront cette clarté et ce froid. Une clarté plus haute et un froid bien plus hostile que nous ne pouvons l'imaginer.* » Ce « discours fascinant et énigmatique », selon les termes du programme, est intégré dans le

texte de l'adaptation. Il a aussi inspiré des scènes écrites pour un Thomas Bernhard revenu parmi nous et pour le grand-père d' *Un enfant*. A l'un et l'autre, Thierry Bosc donne une magnifique présence. Avant même l'ouverture du plateau, à l'avant-scène, l'écrivain raconte « un rêve blanc », hanté par d'inquiétants visages de fer. Ceux-ci réapparaissent à l'épilogue où Pauline (Lorillard), blessée, vient se réfugier loin de ce qui se passe dans la ville, « quelque chose de terrible ». Elle dit en allemand un poème d'Ingeborg Bachmann, repris en français par Annie (Mercier) : « *La campagne dépose une promesse d'amour. La terre ne veut plus transporter de bombes... Pour nous / Elle ordonne aux forêts de garder leur calme, / A la rosée de recouvrir encore une fois les cendres...* » Puis elle s'adresse au public : « *Nous allons rester ici, tous ensemble. Nous tous, ce soir. Dans le froid. Dans la clarté.* » À Thierry (Bosc) elle demande de la serrer dans ses bras, avant de prononcer des paroles d'apaisement et d'espoir. « *Et nous effacerons le sang.* »

Cet épilogue correspond à la volonté de terminer sur une « ouverture », de dialoguer aujourd'hui avec Thomas Bernhard, dans le présent de la représentation. Il répond à la séquence onirique d'ouverture où la fuite hors de la ville permet d'apercevoir la clarté à travers les branches. Pauline a pu aussi bien chercher un refuge contre les attentats à Paris du 13 novembre 2015 que contre des rafles antisémites : le programme montre une installation de Menashe Kadishman, *Fallen leaves*, au musée juif de Berlin, qui inspire un masque dans une séquence de carnaval. C'est dire la complexité du spectacle, au-delà même des récits adaptés. Pour qui les



© Jean-Louis Fernandez

RÊVE DE SCÈNE

découvrirait et se perdrait parfois, il resterait à vivre pleinement ce « rêve de scène », dans toute sa beauté. La scénographie de Gala Ognibene permet de distinguer deux temps, l'obscurité de *L'Origine* et la clarté de *La Cave*. La première partie se déroule sur un plateau de bois, légèrement en pente vers l'arrière, entouré de lourdes tentures vert sombre : côté jardin un pupitre d'écolier, au milieu une armoire, « *petite pièce aux chaussures* », où pratiquer le violon et penser sans cesse au suicide, puis refuge doté d'un banc, d'une chaise... Surtout à l'arrière-plan se devine le portrait de Hitler, plus tard remplacé par une croix de même dimension, dans une parfaite continuité entre le national-socialisme et le catholicisme, quant à l'éducation. Pour la seconde partie, le plancher est démonté pour laisser place à un sol métallique, souvent éclairé (lumières de Benjamin Nesme).

Outre Thierry Bosc, deux femmes, deux hommes, d'âge différent, font entendre diversement la voix de Thomas Bernhard, dans une musicalité polyphonique, tantôt se répondant, tantôt se reprenant. Claude Duparfait prend souvent la parole à partir du petit pupitre, s'avance comme en déséquilibre sur le plancher. Il est relayé par Annie Mercier, impressionnante de force, de conviction, d'audace, qui incarne un moment, dans une sorte de danse gitane, une de ces femmes considérées de « *la racaille criminelle* » par les habitants de Salzbourg. Florent Pochet rappelle, par sa présence juvénile, le jeune âge du Thomas évoqué par le narrateur trente ans plus tard. Pauline Lorillard, elle, ne semble présente dans la première partie que pour dire en allemand quelques phrases ou chanter, par exemple le poème de Friedrich Rückert, mis en musique par Gustav Mahler. Mais elle irradie dans la seconde partie, revêtue de la blouse grise du commis, jusqu'à réapparaître à l'épilogue en robe légère tachée de sang. Et tous répètent en riant le nom « *Cité de Scherzhauserfeld* », dans une provocation évocatrice de celle de Thomas Bernhard, célébrant « *l'antichambre de l'Enfer* », pour lui lieu du retour à la vie : « *Écrire aujourd'hui sur la cité de Scherzhauserfeld est un acte qui dérange la municipalité de Salzbourg.* » Claude Duparfait, qui partage pourtant avec l'écrivain une même passion de la musique, qui la rend très présente dans son spectacle, a choisi de ne pas prolonger l'adaptation jusqu'à la révélation du chant et de la musicologie. Il a préféré privilégier dans *La Cave* l'humanité découverte dans le sous-sol du magasin, comme il témoigne, dans *La Fonction Ravel*, de son ambivalence à l'égard de sa Picardie natale.

Notre choix de revues (5)

Fondée en 2016, la passionnante revue Mémoires en jeu interroge avec une grande liberté intellectuelle et un foisonnement formel le travail de la mémoire. Bienvenue, Hommes & migrations, la revue du Musée national de l'histoire de l'immigration, entreprend de penser les dispositifs qui s'inventent entre l'islam et les institutions. Dans un même souci d'actualité, RECEO s'emploie à faire le point sur les révolutions conservatrices qui traversent l'est du continent européen ; une nouvelle revue de psychanalyse, Psyché, tente de concevoir la parentalité aujourd'hui. Toujours remarquablement illustrée, La Femelle du requin publie un long entretien avec Laura Kasischke, auteure américaine qui ne cesse de secouer ses lecteurs.

par En attendant Nadeau

Mémoires en jeu, n° 3

Qu'il s'agisse de travailler sur la mémoire ou de travailler avec la mémoire, qu'il s'agisse des enjeux qu'elle soulève périodiquement, de son usage ou encore de ses rapports avec le récit historique, l'émergence de la mémoire dans l'espace public comme dans le champ universitaire ne cesse de se confirmer depuis plusieurs décennies. Le besoin d'une revue qui lui soit entièrement consacrée se faisait sentir et tout porte à croire que *Mémoires en jeu* le satisfera.

Fondée en 2016 par Philippe Mesnard, la revue publie ce printemps son troisième numéro. Pour être à la hauteur de ses ambitions, il lui fallait associer des collaborateurs d'horizons et d'approches différentes.



NOTRE CHOIX DE REVUES

Sont donc réunis autant de critiques littéraires que d'historiens, universitaires ou indépendants, des écrivains, des témoins ou des journalistes. Décloisonner les disciplines est en effet l'un des principes directeurs de *Mémoires en jeu*. Pour cette revue d'un genre inédit, la « révolte des mémoires » à l'encontre de l'histoire académique n'a pas plus de raison d'être que le regard surplombant de l'historien veillant sur le récit mémoriel. Il fallait sortir de cette logique « de guerre » en admettant que le témoignage traverse tous les genres et, de ce point de vue, la contribution des littéraires à l'élévation du débat a été décisive. (Tant mieux car, il n'y a pas si longtemps, j'entendais encore un historien du contemporain qui, se croyant spirituel, déclarait ne pas croire à l'apport de la mémoire puisqu'il était incapable de se souvenir de ce qu'il avait mangé la veille...) Revue indépendante, *Mémoires en jeu* n'est adossée à aucune institution académique ou à aucun milieu de mémoire, une condition souhaitable pour respecter son deuxième principe directeur : diffuser une parole plurielle, voire contradictoire, pour laisser s'exprimer les enjeux de société.

La diversité des approches comme celle des rubriques font de *Mémoires en jeu* une revue « foisonnante ». Pour autant, elle ne traite aucun sujet à la légère. Il s'agit à chaque fois d'articles de fond (ainsi, dans son premier numéro, cette confrontation des mémoires du Goulag entre Soljenitsyne et Chalamov), de transcriptions d'entretiens où l'on prend son temps (de la critique littéraire Gayatri Chakravorty Spivak, du sculpteur Haïm Kern, de l'historienne Catherine Gousseff, du l'homme de théâtre Bernard Bloch), de dossiers fournis (*Le fils de Saul* : dernier film sur Auschwitz), ou encore le tourisme mémoriel (*dark tourism*) au Rwanda et ailleurs, de comptes rendus de lecture argumentés, de critiques d'expositions, de sites mémoriels (Austerlitz, Belchite, Custozza, le musée de Gdansk, Drancy), de films (Frantz), à titre indicatif de l'ampleur de l'éventail. Aucun lieu vecteur de mémoire n'est laissé à l'abandon. Un sérieux qui pourrait intimider si la qualité de la fabrication et les illustrations n'étaient pas là pour rendre plus aisée la lecture.

On ajoutera que le site (www.memoires-en-jeu.com) de la revue donne encore plus de place à des entretiens, articles et vidéos ou galeries de photos. Un dernier point est enfin à noter : signe de la volonté de son ouverture, la revue publie également des articles en anglais. On peut espérer qu'elle le fera à l'avenir pour des textes parus en d'autres langues. Cela l'aiderait à s'imposer par-delà les frontières dans le

champ des études sur les enjeux de société inlassablement suscités par la mémoire. S. C.

Mémoires en jeu. Enjeux de société / Memories at stake. Issues of society est une revue disponible au numéro (15 €) ou par abonnement (35 € l'année). Informations [en suivant ce lien](#).

Psyché, n° 1

Une nouvelle revue de psychanalyse. Le champ psychanalytique n'en manquant pas, difficile de savoir s'il faut s'en réjouir, mais ne fermons pas les portes, d'autant plus que celle-ci, fort bien éditée, dirigée par Roger Perron et Sylvain Missonnier, manifeste avec ce premier numéro une ouverture sur un thème d'actualité, celui des « Métamorphoses de la parentalité », auquel les psychanalystes, quelle que soit leur orientation, ne s'intéressent que fort timidement. Plus généralement, perspective des prochains numéros, la revue vise à se saisir des transformations qui affectent notre société, des questions qui en résultent dans la vie des sujets pour en cerner les retombées en psychanalyse, nouvelles approches et remises en question. M. P.

Le premier numéro de *Psyché* (15 €) est disponible en librairie. Pour plus d'informations, [visiter le site de L'Herne](#).

Hommes & migrations, n° 1316

hommes & migration

Parmi les nombreuses publications sur les migrations, on doit se reporter au dernier numéro d'*Hommes & migrations*, la revue du Musée national de l'histoire de l'immigration, consacré à l'islam en Europe. On y découvre la diversité, depuis le Moyen Âge, de la présence musulmane sur l'Ancien Continent. Selon Christophe Bertossi et Catherine Wihtol de Wenden, qui ont conçu ce dossier, les chercheurs s'intéressent depuis longtemps « *aux relations entre l'islam et les valeurs de citoyenneté en Europe* », ils ont mis en évidence les « *multiples aménagements et compromis que les musulmans et les institutions ont dû inventer* ». Or, plusieurs études de ce dossier s'attachent à comprendre comment la politisation de l'islam, ces derniers temps, a modifié la situation. Elle a fait du « *débat sur l'avenir de la citoyenneté et de la démocratie dans les sociétés d'immigration en Europe occidentale un débat sur la place de l'islam et des musulmans* ».

Ces articles ne se limitent pas au cas français, représenté notamment par une passionnante

NOTRE CHOIX DE REVUES

monographie de Wilfried Serisier sur « Les politisations de l'islam local. Le cas de la Seine-Saint-Denis », dans les années 1990, avec l'apparition d'un « vote musulman ». En Belgique, après « quarante ans de reconnaissance et d'altération de l'islam », on assiste aussi, selon Hanifa Touag, à la « montée récente d'un problème musulman », à une stigmatisation inquiétante. Dans tous les pays évoqués – l'Italie, les Pays-Bas, la Suisse, l'Allemagne –, c'est le même constat, avec « la construction d'un discours sur l'islam et le musulman comme point limite de la démocratie », qui renforce les « frontières symboliques », et l'intolérance. Chaque auteur s'efforce de comprendre comment cela est devenu possible. On trouvera également des expériences de dialogues, de réintégration à l'école ou dans des quartiers, en Italie (Annalista Frisina), en Suisse (Geneviève Mottet) ou en Allemagne (Maïtena Armagnague et Simona Tersigni), mais l'impression générale qui se dégage de cette lecture n'est guère rassurante. **J-Y. P.**

Le sommaire du n° 1316 (15 €) est consultable en ligne.



RECEO (Revue d'études comparatives Est-Ouest), vol. 47 / n° 4

La trop académique *RECEO* nous offre dans sa dernière livraison des réflexions originales sur les révolutions conservatrices en Europe centrale, représentées principalement par la Hongrie de Viktor Orban et la Pologne des frères Kaczynski. Pour Frédéric Zalewski, qui a coordonné ce dossier, il faut sortir du « lieu commun académique » qui sert le populisme à toutes les sauces, et trouver une caractérisation plus rigoureuse de ces régimes. Il se rallie au concept guère plus précis de « démocratie illibérale », à la mode chez les politologues américains et repris par Orban lui-même. Ce qui ne l'empêche pas de nous donner une brillante analyse des recompositions de la droite polonaise, surtout du parti Droit et Justice de Jaroslaw Kaczynski, « Dans le système culturel du postcommunisme », portrait de son personnel, de ses visions du monde, de ses mythes et de son projet, qui permet de mieux comprendre ses succès électoraux.

Cette étude pertinente est complétée par un texte important d'Andrzej Leder, philosophe polonais inspiré par la psychanalyse lacanienne, auteur d'un essai remarqué en Pologne sur ce qu'il nomme la « révolution des somnambules ». Il y présente une approche inédite de l'histoire du XX^e siècle polonais

pris sur la longue durée : « J'affirme qu'une vraie révolution sociale a eu lieu en Pologne au cours des années 1939-1956. Cruelle, brutale et imposée de l'extérieur, mais révolution tout de même. Cette révolution a labouré en profondeur le tissu de la société polonaise, créant les conditions de l'expansion actuelle de la classe moyenne, c'est-à-dire tout simplement de la bourgeoisie. Ce qui signifie à son tour que c'est précisément cette révolution qui a créé les conditions du changement de mentalité des Polonais à l'œuvre à l'heure actuelle et qui est peut-être le changement le plus profond auquel on ait assisté depuis des siècles ; la distanciation d'une mentalité définie par le village et le manoir au profit d'une mentalité déterminée par la ville et le mode de vie urbain. » Il retient deux événements marquants pendant cette « révolution » : l'annihilation des Juifs durant la Shoah et la destruction de la noblesse terrienne sous le stalinisme. Approche ambitieuse d'une époque, pas toujours convaincante, trop polono-centrée, mais très stimulante pour qui veut réfléchir sur cette histoire. La richesse de ce numéro de *RECEO* est confirmée par deux excellentes études (en anglais) sur les extrêmes droites en Hongrie et en Pologne. **J-Y. P.**

Pour plus d'information sur la *Revue d'études comparatives Est-Ouest*, consultez le site de la revue.

La Femelle du requin, n° 47

Deux dossiers dans la dernière livraison de *La Femelle du requin* : l'un sur Laura Kasischke, rencontrée longuement lors du Festival America, l'autre sur Didier Blonde, passeur de frontières encore trop méconnu. Reconnue en France comme romancière, Laura Kasischke est célébrée aux États-Unis comme poète. Le long entretien avec elle révèle les raisons intimes et géographiques pour lesquelles ses livres secouent à ce point leurs lecteurs. Le dossier est accompagné de belles photos de Jean-Luc Bertini.

Didier Blonde, l'auteur de *Baudelaire en passant*, de *L'inconnue de la Seine* et, plus récemment, de *Leïlah Mahi 1932* est un enquêteur et un flâneur. Il livre avec modestie et sincérité ce qui fait sa vie en littérature et ses déclencheurs d'écriture : Arsène Lupin et le bottin, les rues de Paris et ses sous-sols.

Les deux dossiers sont accompagnés de lectures inspirées de différents textes des deux auteurs. Et en compagnie de proses inédites de Mathieu Brosseau, Élodie Roy, Jessica Desponds et Joe Zerbib. **T. S.**

La Femelle du requin, n° 47, 10 € Pour plus d'informations, suivez ce lien.



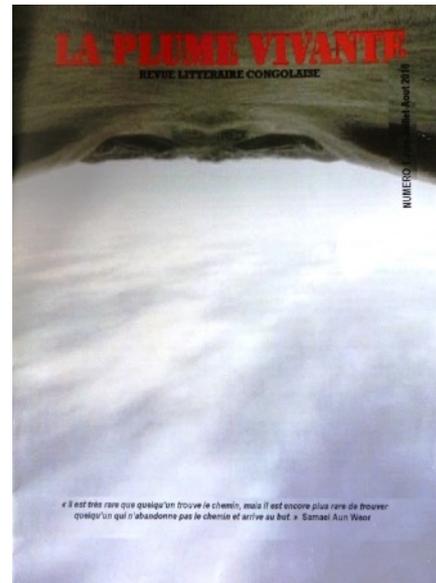
Vu d'autres pays

De la littérature au Congo (1)

Les habitants de Kinshasa savent créer des boutiques invisibles : une chaise sous un arbre devient le salon d'un barbier ; un drap tenu par deux garçons suffit pour faire un studio photo. Cette fois, c'est un bar, monté sur un terrain vague entre une route et des entrepôts industriels : des chaises en plastique, un parasol bloqué par un casier de bières vides, des « sucrés » et de la conversation. Pour écrire son « théâtre-monologue » et ses poèmes, Fiston Loombe Iwoku vient souvent dans cet endroit plus calme que les chambres de l'université. Le jeune poète en a aussi profité pour parler avec En attendant Nadeau.

par Pierre Benetti

Les écrivains de la République démocratique du Congo sont invisibles eux aussi. Non publiés faute de maisons d'édition, non diffusés faute de librairies, parfois même n'écrivant pas faute de nourriture ou d'électricité, souvent cachés dans des bureaux ou des commerces, ils n'échappent pas aux dures règles de la vie quotidienne congolaise et aux conséquences sur les individus de la destruction continue du tissu social et économique. Autant dire que, dans ce monde où la nécessité de survivre est la règle, il est rare d'entendre parler littérature. Quelle surprise a donc été la découverte de *La Plume vivante*, « revue littéraire congolaise » : une publication trimestrielle, certes faiblement diffusée (une centaine d'exemplaires imprimés, entre Paris et Kinshasa), mais qui entend avec courage « combattre l'assèchement du milieu littéraire et encourager les plumes en herbe », ainsi que Fiston



Loombe Iwoku, son fondateur, le dit dans l'éditorial du deuxième numéro.

Soutenue par l'Association Benjamin Fondane et l'Alliance Champlain de Nouvelle-Calédonie, *La Plume vivante* est essentiellement composée de poèmes du Congo et d'Afrique. Dans ce numéro de printemps, en plus d'un dossier consacré à Benjamin Fondane, on trouve un hommage à Valentin Yves Mudimbe, né en 1941 au Congo belge, une nouvelle du Togolais Sami Tchak, ainsi que des poèmes venus de différentes provinces congolaises. Avec, toujours à l'esprit, la conscience des effets brutaux de la post-colonisation. Justy Chi, né à Kinshasa en 1983, demande ainsi : « *Qu'attendons-nous, Élités d'Afrique / Pour mettre à la bouche la tétine / Que nous achetons dans les abaqués ?* »

On peut se procurer *La Plume vivante* en écrivant à : revuelaplumevivante@gmail.com

Qu'est-ce que La Plume vivante ?

C'est parti d'une idée ancienne : promouvoir la littérature, aider les jeunes écrivains à faire connaître leurs œuvres et, surtout, faire connaître aux peuples du Sud des textes qui peuvent les aider à recréer leur imaginaire. La peur de l'autre, la violence, le manque d'idéal, le rivage racial, la crise des modèles, m'ont poussé à créer un espace où régneraient des pensées nobles, capables de réinventer un nouvel imaginaire : les idées ne seraient plus inféodées à ces maux. J'ai conçu le projet seul, puis je l'ai présenté à Gabriel Mwéné Okoundji, qui a été le premier poète à participer à la revue. D'autres auteurs nous ont rejoints ensuite. L'idée était d'offrir à la jeunesse congolaise un espace qui servirait d'étal aux textes, aux idées et aux expériences, qui

VU D'AUTRES PAYS

déclencherait auprès de la jeunesse du continent l'amour des mots et des livres en partant de la poésie, en faisant découvrir des auteurs d'ici et d'ailleurs. Je me suis inspiré des revues *Liaison*, *Florilège* ou *Sipay*, revue littéraire seychelloise. Il y a un grand écart entre le premier numéro et le deuxième : il ne faut pas que les numéros se ressemblent. Une version papier est plus souhaitable qu'en ligne car, au Congo, les gens ne lisent pas sur internet et la connexion coûte cher.

Comment êtes-vous venu à la littérature ?

Quand j'avais quinze ans, la littérature a représenté un refuge pour moi. Mon professeur de français nous incitait à lire et nous proposait de faire des exposés sur des romans. Un jour, je n'ai pas pu préparer ma leçon de latin et, comme le professeur

était méchant, j'ai été obligé de fuir l'école. Au lieu de faire l'école buissonnière, je me suis abonné à la bibliothèque de l'Alliance franco-congolaise. Elle se trouve à Mbandaka, dans la province d'Équateur. C'est là que j'ai rencontré tous ces auteurs, Baudelaire, André Breton, Clémentine Nzuji, Valentin Mudimbe... Depuis, je ne fais que lire et écrire, mais mes textes ne sont pas diffusés à cause des urgences du quotidien.

Justement, comment fait-on, quand on est à Kinshasa, pour à la fois écrire et continuer de vivre au quotidien ?

Ici, il n'y a pas de repos pour les oreilles, peu d'endroits calmes, pas de bibliothèque à proximité et l'accès à internet est très restreint. Alors il faut aimer la littérature, c'est tout. Je me bats avec peu de moyens pour faire de l'écriture ma profession. Je ne suis pas d'une famille riche, je n'ai pas hérité, je n'ai pas d'emploi, j'ai frappé à de nombreuses portes mais elles étaient toutes fermées. Des gens sympas me soutiennent pour me payer le transport ; pour écrire mon recueil, j'ai dû me retirer dans la périphérie de Kinshasa, où j'ai dépensé 400 dollars pour être dans de bonnes conditions. Parfois je vais à la bibliothèque du Centre Wallonie-Bruxelles, mais ce n'est pas facile d'écrire parmi les rayons. Parfois je me réfugie sous les arbres du campus universitaire, ou bien je patiente jusqu'à l'heure à laquelle les gens se couchent. On se débrouille. Raison pour laquelle mon écriture a pris du retard.

Quelle est la situation de la littérature congolaise aujourd'hui ?

Elle connaît une traversée du désert. La littérature congolaise d'expression française est à genoux. Il y a plusieurs facteurs, dont les contraintes économiques. Aucune structure au Congo n'offre des résidences d'auteur, les acteurs politiques ne se sont jamais mobilisés sur la question. Quant aux instituts étrangers, ils sont devenus des lieux de légitimation : il faut être déjà connu pour y être invité, il faut être invité là-bas pour devenir connu. Cela fonctionne toujours par contacts personnels et cela devient des retrouvailles entre copains. Mais il y a aussi un problème de culture. D'une part les gens n'ont pas la culture de la lecture, et d'autre part il y a un phénomène de privatisation de la culture. Comme si la littérature devait être réservée aux grandes agglomérations comme Kinshasa et Lubumbashi, alors que dans les périphéries des gens s'y intéressent aussi. C'est pourquoi on a voulu créer un accès facile à la littérature par cette revue. C'est un projet qui permettra à la littérature congolaise de renaître.

Il existe actuellement de nombreux écrivains congolais (Jean Bofane, Fiston Mwanza Mujila, Sinzo Aanza...), mais ils ne sont pas diffusés dans leur propre pays.

Ce qui manque, ce ne sont pas les manuscrits. *La Plume vivante* publie des auteurs de tout le pays : nous constatons de la vitalité. Notre premier numéro a permis à certains auteurs de faire connaître leur travail. Mais on parle souvent de « littérature d'exil » à propos de la littérature congolaise. C'est devenu une sorte de légitimation : pour être accepté comme écrivain, il faut publier en Europe. Nous combattons cette idée. On peut publier au Congo et être connu dans le monde, certains écrivains comme Valentin Mudimbe y sont parvenus. Il y a un vrai problème d'imaginaire. Si j'essaie de contacter des gens, il y a de nombreuses réticences. Si c'était une revue française, il y aurait sûrement plus d'adhésion. Nous devons combattre ces complexes, ces blocages.

La solution ne serait-elle pas de penser une littérature « connectée » ou « frontalière » ?

J'essaie de ne pas donner à mes écrits une connotation purement congolaise. *La Plume vivante*, qui se dit « revue littéraire congolaise », publie quand même des auteurs étrangers à la République démocratique du Congo. Cela étonne les gens. On ne peut pas parler que de la littérature congolaise ! On peut en revanche parler du Congo en lui donnant une valeur universelle.

Bernard Hœpffner, virtuose

Au moment où nous apprenons sa disparition, en mer, près de la Pointe de St Davids au Pays de Galles, nous voulons rappeler quel homme était Bernard Hœpffner, quel puissant passeur. Ce virtuose des mots, cet autodidacte génial a, traduction après traduction, bousculé les langues et les cultures au service d'une passion : la littérature.

L'homme est grand, chaleureux, le sourire facile, avec dans le regard une lueur complice, une curiosité qu'on devine insatiable, une verve que soulignent les mouvements de ses mains, l'inclinaison du buste lorsqu'il veut convaincre ou la façon dont il lève la tête quand il cherche un mot, le mot précis, celui qui exprime exactement ce qu'il pense. La voix ? Chaude, passionnée, enthousiaste, encore pleine d'une jeunesse qui semble inoxydable.

À vingt ans, le jeune Hœpffner, barbu, chevelu, anarchiste et déserteur, fuyait la France et son carcan de conservatismes pour l'Angleterre des *Swinging Sixties*. Une vocation de peintre vite abandonnée, quelques petits boulots, puis une première passion : la restauration d'objets venus d'Extrême-Orient, mais surtout la découverte d'une langue, l'anglais : « *La plus belle !* » Parole d'expert ! Bernard Hœpffner absorbe les langues et les cultures avec une facilité confondante. L'Allemagne où il est né, la France de son adolescence, la Grande-Bretagne... Plus tard, ce sera l'Espagne, une petite île aux Canaries où il devient métayer, se frotte à l'ostracisme bourru des paysans du coin, qui le surnomment *El Loco* et lui vendent un âne cacochyme, pauvre bête au destin tragique. Tel Mateo Falcone, Hœpffner est forcé de l'emmener dans la forêt pour lui donner le coup de grâce. *La mort de l'âne...* On croirait lire *La mort dans l'âme*.

Une fois revenu en France, Bernard Hœpffner va travailler une autre terre : la littérature. De livre en livre, il prête sa voix aux auteurs anglo-saxons contemporains, se bat pour les faire connaître et reconnaître. À ce petit jeu-là, tous les coups sont permis ! « *Je négocie... Joëlle Losfeld, qui est une*

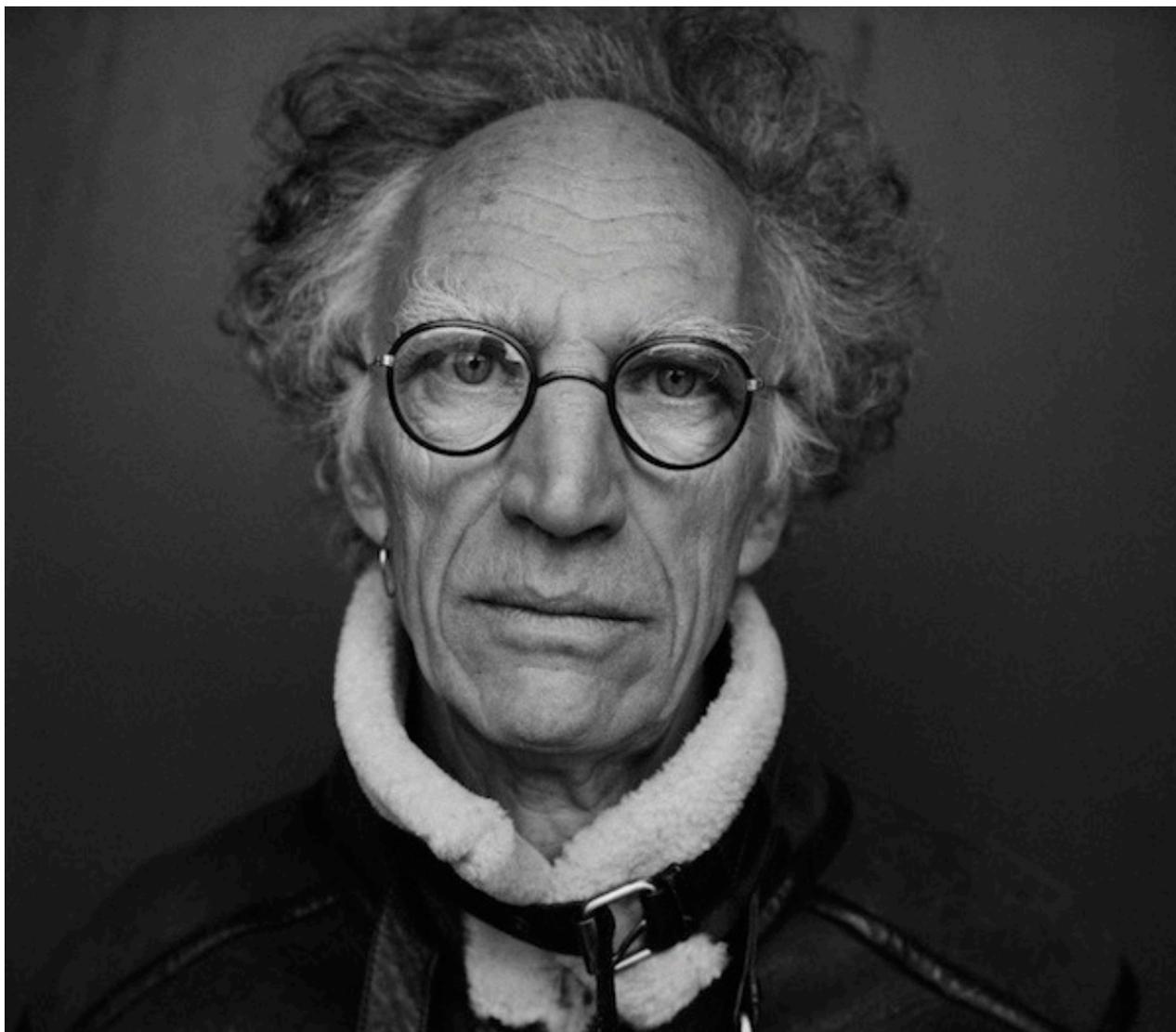
amie, voulait absolument que je traduise pour elle un roman de Bolger. Je lui ai dit d'accord, mais en échange, tu publies Joe Ashby Porter. Et c'est ce qu'on a fait ! » Avec un ami, il crée une revue littéraire, *La Main de Singe*, pour publier des auteurs afin que les éditeurs les lisent, et inclut dans chaque numéro un texte de Guy Davenport. « *Faire découvrir des textes ou des auteurs, pour moi, c'est le plus important !* » La traduction comme une croisade.

Il y a peu, Bernard Hœpffner était aux États-Unis, où deux universités, Brown et Duke, l'avaient invité à donner des conférences. L'autodidacte qui n'a pour tout diplôme que le baccalauréat est devenu une référence dans un monde où la plupart des acteurs ont suivi une même voie royale, ont lu et étudié le même corpus de textes. Mais c'est précisément ce parcours atypique – sauvage ? – qui lui a donné cette voix singulière, moins analytique, plus intuitive que celle de ses pairs. « *Pas d'explication de texte, ou plutôt, mon explication de texte, c'est ma traduction, ma lecture.* » Ses universités, ses humanités, il les a faites en traduisant Davenport : « *C'est un véritable érudit. Il m'invitait souvent chez lui, où il avait plus de vingt-cinq mille livres, et je crois bien qu'il les avait tous lus. Quand tu le traduis, tu es bien obligé d'aller voir qui sont tous ces gens dont il parle, et c'est très formateur !* »

Sorrentino, Amis, Cooper, mais aussi Robert Burton et les deux mille quatre cents pages de son *Anatomie de la mélancolie*, ou les quatre mille cinq cents pages de la biographie de Mark Twain, sans parler de Joyce ou des sonnets de Shakespeare. Hœpffner est un traducteur prolifique, environ deux cents livres en vingt-cinq ans de carrière, même s'il serait plus juste de parler de vingt-cinq ans de passion.

Une méthode ? « *Ce qui compte, c'est le rapport qu'on développe avec le texte. Cela me fait penser à la phrase de Coleridge, "Tant que l'on ne connaît pas l'ignorance d'un écrivain, il faut estimer que l'on est ignorant de sa connaissance". On n'est pas un auteur, mais on a un texte devant soi, on se glisse dans la peau d'un écrivain, on se fait croire qu'on écrit... et ça fonctionne ! Lorsque je traduis Twain, Burton ou Davenport, il y a des moments où je suis Twain, Burton ou Davenport.* »

Une école ? Encore moins ! On est plutôt dans l'évidence qui suit le coup de cœur, dans la schizophrénie constructive qui nimbe l'entre-des-langues si cher au traducteur. Dans l'humour, aussi : « *Avec Claro, on a fait une sorte de Yalta. Il m'a dit :*



Bernard Hœpffner © Jean-Luc Bertini

« Gass, c'est moi. Tu touches pas ! » J'ai répondu : « D'accord, mais Sorrentino, c'est moi ! » Le reste, l'acte d'écriture proprement dit, ne relève que du plaisir : plaisir de jouer avec les mots, de les inventer, de les contraindre pour les mettre au service d'un texte qu'il faut défendre, protéger, faire renaître et revivre sous un autre costume.

Bernard Hœpffner traduit des écrivains et fait mentir l'idée selon laquelle le traducteur se devrait d'être invisible. Au contraire, il est là, bien présent, bien humain, avec tout ce que cela comporte de possibilité d'erreurs, de repentirs, de doutes, mais aussi de joies, d'émotions ! « *J'aimerais insister sur la notion de plaisir, de jeu. Pour moi, c'est essentiel. Par exemple, Rémy Lambrecht, un traducteur de mes amis, avait inventé le mot "retôt", en tant qu'antonyme de "retard". Alors, pour lui rendre hommage, j'ai décidé de placer "retôt" dans chacune de mes traductions, et depuis, je m'y tiens. Dans Mark Twain, c'est facile à caser, mais parfois, pour certains livres, ça ne colle pas du tout. Alors, je contacte l'auteur, je lui explique l'histoire et la plupart du temps, il est enchanté par l'idée, même si*

cela introduit une coquetterie absente du texte original. Alors, l'invisibilité du traducteur, elle est où, dans ce cas-là ? » Cette passion pour le jeu avec et autour des mots, Bernard l'a héritée de ses illustres aînés du Quattrocento, à l'instar desquels il cherche à imprimer sa marque sur la langue et à lui insuffler cette part d'étranger qui, au fil du temps, finira par l'enrichir.

La première fois que nous nous sommes rencontrés, nous avons discuté dans une brasserie, non loin de l'ENS, où je venais d'assister à une de ses conférences. Les hasards de la topographie parisienne font que lorsqu'il s'est éloigné, j'ai vu sa grande silhouette remonter la rue d'Ulm en direction du Panthéon. Par la suite, il m'est plusieurs fois arrivé de lui rappeler cette anecdote, pour le taquiner, parce que je savais que ce symbolisme un peu kitch n'était pas du tout son genre ; il balayait ça d'un sourire et d'un coup d'œil espiègle...

Parfois, ne t'en déplaie, Bernard, certains symboles ont du sens.

Pour en savoir plus : [le site de Bernard Hœpffner.](#)