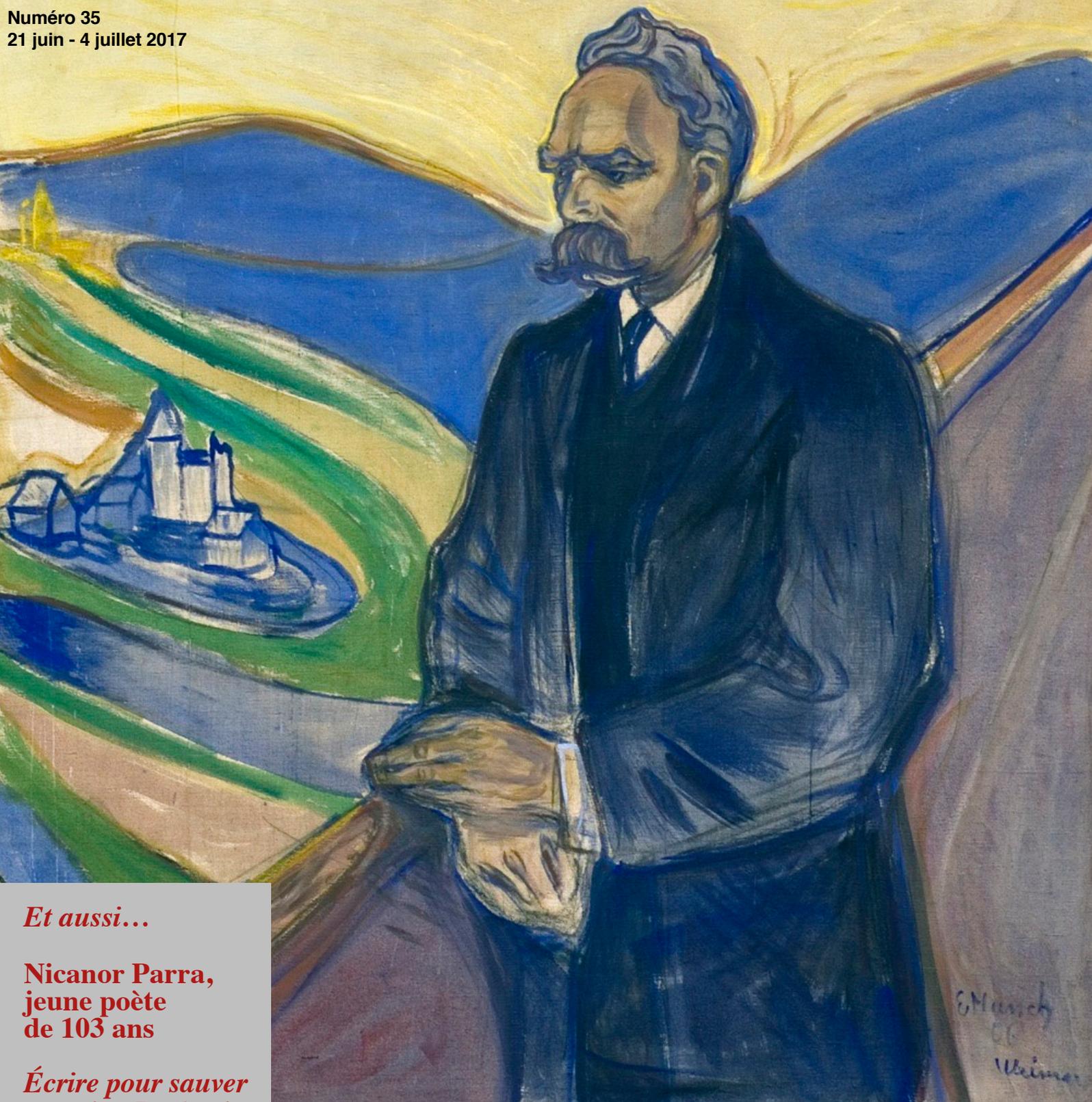


# LEON

Numéro 35  
21 juin - 4 juillet 2017



*Et aussi...*

**Nicanor Parra,  
jeune poète  
de 103 ans**

*Écrire pour sauver  
une vie : Le dossier  
Louis Till de John  
Edgar Wideman*

**Les Schwarz-Bart  
et tous les damnés  
de la terre**

## **Autour de Nietzsche, trois événements**



## L'insoutenable étrangeté de l'être

**Qui ne s'est jamais senti autre en se regardant dans le miroir et en s'interrogeant sur l'étrangeté de ce moi ? Antoine Doinel, dans le film de Truffaut, répète inlassablement son nom dans la glace afin de se reconnaître et de s'ériger en être.**

par Albert Bensoussan

Cléo Dune

*La funambule*

Maurice Nadeau, 224 p., 19 €

La pédagogie de l'école maternelle s'attache, par la présence d'une glace en pleine classe, à familiariser le petit être avec son image : il doit comprendre que cet étranger qui le regarde, c'est lui. Contrairement au chien qui aboie contre lui-même. Mais voilà, l'adulte advenu, sous l'effet d'un quelconque choc ou traumatisme, ne saura plus qu'il est lui : étranger à soi, il aura perdu tous ses repères et errera dans ce monde en totale incompréhension, en hébétude, oublieux de toute marque. Sa vie tenait à un fil, sur lequel évoluait, telle une funambule, la voix qui nous parle ici, dans ce livre, jusqu'à la chute, la perte d'équilibre, le saut dans l'immémoire. Et après cela l'errance à la recherche, peut-être, d'un être neuf. D'un moi reconstitué. Tel est le thème de ce roman de Cléo Dune. Savamment tissé à partir d'une trame déconstruite toute derridienne.

Au départ est donc ce fil tendu sous le chapiteau et la funambule glissant un pas hésitant où s'écorchent et s'ensanglantent ses pieds, au-dessus d'un public hilare abrité sous l'anonymat de ses faces : « taches », ainsi se nomme l'humanité. Nous sommes au cirque, suivant du regard « *cette fulgurance bancaire sur son fil silencieux* ». Jusqu'à l'accident, l'attraction du vide, la « *voltigeuse déliée* ». Et c'est la chute. Et c'est l'oubli. Commence alors un autre monde, celui de l'immémoire, de l'inconscience, de l'errance en vue d'une quelconque et incertaine appropriation, et d'abord cette image dans le miroir que la narratrice ne sait, ne veut reconnaître : « *Le miroir narquois qui la toise sur son passage, elle l'évite* ». Tout est à découvrir, et des autres, et d'elle-même. Mais que reste-t-il quand tout est oublié ? La première approche est ce livre que la narratrice voit comme « *barbouillis d'encre sombre* » et qui lui tient compagnie, sans pouvoir le lire, comme un « *talisman renfermant des myriades*

*de voix* ». Puis son visage, inévitablement, qui n'est qu'un « *masque figé qui comprime ses gestes dans une inconfortable cage* », d'où ne sortent – tel Orphée revu par Cocteau crachant des bandelettes télégraphiques – que « *des mots d'usage vidés de leur sens* ». L'image coctalienne s'impose alors : « *De son nez s'échappent des fils qui se cousent autour de ses membres comme pour la faire une pelote méconnaissable qui ondule lentement* ». Non, elle n'est pas elle, elle se voit autre, « *son corps s'enfuit pour devenir un ailleurs de jambes étrangères, sa bouche pincée s'enfle de mystère, la forme des hanches révèle une origine lointaine dont le corps est le dépositaire* ».

Tout est mobile et déformé, tout est « *état vaporeux* », évanescence. De là qu'elle ne sait reconnaître ni nommer ces événements si ordinaires, ses étapes, que sont l'alimentation, la déjection, les menstrues, le sexe, l'amant, l'amie, les vieux : « *Perte immense de son corps* ». Car cette étrangère à elle-même « *se laisse emporter par son rêve d'images* ». Sommes-nous dans la caverne de Platon, et la vie n'est-elle que projection d'ombres que nous avons la faiblesse ou l'habitude de croire réelles et vraies ? Quant au paysage à l'entour de cette « *jeune fille perdue dans la jungle des villes* » – cette place qu'elle traverse, où l'on reconnaît la présence « *narquoise* » de « *l'ange doré* » de l'innommée Bastille –, il est animé pareillement d'incertains mouvements : « *Les immeubles, elle les voit se pencher par saccades, dignement sur son passage, puis perdre l'équilibre* ». C'est donc le monde entier – la Création – qui bascule, promis à la chute. Cette désappartenance atteint même la projection graphique de la personne qui a perdu son ombre – Chamisso n'est pas loin, et son Schlemihl : « *Elle rattrape son ombre qui manquait une fois de plus de la trahir, la plie soigneusement, la berce contre elle, enfant endormi, et s'introduit avec elle dans l'armoire pour disparaître.* »

Récit fantastique et, tout à la fois, métaphysique, *La funambule* de Cléo Dune pourrait bien faire date

CLÉO DUNE

## La Funambule



MAURICE NADEAU

### L'INSOUTENABLE ÉTRANGETÉ DE L'ÊTRE

dans la littérature du moment. Novatrice, tout en jalonnant son parcours de miettes littéraires ou philosophiques, tournée non vers soi, vers ce moi qui lui laisse en bouche un « *parfum d'amertume* », ce « *petit moi perdu* », cette jeune romancière, qui fait table rase de l'intimisme, du nombrilisme, de l'exhibitionnisme et de la complaisance people qui trop souvent tiennent lieu aujourd'hui d'avancées littéraires, nous propose une vision problématique de notre présence au monde qui traduit à merveille l'inquiétude et l'incertitude. Ou le vertige. Le vertige du néant et l'attraction du rien : délitement, dissolution des corps. Alors, quel monde pour cette jeunesse qui ouvre les yeux et voit s'écrouler l'Empire dans l'immense craquellement universel ? Sauf à penser que ce constat, servi par un style qui n'est que transe et mirobolante défaite du langage – ce « *miroir sans voix* » –, ouvre, peut-être, une fenêtre sur l'espoir. Cette « *brume d'inconscience* » apparaîtra finalement comme « *l'état le plus parfait* ». Et ce sera le triomphe du détachement et de l'indifférence : le zen. Et le lecteur attentif à la chute n'a pu, de toute la nuit, fermer l'œil avant de refermer ce livre, « *ivre de liberté* ».

## Depuis Sidi Bouzid

**Une nuit en Tunisie, de Fabrice Gabriel, construit un jeu savant autour des possibles, des analogies, des correspondances, voire des dissemblances, dont Perec semble la figure tutélaire et l'une des constellations. Lors de son service militaire en Tunisie, à la veille de la guerre du Golfe, le narrateur fait l'expérience de la traversée des temps.**

par Shoshana Rappaport-Jaccottet

Fabrice Gabriel

*Une nuit en Tunisie*

Seuil, coll. « Fiction & Cie », 204 p., 17 €

Janvier, le narrateur, qui fait son service militaire en 1990 à Sidi Bouzid, naît en 1965, la même année que Fabrice Gabriel. 1965 est également l'année de l'attribution du prix Renaudot au livre *Les choses*, édité par Maurice Nadeau aux Lettres Nouvelles chez Julliard. (On y découvre le portrait d'une génération en prise avec la société de consommation et les désirs complexes d'un bonheur asservi aux diktats d'une époque.) Ces « choses », qui apparaissent ici dans une édition 10/18 de 1981, ponctuent une temporalité patiente, facétieuse ou grave, à travers laquelle dialoguent passé et présent. Les œuvres, les peintres, les lieux se répondent.

Paul Klee a vécu en Tunisie. Perec pensait écrire un roman consacré à ce séjour de Klee : « *C'est le troisième des projets consignés dans une liste soigneusement tapée à la machine en décembre 1976 (mais l'écrivain mourrait trop vite pour le réaliser).* » Paul Klee, à nouveau, qui note dans son *Journal*, en avril 1915, aux portes de Kairouan : « *la couleur me possède. Point n'est besoin de rechercher à la saisir. Elle me possède, je le sais. Voilà le sens du moment heureux : la couleur et moi sommes un. Je suis peintre* ».

Question de chronologie, d'associations, de couleurs : « *La vie dès lors se mit à s'ouvrir jaune, chaque matin au réveil, un jaune clair presque*

**DEPUIS SIDI BOUZID**

*blanc, délavé comme le plumage ancien d'un oiseau factice (le canari-jouet basculant dans le vide de l'enfance, dont le poids était problématique, comme l'équilibre dans la main de Janvier glissée à l'intérieur de la cage, elle-même un jouet : tout était alors à l'échelle réduite du rêve). C'était un jaune passé peut-être, mais du vrai jaune tout de même, non pas celui qu'on dit, par exemple de Mars, déjà presque rouge... Un jaune couleur de chrome, du soufre, de l'or massif... »* La perception, ce prisme sensoriel, est invariablement soumise à ce désir de narration, de transcription, d'inédits recommencements, dans lequel les émotions, les paysages, « *ces phases, ces phrases* », s'animent, cessent d'être des théâtres vides, se réinventent au gré d'une géographie plus intérieure qu'historique.

Près des ruines, du désert, loin de la civilisation, errer, lire, fumer dans l'immédiate beauté d'une lumière rosée.

Ainsi, à la signification donnée de certains événements – les préludes d'une guerre, les débuts de l'aventure d'un jeune « coopérant » vingt ans auparavant –, à la densité du réel, s'oppose une porosité entre telle vie rêvée et telle existence vécue.

Tout se passe comme si le narrateur tentait peu ou prou de faire, non pas l'inventaire non exhaustif de tous les lieux où il a dormi, à la Perce, mais celui des strates mémorielles, chaque strate sensible à l'aune d'une expérience humaine, l'apprentissage de l'existence où se mêlent alors, en vrac, l'amour, les rencontres, les promenades, le souvenir, les mots en écho qui réveillent, soudain, tel « hélicoptère » paternel, puis la mort des êtres chers.

« La vie heureuse se trouve-t-elle dans la mémoire ? » C'est peut-être à cette question que tente de répondre *Une nuit en Tunisie*. Certes, *A night in Tunisia*, ce standard de jazz interprété par Dizzy Gillespie, est également connu sous le titre d'*Interlude*.

Ce sont les motifs d'un mouvement traduit, quand le jour s'achève, comme un divertissement qui conduit vers « *le fils du poisson d'or, tapis de mémoire, cheveux d'ange* ».

Mais on sait que l'histoire qui a une fin heureuse se déroule dans le passé.

**Les citations qui font vivre**

**« Chers lecteurs, Je vais bientôt me quitter. Oui, disparaître de cette planète. Et il m'est venu à l'idée de rassembler moult pensées, citations engrangées tout au long de mon existence et de vous les léguer, dans l'espoir que, pour vous aussi, elles seront source de réflexions, méditation, voire matière à rire et à pleurer. » C'est ainsi que s'ouvre la préface du petit livre *Perles de vie*, sous-titré *Précis de sagesse portative*, que René de Obaldia (poète, romancier, dramaturge) nous offre, à l'âge de quatre-vingt-dix-huit ans, maintenant qu'il semble sentir la vie s'en aller.**

par Claude Grimal

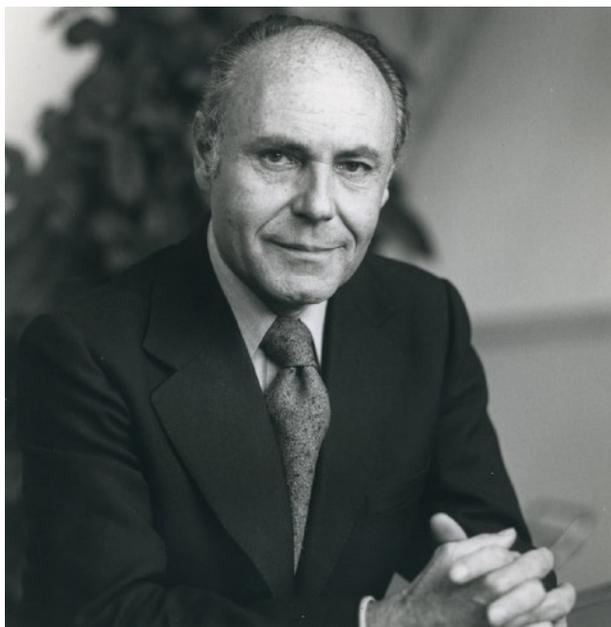
---

**René de Obaldia**  
*Perles de vie*  
Grasset, 77 p., 12 €

---

*Perles de vie*, composé d'environ deux cent cinquante citations et suffisamment mince donc pour se glisser dans la poche et en être sorti à tout moment, fournit, ainsi que son auteur l'a prévu, beaucoup d'occasions pour réfléchir, sourire et s'attrister. Mais il n'est en rien un « précis de sagesse », car Obaldia n'a pas de prétention philosophique et la construction ou plutôt l'absence de construction de l'opuscule le manifeste aimablement.

Pas d'organisation en effet dans ce joli livre et l'on ne discerne aucun fil directeur particulier dans le côtoiement au fil des pages de citations et de proverbes venus de toutes les contrées (bantoues, indiennes, russes et chinoises) et de toutes les époques (de la haute Antiquité à nos jours). Ils sont les fruits de l'esprit d'écrivains, de peintres, de philosophes, de papes (une citation de Paul VI) et d'Obaldia lui-même (sept citations) ; les dames



René de Obaldia © Louis Monier

#### LES CITATIONS QUI FONT VIVRE

sont représentées un peu minoritairement par huit citations (Marie-Antoinette, Simone Weil, Françoise Giroud, Marguerite Yourcenar, Edwige Feuillère, Clara Malraux). Ces courts propos, souvent aphoristiques, portent sur les grand maux et bonheurs de l'existence (la naissance, l'amour, la maladie, la mort), les passions et les sentiments, ou n'ont parfois d'autre prétention que d'être drôles (voir la fameuse phrase de dialogue du *Collier de la Reine* : « Ah ! Ah ! dit don Manuel en portugais »).

Interviewé à la radio très récemment, René de Obaldia a confié avec son urbanité habituelle qu'il réfléchissait à son épitaphe et en même temps qu'il se contenterait sans doute de « René de Obaldia, poète et dramaturge ». (Voilà qui trancherait avec l'humour potache de certains de ses « collègues » écrivains américains, inspirés par le démon de la dérision lorsqu'ils prennent cette décision anthume ; Dorothy Parker, par exemple, avait souhaité qu'on inscrive sur sa tombe après sa crémation : « *Excuse my dust* » (« *Désolée pour la poussière* »), ou Billy Wilder, plus connu comme metteur en scène de *Certains l'aiment chaud*, fit écrire : « *I'm a Writer / But then Nobody's Perfect* » (« *Je suis écrivain / Mais nul n'est parfait* »). On espère donc qu'Obaldia ne perdra pas trop de temps à réfléchir à sa « bonne » inscription tombale, et que d'autres pensées, de type différent et de plaisante durée, lui permettront à nouveau d'offrir à ses lecteurs un ouvrage perspicace et curieux comme celui qu'il vient de rédiger.

## Jérôme Peignot et ses amis célèbres

***D'une famille de fondateurs de caractères d'imprimerie, Jérôme Peignot ne pouvait que s'intéresser à la typographie. Il l'a explorée avec passion sous toutes ses formes, dans sa matérialité, dans son histoire et l'art qu'elle constitue à part entière, surtout par les calligrammes, cette « mise en image du langage » que cet auteur singulier élève par ses agencements, dans certains de ses livres, au rang d'une poésie visuelle, la « typoésie », comme il la désigne. Il publie Portraits en miroir, dans lequel il évoque de grandes figures littéraires et artistiques.***

**par Alain Roussel**

**Jérôme Peignot**

*Portraits en miroir*

Les impressions nouvelles, 144 p., 15 €

Neveu de Colette Peignot, plus connue sous le nom de « Laure », la compagne de Georges Bataille, il a joué un rôle décisif dans la publication de ses écrits, contre la volonté de son père qui détenait les droits et menaçait de le poursuivre en justice. Coproducteur et producteur à la radio d'émissions culturelles, dont « Le masque et la plume » ou « Les chemins de la connaissance », ses interventions politiques ciblées et concrètes comme dans l'affaire du cargo soviétique « Santorius » ne sauraient escamoter ce qu'il est intensément, passionnément : un poète et un écrivain.

Le dernier livre de Jérôme Peignot, publié aux éditions Les impressions nouvelles, s'intitule *Portraits en miroir*. Le mot « miroir » n'est pas anodin chez ce subtil connaisseur de la langue, qui fut l'ami de Michel Leiris. Il renvoie inévitablement à réflexion

## JÉRÔME PEIGNOT ET SES AMIS CÉLÈBRES

dans les deux sens de ce vocable : le reflet d'une image et l'opération mentale. Et le miroir en question est celui de sa mémoire où il fait apparaître, pour nous les livrer en anecdotes savoureuses, quelques portraits de personnages célèbres de la littérature et des arts qu'il a connus. Qu'on ne s'y trompe pas : ces anecdotes n'ont rien d'anodin. Elles fonctionnent à la façon d'apophtegmes comme on en rencontre dans le taoïsme ou le Tch'an – le côté chinois, sans doute, de cet écrivain –, mais sans la démarche mystique. Si leçons il y a, ce sont des leçons de vie, tout un art d'éduquer et d'affûter sa pensée en la frottant à celle des autres au cours d'entretiens ou de conversations.

Ces portraits, Jérôme Peignot les dessine de mémoire. Il en retient quelques traits saillants qu'il vient fixer sur la page, sans ordre chronologique, comme ils viennent ou plutôt comme ils lui reviennent : Matisse, Bataille, Éluard, Colette, Noël, Cendrars, Barthes, Aragon ou d'autres. Le plus souvent, il aime à décrire en préambule le lieu de la rencontre, surtout quand il entre dans l'intimité de l'écrivain, dans l'endroit même où il écrit. Ainsi dit-il de l'appartement de Colette : « *Les fenêtres de Colette donnaient sur les Jardins du Palais-Royal de telle sorte que, vus de là, on les apercevait dans leur entier. Étrangement, la magie dont je viens de parler n'opérait pas. Curieux, même que, tous les jours, notre hôtesse se soit montrée capable d'affronter pareille mélancolie. Mais il fallait se rendre à l'évidence, si Colette en avait décidé ainsi, c'était que de cette fenêtre-là et pas d'une autre, elle avait trouvé le bon angle dans le ciel pour écrire.* »

Il y a aussi cette élégance naturelle, chez Peignot, à trouver « le bon angle » pour évoquer ces grandes figures intellectuelles et artistiques. Toute son écriture est un acte d'amour et d'amitié, comme il l'avait d'ailleurs déjà illustré naguère dans son beau livre *Les jeux de l'amour et du langage*. Il préfère chez les autres et en lui-même la beauté à la laideur. Certes, il se moque parfois, et à ce sujet le portrait de Lacan est jubilatoire. Je laisse au lecteur le soin de le découvrir. Mais la haine et le mépris, il ne les manifeste dans son livre qu'une seule fois, à l'encontre de Drieu la Rochelle, et même là, en décrivant férocement la laideur mentale de ce personnage, il parvient à ce tour de force, tout en nous le faisant absolument détester, de nous faire aimer par contraste tout ce qu'il n'est pas.

D'une grande fluidité d'écriture, ce livre se donne à savourer et à méditer. Il est habité par la vie, fût-ce

Jérôme Peignot

## PORTRAITS EN MIROIR



LES IMPRESSIONS NOUVELLES

celle que ramènent les souvenirs et qui redevient, sous la plume de l'écrivain, plus vivante que jamais. Au fil des rencontres, au détour d'un dialogue, Peignot nous ouvre des portes dérobées sur les œuvres et sur les hommes et les femmes qui les ont réalisées ; il nous les donne à voir autrement, d'une manière plus intime. C'est souvent un tout petit détail. Il y a quelque chose de réjouissant dans l'évocation de Matisse découvrant que la myopie peut être une grande qualité pour un peintre et que, sans lunettes, le bleu devient vraiment le bleu dont il rêvait. Et comment résister à cette belle leçon d'écriture que nous offre Blaise Cendrars quand, interrogé sur la « véracité » de *La Prose du Transsibérien*, il répond : « *Mais non, bien sûr que non, et cela n'a aucune importance. Il faut que tu comprennes que ce qui compte c'est... la locomotive. Je veux dire d'avancer. Ce que tu mets dans la machine importe peu pourvu qu'elle marche et si possible que, dans son ventre, ce soit un feu d'enfer.* »

À travers ces portraits, Jérôme Peignot n'aura pas manqué, en filigrane, de faire le sien, et l'on sort de cette lecture rasséréné et comme rajeuni par cet homme de quatre-vingt-dix ans au style alerte et lumineux.

## J'aime

**Dans *Lettres à l'inconnu(e)*, roman épistolaire constitué d'une correspondance à sens unique, Bernard Sarrut interroge la nature de l'amour. Aimer serait-il un verbe intransitif ? L'élan amoureux a-t-il vraiment besoin d'un objet ?**

par Steven Sampson

Bernard Sarrut  
*Lettres à l'inconnu(e)*  
Tinbad, 124 p., 14 €

Selon Lacan, aimer c'est offrir à quelqu'un qui n'en veut pas quelque chose que l'on n'a pas. Le « héros » de *Lettres à l'inconnu(e)*, lui, semble bien convaincu de sa capacité à donner. Dans un court laps de temps, il envoie à un(e) seul(e) destinataire, presque quotidiennement, une trentaine de missives ardentes. D'où vient cette surabondance d'affection ? N'attend-il rien en retour ? Est-il généreux ? fou ? égoïste ?

Il se met à écrire l'avant-veille de Noël. Il continue pendant quarante jours, jusqu'à l'avant-veille de la Chandeleur, une sorte de carême personnel entre la fête de la Nativité et celle de la Présentation de l'Enfant au Temple. Cette correspondance est-elle un acte de renoncement, une forme de pénitence ? Faute d'aimer charnellement, de participer à la reproduction de l'espèce, l'écrivain cherche-t-il à transformer sa passion en œuvre de l'esprit ?

Dans sa première lettre, datée donc du 23 décembre, le héros explique sa démarche : « *Je vous écris à l'instant et je vous écrirai encore par la suite. Je n'ai pas une envie spéciale de vous voir. Cela viendra sans doute à son heure. Ce qui m'importe est de pouvoir vous toucher jusqu'au fond de l'âme.* »

Toucher l'âme, le but de tout séducteur. Comme en témoigne l'obsession contemporaine pour la « technique » sexuelle qu'on constate à travers les conseils pratiques donnés par les médias :

autant de stratégies mesquines pour combler un manque : le manque d'amour.

Dans *Lettres à l'inconnu(e)*, Bernard Sarrut prend acte de cette carence, livrant en épigraphe une citation de Bram Stoker qui place l'ouvrage sous le signe d'un grand romantique, le comte Dracula : « *Je n'osais pas relever les paupières, mais je continuais néanmoins à regarder à travers mes cils, et je voyais parfaitement la jeune femme maintenant agenouillée, de plus en plus penchée sur moi, l'air ravi, comblé.* »

Le vampire, consommateur insatiable de chair fraîche, sait bien que l'extase se trouve dans le renouvellement, dans les veines d'une prochaine victime. Ô combien désespérée est sa quête, vouée à l'échec, génération après génération ! Heureusement, Bernard Sarrut épargne à son lecteur ce genre de désagrément : son héros ne communiera pas dans le sang de l'être vénéré. Il garde sa distance, arrivant à peine à distinguer sa forme : « *Vous apparaissez toujours comme une découpe sombre sur fond de lumière. Depuis quelques jours cette impression persiste. Je n'aperçois toujours pas d'interstice entre vos jambes, ni de départ à l'attache des bras, ni même de relief sur votre visage. Tout est pris en masse.* »

Ne vit-il pas la situation idéale, celle qui consiste à aimer sans avoir affaire à un corps pourrissant ? à adorer une personne dont la caractéristique première est la disponibilité ? Elle n'existe que pour lui : « *Il y a un tas de domaines qui ne vous occupent pas, comme l'envie de voyager ou celle de créer. C'est cette disponibilité (toute relative d'ailleurs) qui vous donne tant de temps pour me lire. Ou fixer la lumière du dehors jusqu'à l'absorber.* »

L'inconnu(e) possède les qualités nécessaires pour nourrir son soupirant : la soif de lecture et une âme ouverte. Peut-on trouver mieux ? Au lieu de courir après l'amour physique, l'écrivain ne devrait-il pas rester avec cette personne faite sur mesure pour lui ? Elle ne sera jamais assouvie, il pourra toujours envahir son esprit, l'atteignant avec la pointe de sa plume, jusqu'à ce qu'elle ait expulsé la dernière goutte.

Les artistes ne sont-ils pas tous des vampires ?

## Tous les damnés de la terre

***Si tout s'était passé comme prévu, personne n'aurait jamais entendu parler d'Adieu Bogota. Mais le manuscrit qu'on croyait détruit a été retrouvé quarante-cinq ans après sa disparition et le roman de Simone et André Schwarz-Bart vient donc d'être publié.***

par Natalie Levisalles

Simone et André Schwarz-Bart  
*Adieu Bogota*  
Seuil, 272 p., 18 €

*Adieu Bogota* nous mène des rues de Cayenne au début du XX<sup>e</sup> siècle à une maison de retraite dans le Paris des années 1950, en passant par un club de jazz de Harlem, et bien sûr Bogota. On croise une vieille cabocle à qui le malheur n'a pas appris la compassion, un hidalgo fortuné et vieillissant, une prolétaire du Quartier latin et d'anciens communards enrichis par l'or guyanais. La narratrice, Mariotte, est une Martiniquaise, fille et petite-fille d'esclaves.

Dans une sorte de prologue, Mariotte, âgée mais vaillante, observe les pensionnaires de ce qu'on appelait à l'époque un asile de vieillards : « *J'ai toujours été fascinée par l'existence des éphémères. Je les voyais pareils aux petits vieux autour de moi, rabougris, avec des gestes tremblants de leurs ailes.* » Parmi eux, Jeanne, qui a été mère célibataire et ouvrière dans une fabrique de crayons. Il y a eu des hommes qui l'ont maltraitée, des enfants qu'elle a abandonnés. Il y a eu de l'alcool, le Front populaire et le pacte germano-soviétique. Mariotte l'écoute raconter et l'imagine « *sautant de naufrage en naufrage, la tête vide et le cœur sec... des visites à la faiseuse d'anges, des sorties d'usine et des montées d'escaliers en colimaçon* ».

La suite du livre est comme un long flash-back. On se retrouve en 1902, sur un bateau qui fait route vers la Guyane. À son bord, Mariotte quitte la Martinique après l'éruption de la montagne Pelée, entourée de « *négresses qui allaient tenir compagnie aux chercheurs d'or* ». Débarquant à Cayenne, elle

découvre des bagnards blancs enchaînés, frappés, affamés, elle en éprouve un double sentiment « *de scandale et de satisfaction* ». Les jours passant, elle comprend « *la morgue des nègres guyanais à l'égard des insulaires. L'existence du bagne avait complètement détruit dans l'ancien esclave l'idée de la supériorité du Blanc* ».

Dans cette ville où le corps des femmes est une marchandise bon marché, Mariotte décide de vendre sa peau très cher. Elle se met elle-même aux enchères et sera acquise pour un kilo d'or par La Commune, un ancien bagnard qui a fait fortune dans l'orpaillage et qui est l'autre personnage important du roman. Dans une première vie, il a été un enfant de la mine. Pas le pire moment qu'il ait connu, il y a même parfois goûté un sentiment de liberté, « *quand ils se mettaient à plusieurs la peau nue... avec une ou deux chercheuses de douze ans dont les corps blancs semblaient luire comme des lampes, dans l'ombre, tandis que l'on voyait à peine leurs visages mangés de poussière, leurs joues d'abord crissantes sous les doigts, puis douces ; ces dents qui éclataient soudain, en un sourire muet, et le rêve d'un blanc d'œil* ». Plus tard, il y a eu la découverte du combat collectif : « *la Commune fut la grande fête de son existence. Comme si Jésus descendait sur un nuage pour désigner les méchants à la colère des bons, des ouvriers* ». Et puis la défaite, la condamnation au bagne, « *le départ en déportation* » qui se fait au chant de *L'Internationale*, et les interminables et cruelles années de détention pendant lesquelles il parvient « *tout juste, à rester un homme à l'intérieur* ».

Ce qui se passera ensuite ? Avant de l'évoquer, il faut parler des conditions miraculeuses dans lesquelles le livre a été sauvé de la destruction. *Adieu Bogota* est le quatrième et avant-dernier volume du « cycle antillais » d'André et Simone Schwarz-Bart. En dehors de *La mulâtresse Solitude* (1972), ils ont été écrits à quatre mains : *Un plat de porc aux bananes vertes* (1967), *L'ancêtre en Solitude* (2015). En 1959, André avait eu le prix Goncourt pour *Le dernier des Justes*, premier roman français sur la Shoah. Dans un magnifique et très long texte publié par *Le Figaro littéraire*, au moment de la parution du *Plat de porc aux bananes vertes*, il raconte sa volonté de parler de l'histoire des Antillais. Il explique comment, « *enfant juif dont les pères furent esclaves sous Pharaon avant de le redevenir sous Hitler* », il s'est pris d'un amour « *fraternel et définitif pour les Antillais* ». Il explique aussi comment Simone en est venue à écrire avec lui. Depuis 1955, il rêvait d'un roman sur

### TOUS LES DAMNÉS DE LA TERRE

l'esclavage mais se heurtait à l'absence de ce qu'il appelle « *la fleur de toute œuvre jaillie d'un sol spirituel* ». Jusqu'au jour où Simone lui envoie le récit d'une dispute entre deux enfants en Guadeloupe, dont elle est originaire. Il découvre que sa femme est un écrivain et lui propose d'entamer une collaboration. De leur travail commun naîtra le « cycle antillais » : le *Plat de porc*, donc, puis quatre autres romans, déjà largement écrits en 1972.

1972, c'est l'année où paraît *La mulâtresse Solitude*, écrit par André seul. Avant lui, *Solitude* était à peine une figurante dans l'histoire des Antilles : une négresse maronne pendue en 1802, le lendemain de son accouchement. Avec ce roman, il a fait d'elle un personnage mythique, il a en réalité écrit le grand roman de la résistance à l'esclavage dans les Antilles françaises. « *Le roman que tout écrivain noir aurait voulu écrire* », dit Simone. À la sortie de *La mulâtresse Solitude*, les réactions sont violentes. À l'époque, les indépendantistes guadeloupéens sont très actifs, André et Simone sont d'ailleurs très proches d'eux mais, comme l'écrivaine le dit aujourd'hui, c'est aussi le grand moment de « *l'intimité ethnique* ». Il y a un « *procès en légitimité* » : un Blanc ne peut pas raconter une histoire de Noirs, encore moins un Juif. Unique soutien, Léopold Sédar Senghor, qui écrira : « *Seul un Juif pouvait nous sentir à ce point, pouvait être à notre niveau de souffrance et de puissance imaginative : de force et de tendresse en même temps.* » Mais, pour André Schwarz-Bart, « *la blessure est irréparable* ». Il continue à écrire, mais jette les manuscrits au fur et à mesure, il ne publiera plus. « *Je comprends maintenant en voyant ses notes, dit Simone. C'était tout frais la Shoah, ça vient de se faire, cet esclavage-là.* » André écrit pour créer un lien avec le monde. « *Si ce lien, il n'arrive pas à le créer, la nécessité de publier tombe.* » Elle aussi arrête d'écrire mais, sur l'insistance d'André, elle s'y remettra et publiera *Ti-Jean l'horizon* en 1979 et *Ton beau capitaine* en 1987.

Quand André meurt, en 2006, sa femme pense qu'il a détruit tous les textes qu'ils ont écrits ensemble. Jusqu'au jour où Francine Kaufmann, une universitaire qui travaille sur l'œuvre d'André Schwarz-Bart, l'appelle : « *Je suis sûre que le cycle antillais est quelque part* ». En 2010, elle débarque en Guadeloupe et, pendant des semaines, « *comme dans une transe* », s'installe dans le bureau d'André, ouvre tiroirs et dossiers, classe brouillons et documents annotés. Au bout de trois mois, elle en est

certaine : il y a « *au moins de quoi reconstituer deux volumes complets* ». C'est à partir de ces éléments que Simone a retravaillé *L'ancêtre en Solitude*, *Adieu Bogota* et un dernier roman qui sera publié en 2018.

Dans l'œuvre commune de Simone et André, il y a la fraternité, la proximité des destins juifs et antillais. Dans *Le Figaro littéraire*, on l'a vu, André en parle longuement. Cela le touchait, disait-il, à cause de ce qu'il venait « *d'éprouver dans [sa] chair* ». Simone, elle, dit aujourd'hui : « *Je portais des enfants juifs, la mère et deux frères d'André avaient été gazés. Quand j'ai endossé cette histoire, je me suis trouvée plus proche de la mienne.* » Dans *Adieu Bogota*, il y a encore autre chose, les auteurs écrivent : « *Saint-Laurent du Maroni était une ville bâtie par le bagne et pour le bagne, comme Buchenwald le serait plus tard pour d'autres damnés* ». Et aussi : « *Bagnard libre, dirais-je esclave affranchi ?* » Le regard sur la proximité Juifs/Antillais s'est élargi à d'autres damnés de la terre : les bagnards, mais aussi les femmes maltraitées par les hommes, les enfants qui travaillent dans les mines, les prolétaires. (Sur la vieille Jeanne, on lit que, enfant, « *elle habitait un de ces quartiers d'esclaves industriels. Dans ces hautes époques, les banlieues avaient encore un charme épicié de rue Cases-Nègres* ».)

Et enfin les vieux. Dans *Le Figaro* toujours, André explique pourquoi le sujet l'obsède, ses phrases auraient pu être écrites aujourd'hui : « *On peut y lire, en toutes lettres, le thème de la mort ; et, en filigrane, la vérité sur la civilisation occidentale qui est fondée sur l'holocauste quotidien des animaux, sur la domination de la femme, sur l'exploitation de l'homme, et sur la liquidation insidieuse des vieillards, des infirmes, des aliénés mentaux et autres laissés-pour-compte.* »

Après Cayenne, il y aura d'autres aventures, plutôt des mésaventures à vrai dire. Comme ce voyage de Mariotte et La Commune à New York, pour échapper au souvenir du bagne et de l'esclavage. Las. Mariotte découvre que « *beaucoup de Noirs américains [sont] de vrais nègres blancs, des déracinés par cette grande ville qui en [fait] une foule non solidaire* ». Quant à La Commune, malgré son immense fortune qui lui permet de fréquenter les bourgeois, il constate : « *Je suis toujours au bagne et je n'en sortirai jamais ; j'ai laissé ma peau collée là-bas* ».

## Génération 94

***Avec Ejo, son précédent recueil de nouvelles, Beata Umubyeyi Mairesse donnait la parole à des femmes. Elles évoquaient l'éjo-hier et l'éjo-demain, c'est-à-dire l'avant et l'après génocide des Tutsi, en 1994, au Rwanda. Ici, nous entendons des voix d'enfants. Ce sont des textes doux comme des contes murmurés par la mère, mais des récits d'où sort la violence de la mort :***  
**« En temps de guerre, l'enfant n'a pas le loisir de s'indigner progressivement. » Ce fut le cas de la « génération 94 ».**

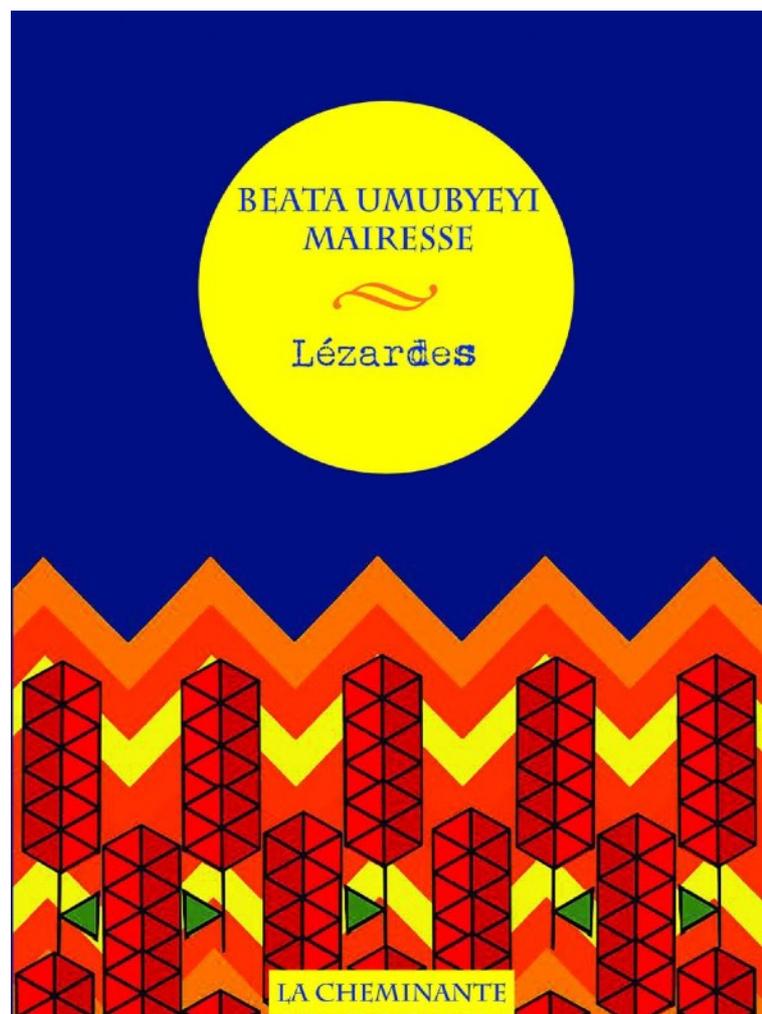
par Jean-Yves Potel

Beata Umubyeyi Mairesse

*Lézardes*

La Cheminante, 170 p., 16 €

Beata Umubyeyi Mairesse ne réunit pas des « témoignages » ou des récits journalistiques, elle fait œuvre littéraire en restituant des paroles d'enfants qui se souviennent de bribes, ou d'une mère qui observe ses enfants, aujourd'hui, en se remémorant sa propre expérience de 1994. Les points de vue varient. En les disant comme des fables, avec l'envoutement nécessaire, l'auteure assimile ces récits brefs à autant de « lézardes » : « *Les adultes construisent tout autour des enfants un joli mur bariolé supposé les protéger de ce qui fait mal dans la vraie vie. Très vite pourtant, et parfois sans que quiconque en prenne conscience, les premières lézardes apparaissent sur le joli mur de couleur.* » Elles attirent, fascinent l'enfant. « *Les lézardes se promènent tout au long du mur et nos beaux mensonges ressemblent à des rides sur un visage prématurément fatigué.* » Elles deviennent la « *triste topographie des non-dits* ». Beata Umubyeyi Mairesse a elle-même échappé de justesse au génocide, à l'âge de quinze ans. « *Trois mois de survie. Le refuge d'une cave. La mort qui gronde tous azimuts* », nous dit son éditrice.



Comme Alice, la jeune fille du premier texte intitulé « Le gout des cerises », qui s'accroche à des images merveilleuses de propagande coréenne, images qui l'ont fait rêver toute son enfance. « *Et quand il a fallu se cacher, quand son père, sa mère et son petit frère avaient été tués par les voisins, quand elle avait entrepris le long périple pour sauver sa vie et trouver asile chez sa marraine et son parrain de l'autre bout du monde, quand elle avait cru mourir de chagrin, Alice avait tenu en pensant à ce père éternel qui l'attendait à Pyongyang.* »

Chaque texte est précédé d'une date : 1994, 1984-1993, 1987, 1993, 2009 ou même 2074. Trois fables sont inspirées de contes du Rwanda « d'autrefois ». Les dates situent les récits par rapport à 1994, identifient l'âge des personnages, qui correspond généralement à celui de l'auteure, enfant ou mère. Ainsi, Igicucu, une fille de dix ans qui se méfie de son ombre, en 1979, et qui nous confie : « *Mon ombre a eu des seins avant moi.* » Elle l'a crainte – en kinyarwanda, son nom signifie, selon la prononciation, « ombre » ou « idiot » – et a fini par s'en débarrasser à l'aide de... la machette de son père.

## GÉNÉRATION 94

D'autres histoires, toujours de cette écriture saisissante, économe, patiente comme lorsqu'on parle à quelqu'un de fragile, quand on sait que la chute sera brutale. Au centre du livre, nous trouvons le portrait d'une « Petite », une petite fille « née après ». Nous sommes en 2000. Faites le calcul et vous comprendrez de quoi il s'agit. Sa mère la hait, elle a essayé d'avorter en tapant sur son ventre. Seul son demi-frère, l'Ainé, la protège. « *Quand Petite est arrivée, l'Ainé est devenu bien plus qu'un grand frère. La mère avait tout juste la force de l'allaiter. Le reste lui était impossible. Laver, cajoler, porter.* » Ce court récit est un des plus forts du volume, il agit comme un symbole des familles de l'après qui doivent, pour continuer à vivre, oublier : « *Un jour l'Ainé s'est demandé pourquoi il avait tout effacé, les souvenirs d'avant, le frère et le père dont on n'a jamais retrouvé les restes, la mère telle qu'elle avait été. Il pense que c'est à cause des coups sur la tête, des cicatrices qui zèbrent ses tempes. Il ne s'avoue pas que c'est par solidarité avec Petite qui est née après.* »

Les enfants aiment jouer à cache-cache, et la mère avec eux. Sauf qu'à ce jeu, en 2009, les enfants rappellent à la mère comment elle s'est cachée, quand son père lui a expliqué que les voisins allaient venir et qu'il ne fallait surtout pas qu'ils les trouvent. Elle lui a montré « *une cachette infaillible* », et s'y est glissée : « *J'y suis restée une éternité. Personne ne m'a trouvée, alors je suppose qu'on peut dire que j'ai gagné. Mon frère avait un rhume, c'était la grande saison des pluies. Les voisins l'ont vite trouvé là où il était tapi avec ma mère. Mon père n'a pas pu rester silencieux, il a arrêté de jouer dès qu'il a entendu les voisins crier le nom de sa femme. Moi j'ai suivi ses consignes. Et pendant les semaines qui ont suivi, je me suis réellement transformée en papillon de nuit, sortant me nourrir quand les autres enfants dormaient, et évitant les lumières menaçantes des hommes.* »

La voix de Beata Umubyeyi Mairesse nous atteint là où on ne s'y attend pas. Elle réveille notre enfance pour nous faire partager le souvenir de douleurs inconsolables. Ses mots posés délicatement nous disent l'exactitude des sentiments. « *Quand gronde la guerre, l'enfant doit se débrouiller pour assimiler "la vérité sur l'existence" en accéléré* », nous a-t-elle avertis. Ce qui bouscule aussi nos visions naïves des méandres de la mémoire et de l'oubli.

Cet article a été publié par *Mediapart*.

## Le vieux bouc

***Série de fugues, de promenades ou de récits destinés à des revues de luxe, Voyager met en scène une facette peu connue de l'écrivain américain Russell Banks, un personnage fier de ses performances et de ses curiosités, en quête de soi et de jouvence, qui défend l'aventure des voyages avec son talent de conteur. Du mouvement et des haltes propices aux confidences et aux méditations composent cette lucide exploration du monde qui mêle hédonisme et politique.***

par Liliane Kerjan

Russell Banks

*Voyager*

Trad. de l'anglais (États-Unis) par Pierre Furlan  
Actes Sud, 314 p., 22,50 €

Comme il y avait « *le vieux saltimbanque* », l'ami Jim Harrison, il y a en écho « *le vieux bouc* » Russell Banks. C'est ainsi qu'il se totémise lors d'une randonnée au Népal où, en montée vers les célèbres Trois Cols de l'Himalaya, il rencontre le *jharal* brun et barbu à longue crinière, un mâle dominant qui veille sur ses femelles. Un trek entrepris à soixante-douze ans avec un sentiment de défi et d'urgence qui clôt provisoirement la série des récits de voyage à la manière d'un testament anticipé : « *Il ne faisait rien d'autre que prendre la mesure de ses limites physiques absolues, noter la proximité de la fin de tout, s'approcher autant qu'il le pouvait de ce saut dans le vide tout en restant debout sur la planète.* » Sans compter que là-haut, dans les nuages de l'Everest, l'ascension devient « *une façon de rencontrer les dieux à égalité* ».

Le vieux bouc, voyageur et écrivain aguerri, soigne son entrée en matière, rappelant une continuité du désir, un besoin d'évasion depuis son adolescence dangereuse et son tropisme ancien vers les

## LE VIEUX BOUC

Caraïbes ; il fait la distinction entre les genres, d'un côté les *Mémoires* qu'il récuse pour cause de complaisance et de l'autre le récit qu'il adopte parce qu'il permet d'agrèger des fragments dispersés. À chaque fois un voyage, l'oubli, un retour délibéré suivi « *au moment où j'écris, par un débordement de souvenirs qui me permettent de revivre à soixante quinze ans l'expérience vécue jadis. De presque revivre.* » Le recueil comporte un long essai en première partie – la croisière caribéenne – puis en seconde partie une dizaine de moments forts de sa vie sur la planète.

Souvenons-nous que le roman *Le livre de la Jamaïque* a lancé Russell Banks, si bien qu'une décennie plus tard, à la fin des années 1980, lorsqu'un magazine de voyages new-yorkais lui propose d'écrire, pour une clientèle de luxe, un texte libre sur un périple d'hiver dans les Caraïbes, il accepte et se met en congé sabbatique de Princeton. Cette commande bienvenue lui offre une évasion décalée d'ethnologue amateur en même temps qu'un cabotage idyllique avec tout le loisir à bord de courtiser Chase qui va devenir sa quatrième épouse. Ainsi la première partie va-t-elle pérégriner d'une côte à l'autre des trente deux îles des Petites Antilles sous le ciel irisé, « *lyrique, turbulent, érotique* », faisant du mercenaire Banks un cicérone de luxe, un guide touristique zélé qui inscrit scrupuleusement le nom des hôtels, des restaurants et des parcs à thème, distillant les atmosphères, recommandant le « *Bistrot nu* » de Marigot, les plages de Maggens Bay, Sapphire Beach et Cokie Point à Saint Thomas, notant les mines renfrognées des jeunes qui traînent sur les trottoirs dont les visages semblent dire « *Comment vous qui êtes si vulgaires et impolis à notre égard, faites vous pour être bourrés de fric à ce point? Ou encore : Expliquez moi encore pourquoi je suis condamné à avoir besoin de vous ?* »

À la Martinique, une très belle évocation de la Plantation Leyritz fait sortir les fantômes des ruines et les voix dans le vent, par dessus l'odeur du vieux rhum. Chemin faisant, Banks raconte des épisodes de son passé, tel son pèlerinage politico-romantique de l'hiver 1959, où, parti rejoindre Fidel Castro et sa bande de révolutionnaires barbus, il échoue finalement à Miami, devient étalagiste et se marie avec une jeune beauté du magasin. Pour la seconde épouse, cérémonie de noce dans une synagogue du New Hampshire en 1962, où rabbin et proches font une tête d'enterrement, prélude au drame permanent de leur union de solitude. Puis, affleurent, du côté de la Soufrière, la déprime et les souvenirs

des cinq tièdes années du troisième mariage new-yorkais. Mais il est déjà temps de mettre le cap sur Montego Bay, et, après la visite du village marron d'Accompong, c'est la fin du voyage. L'Hégire caribéenne a fait le point à chaque moment : Banks assume être le guide de son introspection et, dit-il, « *le Rafistoleur* » aux alliances ratées, tandis que ce tour des îles se révèle être, à maints égards, un essai péripatéticien, une réparation intime, un approfondissement de soi. « *Je ne cesse de revenir en arrière et c'est avec une clarté croissante que je revois les lieux et mes « moi » passés. Et également le passé de la planète* ». Russell Banks, toujours prêt à accrocher son sac à dos, reconnaît la tentation de la fuite, les boucles et les redites du temps mais aussi le rêve faustien du retour de la jeunesse. À telle enseigne qu'à l'échec de 1959 répond la réussite de 2003 : une coda raconte le voyage à Cuba pour la foire du livre de La Havane, la visite à Fidel Castro et la partie de pêche aux homards dans les eaux de Las Rocas, île privée, minuscule, de la Baie des Cochons. Banks sait conclure ce périple sous le vent dans la liesse d'un moment hors du commun qui va faire transition avec la série des escales de par le monde.

« *Voyage à rebours du pèlerin* » ouvre le mélange de la seconde partie : en 1986 sur la route de Chapel Hill, Caroline du Nord, vont se retrouver quelque trois cents anciens étudiants pour la fête nationale. En camping-car, Banks et ses amis font route avec leurs souvenirs de hippies des années 1960 où remontent les mots de Bob Dylan, les marches du noir James Meredith et l'attaque du Ku Klux Klan. De la même manière, l'inévitable présent du conteur va s'effacer dans « *Rêves des temps premiers* » pour faire place à une ancienne époque : « *dès que vous passez l'entrée du parc national des Everglades, c'est comme si vous aviez franchi un portail donnant sur un tout autre temps, un temps lointain et perdu qui précède d'une éternité l'arrivée des premiers Européens.* » Ascension des Andes et promenade de santé aux Seychelles, autant de défis et d'exploits physiques, autant d'émerveillements, de quêtes émouvantes et importantes pour Banks le randonneur : « *Pour moi, l'événement majeur a été de voir le tchitrec. C'est cela qui m'a brisé le cœur. Je n'arrivais pas à dépasser le fait qu'il n'en reste que quarante couples sur terre, tous dans l'île lointaine de la Digue, et que l'un de ces oiseaux avait gazouillé sur une branche de flamboyant juste devant moi.* » Autre exotisme, la parade nuptiale des tourtereaux quinquagénaires – Russell et Chase, nimbés de « *la lumière innocente de l'amour tardif* » – qui convolent à Édimbourg, émus comme il se doit, rassurés par

**LE VIEUX BOUC**

le bon présage d'une plaque de bronze rappelant le mariage en 1811 du poète Shelley avec la jeune Harriet. Fleur bleue à ses heures privées, plongeur au milieu des poissons dont il traverse les nuées, « poissons-demoiselles bleus et jaune vif, sergents-majors rayés, poissons-perroquets qui grattent le corail et le transforment en sable, poissons-chauves souris, aiguilles de mer », Russell Banks n'en repart pas moins au combat, témoin des saccages de la nature, dénonçant la « frénésie boulimique des derniers jours », l'achat de mastodontes automobiles tel son Hummer qui fascine les passants de Homer, ces buveurs de bière d'Alaska.

Sa faim de voyages, son œil exercé à capter les tableaux vivants prolongent ici, dans un format court qu'il maîtrise bien depuis ses poèmes et nouvelles, ses œuvres de fiction. L'essai de la première partie fait écho au *Livre de la Jamaïque* (1991), aussi bien qu'à *Continents à la dérive* (1994) qui abordent l'ère post-coloniale, les rêves d'Afrique et d'ailleurs. Quant au beau récit « La maison des esclaves » qui relate l'émouvant voyage à Dakar et à l'île de Gorée, il entre en résonance avec les romans *Pourfendeur de Nuages* (1998) et *American Darling* (2005). Dès cette année-là, Banks déclare qu'il recherche une perspective à l'échelle du monde, qu'il veut avant tout préserver et fixer des souvenirs, sans nostalgie ni sentimentalisme. Et c'est dans cet esprit qu'il écrit pour Francis Ford Coppola l'adaptation du livre de Jack Kerouac *Sur la route*.

Les décalages dans le temps et l'espace nourrissent les plaisirs de Banks mais aussi ses réflexions d'homme et de terrien. « *Amer savoir, celui qu'on tire du voyage !* » disait Baudelaire... Pourtant l'Américain de Nouvelle Angleterre, vieux campeur, s'invite toujours ailleurs, très loin, au mépris des risques et dangers, comme ses héros tutélaires et casse-cou, Robinson Crusoé et Errol Flynn. Tout membre de l'académie des arts et lettres qu'il est depuis 1998, tout président-fondateur de Cities of Refuge North America, avec ses vice-présidents Wole Soyinka et Salman Rushdie, qui se donne pour mission l'accueil d'écrivains en exil, Russell Banks prend le temps du voyage, garde pied ferme tant sur les sommets des Andes ou de l'Himalaya que sur le sable fin des grèves ou les chemins boueux de sa planète.

**La violence de la vie**

**À coups de pelle : coup de massue, oui. Roman régionaliste (Cynan Jones vient du Pays de Galles), roman du terroir ? Peut-être, mais, avant tout, roman de la condition humaine, avec ses oppositions violentes, la noirceur des âmes et la lumière des cœurs.**

par Claude Fierobe

Cynan Jones

*À coups de pelle*

Trad. de l'anglais (Pays de Galles)

par Mona de Pracontal

Joëlle Losfeld, 159 p., 16,50 €

*The Long Dry* (2006) (*Longue sécheresse*, Joëlle Losfeld, 2010), premier roman de Cynan Jones, né au Pays de Galles en 1975, plongeait déjà au plus profond du monde rural. Il mettait en scène les difficultés d'un éleveur, Gareth, et de sa femme, Kate, et plus encore leur relation aux animaux. Ces animaux qu'on soigne, qu'on maintient en vie, et qu'on tue, par nécessité, par compassion, sans doute aussi par cruauté, comme le jeune Dylan en fera la douloureuse expérience. *À coups de pelle* revient avec une force extraordinaire sur cette thématique, mise ici sous tension, le plaisir de la lecture se muant parfois en une ordalie d'un nouveau genre.

Le réalisme est à la fois méticuleux (l'auteur cite ses sources documentaires) et cauchemardesque. Comme dans le chapitre 2 de la troisième partie, cœur noir du roman, description terrifiante d'un combat organisé, dans « *une fosse de réparation pour l'entretien des cars* », entre un blaireau et des chiens, « divertissement » encore prisé de nos jours et interdit depuis longtemps. Dans une fosse, bien sûr, au plus bas, où on arrache, on défonce, on déchire, on frappe, on taillade : la révélation d'un monde du dessous où l'on a envoyé les chiens acculer l'animal avant de le déterrer (titre original : *The Dig*) pour jouir de la torture sous l'éclat artificiel des projecteurs. « *Au bout d'une heure les hommes étaient saouls et aboyaient comme une*

## LA VIOLENCE DE LA VIE

*meute.* » La boucle est bouclée, la bestialité est passée du côté des hommes ; en outre elle est contagieuse, elle se transmet de père en fils : un enfant, invité à la chasse et au spectacle, est contaminé par « le grand gars » et il ressent « un élan de fierté et la soudaine chaleur » de faire équipe avec lui. Une chaleur qui fait froid dans le dos.

Le monde souterrain, c'est donc celui du « grand gars », appelé aussi « le Gitan », qui met tout le monde mal à l'aise : « *Partout où il allait, il apportait avec lui quelque chose de nocif et même les objets inanimés semblaient le savoir.* » Il demeure anonyme, serviteur des riches qui se délectent du spectacle offert dans cet arrière-pays de la société, il est le pourvoyeur de chair vivante livrée à la mort horrible. Exterminateur des rats et des visons, figuration de la violence primitive, il se déplace la nuit en compagnie de ceux qui le paient pour piéger le blaireau : « *Il y avait partout des branches tombées et, à la lumière étrange des torches, certaines d'entre elles prenaient un aspect animal et préhistorique.* » Un monde d'avant l'histoire, donc, où la lutte pour la vie est pervertie en désir d'ôter celle des autres, en pulsion sanguinaire. D'ailleurs, pour Daniel, la seule présence du Gitan est « *comme s'il avait reçu une menace* ». Au bout du compte, le grand gars est devenu le blaireau acculé dans son terrier : « *Il se trouve coincé contre le mur, tente de se protéger avec la grosse couverture comme d'un épais pelage.* »

Daniel est le visage lumineux du monde, visage tragique aussi, celui du jeune veuf cherchant l'impossible oublié dans des tâches harassantes. Il donne la vie pendant la saison de l'agnelage, fouille le ventre de la brebis pour en retirer l'agneau : il n'y a pas de honte, ces liquides et ces efforts maternels sont « *trop anciens pour ça* », et « *il comprend qu'une grande force vitale est à l'œuvre, ferme et en phase avec son instinct* ».

Avec leurs excavatrices, sous l'œil approbateur du Gitan, des ouvriers ont arraché les arbres et les haies, les ajoncs et les saules, et déterré un éclat métallique – comme on déterre le blaireau –, ce que Daniel désapprouve car « *enfant, il lui avait inventé des légendes, un éclair qui s'était solidifié là, une grande épée* », car cette extraction va créer « *une discordance* ». Sûr qu'un équilibre a été détruit, Daniel remettra en place l'éclat où figurent « *d'étranges oghams* » : « *Il n'aurait pu l'expliquer, mais il avait le sentiment qu'il y allait avoir*



*une justesse, à présent. Que l'éclat n'aurait jamais dû être déplacé* ».

L'ordre de la nature est restauré contre les figurations emblématiques du mal. Si rien ne peut faire revenir la femme aimée, tuée par une ruade de cheval, elle est toujours là, dans la pensée de Daniel. Des séquences d'ampleur inégale revisitent le passé et forment le contrepoint musical au déchaînement de la fureur : « *Il la regarda s'éloigner. La lumière semblait vibrer à travers les terres et il lui vint un grand amour pour cette lumière, comme s'il l'avait vue d'un œil nouveau. Il éprouvait le grand sentiment qui suffoque.* »

À *coups de pelle* est le livre des dualités, ombre et lumière, bien et mal, dessus et dessous, amour et haine, plus simplement et pour tout dire, vie et mort. En inscrivant le roman régionaliste dans un format court, d'une intensité brutale, voire agressive, Cynan Jones ne prend pas de gants. Mais, dans ce récit des ténèbres, il y a des réserves de lumière. L'auteur creuse un matériau qui s'ouvre sur le pire (le massacre), mais aussi sur le meilleur. Daniel retrouve, enfoui dans le foin, le fichu rose de sa femme, et c'est la vie qui revient avec lui : « *Il était au bord de la colère, mais il ressentit alors une étincelle de chaleur triste et désespérée pour elle. Je peux la retenir, se dit-il. Je peux la retenir à l'intérieur.* » Double archéologie du désespoir et de l'espoir – on songe à la fois à Thomas Hardy et à Seamus Heaney (« *Poèmes de la tourbière* ») –, À *coups de pelle* est un roman dérangent, d'une formidable vitalité.

## Karen Köhler, une fraîcheur nouvelle

***Karen Köhler a fait de son coup d'essai un coup de maître : son recueil de nouvelles, qui s'inscrit dans une longue tradition tout en faisant subir au genre une véritable cure de rajeunissement, a remporté un vif succès en Allemagne. Sa traduction en français permet maintenant d'apprécier, de ce côté du Rhin, le renouveau qu'elle apporte dans le paysage littéraire.***

par Jean-Luc Tiesset

**Karen Köhler**

*Bêtes féroces, bêtes farouches*

Trad. de l'allemand par Isabelle Liber

Actes Sud, 272 p., 22 €

Les récits rassemblés dans ce recueil sont écrits à la première personne. C'est à chaque fois une femme, jamais la même, qui tient la plume pour raconter, tandis que l'auteure s'efface (ou se cache ?) derrière ses narratrices. Peut-être en raison des années qu'elle a passées dans le monde du théâtre, elle est sensible au décor qu'elle soigne et campe en peu de mots, tout en veillant au rythme de l'action. Une des nouvelles, « Portraits de famille », commence ainsi : « *De l'arrêt jusqu'à l'immeuble, les poignées des sacs en plastique me cisailent les paumes. Quand je dépose les sacs devant l'entrée, le sang afflue et cogne au bout de mes doigts. Il bruine, une pluie fine d'Allemagne du Nord. Je vise l'un des quarante boutons de sonnette, j'appuie trois fois.* » Nombre de détails – jamais innocents – frappent le regard et attisent l'imagination, comme ces vers qui, dans une autre nouvelle, grouillent au fond d'un bénitier.

Les personnages sont nourris de l'expérience que Karen Köhler a de la scène, enfermés qu'ils sont dans un espace où se joue leur destin (comme les protagonistes d'un drame dont la nouvelle, au moins depuis Heinrich von Kleist, est une proche cousine). Comme le ferait un acteur ou un metteur

en scène, elle témoigne à chaque ligne d'une réelle *Einfühlung*, d'une empathie envers chacun d'entre eux, et la chair dont elle pétrit leurs corps est à la fois (ou successivement) marquée par la douleur, effleurée par le souffle de la mort, et animée par un insatiable goût de vivre.

Ce qui frappe dans ce recueil, c'est qu'à la forme épique de la nouvelle se mêle une sensibilité de poète, qui s'exprime dans des images inattendues, comme celle-ci : « *Le jour a passé. Encore un. Faucille chavirée, la lune flotte dans l'obscurité. Une courbe de réconfort au creux de laquelle on voudrait se lover.* » Une écriture ramassée, simple et directe (bien rendue dans la traduction française), nomme les choses comme elles sont et ne recule pas devant les détails crus. Elle doit tout à la langue d'aujourd'hui, mais derrière son apparente simplicité se dissimule un authentique travail d'écrivain, qui privilégie le rythme et la musique des mots. L'auteure n'hésite pas, si besoin est, à mêler au texte de brefs fragments de conversation en anglais, langue tellement présente dans la « vraie vie » – mais que ceux qui la connaissent mal se rassurent, tout est traduit en annexe !

Ce qui frappe aussi, c'est l'aisance avec laquelle Karen Köhler se coule dans la structure traditionnelle de la nouvelle : un texte court, une seule histoire, une fin inattendue, tout y est. Pour donner voix à ses différentes narratrices, elle imagine tantôt des notes prises au jour le jour dans un carnet ou un journal intime, tantôt des lettres ou des cartes postales. Les dates indiquées scandent la progression du récit, elles le fragmentent en séquences qui donnent de l'épaisseur au temps qui passe. Mais ce souci de la chronologie marque aussi un décalage de la perspective : nous sommes à la fin d'un processus, ce qui a déclenché l'écriture s'est produit avant, hors du champ de la nouvelle, à l'insu du lecteur. Un abandon, une maladie, un décès, un de ces accidents de l'existence qui bouleversent une vie – et laissent la narratrice seule. Le lecteur découvre le texte comme un témoignage destiné à ceux qui viennent après, selon la chaîne traditionnelle du temps.

Pourtant, la perception de ce temps est plus compliquée qu'il n'y paraît. Pour les héroïnes de Karen Köhler, vivre au présent est un leurre, tout du moins une sensation approximative, en raison même de l'imperfection de notre appareil sensoriel : « *Des neurobiologistes ont découvert que nous vivons constamment dans le passé. Pour être exacte, nous avons 0,3 seconde de retard.* » Aussi le temps ne se mesure-t-il plus tout à fait

**KAREN KÖHLER, UNE FRAÎCHEUR NOUVELLE**

comme on l'imagine généralement. La frontière entre ce qui fut et ce qui est se dérobe, les scènes traumatiques du passé ne passent pas, pas plus que ne passent les bonheurs éprouvés. Le rêve et le souvenir jouent avec la réalité un jeu subtil, capable de se transformer en jeu de dupes quand on perd ses repères et que le temps n'est plus qu'un « *chewing-gum sans goût* ».

Les lieux où s'écoule ce temps incertain sont divers, ce sont des espaces clos où les personnages évoluent à l'écart du bruit du monde : un transatlantique en route pour une longue croisière, un hôpital, une forêt isolée, des pays voisins comme l'Italie, plus lointains comme l'Amérique, la taïga sibérienne ou les îles Lofoten. Des espaces qui les habitent plus qu'eux-mêmes ne les habitent, à la fois dehors et dedans. Des espaces intermédiaires, aussi bien réels que rêvés, qu'ils traversent ou remontent en une longue dérive, comme ce périple en camion à travers l'Arizona, aux côtés d'un authentique Indien qui ressuscite par sa simple présence les jeux de l'enfance, pas toujours innocents. Mais le retour au point d'origine est-il possible ?

On voit ainsi paraître des femmes âgées d'une trentaine d'années, abandonnées, coupées du monde par une rupture sentimentale ou une maladie, la leur ou celle des autres. Ou par la mort. Deux issues s'offrent alors : la fuite, la tentative de diluer la douleur du passé-présent dans l'espace parcouru. Ou alors l'effacement, progressif, telle cette jeune femme qui se réfugie au beau milieu d'une clairière, tout en haut d'un affût qui tient à la fois de la colonne du stylite et de la tour du silence. La citadine qu'elle est découvre la nature, comme un spectacle qu'elle regarde avant de s'y fondre progressivement, ayant reconnu une troublante analogie entre elle et le tableau de Frida Kahlo intitulé *Le cerf blessé*, un douloureux autoportrait. Elle tient son journal un mois durant, jusqu'à la première neige, jusqu'à ce que la vie se retire d'elle. Quand elle remonte ses souvenirs, « *par ordre inverse d'importance* », jusqu'à l'enterrement de l'homme aimé, elle écrit : « *Je me digère moi-même* ».

Mais il existe aussi une possibilité de renouer avec la vie, grâce à une rencontre heureuse, à l'expérience d'une amitié, toujours inattendue et inespérée : le « *comandante* » de la première nouvelle par exemple, un Américano-Colombien né à Cuba, redonne à la jeune malade, hospitalisée comme lui, l'envie de vivre et de plaire. Les héroïnes de Karin

Köhler, en dépit de leurs souffrances et de leurs blessures, n'abandonnent pas toute foi en l'être humain, elles reconnaissent le sentiment vrai comme on reconnaît une pierre fine parmi des cailloux sans valeur. Une pierre, justement, peut symboliser le retour de l'espoir : celle qui, dans une chapelle, recueille tous les tourments qu'on veut bien lui confier, ou cette autre petite pierre noire, une « larme de la Terre Mère », un gri-gri... Autant de secours inopinés, magiques. Après quoi on peut enterrer les vestiges du passé qui grippaient la marche du temps, et donnaient à la vie son cours incertain. Et tout peut recommencer.

La nouvelle, genre très ancien, est sans doute plus en vogue dans le monde anglo-saxon que dans notre pays, où l'écrivain, pour se faire un nom, se doit d'écrire un roman. Rares ceux qui se sont fait connaître par leurs seules nouvelles, à quelques exceptions près comme Philippe Delerm. Un des termes pour caractériser ce genre littéraire à géométrie variable n'a d'ailleurs pas d'équivalent usuel en français : « *short story* », que l'allemand traduit sans peine par « *Kurzgeschichte* », est rarement rendu par « histoire courte » (sauf à considérer les distributeurs automatiques qui offrent, sous forme de bouts de papier comparables à des tickets de caisse, des poèmes ou des « micronouvelles » à lire pour tromper son ennui [1]).

Karen Köhler apporte incontestablement à l'art de la nouvelle un parfum de fraîcheur. Ses héroïnes nous sont immédiatement familières, avec leurs failles, leur vérité, leur lucidité, mais aussi leur absence de complaisance, leur causticité, leur humour grinçant. On ne peut que souhaiter que cette auteure encore jeune continue d'explorer la voie qu'elle vient d'ouvrir. En publiant ses textes dans notre langue, l'éditeur leur offre une chance de s'enraciner, à la manière d'une greffe qui prendrait sur un arbre ayant déjà porté tant de fruits d'origine étrangère mais totalement acclimatés. Car les nouvelles qu'on aime ne sont pas toujours, loin s'en faut, labellisées *made in France*, et notre pays a su depuis longtemps offrir une place d'honneur à nombre d'écrivains étrangers à côté des grands auteurs francophones. Si Karen Köhler persévère après ce premier livre réussi, son nom s'ajoutera peut-être à la longue liste de ceux qui enchantent nos lectures.

1. **Le « Distributeur d'Histoires Courtes », créé par Short Edition, délivre des bandes de papier contenant des poèmes ou de très courtes nouvelles.**

## Une enquête en voie de disparition

*Les écrivains suisses de langue allemande contribuent fortement à localiser et à caractériser, souvent malgré eux, la substance du pays, à lui donner quelque chose de rétif et de non conforme. Robert Walser, Philipp Ingold, Christoph Geiser et surtout Paul Nizon sont parmi les grands maîtres suisses de la langue allemande, d'une langue rendue à elle-même, sans revendication d'appartenance nationale, tout au plus territoriale, sans jamais tomber dans le provincialisme de l'entre-soi. Les écrivains autrichiens et suisses ont souvent une conscience aiguë de l'expression linguistique ; c'est particulièrement sensible chez Flavio Steimann, dont Bajass est le premier ouvrage traduit en français.*

par Georges-Arthur Goldschmidt

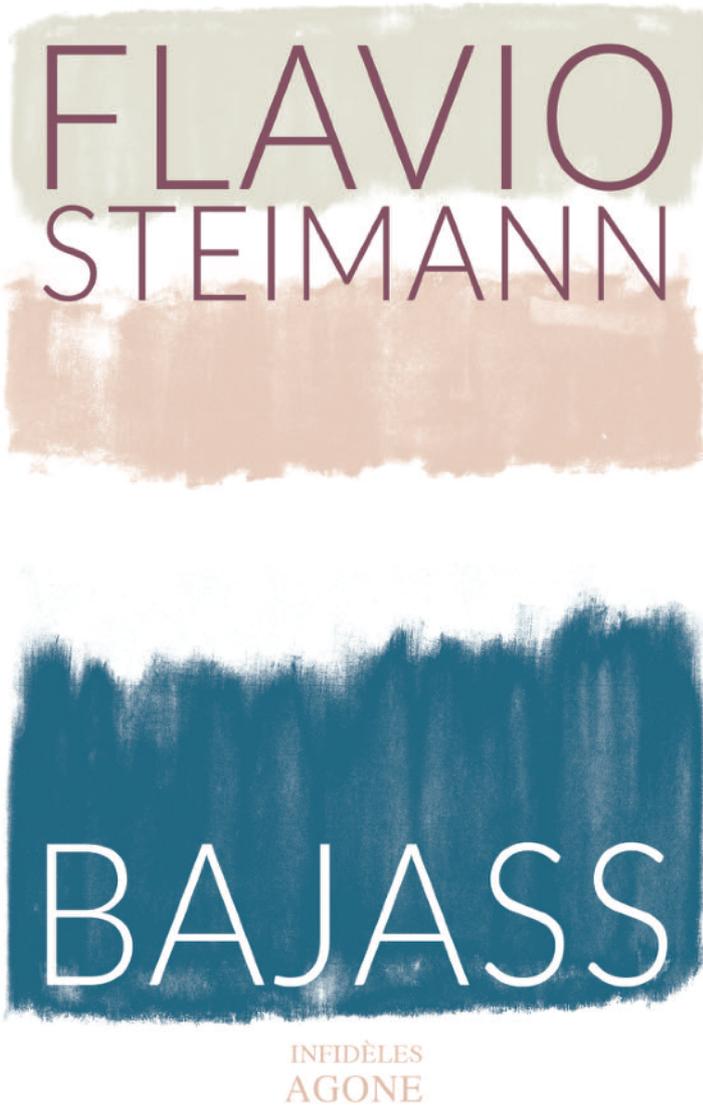
Flavio Steimann

*Bajass*

Trad. de l'allemand (Suisse) par Magali Brieuessel et Yasmin Hoffmann

Agone, 158 p., 15 €

Flavio Steimann, né en 1945 à Emmen près de Lucerne, est connu pour une œuvre importante, plusieurs récits dont *Bajass* est le plus récent (2014). Un « *Bajass* », en dialecte local, peut-être issu de « *bajazzo* » ou de « *Paillasse* », est une sorte de simple d'esprit, un fantasque, insaisissable, un vaurien ; un « *bajass* » dont Steimann fait un portrait saisissant, inoubliable. L'auteur recourt, en effet, à de nombreux termes



FLAVIO  
STEIMANN

BAJASS

INFIDÈLES  
AGONE

très précis et souvent peu utilisés ou très spécialisés,

À cet égard, il convient de souligner, une fois de plus, l'importance du travail du traducteur, en l'occurrence des traductrices Magali Brieuessel et Yasmin Hoffmann. L'allemand qu'elles traduisent accentue la précision visuelle et sonore de cette langue par l'emploi de termes souvent inusités mais presque immédiatement compréhensibles du fait de la composition verbale par agglutination. Cette langue n'est jamais pédante ou savante, mais simplement exactement appropriée. Le traducteur est celui à qui l'on demande presque l'impossible : faire qu'un texte reste tel qu'il est dans une autre langue, et quand – comme dans *Bajass* – la langue est le sujet même du livre, cela relève de l'exploit.

Ce récit, fait de longues phrases au vocabulaire parfois inattendu et rare, raconte une histoire de

**UNE ENQUÊTE EN VOIE DE DISPARITION**

crime et d'enquête policière commencée au sein de la Suisse la plus montagnarde et la plus délaissée, une Suisse de misère et d'exclusion campagnardes comme elle est rarement représentée, où d'innombrables enfants sont placés et utilisés, jusqu'à épuisement. Un chapitre fort peu exploré de l'histoire suisse et européenne.

On est au début du XX<sup>e</sup> siècle. Albin Gauch, policier à la veille de la retraite et qui a des problèmes de genou, est chargé d'établir les circonstances de la mort d'un vieux couple de paysans qui ont à leur service un valet idiot. Ils ont été tués à coups de hache – on ne saura pas par qui, au passage –, Gauch va voir le médecin légiste qui, de façon difficile à oublier, lui explique ce qu'il en est.

Tout se déroule de façon cinématographique. Le récit est visuel, sans aucun recours à quelque commentaire abstrait. Gauch mène une enquête qui se prolonge sur un paquebot d'émigrants chassés de Suisse et d'ailleurs par la misère, en partance pour l'Amérique. Ce sont des pages de littérature maritime visionnaire et fantastique : tout élément de réalité devient aussitôt onirique. Les descriptions sont d'une précision incisive et qui laisse les objets pantelants : « *En fait de table, il s'agissait d'un billot qui avait fait son temps dans la cambuse et était placé sous une bouche d'aération dont la taille atteignait le diamètre d'un tronc d'arbre ; deux caisses à vin en bois faisaient office de tabourets.* »

La succession des épisodes est déterminée par le rythme en quelque sorte descendant de la phrase allemande et par la parcimonie du récit dont l'extrême densité résulte d'une élisio n constante de toute notation qui ne serait pas essentielle. La lecture de cet ouvrage ne peut être que lente, comme ce devrait être le cas de tout livre qui vaut, lecture qui fait participer à une aventure de l'intimité humaine.

Les quelque cent trente pages de ce petit livre étendent le champ du visible bien au-delà de ce qui est raconté ; inquiétant et puissant, il s'enfonce, sans que ce soit son propos explicite, au cœur de la misère humaine par petites touches. Tous ces personnages sont singuliers, abandonnés en tout cas, comme Gauch, désabusé, en sur-sis de lui-même. L'enquête, finalement, va se perdre en pleine mer, dans tous les sens du terme.

**Fantômes du passé  
et du présent**

**John Edgar Wideman, né en 1941, est un grand écrivain américain qui a déjà derrière lui une œuvre considérable, régulièrement récompensée de prix prestigieux mais mal connue en France et même dans son propre pays.**

**par Claude Grimal**

**John Edgar Wideman**

*Écrire pour sauver une vie : Le dossier Louis Till.*

Trad. de l'anglais (États-Unis)

par Catherine Richard-Mas

Gallimard, 225 p., 20 €

Que sa notoriété n'égale pas celle de compatriotes écrivains de moindre intérêt peut s'expliquer de différentes manières : la première résiderait dans l'occasionnelle complexité de son écriture, la deuxième dans les changements de style qu'il a opérés au cours d'un travail littéraire (romans, essais, critiques) commencé il y a cinquante ans, et la troisième dans le fait que, selon ses propres termes, n'existerait « aucune catégorie dans laquelle le ranger », un inconvénient sans doute majeur pour un écrivain africain-américain, lequel est plus qu'un autre sommé de se situer à l'intérieur de schémas esthétiques spécifiques et d'apporter des réponses claires aux questions d'ethnicité. Mais la sensibilité à fleur de peau de Wideman, sa perception aigüe des mécanismes d'oppression, sa virulence et son inventivité sont trop personnelles pour pouvoir faire de lui ce type d'écrivain dans lequel une génération de « la communauté noire » se reconnaît, comme ce fut le cas pour Langston Hughes, James Baldwin, Amiri Baraka ou aujourd'hui Toni Morrison.

John Edgar Wideman est venu en 1984 à l'attention du grand public grâce à son huitième ouvrage, un livre puissant, *Suis-je le gardien de mon frère ?*, une méditation sur son sort et celui d'un de ses frères, Robby, son cadet de dix ans, dont les destins ne pourraient être plus dissemblables. Enfants d'une famille nombreuse ouvrière et pauvre du quartier de Homewood à Pittsburgh, ils se retrouvèrent jeunes

### FANTÔMES DU PASSÉ ET DU PRÉSENT

adultes, l'un incarnant l'apparente réalisation du « rêve américain », l'autre relégué dans l'enfer de ceux qui ont failli. En effet, John Edgar, après des études à l'université de Pennsylvanie, une bourse à Oxford, etc., était devenu écrivain et professeur d'université, tandis que Robby, qui avait participé en 1976 à un braquage dans lequel une personne avait été tuée (pas par lui), se retrouvait condamné à la prison à perpétuité sans possibilité de remise de peine. Il est donc encore aujourd'hui derrière les barreaux et condamné à y rester jusqu'à la fin de ses jours. L'ouvrage, qui inclut des lettres entre les frères, s'inscrit dans la lignée de livres comme *Les frères de Soledad* (1970) de George Jackson ou l'*Autobiographie* (1974) d'Angela Davis.

Après une trilogie intéressante et l'excellent *Projet Fanon*, passés presque inaperçus en France, John Edgar Wideman vient de publier *Écrire pour sauver une vie : Le dossier Louis Till*, qui possède la même force que *Suis-je le gardien de mon frère ?* et devrait fasciner un large public. C'est, une fois encore, une force désespérée et personnelle qui anime le questionnement du livre. En effet, bien qu'il ne soit pas intimement autobiographique, même si Wideman s'y fait apparaître comme enquêteur sur le sujet qu'il traite, comme individu troublé par le flot de sentiments qui l'envahissent, etc., on sent qu'y résonne l'autre tragédie familiale qui bouleversa sa vie, en 1986. Son fils Jacob, jeune homme de seize ans psychiquement instable, poignarda sans motif, lors d'un séjour en colonie de vacances, un camarade qui dormait dans la même tente que lui. Bien que mineur, il fut jugé suivant une procédure pénale pour adultes, ses troubles psychiatriques non pris en considération, et il se retrouva, comme Robby avant lui, condamné à perpétuité. Après des refus successifs de remise de peine, il semble que Jacob soit à présent sur le point d'être libéré.

Le sujet d'*Écrire pour sauver une vie* n'apparaît pas d'abord, on l'a signalé, comme autobiographique : il s'agit pour Wideman d'effectuer des recherches sur Emmett Till puis son père Louis Till, tous deux exécutés, condamnés l'un par la « justice » des Blancs du Sud, l'autre par un tribunal militaire. Mais, Wideman lui-même le dit, dans cet ouvrage c'est la vie de son frère, de son fils, la sienne, qu'il veut sauver. Et, au-delà, c'est celle de tous les condamnés, coupables ou non, qui « n'y couperont pas », ou plus loin encore celle de tous ceux anéantis par la violence et la solitude, manières d'être ou de subir dont les racines sont plus profondes que celles des problèmes de race, de

place dans la société ou de santé mentale. *Écrire pour sauver une vie* est donc un livre sur les pères et les fils, ainsi que sur la souffrance et l'infamie d'où qu'elles viennent.

Son histoire immédiate, de surface pourrait-on dire, est donc celle de deux événements : le premier, qui ouvre le livre, est le meurtre en 1955 dans le Mississippi d'un jeune garçon de quatorze ans. Venu de Chicago rendre visite à des membres de sa famille, il aurait manqué de respect à une Blanche. Ses deux assassins furent acquittés. Sa mère, Mamie Till, exigea, lorsque le corps fut rapatrié dans l'Illinois, que le cercueil fût gardé ouvert lors de la cérémonie religieuse pour que chacun pût voir, et la presse photographier, le visage ou l'absence de visage du garçon qui avait été torturé à mort. La nation fut horrifiée et ce meurtre fut l'un des déclencheurs des mouvements de déségrégation dans le Sud (neuf mois plus tard, Rosa Parks refusait de céder son siège à un Blanc dans un bus de Montgomery dans l'Alabama).

Le second événement concerne Louis Till, le père d'Emmett, le jeune garçon massacré. Et c'est surtout autour de lui que le livre va par bribes se construire. Personnage peu recommandable mais sans doute charmeur, Louis Till épousa la jeune Mamie ; celle-ci se lassa très vite de ses brutalités et le mit à la porte quand Emmett était âgé de quelques mois. Louis, qui continua ensuite à avoir affaire à la justice, finit par être sommé par celle-ci de choisir entre la prison et un engagement dans l'armée. Il choisit la seconde solution et se retrouva en Italie avec les troupes américaines (on était à la fin de la Seconde Guerre mondiale). C'est là qu'il prit part à des crimes horribles : lui et deux camarades violèrent deux Italiennes et en tuèrent une autre. Les trois hommes passèrent devant une cour martiale : Louis Till fut condamné à la pendaison et exécuté le 2 juillet 1945 avec l'un de ses camarades (le troisième ayant sans doute sauvé sa peau en faisant porter la responsabilité sur les deux autres). C'est cette histoire que retrace Wideman à partir du dossier déclassifié que l'armée lui a fait parvenir, sans prétendre aucunement énoncer la vérité sur cette affreuse affaire et sans faire de leçon – si d'une leçon il y avait d'ailleurs besoin – sur le racisme de la société américaine d'alors et de la justice militaire en particulier.

Wideman laisse non explorées des pistes qu'il aurait pu utiliser s'il avait voulu faire du « sensationnel », par exemple le fait que le dossier de Louis Till (dont les raisons du décès étaient tenues secrètes même pour sa femme) fut discrètement « fuité » par les sénateurs du Mississippi en 1955 pour déconsidérer la famille Till et donc faciliter l'acquiescement des

**FANTÔMES DU PASSÉ ET DU PRÉSENT**

meurtriers d'Emmett. Wideman préfère s'attarder sur des moments très forts comme ses visites au cimetière militaire américain d'Oise-Aisne (à Seringes-et-Nesles dans l'Aisne) où la section E rassemble les tombes des soldats exécutés pour crimes graves après leur passage en cour martiale : leurs corps reposent sous des pierres carrées anonymes gravées d'un chiffre gris. Celle de Louis Till porte le numéro 73.

L'impossibilité d'écrire l'histoire d'un soldat peut-être meurtrier et sûrement violeur ouvre pour Wideman sur d'autres angoisses, celles de sa propre existence : « *Le projet Louis Till est au point mort. Et moi à la dérive* », nous dit-il. Il ne sait que faire des renseignements recueillis dans sa recherche, de ce qu'il a vu et lu, des voyages qu'il a entrepris en France sur ses mortuaires traces : « *Aucun endroit pour ranger tout ça, aucun moyen d'établir un lien entre ces bribes éparses Pour leur redonner vie, une possible utilité ou, mieux encore, les libérer de l'obscurité qui cerne et consume ; [...] Les mots ont-ils le pouvoir de créer plus de vie ? De se déployer assez loin en arrière ou vers l'avant pour me permettre de pénétrer le silence de Louis Till ? Le mien ? Les mots qui figurent sur ces pages. Mon dossier, mon histoire. Ces mots que je traque pour représenter une vie. Qui ouvrira le dossier ? Lira les mots ? Que diront-ils de moi, de nous, une fois que je serai réduit au silence comme toi, Louis Till ?* »

Oui, ces mots, ces tentatives, « que diront-ils de nous ? ». Le pessimisme de John Edgar Wideman dépasse ici sa propre personne et le problème de la création littéraire : il envahit sa vision de l'histoire américaine. Il s'exprime à certain coin de page, lorsque Wideman, après « *huit années d'optimisme, où le pays s'est accroché à la rhétorique de l'espoir* », en a assez de ces « *yes we can* », de cette idéologie béate qui prétend que ce sont les aspirations qui définissent les individus, que les jours meilleurs sont à venir, que la volonté personnelle transcende les problèmes... Non, pour lui, l'Amérique « *continue à être la somme de tout ce qu'elle veut ignorer, a entermé, de tous ces squelettes qu'elle refuse de nommer par peur, colère et honte* », et il le lui rappelle.

*Écrire pour sauver une vie* nous dit que, pas plus pour les individus que pour une nation (longtemps) aussi pleine d'allant que les États-Unis, l'avenir ne peut être innocent, les comptes constamment remis à zéro, la volonté non informée toute-puissante... Il nous le signale dans un mélange très mesuré et très frappant de faits, d'éléments autobiographiques, de tragique et parfois de drôlerie.

**Un jeune poète de 103 ans**

***Débarque enfin en France l'un des meilleurs poètes de langue espagnole du XX<sup>e</sup> et du XXI<sup>e</sup> siècle. Cela a pris du temps, mais Nicanor Parra, âgé de 103 ans, vient d'être traduit intégralement (ou presque) par Bernard Pautrat, et publié en édition bilingue au Seuil. Un événement littéraire qu'En attendant Nadeau veut célébrer.***

par Christian Galdón

Nicanor Parra

*Poèmes et antipoèmes. Anthologie (1937-2014)*

Trad. de l'espagnol (Chili) par Bernard Pautrat  
Seuil, 684 p., 34 €

Commençons d'abord par un test, ainsi que le veut un des poèmes de Nicanor Parra (« Test ») :

*Qu'est-ce qu'un antipoète :*

*Un négociant en urnes et cercueils ? / Un prêtre qui ne croit en rien ? / Un général qui doute de lui-même ? / Un vagabond qui se moque de tout / Vieillesse et mort comprises ? / Un interlocuteur de mauvais caractère ? / Un danseur au bord de l'abîme ? / Un narcissisme qui aime tout le monde ? / Un plaisantin sanglant / Délibérément misérable ? / Un poète qui dort sur une chaise ? / Un alchimiste des temps modernes ? / Un révolutionnaire de poche ? / Un petit-bourgeois ? / Un charlatan ? / Un dieu ? / Un innocent ? / Un villageois de Santiago de Chili ? Soulignez la phrase qui vous semble correcte.*

À vous, lecteur, de choisir, prenez votre temps, relisez s'il le faut, réfléchissez à la bonne réponse ; après vous pourrez continuer :

*Qu'est-ce que l'antipoésie :*

*Une tempête dans une tasse de thé ? / Une tache de neige sur un rocher ? / Un plateau plein d'excréments humains / Comme le croit le père Salvatierra ? / Un miroir qui dit la vérité ? / Une gifle au visage / Du Président de la Société des*

## UN JEUNE POÈTE DE 103 ANS

*Écrivains ? / (Que Dieu l'ait en son saint royaume) / Un avertissement aux jeunes poètes ? Un cercueil à réaction ? / Un cercueil à force centrifuge ? Un cercueil à gaz de paraffine ? / Une chapelle ardente sans défunt ? / Marquez d'une croix la définition qui vous semble correcte.*

Pour nous, notre choix est fait : danseur au bord de l'abîme capable de provoquer une tempête dans une tasse de thé, ou, plutôt, poète qui dort sur une chaise et se réveille dans un cercueil à réaction avant de devenir un révolutionnaire de poche. Non, définitivement, on préfère celle-ci : un vagabond qui se moque de tout face à un miroir qui dit la vérité.

Certes, Nicanor Parra avait d'autres idées (innombrables). L'antipoème dit-il « *n'est que la tête d'une épingle qui touche un ballon rempli d'air* ». L'explosion, pourrait-on ajouter, c'est le bruit d'ambiance de l'antipoète, sa respiration entre les vers.

Issu d'une famille d'artistes, dont la chanteuse Violeta Parra, sa sœur de trois ans plus jeune que lui, Nicanor, ou Don Nica, comme l'appellent ses amis, a été capable de construire sa vie à partir du principe de la déviation : cela veut dire qu'on prend un chemin, et qu'après on bifurque. « *Que le vers soit une clé qui ouvre mille portes* », demandait Vicente Huidobro dans *El espejo del agua* (1916). En prenant cette devise à la lettre, Parra non seulement a fait de la poésie en langue espagnole l'espace d'une ouverture, une maison à mille portes, mais aussi l'art de la démolition [1], de sorte que chaque poème fonctionne chez lui comme une bombe à retardement, un lieu de rencontre dangereux d'où le lecteur ne sort jamais indemne :

*Pendant un demi-siècle*

*La poésie fut*

*Le paradis de l'idiot solennel.*

*Jusqu'à ce que j'arrive*

*Et m'installe avec ma montagne russe.*

*Montez, si ça vous dit.*

*Évidemment je ne réponds de rien si vous en descendez*

*En saignant de la bouche et du nez.*

NICANOR  
PARRA

POÈMES ET ANTIPOÈMES  
\*  
ANTHOLOGIE  
1937-2014

Préface par  
PHILIPPE LANÇON

*Edition bilingue*



LA LIBRAIRIE  
DU XXI<sup>e</sup> SIÈCLE  
SEUIL

Ce poème (« La montagne russe »), qui fait partie du recueil *Vers de salons* (1962), résume bien l'*ars poetica* parrien. Il peut être lu, d'un côté, comme un panneau d'avertissement à l'entrée d'une zone à risque. À cet égard, le lecteur est invité, indirectement, à bien se munir de mouchoirs afin d'arrêter l'écoulement de sang que provoque l'expérience de la lecture.

D'autre part, en marquant le temps de son avènement, l'avant et l'après de son arrivée à l'espace symbolique de la littérature, Parra se présente comme un *contresens* de l'histoire : c'est la fulguration de l'*anti*, l'émergence d'une nouvelle façon de *faire* et de concevoir la poésie qui vise sa désacralisation. Dans ce sens, le préfixe *anti-* marque plus une pensée *autre* de la création poétique qu'une hostilité frontale ; il se révèle davantage comme une alternative à une idée de la poésie (celle de « petit dieu », de « vache sacrée », de « taureau furieux », Vicente Huidobro, Pablo Neruda

**UN JEUNE POÈTE DE 103 ANS**

et Pablo de Rokha respectivement) que comme un positionnement ferme *contre* la poésie.

Abandonner le « *paradis de l'idiot solennel* » signifie changer de place, déménager dans un autre espace ; opérer la territorialisation du langage, un langage *déterritorialisé* auparavant par le modernisme et les avant-gardes historiques. À ce titre, le poème « Manifeste » (1963) est exemplaire :

*Mesdames et messieurs*

*Voici notre dernier mot*

– *Notre premier et dernier mot* –

*Les poètes sont descendus de l'Olympe.*

*Pour nous aînés*

*La poésie fut un objet de luxe*

*Mais pour nous*

*C'est un article de première nécessité :*

*Nous ne pouvons pas vivre sans poésie.*

[...]

*Nous autres nous soutenons*

*Que le poète n'est pas un alchimiste*

*Que le poète est un homme comme les autres*

*Un maçon qui construit son mur :*

*Un constructeur de portes et fenêtres.*

*Nous autres nous parlons*

*Le langage de tous les jours*

*Nous ne croyons pas aux signes cabalistiques*

[...]

*Nous autres nous répudions*

*La poésie à lunettes noires*

*La poésie de cape et d'épée*

*La poésie à chapeau mou.*

*Par contre a notre faveur*

*La poésie à l'œil nu*

*La poésie torse nu*

*La poésie tête nue.*

*Nous ne croyons pas aux nymphes ni aux tritons.*

*La poésie ça doit être ceci :*

*Une fille entourée d'épis*

*Ou bien n'être absolument rien.*

Avoir été capable d'introduire, comme nous le rappelle Felipe Tupper dans l'introduction, dans l'espace littéraire ou dans l'imaginaire poétique, « *la mécanique d'un langage vivant, celui de tous les jours* », en opposition aux « *signes cabalistiques* » des poètes « alchimistes », voilà la grande contribution de Nicanor Parra à la littérature de langue espagnole, contribution, cela vaut la peine de le signaler, à laquelle nous avons accès grâce à l'excellent travail de traduction de Bernard Pautrat.

Depuis le tout premier recueil de poèmes, *Cancionero sin nombre* (1937, qui ne figure pas dans cette sélection), en passant par ses *Poèmes et antipoèmes* (1954), *Vers de salons* (1962), *Camisole de force* (1969), *Artefacts* (poèmes visuels, 1972), les *Sermons et prêches du Christ d'Elqui* (1977), ou ses *Écopoèmes* (1982), jusqu'aux derniers *Discours de fin de repas* (1997), le « Spécial Parra » de la revue *The Clinic* (2004), et *Tempête* (2014), la même voix constante, sorte d'énergumène narratif, voix corrosive, d'une lucidité extrême, nous interpelle par la violence de sa clarté.

L'*homo anti-poeticus* est là, dans « l'ardente soif d'expression » de Parra, dans sa position de « franc-tireur », ou de terroriste qui prend son temps pour déposer des bombes chargées d'humour métaphysique. Personne mieux que Bolaño n'a décrit l'engagement littéraire de Parra : « *Parra écrit comme s'il allait être électrocuté le lendemain* ». À 103 ans, et malgré ses prises de risque, l'antipoète ne semble pas pressé de mourir.

1. **La formule est de Niall Binns dans *Nicanor Parra o el arte de la demolición*, Valparaíso, Editorial UV de la Universidad de Valparaíso, 2014.**

## Verlaine/Rimbaud : quoi de neuf ?

***Une fois passé le moment d'irritation procuré par ce titre, « un concert d'enfers », qui, bien qu'emprunté à Rimbaud, fait fâcheusement penser à la une du journal Détective ; une fois constaté que, pour obtenir un volume d'une taille compatible avec l'excellente collection « Quarto », on a un peu forcé ici sur les derniers recueils de Verlaine, fort médiocres depuis la parution de Parallèlement en 1889 (le poète vivra sept ans encore), constatons néanmoins qu'Un concert d'enfers : Vies et poésies n'est pas une simple compilation mais articule un vrai dessein, et une thèse, intéressants l'un et l'autre.***

par Maurice Mourier

---

Arthur Rimbaud, Paul Verlaine  
*Un concert d'enfers : Vies et poésies*  
Édition établie et présentée par Solenn Dupas,  
Yann Frémy et Henri Scepi  
Gallimard, coll. « Quarto », 1 855 p., 29,50 €

---

Ce dessein, aux yeux des lecteurs passionnés de ces deux œuvres clé de la modernité poétique, il était d'une certaine façon attendu depuis longtemps qu'il fût clairement assumé. C'est celui d'imbriquer suffisamment deux aventures humaines et littéraires qui se déploient sur une courte période (septembre 1871, un Rimbaud de dix-sept ans arrive à Paris chez Verlaine, qui en a vingt-sept ; mars 1875, les amants ennemis se séparent définitivement à Stuttgart) pour qu'on puisse enfin se rendre compte à quel point elles ont été, sur le plan littéraire et humain, enchevêtrées corps contre corps, ce qui ne veut pas dire communes.

À cette perception du corps-à-corps de ces années brûlantes s'emploie avec beaucoup de justesse et de vigueur la remarquable Chronologie ouvrant le volume et fort bien illustrée, ce qui est un des atouts les plus louables de la collection. Mais c'est surtout l'entrecroisement des œuvres qui fait sens, depuis les premiers vers de Verlaine déjà en possession, dès le baccalauréat (1862), d'une assez étourdissante technique, et les essais latins de l'hyperdoué Rimbaud, jusqu'aux *Illuminations* confiées à Stuttgart par le cadet à l'aîné, et aux nombreux poèmes qu'inspira à Verlaine, par après, le souvenir ébloui de ces années de compagnonnage à la fois exalté et délirant.

Il s'agissait de montrer notamment, par le jeu permanent des rapprochements, qu'il y a un vrai problème d'influence réciproque – ou non – entre deux tempéraments poétiques parmi les plus brillants d'une époque qui, cependant, compte d'autres météores (Lautréamont, bien sûr, mais il disparaît en 1870, et Jules Laforgue, mais la parution de ses œuvres, à partir de 1885, est postérieure au « roman de vivre à deux hommes » chanté par Verlaine dans « Laeti et errabundi », publié pour la première fois dans *La Cravache* en 1888).

Or, et c'est là qu'intervient la thèse, il faut savoir gré aux auteurs de ce gros livre, dont le mérite principal me semble être de susciter de nouvelles interrogations, d'avoir souligné que la réponse à la question des influences réciproques est rien moins qu'évidente.

En ce qui concerne Verlaine, des certitudes existent du fait de la parution d'une partie essentielle de sa production avant la fameuse lettre d'août-septembre 1871 où le poète déjà connu (dans un petit cercle) répond à la supplique à peine voilée d'un garçon de seize ans : « *Je suis empêché de venir à Paris, étant sans ressources* » en lui ouvrant les bras, dans un style grandiloquent et déjà équivoque : « *Venez, chère grande âme, on vous appelle, on vous attend* ».

*Poèmes saturniens* (1866), *Fêtes galantes* (1869) sont du plus haut Verlaine, qu'il égalera mais ne dépassera jamais. Et qui plus est, dans le premier des deux recueils, on trouve à la fois des chefs-d'œuvre définitifs (par exemple « Mon rêve familial » ou « Soleils couchants ») et de longues tartines de sous-Parnasse, sans que rien permette de savoir si entre les pièces suffocantes de génie et les enfilades d'alexandrins soporifiques de « La mort de Philippe II » le poète était capable de percevoir une différence de nature. Ce déconcertant mélange du meilleur avec le pire, lui aussi, ne changera pas. Verlaine est un bloc de contrastes, de A à Z, et bien

**VERLAINE/RIMBAUD : QUOI DE NEUF ?**

mal avisés ont été les critiques qui, trop souvent, ont frénétiquement gratté pour trouver des pépites dans des ensembles aussi insipides que *La bonne chanson* (1870), *Sagesse* (1880), *Amour* (1892), et les bondieuseries finales (*Bonheur*, *Liturgies intimes*).

Bref, Verlaine n'est pas amendable quand il est mauvais. Mais cela veut dire aussi qu'il n'est pas influençable littérairement quand il est sublime. La confrontation des textes ne permet pas de révéler en quoi la fabuleuse, et par bien des côtés merveilleuse, même si elle s'achève objectivement par un fiasco absolu, aventure commune 1871-1873 a laissé une quelconque marque dans l'écriture de *Romances sans paroles*. 1871-1873 : court laps, car malgré l'entrevue ultime de 1875 l'aventure s'arrête effectivement au coup de revolver de l'aîné sur le cadet à Bruxelles, le 10 juillet de cette année funeste.

Paru en 1874 pendant que son auteur purge à Mons une peine de deux ans de prison (libéré pour bonne conduite et expulsé de Belgique le 16 janvier 1875, il ne l'accomplira pas intégralement), *Romances sans paroles* est du Verlaine à l'état pur.

On met en avant, dans ce mince recueil magistral, la première section de neuf poèmes, « Ariettes oubliées », comme preuve tangible d'une influence de la manière de Rimbaud. Occupé alors – aucune date ou presque n'est sûre, mais c'est bien au temps du « drôle de ménage » – à « des espèces de romances » (mot verlainissime) figurant dans la présente édition sous l'intitulé « Vers de 1872 », Rimbaud aurait inspiré esthétiquement les ariettes. Renversons la vapeur poétique, comme dit André Breton. Si je trouve bien dans quelques-uns des « Vers de 1872 » (« Chanson de la plus haute tour », ou bien « Éternité », par quoi Jean-Luc Godard terminait magnifiquement son *Pierrot le fou* de 1965) quelque chose des rythmes alanguis typiquement verlainiens, que Rimbaud piétinera avec rage dans *Une saison en enfer*, seul livre qu'il ait composé et publié (octobre 1873), je ne vois rien de rimbaldien dans les ariettes. Ces miraculeuses variations alcoolisées où la vue sans cesse se brouille, où des spectres indistincts se dissolvent dans une espèce de féerie crépusculaire, de brouillard observé en soi-même, yeux mi-clos, comment ne pas les associer aux « fantômes vermeils » si délicieusement, si mélancoliquement « couchants sur les grèves » d'un poème saturnien qui date des années

de formation de Verlaine, quand aucun Rimbaud n'avait encore éclaté à son horizon ?

Aussi appréciera-t-on à sa juste valeur la notice qu'Henri Scepi, architecte principal de cette édition, consacre à *Romances sans paroles* (pp. 831-839). Certes, il signale que la proximité sensuelle et laborieuse qui lie les deux poètes induit sans doute le plus âgé à légèrement infléchir ses recherches musicales dans le sens de l'extrême liberté qu'il revendiquera dans « L'art poétique », daté de la prison de Mons, avril 1874. Mais très sagement, tout en reconnaissant que les ariettes témoignent du « *même souci de libération formelle* » qui informe les vers rimbaldiens de 1872, il note surtout que la libération verlainienne porte le pauvre Lélian dans une direction toute différente de celle de Rimbaud, en fait sa propre direction – peut-être désormais plus théorisée (mais il ne s'y tiendra pas et justement avouera bien plus tard, dans sa critique des *Poèmes saturniens* : « *en somme, je n'aurai pas fait de théorie* »), direction qui est celle de l'impressionnisme et, sans excès, du symbolisme à l'état naissant.

Cette question, capitale, des influences, se pose en de tout autres termes s'agissant de Rimbaud. Sur lui, le génie verlainien a pesé de tout son poids, écrasant. Ses vers de 1872 le montrent, me semblait-il, tout lestés qu'ils sont d'une admiration remontant à la lettre du 25 août 1870 à Georges Izambard, où l'écolier s'enthousiasme pour *Fêtes galantes* paru l'année précédente. On peut même se demander si l'écroulement brutal de son histoire d'amour qui était simultanément une histoire de respect littéraire et de confiance affective, l'ensemble ayant été pulvérisé par le coup de revolver de juillet 1873, n'explique pas à lui seul, et suffisamment, outre l'explosion de rage impuissante et iconoclaste d'*Une saison en enfer* (dont l'auteur, il est vrai sans le sou, n'ira même pas chercher les exemplaires chez Poot à Bruxelles, après avoir écrit à Ernest Delahaye, son ami d'enfance, en mai 1873, c'est-à-dire avant le coup de revolver : « *Mon sort dépend de ce livre* ») l'abandon, en 1875, entre les « pincés » de Verlaine à Stuttgart, du manuscrit des *Illuminations*, et de la poésie avec. Comme si l'ultime rupture avec le désormais nommé « Loyola », soi-disant converti, rompait d'un seul coup l'effet torpide du philtre amoureux : afin de se défaire de l'influence morbide, casser la relation sur laquelle elle était assise, la relation poétique.

Cette hypothèse, que je formule à titre personnel, s'appuie néanmoins en partie sur la prudence – mesurable – que je crois discerner dans la notice

**VERLAINE/RIMBAUD : QUOI DE NEUF ?**

(aussi passionnante que celle des *Romances sans paroles* et due au même Henri Scepi) des *Illuminations*, qui ne furent éditées sous ce titre, qui est de Verlaine, qu'en 1886. Si les souvenirs verlainiens, souvent fumeux, de la préface qu'il rédige alors sont exacts, « *le livre que nous offrons au public fut écrit de 1873 à 1875 parmi des voyages tant en Belgique qu'en Angleterre et dans toute l'Allemagne* ». Ce qui signifie que la vulgate actuelle affirmant que les *Illuminations* datent toutes d'après *Une saison* (la vulgate précédente soutenait l'inverse) comporte, comme le dit courageusement l'exégète, « *peu de certitudes, nombre de béances et beaucoup de conjectures* ».

En matière de conjectures, osons les nôtres. Sur les quarante-deux « *Illuminations* » (certaines distribuées en fragments), douze, plus rurales qu'urbaines, et tout imprégnées (à mon estime) à la fois de l'obsession du souvenir, de la nostalgie du passé et de l'agressivité revancharde née d'une blessure récente, pourraient être contemporaines de la rédaction d'*Une saison* dans la ferme de Roche où se réfugie, hagard et sujet à des crises de larmes, selon l'une de ses sœurs, Rimbaud à la fin de l'été 1873. Parmi elles, « *Enfance* », « *Aube* », etc., quelques-unes des plus saisissantes.

Mais il en est aussi d'autres, ouvertement londoniennes, en tout cas mûries dans la touffeur des villes déjà tentaculaires, qui seraient aussi bien contemporaines du temps de Verlaine que du court séjour – mars-juin 1874 – effectué à Londres en compagnie du poète Germain Nouveau (dont Eddie Breuil pense qu'il a non seulement recopié certaines « *Illuminations* », ce qui est avéré, mais qu'il les a écrites, ce qui est parfaitement absurde). Ces poésies citadines, j'en compte sept – ou beaucoup plus, cela dépend des jours.

Je m'excuse auprès de me amis rimbaldiens que l'idée d'une influence verlainienne tardive sur Rimbaud, au-delà des poèmes de 1872, révulse, mais il m'arrive parfois de la sentir, cette influence, affleurer comme une présence obscure, peut-être malsaine, sûrement indiscreète, parfois repoussée violemment comme un corps étranger, indésirable, dans ces textes prodigieux dont nous ne saurons jamais ni les circonstances exactes qui les ont vus naître, ni les dates de composition, et dont la splendide et foudroyante opacité résiste à toute érudition, mais aussi bien à toute ferveur.

**Des mythes aux mélanges**

***Loin d'être l'apanage de notre société de marché, le recours à des substances favorisant le dépassement des capacités physiques est une pratique millénaire. Écrit par deux économistes, Jean-François Bourg et Jean-Jacques Gouquet, La société dopée effectue un état des lieux de la situation et avance ses solutions.***

**par Vladimir Galpérine**

---

**Jean-François Bourg, Jean-Jacques Gouquet**  
*La société dopée*  
Seuil, 210 p., 17 €

---

Il y a tout d'abord les produits : stéroïdes anabolisants, stimulants, hormones, diurétiques, narcotiques, etc. Il y a les méthodes : transfusion sanguine, dopage génétique, refus des contrôles ou tentative de les fausser. Il y a les statistiques : les taux de leucémie et de cancer de l'appareil digestif sont deux fois plus élevés pour un joueur de football du championnat italien que pour le reste de la population. L'espérance de vie moyenne d'un footballeur américain ne dépasse pas cinquante-cinq ans, soit vingt-cinq de moins que le reste de la population.

On connaît les cas les plus connus, Lance Armstrong pour le cyclisme, Ben Johnson pour l'athlétisme. Les produits les plus utilisés comme l'EPO, ou les plus originaux, comme des médicaments prescrits contre Alzheimer, qui servent aux pilotes de Formule 1 et aux golfeurs à augmenter leur concentration. Aucun sport n'est épargné.

Le dopage est un problème largement ignoré, souvent volontairement, par les consommateurs de sport, qui constatent l'amélioration de la qualité du spectacle qui leur est proposé. Il y a les intérêts économiques des écosystèmes qui se constituent à l'heure du sport-business. Dans les disciplines les plus médiatisées comme le football, sponsors, médias, instances sportives, ne peuvent se per

### DES MYTHES AUX MÉLANGES

mettre de se confronter à la situation. Tous sont adeptes d'une intransigeance de façade et d'une tolérance de pratique vis-à-vis d'un dopage généralisé et qui a déjà passé le stade du déraisonnable.

L'idée de l'amélioration physique repose sur des pratiques ancestrales : les Sud-Américains utilisent la feuille de coca ou le maté, la racine d'Iboga est consommée en Afrique, les noix de bétel sont utilisées en Océanie, les mandragores en Europe, etc. Tous ces produits avaient en commun de permettre de grands efforts physiques, souvent sans manger ou sans boire. La première trace de conduite dopante de l'histoire est celle de la consommation des feuilles d'éphédra, 3 000 ans avant notre ère en Amérique du Sud. Celles-ci permettent de rester éveillé, augmentent la force, la résistance cardiaque et la pression sanguine.

Les procédés évoluent, des mythes (manger certains animaux pour récupérer certaines qualités) aux mélanges (cocaïne et héroïne souvent). De nos jours, les techniques de manipulations génétiques sont en pleine explosion. Un tel niveau, dans ce qui est encore appelé de la triche, devrait provoquer un débat bioéthique, il n'en est rien : « *production d'hormone par génie génétique, détournement de thérapies cellulaires ou ingénierie tissulaire. Cette nouvelle technique de dopage est indétectable. [...] Nous sommes en mesure de modifier la nature, d'agir directement sur les gènes. Cela constitue un tournant considérable dans l'histoire de l'humanité.* »

Les éléments qui expliquent le comportement intellectuel d'un sportif dépassent la seule recherche de la performance. Spécialistes d'économie, les deux auteurs du livre ne réduisent pas leur propos à leur discipline. Désir mimétique, volonté de puissance, théorie des jeux, ils empruntent des concepts à la philosophie ou aux sciences économiques, et nous incitent à placer notre regard très au-dessus des rares articles qu'on peut lire sur le sujet : « *la lutte contre le dopage ne peut pas réussir si elle part du principe que les sportifs sont simplement des êtres parfaitement rationnels comparant le coût d'une sanction et la rentabilité du dopage, alors qu'ils sont, en réalité, des êtres sociaux bien plus complexes.* »

Pratiquant le raisonnement par l'absurde, le livre se demande si « *une solution alternative pourrait consister à proposer une régulation du dopage*



Bjarne Riis, vainqueur du Tour de France 1996, rayé du palmarès pour usage d'EPO

*sous contrôle médical* ». Projetant alors des futurs athlètes officiellement dopés et concourant pour les laboratoires pharmaceutiques, sujet déjà bien traité par la science-fiction, l'idée de compétition d'hommes-robots ou « augmentés », les auteurs cherchent à nous faire peur. Et ça marche... un peu.

Plus sérieusement, ils attaquent également la compétition, qui serait apparue avec notre société de marché – ce dont on se permettra de douter. Ils parlent de « *retour au jeu* » – imaginant probablement que la compétition en est absente, et s'appuient sur des termes comme le « *convivialisme* ». Entre deux citations de Jacques Généreux, économiste très proche de Jean-Luc Mélenchon, l'étude anthropologique est un peu mise de côté, au profit d'un combat contre les inégalités poussé à son paroxysme, qui entraîne certains raisonnements surprenants : « *Il faudrait régler la question fondamentale de l'égalité des chances dans le sport. Le résultat de toute confrontation sportive ne fait qu'entériner l'existence d'inégalité naturelle.* »

On pourrait objecter que c'est justement cette inégalité qui fait la beauté du sport, parsemée d'histoires de petits qui triomphent de grands. Parfois séduisant dans son approche, notamment sur la possibilité d'une décroissance du sport, le livre s'égare un peu dans une vision « égalitariste », et finit ainsi par simplifier un sujet dont il avait pourtant commencé par montrer la complexité.

## Stratégie diplomatique et dérive politique

***S'il se fonde sur l'exemple turc, L'invention d'une diplomatie émergente, l'ouvrage de Jana Jabbour porte sur un sujet qui touche tous les pays émergents : comment peut-on inventer une nouvelle diplomatie, en rapport avec les transformations économiques et sociales ?***

**par Jean-Paul Champseix**

Jana J. Jabbour

*La Turquie :*

*L'invention d'une diplomatie émergente*

Préface de Bertrand Badie

CNRS éditions, 352 p., 25 €

Le lecteur ne peut qu'être impressionné par la réflexion élaborée en Turquie, en particulier par Ahmet Davutoğlu, et par la volonté de l'AKP (Parti de la Justice et du Développement de Recep Tayyip Erdoğan) de se doter de tous les instruments du *soft power*, c'est-à-dire du pouvoir d'influence, pour y parvenir. Tout fut mis en place pour atteindre ce but, et le succès était à portée de main. Le cours des événements internationaux, cependant, en décida autrement.

Les années 1990 voient l'apparition de puissances moyennes qui ne se contentent pas d'engranger des succès économiques mais cherchent à « s'affirmer sur la scène internationale en employant des stratégies diplomatiques qui leur sont spécifiques ». Le *statu quo* est alors remis en cause par leur quête d'un nouveau statut et d'une reconnaissance à l'échelle mondiale. Le Brésil, l'Afrique du Sud, le Mexique, l'Indonésie, le Nigéria, l'Iran font partie de ce groupe. Pour la Turquie, la décennie 1980 fut celle du « décollage » économique, la suivante se caractérisa par une diversification des relations diplomatiques tournées vers l'Asie centrale et le monde arabo-musulman. Dans les années 2000 apparaît « une politique d'affirmation de soi ai-

guisée par le souvenir d'un passé impérial glorieux et par le sentiment d'une humiliation historique ». Le « retour » de la Turquie en Orient se manifeste par des relations bilatérales, des médiations de conflits, une intégration des économies turco-arabes et des offres touristiques. Jana Jabbour nuance l'idée de « néo-ottomanisme » car l'AKP ne cherche pas à effacer les frontières de Sykes-Picot [1] mais fait preuve d'un pragmatisme en prise avec la réalité du terrain.

La Turquie, pour donner une autre image d'elle-même, doit retrouver la confiance en ses propres forces. Pendant la guerre froide, elle s'était contentée d'un rôle effacé d'auxiliaire. Pour Davutoğlu, qui fut conseiller d'Erdoğan, ministre des Affaires étrangères (2009-2014) et Premier ministre (2014-2016), il faut réactiver la capacité du pays à rayonner en exploitant l'héritage ottoman. Toutefois, développer son influence dans les anciens territoires de l'Empire et « protéger » les minorités musulmanes dans les Balkans et au Caucase impliquent d'assumer son identité religieuse. L'intention est de pouvoir construire une assise régionale forte et d'accroître son influence à la charnière de l'Europe, de l'Afrique du Nord, de l'Asie centrale et orientale.

L'affirmation identitaire passe par la réhabilitation de l'Empire ottoman, d'où l'ouverture, en 2009, à Istanbul, du grand musée Panorama 1453 Fatih Müzesi, qui glorifie la conquête. Les hommages à la dynastie ottomane se multiplient et des noms de sultans sont donnés aux grands travaux. Jana Jabbour n'hésite pas à qualifier de « gaulliste » cette attitude qui invoque la gloire du passé pour revendiquer un meilleur statut sur la scène internationale. Cette civilisation turque est décrite comme supérieure parce qu'elle est par essence « bienveillante », « ouverte à l'Autre, plurielle et inclusive », et n'est pas autocentrée comme la civilisation occidentale.

Pour porter cette nouvelle doctrine qui s'oppose à celle d'Atatürk, il faut un tribun populaire capable de convaincre. Erdoğan – au départ pauvre « Turc noir » qui s'est imposé aux « Turcs blancs », urbains, éduqués, kémalistes et laïques – brille dans cet exercice d'hyper-volontarisme par son charisme et ses accents de revanche. Son palais aux 1 150 pièces et sa garde composée de seize soldats costumés à la manière des seize empires successifs l'attestent. Il est le nouveau sultan qui, dans l'esprit des classes populaires, fait respecter la Turquie devenue incontournable.

## STRATÉGIE DIPLOMATIQUE ET DÉRIVE POLITIQUE

L'essor économique fondé sur une stratégie d'industrialisation par l'exportation, souhaitée déjà en 1980 par Turgut Özal, a fait prospérer le pays. L'ouverture de « banques islamiques », en 1983, a permis d'intégrer l'épargne des citoyens pieux au système général. L'investissement des pays étrangers, et tout particulièrement ceux de l'OPEP, ont participé à cette transformation. Ainsi est apparue dans tout le pays une nouvelle bourgeoisie commerçante, religieuse et peu tournée vers les valeurs occidentales. Cette nouvelle élite se substitue à l'ancienne qui était tournée vers l'Europe et ne se souciait guère des problèmes sociaux. Au contraire, l'AKP s'est appuyé sur les masses populaires dont il a amélioré le sort par une large politique de redistribution. C'est pourquoi Jana Jabbar définit l'AKP, non pas comme un parti conservateur, mais bien plutôt comme « *un parti de changement qui s'émancipe de l'ordre ancien et propose une redéfinition de la modernité la rendant compatible avec les traditions et les valeurs de la société turque profonde* ». L'islam se trouve, en effet, étroitement associé au changement et à l'ascension sociale dans la doctrine d'un parti de « religieux nationalistes-mondialistes ».

Tout d'abord, cette formation a su jouer habilement des « standards » de l'Union européenne pour brider la tutelle de l'armée sur la vie politique. Cela lui permet d'entreprendre un rapprochement turco-arabe que les kémalistes ne souhaitaient pas. Ensuite, elle fait accepter les aspects jugés bénéfiques de la modernité occidentale, tout en rejetant les aspects négatifs comme l'individualisme et le matérialisme. Alors qu'Atatürk imposait une modernisation autoritaire « par le haut », l'AKP la rend compatible avec le fond conservateur et nationaliste.

La stratégie de la diplomatie émergente ne doit pas être de la seule responsabilité de l'État. Lorsque celui-ci n'intervient pas directement, il délègue à des groupes d'hommes d'affaires, à des think tanks et des ONG le soin de rayonner à l'étranger. La Palestine devint même « *la terre de prédilection* ». On sait que l'affaire tourna mal, en 2010, lorsqu'une flottille de bateaux humanitaires fut prise d'assaut par l'armée israélienne, provoquant la mort de neuf militants turcs. Le mouvement de Fethullah Gülen, honni aujourd'hui, avait installé des écoles sur tous les continents, affirmant que le « vrai » islam était

bien l'islam turc. N'oublions pas, dans cette liste, à côté de l'ouverture de centres culturels et l'octroi de bourses pour étudiants arabes, les nombreux feuillets qui obtinrent des succès retentissants au Moyen-Orient, ce qui fit dire qu'ils étaient porteurs d'un véritable « *Turkish way of life* ».

Ce bel édifice n'a pas résisté aux événements. En se déployant au Moyen-Orient, la diplomatie turque avait tablé sur une stabilité régionale ! Les printemps arabes semblaient pourtant permettre à la Turquie, qui hésitait à prendre parti, de passer pour un modèle. Elle reformula sans cesse son discours pour tenter de s'approprier les révoltes et se présenter comme « *une mère adoptive des révolutionnaires* ». Le *soft power* a ses limites : avec la Syrie, les relations sombrent en 2011 car Bachar el-Assad refuse de réformer comme l'y incitait Erdoğan, furieux de ne pas être entendu. Les Frères musulmans, soutenus par la Turquie, perdent le pouvoir en Égypte, à la suite du coup d'État de Fattah al-Sissi. La diplomatie turque s'enlise et soutient Daesh, dont elle sous-estime la capacité de nuisance, dans l'espoir de se débarrasser enfin de Bachar el-Assad devenu ennemi. Ankara se retrouve alors isolé et subit des contrecoups internes comme l'afflux de réfugiés, les attentats ou les tensions entre sunnites et alévis. Alors qu'en 2010 des négociations secrètes avaient été engagées avec le PKK (Le Parti des Travailleurs du Kurdistan d'Abdullah Öcalan), la guerre reprend (2015), accompagnée de la vieille hantise de voir s'installer un Kurdistan au nord de la Syrie.

Ainsi, le fameux « zéro problème » avec les voisins se transforme en « zéro voisin sans problème » ! Jana Jabbour conclut sur la fragilité du *soft power* qui peut difficilement résister aux clivages d'une région complexe, à la fois fracturée et interconnectée, pleine de rivalités et de tensions anciennes. Ajoutons à cela la dérive du régime turc, entre clientélisme et purges, qui transforme le pays, à l'instar des régimes autoritaires arabes, en État contrôlé par les services secrets. Certes, un décalage existait entre les ambitions diplomatiques et les ressources (« *overachievement* »), mais qui aurait prédit que la Turquie entrerait dans une si funeste spirale ?

1. Voir, au sujet de l'histoire de ces frontières, *Une ligne dans le sable* de James Barr (Perrin, 2017).

## Théâtre et politique sous la Révolution

***Le théâtre est un objet d'histoire désormais très couru.***

***Les uns comptent sur la magie du spectacle vivant pour rendre leur acuité aux émotions du passé ou encore nous les rendre présentes, et, somme toute, en réinventer l'événement, tel Joël Pommerat ; d'autres font le tour de ce qui a laissé ses traces – textes, critiques, images – et ce ne sont plus les seuls comédiens qui en sont les héros. Les stratégies combinées des acteurs, des auteurs, des directeurs de théâtre et de la censure organisèrent le premier vecteur de communication en milieu urbain quand la Révolution rencontra la théâtromanie de son siècle.***

**par Maïté Bouyssy**

---

**Philippe Bourdin**

*Aux origines du théâtre patriotique*  
CNRS éditions, 502 p., 29 €

---

Philippe Bourdin travaille sans répit sur le théâtre, et une longue suite d'articles dans des revues spécialisées lui permet d'aborder le problème par facettes. Il reprend ici les vertus pédagogiques dont, malgré Rousseau, on a toujours voulu investir le théâtre, depuis les jésuites jusqu'à Voltaire. L'impact des nouvelles lois qui libèrent puis contrôlent ce premier média de masse urbain intéresse autant du point de vue de la chaîne nécessaire au succès d'une production que de celui de la coprésence tumultueuse et politique d'un public pas si facilement domestiqué que cela.

Le livre présente les débats et conflits que suscite le théâtre, les principes officiels et les lois qui per-

mettent la liberté d'entreprendre ; d'où de nouveaux lieux, des scissions au sein des troupes, de nouveaux usages et l'élargissement du répertoire malgré l'inconfort des auteurs. Les trajectoires des acteurs sont non moins mouvantes, les organisateurs de spectacles doivent s'adapter aux renversements de situations et aux demandes du public ; des œuvres bien antérieures de certains auteurs classiques passèrent pour brûlantes d'actualité au bénéfice de quelque distique. De là, les péripéties qui, à l'inverse, entravèrent la carrière du *Charles IX* de Marie-Joseph Chénier, récusé pour risque d'agitation par le pourtant très modéré Bailly, maire de Paris. Prudents, des directeurs se flattent sous la Terreur de modifier les formules, de bannir le « Monsieur » et de donner du « Citoyen » sur canevan transformé, souvent simplifié. Le portrait de groupe des mutations du thème du brigand, parti du Schiller de 1782, démontre la plasticité de ce théâtre soumis aux attentes des uns et aux obligations des autres. Tout se transforme et s'adapte, se simplifie et se reprend car la vitalité du théâtre est extrême : plus de 850 créations ont eu lieu sous la Convention, 500 en l'an II, dont seulement 155 « révolutionnées » de fonds et de thème. Au printemps 1794, en pleine Terreur, sur 155 pièces, on n'en récusé que 33 et on sollicite des modifications pour 25.

La censure existe, mais pas si féroce que cela pour peu que l'Ancien Régime devienne sur la scène un enfer pavé de vices emplis de « *forfaits, crimes, assassinats, désordres, vices, méchanceté, barbarie, oppression, sensualité, avidité, rapacité, impunité, corruption, prétention, orgueil* ». On a pu parler d'une pastorale de la peur qui fonctionne sur un syncrétisme de textes et d'images. Le public voudra tout pareillement entendre les mêmes horreurs à l'encontre du Comité de salut public au lendemain du 9 Thermidor mais il veut se divertir. D'où la prédominance de formes brèves : 50 % des pièces n'ont qu'un acte, 20 % trois et moins de 5 % cinq, dans les créations parisiennes. L'autocensure et l'espoir d'un succès de circonstance suffisent à contrôler les plumes ; les auteurs menacés entendent se recréer une identité s'ils sont par trop identifiés à la monarchie passée ou, ensuite, au jacobinisme dépassé, et tant pis pour ceux dont la copie arrive avec un temps de retard. Pour se faire oublier, les comédiens, eux, partent en province ou à l'étranger, à la suite des armées, ce qui, en sus de la barrière de la langue qui réduit le public, n'est pas sans risque et nombre des troupes ambulantes que l'on entrevoit tiennent davantage du Capitaine Fracasse que des missionnaires de la liberté.

### THÉÂTRE ET POLITIQUE SOUS LA RÉVOLUTION

La comédie représente 46 % des créations de l'an II, et encore 32 % d'août à décembre 1794 (après le 9 Thermidor), quand le vaudeville et les « faits historiques » avec héros et fêtes civiques reprennent de l'autonomie. À chacun ses héros et ses cibles, parmi lesquelles, durablement, le parvenu et l'enrichi. Trois chapitres présentent des figures hautes en couleur et parfaitement emblématiques des situations concrètes : Picard, un auteur promis au meilleur avenir ; Dorfeuille, un acteur propagandiste patriote ; Pillet, un critique qui est un implacable soutien de la réaction thermidorienne. Picard fut partout joué et ses collaborateurs comme ses titres résument le mouvement politique. Dorfeuille porta d'abord la bonne parole dans l'Ouest et le Sud-Ouest. Il ne répugne à rien dans ses capucinades dont la plus célèbre est le *Miracle de la Sainte omelette* (textes et didascalies à l'appui) ; remarqué par la Convention, soutenu par Dubois-Crancé et Collot d'Herbois, il déchristianise dans les campagnes lyonnaises et condamne à mort, comme il l'avoue, sans ambages, sans preuve matérielle ni testimoniale. Enfin, Pillet se drapa dans sa posture de défenseur du bon goût classique pour accabler le théâtre jacobin.

Ajoutons que nous disposons désormais d'une impressionnante base de données pour tout le théâtre de 1600 à 1800 sur le site CESAR.org.uk (en français et en anglais, Pascale Dubus éd.) qui n'existait pas pour les pionniers de ces chantiers.

Le divertissement a donc prédominé dans ses multiples avatars : comédies-parades, comédies-proverbes, pantomimes burlesques, bluettes patriotiques, divertissements anacréontiques, allégories dramatiques, voire « pièces nègres », « utopies » et « sans-culottides dramatiques », selon une gamme mal définie qui va de la tragicomédie aux féeries. Il reste que la difficulté est grande de faire rire sans persifler, de remanier sans appauvrir. On s'entend à ruiner les autorités détrônées, à ridiculiser les nobles et les moines, on verse dans le suremploi des couleurs tricolores, ce qui demande aux acteurs beaucoup de pouvoir de conviction. Or, ils sont eux-mêmes dans l'incertitude, formés aux codes baroques. Souvent médiocres, tous ne sont pas des Talma capables de renouveler le sens du « naturel » selon les conceptions du néoclassicisme, Talma qui innove autant par son jeu que par son costume à la romaine dans le *Brutus* de Voltaire.

Certes, on a anticipé sur les planches les mesures du lendemain, le divorce ou la libération des Noirs

mais la pochade, la pièce de circonstance qui ne dépasse pas la représentation unique, plaide sans fin la vertu patriarcale, la dignité des enfants naturels ou trouvés, la famille selon les plans de la nature et de la générosité partagée ; il faut donc reprendre sans cesse les trames et les poncifs liés aux mutations sociales en cours, qui sont rapidement perçus comme des audaces convenues, tandis que les héros suscitent une rhétorique de l'éloge peu diversifiée. Or, en un acte comme en cinq, on veut rire et les genres brefs ont du mal, sur canevas simplifiés, à résister aux critiques narquoises.

Bien évidemment, le décor de la scène et de la salle peut verser dans les trois couleurs mais, sauf pratiques symboliques, on en est encore aux couleurs pastel du XVIII<sup>e</sup> siècle, rarement au rouge vif qu'adopta le XIX<sup>e</sup> siècle. Les rideaux de scène, les tableaux de fonds de scène jouent le syncrétisme pour convenir à toutes les situations ; un mélange de vues antiques à colonnades et d'habitations modernes, de bosquets et de nature avec des bustes sur piédestal, s'adapte à tous les événements. Le plus difficile est de jouer les mouvements de foule ou de soldats sur scènes étroites, avec effets spéciaux, et renfort de canonnades ou de tocsin, même quand on cherche à tout prix la sidération du public comme au Théâtre de la Gaîté, dans la pure tradition du théâtre de foire.

Cette synthèse intéresse aussi par ses index qui permettent de repérer, au-delà des grands noms, tous ceux qui se firent politiques et qui, comme Collot d'Herbois, Fabre d'Églantine ou Ronsin, ont commencé sur les planches, de quoi faire réfléchir à des vies de plagiaires par anticipation de leur sort futur.

Notons que l'opéra-comique et l'opéra ont connu parallèlement des problèmes similaires, et le livre insiste, avec juste raison, sur le terreau et la ressource que représentent les sociétés d'amateurs, partout présentes. Ce sont elles qui ont donné une certaine souplesse à la reprise en main du théâtre sous l'Empire, en 1806, quand les genres et les lieux autorisés furent limités, avec attribution par zone aux responsables de spectacles régissant une ou plusieurs troupes pour un domaine géographique déterminé. C'est alors que des sociétés d'amateurs édifièrent leur propre lieu de spectacle, selon les meilleures habitudes aristocratiques antérieures, mais on aborde alors un mode d'insécurité culturelle moindre.

## Deux nations, deux histoires

***Le musée de l'Armée consacre son exposition de printemps à l'affrontement franco-allemand de 1870-1871 et à ses suites. Un moment capital pour l'histoire des deux pays – et à terme pour l'histoire du monde – mais quelque peu oublié depuis que deux guerres mondiales ont déposé sur son souvenir une nouvelle strate de violences et de drames encore plus extraordinaires.***

**par Michel Kerautret**

**France Allemagne(s) 1870-1871**

**La guerre, la Commune, les mémoires**

**13 avril – 30 juillet 2017**

**Catalogue de l'exposition**

**Gallimard/Musée de l'Armée, 304 p., 35 €**

Pour les Français, ce fut « l'année terrible » (selon le titre d'un long poème de Victor Hugo). Dix mois qui virent la nation confrontée d'abord à la guerre franco-allemande sur une grande partie de son territoire, au siège de Paris, à la défaite et à l'amputation territoriale

(du début d'août 1870 à la fin de janvier 1871) ; puis, de mars à mai 1871, à la guerre civile dans la capitale. Ces deux séquences tragiques forment un ensemble indissociable, la Commune ayant surgi des souffrances du siège et de l'humiliation infligée par la capitulation et l'abandon de l'Alsace-Lorraine. Les canons des Versaillais et les incendies provoqués par les communards continuent l'œuvre de destruction entamée par les bombardements de l'ennemi extérieur. La paix revient sans joie au milieu des ruines et des deuils, dans le regret de la mutilation nationale et le désarroi des rancunes sociales.

Le bilan est tout autre pour l'Allemagne triomphante. Elle a certes perdu des milliers d'hommes elle aussi, mais n'a pas subi de pertes civiles ni de destructions matérielles, le conflit s'étant déroulé entièrement sur le territoire français. Elle s'enivre des victoires glorieuses qui lui ont permis de parachever son unité nationale « par le fer et par le sang », comme l'avait annoncé Bismarck, et de prendre une revanche éclatante sur la France de Louis XIV et de Napoléon. L'annexion au nouvel empire de deux anciennes provinces du Saint-Empire devenues françaises au XVI<sup>e</sup> et au XVII<sup>e</sup> siècle représente un symbole particulièrement fort. Quant aux cinq milliards d'indemnité imposés à la République, ils donneront un élan vigoureux à l'expansion économique d'une Allemagne qui avait déjà rattrapé la France avant la guerre, et la distance désormais.

Confronter ces deux histoires et ces deux perceptions, tel est l'objet de l'exposition. Le pari était risqué, tant les expériences sont différentes. Il a été gagné grâce à une collaboration exemplaire entre historiens et spécialistes des deux pays, heureusement libérés des passions de jadis, et à de nombreux prêts consentis par les musées d'outre-Rhin (musée d'histoire allemande de Berlin, musées

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

### Direction éditoriale

Jean Lacoste, Tiphaine Samoyault

### Collaborateurs

Natacha Andriamirado, Santiago Artozqui, Monique Baccelli, Ulysse Baratin, Pierre Benetti, Alban Bensa, Albert Bensoussan, Maïté Bouyssy, Jean-Paul Champseix, Sonia Combe, Norbert Czarny, Sonia Dayan-Herzbrun, Christian Descamps, Cécile Duthel, Pascal Engel, Sophie Ehrsam, Marie Étienne, Claude Fiérobe, Jacques Fressard, Georges-Arthur Goldschmidt, Dominique Goy-Blanquet, Claude Grimal, Odile Hunoult, Linda Lê, Alain Joubert, Liliane Kerjan, Gilles Lapouge, Gilbert Lascault, Monique Le Roux, Lucien Logette, Jean-Jacques Marie, Vincent Milliot, Christian Mouze, Maurice Mourier, Gabrielle Napoli, Gérard Noiret, Yves Peyré, Évelyne Pieller, 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](mailto:info@en-attendant-nadeau.fr)

### Relations publiques

Hugo Pradelle

### Correction

Claude Grimal, Gabrielle Napoli

### Lettre d'information

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

## DEUX NATIONS, DEUX HISTOIRES

militaires d'Ingolstadt et de Dresde, musées de peinture de Hambourg et de Berlin). Du côté français, outre le musée de l'Armée lui-même et plusieurs institutions nationales, on relève la présence récurrente du musée de l'Histoire vivante de Montreuil et du musée de la Guerre de 1870 de Gravelotte.

Pour accompagner l'exposition et la pérenniser en quelque sorte, le musée de l'Armée publie un beau catalogue, qui vaut par la qualité et la pertinence de ses illustrations, mais tout autant par l'intelligence et la clarté de la conception d'ensemble comme par l'érudition des détails. L'ouvrage comporte deux sections, qui s'éclairent mutuellement selon une tradition désormais éprouvée : une série d'essais thématiques pour la mise en perspective ; le catalogue proprement dit, qui reproduit et nomme les œuvres et les objets exposés, ajoutant quand il le faut d'éclairantes notices explicatives. Au total, cela forme un véritable manuel pour rafraîchir et préciser ses connaissances, mais pas seulement : on y trouve aussi de nouvelles pistes ouvertes à la réflexion, ainsi qu'un certain nombre d'informations peu connues sur différents sujets particuliers.

Pour commencer, plusieurs synthèses réussissent à faire le point, en peu de mots, sur le processus d'unification de l'Allemagne et son décollage économique au cours des décennies précédentes (Mareike König et Michel Hau), sur les origines de la guerre et l'absurde engrenage de juillet 1870 (Éric Anceau), sur les armements respectifs, Dreyse et Chassepot, canon Krupp et « canon à balles » français (Christophe Pommier). L'histoire de la guerre, divisée en deux phases par la chute du régime impérial et l'avènement de la République le 4 septembre 1870, est rappelée par une série de cartes, une chronologie et quelques mini-biographies des acteurs principaux. Elle fait place aussi à l'action, trop souvent méconnue, des garibaldiens en Bourgogne (Gilles Pécout). On relèvera enfin la réunion dans un même essai des deux sièges successifs de Paris, celui des Allemands et celui des Versaillais (Robert Tombs).

Une seconde série d'essais traite de la perception des événements par les contemporains et de la façon dont le souvenir en a été construit pour la génération suivante. Les relations culturelles, si étroites depuis toujours, ont été affectées bien sûr dans la durée, comme le montrent deux exemples : un parallèle entre Offenbach et Wagner, incarnations musicales exemplaires des nations rivales (Jean-Claude Yon) ; un sondage dans le *Journal* des Gon-

court, où Bismarck se substitue peu à peu à Heine comme le personnage le plus souvent mentionné (François Lagrange).

Mais, pour le grand public, ce sont les images qui imposent d'emblée une vision de la guerre. Du côté allemand, de nombreux peintres suivent l'armée, cependant qu'Anton Werner assiste à la proclamation de Guillaume I<sup>er</sup> comme empereur allemand, le 18 janvier 1871, dans la galerie des Glaces. Les premières œuvres sont pourtant exemptes de pathos et de gloriole, le ton est plutôt à la sobriété ou à la compassion chez Bürde, Adam ou Trübner en 1871 (Katja Protte). Même réserve côté français, avec un peu plus de noirceur peut-être, chez Carpeaux, Philippoteaux, Auguste Lançon, Neuville ou Detaille.

La photo surtout fait son entrée à grande échelle, dans les deux camps. Les techniques exigeant des temps de pose assez longs, il n'est pas question de saisir un mouvement et de montrer un épisode de combat. On fixe plutôt les résultats, les destructions immenses qui fascinent (à Strasbourg, Paris, Saint-Cloud, Meudon, etc.), mais on évite toute image macabre, à la différence des photographes américains de la guerre de Sécession quelques années plus tôt. On leur préfère des scènes de genre, la vie quotidienne des soldats au repos. Le profane découvre là une pléiade de pionniers de grand talent qui ont témoigné pour l'histoire : côté français, Blaise, Colas dit Baudelaire, Charles Winter, Adolphe Braun, Ernest Appert, ainsi qu'Yves Bondy pour les terribles photos de cadavres de communards ; côté allemand, Karl Wier, Hermann Koch, ainsi qu'un détachement spécial de l'armée trop vite dissous (voir les essais de Sylvie Le Ray-Burimi et Matthias Miller).

À cette époque, la presse n'est pas capable de reproduire directement les photos, il faut passer par l'intermédiaire de la gravure. Cela explique sans doute que toute cette documentation ait été en partie oubliée par la suite. Mais il est vrai que l'heure est bientôt à une autre phase : celle des messages officiels et de la préparation de l'avenir. Le passé doit servir à la construction (ou à la reconstruction) de la nation. Du côté allemand, la victoire de Sedan est célébrée comme une sorte de fête nationale, divers monuments sont édifiés, la colonne de la victoire à Berlin, mais surtout une série d'édifices sur les champs de bataille d'Alsace et de Lorraine – qui sont désormais en territoire d'empire : à Spicheren et Saint-Privat dès 1871, plus tard, à une échelle plus importante à Gravelotte (halle du souvenir) et à Woerth en l'honneur du Kronprinz (essai d'Éric Necker et photos). Un véritable tourisme de mémoire

**DEUX NATIONS, DEUX HISTOIRES**

apparaît alors, tel qu'on n'en avait guère connu auparavant qu'à Waterloo ou à Grossbeeren près de Berlin. C'est aussi l'heure des panoramas, présentés dans plusieurs grandes villes allemandes, peintures immenses reconstituant un champ de bataille et les épisodes les plus spectaculaires de l'affrontement.

Du côté français, il s'agit de transfigurer la défaite (Bertrand Tillier) et de faire ressortir l'héroïsme des vaincus. On met en exergue des épisodes héroïques comme Reichshoffen, Bazeilles, Gravelotte, les sorties des assiégés parisiens. Une dizaine de panoramas sont présentés dans les années 1870, donnant au spectateur l'illusion de se trouver au cœur de la bataille. Des monuments sont édifiés en l'honneur des généraux républicains et de leurs armées : Chanzy au Mans, Faidherbe à Lille. À Paris, ce sera le monument de la Défense (1883) qui a laissé son nom à tout un quartier, et le monument des aérostiers près des Ternes (Cécile Champy-Vinas). Puis on transmet aux enfants, pour mieux préparer la revanche, une sorte de légendaire glorieux, nourri de toute une littérature *ad hoc* et conforté par l'école (François Robichon). Le souvenir de la Commune est en revanche occulté, même si une mémoire particulière est entretenue par une minorité. Dans ce volume, ce sont deux Allemands (très différents) qui reçoivent la parole pour accorder un peu de compassion aux sept ou dix mille victimes ou martyrs de ces semaines tragiques : Karl Marx et Sebastian Haffner (Mathilde Benoistel).

Aujourd'hui, le souvenir de l'année terrible appartient aux musées. Des objets de toutes sortes en ont été tirés pour l'exposition et reproduits dans le catalogue, sabres, obus, fusils, cuirasses, casques à pointe prussiens ou bavarois « à chenille », canon antiaérien contre les ballons, médailles, affiches, « colombogrammes », livres, etc., un bric-à-brac émouvant pour évoquer ces heures sombres, l'héroïsme comme la souffrance. Et pour finir, quelques images de femmes entrevues au fil de l'exposition : la reine de Prusse, francophile, qui semble verser une larme sur le tableau de Menzel au moment de quitter Berlin pour le Rhin ; Marie Favier, capitaine des francs-tireurs du Doubs ; Louise Blondin, dans son cercueil de la semaine sanglante ; Katharina Weissgerber, qui soigna les blessés des deux camps à Sarrebruck au début de la guerre...

Bref, un catalogue particulièrement riche qui devrait ranimer l'intérêt pour cette période sans rouvrir les polémiques.

**Le dictionnaire  
comme livre de combat**

**Présentant son livre Des mots et des mondes : Dictionnaires, encyclopédies, grammaires, nomenclatures (1991), Henri Meschonnic contestait « l'idée qui veut que les dictionnaires soient des ouvrages didactiques, objectifs, neutres » et soulignait que beaucoup sont en réalité « des livres de combat, dont l'humour même n'est pas absent ». Dirigé par Dorian Astor, le nouveau Dictionnaire Nietzsche confirme la thèse de Meschonnic. On peut s'en réjouir. Quelques entrées inattendues surprennent. D'autres, qui ne sauraient manquer dans un tel dictionnaire (que dirait-on si l'on ne trouvait pas « Surhumain » ou « Éternel retour » !), démontent quelques idées reçues et ouvrent des perspectives stimulantes.**

**par Jacques Le Rider**

**Dorian Astor (dir.)**

**Dictionnaire Nietzsche**

**Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1 024 p., 32 €**

Un brin d'humour (et d'arbitraire) place, dans cette somme nietzschéenne, juste après Épicure un roi goth mort en 376 dans une bataille avec les Huns, Ermanaric, à qui Nietzsche, pendant ses années au lycée de Pforta (voir l'entrée « Pforta »), consacra une étude, un poème de deux cents vers et (nous apprend l'article « Musique de Nietzsche ») un poème symphonique, version piano à quatre mains (1861-1862), suivie en 1865 d'une ébauche d'opéra. Ce coq-à-l'âne, sans doute délibéré, nous rappelle que tout dictionnaire est le résultat de choix

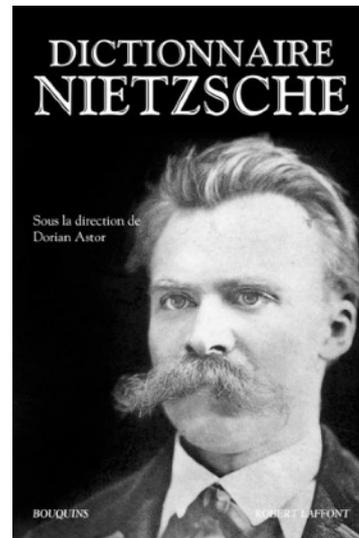
## LE DICTIONNAIRE COMME LIVRE DE COMBAT

plus ou moins contingents. Si l'on compare ce nouveau *Dictionnaire Nietzsche* au *Nietzsche-Lexikon* publié en 2009 sous la direction de Christian Niemeyer, on aperçoit autant de différences que de ressemblances. Pas d'article « Ermanaric » dans le *Lexikon*, mais pas non plus d'article « Guyau, Jean-Marie », alors que le *Dictionnaire* accorde un développement substantiel à l'auteur d'*Esquisse d'une morale sans obligation ni sanction* que Nietzsche lut en 1885. En revanche, le *Lexikon* comporte une entrée « Idiot », qui part de Dostoïevski pour arriver à Jésus et qu'on ne trouve pas dans le *Dictionnaire*.

On n'a pas l'habitude, quand on consulte un dictionnaire, de regarder la préface. Dans le cas de ce *Dictionnaire Nietzsche*, la lecture de l'avant-propos du maître d'œuvre, Dorian Astor, est pourtant recommandée. Le paradoxe de l'entreprise y fait l'objet d'une lucide (auto-)analyse : « *Un dictionnaire a toujours quelque chose de cette "abrupte uniformité d'un columbarium romain" dont parle Nietzsche dans Vérité et mensonge... On place et ordonne les noms dans de petites niches comme s'ils étaient des urnes cinéraires. On évoque leur histoire, on en rappelle les origines, les usages et les buts – et l'on croit ainsi les avoir expliqués.* »

Comment ne pas dévitaliser Nietzsche quand on le soumet à « *la tendance taxinomique, quasi taxidermique, de tout dictionnaire* » ? Après tout, l'ordre alphabétique, qui déjoue l'ordre systématique, ne convient pas si mal à un philosophe antisystématique. Dorian Astor cite le fragment posthume de l'automne 1887 : « *Je ne suis pas assez borné pour un système – pas même pour mon système.* » Depuis la publication des *Œuvres philosophiques complètes* de Nietzsche par les soins de Giorgio Colli etazzino Montinari, à qui le *Dictionnaire* consacre des articles fort instructifs, on s'est habitué à cette vision d'un Nietzsche non systématique (voir l'article « Système »), nouvelle tradition interprétative opposée à la vision du prophète de la volonté de puissance. L'histoire de ce montage à la fois désordonné et idéologiquement orienté de fragments posthumes qui a trop longtemps fait autorité est récapitulée dans l'article « Volonté de puissance ».

Il reste que la méthode philologique et critique appliquée par Colli et Montinari au corpus des textes nietzschéens, cette « méthode rigoureuse », permet « l'établissement et l'émendation des textes, accompagnés de leur explication » (*Humain, trop humain*, I, § 270 « L'art de lire »), à laquelle Nietzsche est revenu après sa période wagnérienne métaphysique



et artiste, restitue aux lecteurs la possibilité de bien lire mais n'indique pas la bonne lecture. Si elle l'avait fait, l'édition de Colli et Montinari aurait répété l'erreur du premier Nietzsche qu'analyse le passionnant article « Philologue, philologie » : « *La rénovation de la philologie dans l'esprit de la philosophie avait échoué. Nietzsche le reconnut en abandonnant sa chaire de Bâle. Il tentera désormais un scénario inverse : rénover la philosophie à partir du potentiel critique de la philologie.* »

Admettre le caractère antisystématique du projet « perspectiviste » de Nietzsche (voir l'article « Perspective, perspectivisme ») ne conduit pas à considérer ses textes comme la prolifération de points de vue éparpillés, ni à concevoir le dictionnaire Nietzsche comme une série d'articles qui ne devrait son apparence de cohésion qu'à l'ordre alphabétique. La difficulté apparaît dans l'article « Aphorisme », terme souvent confondu avec celui de fragment. Le perspectivisme ne se réduit pas au fragmentaire. « *Vous figurez-vous donc avoir forcément affaire à une œuvre fragmentaire parce qu'on vous la présente (et ne peut que la présenter ainsi) en fragments ?* », écrit Nietzsche au § 128 d'*Humain, trop humain*, II, *Opinions et sentences mêlées*, intitulé « Contre les myopes ».

Si ce *Dictionnaire Nietzsche* est une réussite, c'est qu'il ne cherche pas à compenser l'effet d'éparpillement que produit tout dictionnaire en recomposant de belles unités. Les articles les plus stimulants, et ils sont nombreux, sont ceux qui mettent en jeu, à partir d'un mot clé, la pensée nietzschéenne qui, pour citer celui qui porte le titre « Un, unité », est « *une pensée du multiple qui se garde de simplifier et de falsifier la réalité pour la ramener à des unités plus aisées à comprendre et à manipuler, et s'efforce d'en élaborer une interprétation plus fidèle et plus probe* ».

## Les âmes qui ne meurent pas

***Il ne faut pas croire Nietzsche quand il se présente comme solitaire et incompris. Sa correspondance témoigne qu'il eut des amis proches et de grande qualité intellectuelle et humaine. L'un d'entre eux, avec qui les contacts ne furent jamais rompus depuis les années d'études jusqu'au dernier jour de lucidité, aura été le philologue Erwin Rohde (1845-1898), de qui nous revient le magnifique ouvrage sur le culte de l'âme chez les Grecs. Heureux ceux qui prendront le temps de découvrir ce chef-d'œuvre.***

**par Marc Lebiez**

---

**Erwin Rohde**

*Psyché : Le culte de l'âme chez les Grecs et leur croyance à l'immortalité*

Trad. de l'allemand par Auguste Reymond  
Encre marine, 790 p., 39 €

---

Quand un tel livre nous arrive après cent vingt ans, la première tentation est de le dire vieilli. Il est de fait que les normes de la philologie ont changé : on n'écrit plus comme cela. La question est ouverte de savoir si cette discipline connaît des progrès comparables à ceux que l'on constate dans les sciences de la nature. Mais elle est secondaire car l'essentiel est d'apprécier si un tel livre est encore vivant. Point n'est besoin de connaître les objections d'un Wilamowitz pour sentir que *La naissance de la tragédie* est assez éloigné des normes de la philologie et que l'opposition de l'apollinien et du dionysiaque simplifie outrageusement les conceptions qui purent être celles des anciens Grecs. Et pourtant nous persistons à lire ce livre célèbre quoique peu célébré, convaincus de la profondeur de la vision nietzschéenne.

Erwin Rohde n'a jamais connu une notoriété comparable à celle de Nietzsche. On pourrait dire que c'est pour avoir choisi les voies de la rigueur scientifique. Ce ne serait vrai qu'en partie car les deux amis ont souvent été très proches intellectuellement aussi. Lorsque Nietzsche scandalisa le milieu des philologues, choqués par ce qu'ils jugeaient le manque de rigueur de *La naissance de la tragédie*, Rohde mit en balance son autorité dans ce milieu pour défendre ce livre dans lequel il pouvait d'ailleurs reconnaître certaines de ses propres intuitions. Lorsque, quelques années plus tard, il publia *Humain trop humain*, Nietzsche prit exemple sur les aphorismes de Rohde – qui dès lors abandonna ce mode d'écriture, trop admiratif qu'il était de la « puissance poétique » de son aîné. Même si Nietzsche supporta mal que son ami ne manifestât pas un enthousiasme absolu pour son *Zarathoustra*, et se montra même franchement désagréable quand Rohde émit quelques doutes sur l'importance de Taine, c'est encore à lui que sont adressés les ultimes billets, lors de l'effondrement mental.

Le chef-d'œuvre qui nous revient ce printemps ne se présente ni sur le mode de ce que Rohde appelait la puissance poétique de Nietzsche, ni comme un ouvrage scientifique. C'est, nourri d'une connaissance précise des textes anciens de toute nature, un effort pour comprendre ce que pensaient les Grecs quand il était question de l'âme. Pas seulement quelques philosophes, mais tous les Grecs, pour autant que les témoignages écrits donnent accès à leurs croyances et pratiques culturelles.

L'impressionnante bibliographie témoigne d'une connaissance approfondie des auteurs de la Grèce classique, sans pour autant conduire à une fastidieuse énumération des positions prises par les uns et les autres. D'une telle rhapsodie de références, nous pourrions sans doute tirer quelques belles citations utiles à qui voudrait récrire le *Cimetière marin*, mais guère de pensée. Or la force exceptionnelle de ce livre de Rohde vient de ce qu'il donne à penser. Il le fait en cherchant à entendre, au-delà de ce que les mots disent, ce qu'ils veulent dire.

Nous expérimentons ce qu'il en est de l'âme quand nous utilisons un miroir – dont un des noms possibles en français est *psyché*, soit le mot grec que nous traduisons par *âme*. Il semble que cette acception vienne de *L'Âne d'or* : la Psyché dont Éros tombe amoureux chez Apulée est une magnifique princesse, dont Aphrodite est jalouse et que la femme se contemplant dans cette grande glace mobile voudrait égaler en beauté. On peut se regarder dans un miroir sans nourrir de tels rêves, ne serait-

**LES ÂMES QUI NE MEURENT PAS**

ce que pour se raser plus commodément. Chaque fois que je me regarde ainsi, je me dédouble : l'âme est le sujet regardant et le corps est l'objet vu. De là l'idée que nous sommes composés de deux choses différentes : le corps et l'âme. Nous constatons la différence entre le regard et l'objet-œil ; cette expérience du dédoublement de notre être est tellement commune que nous peinons plus à penser l'union de l'âme et du corps qu'à vivre leur dissociation.

Les difficultés commencent lorsqu'on attribue à l'âme un mode d'être autonome, distinct de ce que serait la vie. Le cerveau produit de la pensée, l'œil est un outil indispensable de la vision ; avec la mort, le cerveau et l'œil ne sont plus que de la matière. Croire à la réalité propre de ce qui serait l'âme, c'est penser qu'à ce moment-là une certaine sorte d'être s'est séparée du corps. S'il en va ainsi, quel est le mode d'être de cette réalité qu'il faut bien dire immatérielle ? Une telle notion n'est-elle pas tout simplement contradictoire ? À supposer, d'autre part, qu'existe une telle réalité, il est difficile de ne pas la penser immortelle puisqu'elle est ce qui s'échappe du corps à l'instant de la mort. Si la mort la libère, on voit mal comment pourrait être conçue sa mort à elle au sens de sa disparition ultime.

On peut certes évoquer une forme d'immortalité de l'âme qui ne pose aucun problème métaphysique : en définissant l'âme d'un être humain comme ce qui aura été produit par sa pensée. En ce sens, on dira volontiers que vit l'âme de Beethoven chaque fois qu'est jouée une de ses symphonies, que l'âme de Wagner est présente à Bayreuth, que (l'âme de) Socrate est immortel(le) puisque la mémoire de cet homme est convoquée par tout philosophe. Si l'on voit les choses ainsi, tout est simple, clair et rationnel.

Il est beaucoup plus problématique d'attribuer un certain type de réalité à l'âme, distinct de ce qu'il en est du corps : quelle peut être cette réalité ? Rohde cerne de plus près la question en demandant où sont ces âmes immortelles qui ne sont plus dans aucun corps. Que deviennent-elles ? où vont-elles ? que font-elles ? Sa réponse, qui détermine sa méthode d'approche, est que l'on ne peut comprendre ce qu'il en est de l'âme et de son immortalité sans s'intéresser aux pratiques culturelles la concernant.

erwin rohde

**psyché**

*le culte de l'âme chez les grecs  
et leur croyance à l'immortalité*

traduction française d'Auguste REYMOND

édition revue, corrigée et augmentée par  
Alexandre MARCINKOWSKI

traduction du grec et du latin par  
Paul GAILLARDON

avant-propos par  
André HIRT



Si l'on n'aborde pas les choses ainsi, on peut lire le *Phédon* en considérant que Socrate y charge ses disciples, Platon en tête, d'assurer sa survie – intellectuelle et comme figure du sage. Cette lecture n'a rien de troublant et elle légitime un platonisme moderne. Mais ce n'est pas une façon de reconnaître l'existence de cette réalité particulière qu'est l'âme avec sa propriété d'immortalité, reconnaissance dont la plupart des philosophes modernes ne sont guère disposés à créditer (ou débiter) Platon.

La démarche de Rohde, au contraire, a pour fondement la conviction que bon nombre de Grecs croyaient effectivement à la réalité de cette âme

### LES ÂMES QUI NE MEURENT PAS

immortelle, et pour finalité d'éclaircir le sens de cette croyance. Quel que soit, en effet, le mode d'être de cette âme immortelle, il faut bien qu'elle soit quelque chose, qu'elle se manifeste de quelque manière. Si elle ne se manifeste jamais nulle part après la mort du corps qu'elle habitait, il n'y a aucun sens à la déclarer immortelle, ce n'est que manière de parler pour désigner le souvenir que les vivants conservent des morts – Cicéron le dit expressément.

Le piège dans lequel on tombe ordinairement est de s'attendre à ce que cette question soit éclaircie par les philosophes. Si l'on s'inscrit dans une perspective épicurienne, on pourra dire qu'elle l'est : par le refus pur et simple de l'existence d'une telle âme distincte du corps. Rohde considère que, dans une telle vision des choses, « *s'exprime avec un soupir de soulagement la grande fatigue d'une civilisation qui, arrivée à son apogée, ne se propose plus de nouvelles tâches* ». Il ajoute que « *cette fatigue non seulement n'a plus d'espérance mais, en toute sincérité, n'éprouve plus le désir de voir l'existence consciente se prolonger au-delà de la vie terrestre* ». C'est pourquoi « *elle s'enfonce dans le Néant* ». Un matérialiste épicurien accepterait sans doute la pertinence de cette analyse, même s'il aurait d'autres mots que ceux-ci, marqués par le contraste très violent avec le vibrant éloge d'un platonisme présenté comme un ultra-spiritualisme.

À supposer même que l'on suive Rohde dans cette lecture du platonisme, on pourrait lui objecter qu'elle n'est guère éclairante sur ce qu'il en est de cette âme immortelle, d'autant que cette interprétation est principalement fondée sur les mythes. Elle tranche ainsi avec le reste de son livre, dont toute la force tient justement au fait que son propos n'a rien de mythique, fondé qu'il est sur l'axiome que « *c'est du culte des âmes qu'est dérivée la foi en leur survivance* ». Le corollaire de cet axiome est que c'est en allant voir du côté des pratiques religieuses populaires que l'on comprendra le mieux ce qu'il en est. Pour approcher ces pratiques, les textes littéraires doivent être lus de façon en quelque sorte oblique. On se demandera par exemple ce qu'il en est de ces Érinyes que le poète tragique voit poursuivre Oreste après qu'il a tué sa mère. Et l'on dira que « *c'est de l'antique culte des âmes qu'est sortie la conception de ces démons effrayants, et c'est aux relations qu'elle soutenait avec le culte des âmes resté vivant qu'elle a dû de rester, elle aussi, vivante* ». La même conclusion pourrait être tirée du culte des héros.

Parler du culte des âmes, c'est s'intéresser au culte rendu aux morts, et donc distinguer les pratiques selon la portée qui leur est accordée. Dans Homère, et sans doute aussi pour nous, le tombeau est considéré du point de vue des vivants, qui se souviennent du mort quand ils le voient. La langue grecque le dit bien, en donnant au même mot « *sèma* » la signification de « tombeau » et celle de « signe ». On peut lui faire dire que tout signe est, en quelque manière, une sorte de tombeau (reste à savoir de quoi !) mais tel n'est pas le mouvement de la langue, pour laquelle le tombeau est le signe à quoi l'on reconnaît la présence d'une sépulture. Quand, au chant X de l'*Illiade*, Ulysse et Diomède tuent Dolon, ils prennent ses armes et les placent en haut d'un tamaris dans les branches dont ils entrelacent des roseaux pour mieux retrouver leur butin à la nuit tombée. Tel est le *sèma* : juste ce point de repère, ce signal. Pour un rationaliste, comme l'est Homère, le tombeau n'est qu'un tel signe pour le souvenir, même s'il ne contient pas les restes du défunt puisque le cadavre est brûlé.

L'autre conception du culte des morts est celle que Rohde qualifie de religieuse, sans être à même de déterminer dans quelle mesure les textes qui en parlent témoignent d'une crise religieuse qu'auraient subie les générations postérieures à Homère, ou si ces auteurs évoquent des pratiques à la fois très archaïques et conservées dans les traditions populaires. L'intéressant est que ces croyances existent et qu'elles sont directement fondées sur un culte des morts conçu non sur le mode du souvenir conservé par les vivants mais comme tentative d'apaiser les âmes des défunts. Celles-ci sont présentes dans l'univers des vivants de diverses manières toutes liées à des cultes : culte des héros, culte des divinités chtoniennes qui elles-mêmes ne seraient autres que des âmes. Une autre forme d'immortalité suppose un enlèvement *ante mortem* pour un séjour perpétuel dans les îles des Bienheureux, cet ailleurs où continuent de vivre ceux qui ne connaîtront pas la mort. Il arrive d'ailleurs que, sur les champs de bataille, les guerriers soient aidés par les âmes de héros morts plusieurs siècles auparavant. Achille, par exemple.

Les rapprochements que propose Rohde sont argumentés et suggestifs. Le lecteur est emporté par une prose limpide que n'alourdissent pas les références utiles au spécialiste car elles sont rassemblées dans une sorte de deuxième livre, parallèle, que l'on peut sans dommage ne pas lire mais où l'on peut, au contraire, chercher un miel offert en abondance. Son livre est de ceux qui passionnent. Un chef-d'œuvre immortel.

## Critiques du capitalisme

***Déjà à l'origine d'ouvrages fondateurs, Luc Boltanski (La morale à distance, Le nouvel esprit du capitalisme) et Arnaud Esquerre (Les os, les cendres et l'État) se réunissent pour un essai au long cours, porté par une hauteur de vue théorique et méthodologique impressionnante. Paru il y a six mois, Enrichissement : Une critique de la marchandise déploie de nouveaux cadres de pensée critique du capitalisme actuel en dévoilant à nouveaux frais ses structures réelles, dans lesquelles l'art et la culture apparaissent parmi d'autres comme des acteurs essentiels de l'exploitation du passé caractérisant les échanges marchands contemporains. À n'en pas douter, l'ouvrage constitue un jalon majeur dans l'histoire des pensées critiques que les deux auteurs reprennent à leur compte avec exigence et ambition.***

par Pierre Tenne

---

Luc Boltanski et Arnaud Esquerre  
*Enrichissement : Une critique de la marchandise*  
 Gallimard, 672 p., 29 €

---

Voici un ouvrage qui, à son tour, sacrifie à sa salubre inactualité ; par le temps et la longueur pris, par le dialogue avec une tradition marxiste assumée, par l'angle méthodologique choisi qui revendique la rigueur de l'errance intellectuelle contre la vogue du *big data* et des taxinomies. Tout cela fait penser qu'il faudra un certain temps pour digérer l'apport d'*Enrichissement*, dont il n'est pas à douter

qu'il délivre une pensée marquante et féconde, mais qui peut faire hésiter quant à sa réception plus large dans une actualité fascinée par un consensus tissé d'essences et de catégories. L'intelligence radicale de l'ouvrage et la haute profondeur de l'analyse à laquelle il invite ses lecteurs, sans colère ni parti pris, font presque de cette inactualité une nécessité pour qui voudra penser ce monde, dont on prononce souvent trop hâtivement l'irréductible complexité.

Luc Boltanski et Arnaud Esquerre fondent leur recherche sur une thèse et une méthodologie à la pertinence immédiatement sensible. La méthode repose sur le croisement de domaines trop souvent hermétiques : arts, culture, musées, luxe et tourisme cohabitent ainsi dans l'ensemble du livre, pour montrer que « *les interactions constantes entre ces différents domaines permettent de comprendre la façon dont chacun d'entre eux génère un profit* ». D'où la thèse voulant que ces domaines « *ont en commun de reposer sur l'exploitation d'un gisement qui n'est autre que le passé* ». La notion d'enrichissement devient alors une clé nouvelle d'analyse des recompositions de nos sociétés industrielles, de consommation, capitalistes – chacun rayera comme il l'entend les mentions inutiles –, à partir de leur entrée en crise dans les années 1970. Mettant en jeu le passé comme nouveau fond d'exploitation des marchandises, elle permet de structurer à nouveaux frais de nombreux concepts et démarches déjà bien échafaudés dans les sciences sociales et humaines des dernières décennies : à titre d'exemple, l'essor du tourisme et de l'industrie du luxe peut ainsi être mis en rapport avec le développement du *storytelling* autant que de la financiarisation mondialisée des échanges marchands, démontrant la fonction économique du monde culturel et artistique comme instance de sélection du passé susceptible d'être « enrichi » dans une telle économie.

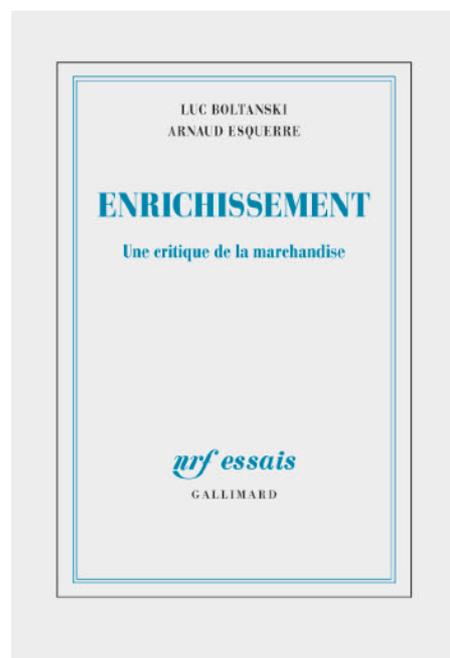
Pour étayer ce geste théorique et méthodologique (les deux instances semblant bien indissociables dans le propos des deux auteurs), *Enrichissement* déploie des exemples concrets à la force de conviction remarquablement frappante. L'articulation entre désindustrialisation et politique culturelle s'incarne ainsi dans l'histoire contemporaine de l'entreprise LVMH aussi bien que dans l'histoire territoriale de l'Aubrac ou de la politique municipale de la ville d'Arles. Dans ce dernier cas, la démonstration impressionne particulièrement : la désindustrialisation qui touche la ville méridionale à partir des années 1970 entraîne une réorientation de son activité, décidée par la mairie communiste et

## CRITIQUES DU CAPITALISME

un certain nombre d'acteurs institutionnels, vers des activités culturelles pensées explicitement par les acteurs comme une stratégie de « marque ». Dans cette perspective, la commune commence dès les années 1980 à exploiter leur patrimoine antique et industriel en l'insérant dans un *récit* plus général faisant de la ville une marque à destination d'une clientèle mondialisée de plus en plus riche : la présence des éditions Actes Sud, la création du Festival international de photographie comme la construction récente de la fondation Luma dans les anciens ateliers SNCF par Frank Gehry, sont ainsi à comprendre comme des éléments discursifs dans un récit à visée mercantile. Ou comment l'art et la culture servent avant tout à créer une marque territoriale à destination d'une clientèle globale, dont Bilbao est, pour la plupart des acteurs, le paradigme.

L'ouvrage permet dès lors d'interroger la signification et les fonctions de la « culture » sous des termes nouveaux, en les resituant dans une chronologie méconnue permettant une meilleure intelligibilité des liens entre artistes, critiques, politiques et industriels ; apport qui n'est pas le moindre de ceux offerts par *Enrichissement*. Le potentiel désaliénant du livre pour son lectorat, qu'on ose imaginer plutôt concerné par les enjeux économiques et sociaux de la « culture », est à ce titre une souffrance autant qu'une libération personnelle, et, au-delà de sa pertinence intellectuelle, invite à une réflexion politique voire existentielle féconde sur ce dont la culture est aujourd'hui le nom dans une économie de l'enrichissement organisée pour et par les riches. Le meilleur symbole de cette signification d'enrichissement apparaît chez les auteurs dans les magazines grand public produits aussi bien par Air France que *Le Monde*, où des portraits d'artistes côtoient des sélections de montres de luxe et des promotions de villes de par le monde... La mise en récit du monde qu'*Enrichissement* donne à penser est ainsi structurellement excluante, puisqu'elle met au cœur de ses narrations des objets inaccessibles au plus grand nombre, c'est-à-dire les objets originaux et authentiques par opposition aux choses de consommation courante et standard.

Les deux auteurs, dans la lignée du *Nouvel esprit du capitalisme* (de Luc Boltanski et Ève Chiapello), parviennent en outre à une force heuristique séduisante à travers une démarche qui emprunte aussi bien à la tradition de l'essai qu'à celle de l'enquête sociologique. L'intérêt de cette critique de la marchandise relativement inédite dans un XXI<sup>e</sup> siècle où tant de réflexions veulent faire l'économie du



siècle précédent réside alors également dans sa capacité à mettre au service de leur discours une (post-)modernité plurielle qu'on a rarement lue aussi clairement agencée : Deleuze et Michel de Certeau côtoient la sociologie de la collection de timbres ou de tableaux de maîtres, Lévi-Strauss et Wittgenstein conjuguent une compréhension renouvelée des formes normatives de la marchandise et des *choses* dans un cadre marchand. L'ouvrage réussit à montrer l'unité de ces références et de ces faits sociologiques, pour faire advenir ce qui au quotidien se déploie sous nos yeux mais que nous ne savions voir : l'importance de la « forme collection » comme agencement majeur d'une économie de l'enrichissement, « l'introjection du passé dans le présent », l'importance des tendances et des modes, etc.

Décrire l'ambition d'*Enrichissement* ne peut que faire conclure à son orgueilleuse démesure, cherchant à saisir une compréhension synthétique et presque totale de phénomènes à la térébrante complexité. Il serait impossible de convaincre mieux que ses auteurs qu'il s'agit bien de l'inverse à lire cet essai, dont la seule démesure réside peut-être dans sa longueur, qui en soi apparaît déjà comme un geste salutaire et nécessaire pour penser cette complexité. Luc Boltanski et Arnaud Esquerre offrent avec cette réflexion les moyens de réactiver une pensée critique efficiente autant qu'intelligente, dont la hauteur de vue et la profondeur d'analyse exceptionnelles marquent durablement les lecteurs. On ne peut qu'espérer qu'ils seront le plus nombreux possible, afin que l'inactualité conjoncturelle du livre puisse imposer sa brûlante et urgente nécessité.

## Les yeux, la bouche, le sexuel, l'informe

***Yves Le Fur conçoit une exposition riche et bien organisée, Picasso primitif. Il réunit près de trois cents œuvres. Un tiers d'entre elles sont de Picasso : peintures, sculptures, dessins, gravures.***

**par Gilbert Lascault**

*Picasso primitif*

Musée du quai Branly-Jacques Chirac  
28 mars-23 juillet 2017

Catalogue de l'exposition. Sous la direction  
d'Yves Le Fur. Musée du quai Branly-Jacques  
Chirac/Flammarion, 352 p., 49,90 €

Tu découvres les rapprochements des créations de Pablo Picasso (1881-1873) et des œuvres d'Afrique, d'Océanie, d'Amérique, d'Asie. En 1905, Picasso visite l'exposition d'art ibérique au musée du Louvre et il perçoit les sculptures (début du V<sup>e</sup> siècle avant J.-C.) provenant de récentes fouilles archéologiques. Et, en 1907, il entre « par hasard » (dit-il) au musée d'Ethnographie du Trocadéro ; selon Malraux (*La tête d'obsidienne*, 1974), Picasso éprouve alors simultanément répugnance, peur et fascination : « Quand je suis allé au Trocadéro, c'était dégoûtant. Le marché aux puces. L'odeur. J'étais tout seul. Je voulais m'en aller. Je ne parlais pas. Je restais. Je restais. J'ai compris que c'était très important : il m'arrivait quelque chose, non ?... J'ai compris pourquoi j'étais peintre. Tout seul dans ce musée affreux, avec des masques, des poupées peaux-rouges, des mannequins poussiéreux. Les demoiselles d'Avignon ont dû arriver ce jour-là mais pas du tout à cause des formes : parce que c'était ma première toile d'exorcisme, oui ! » Alors, par des œuvres non occidentales, grâce à une révolution mentale, Picasso trouve une mutation de la peinture, un exorcisme, une délivrance, une dépossession, un désenvoûtement. Picasso échappe à tout conformisme, aux répétitions, aux idées reçues.

À cette époque, après 1906, bien des artistes et des poètes s'achètent des œuvres africaines et

océaniennes : Apollinaire, Vlaminck, Derain, Braque, Matisse, des peintres allemands. Et après l'achèvement des *Demoiselles d'Avignon* (1907), Picasso (à vingt-six ans) commence sa collection d'œuvres d'arts premiers, sans doute d'abord un Tiki (îles Marquises). Par la suite, il augmentera sa grande collection d'œuvres (souvent des créateurs anonymes) et il les observe et multiplie les dessins. Les œuvres non européennes deviennent des modèles que Picasso recopie et métamorphose.

Françoise Gilot, une des compagnes de Picasso, cite des phrases de l'artiste : « *Je me suis forcé à examiner ces masques, tous ces objets que des hommes avaient exécutés dans un dessein sacré, magique, pour qu'ils servent d'intermédiaires entre eux et les forces inconnues hostiles qui les entouraient, tâchant ainsi de surmonter leur frayeur en leur donnant couleur et forme. Et alors j'ai compris que c'était le sens même de la peinture. Ce n'est pas un processus esthétique ; c'est une forme de magie qui s'interpose entre l'univers hostile et nous, une façon de saisir le pouvoir, en imposant une forme à nos terreurs comme à nos désirs.* » Les sculpteurs souvent anonymes et Picasso traduisent les angoisses et les plaisirs, la mort et les jouissances, les rêves et la vie, les luttes et l'amour. Et ils apprivoisent la violence, l'inamical, l'effroi.

Dans une lettre adressée à Apollinaire, Picasso précise : « *Mes plus grandes émotions artistiques, je les ai ressenties lorsque m'apparut soudain la sublime beauté des sculptures exécutées par les artistes anonymes de l'Afrique. Ces ouvrages d'un religieux passionné et rigoureusement logique sont ce que l'imagination humaine a produit de plus puissant et de plus beau.* » Puis Picasso s'excuse : « *Je me hâte d'ajouter que, cependant, je déteste l'exotisme.* »

Dans *La tête d'obsidienne* de Malraux, Picasso considère que Braque était trop raisonnable, trop pondéré : « *C'est aussi ça qui m'a séparé de Braque. Il aimait les Nègres, mais je vous ai dit "Parce qu'ils étaient de bonnes sculptures." Il n'en a jamais un peu peur. Les exorcismes ne l'intéressent pas. [...] Il a toujours été chez lui. Il n'est pas superstitieux.* » Picasso, lui, a aimé les fétiches, les envoûtements, les désenvoûtements. Il note : « *Tous les fétiches étaient des armes [...] Les esprits, l'inconscient, l'émotion, c'est la même chose.* » Picasso insiste alors : « *Il faut réveiller les gens. Il faudrait créer des images inacceptables. [...] Les forcer à comprendre qu'ils vivent dans un drôle de monde. Un monde pas*

**LES YEUX, LA BOUCHE,  
LE SEXUEL, L'INFORME**

rassurant. *Un monde pas comme ils croient.* » Et Françoise Gilot cite le goût de Picasso qui veut ses œuvres agressives, dangereuses : « *Je veux que mes peintures puissent se défendre, résister à l'envahisseur, comme si chaque surface était hérissée de lames de rasoir, afin que personne ne puisse y toucher sans se couper les mains.* » Ou bien, en 1957, Picasso dit à Antonina Vallentin : « *L'art est dangereux. Ou s'il est chaste, ce n'est pas de l'art.* »

Ainsi, dans l'exposition construite par Yves Le Fur, *Picasso primitif*, tu regardes tour à tour le « corps-signe », le corps qui serait « en plein-évide », les métamorphoses, la combinaison des traits animaux et humains, les assemblages de l'art de la trouvaille, les yeux, la bouche, le sexuel, l'informe.

Picasso et les artistes non occidentaux choisissent le corps-signe, tracé en quelques lignes essentielles. En 1964, le photographe-écrivain Brassäi publie ses *Conversations avec Picasso*. Picasso affirme : « *La nature n'est traduisible en peinture que par des signes. Il faut fortement viser à la ressemblance pour aboutir au signe. Pour moi, la surréalité n'est autre chose (et n'a jamais été autre chose) que cette profonde ressemblance au-delà des formes et des couleurs sous lesquelles les choses se présentent.* »

La figure entrelace les traits humains et animaux qui inscrivent les cornes, les trompes, les défenses... L'humain se protège et lutte. Très souvent, Picasso devient un Minotaure.

Ses sculptures sont des assemblages. Avec des objets trouvés, des matériaux de fortune, les artistes transforment ces objets et leur donnent une autre existence. Par exemple, une petite automobile (un jouet) devient une tête de singe ; un moule à gâteau est un visage ; une selle de vélo et un guidon sont la tête d'un taureau ; un carton gaufré devient une déesse barbare. Picasso explique à Brassäi : « *Deux trous, c'est le signe du visage, suffisant à l'évoquer sans le représenter.* » Ou bien, il lui dit : « *L'homme de la préhistoire voyait les formes dans un os, dans la bosselure d'une caverne, dans un morceau de bois... Une forme lui suggérait la femme, l'autre un bison, un autre encore la tête d'un monstre...* » Et André Breton écrit : « *La trouvaille a le pouvoir d'agrandir le monde.* »

Les yeux, les regards se multiplient dans les œuvres de Picasso. Celui-ci parle à André Malraux : « *Déplacer. Mettre les yeux dans les jambes. Contredire. Faire un œil de face et un de profil. [...] Je peins à coups de coq-à-l'âne* ». Et il précise à Brassäi : « *Deux trous, c'est bien abstrait si l'on songe à la complexité de l'homme... Ce qui est le plus abstrait est peut-être le comble de la réalité.* » Picasso représente, par exemple, une *Tête de mort* (1943) par un papier déchiré et griffé. Nous savons que bien des témoins de Picasso ont insisté sur le regard de l'artiste. Selon Éluard, ses yeux « *peut-être ne ferment jamais* » ; selon Blaise Cendrars, ses yeux « *ne clignent jamais* » ; d'après Apollinaire, ses yeux sont « *attentifs comme des fleurs qui veulent toujours contempler le soleil* ». En 1960, à Vauvenargues, son épouse Jacqueline s'aperçoit que le peintre fixe le soleil de face ; il lui dit : « *J'ai toujours regardé le soleil dans l'œil depuis mon enfance.* »

Ou bien Picasso met en évidence les bouches des hommes et des femmes, leurs baisers. La bouche est une frontière entre l'intérieur et l'extérieur ; elle permet l'ingestion, le rejet, la parole, le désir. Picasso dessine un organe de dévoration, un mollusque, un vagin denté, une fente, un trait d'union, un cri.

De nombreuses scènes de copulations apparaissent dans les tableaux et les dessins de Picasso. La pulsion bouscule et tord les corps de la femme et de l'homme. Les esprits et les fantômes des ancêtres interviennent dans l'accouplement, dans la jouissance. Parfois le phallus est triomphant, ou encore il est une entité autonome, ou aussi un fou couronné, cocasse.

Dans les sculptures et les peintures, Picasso nous expose l'informe, le ça. Tu liras peut-être le *Vocabulaire de la psychanalyse* (1967) de Jean Laplanche et J.-B. Pontalis : « *Du point de vue économique, le ça (das Es) est pour Freud le réservoir premier de l'énergie psychique ; du point de vue dynamique, il entre en conflit avec le moi et le surmoi.* » Picasso s'aventure loin au-delà des frontières indicibles, innommées. Il invente des choses informes, terribles, monstrueuses, obscures, puissantes. Il travaille à la manière des sorciers. Il crée et obéit. En 1935, il dit à Christian Zervos : « *Je me suis proposé de faire, peut-être contre ma volonté ?* »

## La fidélité à soi d'une pionnière

*On se félicitera du retour sur les écrans du personnage de Lou Andreas-Salomé. L'entreprise ne manquait pas de périls, quand on songe au succès qu'avait rencontré, voici quarante ans, le film de Liliana Cavani, Au-delà du bien et du mal (1977). Le défi est relevé, l'ambition réussie. Le portrait réalisé par Cordula Kablitz-Post, dans la catégorie film d'art et d'essai, a été bien accueilli en Allemagne, où il a été diffusé l'année précédente. La version (sous-titrée) désormais projetée dans les salles françaises ne se focalise plus sur une courte période de la vie de Lou Andreas-Salomé, présentée dans la fulgurance sulfureuse d'une rencontre avec deux des plus hautes figures de la pensée allemande. Elle déploie les grandes lignes d'une vie saisie dans la durée, jusques et y compris au cœur du grand âge.*

par Stéphane Michaud

---

**Cordula Kablitz-Post**  
*Lou Andreas-Salomé*  
113 minutes. En salles.

---

Il manquait au cinéma le récit d'une vie intense, constamment sous-tendue par une exigence d'authenticité. Cordula Kablitz-Post, la réalisatrice, dont le film est moitié moins long que celui de la réalisatrice italienne, loin d'avoir réduit son ambition par rapport au film de Cavani, l'a déplacée. Le film, avec ses scènes amoureuses et romanesques, compose un hymne à la vie, une vie de luttes, visitée par l'humour et la tendresse. Façonnée par la



poésie et modelée, à partir de la cinquantaine, par la rigueur freudienne, elle culmine dans une lucidité généreuse.

Les contraintes budgétaires auxquelles a dû se soumettre une cinéaste dont c'est là la première fiction et le premier long métrage expliquent la relative brièveté de l'œuvre. La modestie du budget entraîne l'économie des décors et des scènes, dont certaines se jouent sur un fond repris à des cartes postales d'époque. Bien des spectateurs auront gardé en mémoire l'héroïne, dans l'éclat de ses vingt ans, incarnée par Dominique Sanda. La rebelle, chez Cavani, était à la hauteur du titre nietzschéen choisi. Débordante de fougue et d'audace, la jeune femme cristallisait une crise existentielle et passionnelle majeure. L'utopie d'une trinité intellectuelle, à laquelle elle avait rallié deux brillants philosophes, Nietzsche et Paul Rée, l'un et l'autre follement épris d'elle, levait les inhibitions et libérait les démons intimes de ses partenaires. Elle débouchait sur la folie du premier et la mort du second. Lou Salomé, ennemie déclarée du mariage, qui finissait par épouser un savant orientaliste, Andreas, avait d'abord obéi à un chaos sauvage.

Cordula Kablitz-Post inscrit également l'héroïne dans les bouillonnements de son temps. Ceux qui surgissent d'abord concernent la crise du nazisme. Les premières images du film montrent Lou Andreas-Salomé en train de rédiger une lettre destinée à Freud, au printemps 1933. Elle ressent les mêmes inquiétudes sur l'avenir que son correspondant. Écrivain, thérapeute, mémorialiste, elle est éprouvée dans ses plus intimes convictions par le déferlement de la barbarie nazie qui étouffe l'université, la société civile et livre en autodafé sur la place

**LA FIDÉLITÉ À SOI D'UNE PIONNIÈRE**

publique les ouvrages de psychanalyse et ceux écrits par des auteurs juifs. La construction du scénario excède la dimension d'un biopic. La part de fiction se met au service de la vie, ici rapportée dans un va-et-vient inventif entre le regard rétrospectif des mémoires et le déroulement d'une existence.

C'est dans les archives privées de Göttingen que Cordula Kahlitz-Post a élaboré le scénario. Elle a eu connaissance de vastes pans de l'œuvre, aujourd'hui encore inconnus du public et négligés par la recherche, que j'y avais moi-même déchiffrés. Pour y avoir personnellement pratiqué bien des manuscrits inédits et constaté le caviardage de nombre de textes dénaturés par le zèle du premier exécuteur testamentaire effrayé des aveux de son héroïne, je soulignerai la pertinence du portrait que brosse la réalisatrice. Prenant le contrepied de l'idéalisation de Lou ou de son enrôlement dans des causes qui lui sont restées étrangères, le film met en relief le silence volontaire que la mémorialiste garde sur un certain nombre d'éléments de sa vie privée. Il manifeste, avec une délicate ironie typique de cette femme surprenante, les limites de l'exécuteur testamentaire qu'il met directement en scène. Ernst Pfeiffer, qui remplit l'office de secrétaire bienveillant auprès de la femme affaiblie par l'âge et dont l'acuité visuelle baisse dangereusement, est un ami dévoué. Mais la psychanalyse l'effarouche. Il craint la lumière que la cure pourrait lui apporter sur lui-même.

Le film taquine la prudence et les contradictions d'un Pfeiffer trentenaire, alors doctorant en lettres à Göttingen. Lou Andreas-Salomé, en regard, apparaît singulièrement libre, dans les dernières années de sa vie. On retrouve l'humour de celle que Malraux dit avoir interrogée dans un salon parisien : a-t-elle embrassé Nietzsche sur le Monte Sacro ? Elle lui aurait répondu dans un malicieux sourire : « *je ne me souviens plus très bien* ». Les actrices qui se relaient pour jouer Lou ont autant de finesse que de talent : Liv Lisa Fries, adolescente au charme androgyne, à qui se déclare à Saint-Petersbourg le pasteur chargé de la préparer à la confirmation, Katharina Lorenz, adulte soucieuse de son indépendance, et Nicole Heester, magnifique mémorialiste affaiblie par le diabète. Baigné dans cette liberté, le film n'a rien d'érudite ni de savant. Moins convaincant sans doute pour les rôles masculins – Nietzsche, Rilke ou Andreas, dont la silhouette policière n'évoque guère le prince du désert qu'il était –, il dresse Lou dans sa pleine stature.

**Suspense (12)****Conte meurtrier  
avec arachnide**

***Le commissaire Adamsberg,  
« plus venteux et ondoyant  
que jamais » – ce qui va peut-être  
de soi puisqu'il rentre d'un séjour  
en Islande arrosé au brennivín –,  
se penche une nouvelle fois  
dans Quand sort la recluse,  
de Fred Vargas, sur de bizarres  
énigmes : le décès dans la région  
languedocienne de vieux  
messieurs mordus par une  
araignée dont le venin n'est  
pourtant jamais fatal.***

**par Claude Grimal**

---

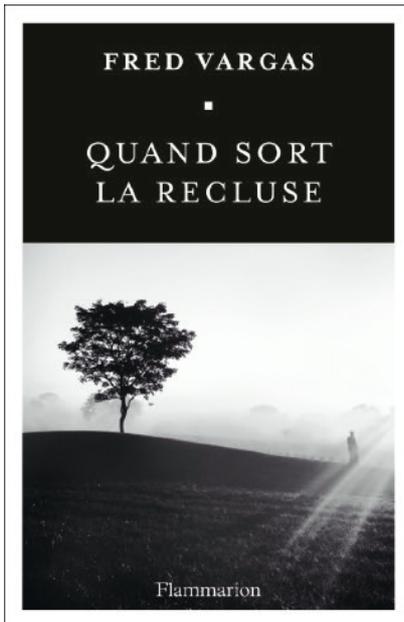
**Fred Vargas**  
*Quand sort la recluse*  
Flammarion, 479 p., 21 €

---

Ces morts étranges, que l'entourage professionnel du commissaire se refuse d'abord à croire autres que naturelles, fournissent à Fred Vargas le mystère sur lequel son personnage fétiche va pouvoir rêvasser, ruminer et divaguer. Car telles sont les méthodes d'élucidation qu'il utilise, loin devant le travail de collecte et d'analyse pourtant imposé par son activité.

C'est d'ailleurs le caractère insaisissable de Jean-Baptiste Adamsberg, manifeste dans son « *regard inconsistant et [son] sourire vague* », qui a fait de lui le héros de la petite dizaine de bestsellers que Fred Vargas lui a consacrée depuis 1991. Mais le commissaire est moins flou qu'il n'y paraît, et, si l'exercice de la rationalité ne semble pas sa qualité principale, c'est qu'il fait plutôt preuve, comme ce serait le cas d'un bon psychanalyste, d'une attention flottante ou, comme ce serait celui d'un bon analysant, d'un certain talent pour l'association libre. Et de recluses en recluses suivant les dérives de la langue, il parviendra à la solution.

## SUSPENSE (12)



En effet, dans la dernière livraison de ses aventures, les « recluses » sont le nom de ces araignées prétendument tueuses de vieillards, avant de renvoyer, au fil des pages, aux recluses du Moyen Âge ou d'aujourd'hui enfermées de leur « plein » gré ou séquestrées par leur famille ou des étrangers. Cette fécondité des mots qui s'ouvrent à plusieurs sens et permettent de voyager dans l'histoire (Vargas fut un temps archéologue médiéviste) est typique de l'auteur, et constitue le pendant dans la langue des fluctuations du commissaire Adamsberg et de son enquête.

Si le rythme un peu divagant participe au charme des « rompols » de Fred Vargas (un terme qu'elle reprend à une abréviation utilisée en librairie), l'aspect fantasque qu'introduisent son ironie légère et sa fausse naïveté y est également pour beaucoup. Ainsi le héros est-il entouré de personnages tout d'une pièce, munis de roman en roman d'une particularité physique ou d'un trait de caractère drolatique qui les « typifie » agréablement. Les dialogues, eux, peuvent être à la fois farfelus et savants, créant une jolie tension entre grande culture et littéralité du quotidien. Quant au monde français décrit, socialement et géographiquement, que ce soit celui de Paris ou de la province, il a le réalisme irréaliste d'un film de Julien Duvivier.

Bref, *Quand sort la recluse* se balade, parfois un peu trop longuement, sur ses pattes légères, comme la *Loxosceles rufescens*, (nom savant de l'araignée vargasienne), et nous balade avec elle dans un assez piquant conte meurtrier.

## Notre choix de revues (7)

*Après Le Marché de la Poésie, qui s'est tenu du 7 au 11 juin dernier place Saint-Sulpice à Paris, et une fois examiné le dossier poésie qu'En attendant Nadeau a fait paraître à cette occasion, on pourra découvrir deux revues de poésie qui y étaient présentes : Midi, revue riche et diverse qui se propose d'inventer des réseaux entre les artistes, et Triages, qui consacre son supplément annuel à Malek Alloula. Le 839<sup>e</sup> numéro de Critique s'emploie à comprendre comment le Japon est entré dans la modernité.*

par En attendant Nadeau

*Midi, n° 46-47*

Au hasard des rencontres, au Salon de la revue, au Marché de la Poésie, dans certaines librairies, on trouve la revue *Midi* que Françoise Thieck-Champin a fondée et qu'elle anime depuis 1981. La publication est si riche, si polyphonique, que le lecteur met un peu de temps à se familiariser avec elle, mais, une fois qu'il s'y est repéré, il ne peut qu'en être enchanté. *Midi* s'intéresse aussi bien à la poésie qu'à la peinture, à la prose, au théâtre, à la critique, elle donne à lire des poèmes mais aussi des correspondances, des témoignages ; à entendre des disques insérés dans le vaste ensemble que constitue chaque numéro ; à regarder des dessins et des fac-similés.

Dans le numéro 42-43, on découvre un échange de lettres datant de 1955 entre Pierre Jean Jouve et

## NOTRE CHOIX DE REVUES (12)

Suzanne Tézenas, à qui le numéro est dédié. Dans un des deux cahiers insérés, « Notices et notes des auteurs », on apprend que Suzanne Tézenas, née en 1898, accueille après la Seconde Guerre mondiale « *tout ce qui comptait en matière de littérature, de peinture et de musique contemporaine* » : Graham Greene, Henry Corbin, Eugène Ionesco, Valentine Hugo, René Daumal, Pierre Jean Jouve, Nicolas de Staël, Olivier Messiaen... C'est grâce à Suzanne Tézenas que fut montée la première pièce d'Arthur Adamov et chez elle que John Cage fit entendre en 1949 son premier concert pour piano préparé. Guy Dumur, dont elle fait la connaissance en 1943 et à qui elle consacre un cahier de la revue, écrit dans *Le Nouvel Observateur* lors de sa disparition en 1991 que « *mourait avec elle le dernier symbole d'une civilisation qu'on ne connaîtra plus que par les livres* ».

Dans le numéro 34, on lit un texte de Clarisse Francillon sur Malcolm Lowry, dont elle était la traductrice. On se souvient peut-être que Maurice Nadeau avait publié ce texte en 1960 dans *Les Lettres Nouvelles*, qu'il avait accueilli son roman *Le frère* en 1963 et que Jean José Marchand, qui écrivit jusqu'à sa mort en 2011 dans *La Quinzaine littéraire*, la tenait en grande estime.

Le dernier numéro de la revue *Midi*, le n° 46-47, fait la part belle à Alain Jouffroy, avec un choix au sein de la correspondance qu'il échangea avec Henri Michaux. Ce dernier intervint auprès de Maurice Nadeau pour que soit publiée dans *Les Lettres Nouvelles* son étude « Cerner l'incernable ». Et à partir d'Alain Jouffroy, on croise René Daumal qui fréquenta le salon de Suzanne Tézenas, Luc Dietrich, la revue *Fontaine*, des peintures d'Anne-Marie Jaccottet, de Jacques Monory, Philippe Roman, ami de Pierre Jean Jouve et Blanche Reverchon.

Il faudrait plus de quelques lignes pour rendre perceptible le foisonnant réseau que dessine la revue *Midi*, les multiples interactions qu'elle restitue entre les artistes, les éditeurs, les galeries, les salons, les événements ; une revue qui, ce faisant, raconte une histoire littéraire moins officielle, dont les protagonistes ont parfois été oubliés, mais qui n'en constituent pas moins le vrai terreau et qui en sont, tout autant que ceux dont la postérité a retenu les noms, les vrais acteurs. **M. E.**

**On peut s'abonner à la revue *Midi* ou en acheter un numéro auprès de Françoise Champin, 35 boulevard Lefebvre, 75015 Paris, ainsi que dans un certain nombre de librairies, pour 27 €.**

## Triages, n° 29

# Triages supplément

La revue *Triages*, publiée par les éditions Tarabuste, consacre chaque année un supplément à un sujet ou à un écrivain particulier. Citons les écrivains : James Sacré en 2002, Louis Calaferte en 2003, Ghérasim Luca en 2005, Antoine Emaz en 2008, Dominique Grandmont en 2011, et cette année Malek Alloula, disparu en 2015.

J'avais écrit un article sur son dernier livre, publié après sa mort, *Dans tout ce blanc* (éditions Rhubarbe, 2015), dans le numéro de *La Nouvelle Quinzaine littéraire* paru à l'été 2015. Le supplément, « Malek Alloula, absence et mutilation », apporte des informations et des éclairages nécessaires à l'œuvre d'un poète et d'un prosateur algérien très discret et à ce jour trop peu connu.

Je retiendrai de ce numéro ce qui m'a précisément séduit : l'humour, qui éclate d'autant plus dans ses nouvelles qu'il cohabite avec l'inquiétude et le tragique ; et les considérations sur la « langue fantôme ».

Dans la nouvelle « La mer de mon père », Malek Alloula raconte de quelle manière tragicomique son père fit découvrir la mer à sa femme et à ses enfants. Le pique-nique, joyeusement commencé, manque de tourner au drame. En effet, pendant que la famille qui ne sait pas nager attend sur le sable, envahie par l'inquiétude, le père part se baigner pour ne revenir, après s'être laissé porter par le courant au lieu de le combattre, qu'à la nuit tombée. « *Le calcul était bon, astucieux, mais ne tenait pas compte de notre fondamentale inaptitude à évaluer et comprendre pareille stratégie... mon père, animé d'un ultime sursaut d'orgueil qui ne pouvait en l'occurrence qu'aggraver son cas, conclut ses propos par une bien légère formule, sans doute censée décrier son auditoire traumatisé : "Et le tour fut joué ! Voilà !"* » Les enfants n'apprendront jamais à nager avec lui et cesseront d'aller à la mer pendant de longues années !

### NOTRE CHOIX DE REVUES (12)

Yamna Chadli Abdelkader explique ce que Malek Alloula entend par « langue fantôme » et comment il se situe par rapport à la langue française, « *héritée des 132 ans d'occupation coloniale française. La marginalisation de l'arabe dialectal vernaculaire et le statut de langue étrangère attribué à l'arabe classique dans le système scolaire français de l'Algérie coloniale expliquent la non-maîtrise de l'arabe* ». Malek Alloula écrit donc en français tout en refusant catégoriquement la dénomination d'écrivain francophone, à laquelle il préfère « *l'aller-retour entre l'ici parisien et un là-bas algérien* ». La langue fantôme, c'est-à-dire l'arabe dialectal algérien que parlait sa mère analphabète, est en lui vivante et sous-tend chacun de ses écrits.

Ce numéro-supplément est indispensable non seulement à la connaissance de Malek Alloula, mais aussi à celle d'une littérature habitée par l'inconfort de l'exil et l'indignation suscitée par les pratiques de la colonisation. Dans *Harem colonial : Images d'un sous-érotisme*, Alloula décrypte l'iconographie de cartes postales prétendument orientalistes qui dévoilent les seins d'Algériennes et les offrent ainsi à tous les regards.

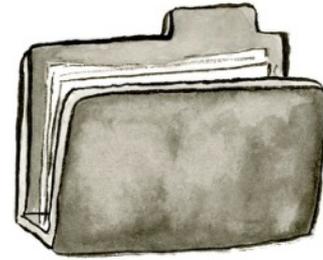
Outre celle de Yamna Chadli Abdelkader, le numéro contient les contributions de Salim Jay, Ghislain Ripault, Denise Brahimi, Éric Sarner, Fabienne Pava, Marie Étienne, Linda Lê, et la belle citation, en quatrième de couverture, de la compagne du poète, Véronique Lejeune : « *Calades et chemins d'amour. Nous voici loin, séparés de mort, et tu ne cesses de m'êtreindre.* » **M. E.**

**On peut commander la revue *Triages* aux éditions Tarabuste : rue du Fort, 36170 Saint-Benoît-du-Sault ou [directement sur son site](#). Prix : 20 € + 3 € de frais d'envoi.**

*Critique*, n° 839

# CRITIQUE

En 1983, la revue fondée par Georges Bataille intitulait « Dans le bain japonais » un numéro spécial consacré au Japon. Un tiers de siècle plus tard, le point de vue a changé. Le pays phare de l'innovation technologique et de la croissance économique pié-



tine. Même sa démographie est morose. Bien sûr, c'est encore la troisième économie mondiale, mais ce ralentissement du dynamisme est en lui-même un problème pour nous tous : d'une manière renouvelée, s'intéresser au Japon est une manière de s'interroger sur les problèmes posés par la modernité.

Il y eut d'abord, le 8 juillet 1853, la brutale irruption des croiseurs du commodore Perry dans la baie de Tokyo, forçant l'intégration du Japon dans l'espace économique mondial. Les Occidentaux ont voulu y voir l'entrée dans la modernité d'un empire insulaire qui aurait été fermé à tout avenir. Les doutes sur la légitimité d'une telle vision sont venus d'où l'on en attendait le moins la formulation : de l'opéra, avec le *Madame Butterfly* de Puccini puis celui de Busoni.

Puis, tandis que les Européens cherchaient la modernité du côté du fascisme, les militaires japonais firent la preuve de leur efficacité en la matière, avant que l'extrême modernité technique ne tombe du ciel sur Hiroshima et Nagasaki. Après quoi, le Japon militairement soumis aux Américains fit la preuve de son dynamisme économique et de son inventivité technique, et nous nous interrogeons sur ce mélange original d'extrême modernité technique et de tradition culturelle. La haute fidélité, le fax, l'ordinateur, face au futon, au tatami, à l'art des jardins. Avec peut-être un brin d'orientalisme, nous étions tentés de voir là une voie exemplaire de la modernité.

Et puis la mer a submergé les réacteurs nucléaires de Fukushima et les Japonais eux-mêmes paraissent ne plus croire en leur avenir. Qu'en est-il alors de cette modernité dont le Japon montrait la voie ? Peut-être serait-il bon, ne serait-ce que pour nous comprendre nous-mêmes, d'y voir plus clair dans la manière dont « le Japon devint moderne ». Telle est l'ambition de cette livraison de *Critique*. **M. L.**

**Le n° 839 de *Critique* s'intitule « Et le Japon devint moderne... ». On le trouvera en librairie ou sur abonnement [sur le site des éditions de Minuit](#).**