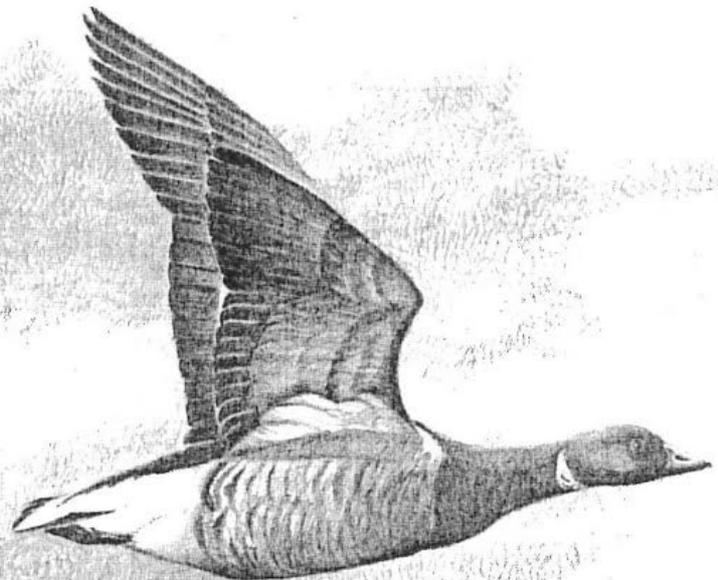
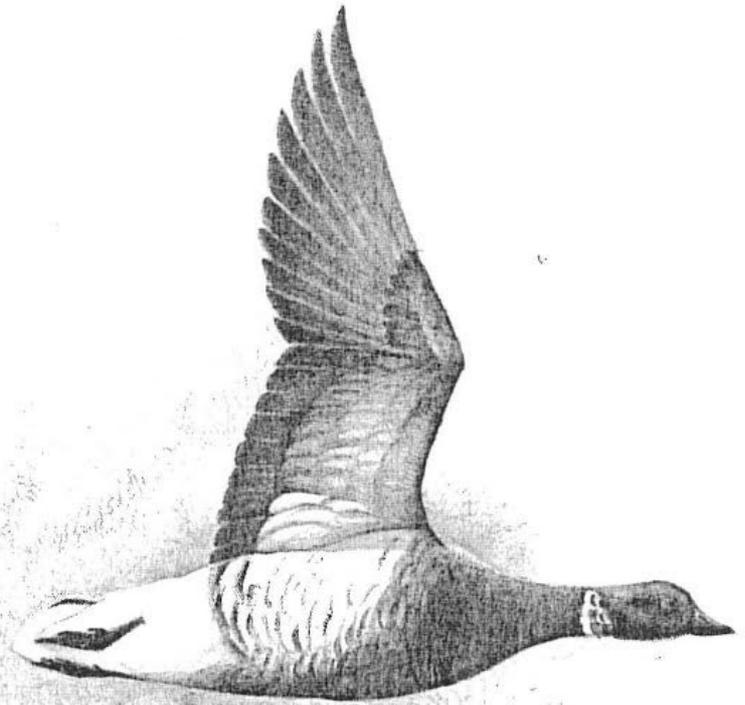
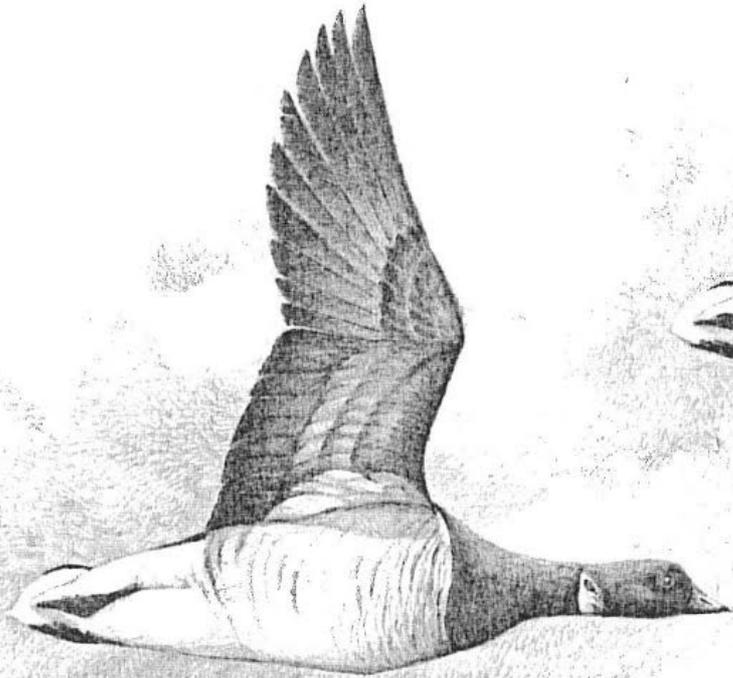


# La N

Numéro 37  
19 juillet - 29 août 2017



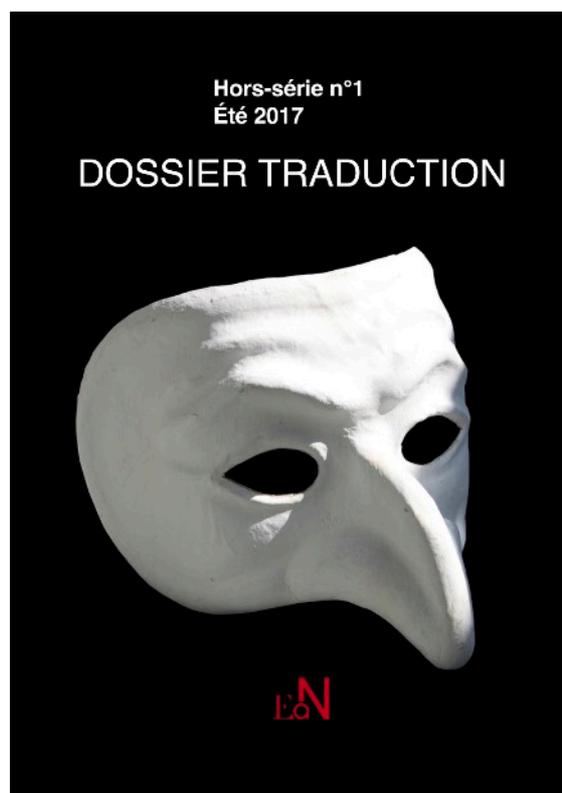
## Été 2017

**Numéro 37****En même temps**

Voici venu le temps des vacances, pendant lequel *EaN*, paradoxalement, se dédouble, avec une Double Une, qui introduit à deux parutions simultanées dans le courant de l'été : tout d'abord cinq livraisons consacrées à la *traduction* avec plus de vingt-cinq articles, plaisants ou polémiques, personnels ou théoriques, qui feront alterner témoignages de lecteurs et expériences de traducteurs. « Enfin du nouveau sur la traduction », sommes-nous tentés de dire devant ce bel ensemble dont le maître d'œuvre a été Santiago Artozqui.

En même temps nous continuons *EaN* avec un n° 37 daté du 19 juillet qui, comme d'habitude, sera complété au fil de l'été par de nombreux textes *en différé* pour vous surprendre et vous informer. Il sera question entre autres d'une machine à écrire, de jardins siciliens, d'étiquette à la cour, de livres perdus, du peintre Derain et de l'Albanie, de bien des choses en somme, en attendant notre rendez-vous du 23 août consacré à la rentrée 2017.

*J. L., 19 juillet 2017*



*Retrouvez sur notre site la version PDF de notre dossier traduction.*

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

**In memoriam** Pierre Pachet, Agnès Vaquin

**Numéro ISSN :** 2491-6315

**Responsable de la publication**

Association En attendant Nadeau

**Relations publiques**

Hugo Pradelle

**Édition**

Raphaël Czarny

**Correction**

Claude Grimal, Gabrielle Napoli

**Contact**

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

**Lettre d'information**

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

## LITTÉRATURE

**p. 3 Albin Bis**

Albin saison 2  
par Bruno Fern

**p. 5 Silvia Baron Supervielle**

Chant d'amour et de séparation  
par Shoshana Rappaport-Jaccottet

**p. 6 Olivier Dubouclez**

Almería  
par Jeanne Bacharach

**p. 8 Alexis Gloaguen**

Écrits de nature, I  
par Albert Bensoussan

**p. 10 Entretien avec Sylvain Prudhomme**

propos recueillis  
par Gabrielle Napoli

**p. 10 Pierre Pachet**

par Catherine Coquio

**p. 16 Christophe Ségas**

Remington  
par Sébastien Omont

**p. 18 Bashkim Shehu**

Le jeu, la chute du ciel  
par Jean-Paul Champseix

**p. 20 Juan Trejo**

La fin de la guerre froide  
par Albert Bensoussan

**p. 22 Ricardo Colautti**

La trilogie Sebastián Dun  
par Christian Galdón

**p. 24 Ludwig Hohl**

Le petit cheval  
par Graziella Taïeb

**p. 26 Samir Kacimi**

L'amour au tournant  
par Sonia Dayan-Herzbrun

**p. 28 Michael Krüger**

L'homme qui embrassait les arbres  
par Jean-Luc Tiesset

**p. 30 Maggie O'Farrell**

Assez de bleu dans le ciel  
par Claude Fierobe

**p. 32 Lionel Shriver**

Les Mandible  
par Liliane Kerjan

**p. 34 Pramoedya Ananta Toer**

par Linda Lê

**p. 36 Giorgio Van Straten**

Le livre des livres perdus  
par Grazielle Taïeb

**p. 37 Entretien avec Naomi Wood**

propos recueillis par Steven Sampson

**p. 40 Boris Zaitsev**

Le mont Athos et Valaam  
par Christian Mouze

**p. 42 Peter Weiss**

L'esthétique de la résistance  
par Linda Lê

**p. 44 Anise Klotz**

par Gérard Noiret

**p. 49 Abdellatif Laâbi**

Petites lumières  
par Khalid Lyamlahy

**p. 51 Christian Prigent**

Chino aime le sport  
par Jeanne Bacharach

ESSAIS,  
SCIENCES HUMAINES, ARTS**p. 53 Pierre Musso**

La religion industrielle  
par Pierre Saint-Germain

**p. 56 Martine Segalen**

Les enfants d'Achille et de Nike  
par Claude Grimal

**p. 58 Fabrice Mouthon**

Le sourire de Prométhée  
par Marc Lebiez

**p. 60 Pierre Birnbaum**

« Est-il des moyens de rendre les Juifs plus utiles et plus heureux ? »  
par Maïté Bouyssy

**p. 63 Roger Dion**

Histoire des levées de la Loire  
par Jean-Louis Tissier

**p. 65 Daria Galateria**

L'étiquette à la cour de Versailles  
par Anne Leclerc

**p. 67 Olivier Grenouilleau**

La révolution abolitionniste  
par Philippe Artières

**p. 68 Miguel Abensour**

par Florent Perrier

**p. 72 Rudolf Carnap**

L'espace  
**Franz Brentano**  
Psychologie descriptive  
par Pascal Engel

**p. 75 Édith de la Héronnière**

La sagesse vient de l'ombre  
**Georges Didi-Huberman**  
Ninfa profunda  
par Jean Lacoste

**p. 77 Francis Hofstein**

La passe de Lacan  
par Michel Plon

**p. 79 Estelle et Philippe Porret**

La formation de l'analyste  
et son désir

**Yves Lugrin**

Une analyse finie ?  
par Michel Plon

**p. 82 Une amitié artistique**

par Gilbert Lascault

**p. 84 Jerry Lewis**

par Marc Cerisuelo

## PRÉ-RENTRÉE

**p. 86 Yannick Haenel**

Tiens ferme ta couronne  
par Pierre Benetti

**p. 88 Frederika Amalia**

**Finkelstein** Survivre  
par Norbert Czarny

**p. 89 Erwan Larher**

Le livre que je ne voulais pas écrire  
par Gabrielle Napoli

**p. 91 David Lopez**

Fief  
par Hugo Pradelle

## Pourquoi soutenir EaN

Dans un monde où tout s'accélère, il faut savoir prendre le temps de lire et de réfléchir. Fort de ce constat, le collectif d'*En attendant Nadeau* a souhaité créer un journal critique, indépendant et gratuit, afin que tous puissent bénéficier de la libre circulation des savoirs.

Nos lecteurs sont les seuls garants de l'existence de notre journal. Par leurs dons, ils contribuent à préserver de toute influence commerciale le regard que nous portons sur les parutions littéraires et les débats intellectuels actuels. Rejoignez-les, [rejoignez-nous !](#)

## EaN et Mediapart

*En attendant Nadeau* est partenaire de *Mediapart*, qui publie en « avant-première » un article de son choix (figurant au sommaire de son numéro à venir) dans l'édition abonnés de *Mediapart*. Nous y disposons également d'un [blog](#).

## Bis repetita placent

***Avec un livre polymorphe paru aux éditions Louise Bottu, l'écrivain Albin Bis fait son retour. Il est, de nouveau, autant préoccupé par ses problèmes existentiels que par la cuisson du cassoulet.***

par Bruno Fern

---

**Albin Bis**

*Albin saison 2*

Illustration de Patrick Szymanek

Louise Bottu, 164 p., 14 €

---

Avec un nom pareil, il n'est guère étonnant que l'auteur ait voulu donner une suite à son premier livre paru en 2013 [chez le même éditeur](#). Quant au prénom, il le désigne, lui autant que le personnage principal dont le trait de caractère majeur répond à sa manière aux fameux mots de Baudelaire : « *De la vaporisation et de la centralisation du Moi. Tout est là.* » En effet, le dénommé Albin, bien qu'il refuse obstinément de changer – c'est-à-dire de s'améliorer, afin de satisfaire aux attentes de son éditeur – n'en finit pas d'exposer une succession d'états les plus divers, tentant ainsi d'écrire « *toujours le même livre qu'il n'a pas encore commencé* ».

Pour atteindre ce but, cet être protéiforme, ayant soi-disant dépassé un âge où l'on pourrait déceler à nouveau la trace de Baudelaire (« *J'ai plus de souvenirs que si j'avais mille ans* »), n'hésite pas à faire feu de tout bois : énumérations hétéroclites (« *le vide et le néant, le silence, la Vespa au mois d'août, l'été sec et les larmes, un château du Poitou, les Malabar, le soleil et la langue au chat, l'espoir, la soumission, Glad to be unhappy* ») ; micro-récits réalistes ou oniriques qui s'enchaînent plus ou moins (« *par exemple il se demande pourquoi il commence si souvent par à propos des phrases ou des questions qui n'ont rien à voir avec ce qui précède* ») ; notes susceptibles d'être issues d'un journal intime (*Albin saison 1* était constitué de fragments extraits d'un blog, *Albin journalier*, tenu de 2007 à 2012 à raison d'un billet quotidien) ; dialogues à l'intériorité variable ; réflexions sur l'écriture ; autoporraits mis à toutes les sauces, etc. Ces variations textuelles, parfois associées à des jeux typographiques, font écho aux incessantes métamor-

phoses de l'intéressé sous forme humaine, animale (la référence à Kafka est évidente, notamment à la page 151), voire jusque dans le monde inerte : courant d'air, bulles de champagne. Quant aux fréquentes contradictions de ce personnage-narrateur-auteur, elles lui font revendiquer comme genre littéraire celui de la « *palinodie autofictive* ».

Le lecteur retrouvera ici de nombreux éléments présents dans le premier ouvrage, outre la fréquentation des mêmes lieux (l'appartement d'Albin au septième étage, la boulangerie, la pharmacie) et des mêmes personnages (Rose-Marie dite Madame Marcel en figure maternelle souvent contredisante, l'écrivain Broutin et sa femme, l'éditeur Millot, l'ami Bob, etc.) : l'importance quasi obsessionnelle du dictionnaire (« *Sur les murs pas un seul miroir mais des dictionnaires accrochés ouverts* ») ; la fascination pour la chute, que ce soit celle d'une plume ou d'un chat ; en règle générale, un goût prononcé pour les mélanges, en particulier pour ceux qui allient des considérations triviales et des préoccupations littéraires ou philosophiques (« *le quotidien d'Albin serait hanté par deux angoisses, celle d'un cassoulet toujours incertain, celle de la certitude de sa fin, deux qui dans le fond n'en sont qu'une* »), des références pour le moins éclectiques étant glissées mine de rien – de Joe Dassin à Pascal, Céline, Rimbaud, Jankélévitch, La Fontaine et Montaigne, entre autres.

Depuis ses premiers dessins d'enfant (qu'évoque avec une fausse simplicité celui de Patrick Szymanek en couverture), Albin a été « *très tôt convaincu de l'inexistence. / De la présence, aussi* » et, plutôt que de déplorer ce défaut originel, il a choisi d'en jouer subtilement avec un humour la plupart du temps teinté d'autodérision : « *Albin troué se répand dehors, se perd se noie dans le lieu commun, fourre-tout de généralités, un jour l'une un jour l'autre, de l'œil au cul en passant par la bouche...* » ou bien « *the right place Être*



### BIS REPETITA PLACENT

*un barbare et gribouiller dans un septième douillet* ». Il pousse le(s) dédoublement(s) jus qu'à assister à son propre enterrement mais jure qu'« on ne l'y reprendra pas : Albin ne mourra plus ».

Cela dit, cet individu aux multiples facettes prend très au sérieux l'affaire du livre à écrire/ en cours d'écriture et ce d'autant plus que son éditeur a des exigences difficiles à respecter pour lui : « raconter sa vie dans l'ordre, la chronologie, tout bêtement, revenir au concret, au réel, aux choses simples », ignorant à tort ces affirmations d'Arno Schmidt (dans *Calculs*) : « Ma vie n'est pas un continuum ! [...] Une succession d'instantanés scintillants, en vrac ». ou ce poème de Raymond Federman intitulé « MOINOUS » : « JE ME DÉDOUBLE / JE ME MULTIPLIE / JE JOUE À CACHE-CACHE AVEC MOI-MÊME / JE ME DIVISE ET SUB-DIVISE ». De plus, M. Millot ne comprend pas que, malgré ses apparences foutraques, l'ouvrage présente une réelle unité tant il est indéniablement composé (comme le prouvent, par exemple, les reprises de certains textes avec de minuscules décalages qui rappellent le jeu des sept erreurs) selon un ordre qui se tiendrait à l'intersection de ceux qualifiés de géométriques et de vitaux. Bref, c'est bien Albin qui se situe du côté du vivant et, même si son malaise existentiel perce par instants, il connaît plusieurs remèdes à lui apporter dont celui-ci : « Contre les idées parasites publier chaque jour un billet. » Il faut donc imaginer Albin heureux.

## Venir au monde en exil

**Silvia Baron Supervielle, poétesse, traductrice de Borges, de Juarroz, de Marguerite Yourcenar, est née en 1934 à Buenos Aires. Elle s'est installée à Paris en 1961. D'une écriture dépouillée, *Chant d'amour et de séparation est une méditation consacrée à l'expérience de l'écart, à ce qui distingue, réunit et sépare à la fois, rendant paradoxalement proche et lointain tout objet de réflexion.***

**par Shoshana Rappaport-Jaccottet**

**Silvia Baron Supervielle**  
*Chant d'amour et de séparation*  
Gallimard, 160 p., 16,50 €

La séparation suscite le désir, et l'entretient.

De quoi (s')est-on éloigné ? De quoi vit-on séparé ? À l'aune de quel fleuve, tel fleuve qui porte, déporte également, s'amorce un second détachement ? « Je vais vers ce qu'il n'y a pas, ce qui n'est plus, ce qui nous fait défaut. [...] La nature est séparée aussi, dans un ailleurs propre, je voudrais me mélanger à elle, devenir un de ces arbres sur lesquels vibrent des feuilles d'or au long des quais. Je voudrais être le fleuve qui se jette dans l'Atlantique ou une de ces mouettes qui plongent et rebondissent au ras des eaux »

Un écrivain a-t-il une langue propre qui lui restitue son unité ? Lui qui relève d'une race d'hommes déracinés, lui dont l'identité semble fluctuer ?

La souplesse d'une langue « choisie », ainsi le français élu pour sa transparence, s'adapte-t-elle à une langue sous-jacente, langue première étrangère ? Comment l'écriture se nourrit-elle de la question de l'appartenance, de la fidélité, de la relation critique qui s'établit nécessairement ?

Lire dans plusieurs langues, comme traduire inlassablement, c'est exercer l'oreille intérieure, la

## VENIR AU MONDE EN EXIL

plus intime, celle qui « *écoute battre le sang* » celle dont « *les rêves traversent les verbes* ». Mais cela donne-t-il accès à la « réalité » tangible des langues, partant, à leur inscription en nous ?

Il y a une nécessité à quitter, car c'est un moyen d'accéder à soi, à plus qu'à soi, à la liberté. Beckett le résume ainsi : « *Lorsque avoir un jour quitté son village cesse de ressembler à une bêtise, c'est seulement alors que l'écriture commence.* »

Être en même temps pleinement d'ici et d'ailleurs, c'est exercer le droit à l'ubiquité dont rêve tout enfant imaginaire. C'est se départir de la distance, de l'idée même de la distance, c'est pouvoir la faire sienne inmanquablement, fût-ce de manière provisoire.

Nulle temporalité inquiétante ne subsiste, dès lors qu'il s'agit d'aller au-devant de l'inconnu.

« *Nous voulions trouver un autre monde. Nous cherchions le vide au loin pour lui donner une apparence extraordinaire. Notre patrie ne s'est jamais fixée. Nous restons dans l'espace pour tenter de traduire des régions éloignées et des ombres séparées qui gesticulent en silence même quand il fait nuit* », écrit Silvia Baron Supervielle.

Tant de passages d'une langue à l'autre, de traversées d'un pays à l'autre, voire tant de promesses de rivages renouvelés, donnent à voir des territoires sensibles que nous pourrions arpenter en nomades aguerris : traduire le poème, la prose, ou transposer l'expérience vivante de « *l'amour [qui] serait dans l'absence d'un être et la présence de sa voix* », c'est parvenir à transfigurer un mouvement susceptible de se reproduire : « *Je circule entre des mots qui s'évadent des langues et des heures.* »

La distance est déserte, évanouie.

Tout semble possible à nouveau. Il faut réapprendre à se souvenir, aller à la recherche de ce qui s'est perdu, de ce qui a été abandonné, dans la légère dilatation de la durée, guidé par la voix, les mots, les poèmes de Jacqueline Risset à qui le livre est dédié.

Silvia Baron Supervielle écrit : « *Meilleurs de tous les moments sont les moments sans mots* »...

## Almería, ville sans limite

***Aux portes du désert, entre la Plaza del Sordo, la calle de la Caridad, l'Alcubilla, l'Alcazaba, le narrateur vagabonde dans les ruelles d'Almería. Il tente alors de retrouver son enfance, « aussi lourde à porter qu'autrefois », son frère Rodrigo, ses amours, ses amis, madame Issambra... Olivier Dubouclez fait résonner dans son premier roman les paysages brûlants de l'enfance avec les corps et les voix de lieux et de temps souterrains.***

par Jeanne Bacharach

Olivier Dubouclez

*Almería*

Actes Sud, coll. « Un endroit où aller »

263 p., 20 €

Entre les ruelles andalouses vides le jour et envahies à la tombée de la nuit, devant les vieillards assoiffés à jamais installés sur les places de la ville, au beau milieu des courses nocturnes et des cris des enfants, dans cette ville sans limite, entre mer et désert, le passé de Rodrigo et de son frère émerge pour se dissoudre presque aussitôt. À mesure qu'ils grandissent et qu'ils s'éloignent l'un de l'autre, leur enfance s'amenuise, tombe « *comme une peau morte* » tandis que leur adolescence persiste et insiste, empêchant « *qu'on oublie ce qu'elle a eu de flou et de sauvage* ». Saisir, par les paysages et les lieux, l'ambivalence de la disparition de ce temps passé-présent, dire, par les corps, la douleur de cette peau morte qui ne tombe jamais tout à fait : Olivier Dubouclez y réussit sans conteste.

La construction du roman autour de trois grands lieux, la Plaza del Sordo, le Lycée noir et la calle Noya, souligne l'entremêlement des corps et des paysages. Comme pour mieux la dire et ne pas la laisser s'enfuir avec le temps, le narrateur fait

**ALMERIA, VILLE SANS LIMITE**

corps avec la ville dans laquelle il dessine sa propre topographie, entre l'Instituto San Vincente, le lycée, sa chambre, la maison de madame Issambra, la librairie du vieux Gillejón, puis la calle Noya, rue magique vers le désert sans limite, rue mouvante de course folle vers l'ailleurs. Cette fusion du corps et de l'espace qui témoigne de l'accroche intime du narrateur à son passé transparaît avec vigueur et émotion dans les « *vultas* » éphémères avec son frère, sur sa moto au carénage rouge, à la poursuite du désert : « *Assis sur le siège arrière, je me collais à Rodrigo. Je l'étreignais de toutes mes forces et buvais l'air tourbillonné par la vitesse qui se mélangeait à mes cheveux [...]. Nous allions de biais, lancés dans l'ombre des immeubles, et, au moins pendant ces quelques kilomètres [...], je me sentais uni à mon frère* ».

Ces échappées belles qui s'amenuisent peu à peu, Olivier Dubouclez les décrit dans toute leur puissance et leur fragilité. On y perçoit à chaque fois la ferveur ténue d'une relation fraternelle rarement aussi bien décrite dans la littérature contemporaine et qui, associée à la beauté fugitive du paysage, à sa force physique souterraine, s'anime d'un véritable souffle poétique : « *Alcazaba. / Alcubilla. / Almería. / Me voici aux portes du désert. Le ciel immobile à peine froissé de nuages. Tout est poudre. Tout volette et se disperse entre mes mains affolées.* »

C'est alors le battement du « *cœur incrusté dans [la] terre du Sud de l'Espagne* » que le narrateur parvient à nous faire sentir, faisant du paysage un corps fragile à part entière : « *Je le sens là, audessous de moi, qui se contracte et, dans un spasme, expulse tout le contenu de ses réserves de sang jusqu'aux confins du territoire – en direction de Gijón et Vigo, à l'ouest aussi, vers Badajoz ou, plus au sud, jusqu'aux marais salants d'Isla Cristina* ». Cette région, comparée par sa sécheresse à une mue de vipère, apparaît dans toute sa dimension charnelle, à l'image de la langue même d'Olivier Dubouclez, contractile, ample et retenue à la fois. Ainsi, les longues phrases lyriques alternent avec des évocations oniriques produites parfois par la seule énumération de noms de lieux, où l'on entend l'espagnol mêlé au souvenir de l'arabe, où résonne dans les diérèses, les [a] et les [l] le souffle du vent, où l'on voit et l'on imagine le bleu du ciel : « *Almadraba./ Alhamilla./ Almería.* » La langue « athlétique » se meut, entre poésie et récit, et parvient,

dans ses silences, les blancs typographiques qu'elle réserve régulièrement sur les pages à la fin comme au milieu des chapitres, à maintenir une forme de suspense narratif.

Le narrateur ne dit pas tout et c'est là aussi que réside la puissance de son récit. La mort de sa grand-mère tant aimée provoque en lui des rêves si vifs et précis qu'ils prennent peu à peu la forme d'hallucinations. On sent, à travers la description de ces moments de dépossession de soi et de désorientation, une persistance infernale, et pourtant le narrateur n'en livre aucune explication, aucune morale. Les phrases : « *Quelque chose dure et en même temps quelque chose disparaît. Cela finit toujours de cette façon-là, exactement comme tout a commencé* » viennent avec légèreté clore un moment de déroute corporelle et de déséquilibre psychique dont le narrateur maintient toute l'étrangeté.

Olivier Dubouclez laisse ses phrases, ses paragraphes et son roman respirer. Il y souffle un vent brûlant, empreint des effusions d'une terre foulée par les chevaux des westerns, où le désir du narrateur pour les corps des filles qu'il rencontre dans son adolescence peut se déployer comme nulle part ailleurs, à l'image de celui de Cressina : « *Au fur et à mesure que je l'embrasse, je trouve sur son ventre des efflorescences salées, presque piquantes. Sa peau se charge d'amertume, elle craquelle sous ma bouche. Je gagne alors le creux de ses aisselles. C'est une mer intérieure, sous des vents détraqués* ». Le désir s'y libère, rêvé ou réel – on ne sait jamais exactement –, toujours inachevé et vivant.

Cet inachèvement courageux et cet « *insupportable goût d'échec* » que le narrateur dit ressentir à propos de son frère créent un trouble qui donne à cette Almería spasmodique une vitalité saisissante, où l'on comprend l'usage du conditionnel : « *J'aurais voulu écrire la suite de cette promenade au désert. Inventer les chapitres et les dialogues qui manquaient. Trouver pour ce curieux western un héros, une mise en scène, un destin à la ligne pure* ». Où, s'inscrivant ainsi dans une histoire jamais terminée du roman français, on entend aussi quelque chose de cette voix de Frédéric Moreau qui regrette « *le défaut de ligne droite* ». C'est là sans doute aussi qu'Almería puise toute son originalité, révélant la « *triste persistance de ce qui n'avait jamais eu lieu* », l'insistance des vides et des absences, d'un passé invisible.

## La folie des saules

***C'est en philosophe à l'esprit zen qu'Alexis Gloaguen prend note de ses visions et les livre ici à Gilles Nadeau, après avoir ébloui, naguère, son père, le grand Maurice, notre maître nourricier. Mais, soucieux de sauvegarde, il nous délivre ce message que la fondation Nicolas-Hulot pour la Nature et l'Homme pourrait retenir : « C'est la rapidité croissante de la destruction des milieux, et les réactions contrastées de nos contemporains à cet égard – indifférence ou inquiétude croissantes – qui rendent nécessaire de dire ou plutôt de redire la nature aujourd'hui, et d'en montrer le caractère irremplaçable ».***

par **Albert Bensoussan**

Alexis Gloaguen

*Écrits de nature, I*

Illustrés par Jean-Pierre Delapré

Maurice Nadeau, 272 p., 25 €

Alexis Gloaguen est un homme de la nature. La sauvage, la lointaine, la pittoresque (digne d'être peinte, s'entend), authentique et vierge, celle qui avait poussé Gauguin à fuir en Bretagne, puis aux îles antillaises, puis à Tahiti et enfin aux Marqueses... Il y a chez Alexis Gloaguen une quête émerveillée de cette nature que nos yeux citadins ne savent plus voir. Et le voilà observant la plus habile tisserande, l'araignée, le plus bel envol, la libellule, dont la métamorphose lui donne une leçon de métaphysique, l'effraie aux yeux de chouette qui ne vit que dans le silence et la nuit, tout ce qui vit, palpite, vibre, vole et ne vole pas.

C'est d'après nature qu'Alexis Gloaguen déroule ici ses pages, assisté de son ami Jean-Pierre De-

lapré, artiste animalier à la plume aussi minutieuse que talentueuse. Ce premier volume d'écrits naturalistes rassemble plusieurs recueils qui, sans l'œil attentif de son éditeur, auraient fini, peut-être, aux oubliettes. Mais pour qui s'émerveille des métamorphoses de la larve qui donne naissance à la nymphe ou chrysalide, puis à la libellule, cette renaissance est signe de pérennité et guide d'existence. Les textes de Gloaguen, l'entomologiste, le naturaliste, le philosophe, le poète, franchissent ces divers postes d'observation – Bretagne, pays de Galles, Écosse, Cornouailles et Devon – pour arriver jusqu'à nous tout palpitants et voletant de leurs ailes de soie. Mais c'est le poète de Silfiac (Morbihan) qui nous parle, avec parfois un lyrisme homérique : « *Le sentier s'effarouche entre les fourches et les lames pierreuses d'un Achéron pétrifié* » – telles sont les Galles noires. Et là, dans le mystère d'une grandiose nature où les accidents de terrain sont moins pénalisants que les outrages de l'homme, les éphémères, les plus anciens insectes du monde (trois cents millions d'années, n'est-ce pas ?) – ces « *idéogrammes vivants* », cette « *réalité métaphysique* » –, donnent une leçon d'éternité, car ces insectes qui ne vivent que trois heures seront toujours là après nous, d'où cette pensée pascalienne : « *La vie humaine, puissante mais précaire, paraît à peine un segment temporel, un claquement de doigts, une étoile promise à la nova et qui éclaterait en bulle de savon* ».

En fait, l'auteur émerveillé sait toujours tirer de son observation une leçon de vie, et nous brosse, après l'intuition baudelairienne de l'albatros, cette extraordinaire définition de l'écrivain : « *Cette araignée-crabe d'un vert de jade qui, retournée à l'extrémité d'une herbe, pattes pendantes, mais n'abandonnant pas un muscle, évoque une fleur étiolée et attend la conjonction ivre d'une mouche striée : tel peut être parfois l'écrivain au contact d'un monde qui ne lui ménage pas les coups de bottes. De victime il s'inverse en être retiré et ravisseur : larve de fourmilion au fond de son entonnoir d'éboulis, ou de phrygane à l'issue de sa gaine de pierre, de cicindèle prête à jaillir de son puits, le poète devrait pouvoir capturer le miracle du monde et ses aspects détestables parmi lesquels l'humanité figure en bonne place. Comme perforent les mandibules et les chélicères, les mots doivent traiter ce qui est pour l'écrivain le sel et la chair de la réalité.* »

Mais, à l'inverse de Baudelaire, ici le poète est souverain – bien que modeste et baissant la tête,

7.02.2015 PONT-AU-CHATEAU (63)  
8h → 18h

TEMPS: Couvert à très nuageux.  
Froid. -15° à 3°

VENT: Nord-Est, modéré

— ESPÈCES OBSERVÉES

- 1 - FAUCON CRECERELLE 1+2
- 2 - GRAND CORCORAN 10+
- 3 - PIGEON RANIER 40+
- 4 - CHARDONNET 1
- 5 - HESANGE CHARBO
- 6 -
- 7 - CORNEILLE BLANCHE
- 8 - PIE
- 9 - P.D.A. 10+
- 10 - MOINEAU DOM.
- 11 - ETOURNÉAN 5.
- 11 - TOURTERELLE TURQUE 3
- 13 - ROUGE GORGE 3
- 14 - GRASSE AIGLETTE 1
- 15 - COLLETT 2
- 16 - BLAVANT DEL ROSEAUX 8
- 17 -
- 18 -
- 19 -
- 20 -
- 21 -
- 22 -




13 - VERDIER 8  
14 - ACCENTEUR 1  
15 - TROSCHEVITZ 2  
16 - PETIT PARLOUSE 25+  
17 - HERON CENDRÉ 1

8.02.2015 PONT-AU-CHATEAU (63) →  
MARIANOUÈS (63) → RANDAN (63) →  
VICHY (63) → ST. FOURCANT/SOULIE  
(63) → CHATEL-DE-NEUVILLE (63)  
→ MOUTIERS (63) → ST. PIERRE-LE-  
MOUTIERS (63) → NENERS (63) →  
POUGUES (63) → POUILLY S/LOIRE (63)  
→ LA CHARITÉ S/LOIRE (63) →  
COSNE S/LOIRE (63) → BEAURE (63)  
→ MONTARGIS (63) → NEVON (63)  
→ FONTAINEBLEAU (77) → MELUN (77)  
→ CROISSY-BEAUBOURG (77)

TEMPS: Couvert à nuageux.  
quelques éclaircies.  
Froid. Min: -4° en  
(63) → +6° Max.  
Nord. Assez fort.

VENT: Nord-Est, fort.

— ESPÈCES OBSERVÉES

- 1 - PIE VERT 11
- 2 - P.D.A.
- 3 - PIGEON RANIER
- 4 - PIE
- 5 - CORNEILLE NONNE
- 6 - TOURTERELLE TURQUE 10+
- 7 - GRASSE AIGLETTE 1+
- 8 - BUEE 1+2+3+4+5+6+7+8+9+10+11+12+13+14+15+16+17+18+19+20+21+22+23+24+25+26+27+28+29+30+31+32+33+34+35+36+37+38+39+40+41+42+43+44+45+46+47+48+49+50+51+52+53+54+55+56+57+58+59+60+61+62+63+64+65+66+67+68+69+70+71+72+73+74+75+76+77+78+79+80+81+82+83+84+85+86+87+88+89+90+91+92+93+94+95+96+97+98+99+100
- 9 - ETOURNÉAN 5
- 10 - MOINEAU DOM.




© Jean-Pierre Delapré

### LA FOLIE DES SAULES

lui qui connaît sa précarité et sa dette –, autant que peut l'être cette chouette joliment nommée la dame blanche à qui le naturaliste fournit proies délectables, mulots ou campagnols dont l'effraie vomira ensuite les déchets que son estomac ne peut assimiler, et ce sont alors, tels des gemmes mirifiques, ces boules duveteuses qui sont « *comme des géodes ou des intérieurs d'améthystes* » révélant « *un univers d'osselets, de maxillaires et de têtes de rongeurs aux incisives jaunies* ». Mais, philosophe à tout crin, Alexis Gloaguen sait toujours extraire la substantifique moelle, car c'est à nous que la nature, comme au premier jour et en son éternité, s'adresse : « *Ces fourrures de terre libèrent une odeur de temps* » : tout est dit.

Mais le seul rapace, ou disons le prédateur, est l'homme. Qui n'a en tête cette catastrophe écologique majeure qu'est la marée noire ? Voici donc un petit pingouin couvert de pétrole, qu'il faut laver et nourrir en réparant ses plumes de l'huile mortifère. On le croit sauvé, on le rend à la nature, mais il est incapable de nager, il prend l'eau car son plumage, endommagé, n'est pas encore imperméable. « *Je le ramène comme un bébé, dans une veste de treillis, tandis qu'il godille du bec* », écrit son sauveteur, qui pointe un doigt accusateur vers la folie de l'homme : « *Il sera long de restaurer ce qui fut détruit par notre inconséquence et relève aujourd'hui d'une dette sans mesure* ». Pourtant, quoi de plus beau et de plus mélodieux qu'une marée qui « *monte en clameur grave et se retire en vrilles aiguës* » ? « *Elle lance alentour ses griffes d'écume, lacets qui pétrifient les bottes et serrent l'esprit d'une panique*. » La mer est musique, et l'auteur sait bien quel parti en a tiré De-

bussy, tout comme Béla Bartók « *hantait les nuits d'été, épiant et notant les séquences des saute-relles, cigales et grillons pour sa musique future* ».

Le poète ne fait pas que s'émerveiller ; ramenant toute la nature à lui, homme qui est, ne serait-ce que parce qu'il écrit et témoigne, la mesure de toute chose, il fait corps avec la matière originelle ; sous l'invocation de Buffon, qui prêchait la patiente observation, et de Saint-Exupéry qui se voulait arbre et abri pour les oiseaux, lui qui n'était qu'une aile volante, voilà Alexis relié au premier homme. Lui qui n'est qu'un « *simple bond en attente* », il vit soudain dans l'amitié d'une grenouille qui, tournant autour de lui et le regardant, l'intronise « *au royaume des amphibiens* », et le voilà, dit-il « *restauré [...] dans [sa] nature préhistorique* ». Cette plongée dans la nature et dans le temps est découverte d'un moi, révélation d'un homme singulier dans l'immense et éternelle chaîne de la Création.

Dans la folie des saules, dans l'Éden des ruines, dans la nuit des dames blanches, dans ces traques passagères, où la poésie est seulement la respiration de cette émerveillante Nature, celui qui dit faire ici le tour de sa « *chambre à ciel ouvert* », dans « *la nuit d'un monde qui, par fatalité, nous échappe* », nous délivre, en philosophe et en poète inspiré, une magistrale leçon de vie et de survie :

*Le monde se noie dans une lueur de bruine.*

*Vers le nord glissent barges et courlis.*

*La mer oscille sur une passerelle de sable.*

*Parviendrai-je à l'orée de moi-même ?*

## Entretien avec Sylvain Prudhomme

*Comment trouve-t-on un rythme dans la langue ? Jusqu'où peut-on bousculer les formes littéraires ? Sylvain Prudhomme s'est confié sur son travail et l'origine de ses récits.*

propos recueillis  
par Gabrielle Napoli



© Denis Rouvre

Écrivain arpenteur d'ailleurs, Sylvain Prudhomme s'intéresse, dans son œuvre romanesque comme dans ses articles et essais, aux voix et aux corps, à leur musique particulière et à leur souffle. Toute sa création articule le poétique et le politique, dans une langue qui lui est propre, porteuse d'histoires qui s'ancrent dans l'Histoire. Dans le studio de Mediapart, face à Gabrielle Napoli, il s'est confié sur son travail, l'origine de ses récits...

Gabrielle Napoli avait rendu compte de [Légende](#), paru en janvier 2017.

Sylvain Prudhomme lit un extrait de son livre *Là, avait dit Bahi*.

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

## Le vertige

*Ce texte a été prononcé par Catherine Coquio lors du colloque « [Pierre Pachet, un esprit aux aguets](#) » (20-21 juin 2017), organisé à Paris 7 un an après la disparition de Pierre Pachet le 21 juin 2016.*

par Catherine Coquio

Pierre Pachet aimait Charlie Chaplin. Dans un des textes ou entretiens qu'il lui a consacrés, paru dans la revue *Trafic* [1] en 1996, il fait de lui un beau portrait, en « dandy des années 20 » : « *Là où les autres personnages se battent, marchent, progressent dans la neige, et vivent, lui il danse : il danse dans le vent et sur la neige. Son étrange familiarité avec le déséquilibre est telle que, dans la merveilleuse et angoissante scène de la cabane suspendue au-dessus du gouffre (après avoir elle-même glissé et dansé dans la neige pendant la nuit), il semble parvenir à danser dans le vide, au bord de la chute. Quand il saute in extremis de la cabane qui tombe dans l'abîme, c'est comme s'il avait pris appui sur le vide lui-même. Il transforme la peur, l'angoisse, en danse légère et en rires (enfant, au sortir des années 40, je riaais de terreur devant cette maison si fragile, si instable, cette cabane livrée au vide que l'on suit tout au long du film).* »

La scène en question, c'est dans *La Ruée vers l'or* : Big Jim et Charlot se sont endormis dans la cabane des chercheurs d'or ; pendant la nuit la tempête s'est levée ; au petit matin Charlot se lève, prépare son petit déjeuner, la cabane se met à se balancer en suivant ses déplacements. Même chose au lever de Big Jim. Les deux hommes la font si bien balancer dans un sens et dans l'autre qu'elle bascule vraiment, retenue par une corde à un rocher au-dessus du vide, ils parviennent de justesse à en sortir. À la sortie, la mine d'or est à leur portée : ils sont riches.

« *C'est comme s'il avait pris appui sur le vide lui-même.* » Ce qui fait de Charlot un dandy ce n'est pas seulement sa politesse, les signes de son élégance maintenue dans la pauvreté : c'est le mouvement aérien de son corps maladroit, sa danse « *dans le vent et sur la neige* », qui devient ici « *une danse dans le vide, au bord de la*

## LE VERTIGE

*chute* » ; c'est son habileté à sortir de la cabane qui tombe en « *prenant appui sur le vide lui-même* ». Charlot transforme l'angoisse du vide en danse et en rires. Mais le rire de l'enfant est un rire de terreur, et la vision de la cabane livrée au vide reste en mémoire.

Pierre ne savait pas danser dans le vent et sur la neige. Pas tellement non plus sur un simple parquet parisien. Chacune de celles qu'il a invitées à danser savait qu'elle allait passer un moment un peu difficile (je parle des danses qui bougent). Chacun de ceux qui se sont promenés avec lui dans la rue l'ont vu livré à l'espèce de tangage qu'était sa marche : elle le faisait souvent se cogner aux tables, se déchirer les poches de veste, un peu comme un homme semi-ivre. Et il était en effet ivre, ou plutôt il cherchait à l'être, il y travaillait : il n'était ni un stoïcien ni un hédoniste, plutôt un ascète de la griserie.

Mais il suffit d'ouvrir n'importe lequel de ses livres pour saisir de quel prix était devenu son art à lui de prendre appui sur le vide, son déséquilibre concerté ; de quelle élégance était sa pensée funambule, si habile à fouiller le chaos des émotions, ce domaine qui aimantait irrésistiblement sa pensée, pour y dessiner nettement les contours d'une idée, parfois simple et parfois compliquée, en veillant à rendre sensible le labeur de sa naissance, et à faire jaillir soudain l'émoi, d'un coin de phrase très sobre où on ne l'attendait plus.

Cet art poétique, qu'il expose dans *L'œuvre des jours* comme un art de vivre et de penser, venait d'un pacte passé avec les puissances du vide. « *L'oubli, l'ennui. J'ai passé une sorte de pacte personnel avec les puissances négatives* » : ainsi débute une partie intitulée « *L'idée sur fond d'ennui* ». Pacte un peu faustien, fondateur, aux allures mythiques. Il évoque sa fascination juvénile pour la destruction, qui lui semblait « *seulement enfouir, préserver* », et lui faisait entrevoir « *un chemin bordé de patience, de foi* ». C'est ce pacte qui a marié l'ennui et la pensée, celle-ci empêchant que l'ennui n'« *avale le monde* ». On sait tout ce que doit au père ce pacte qui a sauvé l'enfant du « *trou noir* ». « *Tu t'ennuies ? Tu n'as qu'à avoir une vie intérieure* » : *L'œuvre des jours* rejoue la scène mythique d'*Autobiographie de mon père*. Sauf qu'une vie intérieure il en a une maintenant, et l'écrivain expose son gai savoir de la Dispersion : « *une Dispersion objective, extérieure à moi, qui est dans les choses (ou*

*plutôt qui les sépare et les maintient à distance les unes des autres, ou les unes derrière les autres, masquées), dispersion que j'ai décidé d'essayer d'accepter et d'accueillir.* » C'est pourquoi l'essai est le genre qui lui convient, c'est pourquoi il préfère l'informe à la forme, la « *diversité merveilleuse des livres* » aux œuvres consacrées : car l'hésitation est plus vivante que « *l'œuvre* ». Il fait aussi l'éloge de l'amusement. Maintenant que j'ai une vie intérieure, j'ai le droit de m'amuser. De « *musarder dans l'angoisse* ».

Cet art poétique n'existerait pas sans le vertige : sans la terreur du vide et l'attraction pour le vide. Toute son œuvre est une tentative de domestiquer cela, d'en faire un jeu, d'y jouer sa vie. Tenter de dire vrai pour lui, c'était sauter dans le vide, avec les mots comme seul soutien. Comme s'il fallait prendre appui sur le vide. C'est pourquoi il était si saisissant de l'écouter parler en public, ou plutôt penser en public, de l'écouter choisir ses mots avec soin, enchaîner les phrases. Le timbre de sa voix portait la mémoire d'une possibilité d'effondrement, qui faisait de sa fermeté de pensée, de sa précision, une sorte de miracle continu. Je l'écoutais un peu comme on regarderait des trapézistes au ralenti, s'élancer dans le vide, tourner, s'attraper de justesse, et regagner l'autre côté soigneusement.

Le jeu de Pierre avec le vertige était aussi un art d'aimer – ou peut-être plutôt de vouloir retenir ou faire quelque chose de l'amour : « *Comment garder mémoire de la sensualité, des sensations, du velouté, du vertige, de la volupté de se diriger vers le vertige et d'y choir délibérément ?* » C'est dans *L'amour dans le temps*, où il parle du « *toboggan de l'amour* », et décrit le visage et le cou d'une femme offerte comme un « *cône d'attraction* » où tomber. L'amour et le plaisir, c'était aussi, pour le veuf inconsolé, un effort pour ne pas s'abandonner à la mer, un amour du rivage, un refus de se laisser noyer, un hommage au fait d'exister. Mais cet hommage se savait lié à la possibilité de tomber toujours. Au début de *L'amour dans le temps*, Pachet se demande si le chagrin qu'avait causé en lui la disparition de sa femme, « *chagrin profond comme un puits* » n'avait pas réveillé une « *passion plus ancienne* », que la vie conjugale avait mise en veilleuse : une « *sorte de passion vide, ou de passion du vide* », celle qui le tourmentait sous la forme de l'ennui quand il était enfant. Et ce « *vide intérieur* » qui « *menaçait sa vie* » se transformait à présent en disponibilité aux ren

## LE VERTIGE

contres, en hyper-réceptivité aux charmes féminins. Une « *disponibilité vide* », dit-il. Désirer, aimer, ou tenter d'aimer, c'était une nouvelle manière de ritualiser sa peur du vide, de rire de terreur.

Pachet, un dandy des années 2000. Vieil enfant-veuf tombé amoureux de l'amour. Mais dès les années 1970, il n'avait cessé de peaufiner son art du déséquilibre, en se laissant « guider », « conduire » et « orienter », d'abord par Baudelaire, relu à travers René Girard, qui lui avait appris à approcher sans frémir la violence du « lien social », à comprendre son caractère meurtrier, et « *l'impossibilité d'un pacte interhumain* ». Dandy, Pachet l'a été de plusieurs manières. Celle de Baudelaire, la plus cruelle, a compté beaucoup dans son « *plaisir aristocratique de déplaire* », mais plus encore dans son art du vertige. Au beau milieu du *Premier venu*, au chapitre « Individuation et désindividuation », on trouve le pantoum « Harmonie du soir », « *Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir / Valse mélancolique et langoureux vertige !* ». Il vient juste de gloser et citer le génial essai de Baudelaire, *De l'Essence du rire*, un essai « *proche de la philosophie* », dit-il, qui contient sa théorie du « *comique absolu* » et de « *l'homme double* » : le rire humain naît de la chute, et l'homme qui voit son semblable tomber sait qu'il peut être grand. Mais la vérité de la théorie, c'est le mouvement de la phrase qui la dit : Pachet évoque le « *style ample et liquide grâce auquel Baudelaire peut s'abandonner comme à une traversée* » (il parle de « *s'embarquer aventureusement sur une mer théologique* ») ; il évoque « *l'imagination vertigineuse* » du poète, qui décrit la pantomime violente d'un Pierrot jouant avec l'idée de la mort. Le livre sur Baudelaire semble parler du sacrifice mais en réalité il ne parle que du vertige. C'est ce que dit encore le dernier chapitre consacré à « La Corde » : « *Est-ce à dire pourtant que toute pensée soit évacuée hors de ce vertige des significations qui semble tourner au vertige religieux des mots ?* » La réponse est non, Baudelaire pense et fait penser : que « *l'art appartient à un monde sacrificiel plus vaste que lui, à savoir la société civile* ». Sa poésie fait voir une vérité : « *c'est dans l'individu et autour de lui que se joue la scène de la mise à mort.* »

Avec la lecture anthropologique de Baudelaire commence la politique de l'individu de Pachet, savant jeu de massacre intellectuel par quoi

s'élabore le rite majeur de sa pensée : ce qu'il appelle la « *pression nue de la différenciation* ». Du chaos et de la terreur naît l'individu, couvert du sang des autres et de lui-même. Mais plein de possibles à vivre.

Son immense intérêt pour « *l'événement de l'individualité* », sa fascination pour l'individu baignant dans la foule, du « *premier venu* » baudelairien à « *l'indétermination* » démocratique selon Lefort, phénomène d'ordre quasi-esthétique, viennent de ce crédit fait au vide et à la dispersion. Sa poétique du « *un à un* », qui lui fait lire passionnément Michaux, Naipaul et Rushdie, et souvent citer le *Journal* de Kafka, lui aussi hanté par la séparation des êtres, est une manière de recomposer de « *l'interhumain* » là où la société le rend impossible. Chacun des dandysmes de Pierre a été une passion de l'individu, passion d'être ou de devenir un individu, qui lui fit aimer même la colère de Naipaul, et lui pardonner son impolitesse. Le vertige du multiple devient ouverture, plongée salutaire dans les choses, approfondissement, les jours deviennent « *œuvre des jours* » : cette magie ne se distingue pas du plaisir d'éprouver des émotions, chacune rituellement confiée à l'analyse. On pourrait en donner mille exemples, comme son éloge du « *rendez-vous réussi* » : « *Donner rendez-vous, c'est toujours une façon de lutter contre la désorientation généralisée, contre le flux universel des lieux et des moments* ». (*L'œuvre des jours*) ; mais le comble du « *rdv réussi* » c'est la rencontre de hasard dans la rue ou l'autobus : ce qui a lieu là, « *c'est la réussite du rendez-vous éternel entre ceux qui se sentent proches au milieu de la mer humaine* ».

Pour ce qui est de se sentir proche, Pachet avait des talents qui propres à contrebalancer son indéni-able talent pour la muflerie : il savait transformer des gestes simples en rituels intimes, en secrets, des secrets qu'il lui fallait s'expliquer à lui-même, et souvent dévoiler aux autres. Car ces rituels puisaient leur inspiration d'un vertige à muer en pacte, pour pouvoir en partager quelque chose avec quelqu'un, ou quelqu'une. Vouloir être un individu, c'est revenir de loin, c'est sortir du vertige du rien, ou de la foule. C'est aussi s'y replonger à plaisir, s'embarquer sur la « *mer humaine* », examiner la pensée se faire et se défaire, et l'amour s'émietter dans le temps, se trahir à l'infini. Comme on se trahit soi, et c'est bien : l'individu est le nom du devoir que l'on a d'être celui que l'on est, mais plus encore du désir d'être à soi-même infidèle et inconstant.

## LE VERTIGE

Être un individu, c'est recomposer sans cesse avec l'ennui ou la terreur de l'enfant. C'est raconter de quoi j'ai peur et comprendre pourquoi je dois parler de ma peur. Une peur absolue – comme Baudelaire parlait de comique absolu.

Pierre Pachet, le fils de Simkha Opatchevsky, avait dû composer avec plusieurs vides, dont un d'importance, qu'il avait entrevu à travers l'angoisse de ses parents dans les années 1940, et l'absence de ses grands-parents, qu'il dit quelque part « *constitutive* ». Le rire nerveux de l'enfant devant la cabane de Charlot, il le situe « *au sortir des années 40* ». Ce rire fait sortir des années de terreur. Pas de la terreur.

Ce rire de terreur, je l'entends résonner lointainement en lisant une autre scène, qui concerne cette fois l'homme âgé, le veuf : c'est une scène que raconte l'auteur d'*Adieu*, le livre où il tente de se soigner du vertige d'avoir perdu Soizic. C'est vers la fin, il raconte un rêve qu'il a fait le 14 novembre 1999, plusieurs mois après sa mort : « *La seule indication que j'aie eue d'avoir un peu dormi est une sorte de rêve où Soizic me portait sur ses épaules tout en haut d'une échelle, ou d'un immeuble. J'avais le vertige ; elle me disait de ne pas regarder vers le bas. Et elle ? son vertige ? Je me faisais la réflexion que je comptais sur son courage, sur sa vaillance.* »

Dans *Adieu*, Soizic incarne la vie vaillante, cette vaillance qui la rend apte à « *accueillir la nuit* » dans son sommeil à elle, source de vie à quoi il veut être absolument fidèle. Que soit morte la femme qui était la vie même, qu'elle ne soit plus nulle part, telle est la cause du vertige, non dénué d'horreur : morte, elle est toujours « *intensément vivante* », il la sent « *frémir, là-bas, derrière la porte de la mort* ». Cette absence engendre une nouvelle peur en lui : « *Depuis qu'elle ne vit plus, la vieillesse et la mort me font peur, comme si elles devaient détruire plus, plus que moi* », et ce « *plus que moi* » n'est autre que le monde. Cette « *peur nouvelle* » est celle d'une disparition sans reste, sans celle qui aurait pu, dit-il, « *conserver l'essentiel* » : or cet « *essentiel* » qu'est-il sinon le « *douloureux secret* » du lien d'amour qui accroche deux vies l'une à l'autre dans le temps ? Là-haut, on ne peut plus sauter de l'échelle comme de la cabane qui tombe. Mais on peut se laisser conduire par celle qui a disparu : Soizic, qui l'a emmené en haut, trop haut, lui dé-

livre son remède en lui disant de ne pas regarder vers le bas.

Il y a beaucoup de choses bouleversantes dans ce rêve où le veuf est porté sur les épaules de sa femme disparue, mais le plus remuant c'est la question laissée en suspens : « *Et elle ? son vertige ?* ». Ces deux petites questions condensent l'effort désespéré du livre : comment partager la conscience de son épouse, entrer dans son âme, comprendre ses idées et ses émotions, le rapport qu'elle avait à sa vie. On suit cet effort tout au long du livre, celui d'un deuil qui voudrait se muer en « *langoureux vertige* », le plus longtemps possible (« *Ce n'est pas fini* », dit la fin).

Ces deux questions, « *Et elle ? son vertige ?* », disent aussi l'effort d'un homme pour entrer dans l'âme d'une femme, pour éprouver ce qu'elle peut éprouver. Cet effort était chez Pierre un talent exceptionnel, et un besoin. Ce besoin ne se confondait pas avec le désir érotique, ni même avec l'amour : c'est ce que montre *Sans amour*, consacré aux mystérieuses amies seules.

Ce besoin ne se distinguait pas de son souci pour le monde, lui aussi exceptionnel.

Souvent, dans ses livres, surgit l'image d'un monde qui s'effondrerait si on ne réalisait pas certains gestes vitaux ou moralement nécessaires : ceux de la solidarité ou de la compassion. Aller voir sa mère malade jusqu'au bout, c'est « *une des 613 mitzvot de la Loi juive* » et un devoir chrétien : « *je ne mets pas cela en cause, sans quoi c'est tout le monde humain qui s'effondre* », lit-on dans *Devant ma mère*. Mais il ajoute : « *Mais cela aussi, j'ai envie de l'examiner, de le suspendre* », c'est-à-dire de « *regarder ce qui se passe dans ce cas très particulier* ». La loi tombe sous le sens, il faut la respecter, mais aussi pouvoir la suspendre. Car le réel, lui, ne tombe pas sous le sens. Il faut se battre pour lui, pour « *l'honneur de la réalité* ». Il faut « *regarder* », cela augmente le lien de soi au monde, lui donne plus de consistance, sinon d'assise. Comme s'il fallait prendre appui sur le vide lui-même.

Ce monde menacé d'extinction menace l'individu d'irréalité. On lit dans *Adieu* : « *j'ai éprouvé et j'éprouve encore l'atroce sentiment d'être égaré loin du réel, et de devenir moi-même irréel : atténué, flottant, sans contours ni substance.* » Cette bascule dans l'irréalité, il la vivait constamment et se battait contre ; l'écriture lui

## LE VERTIGE

servait à cela, celle du Journal, celle de ses livres : c'était une manière de reprendre appui sur le vide pour faire tanguer la cabane et sortir juste avant qu'elle ne tombe, se sauver du trou noir de l'ennui, reprendre pied sur le sol et devenir plus riche. Toute sa pensée, me semble-t-il, vient d'un effort pour s'approcher du vertige en en tirant une force, une puissance d'ouverture, une puissance d'expansion même, comme il le dit, dans Sans amour, à propos de sa découverte de Jean-Sébastien Bach : « *il était possible d'ouvrir l'ennui à cette forme en expansion indéfinie qu'était la musique : si on acceptait de l'écouter, de la laisser développer votre attention, elle passait un pacte avec ce qu'était en définitive l'ennui, à savoir une vie intérieure informe et agitée, une vitalité confuse, empêtrée, en attente de formes, le chaos originel revenu se poser sur le monde.* » La condition du pacte c'est le développement de « l'attention » – faculté dont Malebranche avait dit qu'elle était la « *prière naturelle de l'âme* » : l'attention transforme l'ennui, « *inertie mentale dans laquelle les pensées tournaient en rond* », en « *joie d'avoir un espace de résonance en soi.* »

Cette fragilité du monde a profondément à voir avec l'histoire : celle de son père et de sa mère, de leurs familles respectives en Russie et en Lituanie. Celle d'une déchirure familiale atroce, vécue au loin dans une nation-refuge, mais avec laquelle sa mère communique encore en pleine décomposition psychique. Celle d'un immense déplacement, vécu comme ébranlement et dépossession du monde. Le pacte avec les puissances négatives n'est pas un rituel juif, mais il mobilise la judéité comme expérience historique et politique. Chaque peur du vide en réveille ou rejoue une autre, plus grande, et la fait résonner dans la vie quotidienne. Cette résonance intime, souvent cachée, parfois montrée, parfois déniée peut-être, relie tous les livres de Pierre.

La fragilité du monde devenue fragilité de soi, c'est ce que raconte *Autobiographie de mon père*. Simkha souffre de vertige, devenu malade il ne parvient plus à descendre l'escalier sans peur, car son corps lui semble « *atteint en son noyau de certitude et de stabilité* ». À la fin son cerveau lui semble devenu « *étranger* », il a mal à la tête en dormant : « *c'est un tournoiement qui m'aspire, prend mes forces, et au lieu de me 'laisser aller' au sommeil je dois lui résister pour qu'il ne me détruise pas complètement.* » Chaplin apparaît

fugacement à propos de Londres et du *Kid*, mais Simkha ne sait pas lui non plus danser sur la neige et le vent ; il sait penser, et vivre à sa manière, celle d'un « *semi-orphelin et instable* », qui a fait sienne une terre, trouvé un sol. Il sait rire, mais son rire « *ne fait pas chavirer son regard vigilant* ». En faisant parler ses silences, le fils crée une voix nouvelle « *au-delà de nos deux forces réunies* ». Comme s'il prenait appui sur le vide lui-même. Pachet a « *voulu être l'héritier* » : il a hérité aussi du vertige. Le tropisme russe n'est autre que cela.

Pierre Pachet n'était pas un thuriféraire de la mémoire juive : il se gardait de manifester trop visiblement sa judéité, manière aussi d'hériter de ce père qui avait francisé leur nom. Mais de sa judéité russe il a fait une riche scène intérieure, qui s'est arrangée très bien de l'appartenance française. Sa manière joyeuse d'habiter son pays et son temps était travaillée et parfois secouée par l'intrusion du passé, sous la forme d'une « *déchirure du temps* », comme il l'écrit à propos de la sonnerie de téléphone : ce « *tout à coup* » dit-il, « *ne cesse de scander ma vie* », comme un « *signal du malheur qui frappe sans prévenir* ». À tout moment le sol peut se retirer, et la maison basculer. La sonnerie soudain fait voir le dénue-ment de chacun. Mais en même temps, la conversation téléphonique fait exister « *un vide habité, bourdonnant, où l'on entend haleter la virtualité des paroles possibles, devenues concrètes* » (*L'œuvre des jours*).

Dans *L'œuvre des jours*, au chapitre « *Qu'est-ce qu'une émotion ?* », Pachet raconte la circoncision de son neveu : alors que, en tant que parrain, il tenait l'enfant dans ses bras, au moment où le circonciseur « *commença à faire son office* », il éprouva « *une difficulté à respirer, un pincement au plexus, un bourdonnement dans les oreilles, un vertige. Je devenais blanc. On me prit l'enfant, on m'écarta* ». Puis Pachet s'écarte de lui-même et cite le philosophe des émotions William James, racontant comment un jour il perdit conscience en voyant saigner un cheval : il lui sait gré de « *désintellectualiser l'émotion* », de faire dépendre ainsi la pensée de l'équipement corporel dont « *l'être humain est doté pour se débrouiller dans le monde* ». Puis la circoncision disparaît du texte et avec elle la judéité. Mais en réalité elle s'est diffusée partout dans le livre, dans ces rituels de la « *Dispersion objective* ». Pachet n'a pas pu participer à cet « *office* », à ce sacrifice-là, il est écarté. Mais le Juif raté a mer

**LE VERTIGE**

veilleusement réussi son ratage : il disperse sa judéité dans le texte. Elle est nulle part et partout.

Dans *L'Âme bridée*, alors qu'il est en Chine, ce pays où il a eu « envie d'être désorienté », un cheval tombe au ralenti, dans un rêve très kafkaïen : « un cheval se laissait tomber du haut d'un toit ; et, pour voir comment il faisait, je me laissais tomber à côté de lui, freinant ma chute en me raccrochant aux branches des tilleuls de devant cet immeuble où est mon studio. » Et lui ? Son vertige ? La question vaut aussi pour l'animal : il faut tomber avec lui pour « voir comment il fait », mais freiner sa chute en se raccrochant aux branches. Comme s'il prenait appui sur le vide lui-même.

Il y a enfin un autre vertige : celui qui fait sangloter. Comme à la fin de *Conversations à Jassy* : le couple est installé dans le train pour le voyage de retour, tout est en règle : « Nous sommes ensemble, nous ne sommes pas séparés. C'est alors que j'ai commencé à sangloter. » Le sanglot au départ du train s'explique à demi-mots : « Un départ réveille tous les départs, les fait résonner » ; « les fantômes de ce qui manque, de ce qu'on a oublié derrière soi, de ce à quoi on a oublié de penser se lèvent derrière nous et nous accompagnent. » Le visiteur à Jassy n'était pas un touriste. Pachet évoque alors un détail qui l'avait frappé dans le *Journal* de Miriam Korber, la jeune fille qui avait raconté son horrible voyage en Transnistrie : c'était une séparation apparemment anodine dans ce livre des séparations, due cette fois à un train parti trop vite. Télescopage. « Un voyage consiste à enjambrer le vide », mais ce voyage-là en avion l'avait ramené, lui, tout près du pays paternel : regardant la carte il s'était imaginé descendre entre les noms de villes et de fleuves, y « atterrir doucement ».

Au cours de son séjour et de ses visites au pays du pogrom et des déportations, les tumultes et les malaises s'étaient multipliés. Mais à deux moments, Pachet a dit s'être senti bien, comme il le dit rarement. D'abord, lorsqu'il attend devant la grille du cimetière juif : « Mais je suis bien, ici. [...] Devant le portail, une fontaine blanche avec un bassin, où l'eau ne coule pas. » Puis lors de sa visite effective, avec le médecin juif et sa fille : l'impression de paix persiste, alors même que « tout le peuple juif est là », dit le médecin, là et non dans la ville. Mais Pierre rectifie pour lui-même : le cimetière « est aussi vivant qu'une ville, avec tous ces noms, une ville où chacun,

chaque famille au moins, aurait droit à sa place, à sa pierre, à ses noms. [...] La paix dont ils jouissent tous me repose moi aussi. [...] J'ai plaisir à penser que des vies aboutissent à ces pierres, à ces inscriptions qui attendent, en haut de la colline, que la pluie du ciel les efface. »

L'autre moment, c'est à la synagogue, pendant l'office : on lui donne un livre de prières et il suit le texte du Lévitique, l'assemblée entière est prise au jeu de l'office, car lire le texte correctement ici, à Iasi, c'est « maintenir la force du passé [...] et essayer de la donner à l'avenir ». « Pendant ces moments, écrit-il, je suis vraiment bien (le temps de la lecture). Je sais quoi faire, je comprends ce qu'on fait... [...] Pendant ces minutes [...] la communauté est communauté autour d'un texte ». Lorsqu'il est appelé à la Torah pour dire la prière, il ne se souvient plus des gestes rituels, et se fait corriger. Mais aucun vertige ici. Car les objets autour et les lettres même aident à lire : « Ces lettres, écrit Pierre alors, ne valent pas plus que la moindre vie humaine. Mais les vies juives leur sont suspendues. »

Au cimetière de Jassy, la mer humaine est devenue une ville de pierres couvertes d'inscriptions qui attendent l'effacement. Et dans le temps de la lecture, quand la vie se suspend aux lettres, le monde reprend forme, ce monde qui « ne dort jamais », mais où on peut parfois dormir tranquille. Comme si ce monde avait pris appui sur le vide lui-même.

Ce sont les toutes dernières lignes du livre : « le plus souvent le voyageur en visite dans le pays de son passé ne cherche pas à démontrer, encore moins à convaincre. C'est à lui-même qu'il parle. [...] Il essaie de trouver des points d'appui pour se persuader que ce fut réel, qu'il n'a pas rêvé, qu'il ne rêve pas : qu'il existe vraiment, comme une chose du monde, malgré la destruction, l'instabilité et la méchanceté. Il ne cherche pas à reprendre racine dans la stabilité d'un lieu du monde : il cherche, au contact de la fragilité des choses, à se reconnaître lui-même comme un lieu d'enracinement. Un lieu provisoire et instable, mais le plus réel de tous ».

1. « Chaplin, un dandy des années vingt », *Trafic*, 1996.

Ce texte de Catherine Coquio fait suite à d'autres publiés dans nos pages, de [Jean-Michel Kantor](#), [Pascale Roze](#), [Marie Étienne](#), [Martin Rueff](#), [Pascal Engel](#), [Jean Lacoste](#) et [Édith de la Héronnière](#).

## Chronique du Maudit-Engin

***Remington est l'histoire d'une machine au sein d'un monde sans machines. Dans un futur incertain, l'humanité, retournée au Moyen Âge et à la barbarie, tente de supporter sa dégringolade. Froide, dure et métallique, une machine à écrire passe de mains en mains, accompagnée des textes qui ont été tapés dessus. Ces récits fragmentaires font la chronique balbutiante d'un monde où la technologie a laissé bien moins de souvenirs que la littérature et les mythes. Ils composent un roman fantaisiste, inquiétant et jubilatoire.***

par Sébastien Omont

Christophe Ségas

*Remington*

Le Nouvel Attila, 218 p., 18 €

Il y a eu – suivant les différentes communautés – le Flash, la Césure, le Klash, le Reset, sur lequel on n'en saura pas plus mais qui a renvoyé l'humanité sur le tapis d'où depuis elle tente de se relever. La science oubliée, seules quelques machines simples ont survécu : les armes à feu et la machine à écrire. L'analogie entre ces deux mécaniques est assez vite suggérée, à la page 39, par la présence d'une carabine Remington R-700. Un peu plus loin, la machine à écrire est effectivement utilisée pour assommer quelqu'un.

Au gré des tribulations de l'appareil, le récit s'invente en un prologue, cinq parties et un épilogue, chacun tapé sur la machine par un narrateur différent. On observe diverses stratégies pour tenter de s'arracher au mode de vie médiéval qui semble unanimement partagé. Dans le premier fragment, un chercheur déterre des artefacts : des boîtes de conserve, un pédalo ; mais il apparaît

Christophe Ségas  
Remington

roman



vite que le mystérieux institut qui le commande a en réalité pour but de détruire tout vestige de l'ancienne civilisation. Et Kassil, le découvreur du pédalo, de fuir bientôt dans le désert, la Remington sous le bras. Ce ne sera pas le seul personnage à s'évanouir ainsi. Quant à Kassil, on le retrouvera plus loin.

D'autres tentatives se déroulent pour reprendre le chemin du progrès : l'art ; le mysticisme – sous la forme d'une secte qui répand la pureté grâce au savon et à la lessive, les cultes ineptes et sauvages abondant par ailleurs ; la création d'un empire positiviste ; la topographie ; la cosmographie ; la technique, à travers le rêve de voler ; la religion monothéiste, ou même « l'histoire du baby-foot ». Toutes ces entreprises échouent. Les êtres humains, infailliblement guidés par la peur, la superstition et la bêtise, semblent toujours choisir la voie du pire.

Cette humanité apparaît aussi navrante par essence que celle de *Quinzinzinzi*, le classique du récit post-apocalyptique écrit dans les années 1930 par Régis Messac. Tous les personnages, y compris ceux en qui on pouvait espérer, tombent. Kassil, l'archéologue, se transforme en

**CHRONIQUE DU MAUDIT-ENGIN**

conquérant agressif, la « *Topographie de l'Empire* », qu'il rédige, parodie de manière très juste et hilarante les récits d'exploration coloniale. Arbuss Thomas, le peintre, est « *devenu sec* » malgré le lard et la vinasse. Les délicats musiciens Simon et Pantaleon finissent mal. Héloïse, l'impératrice rationaliste, dirigeante charismatique et volontaire, se perd dans le labyrinthe « d'un jeu de stratégie qu'elle avait inventé » et avec lequel elle croit pouvoir façonner l'avenir. Seul Jehan le Petit, inventeur obstiné, paraît échapper à la chute fatale, mais lui aussi disparaît dans le désert. On n'entendra plus parler de lui.

Les routes suivies par cette humanité en débandade sont tellement sans issue qu'elles provoquent un rire nerveux, un rire jaune. Puis on rit franchement à la truculence de certains personnages et à leur destin absurde.

De Jehan le Petit enfui ne subsistent que les carnets. Les écrits, comme la machine, ont la vie bien plus dure que les hommes, qui ont vite fait de se retrouver la tête ouverte par leurs contemporains. Et la vie plus dure même que la civilisation qu'on pouvait croire liée à l'écriture : si toutes les avancées techniques et scientifiques ont été perdues, la mémoire des histoires et des mythes s'est conservée. Les hommes ne comprennent plus l'électricité, mais se souviennent de la tour de Babel, de Cyrano de Bergerac qui « *prétendait gagner la lune ou le soleil pour explorer les États et empires* », ou du *Décameron*. « *Nous sommes comme ces bourgeois d'il y a mille ans qui à cause de la peste avaient fui la ville et qui, retranchés en campagne, coupés de tout, pour pas crever d'ennui disaient à tour de rôle des récits horribles et salaces* », rappelle l'aubergiste Suzann entre deux tournées de gin et de patates.

Nivard, archiviste fervent de la bourgade éclairée de Trois-culs-aux-cèpes, parvient, grâce aux « *quarante sacs de jute estampillés Aérospatiale, pleins de papiers* », abandonnés par un colporteur, à reconstituer une partie de « l'Histoire-Jadis ». Le texte demeure quand tout le reste s'écroule. Le lecteur le constate aussi bien que les personnages grâce à la typographie et à la mise en page du livre : la police de caractères est celle d'une machine à écrire et, quand le chariot de la Remington se fausse parce qu'elle a servi à défoncer un crâne, les pages sont en-

suite imprimées légèrement de travers. Lorsque le dernier rédacteur privé d'encre doit utiliser « *une bouillasse de macération brun pâle (eau, feuilles mortes, noix, bois pourri, minéraux)* », le texte devient de cette couleur. La machine est physiquement présente à travers l'ouvrage.

Une réflexion sur le langage, notamment sur son pouvoir, court à travers le roman. Ainsi de la logorrhée de l'aubergiste : « *Les bavardages de Suzann sont moins innocents qu'elle ne le prétend. Il s'agit en réalité de sorcellerie, de charmes dans lesquels elle essaie d'enliser ses interlocuteurs. Elle lutte pour assurer son emprise sur la Parole, et ainsi posséder les gens.* »

La mémoire des textes et des récits est si forte qu'elle est identifiée comme dangereuse. Tous les groupes constitués se méfient de l'écrit et cherchent à le contrôler. La Remington est confisquée plusieurs fois. La dernière communauté à mettre la main dessus a même une légende qui ressemble beaucoup au livre qu'on lit. Dans ce mythe du Maudit-Engin, « *les hommes croient être source de leurs récits (épopées, brèves d'actualité, prophéties, rêves) alors que c'est l'Engin qui les leur dicte* ». La machine comme instance invisible et pourtant toute-puissante, manipulatrice. Comme l'auteur. Les hommes de Ty-ping décident de se débarrasser de cette influence en détruisant l'appareil. Mais il n'est pas si simple de se libérer des histoires : la manière de s'y prendre rappelle furieusement *Le Seigneur des Anneaux*.

Remington est un roman post-apocalyptique y compris dans sa forme, fragmentaire, lacunaire, éclatée, dont le lecteur doit remplir les trous ; un conte philosophique déchiqueté sur le langage, la puissance et la civilisation, une fable entre Beckett et le baron de Münchhausen, où l'on suit des personnages vacillant aux frontières de la folie et de l'anéantissement, absurdes, mais finalement sauvés par le burlesque et la fantaisie, grâce à la force revigorante du rire.

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

## Au goulag albanais, au nom du père

*Dans son nouveau roman, Bashkim Shehu construit une fiction fondée sur son expérience du camp (1982-1991) qu'il croise avec celle d'un prêtre franciscain qu'il admire, Zef Pllumi, emprisonné de 1946 à 1948, puis de 1967 à 1989 [1]. Comme il ne l'a pas connu pendant son incarcération, il crée le personnage d'Aleks Krasta qui l'aurait fréquenté. Plus tard, Aleks deviendra « ami et compagnon de souffrance » du narrateur et lui laissera un petit manuscrit fragmentaire et confus narrant son existence et la cruelle vengeance qu'il parvint à exercer sur son bourreau... Ce narrateur, enfin libéré par la chute du régime d'Enver Hoxha, le tyran albanais, s'attelle à reconstituer la vie de son ami décédé. Le titre de l'ouvrage, assez énigmatique, correspond en partie à celui du manuscrit d'Aleks intitulé Le Jeu vengeur ou l'imposture vengeresse. La chute du ciel renvoie à une citation du beau-père de César, le consul Lucius Calprunius Piso, qui est en épigraphe : « Que justice soit faite, même si le monde doit s'écrouler ».*

par Jean-Paul Champseix

Bashkim Shehu

*Le jeu, la chute du ciel*

Trad. de l'albanais par Michel Aubry

Préface d'Éric Naulleau

Les Éditions des Quatre Vivants, 198 p., 19 €

Bashkim Shehu est le fils du Premier ministre albanais qui fut assassiné ou contraint au suicide, en 1981, par Enver Hoxha. Pourtant, Mehmet Shehu était considéré comme le dauphin du dictateur. Il fut renvoyé du collège militaire de Naples pour activités politiques communistes, puis, en 1938, combattit en Espagne, du côté républicain, dans la brigade Garibaldi. Interné en France de 1939 à 1942, il fut livré aux fascistes italiens mais parvint à rejoindre le maquis albanais. Ses compétences militaires lui valurent de devenir le commandant de la 1<sup>ère</sup> brigade de l'armée communiste qui était soutenue par des émissaires britanniques. Ses plus célèbres faits d'armes furent la rupture de l'encerclement que l'armée allemande faisait subir à l'état-major communiste et la libération de Tirana en 1944. Sa brutalité était telle que lui-même avouait regretter « avoir procédé à des exécutions de masse en Albanie du Nord [2] ».

Il devint le bras droit d'Enver Hoxha à qui il se soumit totalement jusqu'à devenir falot. C'est une véritable tragédie familiale que narre son fils dans le précédent ouvrage, *L'automne de la peur*, qui rend compte, de l'intérieur, des manœuvres de l'habile et pervers Enver Hoxha, qui fit descendre à son ancien compagnon toutes les marches de l'humiliation. Shehu connut la disgrâce, puis, après sa mort, fut déclaré « espion » à la solde de Hitler, de Mussolini, des Britanniques, des Yougoslaves, des Soviétiques, des Américains... En vertu de la « responsabilité élargie », toute sa famille fut reléguée et persécutée. Bashkim se retrouva incarcéré de 1982 à 1991. La dépouille de Shehu fut exhumée en secret, comme il était de tradition pour les « traîtres », mais peut-être aussi pour éviter, un jour, une autopsie remettant en cause son « suicide ».

Dans ce nouveau roman, Aleks Krasta est le fils d'un officier de la Sigurimi, la police secrète, chargée de la surveillance de la base maritime albano-soviétique de Vlora [3]. Au moment de la rupture des relations entre les deux pays, en 1961, le contre-amiral albanais qui dirigeait la base fut exécuté pour trahison. Le père d'Aleks, craignant une accusation semblable, vécut dans l'inquiétude

### AU GOULAG ALBANAIS, AU NOM DU PÈRE

jusqu'à sa mort. Il fut effectivement déclaré traître... six ans après son décès ! Son fils Aleks dut alors abandonner ses études d'acteur. Il commit quelques menus larcins au sein d'une bande de petits délinquants puis se retrouva relégué dans un village. Il fut ensuite arrêté pour « *trahison à l'égard de la patrie sous forme de fuite* », accusation sans fondement mais qui permettait de l'interroger sur les fréquentations de jadis de son père, en vue d'organiser de nouvelles purges.

Il n'est guère difficile d'entrevoir les rapports entre ce personnage et Bashkim Shehu. La relation père/fils s'exprime dans toute sa complexité avec un père dominant, à l'origine, dont la personnalité ne cesse de s'amenuiser, face à un système qui le broie. De fait, après la chute du régime, Aleks ne cherche pas à savoir de quels actes son père se rendit coupable en tant qu'officier de la Sigurimi : « *Déterrer de tels faits équivaldrait à déterrer mon propre père* ». Discutant du complexe d'Œdipe avec le docteur Marenglen [4], Aleks s'aperçoit qu'en identifiant son père au pouvoir criminel il a transformé son sentiment de culpabilité *envers* son père en sentiment de culpabilité *pour* son père, et qu'il porte, depuis, l'inquiétant « *péché originel du père au fils* », difficile à surmonter. Si son père était « *antidieu* », il se sent, lui, « *antéchrist* » !

La logique des arrestations échappe naturellement au commun des mortels. Un prisonnier qui fut quelqu'un d'important révèle à Aleks quelques arcanes du pouvoir stalinien : « *Tu ne crois jamais que tu vas être déclaré ennemi, puisque tu sais que tu n'es pas un ennemi, ou que tu ne sais pas que tu l'es, et que le Parti ne te condamne pas sans raison, et que l'ennemi est toujours et en toutes circonstances quelqu'un d'autre, quel que soit le respect que tu aies pu lui porter jusqu'à ce que le Parti le démasque* ». L'arbitraire et la volonté de toute-puissance, qui sont le propre du pouvoir totalitaire, suintent à toutes les pages du roman.

Une longue expérience des camps qu'il a fréquentés donne à l'ouvrage de Bashkim Shehu de forts accents réalistes. Ainsi, pour échapper à la mine de pyrite du sinistre camp de Spaç, Aleks se fait casser très proprement l'avant-bras par un prisonnier, spécialiste des blessures caractéristiques des accidents du travail, en échange d'un paquet de cigarettes. Le personnage, d'ailleurs, fréquente camps et prisons, tristement fameux. Tout le récit est fon-

dé sur l'histoire tragique de l'Albanie, entre purges, raidissements, « révolutionnarisation » et effondrement. Ces épisodes servent de jalons aux événements et s'enchaînent habilement avec des allers et retours chronologiques.

La question religieuse ne manque pas de se poser avec la décimation des clergés, après la guerre et en 1967, au moment de la révolution culturelle qui fit de la pratique religieuse un crime contre l'État. Aleks voudrait croire en Dieu, tout particulièrement parce que « *dans la mesure où ce pouvoir proclamait que Dieu n'existait pas, il fallait croire en son existence* ». Comme les termes des interrogatoires empruntent beaucoup au vocabulaire religieux, il pense un moment, que, bien qu'il soit innocent, des aveux faits à son bourreau amèneraient peut-être l'aide de Dieu. Il se ravise, toutefois, grâce à « *une révélation divine inversée* ». En effet, « *il ressentit un dégoût de lui-même, comme s'il s'enfonçait toujours plus profondément dans le bourbier de l'avilissement de soi, dans les excréments du diable* ». Il s'efforce cependant de « *croire qu'il croit* » et se trouve content d'être transféré dans un camp nommé « Progrès » où sont incarcérés des prêtres. Il aura beaucoup de discussions avec le Frère Shtjefën – personnage inspiré de Zef Pllumi – dont il voudrait connaître la vie.

Il apparaît clairement que les interminables interrogatoires de police sont moins des tentatives d'investigation que des tortures psychologiques et physiques. Ils mettent en avant un certain Luigj C., ancien séminariste et ami d'enfance du Frère Shtjefën, devenu l'un des grands inquisiteurs communistes, « *un ange de la mort* ». Celui-ci n'hésite pas à répéter à son ancien coreligionnaire : « *Confesse-toi, [...], confesse-toi pour être sauvé, désormais, c'est nous qui sommes Dieu* ». Ce frère prisonnier ne pliera jamais, en dépit des séances de torture où il est frappé à la tête, avec une bible, à coups rapides et ininterrompus, ou suspendu à un arbre par les aisselles.

Luigj C. n'a reculé devant aucune ignominie. Il n'a pas hésité à reprendre l'habit de prêtre afin de jouer le rôle du compagnon de cellule pour « confesser » les accusés du pouvoir populaire. Il a également participé à l'introduction d'armes dans le couvent des franciscains de Shkodra (la grande ville du nord du pays) qui ont été « découvertes » lors d'une perquisition du Parti. Cet épisode truqué mais véridique fut connu de toute l'Albanie car il fut filmé et diffusé à l'envi pour prouver que le clergé catholique préparait une insurrection.

**AU GOULAG ALBANAIS, AU NOM DU PÈRE**

Toutefois, il est vrai que l'on ne passe pas innocemment par le séminaire et que, l'âge venant, les dogmes staliniens ne suffisent plus, surtout lorsque l'Histoire les efface... Alors, le remords peut surgir. Luigj C. est préoccupé par l'une de ces stratégies perverses qui eut une conséquence imprévue. Il avait demandé à un père – paysan âgé et miséreux – de convaincre son fils d'avouer une faute imaginaire, qualifiée de « *trahison envers la patrie* ». Cet aveu le sauverait car « *le Parti est magnanime* ». Le fils obtempéra et fut lourdement condamné. Le père, abusé et comprenant qu'il avait contribué à perdre son fils, se creva les yeux avec les doigts [5], en plein tribunal. Curieusement, ce renversement du mythe d'Œdipe poursuit ce Luigj C., qui ne semblait guère susceptible d'éprouver du remords, et pourtant... Au terme de sa vie, il supplie le Frère Shtjefën de le confesser. C'est à ce moment que le titre du roman prend tout son sens.

Nul besoin d'effets d'épouvante ou de sophistication *gore* ; c'est bien un pandemonium que décrit Bashkim Shehu avec des accents de vérité qui ne trompent pas mais accablent. Luigj C. meurt, terrifié par la peur de l'Enfer, sans comprendre qu'il a contribué à le fonder sur la Terre et qu'il en fut l'un des principaux démons.

1. Zef Pllumi écrivit ses mémoires : *Vivre pour témoigner : Récits du goulag en Albanie*, trad. Odile Daniel, L'Âge d'Homme, 2014. Cet ouvrage est des plus intéressants car les témoignages sur la période communiste sont peu nombreux.
2. *L'automne de la peur*, Fayard, 1993, p. 130.
3. Une partie du roman d'Ismaïl Kadaré, *L'hiver de la grande solitude*, se situe dans cette base de Pacha Liman.
4. Authentique prénom en Albanie communiste, fondé sur les premières lettres des noms de Marx, Engels et Lénine.
5. Cette histoire, rigoureusement vraie, fut racontée par un « *compagnon de souffrances* ».

Cet article a été publié sur *Mediapart*.

**« Un livre ouvert au milieu du néant »**

***La littérature romanesque que souffle vers nous le vent du Sud diffère singulièrement de nos fictions françaises qu'on jugera, peut-être, trop souvent tournées vers le triangle sentimental qui fit les beaux jours du boulevard : qui couche avec qui et comment, voilà trop souvent les thèmes de prédilection. De Madrid à Barcelone, de jeunes romancier(e)s pleins d'idéal – celui qui anime, sans doute, les nouveaux partis dans le vent : Podemos ou Ciudadanos – jettent un tout autre regard sur notre planète menacée : la guerre froide, le péril nucléaire, le réchauffement climatique, le terrorisme... Juan Trejo, ce Barcelonais né en 1970, a trente-huit ans lorsqu'il publie La fin de la guerre froide. Mais ce récit va bien au-delà du constat politique et de la redistribution des cartes du pouvoir : en réalité, il les retourne et sollicite notre jugement sur ce qui se passe vraiment dans la tête de tout un chacun.***

par Albert Bensoussan

Juan Trejo

*La fin de la guerre froide*

Trad. de l'espagnol par Amandine Py

Actes Sud, 336 p., 22,50 €

Dans le fourmillement de la ville tentaculaire – cette Barcelone qui reste, à tout jamais, la

## « UN LIVRE OUVERT AU MILIEU DU NÉANT »

« ville des prodiges » contée par Eduardo Mendoza, mais ici sous d'autres couleurs –, trois jeunes personnages se partagent le récit en voix alternées : un industriel espagnol, une hôtesse de l'air américaine et une touriste chinoise. Tous trois sont tenaillés par une même interrogation : le sens de la vie. Mais, au départ, à la façon d'un emblème – comme en connaissait la littérature des *emblemata* à la Renaissance, à l'émergence de l'humanisme –, se déploie l'image d'une ville fantôme, Pripyat, jouxtant la centrale nucléaire de Tchernobyl qui explosa le 26 avril 1986. Image insistante de la cité dévastée, de la *Ghost Town*, qu'on retrouvera ailleurs à travers l'ouvrage exemplaire de Yann-Arthus Bertrand, *La Terre vue du ciel*. Et comme chez Alciat, une devise complète l'image emblématique : « *Un livre ouvert au milieu du néant* ».

Alors nous tournons les pages initiales et pénétrons dans le récit et dans cette ville palpitante où s'agitent et se débattent des êtres tourmentés, promis à la catastrophe. Au chapitre 2, succédant au tohu-bohu initial qui, à l'inverse du livre de la Genèse, impose la destruction du monde, le premier mot nous est donné : « La télévision », et avec lui le flot d'images qui, désormais, en la dédoublant, se substitue à la réalité. « *Ça permet de se sentir un peu chez soi* », confie le pilote, amant de l'hôtesse de l'air, et qui, d'hôtel en hôtel, de transit en transit, ne peut dormir qu'en laissant la télé allumée. Le « chez-soi », telle est l'une des questions essentielles ici posées. Quel *sweet home* pour cette hôtesse américaine tout droit sortie des nouvelles d'Alice Munro ? Ce pourquoi elle se nomme Dona Munro : à l'âge de quinze ans, dans le foyer familial délabré, ruiné par un père alcoolique et tricheur et une mère qui a perdu la raison, elle tire sur son géniteur et le loupe, sort d'une maison de correction, exerce divers petits boulots avant de connaître enfin la stabilité dans les hautes sphères parcourues par l'avion. Nous la voyons chercher désespérément une culotte de rechange (ces petits riens du quotidien qui fondent une psychologie selon la romancière canadienne), indifférente aux beautés de la ville catalane.

À l'inverse, Tomás, ce jeune industriel catalan (en fait, fils d'immigrés de Santander) associé à la richesse de son père qui a fait fortune dans la confection, cherche à tout prix à faire partie de la belle ville gothique : aussi la parcourt-il et nous la donne-t-il à voir, avec toute cette merveille des



Juan Trejo

rues nouvelles tracées au cordeau, de l'*Eixample* moderniste dont Picasso et Miró clamèrent la gloire, et ces fleurons du gothique catalan qui font le quartier du Born, où il vient d'acquérir un appartement « à l'ancienne ». Là se trouve aussi la plus belle et la plus vieille (XIV<sup>e</sup> siècle) église de Barcelone, Santa Maria del Mar, où Zheng, la touriste chinoise, réfléchit aussi à son passé.

Chacun des trois personnages regarde en arrière : l'hôtesse, c'est pour nier le passé, l'effacer, le dépasser en choisissant de vivre dans le no man's land des airs ; l'industriel en tentant de s'enraciner au cœur de la troisième ville européenne et d'une authentique cité gothique, avec « *cette pénible sensation de porter sur ses épaules l'entière responsabilité des vestiges de cet héritage anachronique et inutile* » ; la Chinoise, obsédée par « *la disparition de la solidité de la tradition et le triomphe définitif de l'instabilité morale* », en rebâtissant le passé de sa mère qui lui a légué une boîte en laiton d'où surgissent un guide bleu de l'Italie, une image d'une basilique romaine et une

« *UN LIVRE OUVERT AU MILIEU DU NÉANT* »

montre au cadran brisé – qui nous rappelle les montres figées et le temps arrêté à Hiroshima. C'est elle qui développera le message ultime du livre, lequel n'est pas sans faire penser à une célèbre citation de Santayana : « *Sans mémoire, la terre perdra toute sa valeur* », pensée qu'elle explicite encore : « *Quand le passé aura disparu, personne n'aura plus ni terre natale ni mémoire.* »

La ville elle-même illustre ce danger : à l'architecte Berenguer de Montagut qui, en 1329, entreprit la construction de la plus ancienne basilique de Barcelone, s'oppose aujourd'hui l'architecte slovène Slavoj Apeyron – une invention de l'auteur –, qui réussit à créer un restaurant dans un espace impalpable et dans une transparence diffuse, qui fait qu'une fois à table on ne voit plus rien, comme enclos dans un espace utérin. Retour aux origines ou plongée vers le néant ? Tout est là. En fait, comment échapper à cette angoisse que nous ont laissée, à tout jamais, l'explosion de Tchernobyl et l'attentat contre les tours jumelles ? Chaque pas de chacun est une avance sur l'inévitable accident. Par un effet astucieux de prolepse, l'auteur évoque d'emblée cet avion qui atterrit au milieu de la ville en se souvenant de l'aéroport le plus dangereux du monde, celui de Hong-Kong. Aux dernières pages du livre, un avion se posera bel et bien dans la plus large artère de Barcelone, balayant au passage tous les personnages. Le jeu de cartes est bouleversé, renversé, anéanti.

Ce sera au lecteur qui refermera ce « *livre ouvert sur le néant* » de reconstruire alors l'histoire et d'en extraire, peut-être, la substantifique moelle et, tandis que Dona, l'hôtesse de l'air, a disparu avec son avion, de méditer sur ce dernier geste – espoir ultime ? – de Tomás, dans le désarroi des brancards et des blessures, aidant la jeune Chinoise : « *Mû par un élan irrationnel, il étendit le bras gauche jusqu'à sa civière et saisit la main de la jeune femme par le poignet... Il ouvrit le poing de Zheng, qui serrait toujours la carte postale, et déposa à la place sa Tag Heuer abîmée... Zheng observa la montre. Ses pleurs cessèrent instantanément* ». Rideau.

## Ricardo Colautti, créateur d'images

**« Le chaînon manquant entre Roberto Arlt et César Aira », c'est ainsi que son éditeur qualifie, post mortem, Ricardo Colautti (1937-1992), un écrivain dont l'importance dans les lettres argentines reste encore à mesurer. Les trois courts romans qui viennent d'être publiés aux éditions de L'Ogre, avec une traduction et une préface remarquable de Guillaume Contré, sont la preuve que la valeur en littérature n'est absolument pas une garantie face aux desseins capricieux du marché éditorial. Trente ans après sa dernière publication en espagnol, on peut se réjouir en français de l'écriture « électrisée » d'un des grands oubliés de la littérature latino-américaine. Ne laissons pas passer l'occasion.**

par Christian Galdón

---

Ricardo Colautti  
*La trilogie Sebastián Dun. Œuvres complètes.*  
Trad. de l'espagnol (Argentine)  
par Guillaume Contré  
L'Ogre, 199 p., 21 €

---

On sait très peu de chose sur Ricardo Colautti. Il semble qu'il soit né en 1937 à Buenos Aires, et mort dans la même ville en 1992, à cinquante-quatre ans. On sait, ou l'on croit savoir, qu'il était avocat et greffier et qu'il écrivait ses romans pendant ses horaires de bureau tandis que ses clients étaient persuadés qu'il était en train de rédiger des actes juridiques. Il était donc écrivain en cachette, un prolétaire de la littérature, comme

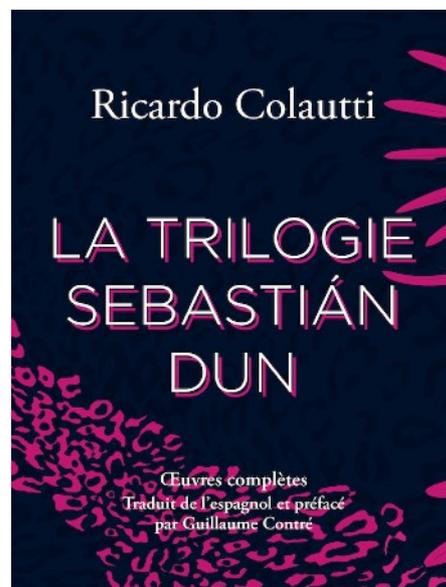
### RICARDO COLAUTTI, CRÉATEUR D'IMAGES

le furent deux de ses influences les plus évidentes, Roberto Arlt et Franz Kafka. À part le temps destiné à quelques échanges avec son éditeur de l'époque (quelques questions techniques, des coquilles figurant dans ses manuscrits), le milieu éditorial l'intéressait peu. Ensuite, il disparaissait comme dans un rêve, jusqu'au rendez-vous suivant, lors de la remise d'un nouveau manuscrit (il y en eut trois).

Entre-temps, pas de marketing, pas d'adhésion à un groupe, à une école ou à une revue littéraire. Rien que le spectre Colautti se promenant (c'était un flâneur compulsif) dans la ville de Buenos Aires. On pourrait songer à une création de Borges ou de Bolaño, ou à un de ces écrivains mystérieux si chers à Enrique Vila-Matas, tels que Pynchon ou Robert Walser. Un écrivain fantôme passionné par d'autres écrivains fantômes, qui font de la disparition leur mode de survie ; des écrivains *ligne de fuite* qui sont toujours là où l'on ne les attend pas, comme c'est le cas de Sebastián Dun, le personnage central des trois romans publiés par Ricardo Colautti : *Sebastián Dun* (1971), *La conspiration des concierges* (1976), *Imagineta* (1988).

Cette *Trilogie*, qui ne fait pas deux cents pages, constitue ses *Œuvres complètes*, et on peut la lire d'un trait, comme un seul roman de trois chapitres. Le sujet qui la traverse ? Les mésaventures d'une vie angoissée, celle de Sebastián Dun, « un magouilleur, comme le dit Guillaume Contré, le traducteur, dans la préface, *aux impossibles rêves de grandeur et de dépassement de soi [...], un pauvre type en quête de sublime ; sublime qu'il ne saurait atteindre que par l'humiliation. La sienne ou celle des autres* ». En réalité, on n'est pas loin de l'univers rocambolesque de Roberto Arlt, de « *ce monde de marlous, de proxénètes à la petite semaine, de types médiocres et frustrés empêtrés dans des théories délirantes* », mais, tandis que chez Arlt l'action est réfléchie et les dialogues posés, chez Colautti tout se passe comme si agir et réfléchir étaient une seule et même chose, de sorte que chaque pas, chaque mot, devient une accélération à accomplir. « *Je suis un homme électrique* », dit Sebastián à Diana, dans *Imagineta*. « *Je me sens comme électrisée* », confesse Clara à Sebastián dans *Sebastián Dun*.

L'électricité devient ici l'interprétant de la vitesse qui se dégage d'une pensée du mouvement chez



Colautti. Cette pensée se transmet à la fois par la syntaxe (phrases courtes, économie des moyens descriptifs) et par la façon dont les personnages agissent ou interagissent avec, et dans, le monde. À cet égard, l'emploi récurrent du verbe « courir » est exemplaire : « *Nous nous prîmes par la main et courûmes dans la forêt jusqu'à parvenir à un fleuve* » ; « *Je courus derrière vous. Jamais je n'avais couru avec tant de légèreté* » ; « *Je me précipitai à ton côté et main dans la main nous courûmes comme hypnotisés en regardant les marquises du théâtre* ». Même les objets inanimés se mettent en mouvement : « *La maison se mit à courir, elle était publicitaire et accrochée à un camion* ».

Courir, fuir, sauter, danser, tous ces verbes fonctionnent comme modulations des intensités variables d'un personnage tout le temps à la dérive, un personnage qui frôle l'hyperactivité : « *Partons, fuyons, Diana, demande Sebastián, éloignons-nous du maudit Léopard, je ne supporte pas ses yeux, ils me font mal, ils me perturbent* » ; « *le théâtre s'inonda de musique. Nous dansâmes lentement, tandis que derrière tout n'était que mouvement* » ; « *chaud, chaud devant, faut qu'on saute, qu'on danse, continuons toujours de danser* » ; « *Diana, au fond de mon âme il y a un boléro, dansons* ».

La musique se présente donc chez Colautti à la fois comme source originale, primauté du rythme qui active le mouvement et lui donne sa forme, et comme solution appropriée à la question angoissante du devoir dire et devoir faire : « *"Dis quelque chose, fais quelque chose."* "Quelque chose ?" demandai-je. "Musique, maestro, s'il vous plaît" ». Et voici que l'ordre revient par la mise en place du concert du monde.

**RICARDO COLAUTTI, CRÉATEUR D'IMAGES**

Dans le premier roman de la trilogie, *Sebastián Dun*, Colautti réussit à normaliser la pulsion schizoïde de Sebastián en lui trouvant un partenaire – ou plutôt un interlocuteur – à la mesure de son silence : « *Je dus créer artificiellement le dialogue. J'achetai un enregistreur* » ; « *Je compris bientôt que j'avais besoin d'une personne avec qui parler. Je choisis Sansón Ruiz, un ami de l'Astral, très sympathique et surtout grand causeur [...]. Il s'avéra le compagnon idéal : devant l'enregistreur, nous discussions des heures entières, d'interminables questions et réponses : à propos de la folie, de l'amour, de la mort* ». Dans le deuxième roman, *La conspiration des concierges*, la paranoïa s'installe comme « *mode de représentation* » d'une certaine « *argentinité* » « *qui, dans le miroir que lui tend Colautti, ne serait autre que celle d'un pays de petits malins, toujours prêts à gruger pour gagner le plus possible en en faisant le moins possible* », pour le dire avec les mots de Guillaume Contré. Mais, dans le troisième roman, *Imagineta*, l'imagination est pure représentation en acte dans le sens où la distance entre la conception et l'apparition de l'image se réduit d'un seul coup pour laisser place à l'immanence de l'action : « *Je pris un os de baleine qui se trouvait sur la glace et construisis un igloo avec* » ; « *Je te dis : Diana, dans ces solitudes glacées l'amour n'existe pas, il me faut recourir à l'imagination, me transporter vers les tropiques. Je ferme les yeux, cherche la forêt vierge, les moricaudes tropicales jouant du bongo* ». Il suffit donc de fermer les yeux pour changer le décor, pour invoquer une nouvelle scénographie plus attirante.

*Imagineta*, en ce sens, se révèle comme l'aboutissement final du projet délirant conçu par Sebastián sous le nom d'*Encyclopédie de l'image*, « *une Encyclopédie de la fantaisie* » où il comptait enregistrer « *des images, des centaines d'images qui surgissaient de moi, à gros bouillons et que d'une certaine manière je devais fixer* ». C'est sur ce projet-là que Ricardo Colautti semble vouloir s'attarder : la fixation des quelques images instantanées qu'il désirait « *impérativement transmettre à la postérité* ». Et il est sûr qu'il y réussit. En voici l'un des meilleurs exemples : « *T'aimer, dit Sebastián à Diana, c'est regarder tes yeux violets quand une ombre y apparaît. Et le ciel ? Comment est le ciel à tes côtés ? Un après-midi tranquille, bleu, vient une bourrasque et ta pupille est grise* ». À nous d'imprimer, ou non, la photo.

**La force des humbles**

***Écrivain en marge, rivé aux mots, à l'écart de la société et de tous les courants littéraires, Ludwig Hohl (1904-1980) a très tôt revendiqué un parti pris d'opposition. Exilé à Paris, à Vienne puis aux Pays-Bas jusqu'en 1937, il s'établira par la suite à Genève où il écrit dans une cave, refuse de s'exprimer en dialecte alémanique et cultive son image de pilier de comptoir, fauteur de troubles et misanthrope railleur, de sorte que, jusqu'à la fin des années 1960, il sera plus connu pour sa légende sulfureuse que pour son œuvre.***

**par Graziella Taïeb**

**Ludwig Hohl**

***Le petit cheval***

**Trad. de l'allemand (Suisse) par Antonin Moeri**

**Zoé, 112 p., 8 €**

L'intrigue ténue du récit qui ouvre le recueil touche à l'essentiel. Dans un univers inhospitalier, où règne la médiocrité du monde, le narrateur suit la voie étroite entre « un monde rocheux et désolé » et la mer qui se dresse, « *paroi, formidablement sombre* ». Le malheureux qui erre en manque d'argent et d'appétit s'interroge : où trouver la vie, la « *pure inspiration* », « *quelque chose comme un lion, le cri innommable de l'aigle loin au-dessus de moi, des animaux grâce auxquels je deviendrais fort et puissant, n'ayant plus besoin d'aucune aide pour vivre, me moquant de la solitude* » ? Plutôt que les aigles et les lions, c'est le corps terrassé d'un cheval gisant entre la vie et la mort qui attire son attention : « *Cet animal-ci n'avait plus de lignes pures. Sur les os du bassin, il semblait n'avoir qu'une peau, le profil de dos rappelait un paysage montagneux. Il n'avait*

### LA FORCE DES HUMBLES

pas de caprice, il n'était aimé de personne, il travaillait toujours ».

Une galerie de personnages défile devant la bête, un gendarme autoritaire qui veut l'envoyer à l'abattoir – « *Bon pour la boucherie. [...] Les saucisses seront succulentes !* » –, une femme obèse au petit chien qui commente dans l'indifférence, un bourgeois « *au menton gigantesque* », armé d'une « *très fine cane* » qui frappe l'animal tandis que le cocher tente de le relever en tirant sur le mors. Tous se succèdent puis s'éloignent, pressés et se dépêchant « *vers la poursuite de leur propre chemin* ». Seul le narrateur reste, impuissant spectateur de l'agonie du cheval dont les yeux étaient « *immenses, noirs et brillants, extraordinairement vivants dans ce corps à moitié mort. Il n'y avait pourtant dans leur éclat nulle dureté, nulle obstination, nulle convoitise. Mais la mort était là, dans la substance sombre, immobile, gélatineuse* ». Et pourtant le petit cheval finira par se relever, revigoré par un morceau de sucre.

Au-delà de l'ultime résignation de celui qui est allé au plus près de la mort, « *cet accord complet avec tout ce qui pourrait lui advenir à présent : comme d'être emmené là où on ferait de lui des saucisses, là où ses os seraient moulus* », il y a la gratitude, le regard de celui qui « *admet toutes les améliorations qu'apporte la vie, et qui, quant à lui, ne refuserait jamais d'en payer le prix du sang* ». Le sublime est moins dans la grandeur que dans le minuscule, l'humble et le silencieux. La voix du petit cheval est « *bouleversante comme une symphonie* ». Elle « *n'est en rien devoir d'abnégation, mais mélodie plus grande dans la solitude de l'abandon que dans l'allégresse de l'accomplissement* ». Elle « *n'est pas espérance ni exploit, non, mais musique plus haute, orgueil le plus solitaire, salles miroitantes sous les ultimes voûtes de l'abîme, où aucun riche ne parvient, aucun* ». Récit poignant, « *Le petit cheval* » est un « *chef-d'œuvre de philosophie de la force des humbles* », écrit Olivier Mannoni dans sa préface à la traduction de Moeri.

Hohl charge de sens les paysages, les figures, les scènes de rue ou les simples détails de la vie du monde, de sorte qu'ils acquièrent la densité métaphysique d'une parabole. Les textes sont courts, la prose est ciselée sans emphase, les phrases minutieusement ordonnées vers leur sens, tendues vers la vérité qu'elles cherchent à saisir, cet élan

vital qui donne de l'âme aux choses. Ainsi, dans la très belle miniature intitulée « *Mer* » : « *Certes, la mer mugit et gronde, roulant vague sur vague ; mais en vérité, elle ne ressemble en rien à l'animal. Nous ne pouvons comprendre le sens de cette présence qui détruit et étincelle, deux phénomènes qui ne semblent pas compter pour elle. La fureur de ses tempêtes nous paraît infinie et terrifiante ; et subitement, la voilà toute lisse et blanche, et personne ne peut la comprendre. [...] La mer évoque pour nous la fréquence et l'infini. Nous voudrions hurler avec elle lorsque la colère nous prend. Mais la mer aura vite fait de nous oublier ; nos lassitudes ne l'intéressent pas* ». Dans son ouvrage *Grammaires de la création* (Gallimard, 2001), George Steiner fera entrer Ludwig Hohl au panthéon des « *maîtres secrets de la prose allemande du XXème siècle* ».

Dans « *Une ville la nuit* », le narrateur arpente Paris en compagnie de Lorenzo, un peintre maigrichon. Hohl reprend certains portraits qui figuraient déjà dans *Paris 1926* et construit autour d'eux le théâtre de la vie nocturne. On passe du Paris festif à la nuit noire qui entoure l'Arc de triomphe, puis à une crèmerie des Halles « *aussi antipathique que toutes les autres [...] à cause de cette particulière raréfaction de l'air qui caractérise tous les bars sans alcool de la terre* ». S'y côtoient trois « *Forts des Halles* » buvant une tasse de chocolat, deux filles « *aux yeux craintifs de femmes répudiées* » et « *une bonne femme extrêmement vieille* » dont le visage « *frémissait encore de passion haineuse* ». Dans le quartier le plus mal famé se dresse la cathédrale, « *l'infini* ». Au bout de sa promenade, le narrateur retrouve la présence humaine, le lien avec l'autre prenant la forme de « *deux fenêtres pour ainsi dire perdues dans une fuite sans fin ; et pourtant, quelque part au milieu de cette sombre et immense façade, ressortant de façon mystérieuse* ».

Ludwig Hohl se plaît à décrire les abîmes de la misère, comme celle de Juliano dans « *Optimisme* », ce peintre « *de nature composite, plus exceptionnelle que la plupart, pas assez forte pour l'exceptionnel* », qui ne céda jamais au désespoir mais ne produisit que des platitudes à force de croire que l'art doit cultiver le sensationnel plutôt que d'explorer la vie. Et la nouvelle se conclut par un éloge de ces artistes qui ne furent pas « *lâchement complaisants envers la vie [...]. Ils s'exercèrent à ne pas imaginer un autre lendemain que celui qui devait arriver ; c'est pourquoi ils restèrent à un seul endroit, c'est pourquoi ils purent témoigner et ap*

**LA FORCE DES HUMBLES**

*porter quelque chose qui demeura. Quelque chose qui n'était pas pris sur le vif mais qui vivait ».*

Le dernier texte du recueil, « Et une nouvelle terre... », met en scène la crise d'un individu que le manque de nourriture rend fou. Abandonné de tous, le peintre qu'imagine Hohl, Andreas W., « *a élu domicile aux portes de la nuit, à l'extrême limite, tout au bord, là où le monde s'arrête* ». Ce sont les mêmes confins qu'explore Sivio d'Arzo, jeune écrivain italien trop tôt disparu, dans son magnifique récit *La maison des autres* (Verdier, 1997). Mais, alors que chez d'Arzo la douloureuse question que la vieille femme vient poser au prêtre d'un village perdu de l'Appenin émilien ne peut trouver de réponse, Hohl transforme la détresse d'Andreas W. en lutte à bras-le-corps contre l'angoisse de vivre : « *Le saut dans la nuit, oui, cette possibilité lui serait restée ; mais il disait : "Nous n'avons pas le droit" et il avait élu domicile en ce lieu* ». Assailli par la faim, il est en proie aux hallucinations, il savoure en rêve la nourriture la plus revigorante, il erre, il chancelle, il tangué. Aux heures les plus terribles, il répète : « *Nous n'avons pas le droit – nous ne devons rien jeter même pas le plus petit reste ; nous n'avons pas le droit de nous rebiffer et d'avoir une vue d'ensemble – parce que cela nous détruirait – nous devons nous abîmer dans le détail avec une totale exclusivité – toujours dans le détail, jusque dans le dernier détail possible.* »

Ludwig Hohl fait partie de ceux qui ont cherché l'absolu dans le travail de l'écriture, ce travail « *choisi, voulu, fait d'obstination, d'attention, de rigueur, de lucidité* ». Par un hasard de l'histoire, sa tombe juxta celle de Borges dans le cimetière des Rois, à Genève. Pour l'écrivain argentin, « *l'idée d'un texte définitif ne relève que de la religion ou de la fatigue* ». L'enjeu est vital pour Hohl : « *Travailler, c'est toujours davantage, ne pas mourir ; c'est se rattacher au tout. Travailler n'est rien d'autre que traduire ce qui meurt en ce qui continue.* »

**Quand on n'a que l'amour**

***Deux vieux messieurs se rencontrent par hasard dans un square d'Alger. Le narrateur, Nordine, un ancien chirurgien-dentiste, y célèbre tristement ses quatre-vingt-cinq ans. Il est veuf depuis une vingtaine d'années d'une épouse qu'il n'a jamais aimée, et beaucoup trompée avec des femmes qu'il n'a pas aimées non plus. Comme il le confie à l'inconnu qui, en lui racontant son histoire, va changer le regard fatigué qu'il promène sur le monde, il n'avait de goût que pour le sexe. Il traîne maintenant son corps obèse, avachi et malade dans un jardin public où il contemple, à l'étal des bouquinistes, ces piles de livres que personne ne lit plus.***

**par Sonia Dayan-Herzbrun**

**Samir Kacimi**

*L'amour au tournant*

Trad. de l'arabe (Algérie) par Lotfi Nia

Seuil, 190 p., 18,50 €

Sa vie lui semble à l'image de ce pays. « *L'esprit a été arraché du corps, nous sommes des cadavres ambulants qui sonnent creux.* » Seul l'amour aurait pu faire naître du sens dans un pays où chacun se vit « *comme un résident provisoire ou comme un touriste définitif* », et où le désespoir est un mal chronique, « *enraciné dans le sentiment d'appartenance nationale* ». C'est d'amour que ces deux hommes, au dernier tournant de leur vie, vont parler plusieurs jours de suite, allant de restaurants en cafés. Ou, plus exactement, c'est Qassem, le mystérieux inconnu du square, qui va révéler à Nordine l'existence et la nature de l'amour, comme le fit Diotime au

## QUAND ON N'A QUE L'AMOUR

vieux Socrate, en le chargeant d'écrire et de transmettre son histoire.

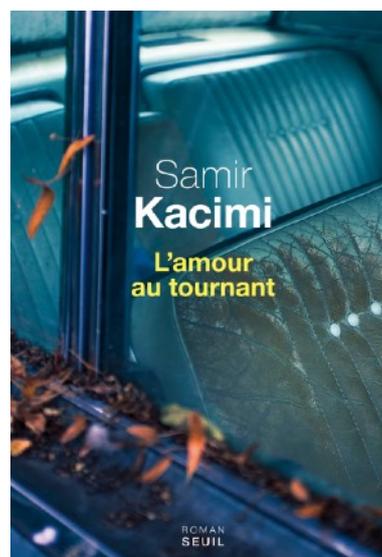
Qassem pensait n'avoir qu'un seul amour : sa voiture, une vieille Peugeot 203 noire, avec des sièges en cuir blanc, dont un fils à papa lui avait fait cadeau, voulant s'offrir un modèle plus récent: « *La prendre me procure un plaisir comparable à celui de prendre une femme.* » Il habite dans cette voiture, dort dedans, et elle lui permet de subvenir, modestement, à ses besoins, car quotidiennement il sert de chauffeur à quelques clients attirés. L'autre passion de cet homme routinier est la lecture, à raison d'un livre par semaine, en différentes langues.

Tout va basculer quand, un soir, dans le train qui le ramène quotidiennement d'Alger vers sa petite ville, une jeune femme « *d'une beauté déchirante* » vient s'asseoir près de lui, petit sexagénaire recroquevillé dans son coin, et lui fait des avances amoureuses très claires. C'est elle qui prend toutes les initiatives, le débarrasse de sa réserve et transforme le plaisir d'un moment en amour. Quand elle descend du train avant lui, il découvre qu'elle n'est pas une prostituée, comme il se l'était imaginé, car c'est elle qui a glissé un billet dans sa main, mais aussi un téléphone dans sa poche.

À partir de là, les fils de la vie de Qassem, qui n'aura de cesse de retrouver la femme du train, vont se mêler et de démêler. Les morceaux épars de son existence vont se recomposer en un ensemble cohérent et tragique où, comme dans les grands mythes, l'amour et les livres, mais aussi l'amour et la mort, sont liés.

De la littérature algérienne, on connaît surtout les ouvrages écrits en langue française. Né en 1974, Samir Kacimi, qui a d'abord été avocat avant de travailler dans la presse, et dont *L'amour au tournant* est le premier de ses huit romans à être traduit en français, fait partie de cette génération qui a été scolarisée en arabe. Son roman, qu'on lit avec un plaisir extrême, a la poésie et la truculence des grandes œuvres littéraires de cette langue. La sexualité s'y dit avec la plus grande liberté, sans forfanterie virile : les femmes mènent le jeu et les hommes essaient d'être à la hauteur (au sens propre).

Mais l'Algérie d'aujourd'hui est elle aussi présente à chaque tournant, avec ses trafiquants, ses



librairies, ses théâtres en voie de disparition, et la violence toujours prête à éclater. Devant un attroupement dans le centre d'Alger où des badauds regardent des individus se faire malmener par la police, Qassem résume ainsi le spectacle : « *une poignée de fils de putes qui implorent un ramassis de putains de leurs mères de ne pas leur faire trop mal quand ils la leur mettront bien profond* ». Le metteur en scène de cette sinistre comédie dont l'Algérie est le lieu reste dans l'anonymat. Il a pris le risque de confier le rôle principal de la pièce – celui du président, bien sûr – à un grabataire. Mais il a ainsi réussi un coup de maître, car il a fabriqué son dernier héros à l'image de Dieu, en qui tous croient alors qu'ils ne l'ont jamais vu.

« *Ça aussi c'est une histoire d'amour. Une histoire d'amour à sens unique il est vrai.* » Une histoire d'asservissement aussi, dans laquelle un pouvoir tyrannique a remplacé le colonisateur. « *Nous sommes maudits par l'Histoire, confrontés à un passé falsifié par des hommes incapables de dire la vérité parce qu'ils ont la langue et l'esprit tordus.* »

Tout reste donc à écrire sur les pages blanches d'un cahier que Qassem a remis à Nordine, après l'avoir lui-même reçu de Djamila, la belle, sa bien-aimée, à qui il avait déjà été légué. Sur ce cahier ne figure que le titre du livre à écrire : *Murs*. Peut-être s'agit-il, comme le suggère l'auteur, de faire tomber ces murs qui séparent de soi-même et empêchent d'accepter l'amour ? Peut-être s'agit-il de dire et d'abolir la servitude ? Car ce beau conte amoureux est aussi un récit initiatique et un appel à la liberté.

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

## Treize fragments de vie

***Ces treize nouvelles de Michael Krüger sont à l'évidence nourries de ses souvenirs personnels et de sa longue expérience du monde de la littérature et de l'édition. On peut tomber au détour d'une page sur des noms célèbres en Allemagne [1], mais qu'on ne s'y trompe pas, les rencontres, les images et les souvenirs du passé, propres à alimenter des mémoires ou un journal intime, servent ici à construire une œuvre littéraire qui s'affranchit de la réalité pour viser une autre vérité, plus profonde. Le « je » qui écrit est à chaque fois un autre, quand bien même il aurait une ressemblance (non fortuite) avec celui qui lui prête vie.***

par Jean-Luc Tiesset

Michael Krüger

*L'homme qui embrassait les arbres*

Trad. de l'allemand par Barbara Fontaine

Seuil, 246 p., 19.50 €

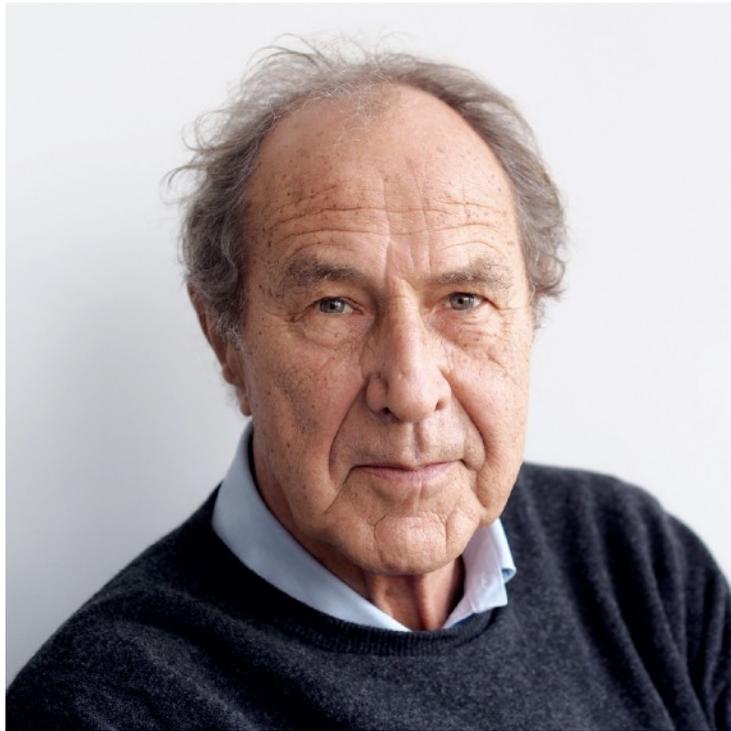
Il reste que les différents narrateurs de ces treize nouvelles rédigées à la première personne ont bien des choses en commun, et qui les rapprochent de leur auteur : ce sont des hommes seuls, pour la plupart des intellectuels vieillissants mêlés au monde de l'édition et de l'écriture. Parvenus au tournant de leur vie où la lassitude s'installe avec l'âge, ils quittent peu à peu (et parfois sur la pointe des pieds) la société qu'ils ont fréquentée des années durant, et qu'ils ne supportent plus. À trop avoir connu les hommes, ils sont gagnés par le pessimisme et se découvrent un brin misanthropes. Ils ont même du mal à trouver grâce à leurs propres yeux... Ils savent couper d'un geste radical le fil qui les relie

aux autres et à l'actualité, rompant avec ce qu'ils furent durant des années : le narrateur d'« Adieu », la première nouvelle, donne le ton en laissant se désagréger sous la pluie journaux et courrier, et finit par se débarrasser de son ordinateur en le jetant par la fenêtre, avant d'« *escamoter cette carcasse informatique au fond de la poubelle bio, au milieu de deux gros tas d'herbe* ». Il retrouve du coup la liberté de lire Pascal à sa guise et quand bon lui semble. Dans son cercle professionnel, de telles lectures étaient incongrues, il devait cacher l'ouvrage comme on dissimulerait une revue pornographique entre les pages d'un quotidien plus respectable...

Le voilà donc libre, au prix d'un sacrifice qui ne pèse guère. Dégagés d'une vie trop active, les narrateurs successifs échangent leur rôle d'acteur contre celui de spectateur. Ils reprennent possession de leur temps et trouvent plaisir à contempler la nature. Ou à jeter sur leur entourage un regard sans aménité, mais sans méchanceté non plus, volontiers humoristique, parfois sarcastique. Mais jamais ils n'adoptent la posture du donneur de leçons, sans illusions qu'ils sont sur leur propre incapacité : « *Tout le monde supposait que j'étais un bon consolateur parce que je ne m'étais d'aucun secours à moi-même* » (« Scènes de la vie d'un écrivain »). Le narrateur de la nouvelle « L'homme qui embrassait les arbres » va jusqu'à se considérer comme « *une sorte de Dieu descendu ici-bas, le Dieu derrière la fenêtre, qu'un cruel destin a enchaîné à son trône, dont il ne peut se détacher pour aller parmi les hommes* [2] ».

Cette position d'observateur est propice à laisser l'imagination vagabonder à son gré, et le récit s'en trouve parfois tiré aux confins du réel et de l'étrange, voire du fantastique, comme si passait furtivement l'ombre de Kafka, d'Hoffmann ou de Perutz. Dans « Courrier », le narrateur trouve régulièrement dans sa boîte des lettres dont l'enveloppe porte son nom, mais qui sont adressées à sept personnes différentes, bien qu'elles ne parlent en réalité que de lui : devant l'abondance et l'exactitude des détails qui le concernent, il en arrive à conclure que « *je suis le seul à pouvoir en être l'auteur* ». Autre exemple de ces faits inexplicables, à la fin d'« Au retour de Leyde », c'est la tête d'un mort qui est dérobée brusquement, juste avant qu'on ne mette le cercueil en terre.

La mort, la maladie, la disparition, sont autant de thèmes qui irriguent ces nouvelles de l'âge mûr,



Michael Krüger © Hassiepen

### TREIZE FRAGMENTS DE VIE

où l'on perçoit au cœur même de l'écriture le vieillissement, l'insupportable altération de son propre visage qu'on cherche vainement à comprendre. Quand le narrateur d'« Adieu » regarde les autoportraits de Rembrandt, il s'interroge : « *Qu'est-ce qui peut inciter un homme à se peindre lui-même régulièrement pour constater chaque fois que c'est une autre personne qui apparaît sur la toile ? Il manque le dernier tableau, peint à l'instant de la mort, celui qui pourrait corriger les autres autoportraits. Rembrandt me regarde, et non le contraire. Il me regarde avec une telle pénétration que je sursaute et dois prendre le large* ». L'art comme dernier recours aux angoisses humaines ? Qu'il s'agisse de peinture, de littérature ou de musique (« *le seul moyen d'atteindre la concentration de l'esprit* »), ce n'est pas là un rôle particulièrement original, mais ces treize nouvelles d'ampleur inégale sont pour Michael Krüger prétexte à nous offrir différents tableaux où la critique sociale se mêle à l'humeur nostalgique et à la mélancolie. Jouant sur une gamme de tons étendue qui va du rire aux larmes, il déploie toute l'élégance de son style.

Ce n'est pas un hasard si le cycle s'achève sur une nouvelle où le narrateur se revoit enfant chez ses grands-parents : comme elle pourrait être la première, d'un strict point de vue chronologique, elle achève de brouiller les repères traditionnels qui distinguent la fin du commencement. La dernière page décrit l'embrasement de la maison, dérisoire Walhalla en réduction, et les flammes

engloutissent les derniers vestiges d'innocence. Avant que ne s'installe le silence, les deux phrases qui clôturent l'ouvrage résonnent comme les ultimes accents de l'orchestre :

« *Il régnait un silence de mort.*

*Mon enfance était terminée* ».

L'évocation des jours anciens, quand la famille du narrateur entre en lice, n'est en rien nostalgie d'un bonheur perdu : un jour ou l'autre, il est fatal que l'image du père ou du « bon » grand-père perde son aura, lorsque interfère inopinément celle de leur passé sous le Troisième Reich.

Quand l'histoire récente de l'Allemagne resurgit en différentes variations dans la trame des récits, on est tenté de croire que les souvenirs du narrateur pourraient bien sortir de la mémoire de l'auteur, né en 1943. Mais le ton adopté par Michael Krüger n'est pas celui de la confiance au lecteur, et toute conclusion hâtive serait périlleuse. Difficile en tout cas pour qui grandit après la guerre en Allemagne de trouver autour de soi les exemples dont il aurait besoin ! Quand les masques tombent et que les réponses arrivent, brutales, avant même que les questions aient été posées, quand l'affection qu'on a eue pour un être se reconnaît soudain coupable, l'enfance, en effet, peut s'arrêter d'un coup. « *Ce qui m'intéressait à ce moment-là* », écrit le narrateur de « Scènes de la vie d'un écrivain », « *c'était l'opinion qu'avait d'elle-même cette génération partante qui avait vécu la guerre et accompli la re*

**TREIZE FRAGMENTS DE VIE**

construction, et comment elle était perçue par ses fils. La manière dont les nazis devenaient de bons citoyens. » Quand Michael Krüger aborde la période où l'Allemagne était occupée, puis scindée en deux États séparés par le « rideau de fer », ce sont des esquisses vigoureuses, mais sobres, qui font revivre à travers les récits l'ambiance quelque peu délétère de l'après-guerre et de la guerre froide, la reconstruction progressive d'un pays prospère sur les ruines d'un passé refoulé à l'Ouest, le redémarrage plus difficile à l'Est, où les dirigeants soviétiques imposent le régime communiste sans ménagements pour la population.

La force de l'écriture de Michael Krüger s'allie à la délicatesse, à la retenue, et la diversité des nouvelles se résout dans un ensemble qui prend sa cohérence par touches successives. La dernière phrase d'un récit n'est le plus souvent pas une fin, l'auteur seul choisit de l'arrêter alors qu'il pourrait tout aussi bien poursuivre, ouvrant ainsi une échappée sur un futur possible. Comme les thèmes abordés oscillent entre l'observation de la société et la psychologie des êtres, Michael Krüger s'aventure hardiment sur les terres du moraliste, même s'il se garde bien de jouer les censeurs. Car il reste toujours une part d'ombre et d'incertitude quand la vie, justement, est rebelle aux carcans de la logique ordinaire : « *chaque individu est un processus et non pas quelque chose de fini, de génétiquement fixé, qui se déploie avant de mourir* », est-il dit dans « La fille de l'escalier », un récit où le rire grinçant se mêle à l'autodérision, où l'auteur, peut-être, baisse un peu la garde et laisse deviner sa silhouette, bien à l'abri derrière le narrateur.

1. **Par exemple : l'écrivain Hubert Fichte, qui voyagea beaucoup et s'intéressa à la culture afro-américaine ; Peter Rühmkorf, à la fois critique, poète et parolier, membre du Groupe 47 ; Rolf Dieter Brinkmann, qui fut une des grandes figures des années 1960 ; Wolf Vostell, peintre et sculpteur, célèbre pour ses installations et cofondateur du mouvement Fluxus, etc.**
2. **Cette image du « Dieu derrière la fenêtre » a d'ailleurs fourni le titre du recueil dans l'édition originale en langue allemande.**

**Un monde incorrigiblement pluriel**

***Au centre du roman, un couple ; elle, artiste célèbre, décide de disparaître de la scène ; lui, brillant linguiste, ne peut oublier le souvenir tragique d'un ancien amour. Autour d'eux, sur une période de trente ans, gravite une multitude de personnages qui apportent chacun sa pierre à un édifice narratif ambitieux.***

**par Claude Fierobe**

**Maggie O'Farrell**

*Assez de bleu dans le ciel*

**Trad. de l'anglais (Irlande) par Sarah Tardy Belfond, 476 p., 22 €**

Car, de l'ambition, il en faut pour mener à son terme – mais y en a-t-il un ? – ce long roman de Maggie O'Farrell qui, aux mouvements incessants dans le temps et dans l'espace, ajoute des ruptures narratives nombreuses et le jeu virtuose de perspectives multiples.

Maggie O'Farrell a fait sienne l'épigraphe empruntée à Louis MacNeice : « *Le monde est fou et multiple – plus que nous le pensons. Incorrigiblement pluriel.* » Il s'agit d'un véritable acte de foi, qui guide les pas de l'auteure dans l'immense dédale d'un univers qui, tout compte fait, est moins celui des lieux que celui des relations entre des êtres d'origines et de comportements différents. Dans le poème cité (« Neige »), qui prend une valeur programmatique pour la romancière, MacNeice insiste sur la pluralité et la « soudaineté » du monde où tout peut arriver de façon imprévisible et aussi sur les divisions et les « incompatibilités » qu'il recèle.

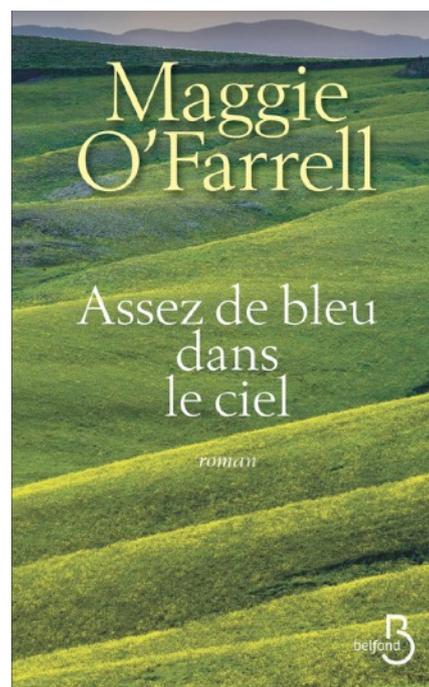
En 2010, Daniel et Claudette vivent dans leur refuge, leur « repaire » du Donegal : « *"Isolée" serait un bien faible mot pour décrire cette maison... Pour arriver là-bas il faut vraiment le vouloir.* » Imaginez, douze portails à ouvrir et à re

## UN MONDE INCORRIGIBLEMENT PLURIEL

fermer : une Irlande rurale aussi inaccessible que la paix de l'esprit ; une Irlande dont l'évocation revient comme un refrain, avec la poule de la petite Marithe, dont l'œil rond ne reflète que « *confiance, foi et sécurité* » quand les adultes se déchirent et que « *les entrailles de la maison* » sont réticentes à livrer leurs secrets. Refuge réel ou rêvé, car s'y retrouvent souvenirs, obsessions, drames enfouis, en somme les échos des innombrables problèmes du vaste monde (Écosse, Californie, Goa, Brooklyn, Paris, Suède) : divorce et adoption, drogue et alcoolisme, liberté et asservissement...

Étrange Claudette, qui a le don de faire passer Daniel « *dans un autre cadre spatio-temporel* » en une fraction de seconde ; qui, vingt ans plus tôt, sans le vouloir est devenue une star ; qui, tout à coup, a fui le monde ; qui n'accepte pas les compromis ; qui parle d'elle-même à la deuxième personne... Qui est-elle vraiment ? L'actrice sous le feu des projecteurs, la femme qui brandit un pistolet, la compagne de Timou le réalisateur, l'épouse de Daniel en instance de divorce ? Et lui, Daniel ? Celui qui, « *à l'intérieur du cercle restreint de la linguistique universitaire, fait figure de franc-tireur* » ; celui qui raconte sa vie (mais la confession est-elle sincère ?) ; celui qui se sent responsable de la mort de Nicola et finit par tout avouer à Claudette ? Car il y a le poids terrible d'un passé occulté jusque-là, et que Claudette résume à sa façon, juste et brutale : « *tu as emmené ta petite amie se faire avorter, tu es rentré chez toi et tu as couché avec une autre* ». C'est bien la chronique lucide d'un mariage qui se délite, se perd dans les brumes d'un passé opaque, en même temps que se trouve mise en péril la santé mentale des deux partenaires.

Ces manques, ces ratés, ces laisser-aller, on les retrouve à chaque méandre de ce beau fleuve romanesque. Maggie O'Farrell excelle dans l'évocation délicate des occasions manquées. Un exemple : Teresa et Johnny, paralysés (on songe au Joyce d'« *Eveline* »), n'ont pas osé se dire qu'ils se plaisaient, n'ont pas osé rompre leurs engagements respectifs. Quand ils se retrouvent, « *après onze ans et trois mois* », Johnny avoue avoir pensé à Teresa tous les jours : il aurait tellement voulu la retenir « *avant qu'il ne soit trop tard* ». Leur première rencontre avait eu lieu en 1944, et le fils de Teresa, c'est Daniel... Daniel qu'on retrouve en 2015 sur les routes de Bolivie, où une certaine Rosalind – elle quitte aussitôt la



scène – lui conseille de revoir Claudette, pour parler, car « *les mariages se brisent non pas à cause de ce que l'on dit, mais de ce que l'on ne dit pas* ». Sans être originale, la leçon est salutaire. Ainsi, plusieurs personnages, qu'on dit à tort secondaires, éclairent les comportements des protagonistes et, parfois, donnent un coup de pouce au destin.

L'insertion, sans doute à titre expérimental, du « *catalogue de la vente aux enchères des biens appartenant à Claudette Welles* » (avec des photos) n'apparaît pas plus convaincante que celle des notes ajoutées dans le chapitre bien nommé « *Tout en bas de page* ». Ceci dit, l'orchestration des points de vue est parfaite, comme l'est la maîtrise de la chronologie. Par ailleurs, on peut penser qu'il y a quelque malice à avoir fait de Niall, le fils de Daniel, un sismologue. En effet, le livre n'est-il pas l'enregistrement et la description d'innombrables secousses et tremblements qui relèvent davantage de la sensibilité humaine que de la tectonique des plaques ? Beaucoup de gens perdus, des liaisons qui se font et se défont. Maggie O'Farrell a écrit un roman de l'instabilité, celle de la société comme celle des individus qui la composent. Pourtant, à quelque chose malheur est bon, puisque, comme le répète avec optimisme le père de Claudette, il y a toujours « *assez de bleu dans le ciel* » – mais on ne saura jamais pour quoi faire – et, comme le dit Daniel en guise de conclusion : « *à mesure que les années s'écoulent, on s'aperçoit qu'on a le droit d'être heureux, aussi* ».

## De l'utopie en Amérique

***L'anticipation pour conjurer des peurs, insuffler vie à des fantasmes, la veine satirique pour amuser et mettre en garde : le roman de Lionel Shriver, Les Mandible : Une famille, 2029-2047, propose une dystopie économique d'une Amérique à la dérive, créant un univers tout proche, à la fois familier et inquiétant.***

par Liliane Kerjan

Lionel Shriver

*Les Mandible : Une famille, 2029-2047*

Trad. de l'anglais (États-Unis)

par Laurence Richard

Belfond, 518 p., 22,50 €

« *Les intrigues futuristes parlent surtout de ce que les gens redoutent au présent. Le futur n'est que le dernier monstre caché sous le lit, ce grand inconnu.* » Nul doute que les orientations du président Trump et la prescience de l'auteur qui a imaginé un mur déjà construit entre le Mexique et les États-Unis ne drainent un lectorat inquiet vers le dernier roman de Lionel Shriver, bien connue grâce à *Il faut parler de Kevin* (2006), *Tout ça pour quoi* (2012) et *Big Brother* (2014). À soixante ans, cette native de Caroline du Nord, diplômée de Columbia, a sillonné les continents et pris du champ, façon de mieux décrypter son pays et de faire au passage quelques prophéties sociales et géopolitiques : l'Indonésie a annexé l'Australie et Poutine l'Alaska, des puissances étrangères hostiles ont provoqué un cataclysme en paralysant l'infrastructure internet vitale, le Pentagone a explosé. Le Président est latino et l'espagnol est devenu la langue dominante : « *Buenas noches, mis compatriotas americanos. Pero esta noche, y solo esta noche, presionen uno par inglés.* » Ainsi donc, les vieilles craintes des WASPs – White Anglo-Saxon Protestants – se sont réalisées. En choisissant ce genre, l'auteure n'ignore pas l'intérêt constant du public pour Ray Bradbury, Aldous Huxley, Sinclair Lewis ou George Orwell.

En ces temps nouveaux, la famille tient toujours. Tout commence ici en octobre 2029, référence au centenaire du « jeudi noir » prélude à la Grande Dépression, et à Brooklyn, dans la maison de Florence Mandible, auteur d'une thèse sur les classes sociales : 2029 marque le début de la Grande Renonciation, avec son cortège de grincements. Ainsi, l'utopie de l'idéologie de la toute-puissance de l'argent a fabriqué son contrepoison, la dystopie face aux enchantements fallacieux. Le premier thème est lancé, ordinaire et domestique, celui de la pénurie d'eau potable, au cours d'une scène apparemment anodine où Florence tance son fils adolescent Willing qui transgresse les règles du foyer en gâchant l'eau propre au lieu d'utiliser l'eau grise. Dès le départ, Lionel Shriver s'attache à créer une impression d'imminence dans une sphère familière, comme si tout pouvait arriver demain et dans la pièce à côté, elle évite la brusquerie d'une implosion totale en distillant insidieusement les petits faits de l'effondrement social, les glissements de comportement dont l'accumulation conduit à la ruine financière et morale lorsqu'aux pénuries d'eau potable et de nourriture s'ajoute – entre autres maux – la fin des maisons d'édition et des maisons de la presse.

La partie du roman consacrée à 2029 s'inscrit entre deux titres de chapitres très explicites, « Eaux grises » et « Un système complexe en phase de déséquilibre », reflet du va-et-vient entre le concret et la théorie qui alimentent leur quotidien. Un quotidien de barres protéinées à base de poudre de criquet, de faits divers, de drogues, vols et bagarres. Quant aux soirées amicales et hargneuses entre intellos, elles offrent à Lionel Shriver l'occasion de donner toute la mesure de sa verve caustique. Là comme ailleurs, l'obsession est l'argent et l'occasion fait s'affronter les technocrates keynésiens et les autres : « *L'extermination des retraites des gros bonnets, la décimation des pensions, l'incinération des portefeuilles rembourrés des super-riches... C'est la meilleure chose qui soit arrivée à ce pays, vous m'entendez ? C'était parti en ville, vous m'entendez ? Ces vautours de rentiers qui sirotent leurs martinis à l'arôme ésotérique et se triturent les méninges pour trouver comment gâcher un nouveau milliard de dollars en se demandant ce qui pourrait bien encore leur faire envie.* »

La traversée fantastique, démarrée à Brooklyn, s'achève à Las Vegas, car après une fête de famille la vieille tante Nollie, gymnaste pétillante, se volatilise dans la nature, accompagnée de

## DE L'UTOPIE EN AMÉRIQUE

Willing. Démarre alors un *road movie* cuvée 2047, qui permet transversales, coups de griffe et jugements pittoresques en cours de trajet : « *Le Nevada avait toujours été un aimant à cinglés : marginaux, parias, vauriens originaux, mais aussi mécontents, mythos et autres individualistes en quête de raccourcis vers la réussite.* » Bienvenue alors dans un nouveau Far West, dans une période d'après la guerre de l'imposition fiscale, une nation *new look* avec un État libre qui a fait sécession, et où l'oncle Jarred ouvre la porte de sa maison un fusil à la main. Posture hélas bien ancrée dans les mœurs américaines, mais l'arsenal n'est pas renouvelé car Lionel Shriver ne propose pas d'invention technologique, l'évitant même délibérément pour ne pas créer diversion, inventant à peine une tablette hyperconnectée nouvelle génération, le fleX, et quelques néologismes et mots d'argot. Pas de délire dans sa prospective ; pour elle, l'essentiel couve dans l'atmosphère délétère.

Avec sa drôlerie féroce, Lionel Shriver, spécialiste des histoires dérangeantes, traite du stade ultime de la manipulation financière sur tous les fronts, si bien que ce roman de la faillite mène à leur paroxysme les inquiétudes ambiantes d'aujourd'hui. Cette fois, elle scanne le porte-monnaie d'une famille dépassée, comme elle avait abordé avec acuité le monde médical ravagé dans *Tout ça pour quoi*, la nourriture dans *Big Brother*, la maternité et le meurtre dans *Il faut qu'on parle de Kevin*, roman controversé à sa sortie américaine en 2003 avant de devenir un grand succès. Ici, avec son goût pour la science-fiction et la « fiction spéculative », dans le sillage de Margaret Atwood, Cormac McCarthy ou Kazuo Ishiguro, elle se tient à l'écart de l'écologie et du nucléaire, déjà traités par Ballard, Boyle et Shute, pour s'attaquer vaillamment à l'argent, à l'illusion et à la fragilité de la richesse dans un pays blasé. Pénuries, dette nationale, inflation et perte massive de revenu, crise du dollar concurrencé par une monnaie rivale, rien n'y manque.

La presse américaine fait de Lionel Shriver une Cassandra des lettres, tant il est vrai que, sans doute malgré elle, son roman s'inscrit dans la tradition des écrivains capables de voir ce qui est caché et d'annoncer l'avenir. Elle appartient à la littérature sociologique où il s'agit de grossir les errements politiques et sociaux pour illustrer la nocivité du système et elle construit ses péripéties sur la notion de péril. Se souvenant que

## LIONEL SHRIVER



roman

belfond

Thomas More forgea le terme d'utopie pour une « bagatelle littéraire » sur une île, l'anticipation l'affranchit et elle joue franc jeu, intitulant un épisode de 2029 « En attendant le fric », tout comme elle laisse libre gâchette aux armes dans une société sur le pas de tir en 2047, pour « *sortir de l'engourdissement* ». Les doses d'extrapolation restent crédibles et c'est là tout le talent de Shriver, mêlant humour et effroi lorsque Florence mesure « le miracle de la civilisation », lequel suit le cours normal du pourrissement et de l'échec. À la nature morte des peintres, elle substitue les « matières mortes ». Drôle de futur ! Dans ce jeu entre nulle part et partout, s'impose alors l'ultime question qui clôt le roman : « *De toute façon, qui voudrait vivre en Utopie ?* »

## Pramoedya Ananta Toer contre l'oppression

***Dans l'un de ses romans, Le fugitif, Pramoedya Ananta Toer, que les Indonésiens appellent parfois tout simplement Pram, fait dire à l'un de ses personnages que le monde n'est fait que d'oppressions de toutes sortes. Et si quelqu'un s'avise de s'opposer à l'oppression qui pèse sur tout le peuple et sur chacun, il aura contre lui le monde entier.***

par Linda Lê

---

Pramoedya Ananta Toer

*Le monde des hommes*

Trad. de l'indonésien par Dominique Vitalyos  
d'après la traduction initiale  
de Michèle Albaret-Maatsch  
Zulma, 508 p., 24, 50 €

*Enfant de toutes les nations*

Trad. de l'indonésien par Dominique Vitalyos  
Zulma, 507 p., 24, 50 €

---

Récit de la traque d'un homme menacé d'être exécuté par l'armée d'occupation japonaise pendant la Seconde Guerre mondiale, *Le fugitif* paraît contenir en creux l'autoportrait de Pram, maquisard des lettres indonésiennes et figure de la Résistance pendant la dictature de Suharto, qui régna sur les anciennes Indes néerlandaises de 1965 à 1998 en éliminant tous les opposants, et en premier lieu tous les militants communistes. Hardo, l'agent double pourchassé dans le livre, est l'alter ego romanesque de l'écrivain persécuté sa vie durant mais qui s'obstine à dire qu'il veut aller vers les étoiles.

Fils d'un nationaliste en lutte contre la mainmise colonialiste hollandaise, Pram (1925-2006) entretenait des rapports ambivalents avec son père, un patriarce au caractère rugueux, contre qui il était



Pramoedya Ananta Toer

souvent en révolte, mais qu'il admirait pour avoir transformé la maison familiale en lieu de rendez-vous d'un groupe de conspirateurs décidés à tout mettre en œuvre pour bouter les impérialistes venus des Pays-Bas hors des frontières de l'Indonésie. Dans une longue nouvelle, «La vie n'est pas une foire nocturne», il revient sur un des épisodes les plus douloureux de son existence : l'agonie de ce père à Blora, petite ville assez pauvre de Java-Central dont Pram est originaire, et qui sert aussi de décor au *Fugitif*. « Pendant trente années, dit le fils accouru au chevet de son père moribond, il s'était battu pour l'indépendance de son pays, et maintenant qu'elle était acquise depuis à peine un an, voilà que l'histoire n'avait plus besoin de lui, ni le monde, ni l'humanité... »

En 1944, alors qu'Ahmed Sukarno, le leader des nationalistes indonésiens, a scellé un pacte avec l'occupant japonais, grâce auquel il espère ouvrir la voie à l'indépendance du pays, Pram qui, au grand dépit de son père, a toujours été un élève médiocre, réussit à trouver un travail de sténo-graphe. Cet emploi le mènera plus tard vers le journalisme, tremplin qui lui permettra de répandre ses idées nationalistes et de faire ses premières armes en littérature. Pour l'heure, au len

**PRAMOEDYA ANANTA TOER  
CONTRE L'OPPRESSION**

demain de la reddition du Japon devant les Alliés en août 1945, les Hollandais reprennent Jakarta. À peine remise des exactions de l'armée nipponne, l'Indonésie se voit forcée de se défendre à nouveau contre l'agression colonialiste. C'est dans cette atmosphère de chaos que Pram parvient à obtenir un poste de reporter, mais, très vite, les événements s'enchaînent : en juillet 1947, il est arrêté, accusé d'espionnage et envoyé derrière les barreaux. C'est en prison qu'il écrira *Le fugitif*.

L'indépendance de l'Indonésie, proclamée en 1950, provoquera des divisions dans le pays, les républicains et les communistes se disputant l'hégémonie sur l'opinion publique. Ce sont des années relativement moins difficiles pour Pram. Il est invité, à vingt-huit ans, aux Pays-Bas. Il traduit des romans russes, surtout ceux de Gorki et de Tolstoï. Mais il ne se fait pas d'illusions sur l'Indonésie indépendante. *Corruption*, publié en 1954, dresse un amer constat des premières années de l'ère Sukarno. Le roman fait le portrait d'un petit fonctionnaire qui, un beau jour, décide d'en finir avec ses principes moraux, avec sa vie étriquée, et de se la couler douce en touchant des pots-de-vin. Sous l'œil de son secrétaire, qui l'a démasqué, et de sa femme vieillissante, qui le met en garde, il découvre les plaisirs de l'argent facile, s'offre une jeune maîtresse et savoure les bienfaits d'une existence luxueuse, mais la peur le talonne...

Un voyage en Chine, d'autres en Inde, en Birmanie, au Turkménistan, des chroniques hebdomadaires données à un journal aux sympathies communistes, sont, pour Pram, de bienheureuses parenthèses en ces années où l'Indonésie vit sous la menace d'une explosion. Celle-ci ne tarde pas à se produire : en septembre 1965, le général Suharto, adversaire déclaré des « Rouges », annonce qu'un coup d'État communiste a été évité de justesse, met en quarantaine Sukarno et déclare qu'il a l'intention de rétablir l'ordre à Jakarta. Des massacres de communistes rythmeront cette mise au pas dans les semaines qui suivront.

Pram n'échappera pas aux persécutions : dans la nuit du 13 octobre 1965, des militaires cagoulés, en usant de ruses, l'enlèvent. Il se retrouvera à l'île de Buru, un pénitencier qui n'a rien à envier à l'île de Sakhaline. Il y sera détenu pen-

dant quatorze ans. Pour ne pas sombrer dans un complet marasme, et pour aider les autres prisonniers à garder un peu d'espoir, Pram prend l'habitude de leur faire, pendant les soirées, le récit des légendes javanaises. Jusqu'au jour où, se rappelant le roman qu'il avait en tête avant son enlèvement et pour lequel il avait amassé un important matériau, il décide de raconter à ses compagnons d'infortune l'histoire de Minke et d'Annelies. Ce sera la vaste fresque *Buru Quartet*, livrée oralement en 1973 avant d'être écrite noir sur blanc en 1975.

Les deux premiers volumes de la tétralogie, *Le monde des hommes* et *Enfant de toutes les nations*, se lisent à la fois comme le portrait de la génération des luttes anti-impérialistes et comme l'histoire d'un intellectuel indonésien oscillant entre les valeurs de l'Asie et celles de l'Occident. Les deux livres, qui se déroulent au moment où les colons hollandais règnent sans partage sur les Indes néerlandaises, chamboulant les repères de jeunes révoltés qui, comme Minke, l'étudiant en journalisme, découvrent que, s'ils étouffent dans la société indigène, ils ne peuvent pas non plus s'affranchir de tous les carcans en courant après les mirages que leur propose le monde occidental. Minke, fils d'un régent, épouse la fille d'un colon hollandais et de sa concubine javanaise, mais les barrières entre les races, les classes, comme dans *Gadis Pantai (La fille du rivage)*, écrit en 1962, sont telles que tout s'achèvera par un drame.

Gardons-nous cependant de croire que Pram a versé dans le roman didactique. *Le monde des hommes* et *Enfant de toutes les nations* ont ceci d'unique qu'ils allient l'acuité du regard à une grande délicatesse dans la description des déchirures. Tous les personnages sont des êtres à la dérive, tous semblent répondre à la définition que donne le plus émouvant d'entre eux : « *Même si ceux que tu décris sont assimilables à des bêtes sauvages, des ogres, des dieux ou des fantômes, ils n'en sont pas moins des hommes – c'est-à-dire ce qu'il y a de plus difficile à comprendre au monde [...] Même si tu as la vue perçante de l'aigle, l'esprit affilé comme un rasoir, des sens plus puissants que ceux des dieux, même si ton ouïe peut saisir la musique et les lamentations de la vie, ta connaissance des hommes n'est et ne sera jamais complète* ». »

## Livres disparus

***La littérature est une matière friable et périssable dont il faudrait compléter l'histoire en faisant figurer, aux côtés des chefs-d'œuvre déjà célébrés, la multitude de ceux qui ont été perdus, détruits ou altérés. Dans Le livre des livres perdus, Giorgio Van Straten reconstitue à travers les époques et les continents une curieuse bibliothèque rassemblant huit manuscrits « que certains ont vus et même lus, mais qui ont ensuite été détruits ou dont on n'a plus eu de nouvelles ».***

par Graziella Taïeb

Giorgio Van Straten

*Le livre des livres perdus*

Trad. de l'italien par Marguerite Pozzoli.

Actes Sud, coll. « Un endroit où aller »

170 p., 18 €

Comment écrire sur ces textes disparus, sinon en partant à la recherche des traces de leur absence ? Qu'il s'agisse de Roberto Bilenchi, Lord Byron, Ernest Hemingway, Bruno Schulz, Nicolas Gogol, Malcolm Lowry, Walter Benjamin ou Sylvia Plath, l'histoire se répète, au gré des circonstances.

Elle laisse un goût amer, lorsque ce sont les proches qui choisissent de détruire ou de censurer un texte. Maria Ferrara, en décidant avant de mourir de brûler toutes les lettres de son mari ainsi qu'un manuscrit inédit, priva les admirateurs de Roberto Bilenchi de la lecture d'*Il Vale*, roman inachevé auquel Giorgio Van Straten avait eu accès quelques mois auparavant. Ni le poète Thomas Moore ni l'éditeur John Murray I n'empêchèrent que les *Mémoires* de Lord Byron soient jetées au feu comme le souhaitaient la scandaleuse Augusta Leigh, demi-sœur et maîtresse, et le craintif John Cam Hobhouse, exécuteur testa-

mentaire, soucieux de cacher son homosexualité. Quant aux écrits inédits de Sylvia Plath, dont la vie passionnée s'acheva par un suicide, ils eurent le sort dont décida celui qui était encore son mari même s'ils étaient séparés, Ted Hughes. Il en publia une partie, dont *Ariel* qui assura le succès de la poétesse, détruisit la fin des *Journaux* pour protéger ses enfants, et entretint le mystère sur *Double Exposure*, roman inachevé « *perdu quelque part pendant les années 1970* ». A-t-on le droit de détruire des papiers qui ne sont pas destinés à la publication lorsqu'ils engagent d'autres personnes que leur auteur ? Selon Giorgio Van Straten : « *Le droit de protéger les personnes, qui est sacro-saint, ne peut aller à l'encontre de la littérature : ce sont des exigences compatibles, si on le veut.* »

Manuscrits, tapuscrits, copies carbone – car c'est ainsi qu'on écrivait avant l'avènement de l'informatique – sont souvent la proie des flammes. Selon le récit de son jeune serviteur, Nicolas Gogol jeta au feu les cinq cents feuillets qui composaient le deuxième tome des *Âmes mortes*, avant de se mettre à pleurer. Le poète s'était donné pour ambition de conduire à la rédemption Tchitchikov, le trafiquant d'âmes, en transformant son âme morte en une âme vivante. Alors qu'il excellait dans le réalisme sordide, Gogol échoua à « *construire la cathédrale morale du peuple russe* » dont il rêvait, ne proposant qu'une fade imagerie en guise de purgatoire et de paradis. Et Van Straten de citer Marina Tsvetaeva : « *Cette demi-heure passée par Gogol devant une cheminée a fait davantage – en faveur du bien contre le mal – que toutes les années de prédication de Tolstoï.* »

De l'unique copie du roman de Malcolm Lowry, *In Ballast to the White Sea*, ne subsistent que des bouts de papier brûlés sur les bords, « *comme les cartes au trésor des pirates* », conservés à l'université de Colombie-Britannique. La troisième version de ce qui devait être le pendant paradisiaque d'*Au-dessous du volcan* disparut dans l'incendie de la cabane sans eau ni électricité où le sulfureux romancier britannique s'était réfugié avec sa compagne Margerie, à Dollarton, près de Vancouver. Le feu priva la postérité d'une « *Divine Comédie ivre* ».

Autre instrument de la fatalité, les valises égarées ou volées peuvent engloutir une œuvre, comme en 1922, lorsque Hadley Richardson ne retrouva jamais le bagage qu'elle avait déposé dans le compartiment d'un train, gare de Lyon, le temps

**LIVRES DISPARUS**

d'aller acheter une bouteille d'eau. La première épouse d'Hemingway perdait là tous les premiers essais narratifs de celui qui n'en était encore qu'à l'apprentissage de sa vocation.

Disparue aussi la mystérieuse valise noire que Walter Benjamin transporta jusqu'en Espagne au prix de tant d'efforts avant de se suicider à Portbou, dans le même village où, un an auparavant, le poète Antonio Machado avait également dû abandonner une valise pleine de poèmes pour s'expatrier à Collioure, où il mourut quelques jours plus tard. « *Il se peut que dans une armoire ou dans un vieux coffre, dans le grenier d'une maison de Portbou, gisent les feuillets jaunis et oubliés : les textes du vieux poète vaincu et les notes de l'intellectuel européen prématurément vieilli, conservés ensemble, à l'insu du propriétaire de cette armoire ou de ce coffre. Est-il interdit d'espérer que quelqu'un tôt ou tard – par hasard, par érudition ou par passion – retrouve ces pages et nous permette enfin de les lire ?* »

Quant à l'histoire du *Messie* que Bruno Schulz considérait comme l'œuvre de sa vie, elle est pour le moins romanesque. Alors que son auteur avait été assassiné par un officier nazi dans le camp de Drohobycz, en Pologne, le manuscrit refit surface quarante ans plus tard dans les archives du KGB. Le gouvernement polonais accepta de le racheter, mais la voiture du diplomate suédois en charge de la transaction prit feu dans des circonstances mystérieuses, privant les lecteurs de ce livre définitivement perdu.

Entre cataclysmes collectifs et légèreté individuelle, Giorgio Van Straten jongle avec les hypothèses et use des ressources du conditionnel pour donner une présence intangible à ces livres qui auraient pu être, mais qui n'ont pas été. Il dessine un espace littéraire singulier où le lecteur écrit les pages d'une œuvre dont il n'a rien lu. « *Nous avons infiniment perdu et nous perdons sans cesse et il est vraisemblable que nous perdrons toujours* », constatait Judith Schlanger, en 1992, dans son essai *Mémoire des œuvres*, consacré au processus de déperdition et de conservation dans la transmission culturelle. Ces livres disparus contiennent tous les possibles. Ils nous offrent la possibilité de la fabulation, celle de les raconter ou de les réinventer. Ils nous laissent aussi l'espoir de voir resurgir un jour les mots du poète.

**Entretien avec Naomi Wood**

***Naomi Wood a composé un quatuor, en donnant la parole à chacune des quatre épouses de l'auteur d'Hommes sans femmes. Elles racontent une histoire qui se répète : emballement, érotisme, déception, ennui, trahison. Le Hemingway domestique tranche avec le chasseur stoïque, le soldat valeureux. En attendant Nadeau a interviewé la romancière anglaise, afin d'établir la part de vérité de ce texte original.***

**propos recueillis par Steven Sampson**

---

**Naomi Wood, *Mrs Hemingway*  
Trad. de l'anglais (États-Unis)  
par Karine Degliame-O'Keefe  
Quai Voltaire, 288 p., 21€**

---

***Pourquoi un roman sur les femmes d'Hemingway ?***

J'adore Hemingway, en particulier ses nouvelles et ses romans courts. Ce qui m'a amenée à m'intéresser à l'homme derrière l'auteur. Donc j'ai commencé par lire les biographies, notamment celles de Carlos Baker, Kenneth Lynn et James Mellow.

***Quel aspect de l'homme vous a intéressée ?***

Il s'est construit l'image de quelqu'un d'hyper-masculin, avec l'aide des médias. Et lorsque je suis tombée sur sa correspondance avec Hadley (sa première femme), j'ai eu un déclic : à quoi pouvait ressembler la vie avec Hemingway dans la sphère domestique ? Lui qui s'était toujours affiché en safari ou sur un bateau. J'avais envie de l'insérer dans un cadre, de poser quatre murs autour de lui, pour qu'il reste à la maison avec ses femmes, afin de voir comment il se comportait avec elles. Que voyaient-elles de ce qu'il cachait au monde extérieur ?

**ENTRETIEN AVEC NAOMI WOOD**

***Votre livre appartient-il à un genre littéraire ?  
Avez-vous rencontré d'autres textes qui tentent  
le même exercice ?***

J'appellerais mon texte un roman biographique. J'avais lu *Le maître* de Colm Toibin, œuvre d'une ventriloquie incroyable, où l'auteur se met dans la peau de Henry James lors de la conception du *Tour d'écrou*. Et *Les femmes*, de T. C. Boyle, sur les trois épouses de Frank Lloyd Wright. Le plus difficile, c'est de faire en sorte que ce soit crédible, tout en restant fidèle au sujet. Parce qu'on a besoin d'une certaine marge de manœuvre, d'une « licence poétique ».

***Ce roman est né d'une thèse de doctorat à  
l'université d'East Anglia.***

En effet. J'avais fait ma maîtrise en écriture créative, et ensuite un doctorat en écriture critique et créative. Mon roman, qui comporte 80 000 mots (450 000 signes), représente deux tiers de ma thèse. L'autre partie était une exégèse de quatre textes : *Le soleil se lève aussi*, *Les neiges du Kilimandjaro*, *Le vieil homme et la mer* et *L'adieu aux armes*. J'ai examiné la façon dont les héros d'Hemingway réagissent aux événements traumatisants. Il y avait donc un lien entre les deux parties : d'abord, une fiction où j'ai essayé d'imaginer les émotions ressenties par cet auteur normalement si réservé, si peu enclin à parler publiquement de sa vie privée ; et ensuite, une analyse de ses fictions sous l'angle de la perte. Comment les personnages masculins ont-ils réagi aux revers de la vie ? Peut-on déceler dans le langage même le reflet de ces défaites, une forme d'endurcissement ?

***Pauline Pfeiffer, la deuxième épouse de Hemingway, à qui vous donnez le surnom de « Fife », est celle qui laisse la plus forte impression dans votre roman.***

J'ai eu un faible pour Fife. C'est probablement une question de positionnement culturel, du fait qu'elle a été diabolisée dans *Paris est une fête*. Au cours de mes recherches, j'ai découvert qu'elle était la seule des quatre femmes à n'avoir jamais pu donner son point de vue. Martha Gellhorn, journaliste et romancière, n'en avait pas envie. Mary a écrit sur la fin de la vie de son mari. Hadley s'est livrée à sa biographe. Elles ont donc toutes eu l'occasion de réfuter Hemingway, de fournir leur version des faits, sauf Fife, qui a

dès lors été regardée comme le diable en personne, et tenue pour responsable de la destruction du premier mariage. Mais lorsqu'on examine les lettres et les archives, on découvre une triangulation de culpabilité plus complexe. Fife a été injustement traitée par l'Histoire. Les autres épouses ont été enrichies par leurs mariages avec Hemingway. Après leurs divorces, elles ont pu passer à autre chose, avoir des maris et des carrières. Pauline n'a rien fait. Elle n'a pas connu d'autres hommes, elle ne s'est jamais remariée, son après Hemingway paraît extrêmement triste. Il n'y a rien qu'elle n'aurait fait pour lui, il était pour elle la priorité absolue, bien devant ses enfants.

***On devrait donc prendre Paris est une fête  
comme une fiction.***

Dans ce livre, Hemingway attribue la faute entièrement à Pauline. Mais j'ai pu écouter les enregistrements où Hadley avoue : « *nous nous sommes tous comportés comme des enfants gâtés* ». Là aussi, ça tranche avec ses mémoires, qui dressent le portrait d'une Hadley abattue par leur rupture, incapable de s'en remettre. Tandis que dans les enregistrements, elle dit : « *Après le divorce, j'avais un sentiment de liberté incroyable, je planais.* »

***À votre avis, pourquoi un tel soulagement ?***

Elle était épuisée. Pendant cinq ans, elle avait été mariée à cet homme-enfant immature, elle en avait marre d'être son faire-valoir, à côté de tous ces gens flamboyants et décadents, Gertrude Stein, Alice Toklas, et les autres. Comparée à eux, Hadley faisait figure de comptable ou de paysanne.

***L'un des personnages centraux du roman est  
l'énigmatique Cuzzemano. A-t-il réellement  
existé ?***

Il est complètement fictif. Je l'ai créé pour une raison simple. Arrivée à la moitié de mon travail, quand j'écrivais sur les années quarante et cinquante, je me suis rendu compte qu'Hemingway s'était brouillé avec ses amis d'antan, ou les avait perdus. Les Fitzgerald étaient morts, ou presque, les Murphy n'étaient plus des confidents proches, etc. Alors je n'avais plus recours aux personnages du début de mon roman. Que faire ? Il était hors de question d'introduire d'autres amis, et pourtant j'avais besoin d'un lien entre les diverses parties de mon texte, une sorte de colle, pour que

## ENTRETIEN AVEC NAOMI WOOD

tout s'accorde. Donc, je me suis amusée à inventer Cuzzemano, un homme méchant, un parasite qui se nourrit de la légende d'Hemingway. Et puis, à la fin du roman, lorsqu'on brûle ses lettres, il disparaît de mon texte ainsi que de l'Histoire.

***Personnellement, j'ai toujours pensé qu'Hemingway avait eu tort de quitter Hadley.***

C'est ce qu'il a essayé de vous faire croire dans *Paris est une fête*. Il faut se rappeler l'époque où il l'a écrit. C'est un livre plus révélateur des années cinquante que des années vingt.

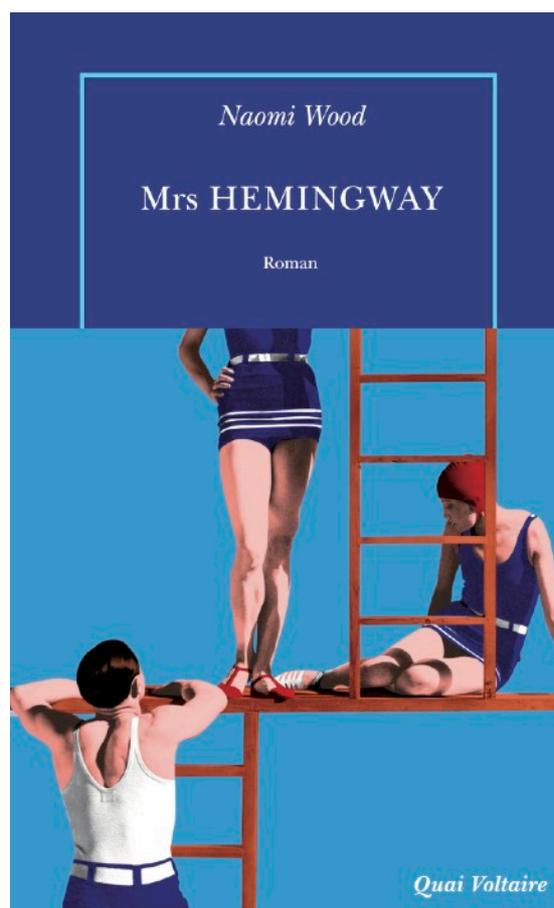
***Ah bon ? Mais il en avait écrit la majeure partie à Paris, avant de ranger le manuscrit dans une malle, oubliée au sous-sol du Ritz pendant trois décennies.***

Cette histoire est peut-être apocryphe. Vous savez, la cinquantaine entamée, Hemingway avait déjà subi beaucoup de revers. Alors ça lui faisait du bien de se remémorer sa jeunesse à Paris, sa percée sur la scène littéraire, les réactions favorables des critiques, depuis longtemps disparues. De songer à une époque où il était encore pauvre, où les amitiés et les amours étaient plus simples. En effet, il a probablement été plus heureux pendant cette période-là, mais s'il était resté avec Hadley, avec l'arrivée de tout cet argent et un mode de vie guindé, aurait-il continué à éprouver le même bonheur ? Cette histoire de la malle au Ritz m'a été précieuse – elle a fourni un autre élément constructeur pour mon livre. L'un des thèmes principaux qui le traversent est celui des textes perdus (dont ceux dans la valise volée à la gare de Lyon). Le leitmotiv des objets perdus a conféré une continuité à mon livre, me permettant d'écrire un roman, et pas seulement un quatuor de nouvelles.

***Hemingway semblait attiré par des femmes plutôt masculines.***

Je crois qu'il s'intéressait à la frontière entre masculinité et féminité. Dans les années vingt, les femmes ont commencé à s'habiller comme les hommes, elles se faisaient couper les cheveux très court. La critique est souvent préoccupée par la sexualité d'Hemingway, pas moi. En tout état de cause, il était un hétérosexuel typique, intrigué par l'homosexualité parce qu'il la trouvait un peu honteuse.

## Hemingway : fait et fiction



La figure « réelle » d'un auteur peut-elle remplacer sa figure fictive ? Les « faits » devraient-ils influencer sur notre vision de son art ? Ces dernières années, s'est manifesté un intérêt croissant pour les biographies des romanciers de la « génération perdue », au cinéma comme en littérature. Les touristes affluent dans la capitale pour découvrir les endroits associés à « Papa » Hemingway. À quel numéro de la rue du Cardinal-Lemoine se trouve l'appartement où Ernest et Hadley ont vécu entre 1922 et 1924 ? À quelle table était-il assis à La Closerie des Lilas ? Quel était son cocktail préféré ? Ironie du sort, Hemingway a passé peu de temps à Paris. Pendant les cinq ans où la ville lumière constituait son adresse principale, il était souvent absent : en vacances, en reportage ou en Amérique du Nord.

Ce fétichisme a-t-il une explication ? D'une part, il nous semble qu'aujourd'hui on s'intéresse plus à la « réalité » qu'au rêve – on regarde des émissions de télé-réalité, ainsi que des images et des textes envoyés par des amis sur les réseaux sociaux. Plus le monde devient virtuel, plus on a besoin de concret.

**ENTRETIEN AVEC NAOMI WOOD**

De même, à une époque où l'on ne croit plus en Dieu, il faut lui trouver un remplaçant. Quoi de mieux qu'un artiste, un super-héros, ou, si c'est possible, quelqu'un qui cumule ces deux qualités ? Le premier, tel une divinité, a le pouvoir de créer des univers. Tandis que le second, par ses extraordinaires prouesses physiques, démontre sa supériorité morale par rapport à de simples mortels.

Ernest Hemingway représente l'exemple type de cet hybride. Ces exploits en tant que soldat, aventurier, chasseur et alcoolique sont légendaires. Comme écrivain, il est devenu son propre hagiographe. Par la démonstration des miracles qu'il a accomplis – Jake Barnes n'était-il pas une doubleure pour « Papa » ? –, il assure simultanément sa réputation de saint et de créateur. Son art repose sur la présomption d'un fondement autofictionnel.

Voilà le problème. Que se passerait-il si l'artiste n'était que cela : artiste ? Si les scènes et les personnages envoûtants relevaient uniquement de l'invention ? Si l'on devait se contenter d'un simple livre – un rêve imprimé – et non d'un « textuel-réalité » ? A-t-on encore assez de patience pour des œuvres d'art qui ne prétendent pas être autre chose ?

Quant à Hemingway, nous a-t-il vraiment trompés ? Qui n'a pas compris que, sous la façade stoïque de ses héros, se cachait un trou noir d'émotions sans fond ? Qui n'a pas senti la mauvaise foi du narrateur amoureux des deux femmes sur la Côte d'Azur, se prenant pour une victime passive, nullement responsable de sa situation ? L'intérêt de la nouvelle ne tenait-il pas justement à cette mauvaise foi ?

La manie contemporaine pour la transparence, appliquée à l'étude de la genèse des personnages fictifs, n'a-t-elle pas pour but de réduire la littérature à une simple affaire de témoignage ? de *storytelling* ? Aujourd'hui, le déclin de la lecture va de pair avec l'essor de l'enseignement de l'écriture créative. Chacun a une histoire à raconter. Sommes-nous tous des héros ?

Ou sommes-nous en train de perdre notre capacité de rêver ?

**Ouvrir Zaïtsev**

***On ne peut que se sentir vivre à ouvrir et lire Boris Zaïtsev (1881-1972), écrivain russe émigré, venu se réfugier en France. Il a vécu à Boulogne-Billancourt où il a dû croiser le philosophe Chestov et le poète Vladislav Khodassévitch. Il est enterré à Sainte-Geneviève-des-Bois.***

**par Christian Mouze**

**Boris Zaïtsev**

***Le mont Athos et Valaam :***

***Pèlerinages d'un écrivain russe***

**Trad. du russe par Anne Davidenkoff**

**Éditions des Syrtes, 229 p., 15 €**

Très en vue au sein de l'émigration où il exerçait une sorte de magistère, Zaïtsev était tout autant apprécié par des écrivains soviétiques comme Boris Pasternak ou Constantin Paoustovski qui correspondaient avec lui. C'était un homme modéré. Son écriture ne transgresse rien mais n'ignore rien ; elle traverse tout l'homme. On pourrait dire : tranquillement. Mais comme tout vrai modéré, Zaïtsev n'a de tranquille que sa modération. Et comme tout réel voyageur, il n'a que des questions à poser et rien où reposer sa tête. Aussi est-il difficile de commenter ou bien de résumer un livre de Zaïtsev, et à le lire on ne peut que vivre auprès de lui, avec lui. Il ne vieillit pas plus que la question d'être n'a vieilli à travers les âges et les cultures.

La relation de ses deux pèlerinages, effectués respectivement au mont Athos (1927) puis à Valaam (1935), alors au sud de la Finlande, à la frontière de l'URSS, Athos et Valaam constituant deux grands ensembles monastiques de la tradition chrétienne orientale, cette relation montre davantage ce qu'il est que ce qu'il croit. Ce n'est pas de credo qu'un écrivain a besoin, mais d'être et de mots. Et pour quelques-uns comme Zaïtsev, d'une terre natale. Ses pèlerinages sont en fait un voyage vers une Russie où

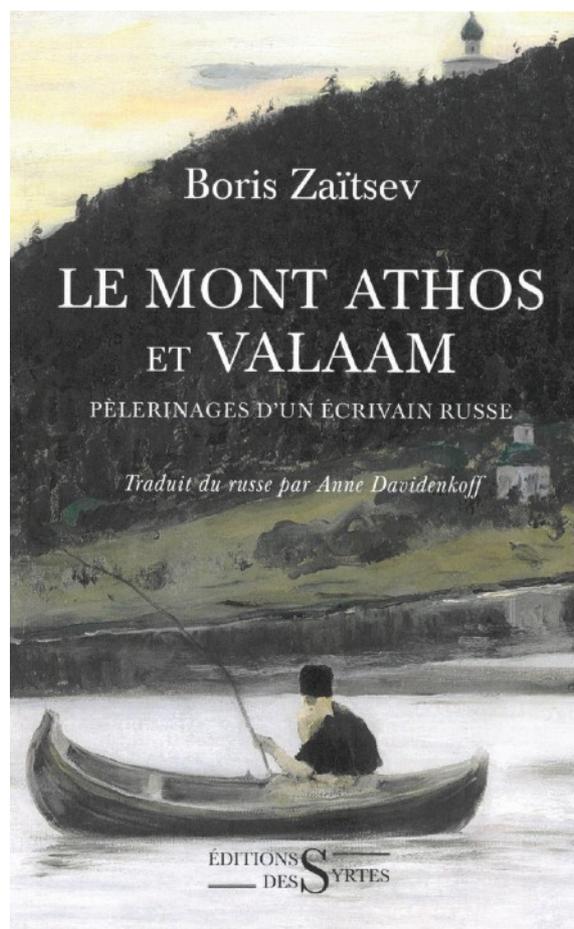
## OUVRIR ZAÏTSEV

il ne pouvait plus aller. Surtout à Valaam où ses yeux voyaient, comme d'autres yeux tout près de lui, les lacs de la Russie même. Après 1945, la région a été annexée par l'URSS.

Zaïtsev n'est pas à comprendre mais il se laisse prendre avec les hommes, les lieux, les paysages, les monts, les lacs, la végétation, les rochers, qu'il donne à lire le plus naturellement. Comment parler d'une eau limpide, d'un feu qui éclaire, d'un petit navet de potager, encore non lavé, qu'un ermite tend à l'empereur Alexandre I<sup>er</sup> venu recevoir d'autres instructions que celles qu'il a l'habitude de donner et d'imposer, venu surtout écouter le timbre d'une autre vie humaine que la sienne dont l'action et la parole furent sans doute bâties sur le parricide ? Comment parler d'un homme retiré des hommes ou voulant se retirer de lui-même, des interminables négociations et contradictions avec lui-même ? Zaïtsev en parle, c'est tout. Il présente ce qui se présente à lui. C'est sans à-coups qu'il interroge obstinément. Comme Stendhal, il promène son miroir : le long des eaux boréales et méridionales, et le long des routes et des chemins perdus, escarpés. Il frôle l'inaccessible. Stendhal se voulait milanais, Zaïtsev est citoyen d'une Russie et d'une Jérusalem englouties, oubliées sous leurs vestiges, dont il repère et visite quelques hommes retirés et quelques marques sauvegardées.

Il voit, entend, respire, comme il le dit lui-même, des lieux privilégiés qui n'ont rien de fragile et portent la force des étendues qui les déroulent : mer et monts, forêts et lacs. Et l'écriture de Zaïtsev est celle d'une force tout obstinément présente et tout obstinément cachée dans le monde et au monde. Pour autant, Zaïtsev n'est pas, ne sera jamais d'un ailleurs. Il ne nous quitte pas. Comment celui qui écrit pourrait-il un instant quitter les hommes ? Toute sa langue est commune et, par le truchement des traductions, elle parle à travers les langues.

Sa parole même, comme réduite à une première simplicité descriptive et émotive, à une immédiate connaissance des choses et des êtres, au seul tintement de leur premier contact, sa parole aussi est truchement. Elle tente d'abord de retrouver une Russie détruite par la Révolution, comme de capter et de rendre la lumière d'une étoile morte.



S'il ne fallait retenir qu'une chose des deux pèlerinages de Zaïtsev (où le caractère mystique est sans cesse humainement débordé), ce serait une plante qu'il ne manque jamais de remarquer : le seringat. « *C'est pour moi la Russie* », écrit-il. Zaïtsev parle de ce qui lui parle, non pas d'une autre vie, mais de cette vie humaine la plus simple, la plus immédiate, restée liée à la nature, à ce qu'elle propose et à ce qu'elle oppose. Au bout du compte, seule la Russie natale lui parle. Le monachisme oriental, c'est ce qui lui reste d'elle.

Zaïtsev annonce et traque l'ineffable sans quitter le tangible. Mieux : sans vouloir le quitter. Dans ce but, il peint les grandes figures de l'Athos : Athanase, l'un des fondateurs, sorte de Gargantua qui se faisait servir trois repas à la fois, Jean Coucouzelle, jeune et frêle chanteur bulgare qui s'était enfui du chœur de la cour de Constantinople pour devenir berger et chanter les psaumes à ses boucs et bouquetins (l'Athos excluant tout ce qui n'est pas mâle : mais pour les oiseaux ?). Zaïtsev, poète fidèle aux correspondances, relève la trace du chant perdu de Jean Coucouzelle : « *Dans la laure, j'ai vénéré le crâne du saint, couleur brun miel, enserré dans une couronne d'or qui exhalait un léger parfum odorant.* »

**OUVRIR ZAÏTSEV**

Il décèle au quotidien « *une beauté du rythme* » d'ensemble des corps, des gestes, des paroles. Et aussi bien dans les heures profanes que dans les temps de prière et d'offices, ces corps et leurs voix et leurs silences et leurs mouvements s'élèvent et retombent à la manière de rames qui frappent en cadence les flots mêlés des chairs et des âmes.

Au sein de l'univers paradoxal du monachisme, Boris Zaïtsev tente de s'éloigner des livres en écrivant un livre ; l'Athos ne peut se réduire à une bibliothèque mais ne peut s'en passer : ainsi de la vie de l'écrivain et de sa parole. « *Nous pé-né-trons dans la bibliothèque : une salle de lecture habituelle, claire, comme il y en a dans tous les monastères, avec ses réserves de livres et son vieux bibliothécaire. Par la suite, on allait me montrer beaucoup de livres anciens, imprimés et manuscrits, des partitions, miniatures, vignettes, mais j'éprouvais toujours le même sentiment : même s'il fallait répondre à l'intérêt de quelques érudits isolés, la vocation de l'Athos est bien éloignée des livres, des savants et des collectionneurs, bien que les moines de l'Athos (grecs notamment) aient créé de remarquables bibliothèques.* »

Ainsi la vocation d'écrire peut-elle se retrouver « bien éloignée » des livres, sans les nier. Et rejoindre dans un singulier sinon contradictoire exploit « *la chose la plus difficile dans la vie* » : « *lutter contre ses pensées* ». Sans pour cela oublier que « *l'esprit ne sent rien que par l'empire du corps* » (Ronsard). L'oscillation même de la vie. C'est bien le corps qui tient la plume et le stylo, cherche la pérennité et fournit en fin de compte l'ossuaire, celui-ci, à sa manière, constituant une bibliothèque quelque peu déroutante. Le corps mort est l'épreuve de la pensée.

L'écriture dans tout cela se révèle autant paradoxale : l'amie et l'ennemie, l'auxiliaire et l'adversaire, le défenseur et le persécuteur. Elle est une force, comme l'Athos. Elle change le rocher de celui-ci en source. Elle n'hésite pas à « *frapper là où il n'y a pas de porte* » (Chestov). Que peut-on en savoir ? Les grands écrivains de toute émigration le savent parce qu'ils le vivent. « *Ouvrez !* », écrivait Nathalie Sarraute (après tout, une Russe émigrée dans notre langue) en titre de sa dernière œuvre. Ouvrir Zaïtsev, c'est aussi savoir ouvrir aux émigrés.

**Le livre des insurrections de Peter Weiss**

***Dans Campo Santo, l'éblouissant recueil de « petites proses » que W. G. Sebald consacre à la Corse, nul ne s'étonnera de trouver, parmi les quatorze essais qui complètent le livre et rendent hommage aussi bien à Günter Grass, Peter Handke ou Jean Améry qu'à Kafka et Hanns Zischler, un texte sur l'un des artistes allemands les plus tourmentés de l'après-guerre, dont les écrits sont souvent lestés d'un grand poids idéologique sans que leur rigueur en pâtisse et sans que leur âpre beauté en soit altérée : Peter Weiss.***

par Linda Lê

Peter Weiss

*L'esthétique de la résistance*

Trad. de l'allemand

par Éliane Kaufholz-Messmer

Klincksieck, 889 p., 29 €

Sebald rappelle d'une part qu'avant de se tourner vers la littérature Peter Weiss (1916-1982) avait été peintre, d'autre part que son œuvre, par bien des aspects, n'est pas sans évoquer celle d'Alexander Kluge. Et, ajouterons-nous, celle d'Harun Farocki, dont au moins deux films, *Le Vietnam nous appartient* et *Images du monde et Inscription de la guerre*, révèlent qu'il appartient aussi à ce que Sebald nomme « *la confrérie des martyrs de la résistance* ». Jean Baudrillard s'était, dans les années 1960, fait le passeur de Peter Weiss en France, traduisant son autobiographie, *Point de fuite*, et sa pièce de théâtre *Marat-Sade*. Une autre de ses pièces, *Discours sur la genèse et le déroulement de la très longue guerre de libération du Vietnam illustrant la nécessité de la lutte*

**LE LIVRE DES INSURRECTIONS  
DE PETER WEISS**

*armée des opprimés contre leurs oppresseurs*, ainsi que *Chant du fantoche lusitanien*, sur les rapports entre le Portugal et l'Angola, valurent à leur auteur la réputation d'être un dramaturge que ne rebutaient ni les pièces à thèse ni la dialectique marxiste. C'était ignorer la dimension profondément humaine de ces œuvres, car la manière dont Peter Weiss concevait sa « mission », celle qui consistait, comme dit l'un de ses personnages, à mettre fin à l'oppression, l'amenait à envisager toujours toutes choses sous l'angle de l'enquête et de la quête. La pièce sur le Vietnam, par exemple, s'accompagnait d'un essai surprenant, publié en 1968 et intitulé *Notes sur la vie culturelle en République démocratique du Vietnam*, où Peter Weiss mène des investigations dans un pays en pleine guerre pour ressusciter son passé légendaire et raconter l'histoire d'une résistance en interrogeant artistes et historiens qui, non seulement, dans ces années-là, combattaient pour l'indépendance de leur patrie les armes à la main, mais ferrailaient aussi avec la plume.

« Résistance » était le maître mot de Peter Weiss, dont la pièce *L'instruction*, autour des camps de la mort, est, selon Sebald, à rapprocher de l'*Enfer* de Dante : « *Tout comme Dante, Weiss prit conscience en exil du sort auquel il avait échappé. C'est là la justification de l'obsession sado-masochiste, du ressassement, de la souffrance décrite sans relâche avec virtuosité, qui caractérisent l'œuvre littéraire de ces poètes que sépare presque un demi-millénaire et qui sont néanmoins si proches d'esprit.* »

Dans *Point de fuite* (le titre allemand est : « L'adieu aux parents »), Peter Weiss se rappelle comment, durant son enfance, il oscillait sans cesse entre révolte et soumission dans ses relations avec son père, un homme rigide, taciturne, dont toute l'existence était placée sous le signe du travail, et avec sa mère, une actrice qui abandonna le théâtre pour se marier. Entre ce père, condamné à l'exil, allant de l'Angleterre à la Tchécoslovaquie et à la Suède, ce père qui traita un jour sa progéniture de « *canaille de juif* », comme Abraham maudissant ses fils, et cette mère neurasthénique et accaparante, il avait grandi dans le souvenir de la mort d'une sœur et de celle d'un camarade, Uli, dont le cadavre fut retrouvé en 1940 sur une plage danoise. Il avoue volontiers dans son autobiographie une passion

pour la « *littérature suspecte, lugubre, à double sens* » – il avait dévoré d'innombrables histoires de courtisanes et de voyants, de vampires, de criminels ou de débauchés, et, quand il s'intéressait aux classiques, ne l'attiraient que les livres au titre macabre ou terrifiant : *Les démons*, *Souvenirs de la maison des morts*, *Les élixirs du diable*, etc. On ne sera pas déconcerté en apprenant que *L'autre côté* d'Alfred Kubin et *Pan* de Knut Hamsun faisaient ses délices pendant qu'à Stockholm il exerçait le métier de dessinateur de modèles. Avant d'écrire des textes qui allaient se révéler aussi comme de kafkaïennes tentatives d'évasion hors de la sphère paternelle, il avait vécu son exil dans une sorte d'indifférence, reconnaissant que sa révolte n'était pas dirigée « contre la bourgeoisie », mais contre les restrictions à sa liberté personnelle : « *Je n'avais aucune idée de l'argumentation sociale, c'est dans l'art que je voyais les seules armes défensives ou offensives. Pour l'art, pas de frontières, pas de nations.* »

En relisant *Point de fuite*, on s'aperçoit que bien des souvenirs (l'exaltation d'Uli devant la frise de Pergame, la mort de la poète Karin Boye, le goût immodéré pour les écrits de Kafka) qui y sont évoqués se retrouveront dans ce captivant livre-monstre, livre-somme qu'est *L'esthétique de la résistance*, publié entre 1975 et 1981. Dans « Le cœur mortifié », le texte qu'il consacre à Peter Weiss dans *Campo Santo*, Sebald souligne d'emblée que ses écrits sont conçus comme une visite chez les morts, une lutte contre un « *art de l'oubli* », une dénonciation de la destruction. *L'esthétique de la résistance*, cette « *œuvre romanesque catastrophique* », dit Sebald, où Peter Weiss accomplit un long et tenace « *exercice paroxystique de la mémoire* », s'ouvre sur une vision de la frise de l'autel rapportée de l'acropole de Pergame et reconstruite dans un musée berlinois : le narrateur, sans nom, sur le point de partir pour l'Espagne rejoindre les Brigades internationales, et Coppi, un ouvrier communiste, écoutent Heilmann leur raconter, en ce 22 septembre 1937, la légende d'Héraclès, qu'il n'est plus possible désormais, assure-t-il, d'imaginer ailleurs qu'aux côtés des hommes réduits en esclavage. Ces jeunes gens n'hésitent pas à proclamer : « *Pour nous, étudier fut dès le début se révolter.* » Fascinés par le « *travail de sappe* » dont, d'après eux, l'art est capable, ils croient en sa « *force de rénovation* ». Il sera question plus loin de Karl Liebknecht et de Rosa Luxemburg, mais aussi de Durruti et du Paris des antifascistes, ou de la façon dont les dessins de Georg Grosz et d'Otto Dix, en

**LE LIVRE DES INSURRECTIONS  
DE PETER WEISS**

détruisant ce qui maintient les individus dans l'avilissement, aident à mobiliser la rage et à trouver un élan nouveau qui balaie tout. Dans les mille pages de ce livre des insurrections, où l'on croise Münzenberg, le fameux militant communiste, mais aussi Brecht ou Trotsky (que Peter Weiss avait mis en scène dans *Trotsky en exil*, pièce où apparaissent au dernier acte Diego Rivera et André Breton), deux grandes figures toutefois dominant l'ensemble : Géricault (peignant *Le radeau de la Méduse*) et Kafka (décrivant avec précision, dans *Le château*, « tous ceux qui étaient restés sur le carreau, tellement détruits qu'ils ne percevaient même pas à quel point ils avaient été déformés »).

Une des lectures préférées de Peter Weiss dans sa jeunesse fut le roman de Dostoïevski, *Humiliés et offensés*. L'influence en est perceptible dans *L'esthétique de la résistance*, où il ne s'agit pas seulement d'aboutir à la transgression par le biais de l'art, mais de se tenir toujours dans le camp des réprouvés, des victimes, des outragés. Pour Sebald, Peter Weiss était un moraliste, et un moraliste des plus rigoureux. Peut-être l'était-il aussi parce qu'il savait, comme l'un de ses personnages, qu'« art et humanité signifient la même chose, car sans cette participation à la vie, à cette lutte constante contre le reniement de soi, sans ce besoin de replacer sans cesse une situation sous de nouveaux éclairages afin de la clarifier, on ne pourrait comprendre l'immense effet produit par l'art ». Il était à la recherche d'une certaine vitalité, d'une fantaisie sans limites, grâce auxquelles la littérature, la peinture, permettent d'échapper à « l'ordre établi qui nous étrangle ». *L'esthétique de la résistance*, de ce point de vue, est un hymne au dérèglement de tous les sens et un manifeste aussi bien contre l'amnésie que pour la liquidation des préjugés en art et pour l'internationalisme comme signe d'appartenance.

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

## Anise Koltz en dix touches

***De tous les prix reçus par Anise Koltz au Luxembourg, en Belgique et en France, le plus émouvant, à défaut d'être le plus prestigieux, est certainement le prix des Découvreurs [1]. Décerné par un jury de lycéens répartis sur une académie, il est la preuve que cette poésie [2], aussi déroutante qu'elle puisse paraître, est accessible à ceux et celles qui formeront les nouvelles générations de lecteurs. À condition qu'on leur ait appris à repérer ce qui se manifeste dans une œuvre d'art et à écouter ce qui parle [3].***

par Gérard Noiret

« Quand je te parle

tous me répondent

tous se redressent

Je ne t'entends presque pas

Le soleil se détourne

quand vous ouvrez vos tombes

pour respirer un peu

Il y a des paroles

qu'on ne peut prononcer

Sur les lignes tendues de nos vies

elles montent et descendent

comme des saltimbanques

des sonnambules

qui tombent

**ANISE KOLTZ EN DIX TOUCHES**

*quand on les appelle »*

1. Cet hommage en dix touches tente de montrer comment Anise Koltz nous aide, comme Miró en peinture, dans des dimensions de l'expérience humaine insoupçonnables avant elle. Je voudrais le commencer par des aveux.

D'abord, j'avoue que je n'ai pas lu l'intégralité de l'œuvre d'Anise Koltz. J'ignore les livres écrits en langue allemande. Je ne crois pourtant pas que cette ignorance fausse ma lecture. *Somnambule du jour*, d'où j'ai tiré tous les poèmes que je vais citer, m'apporte la conviction que l'essentiel est là dès le départ et il qu'il n'y a pas plus d'élaboration continuelle que de préalable à connaître obligatoirement. Dans un feu d'artifice, seules comptent les explosions.

Ensuite, je reconnais que mon intervention n'offre aucune garantie de fiabilité. Je suis comme Arsène Lupin qui, devant un coffre-fort, se frotte le bout des doigts au papier de verre pour mieux sentir les déclics. La fréquentation quotidienne des écritures de ce temps a affiné ma sensibilité à la spécificité des langages, au point que j'accorde autant d'importance à la qualité du rythme et des silences qu'à la signification globale.

Enfin, j'avoue que je suis jaloux d'Anise Koltz. Pas de la notoriété qui est la sienne aujourd'hui. Au contraire. Je me réjouis de son succès qui est un point de résistance face à l'inculture. Je suis jaloux de la façon dont l'impossible lui vient, car les poètes ne font pas ce qu'ils veulent mais comme ils peuvent avec les mots qui s'imposent à eux. Pour risquer une métaphore sportive, disons que seuls quelques-uns, du fait de prédispositions liées à l'instinct, passent 2,40 m quand les autres, intelligents, sensibles et méritants, en restent à 2,35 m.

2.

*« Si seulement il m'était donné*

*de me regarder*

*de me comprendre*

*de me posséder*

*Ce n'est pas mon existence*

*que je vis*

*Je suis différente de moi*

*Fondamentalement »*

QUI ÉCRIT ?

*« Toxicomane de la parole*

*je m'endors sous son poids*

*Est-ce moi qui écris le poème ?*

*est-ce le poème qui m'écrit ? »*

*« Ma vie est un livre*

*que je n'ai pas écrit*

*Je l'accomplis malgré moi*

*page par page*

*ignorant*

*ce que je vis*

*ce qui m'attend*

*Je suis le cauchemar d'un Dieu fou»*

*«Tout poème est à double sens*

*Celui qui lit est lu lui-même*

*par le poème »*

Parmi les notions qui se veulent explicatives du fait poétique, celle développée par Henri Meschonnic d'un « sujet de l'écriture », différent du sujet biographique, du sujet social et du sujet de la psychanalyse, est une des plus pertinentes. J'y ai pensé à de nombreuses reprises pendant que je lisais *Somnambule du jour*. En effet, cette idée éclaire la volonté constante d'Anise Koltz, de la première phrase de la préface à l'un des derniers textes via les poèmes que je viens de citer, de dissocier celle qui écrit de celle qui vit, au point que cette dissociation est, avec la mère, la mort, le compagnon disparu et l'iconographie chrétienne, un des noyaux irradiant tout au long des dix-huit séquences de l'anthologie. Le poème inaugural, extrait du *Cirque du soleil*...

*« Enterrer le jour*

*dans une taupinière*

## ANISE KOLTZ EN DIX TOUCHES

et oublier

dans laquelle »

... est emblématique d'une écriture indépendante – je ne dis pas coupée – de l'existence de l'auteur, de ses options philosophiques et de sa culture. Au fil des pages, il est évident que le *je* qui prend la parole a sa propre légitimité, ses propres événements, sa propre échelle de temps.

3. La seconde notion à laquelle je recourrai est celle du langage profond, c'est-à-dire de ces phrases venues d'on ne sait où qui subvertissent le langage voulu en lui imposant des rapprochements inattendus, des modifications de lieux communs, des expressions détournées. Lié le plus souvent à des chocs ayant perturbé le psychisme, ne pouvant être confondu avec l'écriture automatique, le langage profond, dont Aragon parle à sa façon dans *Les chroniques du bel canto*, n'est pas sans me faire penser à ces parcelles que convoitent les chercheurs d'or qui passent au tamis l'eau d'une rivière. Ce qui compte, ce n'est le nombre de mètres cubes filtrés, mais le nombre de pépites trouvées. Ce qui compte, ce n'est pas le nombre de pages écrites par Anise Koltz, mais ce qu'elle en prélève.

4. C'est la présence non préméditée de ce surcroît de richesse qui fait d'Anise Koltz un grand poète de l'inconnu ou du non-connaissable ou du Grand Réel. Peut-on affirmer que, sans lui, le poème manque d'une dimension ? En tout cas, c'est lui qui fait que Robert Lorho devient Lionel Ray, que *Quelque chose noir* de Jacques Roubaud est une octave plus haut que le reste de sa bibliographie, que Claude Esteban prend son envol avec *Élégie de la mort violente* après vingt ans d'activité éditoriale... On peut appréhender différemment le phénomène en mesurant les effets de sa disparition, car cette richesse imméritée, impossible à fabriquer, se perd. Sa disparition explique à mes yeux pourquoi le Jacques Dupin de *Gravir* élabore à partir d'un moment son esthétique de la négativité, pourquoi le Jacques Réda d'*Amen*, *La Tourne* et *Récitatif* est supérieur au Jacques Réda de *Retour au calme*... Les poétiques qui en relèvent comptent parmi celles que je mets le plus haut.

Les livres d'Anise Koltz ont leur place dans cette admiration, et particulièrement *Somnambule du jour*. Des prélèvements opérés dans le recueil

publié en 1966 à ceux tirés d'*Un monde de pierres* qui date de 2015, ses poèmes sont régulièrement déterminés par des surgissements, des cristallisations qui échappent au rationnel et au sens mais, en fin de compte, les font réapparaître, enrichis, sous d'autres formulations qui repoussent les limites de l'expérience humaine. Anise Koltz est un des rares poètes chez qui le minéral ne s'est pas épuisé et qui a su l'extraire puis le traiter grâce à une inventivité exigeante qui doit certainement beaucoup à la richesse linguistique de son milieu d'origine et à la fréquentation des meilleurs auteurs. Car, bien sûr, la poésie ne peut être ramenée au seul langage et encore moins au seul langage brut. Il ne suffit pas au comédien d'avoir de la présence sur scène, au chanteur d'avoir du gospel dans la voix. Tout au long de son existence, Anise Koltz a su à chaque fois découvrir quelque part en elle les moyens de tirer parti de ce qui faisait irruption sous sa plume. Attentive aux différences d'intensité de ses mots, ouverte aux associations virtuelles, elle a su trouver les coupes, les silences, les accentuations, les titres et les temps de vibration propres à convertir en poème ce que d'autres auraient raté.

5. Il ne faut pas s'y tromper : il n'est pas donné à tous ceux qui bénéficient du langage profond et savent le détecter de parvenir à le traiter. Ses oxymores, ses formulations closes sur elles-mêmes, sont inconciliables avec le décompte des syllabes et l'emploi de la rime. Ils ne permettent pas non plus de se laisser emporter par l'élan lyrique, par la provocation surréaliste, et de développer une pensée, une émotion, un imaginaire. Que faire de formulations fondamentalement (et je reprends à dessin cet adverbe) obscures ou excluant la possibilité de donner une suite, à l'inverse de la phrase narrative qui appelle des compléments. Avec le langage profond, on n'écrit plus clairement ce qui se conçoit bien, on ne joue plus avec le non-sens. Plus écrite qu'écrivant (j'emprunte à nouveau ce renversement), Anise Koltz est sommée par ses brouillons de faire advenir l'inconcevable. Son poème est bien, comme l'a défini Tzara, un objet dérobé au futur, dont on ignore le fonctionnement. Si aucune difficulté n'apparaît dans l'art d'Anise Koltz, si tout semble évident, si « rien ne sent la sueur », c'est qu'elle a su poursuivre son travail d'élaboration jusqu'à ce que les traces en disparaissent.

## AU CIMETIÈRE

« *Tant de morts*

**ANISE KOLTZ EN DIX TOUCHES**

*autour de toi*

*Quand je te parle*

*tous me répondent*

*tous se redressent*

*Je ne t'entends presque pas*

*Le soleil se détourne*

*quand vous ouvrez vos tombes*

*pour respirer un peu »*

6 À mes yeux, le poète est plus celui qui sait se relire que celui qui sait écrire, celui qui, au fait des apports de son époque, sait mobiliser ce qui est nécessaire pour libérer l'énergie de sa parole. En lisant *Somnambule du jour*, on s'aperçoit qu'à partir de sa singularité Anise Koltz a élaboré trois types de poèmes. Conscient de risquer d'être un éléphant dans un magasin de porcelaine, je distingue :

- Premièrement, les poèmes constitués par un surgissement. Le travail a consisté alors à trouver une mise en vers assurant une durée de vibration compensant la brièveté du paradoxe ou de l'image.

*« Je vais*

*je viens*

*je sors du temps*

*Mon poids*

*alourdit l'univers »*

*« Chaque jour je mange*

*mon père et ma mère*

*avec du pain chaud*

*Je crache des touffes*

*de leurs cheveux »*

*« Béni soit le serpent*

*qui m'apprit la désobéissance*

*Je me purifie*

*je ne prie plus*

*J'allume le feu de mon enfer*

*et je chante »*

**LE JOUR ET LA NUIT**

*« Le jour*

*ton effigie change*

*avec la lumière*

*La nuit*

*ta chair blanche*

*brille dans l'obscurité*

*comme un glacier »*

- Deuxièmement, les poèmes où le langage profond, limité à des traces, vient enrichir des textes où le creusement du thème, du sens et de la sensation, puis la chute, relèvent d'une impulsion et d'une manière de faire lyriques.

*« Je rentre de plus en plus profondément*

*dans le paysage des autres*

*je possède en moi*

*toutes les directions*

*Je marche sur la terre rêche*

*Au loin j'entends des paroles*

*prononcées des siècles plus tôt*

*Leurs échos ayant traîné*

*dans l'univers*

*avant de m'atteindre »*

- Troisièmement, les poèmes qui ne relèvent pas du langage profond mais d'intuitions provoquées par une situation concrète.

*« La vieille d'en face*

*ne semblait pas savoir*

*que le temps était aboli*

**ANISE KOLTZ EN DIX TOUCHES**

*que le monde avait changé*

*Éblouie de soleil*

*elle se tenait devant la porte*

*et nouait son tablier »*

**7** L'art d'Anise Koltz ne se limite pas à l'écriture de poèmes. Elle s'est dotée d'une forme de recueil adapté à ses déflagrations silencieuses, capable de faire en sorte que leur lecture ne soit jamais saturée. Les différents types de poèmes s'y enchaînent avec des variantes et des récurrences qui, au fur et à mesure des parutions, étendent le domaine poétique et finissent par donner un nouveau statut à l'existence et à ses vérités possibles. Tel livre est plus nourri par la réflexion sur le langage, tel autre explore davantage les rapports à la religion ou à la mère ou à l'histoire. *Somnambule du jour* est un condensé de cette trajectoire. Un condensé qui opère des prélèvements dans les recueils mais refuse obstinément qu'un texte soit coupé, soit réparti sur deux pages, et donc revendique l'unité de temps.

**8** Ma première lecture d'Anise Koltz date de la fin des années 1960. Elle se situe au commencement de mon parcours de lecteur farfouilleur et éclectique. Dans une librairie d'un Quartier latin mal remis des fracas de Mai 68, je suis tombé par hasard sur la collection de Pierre Seghers « *Au tour du Monde* », et sur une plaquette, *Le cirque du soleil*, dont les poèmes traduits m'ont décontenancé et fait ressentir des sensations qui n'avaient pas de nom. J'ai perçu d'instinct qu'au-delà des fausses parentés ils ne relevaient pas du surréalisme pour lequel je me passionnais mais que celui-ci rendait possible leur compréhension en dégageant la poésie du fatras des vieilles assignations. Le nom d'Anise Koltz s'est immédiatement inscrit dans les constellations que mon enthousiasme dessinait à grands traits. Si par la suite j'ai fait un détour par les formalismes, je me souviens d'avoir eu, en 1982, une conversation avec Guy Goffette durant laquelle nous nous sommes aperçus que nous la considérions comme l'un des auteurs qu'un véritable amateur de poésie devait défendre. Guy, dont je m'apprêtais à publier *Solo d'ombres*, m'avait invité à Harnoncourt. Nous avons fait connaissance en échangeant nos trésors, convaincus qu'une faute de goût serait fatale à notre amitié naissante. À l'époque, l'esprit d'avant-garde et ses ostra-

cismes refluaient, sans que la pertinence de certaines de ses objections puisse être niée. Il fallait trouver des solutions aux impasses du lyrisme, de l'engagement politique. Notre génération cherchait ses voies et ses voix. Jusque tard dans la nuit, nous avons avancé des noms que nous savions ne pouvoir être aimés que par de vrais lecteurs. Saluer Frénaud, Bonnefoy, Guillevic et Follain, mettre l'accent sur la collection des « *Cahiers du Chemin* », distinguer Réda, Salabreuil, Stéfan, était déjà une preuve de maturité critique. Mais tirer de l'oubli Max Elskamp et Jean-Marie Levet, s'enthousiasmer pour des auteurs comme Dadelsen, Lucien Becker, Anise Koltz, Vargaftig, cachés derrière l'agitation littéraire, tout cela a donné à chacun une pleine confiance en l'autre.

**9** J'aimerais avancer une dernière notion liée à une anecdote... C'était en 2000. Je venais d'achever dans une classe de primaire un atelier d'écriture de plusieurs mois durant lequel j'avais familiarisé les enfants avec quelques potentialités du langage. Nous avons exploré la force visuelle, la force sonore et la force de transgression. Au journaliste condescendant qui l'interrogeait, une petite fille répondit : « Non Monsieur, la poésie ce n'est pas les rimes. C'est quand il y a des mots et qu'on lève les yeux en disant « Ah oui ! » » Cette définition naïve a continué de cheminer en moi et de s'enrichir en croisant les aphorismes de Char, le « couteau sans lame auquel manque le manche » de Lichtenberg, et pas mal de pages de Bachelard, de Reverdy... Elle résume bien ce que j'ai vécu en lisant *Somnambule du jour* car je n'ai pas cessé d'avoir de brusques renversements de la tête traduisant mon besoin de regarder vers ce qui n'était plus le plafond mais un espace mental où la charge poétique pouvait éclater et se propager.

**SOUS LE LIT**

*« Je serai seule*

*à mourir*

*avec sous le lit*

*mes soulier déroutés »*

**10** Anise Koltz sort grandie de la comparaison avec le voisinage hors norme que lui impose son entrée dans la collection « *Poésie/Gallimard* ». Car, avec ses plus de 500 titres, cette collection qui rassemble, notamment, les chefs-d'œuvre de la

**ANISE KOLTZ EN DIX TOUCHES**

poésie de langue française est un panthéon où apparaissent vite les dieux secondaires. Être choisi apporte une reconnaissance éditoriale sans équivalent au poète – élu – mais le pousse en première ligne. L'expose. Le met face à des lecteurs qui ne jugent plus en fonction de l'actualité mais dans l'absolu. Il faut que le livre distingué par un directeur de collection averti, sorti de la pénombre, soutienne la comparaison avec des œuvres abouties, indépassables, et se distingue par ses qualités propres. Il faut qu'il ne ressemble pas. Il faut qu'il apporte. Il faut qu'il provoque des « Ah oui ! » et fasse se lever les yeux de l'être. *Somnambule du jour* satisfait pleinement à ces exigences. Pour peu que les nihilismes dans leurs différentes versions, économiques, religieuses, politiques, technologiques, soient repoussés, c'est là qu'Anise Koltz a rendez-vous avec ses futurs lecteurs. Ceux qui refuseront que l'on condamne l'art à se soumettre à la *mimésis* et à reproduire les conditions de son inféodation. Ceux qui continueront, selon les mots de Ricœur, d'avoir l'ambition « *de restructurer les représentations de l'univers* ».

« ...des impulsions ou percées du subconscient venant du fond des âges fusionnent avec le conscient. Elles confèrent au poème des perspectives inattendues, ouvrant des possibilités de transgression aux sens et à l'esprit. Le poète s'abandonnant à ses forces créatrices peut redécouvrir ses racines profondément enfouies qui le relie au grand TOUT. Le poème pourra donc contenir une projection d'une réalité qui n'existe pas encore et qui n'existera peut-être jamais ; dans notre monde intérieur, nous sommes libres. Il n'y a ni contrainte ni obstacles. Notre poème peut donc se situer avant notre naissance comme après notre mort. »

1. **Récemment, à l'université de Strasbourg.**
2. **Essentiellement aux éditions Phi au Luxembourg et Arfuyen en France. Anise Koltz a d'abord écrit en allemand. Son mari étant mort prématurément suite aux tortures que lui infligèrent les nazis, elle a décidé au début des années 1980 d'abandonner la langue des bourreaux.**
3. **Avec son mari, René Koltz, elle a notamment animé les Biennales de Mondorf, qui avaient pour ambition la construction d'une société multiculturelle.**

**Portrait du poète en éclaireur**

***Dans Petites lumières, recueil de textes parus initialement entre 1982 et 2016, le poète marocain Abdellatif Laâbi donne à lire, par-delà son œuvre poétique, le parcours d'une pensée éthique et plurielle, traversant les lieux de mémoire, les œuvres des créateurs et les territoires d'exil pour défendre, avec le même sens du devoir, la conscience et la dignité humaines face aux règnes du silence et de l'arbitraire.***

**par Khalid Lyamlahy**

**Abdellatif Laâbi**

*Petites lumières*

**La Différence, 413 p., 21 €**

Derrière chaque poète se cache un éclaireur, un lecteur passionné, un passeur d'idées et d'idéaux opérant entre les langues, les cultures et les territoires. Voilà l'une des révélations qu'éclairent ces *Petites lumières* allumées par Abdellatif Laâbi par-delà le champ de son œuvre poétique. À l'heure où son éditeur, les éditions de La Différence, met la clef sous la porte après quarante et un ans d'activité, le poète marocain livre un recueil de plus de soixante textes offrant autant de clefs pour découvrir ou réinvestir des questions d'ordre littéraire, social et culturel, au Maroc et ailleurs. L'œuvre poétique de Laâbi, couronnée récemment au Mexique par le prestigieux prix « Nuevo Siglo de Oro » (« nouveau siècle d'or »), laisse place dans ce livre à ce que Jacques Alessandra nomme dans sa présentation « *une aventure de la pensée* ». Cette aventure passionnante et protéiforme s'organise de manière thématique en sept chapitres : réflexions autour de « l'enjeu culturel » au Maroc ; « hommages » aux écrivains et créateurs disparus ; « éclairages » sous forme d'essais littéraires ou artistiques ; « préfaces »

### PORTRAIT DU POÈTE EN ÉCLAIREUR

à des œuvres de divers horizons ; « chroniques » légères et instructives ; « interventions » engagées ; et « entretiens » où la voix du poète revient sur son parcours et sa vision de la création.

Chez Laâbi, la poésie et la pensée sont les deux faces d'une même éthique fondée sur la mémoire, la résistance et le partage. Mieux connaître l'homme, nous dit Alessandra, « suppose ainsi la lecture du poète et de l'essayiste, parce que tous deux donnent à penser la condition humaine dans ce qu'elle est et ce qu'elle promet ». L'écriture de Laâbi est obsédée par le besoin de défendre la conscience de l'homme contre les règnes de l'arbitraire, du silence et de la barbarie. Dans le texte d'ouverture, Laâbi résume l'enjeu de son écriture par cette mise en garde : « *Le plus grand échec serait que tu puisses un jour perdre la face, ta face humaine* ». Dans la première partie, les textes de Laâbi s'évertuent à préserver et à promouvoir le sens de l'humain dans les territoires de culture et de mémoire au Maroc. Ainsi, il interpelle le maire de la ville de Fès sur l'abandon de la maison de l'illustre historien Ibn Khaldoun, dénonce un champ culturel marocain « *en déshérence* », souligne le déficit de « *ces relais de mémoire* » que sont les musées et soumet en 2010 un « *pacte national pour la culture* » dont il détaille les mesures-phares en termes de décisions politiques, de plans de sauvetage et de créations d'instituts et d'agences dédiés à la mémoire culturelle du pays. À la fois révolté et didactique, le poète oppose ses lumières vives et vivifiantes à un monde assombri par l'absence d'une conscience culturelle et par l'indifférence aux besoins conjugués de réappropriation et de transmission des héritages.

Dans cette lutte acharnée pour la réhabilitation de la mémoire, Laâbi prend soin de construire une communauté littéraire, poétique et intellectuelle autour de ses amis et compagnons de route. Ainsi, dans la section « Hommages », il se laisse gagner par le « *sens du partage* » et de la responsabilité chez Mohammed Dib, romancier dont il éclaire une œuvre poétique marquée par la sensibilité linguistique. Dans des textes à la fois émouvants et érudits, le poète salue « *la grâce* » de son ancien professeur de littérature Gabriel Bounoure, rend hommage à Tahar Djaout et au « *travail invisible d'érosion* » à l'œuvre dans ses créations romanesques. Par-delà le Maghreb, les lumières de Laâbi puisent leur énergie dans la « *justice poétique* » d'Octavio Paz, la « *belle loi du don* » de Nelson Mandela, la langue « *pétillante* » du poète

belge Jean-Luc Wauthier ou encore le besoin de refonder et de décentraliser la poésie chez Aimé Césaire. Au détour des pages, l'hommage de Laâbi au poète portugais Joaquim Vital, fondateur des éditions de La Différence, donne sens à une amitié « *qui permet de baisser la garde et de s'abandonner sereinement au partage* ». Pour Laâbi, l'hommage est un exercice d'humilité et de dialogue qui éclaire la mémoire des créateurs et célèbre l'héritage de leurs œuvres inspirantes.

C'est précisément la générosité de cet exercice qui interpelle le lecteur dans les sections « Éclairages » et « Préfaces ». On découvre un poète à l'écoute des littératures produites de part et d'autre de la Méditerranée, attentif à la façon dont l'œuvre, à l'image du *Marrakch Medine* de Claude Ollier, finit par révéler le sujet-écrivain et abolir les frontières raciales et socioculturelles. Avec Laâbi, le roman devient ce « *continent sans rivages* » qui évite la moralisation, mobilise l'outil de la dérision, s'élève contre le mensonge et les tabous, esquissant « *une quête aventureuse* » dans le champ narratif et artistique. De Michel Chaillou à Émile Habibi, de Rachid Mimouni à Edmond Amran El Maleh, Laâbi tisse, à la suite de Bachelard, autant de « *fil[s] précieux* » où la création se veut à la fois libre et émotive, fragile et fraternelle. Pour reprendre sa formule dédiée à Verlaine, Laâbi s'obstine dans ses lectures à rester « *à hauteur d'homme* », consolidant avec application le lien vital entre le créateur et son œuvre. Par ailleurs, la lecture des préfaces révèle son rôle de passeur, aussi bien porteur de la « *parole confisquée* » des prisonniers politiques marocains, que traducteur de la poésie arabe, notamment la palestinienne dont il suit, réactualise et analyse l'évolution historique. Avec Laâbi, la préface procède d'un art de la présentation, tantôt analytique quand il s'agit d'introduire l'histoire de la poésie marocaine contemporaine et d'en saisir l'originalité et les paradoxes, tantôt lyrique quand il décrit l'œuvre de ses pairs, saluant « *ces fleurs du mal arabes* » que sont les poèmes d'Abdallah Zrika ou célébrant ce « *rebelle fulminant* » qu'était André Laude.

Chez l'éclaireur Laâbi, toutes les occasions sont mises à profit pour réveiller les étincelles de la pensée. Dans la section « Chroniques », une simple « *panne d'écriture* » devient une méditation sur les difficultés de la création, une interview télévisée avec Deleuze déclenche le désir de relire cet homme « *émouvant* » qui « *était strictement lui-même* », alors qu'une visite du musée du Caire donne à saisir « *l'empreinte de la vie* » dans des pièces vibrantes et atemporelles. Ces fragments

**PORTRAIT DU POÈTE EN ÉCLAIREUR**

brefs et savoureux se lisent comme autant d'épiphanyes sur le chemin de la connaissance du monde et de la communion poétique avec ses éléments. Dès lors, la voix de Laâbi revient dans la section « Interventions » pour élaborer une éthique de la création. Rejetant les « *pesanteurs* » qui enferment l'écrivain maghrébin dans les mêmes questions réductrices autour de la langue d'expression et de l'engagement, Laâbi appelle à saisir « *le lieu fugitif et magnétique de toute écriture* » qui naît des ruptures et s'emploie à réconcilier l'homme et le monde. D'un texte à l'autre, la parole de Laâbi cultive « *le devoir d'insoumission aux doxas d'hier et d'aujourd'hui* » et réhabilite dans la poésie le sens de l'émerveillement et de la vigilance. Plaidant pour la mise en œuvre d'« *un code de déontologie francophone* » qui reconnaît le pluralisme et la réciprocité des liens linguistiques, Laâbi défend une littérature capable de rejeter toute forme d'autorité et de forger une langue et une identité ancrées dans l'acquisition « *de l'imprévu et du différent* ». Pour Laâbi, la modernité se construit dans la fidélité à soi-même et à sa création, dans la défense continue de la dignité humaine. « *Homme de l'entre-deux* », nomade des langues et des cultures, le poète défend ce « *sens du décentrement* » qui enrichit l'identité propre et nourrit le désir d'altérité.

Ce n'est probablement pas un hasard si cette traversée s'achève par une série d'entretiens, comme une invitation en filigrane à perpétuer le dialogue avec Laâbi et son œuvre. Ici, le poète est amené à revendiquer « *sa mission d'imprécatrice* », à célébrer l'enracinement corporel de sa poésie et à réaffirmer ses appels à la réforme politique et culturelle au Maroc ou encore au dépassement des « *murs-murailles* » qui séparent les pays du Maghreb. Il y a dans ces entretiens l'itinéraire d'un homme qui a dirigé la célèbre revue *Souffles* dans les années 1960, traversé les épreuves de la prison et de l'exil, et porté son œuvre comme une longue prière élevée à ce « *ciel humain* » sans cesse menacé par la résurgence de la barbarie. Ces *Petites lumières* se prolongent jusque dans les territoires intimes d'un poète qui vit désormais comme « *une charnière de l'être entre le pays d'origine et le pays d'adoption* », continuant d'arpenter et de réinventer ses lieux de mémoire. Laâbi nous rappelle que « *la parole poétique est un rempart de lumières que l'humanité n'a cessé d'opposer aux ténèbres de la barbarie* ». Avec ce nouveau livre, il ajoute un pilier à ce rempart qui s'élève, digne et vigilant, prêt à transmettre ses lumières aux générations futures.

**Langue sportive**

***Avec Chino aime le sport, Christian Prigent poursuit son cycle poétique autour du personnage de Chino, qui, d'enfant (Les enfances Chino, 2013) à adolescent amoureux (Les amours Chino, 2016), semble ici devenir adulte. Les figures de sportifs ancrées dans l'histoire politique et sociale des soixante-dix dernières années, croquées par Christian Prigent dans une langue versifiée virevoltante, paraissent agir comme des modèles émancipateurs pour celui qui, il y a peu de temps encore, ne pensait qu'à l'amour et à « sa dame ».***

**par Jeanne Bacharach**

---

**Christian Prigent**  
*Chino aime le sport*  
P.O.L, 174 p., 18 €

---

Avec Chino, l'adolescence c'était l'amour, c'était immense, et ça se dévalait à toute vitesse. Avec Chino, le sport ce sont des sportifs, des noms qui brillent, des images, des corps qui luttent, chutent, triomphent, et s'engagent. Avec Chino, le sport se glisse avec souplesse dans le vers, et passe par toutes les formes, courtes, moyennes, ou longues, requiem, blason, tombeau, dialogue, balade, samba... Il s'introduit avec adresse dans plusieurs langues, plusieurs polices typographiques, plusieurs pays, temps et histoires. Le sport aime le carnaval, les métamorphoses, la vitesse, les torsions et les distorsions élastiques, les cris et les chants. Qui l'eût cru ? Il aime aussi la poésie, et Christian Prigent, dans *Chino aime le sport*, le reflète à merveille.

## LANGUE SPORTIVE

Classés sagement en cinq parties, « I, Court », « II, Moyen », « III, Long », « IV, Très long », « V, Envoi », les poèmes-récits accompagnés de dates et de notes historiques explicatives s'étendent de 1936 jusqu'à l'envoi final par Chino, en 2016, du jokari. Hommage au « prince »-poète accompagné d'une photo, image d'une libération d'un geste, jambe en l'air, bras levés, élasticité gênée par l'âge, « *PRINCE si ton os arthritique a / Bouzillé l'ex-lasticité* ». Gestuelle mais aussi tradition poétique médiévale, l'envoi accompagné de cette photo semble dire combien le sport, admiré par Chino, délivre, dans l'effort, le corps et la langue.

L'architecture du recueil est intéressante à cet égard : les poèmes s'allongent, les références au passé le plus lointain (1529) se multiplient jusqu'à la convocation finale du présent le plus proche (2016) et le plus personnel, laissant place à l'image la plus concrète d'un corps humain sportif qui s'élance et s'allège malgré la douleur de l'âge, côtoyant sur la même page le poème et sa langue poétique « ex-lasticité ».

Cette langue poétique, Christian Prigent l'entraîne, la muscle, et lui fait jouer les sportives. Le vers est sa contrainte rigoureuse, le poème son terrain d'exercice bien délimité, qui s'agrandit au fil du recueil, de plus en plus vaste et exigeant pour cette langue qui doit tenir bon sur la durée. Le premier poème du recueil, « Requiem pour Tabarly », parmi les plus courts, est marqué par une langue tendue et sèche, des mots brefs et aigus : « *Éric ? un roc ! foc au récif rac ric / Entre les grains au plus près le bec pique / De piaf ou mésange à tête noire hic* ». Beaucoup plus long, le poème consacré à Rachid Mekhloufi, footballeur algérien recruté à l'AS Saint-Étienne, connu pour avoir rejoint l'équipe du FLN en 1958, est marqué par une langue ample et souple, qui semble dire la course du joueur, ses passements de jambes et ses envolées : « *Mekhloufi ? Rachid ! pas un bouffi ni un / Racho ! vert sur vert galamment il peint / Sur l'écu de gazon crénelé d'argent / Des arabesques (bon mot !) épatament* ».

Christian Prigent © John Foley

La langue, mouvante, apparaît comme un corps à part entière. Ainsi, le poème consacré aux athlètes américains Tommie Smith et John Carlos

qui, aux jeux Olympiques de 1968, avaient chacun levé un poing noir à la façon des Black Panthers, recouvre la force de ce poing : « *T'as noté ces totems tamtamant ta tête ? Boum, un poing ! boum, deux ! boum, cut crâmée la crête / De coq – Spot : vise au haut du podium l'zéro / Rôti noir d'os de crâne : ô, épouvantaux !* » Les onomatopées associées aux mots anglais brefs et percussifs (*cut/spot*) et l'assonance en [o] recréent le choc provoqué par ce geste et soulignent à la fois la violence subie et dénoncée par ces hommes. Ce poing levé fait écho dans le poème à l'évocation de soulèvements politiques et sportifs dans divers pays (Mexique, États-Unis, Allemagne jusqu'en 1936) et de divers corps, comme celui d'Usain Bolt, sprinteur jamaïcain, qui se soulève typographiquement sur la page :

«

Tu

*Ne vois pas encor mais ça va venir U*

*Sain Bolt la sauterelle fluide illu*

*Miner deux mètres avant les autres (culs*

*Lourds) le fil* »

La langue poétique redevient muscle, épouse et façonne les corps. Christian Prigent réalise ainsi avec *Chino aime le sport* une prouesse sportive et poétique plutôt fascinante. En effet, cette langue s'exerce sans relâche du début à la fin du recueil, maintenant un rythme et un souffle fort qui pousse et entraîne le lecteur avec elle. Cette langue est alors aussi musique, à l'image des magnifiques « Danses pour Garrincha » (footballeur, esthète génial) ou du poème consacré à Rachid Mekhloufi, où l'on entend les bruits du stade et l'on sent la vitesse des passes : « *<ras sol> rrrroum brrram d'crampons brroum crasant / Sous zef crachinant l seuil paillasson ciment* ». Par ses onomatopées, ses déformations de mots (anamorphoses), les néologismes, les contrastes qu'elle recouvre, elle fait rire. Le vocabulaire le plus soutenu côtoie le plus familier et le plus argotique au sein duquel résonne, dans le poème consacré à Marcel Cerdan, la gouaille triste de Piaf : « *Et la même Piaf, elle a la détresse : / On voit du larmoi mouiller son renard / Ah ! que ce soit boxe ou vélo ou art, / ça sert à quoi de s'bouger la graisse ?* »

« Ça sert à quoi ? », Christian Prigent pose régulièrement la question, multipliant les sens de ce geste sportif en le réinscrivant dans sa « grande »

**LANGUE SPORTIVE**

Histoire, la Seconde Guerre mondiale surtout. Ainsi, Prigent se souvient avec émotion, dans un des poèmes les plus forts, d'Albert Richter (cycliste allemand déporté), d'Eric Seelig (boxeur juif allemand privé de son titre par les nazis), de Gretel Bergman (recordwoman allemande, juive, exilée aux Royaume-Uni), d'Helen Mayer (fleuriste, juive, exilée aux États-Unis)...

On pourra pourtant regretter dans *Chino aime le sport* une approche très médiatique du sport qui peut créer un effet de distance avec ces corps sportifs, leur pratique, leurs mouvements et leurs histoires. En effet, si Chino, selon le titre du recueil, « aime le sport », il semble surtout aimer le regarder à la télé, l'entendre à la radio ou le lire dans les journaux. D'ailleurs, Christian Prigent ne s'en cache pas tout à fait, reproduisant avec humour, dans le poème « Gastone Nencini au Tourmalet », les touches de la télécommande de Chino. Mais la considération pour le sport semble finalement moindre que l'intérêt pour un récit médiatique, historique et politique déjà construit. Christian Prigent le réécrit merveilleusement mais l'on peut regretter cette confusion entre le sport comme pratique et le sport comme récit, qui aurait pu être davantage questionnée. Si reprendre les histoires de ces sportifs en poèmes versifiés est une démarche tout à fait originale, le choix de sports pratiquement tous déjà liés à une tradition littéraire ou narrative (le cyclisme, et le football dans une moindre mesure), l'évocation d'une « grande histoire » et d'engagements politiques déjà bien connus par les amateurs de sport notamment, le sont moins. À cet égard, l'évocation du match de football URSS-France en 1956, peu célèbre et peu raconté, fait exception et compte parmi les poèmes les plus intéressants du recueil. Aussi, le dernier poème, « Jokari 2016 », accompagné de la légende « Chino joue au Jokari », souligne un affranchissement particulièrement drôle du prisme médiatique, où la langue poétique s'accorde plus spontanément au « sport » en tant que tel, et où, délivrée de tout récit préexistant, elle s'éloigne aussi de tout exercice de style.

**L'industrie,  
religion majuscule**

***Il est souvent question de la désindustrialisation de la France, de la perte de substance productive de notre pays, de la contraction du nombre d'emplois industriels dans les grandes usines ; et certains experts, proches de l'ancienne majorité et de la nouvelle, en avaient plutôt conclu à la nécessité de renoncer à ce qui avait été la matrice du développement économique occidental pour s'élancer à la conquête des nouveaux territoires de l'économie numérique, pour capter une part du marché mondial des services. Les transformations intervenues dans le mode de production « classique » en Europe et dans les territoires du nouveau monde depuis le XIX<sup>e</sup> siècle nous ont peut-être conduits à l'orée d'une nouvelle révolution industrielle. L'histoire ne s'arrête pas, et même si la mondialisation peut modifier la distribution des aires productives, rien ne prouve que les pays émergents puissent contester à brève échéance les positions dominantes bien établies.***

**par Pierre Saint-Germain**

---

Pierre Musso, *La religion industrielle. Monastère, manufacture, usine : Une généalogie de l'entreprise.*  
Fayard, 800 p., 28 €

---

## L'INDUSTRIE, RELIGION MAJUSCULE

En ces temps où les « technologies de l'information et de la communication » bouleversent le rapport au travail, il vaut la peine de se retourner sur la séquence historique inaugurée par ce qu'on appelle ordinairement la révolution industrielle et ses étapes, caractérisées par l'exploitation de ressources naturelles et d'inventions concomitantes pour en tirer le meilleur parti – sans oublier l'exploitation d'une main-d'œuvre mobilisée à cette fin. Ce n'est pas cette voie de l'histoire des techniques et des progrès du machinisme et de la civilisation – d'ailleurs bien documentée – que choisit Pierre Musso ; il préfère mettre au jour ce qui accompagne et nourrit le développement industriel, c'est-à-dire ce qui en argumente l'efficacité, y compris par anticipation. Ce qui a assuré la supériorité de l'Occident, et sur quoi nombre d'historiens des sciences et des techniques se sont interrogés, ce ne sont pas des inventions et des découvertes, leur application et leur perfectionnement progressif, mais à proprement parler une vision du monde qui a rendu possible l'emploi et l'organisation du travail aux fins d'une production matérielle toujours plus ample et complexifiée.

Quel est ce propre de l'Occident qui a fait son histoire singulière ? Pour Pierre Musso, s'appuyant sur les travaux de Pierre Legendre, c'est « une structure fiduciaire », qui fait tenir la société, et qui explique qu'il ait intitulé *La religion industrielle* son ouvrage présenté en sous-titre comme « une généalogie de l'entreprise ». C'est de foi qu'il s'agit, une foi en l'industrie dérivée de la foi chrétienne, philosophiquement ou métaphysiquement décalquée du récit fondateur biblique, « un produit dérivé du christianisme », qui ne se réduit pas à l'histoire de l'industrialisation, positiv(ist)ement constatable mais se conçoit comme un ensemble factuel et fictionnel, normatif et imaginaire, que Pierre Musso propose d'appeler « industriation ». La foi en l'industrie combine, comme le christianisme, un mystère, celui de l'incarnation, et une rationalité, celle de l'efficacité. Une fois posée la différence entre monde antique et monde chrétien dans leur rapport au travail – le premier ne l'ignorait pas mais valorisait la contemplation ou l'oisiveté tandis que le second a pu s'appuyer sur la Genèse pour faire du travail le moyen du salut, et sur saint Paul pour faire de l'homme un continuateur de la création –, et marqué l'évènement fondateur – la réforme opérée par Grégoire VII qui sépare pou-

## Pierre Musso

### La Religion industrielle

*Monastère, manufacture, usine*

Une généalogie de l'entreprise



S E L Ç U K

FAYARD  
POIDS ET MESURES  
DU MONDE

voir spirituel et pouvoir temporel –, Pierre Musso peut dérouler le récit érudit du remplissage dans le temps, depuis le XI<sup>e</sup> siècle jusqu'à nos jours, d'une structure tripartite ; Dieu (le Christ) / la nature / l'humanité ; le monastère / l'usine / l'entreprise ; l'horloge / la machine / l'automate cybernétique ; saint Bernard / Bacon-Descartes / Saint-Simon et le management....

On peut voir dans le monastère, tel que régi par la règle de saint Benoît, un modèle d'organisation rationnelle du temps pour concilier la vie spirituelle avec le travail manuel censé procurer l'essentiel des ressources de la collectivité des moines reclus, et donc comme une forme d'anticipation de la manufacture, et il est plaisant d'apprendre qu'il se publie aujourd'hui des livres comme *Un coach nommé Jésus* ou que François Villeroy de Galhau, ancien dirigeant d'entreprise et actuel gouverneur de la Banque de France, dans une conférence de Carême, n'hésitait pas à parler de Jésus comme manager ou chef d'équipe... Reste que le monastère était pensé

### L'INDUSTRIE, RELIGION MAJUSCULE

pour le service de Dieu, hors du monde, et en marge de l'Église, chargée, elle, d'attirer des fidèles. Des évolutions interviendront ensuite avec les franciscains, qui feront paradoxalement vœu de pauvreté tout en liant la foi et le crédit (la circulation de l'argent), avec les cisterciens, et avec Suger, l'abbé de Saint-Denis, bâtisseur et administrateur. Autant de préalables à la première révolution industrielle, celle du XIII<sup>e</sup> siècle. *Ora et labora* : la devise des monastères s'est retournée en un *labora et ora* dans la réforme protestante, dont Max Weber a théorisé, sous la forme du *Beruf*, le lien en découlant entre éthique protestante et esprit du capitalisme : occasion pour Pierre Musso de souligner que les moines catholiques avaient anticipé le mouvement et de discuter la pertinence de l'analyse weberienne, reprise par Marcel Gauchet, fondant la rationalité économique sur une sortie progressive du religieux.

La rationalisation permise par l'horloge, la comptabilité et la science compte moins à ses yeux que le nouvel agencement du « *mystère chrétien de l'Incarnation* », dans le rapport à « la Nature ». Dans le chapitre « Dominer la nature », Pierre Musso revient sur la révolution scientifique fondée sur les mathématiques et l'expérimentation – Descartes et Galilée – qui prépare l'avènement de la mécanique et du machinisme : dans les lois de la nature, précise-t-il, « *la théologie et la science convergent* » ; « *l'industrie humaine reproduit et prolonge l'activité divine de création et se donne par les techniques, les manufactures et les machines les moyens de sa puissance* ». La révolution industrielle s'effectuera sur cette lancée, ainsi que la formation de la religion industrielle, après la naissance de l'économie politique. Elle se modulera au fil du temps autour de l'usine puis de l'entreprise, de l'organisation scientifique du travail à la Taylor puis du management. Un temps fort, celui du XIX<sup>e</sup> siècle commençant, avec la formulation du saint-simonisme et du positivisme : Nouveau christianisme, Catéchisme des industriels et Religion de l'humanité, entre autres, illustrent la nouvelle « architecture fiduciaire » qui réunit science et industrie, cette dernière désignant ensuite, selon les auteurs, l'humanité, les industriels ou les ouvriers.

Pierre Musso voit dans la « Révolution managériale » qui triomphe de nos jours la fin du mouvement historique engagé avec la réforme gré-

gorienne, c'est-à-dire la fin de la séparation entre les deux pouvoirs au profit d'une gestion purement technoscientifique et économique, d'une « *gouvernance par les nombres* », selon la formule d'Alain Supiot, son collègue à l'Institut d'études avancées de Nantes. Dans *Le Monde diplomatique*, il s'en prend au président de la République, qui veut faire de la France « une start-up nation » et faire triompher la révolution industrielle qui aboutit au remplacement du politique par l'industrie.

Lois divines, lois de la nature, lois de l'histoire : Pierre Musso établit un *continuum* qui fait de la foi industrialiste une nouvelle religion, un phénomène de désécularisation. Il n'y a pas eu de désenchantement du monde. « *La religion politique, qui semble triompher avec la Révolution française, cède aussitôt à la religion industrielle qui travaillait en coulisse* ». Une nouvelle ruse de la raison ?

Le mot même de « religion », reconnaît Pierre Musso, est un « *vieux mot usé* ». La « révolution industrielle » est un mythe fondateur, promesse d'un âge d'or à venir. S'il y a révolution, promesse pour l'humanité, alors il y a religion et pensable en Occident selon la matrice chrétienne, d'où le goût affirmé de Pierre Musso pour les majuscules qui donnent leur poids métaphysique à tant de vocables : incarnation, chute, eucharistie, humanité, science, progrès, etc. « *Aucune société ne peut se soustraire à une mythologie, sorte d'inconscient collectif* » : ce principe anthropologique explique la prévalence du « *grand mythe fondateur de l'Incarnation* », qui s'est séparé de la figure du Christ, et qui est monnayé aujourd'hui en de « *petites divinités prophétiques et prothétiques [...] des objets-corps techniques ou machiniques* ». Alors que le règne immanent et universel du management s'annonce, qu'est-ce qui peut bien travailler en coulisse ? Peut-on encore retenir cette aspiration des ouvriers du XIX<sup>e</sup> siècle qui voulaient par l'association « s'affranchir des servitudes industrielles » ?

## L'ordinaire et l'extraordinaire de la course

***En France, il y aurait aujourd'hui plus de 16,5 millions de coureurs occasionnels ou réguliers, dont 47 % de femmes, qui participent ou non chaque année à une ou plusieurs des 6 000 courses de toutes sortes qu'on y organise. Le nombre « réel » de coureurs semble toutefois difficile à établir, mais si le chiffre avancé ne peut être tenu pour sûr, dit Martine Segalen dans Les enfants d'Achille et de Nike : Éloge de la course à pied ordinaire, ce qui peut l'être c'est que l'engouement pour le running, le jogging, le cross, le trail, etc. – suivant les dénominations modernes changeantes de cette pratique et les aspects variés qu'elle prend – est devenu une caractéristique de notre mode de vie occidental contemporain. Ce livre, réédition d'une première version parue en 1995, s'attache à effectuer une analyse ethnosociologique du phénomène.***

par Claude Grimal

---

Martine Segalen

*Les enfants d'Achille et de Nike*

*Éloge de la course à pied ordinaire*

Métailié, 278 p., 19 €

---

Dans les années 1970, ils n'étaient que 7 500 Français à courir dans un nombre bien sûr infiniment moindre de manifestations, ou bien à s'élancer seuls sur sentiers, pistes, bitume, etc.

Pour l'amateur, il suffisait, en gros, de posséder une bonne paire de chaussures de sport et de vouloir découvrir les peines et plaisirs de la foulée. Quant à ceux qui avaient une vision plus compétitive, ils s'inscrivaient auprès des fédérations d'athlétisme, lesquelles organisaient des manifestations sportives, destinées à faire émerger les futures élites coureuses, et donc peu accueillantes aux simples amateurs. Ces derniers, d'une mentalité différente, trouvaient à cette époque leur « philosophie » exprimée par un journal aujourd'hui disparu, *Spiridon*, qui, de 1972 à 1989, s'appliqua à démocratiser la course à pied, montrant qu'elle n'était réservée ni à la jeunesse, ni aux stades, ni aux personnes de sexe masculin. Rappelons, sur ce dernier point, un exemple du machisme (sportif) ordinaire : lors du marathon de Boston de 1967, créé soixante-dix ans plus tôt, la seule femme, qui, pour ne pas être « repérée », s'était inscrite sous son nom de famille et les seules initiales de ses prénoms, faillit être éjectée physiquement en pleine course par l'organisateur qui avait bondi sur elle et lui hurlait : « *Get the hell out of my race !* » (« *Dégage de ma course !* »). La scène photographiée fit la une des journaux.

Si, aux États-Unis, K. C. Switzer (nom de la jeune marathonnienne du « Boston 1967 ») est un symbole de libération dans le domaine de la course, en France, selon Martine Segalen, c'est le fameux magazine *Spiridon* qui a joué ce rôle en permettant d'attirer hors du stade des milliers puis des millions d'adeptes ou en accompagnant les tendances émancipatrices du mouvement. Celui-ci, hélas ! s'est trouvé peu à peu capté par le commerce et l'industrie qui, trop désireux de l'équiper, le vêtir, le sponsoriser, lui fournir information et publicité en vue de vastes profits, sont parvenus à le dénaturer. Municipalités, entreprises, groupes de presse, organisations caritatives se sont les uns après les autres lancés dans l'organisation de courses. Et, de manière d'abord sournoise puis tapageuse, l'argent a dévoyé cette activité « naturelle ». Devant cela, « *philosophes ou écœurés* », confie Martine Segalen, « *les prosélytes des premiers temps se sont retirés du champ* ». Il reste que parviennent à perdurer quelques espaces de liberté, et que, par certains de ses aspects, l'activité elle-même échappe parfois aux rets jetés sur elle par la marchandisation.

En même temps que ces constatations socio-historiques concernant l'Occident, Martine Segalen rappelle que toutes les sociétés courent, des Bororos d'Amazonie aux Éthiopiens des collines ou,

### **L'ORDINAIRE ET L'EXTRAORDINAIRE DE LA COURSE**

sans doute les plus fameux, popularisés par le récent *Born to Run* (2012) de « l'ultra trailer » Christopher McDougall, aux Tarahumaras de la Sierra Madre dont la capacité à parcourir d'extraordinairement longues distances aux dénivelés vertigineux a toujours plongé experts scientifiques ou sportifs dans la perplexité. Sans Nike, New Balance ou autres prodiges de technologie chaussante, sans théorie sur l'attaque au sol (le talon, la pointe ou le plat du pied ?), ils franchissent en sandales abîmées et pics, vierges de toute blessure.

Les raisons ethnologiques qu'ont ces groupes de courir varient grandement et sont liées à des rituels, à des réalités agonistiques entre tribus ou à d'autres motifs. Quant aux raisons sociologiques de courir dans les pays occidentaux modernes, Martine Segalen suggère qu'elles sont peut-être à trouver dans le fait que la course est le symbole d'une époque hyper-individualisée, fonctionnant à l'accélération permanente, accro à la performance ; mais elle souligne, en grande amatrice de la discipline, que les déterminations personnelles les excèdent et que la diversité de la pratique les déjoue. À l'aise dans sa foulée sociologique, elle concentre l'essentiel de son étude à différentes courses « historiques » comme à d'autres qui ne le sont pas. Elle y discerne le mélange (ou non) d'exploit et de jeu, de compétition et de sociabilité.

C'est vrai (et ce sont là mes exemples et non les siens) qu'il n'y a rien de commun entre le marathon de New York et la Ch'ti Délire du Nord de la France – cette dernière se faisant en partie dans la boue et parfois sous un déguisement. Que le mot « course » semble ne pas pouvoir désigner à la fois l'Ultra Trail du mont Blanc (170 km sans étape, dénivelé positif de 10 000 m, à courir en moins de 47 heures) et les « courses en talons aiguilles » (celle du site de vente de chaussures sur internet, Sarenza, était un relais couru sur des talons de 8 cm pour lequel l'équipe victorieuse remportait 3 000 euros de souliers, avant que l'entreprise, quelques années plus tard, ne décide dans un accès de conscience morale que les profits de la course seraient reversés au Téléthon). Eh oui, c'est bien dans ce monde-là, odieux, bizarre ou plaisant, que nous vivons et courons.

Mais au fait, quelles sont les raisons personnelles de courir, si tant est qu'elles puissent être séparées du contexte social ? Martine Segalen apporte

les siennes, qui recourent en partie celles d'autres amoureux de l'activité coureuse. Mais, là aussi, ajoutons que les motivations et les sensations sont différentes selon qu'on pratique en compétition, en groupe ou seul, dans tel lieu, à telle heure... La dépense physique (rencontre de la douleur et du plaisir), l'abrasion de la capacité de pensée immédiate que procurent l'effort et la répétition du geste, s'insèrent dans un contexte dont l'individu peut plus ou moins se débarrasser (celui de la concurrence, celui de la rencontre sociale ou au contraire de la solitude...).

De fait, si l'on choisit de faire un petit détour hors du livre de Martine Segalen, on peut en apprendre beaucoup sur certains aspects psychologiques dans l'*Autoportrait du romancier en coureur de fond* (2009) d'Haruki Murakami, tout comme dans « La solitude du coureur de Fond » d'Alan Sillitoe (la nouvelle de 1959 à fort contenu politique contestataire, plus connue grâce au film de Tony Richardson). Et pour se mettre quelque petit plomb philosophique dans la cervelle, *Courir : Méditations physiques* (2012) de Guillaume Le Blanc, marathonien et professeur d'université, pourrait bien « énerger » nos derniers kilomètres avec son inspiration spinoziste et marxienne et relativiser s'il le fallait encore les célèbres propos férocement drôles de Baudrillard sur la course dans *Amérique* : « *le marathon est une forme de suicide démonstratif, de suicide publicitaire ; c'est courir pour montrer qu'on est capable d'aller au bout de soi-même, pour faire la preuve... la preuve de quoi ? qu'on est capable d'arriver* ».

Quant à la vision proprement poétique de la course, tiens, se dira-t-on en refermant le livre de Martine Segalen, elle semble ne pas exister puisque aucun grand texte ne vient spontanément à l'esprit. Alors, on peut choisir de se réciter « The Run » de Ron Padgett, en le considérant comme un poème sur le déplacement rapide du corps dans l'espace (ce qu'il n'est pas), parce qu'il s'ouvre sur ces vers évoquant cette sensation merveilleuse familière au coureur : « *Je traverse / des milliards de molécules / qui s'écartent / pour me laisser passer / tandis que de chaque côté / d'autres milliards de molécules / restent là où elles sont.* » (« *I go through / millions of molecules / that move aside / to make way for me / while on both sides / millions more / stay where they are.* »)

Courir, serait-ce donc aussi faire l'expérience de la compagnie obligeante des molécules ?

## La nature et les hommes

***Le non-spécialiste qui lit un bon livre d'histoire en retire deux types d'enseignements : tout ce qu'il y apprend sur une époque mal connue mais aussi les enseignements qu'il tire de cette lecture et qui ne se réduisent pas à mesurer l'étendue de sa propre ignorance. Disons : ce qui concerne les faits et ce qui touche au sens. Dans ce livre de Fabrice Mouthon, il s'agit certes de la relation des hommes à la nature mais aussi de ce que celle-ci impose à ceux-là.***

par Marc Lebiez

Fabrice Mouthon

*Le sourire de Prométhée :*

*L'homme et la nature au Moyen Âge*

La Découverte, 318 p., 24 €

Qu'elle se plie à ses exigences ou qu'au contraire elle veuille lui imposer les siennes, toute société humaine manifeste dans ses actes une certaine conception de la nature. Mais comment comprendre au mieux ce qu'aura été l'histoire des hommes ? En considérant qu'on est là devant une affaire manifestement culturelle, dont le rapport à la nature n'est qu'un des aspects, ou bien en partant de l'idée que « *l'histoire des hommes est d'abord celle de leurs relations à la nature* » ? Fabrice Mouthon défend cette seconde position. Il tient que « *la culture, comme l'économie ne constituent pas des dynamiques autonomes [...]. Elles résultent au contraire de ce rapport hommes/nature* ». Ce en quoi il serait très restrictif de ne voir qu'un débat méthodologique entre historiens, engage des options philosophiques que l'on discerne aisément, mais ce n'est pas le seul enjeu. À notre époque, si sensible aux questions écologiques, il importe tout particulièrement de se demander dans quelle mesure le souci de la pollution et du climat est vraiment une nouveauté. Les choses

prendraient un autre sens si l'on mettait en évidence la récurrence de certains problèmes, par-delà les différences historiques. Mouthon ne répond pas de façon tranchée à cette question mais son livre fait plus que la poser, il fournit une abondance de données sur la base desquelles nous sommes invités à y réfléchir nous-mêmes.

D'un pays à l'autre, d'une époque à l'autre, on ne comprend plus toujours bien ce qu'est ou a pu être une conception que l'on ne partage pas ou plus. De manière générale, on est si accoutumé à une telle incompréhension de la différence qu'on ne s'en soucie pas, tant elle paraît dans l'ordre des choses. Si paradoxal que cela puisse paraître, c'est plutôt à l'absence de différence que l'on peine à croire. Il semble aller de soi que les Européens d'il y a un millénaire ne sauraient avoir en rien les mêmes conceptions que ceux du XXI<sup>e</sup> siècle. À l'inconscient qui avancerait l'idée que peut-être, sur certains points, on peut déceler des affinités, l'homme de bon sens rétorquerait d'un simple haussement d'épaules – à moins qu'il ne le soupçonne d'un vice intellectuel caché, en l'occurrence de nourrir une douteuse tendresse pour des thèses climato-sceptiques. D'un autre côté, on pourrait faire valoir qu'à nier la possibilité même d'affinités, c'est l'intérêt même des études historiques que l'on met en cause. Elles se réduiraient à ce que Nietzsche qualifiait d'histoire « antique ».

Fabrice Mouthon partage le millénaire médiéval en trois grandes périodes climatiques. À un optimum climatique romain, avec « *des températures excédant celles de la fin du XX<sup>e</sup> siècle d'un degré environ* », a succédé, entre le V<sup>e</sup> et le début du IX<sup>e</sup> siècle, un net refroidissement. Puis l'âge féodal est aussi celui d'un petit optimum médiéval, du IX<sup>e</sup> au XIII<sup>e</sup> siècle, avant un « *crépuscule hivernal du Moyen Âge* » aux XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles. Si l'on peut discuter les causes de ces alternances de refroidissement et réchauffement, s'interroger en particulier sur le rôle qu'ont joué les activités humaines, à commencer par la déforestation, il n'y a pas de doute sur le fait que ces deux grands refroidissements ont aussi été le moment d'épidémies de peste dévastatrices, celle du milieu du VI<sup>e</sup> siècle et celle du milieu du XIV<sup>e</sup>. Ce n'est pas s'aventurer beaucoup qu'attribuer des effets « *politico-socio-institutionnels ou culturels* » à de tels phénomènes, quand ils font disparaître en quelques années le tiers ou la moitié de la population européenne.

## LA NATURE ET LES HOMMES

Inversement, on voit bien comment une période de vive croissance démographique comme celle entamée au VIII<sup>e</sup> siècle et devenue vigoureuse au tournant de l'an mil, aura eu des effets positifs sur l'ensemble de la société mais ce « *poids croissant des hommes* » a aussi des répercussions considérables sur la nature. Si le réchauffement climatique a favorisé ce nouvel essor démographique, celui-ci l'a accentué en retour. Quand la population européenne triple entre 1 000 et 1 300, quand la forêt française se rétracte de 30 à 13 millions d'hectares entre 800 et 1 300 (contre 16 millions aujourd'hui), « *certaines sols s'épuisent, l'érosion s'accélère* », le bilan carbone se détériore. Bref, faute de gains de productivité suffisants, la nature « *montre des signes d'épuisement* » : « *l'érosion d'origine humaine* » dépasse celle que produit la nature elle-même.

On peut se dire, maigre consolation, que la solution est venue d'elle-même, avec le « *crépuscule hivernal du Moyen Âge* », à partir de 1350, et l'hécatombe démographique due à la conjonction de la grande peste, des difficultés climatiques et des guerres. En tout état de cause, le réchauffement climatique est alors interrompu du fait de la moindre activité des hommes et de la reforestation qui s'ensuit.

Là où la question devient pressante pour nous, c'est quand Mouthon discute l'idée que, lors du grand développement des XI<sup>e</sup>, XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles, pourrait s'être produit quelque chose comme une crise écologique. Le mot peut irriter ceux qui y verront un illusoire anachronisme, voire une facilité de langage somme toute plus trompeuse qu'éclairante. Aussi notre auteur ne se résout-il à son emploi qu'avec la plus grande prudence. Il n'en reste pas moins que cette question est fondamentale : en se demandant si l'on peut parler d'une anthropisation de la nature depuis un millénaire, on s'interroge aussi sur ce qu'il en est d'une problématique perçue comme majeure pour notre temps, entre pollution, crise climatique et exigence de développement durable.

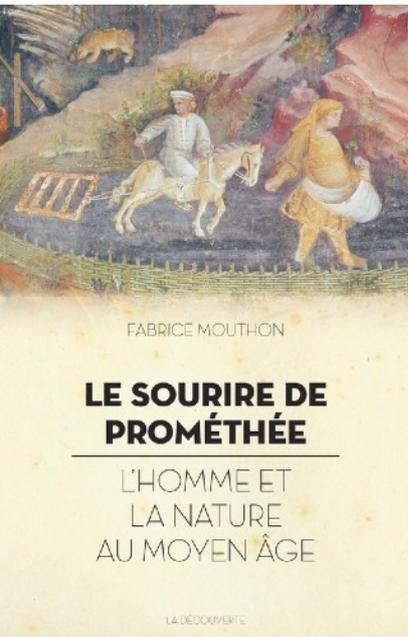
La pollution des villes médiévales atteignait un niveau que nous peinons à nous représenter ; et pourtant, ce que nous savons moins, certains responsables en étaient conscients et beaucoup fut fait pour tenter d'y remédier. Les forêts étaient traitées comme si la ressource en bois –

dont le besoin était considérable – était infinie ; mais, dans l'ordonnance du 29 mai 1346, Philippe VI affirme des principes de gestion durable et charge les agents des eaux et forêts de veiller à ce que les forêts « *se puissent perpétuellement soutenir en bon état* ». Même le vocabulaire est proche du nôtre.

En outre, l'Europe du Moyen Âge a connu certaines des catastrophes naturelles que nous redoutons. Nous apprenons ainsi qu'en 563, à la suite d'un effondrement de montagne dans le Valais, s'est produit un raz de marée dans le lac Léman, avec une vague de treize mètres à Lausanne et encore de huit mètres à Genève. La submersion de Grenoble le 14 septembre 1219, le gigantesque glissement de terrain du Granier, près de Chambéry, qui s'est produit en novembre 1248, ont clairement eu des causes climatiques, en l'occurrence de fortes pluies. Quand nous mettons en place toute une législation fondée sur le principe de précaution et l'idée ressassée qu'il n'y a « pas de risque zéro », il nous importe d'évaluer les conséquences humaines et matérielles de telles catastrophes quand elles se sont effectivement produites, et de voir comment les hommes ont surmonté ces difficultés ou n'y sont pas parvenus.

Il n'est évidemment pas sans intérêt de voir comment a évolué la conception de la nature durant le premier millénaire chrétien, passant de l'insistance sur la notion de Création, avec ce qu'elle supposait de soumission à l'arbitraire vouloir du Créateur, à celle d'une nature régie par des lois qui, pour avoir été voulues par le Créateur, n'en sont pas moins accessibles en tant que telles à la raison humaine. Cette idée, qui allait paraître aller de soi aux métaphysiciens du XVII<sup>e</sup> siècle, fut longtemps rejetée par l'Église, plus soucieuse de son pouvoir institutionnel que de la solidité intellectuelle de son propos. Même de Thomas d'Aquin, elle s'est longtemps méfiée.

Mais le point devient plus intéressant quand on réfléchit aux conséquences qu'entraîne cette reconnaissance de lois de la nature. Elle amène en effet à considérer que la nature a ses propres exigences que, même en reprenant l'injonction dans la Genèse de se l'approprier, les hommes ne peuvent négliger. Bien sûr, les capacités techniques des hommes du Moyen Âge sont éloignées des nôtres. Mais ce point de vue rétrospectif est trompeur car il fait négliger la portée d'innovations qui furent considérables et ont



## LA NATURE ET LES HOMMES

grandement modifié le regard porté par les hommes sur la nature et sur leur rapport à elle. Voir le millénaire médiéval comme une longue période de stagnation relève du même genre d'illusion d'optique que celle du randonneur en montagne qui voit presque plat le chemin parcouru depuis le matin, et fortement dénivelé celui qui est proche de lui. Or, et c'est un point sur lequel

Mouthon insiste beaucoup, le XI<sup>e</sup> siècle et les suivants sont marqués par d'importantes innovations techniques que nous avons tendance à sous-estimer. Ainsi du collier d'attelage qui, accroissant la charge que peut tirer un cheval, augmente par le fait même l'énergie disponible pour l'action humaine. Énumérer toutes les innovations décisives qui ont marqué ces siècles réputés obscurs serait récrire tout le livre, qui les passe méthodiquement en revue, dans tous les domaines, y compris le droit de la propriété rurale.

On referme le livre en s'interrogeant sur l'importance des variations climatiques pour l'histoire des hommes, y compris pour ce qui semble d'un tout autre ordre. Double question car elle vaut dans les deux sens, de la nature vers les hommes, quand le climat se refroidit ou se réchauffe sur une longue période, et des hommes vers la nature quand leur action modifie l'équilibre naturel, avec la déforestation massive par exemple. Quelle leçon retenir de cette histoire de la nature au Moyen Âge ? Devons-nous relativiser l'impression que nous avons de vivre dans un monde fini, une nature condamnée par la légèreté des hommes à un périlleux réchauffement, et nous dire que d'autres époques ont connu cela ? Ce ne serait d'ailleurs guère rassurant puisque l'on ne s'est sorti de pareilles crises écologiques qu'au prix de terribles hécatombes.

## Metz, 1787

***Le livre de Pierre Birnbaum comble la curiosité d'un large public qui n'est pas seulement amateur de tout ce dont s'est nourri l'antisémitisme français et de l'histoire de l'émancipation des Juifs dont l'abbé Grégoire est un emblème. Ce dernier a conquis sa visibilité parce qu'il a remporté le concours de l'Académie de Metz de 1787, qui proposait cette question : « Est-il des moyens de rendre les Juifs plus utiles et plus heureux ? ». La présentation de tous les textes permet à Pierre Birnbaum de les situer en politiste spécialiste de la question juive, et de recentrer la question de l'assimilation des Juifs, avec ou sans rupture de leur habitus religieux et social antérieur. Le livre intéresse donc par le moment des Lumières qu'il incarne, alors que rien n'est dit de ce qui est en surplomb, la publication de l'édit de tolérance du 7 novembre 1787, que le Parlement de Metz a refusé d'enregistrer.***

par Maïté Bouyssy

Pierre Birnbaum

« Est-il des moyens de rendre les Juifs plus utiles et plus heureux ? »

Le concours de l'Académie de Metz (1787).  
Seuil, 656 p., 28 €

La variété des textes est majeure et l'on ne peut qu'y plonger dans la langue de l'époque et le jeu

**METZ, 1787**

des mots-concepts dont elle se nourrit. L'utilité doit-elle être pensée comme préalable, ou doit-on privilégier le bonheur des Juifs ? L'inversion des termes s'impose à l'abbé de La Lauze, dont il est dit qu'il vit à Paris et appartient à l'ordre de Malte (pour la précision du statut des concurrents, on n'en saura pas plus que dans le livre de 1976 du rabbin David Feuerwerker).

Divers points séparent ces manuscrits, d'abord une empathie plus ou moins évidente avec les Juifs qui furent si longtemps persécutés, calomniés et condamnés à des conditions de vie indignes. Seul le procureur au Parlement de Metz, Louis-Nicolas Haillecourt, confirme ses préjugés et une tenace rancune : il n'envisage aucunement l'intégration des Juifs à la communauté nationale. Ensuite, au titre des remèdes, une pensée libérale et de justice (d'État) compte sur l'égalité pour leur donner les moyens de leur émancipation, tandis que d'autres, dont Hourwitz, le seul Juif du concours (il réside à Paris, il est né à Lublin vers 1740, il est donc parmi les plus âgés avec Valioud, de la Société d'agriculture de Laon, et Haillecourt, le Messin plein de préjugés), envisagent diversement leur dispersion dans les villages et le droit si ce n'est le devoir de cultiver la terre, de s'implanter dans des déserts, d'assainir des marais ou de créer leurs entreprises de défrichements dans des colonies ; l'utopie optimiste vire alors à des fins punitives de rééducation. En réalité, même l'abbé Grégoire entend favoriser l'abandon partiel des métiers de manieurs d'argent. D'autres pensent pouvoir entrouvrir aux Juifs la porte des arts et des métiers pour en faire, au nom de l'utilité, des auxiliaires mineurs. Seuls les vrais libéraux voient l'avantage du « doux commerce » tel que l'ont pratiqué « Juifs des ports », de Livourne à l'Angleterre, et Portugais d'Amsterdam à Bordeaux, au milieu des autres citoyens, juifs ou non (mais ce sont ceux qui se rasent, signe d'assimilation). Ces exemples reviennent sans fin.

Toutes ces opinions, des plus hostiles aux plus bienveillantes, sont soutenues, même si le corpus reste très limité pour un concours académique de l'époque : neuf mémoires au premier tour, quatre au second, et encore parce que deux auteurs sont revenus à la charge de leur propre chef, le jury n'ayant demandé le remaniement de leur copie qu'à deux auteurs. Le texte anonymement le plus apprécié avait été celui de Claude Nicolas Thiéry, avocat au Parlement de Nancy, tandis que celui

de Grégoire fut alors qualifié par le futur grand constitutionnaliste de l'Empire, pour l'heure conseiller au Parlement de Metz, Pierre-Louis Roederer (1754-1835), « *d'absolument informe et indigeste... souvent embarrassé et surchargé de discussions historiques, de citations qu'il conviendrait de mettre dans les notes, afin de laisser au raisonnement la netteté et la précision qu'il doit avoir* ».

C'est Roederer qui avait conçu le thème du concours, aidé de Jean-Girard Lacuée (1752-1841), fils d'un conseiller du roi au présidial d'Agen, futur homme politique autant que militaire, qui en rédigea les termes. Roederer précisa ce qu'il attendait des futurs lauréats et, pour le second tour, leur donna avec précision la marche à suivre : limiter la partie historique pour se concentrer avec l'éloquence requise sur les remèdes qui excéderaient ce qu'ont imaginé Michaelis et Voltaire, ou même Dohm et Moïse Mendelssohn, « *qui n'ont pas embrassé le sujet dans toute son étendue et la possibilité de réformer la nation, en améliorant son sort, est restée un problème* ».

Or, les premiers mémoires sont moins insuffisants en qualité – malgré leur diversité de taille, d'esprit et de compétence – qu'en nombre, une rareté qui dit effectivement le peu d'intérêt porté à la question hors du cadre de l'Est lorrain et alsacien qui sait la visibilité des Juifs du quartier Saint-Ferroy à Metz et leurs activités partout déplorées comme usuraires. Sur les sept éloges, quatre émanent de prêtres qui vont du plus conservateur aux plus généreux, deux viennent de Paris, et un des Antilles. Nous les découvrons puisqu'ils n'avaient jamais été publiés en totalité et ensemble, le second texte de l'abbé Grégoire (1750-1831) ayant tous les honneurs car les dissertations de concours académiques ne se publient qu'à compte d'auteur si elles n'ont pas été primées. De plus, l'abbé Grégoire devint l'emblème de l'émancipation des Juifs pour avoir déposé en leur faveur la motion d'août 1789 et pour avoir, avec tous les libéraux de la Constituante, fait voter l'égalité, avant la séparation de l'Assemblée, le 28 septembre 1791.

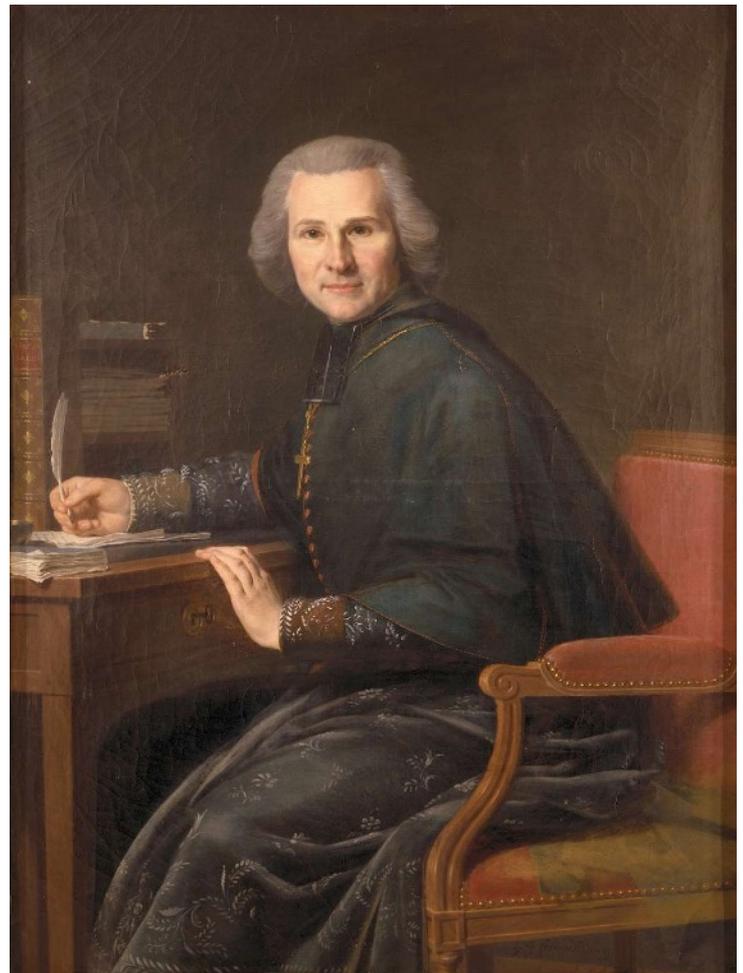
Compte tenu des consignes, presque tous les mémoires manient la contre-réfutation de tout ce que l'on impute aux Juifs et peu s'en tiennent à l'optimisme de ce qu'on doit attendre de l'égalité des statuts. Le comparatisme s'établit avec les récentes mesures prises par Joseph II. Les mémoires, y compris celui de Grégoire, sont d'une

**METZ, 1787**

extrême prudence car il est d'usage académique d'argumenter sans qualifier brutalement les enjeux. De là, des artifices, le recours aux notions de dispersion des communautés et la prévalence de l'idée de l'utilité nationale, même dans le cas de l'abbé Grégoire dont Pierre Birnbaum note la véhémence des clichés hostiles qui s'accroît au second tour. Or, ce ton est celui de la contre-réfutation et d'un exercice conscient d'augmentation puisque l'on passe de 16 chapitres à 27 et de 80 pages à plus de 120 dans la présentation dense du volume, et d'une somme de 150 à 225 notes infrapaginales. En première version, le curé très lorrain d'Emberménil s'excuse de n'avoir pas pu corriger, pour raisons de santé, d'éventuelles erreurs, mais il est fluide et convaincant. On aurait donc aimé regarder les écritures, les parties recopiées par des secrétaires, pour savoir comment travaillait Grégoire, qui par ailleurs sait les langues de son temps, l'allemand en voisin, et l'anglais et l'italien comme les hommes cultivés de sa génération.

Grégoire a déjà défendu la cause des Juifs à Strasbourg en 1778 pour la Société des philanthropes et, ici, en seconde version, il obtempère clairement à l'injonction d'aider à l'amélioration du sort « *de la nation la plus malheureuse du globe* ». Le déluge de références confirme une érudition qui n'est pas gratuite puisqu'elle l'inscrit dans le débat européen sans dénaturer une pensée qui contre-attaque avec colère. Sa patte noire est celle de l'homme de caractère qui a lutté, au nom de la raison, contre les almanachs des campagnes et portera ensuite le fer contre les patois. Tous les concours académiques demandaient cette abondance et qui veut triompher suppose ses effets, pour Grégoire depuis son premier éloge, à Nancy, en 1773, sur la poésie ; simultanément, les éloges de Montesquieu pour l'Académie de Bordeaux suscitaient les plumes de Garat, de Marat et de Barère qui envoya par trois fois sa copie, la dernière alors qu'il rédigeait déjà *Le Point du Jour*, un des journaux les plus autorisés de la Constituante. Le désir d'utilité et les marqueurs de la reconnaissance intellectuelle passaient par de pareils exercices pour cette génération avant qu'elle n'agisse dans le champ politique révolutionnaire.

En politiste, Pierre Birnbaum centre le débat sur le maintien ou non des communautés dans leurs structures socioculturelles et reverse la question des travaux de la terre à une construction identi-



*L'abbé Grégoire, par François (1800)*

taire d'essence physiocratique quand il s'agit surtout de propriété pleine et entière. Les références à l'abondante littérature des trente dernières années liées aux études juives, particulièrement vivantes dans le monde anglo-saxon, intéressent pour le prisme contemporain qu'elles apportent, en rapport tant avec notre histoire qu'avec le surgissement de nouvelles communautés et le retour d'*hexis* religieux dans la société, mais elles ne doivent pas faire oublier que ces éloges académiques peuvent tout simplement se lire à volonté, dans les archives municipales ou départementales, sous des cotes parfaitement identifiées, avant les probables « numérisations » qui s'opéreront (on appelle ainsi la publication des clichés des manuscrits, sans saisie des textes). Les éditions savantes partielles ont surtout aidé à établir le propos de Grégoire, qui n'est pas exactement dans la continuité des Lumières de Berlin (et de replis communautaires), et en quoi ces mémoires, fervents défenseurs d'une égalité assimilée à la justice, ne sont pas non plus exactement dans la tradition du libéralisme anglais que Voltaire – qui passe à trop bon marché pour contempteur des Juifs – admirait.

## La Loire, entre géographie et histoire

***Dans son Journal, remontant la Loire, Jules Michelet note, le 24 août 1831 : « cette Loire me semble le plus mou, le plus aimable et le plus dangereux des torrents ». Longeant la Loire à vélo, Charles-Albert Cingria se repose de ses escalades alpestres en suivant la levée, il y glane Bois sec Bois vert. Paul Claudel tient ses Conversations dans le Loir-et-Cher sur une levée. La levée, leitmotiv du paysage ligérien, est une digue qui accompagne le fleuve, pour préserver les populations riveraines, rurales ou urbaines, de ses excès brutaux. Elle porte aujourd'hui sur une grande partie de sa longueur une véloroute sur laquelle s'étire un peloton de cyclistes fluorescents. Cet usage de loisir était improbable quand un Plantagenêt – et non un Froome ! – décida de sa construction.***

**par Jean-Louis Tissier**

---

**Roger Dion**  
*Histoire des levées de la Loire*  
CNRS Éditions, 312 p., 26 €

---

Roger Dion (1896-1981) a été le maître d'œuvre de l'histoire de ces levées, en géographe et en historien comme l'étaient les disciples de Vidal de La Blache. Géographe pour analyser le fleuve, son régime hydrologique, ses étiages et crues,

son action de transport, le lit des sables mobiles. Historien pour faire, via les archives, le récit des épisodes dévastateurs des grandes crues et des inondations et des travaux d'endiguements menés du XII<sup>e</sup> au XIX<sup>e</sup> siècle. Certes, la Loire a ses châteaux, mais pour le volume de matériaux, la durée des chantiers, la ténacité des projets, c'est le cortège et le corset des levées qui constituent, sur plus de 500 km de vallée, le témoignage, à la fois discret et prométhéen, du travail des sociétés riveraines et de l'État.

Dans sa préface à la réédition de l'ouvrage, Jean-Robert Pitte rappelle que Roger Dion, pour faire la part fluide de son terrain de thèse, avait descendu la totalité du fleuve ou presque en canoë. On imagine le futur professeur du Collège de France filant à l'indienne, campant sur une grève et y mettant ses notes à jour, et, à proximité des ponts, frôlant la berge empierrée. Ce perré qu'affectionnait le jeune pêcheur Maurice Genevoix à Châteauneuf-sur-Loire. Le normalien à la pagaie et celui à la gaule, rapprochés par leur passion pour le grand fleuve. Rapprochement improbable ? Les enfants de Roger Dion ont fait don de son canoë de recherche au musée de la marine de la Loire à Châteauneuf, dont Maurice Genevoix a été le parrain.

Revenons au maître ouvrage. Roger Dion, lycéen à Blois, avait ensuite choisi comme sujet de mémoire de géographie « La Loire blésoise » ; Albert Demangeon, son patron, très satisfait du travail, avait décrété que c'était « un beau sujet de thèse ». En 1922, on obtempérait aux injonctions d'un mandarin. Des sources de la Loire aux sources archivistiques, le thésard mena sa navigation magistralement, il soutint sa thèse de géographie régionale, *Le Val de Loire*, en 1934. Il eut immédiatement l'onction de Lucien Febvre : « Analyser, les uns après les autres, les chapitres du très beau livre de M. Dion, il y faudrait des dizaines de pages. Nous ne pouvons que dire : "Lisez vous-mêmes, historiens". » C'était, à terme de quinze ans, un viatique pour le Collège de France.

Cette *Histoire des levées de la Loire* reprend la partie centrale de la thèse. Ce genre académique peut intimider le lecteur, mais le talent de chercheur et d'écrivain de Roger Dion doit rassurer ceux qui, aimant la Loire et ses abords, souhaitent comprendre ses paysages apparemment répétitifs mais subtilement différents. Le livre de Roger Dion, avec ses cartes, ses photos, son

## LA LOIRE ENTRE GÉOGRAPHIE ET HISTOIRE

index des lieux, peut être lu et emporté comme un guide.

Cette histoire, édifiante s'il en est, commence en Anjou au XII<sup>e</sup> siècle, sous le règne des Plantagenêts. Le témoin sera repris par les Capétiens, l'Empire, enfin la République. Comme en Chine, si l'État s'engagea dans la maîtrise du fleuve, son action efficace fut intermittente, et des moments de fièvre constructive, au lendemain de catastrophes, alternèrent avec des relâchements insidieux, préludes à des débordements.

Roger Dion présente d'abord les composantes naturelles et originales du fleuve. Elles conjuguent deux flux : le flux liquide des eaux et le flux minéral des sables. Le premier travaille le second, dessine les îles, modèle les grèves. Ce style ligérien, où le fuseau des îles est le motif récurrent, Roger Dion le désigne au lecteur : « *Lorsqu'on a discerné cette ordonnance dans le désordre apparent des eaux et des sables, on tient en quelque sorte la clef de la topographie du lit de la Loire.* »

Si les hautes eaux des crues annuelles retouchent à peine ces profils, la « *grande crue extraordinaire* », quand le fleuve débite 6 000 à 10 000 m<sup>3</sup> par seconde, descendus pour l'essentiel du Massif central, est un événement dramatique que les chroniques retiennent ; les niveaux-repères, inscrits sur les édifices rescapés, établissent un mémorial des eaux. Cette onde de crue submerge l'ensemble de la vallée, bouleverse le lit, éprouve les ponts, détruit maisons et cultures. La construction des levées a été pour les sociétés du Val la garantie de pouvoir vivre à proximité du fleuve, de profiter de ses ressources : les bons sols agricoles et, jusqu'à l'arrivée du chemin de fer, la présence d'un chemin d'eau pour les vins, les blés, le sel, tout en réduisant le risque majeur de l'inondation.

L'Anjou des Plantagenêts a été pionnier dans cet aménagement des rives de la Loire dès le XII<sup>e</sup> siècle. Henri II, en 1160, établit une charte qui décide de la construction d'une levée à l'aval de Saumur ; cet acte formalise des travaux antérieurs qui avaient été menés localement par des collectivités paysannes. Il marque l'engagement politique qui se renouvellera périodiquement sous Louis XI, Henri II (Valois), François I<sup>er</sup>, Louis XII, Louis XIV. L'appareil des levées re-

monte vers l'amont, des prescriptions techniques visent à consolider les ouvrages.

En 1668, Colbert prend ce dossier en main, crée un corps spécialisé d'ingénieurs, réglemente les obligations des collectivités : c'est une forme concrète de l'absolutisme. Par ailleurs, chaque année le roi valide par sa signature un « *Estat des levées* ». Les cartes de Cassini vont signaler par un trait rectiligne ces levées, qui contraignent les sinuosités naturelles du fleuve. Parmi ces consignes figure une disposition qui ordonne que l'élévation des levées soit déterminée pour empêcher tout débordement : la nature de la Loire doit se conformer au décret royal. Sous ce précepte souverain « *d'une Loire enfermée et restraincte* », il faut voir le projet de transformer le fleuve en un canal navigable pour développer le commerce et les villes de Nantes à Orléans. La force fluviale des crues extraordinaires outrepassera les levées, déstabilisera les ouvrages, affouillera leur base.

Roger Dion montre bien que, dans cette société d'Ancien Régime, le rapport au fleuve oscille entre un volontarisme aménageur, soutenu par les intérêts du commerce urbain, et un parti plus pragmatique, qui consent à laisser au fleuve, au-dessus d'un certain niveau de crue, des exutoires (« *déchargeoirs* ») chargés momentanément de recueillir le trop-plein. Le premier XIX<sup>e</sup> siècle reprit et amplifia le principe des digues insubmersibles jusqu'au désastre de juin 1856. Du Velay à la Bretagne, une convergence de pluies sur tout le bassin versant ligérien met tout le système des levées sous une pression maximale, créant des brèches béantes par lesquelles le flot se déverse sur les champs, l'habitat. Les nouvelles voies ferrées, posées sur la levée en rive nord, sont coupées, voire emportées, le symbole de la Révolution industrielle noyé. L'empereur confie à Guillaume Comoy une enquête sur les causes et le charge d'un plan de défense. Cet ingénieur apparaît, avec le recul, comme un Haussmann des eaux ligériennes. Il préconise un état des lieux précis, la reconstruction des levées, demandées par les populations, mais il recommande expressément de prévoir des déversoirs et organise des conférences, de Nevers à Angers, pour rallier les riverains à cette solution. Communication déjà. Le plan de Comoy sera dans l'ensemble réalisé, protégeant, malgré de fortes crues dans le siècle suivant, les populations ligériennes.

Le livre de Roger Dion est une sorte de classique des sciences humaines. Entre géographie

**LA LOIRE****ENTRE GÉOGRAPHIE ET HISTOIRE**

et histoire, il est un exemple de transdisciplinarité avant la lettre. Mais de la lettre, de l'écriture, il témoigne avec élégance. Les précisions chiffrées, nécessaires, sont commentées, dans une langue précise et souple, d'un classicisme ligérien. Le recours aux sources anciennes, aux témoignages des témoins ou acteurs, fait advenir, dans des citations, comme des inserts, des expressions vivantes du Moyen Âge ou de la Renaissance. Roger Dion élargit son propos à une analyse des perceptions et des mentalités des populations riveraines à l'égard du fleuve, de ses humeurs dangereuses, et du souci de remédier à ce risque.

« *Le drame aux aspects multiples qui est au fond de toute étude sociale et politique trouve ainsi dans l'histoire des levées de la Loire, une illustration assez crue, qu'on n'eût point attendue d'un sujet aussi particulier. C'est que cette histoire est longue et ne manque pas de relief* », conclut Roger Dion.

Quand Julien Gracq pratiquait sa marche quotidienne sur la levée de Saint-Florent-le-Vieil, transformée aujourd'hui en promenade littéraire, songeait-il au chantier qui l'établit à partir de 1856 ? En 2009, Pierre Michon dans la première partie des *Onze*, sollicite peut-être Roger Dion et ses sources quand il rappelle que « *La Loire portait bateaux en ce temps : et c'est à cause des bateaux, de ce qui les porte, que l'auteur des Onze naquit aux bords de la Loire. Son grand-père maternel, un huguenot de peu de foi revenu dans le giron de Rome à la Révocation, nouveau converti comme on disait, était de ces entrepreneurs en terrassement et gros œuvre de maçonnerie qui sans autre atout dans leur manche que des bataillons de Limousins dont le statut et le salaire à peu de chose près étaient ceux des nègres d'Amérique, firent fortune dans les grands travaux de fleuves et de canaux, sous Colbert et sous Louvois.* »

## Étiquette et papier cadeau

***Imagine-t-on de nos jours la complexité des règles écrites et plus encore des règles non écrites qui régissaient le savoir-vivre entre courtisans à Versailles ? Daria Galateria, spécialiste de littérature française à La Sapienza de Rome tente d'analyser les codes parfois extravagants qui organisaient le cérémonial de la cour à l'âge d'or de la monarchie française. Une des multiples façons pour le roi de rappeler sa puissance en donnant « quand il [lui] plaît, un prix infini à ce qui de soi-même n'est rien ».***

par Anne Leclerc

**Daria Galateria**

*L'étiquette à la cour de Versailles*

Trad. de l'italien par Françoise Antoine  
Flammarion, 317 p., 24.90 €

L'aspect de ce joli livre – titre prometteur, dos et lettres dorés sur fond vert tendre, abondamment illustré de gravures de l'époque, maquette aérée – est des plus séduisants. Un coup d'œil au texte donne envie de poursuivre. Anecdotes courtes, noms célèbres ou peu connus, citations piquantes achèvent de convaincre : voilà un livre attrayant où la caution d'une universitaire italienne, Daria Galateria, va permettre de retrouver, sans les habituels clichés, les murmures dont bruissaient alors les coulisses du palais, d'apprendre avec plaisir, de revivre brièvement la fascination qu'exercent encore ces monarques dans notre État républicain. Commencera-t-on par *Il était une fois Versailles*, promesse d'introduction à une belle histoire ? Ce qui en tient lieu chemine de-ci de-là, s'arrête, repart, navigue entre des expressions effectivement nouvelles,

### ÉTIQUETTE ET PAPIER CADEAU

butine quelques noms, Saint-Simon, Visconti... pour s'achever sur la présence insolite d'une analyse de Swann, le personnage de Proust, dont le snobisme serait un lointain miroir de l'étiquette versaillaise. On aurait préféré une ligne chronologique ou même simplement logique plus rigoureuse. Le recul salvateur viendra sans doute plus tard.

S'ouvre justement une première partie où l'*Étiquette* est clairement annoncée. Cette fois, ce sera « *au fil des jours* ». Mais par ordre alphabétique... Cette présentation diachronique étant admise, que « Gentilhomme ordinaire du message » précède « Gobelet », ou que « Survivance » apparaisse entre « Souverains en exil » et « Table ronde » n'a rien pour arrêter un esprit encore curieux de découvrir – et plus encore de comprendre – les pratiques à la cour de Versailles. Qui dit alphabet dit un peu dictionnaire, non ?

Ainsi démarre-t-on de but en blanc par « Ancienneté ». Le sens du mot se déduira d'une anecdote circonscrite aux seules mésaventures des ducs de Luxembourg. On s'en contentera. Au mot « Carreau », est décrit un carré de tissu destiné à marquer une préséance à la messe. Où ? comment ? Au lecteur de comprendre qu'il s'agit d'un coussin car ce mot, lui, est absent. Il aurait pourtant éclairé la notion de « Drap de pied », déjà embrouillée en soi, que cette lacune achève de rendre obscure. L'appétit d'apprendre commence à souffrir d'une pointe de frustration. Mais on s'amuse, poursuivons. Par « Devant le carrosse », entendre « sur le devant » du carrosse. Il ne s'agit pas de précéder le carrosse mais de s'asseoir démocratiquement à côté du cocher, question de point de vue ou de traduction ; « Ducs à brevet » est une dignité sans lendemain accordée à certains. Pour les « vrais » ducs, voir la fin de l'article, l'inverse eût été plus éclairant ; « Évêque pairs académiciens » est un cas triplement particulier d'une notice sur la dignité sacerdotale qui ne figure pas ailleurs dans le livre ; pas plus que celle de « pair », mais il faut avouer que les mésaventures de l'évêque de Noyon les remplacent avantageusement ; « Incognito » demande une telle connaissance de la généalogie que, de fait, incognito ( sans jeu de mots) l'entrée peut le rester ; « Monseigneur en parlant » : Monseigneur, cette appellation donnée d'abord « par badinage » par Louis XIV à son fils, serait de-

venue par la suite courante dans la conversation. Mais l'expression « en parlant » n'a jamais existé en tant que telle, pourquoi en faire une entrée ? La traduction et l'ordre alphabétique s'accorderaient-ils difficilement avec les interprétations en italien d'expressions pourtant... françaises ? Plus loin : « Privilège de l'opéra », seule notice traitant de privilèges. « Queue de la robe » se comprend en regardant l'illustration ; « Sérénissime », on pense à Venise, on se retrouve au Danemark. Le lecteur cherchera en vain trace du mot dans l'article, il ne s'y trouve pas. Il sourira néanmoins en découvrant les échanges de bons procédés entre une huguenote zélée et les bons pères du quartier de Saint-Sulpice. Quel rapport ? Aucun.

Et ainsi de suite. C'est un abécédaire « à la Prévert », voilà tout, la quatrième de couverture nous avait prévenus. Il y a bien l'index. Les index sont faits pour établir ces liens nécessaires entre des notions hétérogènes dont le sens échappe ou a évolué depuis, ou pour simplement les repérer dans l'amas des rubriques. Sauf qu'ici l'index est la reproduction à l'identique des entrées par ordre alphabétique ! Ce serait donc plutôt une table des matières... à supposer que les dictionnaires aient besoin d'une table alphabétique de leurs entrées. En attendant, on reste gracieusement livrés à ses conjectures. Les notes en fin de volume atténueront-elles notre perplexité ? Elles font sagement référence aux ouvrages qui ont inspiré chaque entrée. Mais, comme il n'y a pas d'appel de notes dans le texte (on regrettera notamment que les citations, si judicieusement choisies, si spirituelles, n'aient le plus souvent ni références ni paternité), autant appeler cela une bibliographie.

Faute de ces repères propres à la compréhension ordinaire, on sautillera donc, avec l'auteure, au gré d'expressions et d'anecdotes plutôt distrayantes, qui supposent cependant beaucoup de choses connues. On regardera avec profit les gravures très descriptives de Nicolas Arnoult (exécutées entre 1680 et 1720) et leurs légendes fort bien rédigées. On aura depuis longtemps renoncé à comprendre, et même plus modestement à s'y retrouver. Un inventaire « à la Prévert » ? Une belle poignée de confettis plutôt. Dans son joli papier cadeau.

## Des avantages de l'abolition de l'esclavage

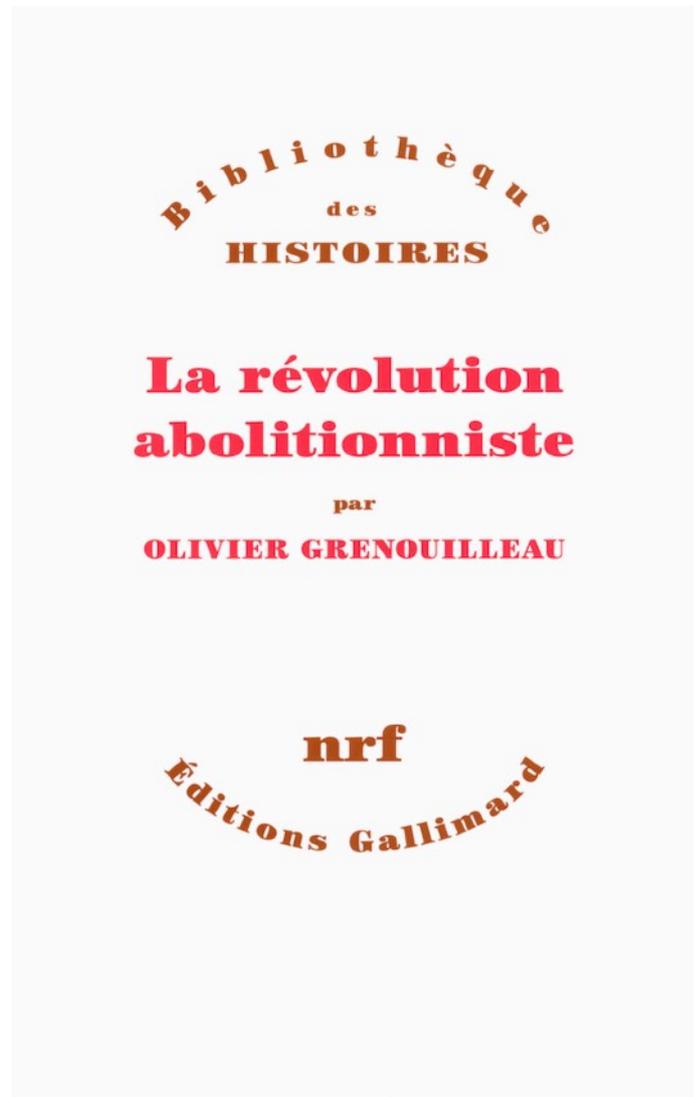
*Grand spécialiste de la traite négrière dont il a contribué à produire l'histoire si longtemps absente – c'est la littérature qui en fut longtemps la seule chroniqueuse –, Olivier Grenouilleau apporte une nouvelle contribution majeure, qui, comme toute nouvelle lecture du passé, ne manquera pas de diviser, voire de susciter la polémique.*

par Philippe Artières

Olivier Grenouilleau  
*La révolution abolitionniste*  
 Gallimard, coll. « Bibliothèque des histoires »  
 512 p., 24,50 €

Cet historien le sait bien, l'un de ses précédents livres ayant fait l'objet d'une controverse déplacée, nourrie par les associations de descendants d'esclaves. Malgré les obstacles, Grenouilleau poursuit son travail d'historien en interrogeant cette fois le phénomène abolitionniste dans la perspective qui est la sienne depuis le début de ses recherches, celle de l'histoire mondiale. Le projet est donc très ambitieux ; il s'agit de réouvrir le dossier de l'abolitionnisme, trop rapidement fermé par des travaux consacrés à des facteurs uniques – pour les uns les grandes figures tels que Victor Schœlcher en France, pour les autres des éléments culturels. Grenouilleau veut comprendre ce « moment » commun aux nombreux États occidentaux à partir de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle à travers l'histoire des idées et celle des relations internationales. Il veut croiser les analyses et montrer « *la variété des sens que les acteurs du passé pouvaient donner à leurs actions* ».

Dans ce but, et soucieux d'être le plus précis possible, l'auteur, dans cet imposant volume, com-



mence par réaliser une première synthèse de la dynamique globale de l'abolitionnisme telle qu'elle a été jusque-là produite suivant les histoires nationales différentes mais aussi les perspectives historiographiques. Ce rappel est plus que nécessaire car il intègre non seulement le passé, l'Antiquité romaine, mais aussi l'ailleurs, le monde arabe ou le Japon par exemple. Cette approche comparée permet, dès la seconde partie, d'entrer de plain-pied dans une histoire connectée. Malgré les différences, les chronologies décalées, les modalités diverses (la guerre, comme aux États-Unis), les abolitionnismes finissent par l'emporter et se « *raccrochent à des phénomènes plus structurels* » (p. 196).

C'est cette doctrine commune qui est l'objet de la seconde partie : l'auteur montre qu'elle est, contrairement à ce qui a souvent été avancé, radicale mais réformiste. Autrement dit, s'il y eut une « révolution » abolitionniste, elle s'est accompagnée partout de mesures compensatoires ; l'un des points forts de la démonstration de l'historien est le focus qu'il fait sur les indemnités des

**DES AVANTAGES DE L'ABOLITION  
DE L'ESCLAVAGE**

planteurs esclavagistes (pp. 220-221), jusque-là très mal connues. Si le discours abolitionniste est possible, c'est que l'abolition apparaît comme relevant aussi de l'ordre et donc recevable par les conservateurs libéraux. En analysant ensuite, pour nourrir mieux encore sa thèse, la rhétorique à l'œuvre, Grenouilleau montre que l'argumentaire moral ne résiste pas face à l'argumentaire pragmatique des défenseurs de l'esclavage. Si la mise en représentation de la souffrance est toujours utilisée pour dénoncer la traite – l'esclavage est inhumain –, c'est un discours aux arguments économiques qui est le plus efficace. Un texte joue dans cette histoire un rôle central, l'*Essai sur les désavantages politiques de la traite des nègres* du Britannique Thomas Clarkson (1789). En abolissant l'esclavage, les marchés américain et surtout africain s'ouvriraient. Un nouveau commerce pourrait voir le jour qui serait très avantageux pour le royaume britannique : il permettrait de « civiliser » les Africains, d'accroître leurs besoins et donc les exportations de produits manufacturés. L'argument économique (jusque-là très peu relevé par les historiens) est essentiel car les abolitionnistes, par cette rhétorique, soulignent que « *l'abolition ne peut être profitable que dans la collectivité dans son ensemble* ». C'est non seulement une mesure juste mais utile.

Dans la dernière partie de l'ouvrage, Grenouilleau tente de comprendre comment cette révolution abolitionniste a été menée. Quels en ont été les acteurs ? y a-t-il eu des cercles d'influence privilégiés ? une internationale abolitionniste ? Mais l'historien se demande aussi comment cette révolution est compatible avec le développement de la colonisation et même si l'abolitionnisme n'a pas contribué à la légitimation de la colonisation. À la première série de questions, par l'exploitation de nombreuses sources imprimées pays par pays, il répond en soulignant l'importance dans ce combat de la Grande-Bretagne, qui est allée jusqu'à être l'artisan de la première cour arbitrale de la Haye en 1899 ; à la deuxième question, la plus problématique en fait, la plus intéressante à nos yeux, Grenouilleau répond par une série d'hypothèses qui pourront constituer des objets d'enquête à venir mais : « *Ce qui est sûr est que les abolitionnistes ont fourni des alibis aux entreprises coloniales* ».

## Miguel Abensour, l'utopie pour fil rouge

***Père-Lachaise, division 44,  
dernier adieu à Miguel Abensour,  
disparu le samedi 22 avril 2017,  
à l'hôpital Cochin à Paris, à  
l'âge de soixante-dix-huit ans.  
Devant le cercueil à l'étoile de  
David, une femme rabbin, qu'il  
a choisie pour prononcer  
quelques mots de la tradition  
juive, a rappelé la signification  
de son nom, le rapport filial à la  
roche, au rocher.***

**par Florent Perrier**

Miguel Abensour était pourtant le contraire d'un monolithe, à mille lieues de toute compacité et rien moins que cassant. S'il fallait dès lors songer à une forme minérale pour évoquer son souvenir, celle du cirque conviendrait sans doute mieux. Nullement la piste, même si les images de chahut ou de carnaval ne sont pas étrangères à sa vision d'un imaginaire subversif où le pouvoir, subitement déplacé, se trouve déséquilibré ; non, une *caldeira* plutôt, l'un de ces grandioses espaces volcaniques qui ne se laissent que difficilement gagner depuis l'extérieur, qui restent parfois même invisibles aux regards affairés, mais qui cependant, une fois franchi leurs accès pour partie dérochés, s'offrent accueillants, vastes et hospitaliers, luxuriance de végétation grandie en cercles étagés sur de la lave aux pétrifications trompeuses.

Entrevoir l'œuvre et le parcours de Miguel Abensour procéderait assurément d'un tel détour, traversée d'à-pics rocheux jusqu'aux confins des limites, outrepassement des frontières selon une voie oblique pratiquée entre toutes par cet homme des passages, des sentiers escarpés.

Passé par l'université de Dijon puis le CNRS, par l'université de Reims avec la création d'un diplôme de troisième cycle en théorie politique où Claude Lefort et Pierre Clastres vinrent exposer leurs idées avant sa suppression par le ministère des Universités, Miguel Abensour a surtout enseigné à l'université Paris-VII dont il était

**MIGUEL ABENSOUR**

professeur émérite de philosophie politique, participant à l'aventure collective du Centre de sociologie des pratiques et des représentations politiques et sa revue *Tumultes*.

De novembre 1985 à décembre 1987, succédant à Jacques Derrida et à Jean-François Lyotard, il présida l'assemblée collégiale du Collège international de philosophie, présidence marquée par le colloque « Heidegger. Questions ouvertes » de mars 1987 où Emmanuel Levinas accepta de prendre la parole pour évoquer son déchirement profond à l'égard du philosophe allemand. Cette courte expérience, interrompue pour des raisons de santé, fut aussi l'occasion, pour Miguel Abensour, d'expérimenter une forme de collégialité autre, celle d'un travail philosophique mené en commun qui n'était pas sans rappeler, dans son esprit, l'école de Francfort et la théorie critique, ce même refus d'enfermer la philosophie dans des territoires par avance assignés, cette même urgence de l'ouvrir en pratique à son dehors, fût-il le moins glorieux, le plus disgracieux.

Par là, Miguel Abensour prolongeait son plaisir et son désir d'échanges inaugurés lors de sa participation à de nombreuses revues parmi lesquelles *Textures*, *Libre* ou encore, de manière sans doute plus décisive, *Passé-Présent* à laquelle il réserva, pour sa première livraison en 1982, sa magnifique introduction à *Minima Moralia* de Theodor W. Adorno, un superbe texte de résistance sobrement intitulé « Le choix du petit ».

Plaisirs et désirs d'échanges, de transmission en réalité démultipliés dès 1974, avec la création de la collection « Critique de la politique » aux éditions Payot. *Éclipse de la raison* de Max Horkheimer en fut le premier titre, mais l'ouvrage emblématique et inaugural, paru seulement quelques mois plus tard, devait en être le *Discours de la servitude volontaire* d'Étienne de La Boétie, exemple de ces textes « en rupture avec la pensée héritée » et qui contribuent à faire de cette collection, à la couverture rouge s'il en est, l'une des plus importantes du monde francophone dans le domaine élargi de la philosophie politique. Avec près de cent volumes publiés à ce jour, en prendre la mesure n'est assurément pas chose aisée. Un premier aperçu peut naître, paradoxalement, de l'énumération (non exhaustive) des traducteurs, souvent aussi auteurs pour cette collection devenue si importante pour l'accès à des textes étrangers fondamentaux : Jean Lacoste,

Marianne Dautrey, Christophe David, Éliane Kaufholz, Marc Richir, Sabine Cornille, Gérard Raulet, Éliane Escoubas, Denis Authier, Julia Christ, Jacques Taminiaux, Rachel Ertel, Rainer Rochlitz, Philippe Ivernel, Guy Petitdemange, Jean-Louis Vieillard-Baron, Marc Jimenez, Alexandra Richter, Jean-René Ladmiral, Yves Hersant, Marc de Launay, Alexander Neumann, Michel-Pierre Edmond, Jacques-Olivier Bégot. Une autre entrée, puisqu'il revient désormais à Michèle Cohen-Halimi de poursuivre la collection publiée depuis octobre 2016 aux éditions Klincksieck, serait de souligner la place de ces pensées politiques radicales rigoureusement associées à l'idée de résistance, ainsi Françoise Proust, Nicole Lorau, Simone Debout-Oleszkiewicz, Sophie Wahnich ou encore Antonia Birnbaum.

Publié avec les premiers volumes, le *Manifeste* de la collection « Critique de la politique » reste cependant la pierre de touche pour en esquisser l'ampleur, en montrer l'extrême cohérence comme la haute tenue. Miguel Abensour y défend notamment « *le choix d'un point de vue : écrire sur le politique du côté des dominés, de ceux d'en bas pour qui l'état d'exception est la règle* ». Il insiste sur la nécessité de s'interroger « *sur les points aveugles de la pensée occidentale du politique, sur les relations de la philosophie et du politique* » afin de tenter de « *cerner les racines théoriques de la domination* ». Il accorde enfin une grande attention à « *une reconstitution des critiques pratiques de la politique, à savoir, des mouvements sociaux qui, lors des différentes insurrections et révolutions de l'histoire, fidèles à la résolution ni Dieu ni Maître, ont attaqué en acte la structure même de la domination et, plutôt que d'installer un nouveau pouvoir coercitif, ont tenté d'abolir la division entre maîtres et esclaves* ». Que cette pluralité des voix comme des expériences, toutes orientées vers l'émancipation, s'accompagne toujours de la mise en lumière et de l'approfondissement de « *l'opposition entre le politique et l'étatique* », voilà qui configure l'espace commun d'une collection où, au-delà de sensibilités, de formes d'écriture, de singularités bien distinctes, chacun tente, à sa manière, de « *réinvestir la révolte, l'invention collective, sous le triple signe de la revendication radicale, de l'utopie, de la protestation des marges* ».

Dans un *Manifeste* plus court associé au changement récent d'éditeur pour la collection, Miguel Abensour donne en outre pour objet à celle-ci de « *développer une philosophie politique critique* »

**MIGUEL ABENSOUR**

dont le troisième moment, inédit dans sa formulation, est celui d'un « mouvement critico-utopique », revendication assumée du choix de l'utopie tant il est vrai que « céder sur l'utopie, c'est accepter l'ordre établi ». Or, ces derniers termes sont caractéristiques de l'œuvre de Miguel Abensour, une œuvre développée et publiée en toute humilité à l'écart de sa prestigieuse collection, mais où s'affirment cependant, avec une même évidence, son incroyable sagacité de lecteur, sa capacité d'accoucher aussi bien que d'éclairer les textes pour les offrir *in fine*, voire *in extremis*, à l'émancipation, véritable fil rouge de son parcours de penseur.

Passionné par les revues et leur vie collective, Miguel Abensour fut surtout l'auteur de nombreux articles qu'il avait commencé à rassembler sous la série intitulée *Utopiques* et dont pas moins de six volumes seront à terme publiés par les éditions Sens&Tonka. Il faudrait d'ailleurs dire ici un mot de sa fidélité comme de son amitié pour les vrais éditeurs que furent à ses côtés et le soutenant Jean-Luc Pidoux-Payot, Benoîte Mouro, Lidia Breda, Hubert Tonka et Jeanne-Marie Sens, Louis Janover, Éric Vigne ou encore Caroline Noiro. C'est avec eux aussi, et d'autres encore, en un travail scientifique souvent collectif, qu'il publia des ouvrages d'Auguste Blanqui, de Pierre Leroux, de Schopenhauer, les *Quelques réflexions sur la philosophie de l'hitlérisme* d'Emmanuel Levinas ou, avec Anne Kupiec, les *Œuvres complètes* de Saint-Just. Moins nombreux, ses livres, plusieurs fois réédités, sont devenus des références, traduits dans les deux hémisphères : *La démocratie contre l'État : Marx et le moment machiavélien* (PUF, 1997), *L'utopie de Thomas More à Walter Benjamin* (Sens&Tonka, 2000), *Hannah Arendt contre la philosophie politique ?* (Sens&Tonka, 2006), *Emmanuel Levinas, l'intrigue de l'humain* (Hermann, 2012, avec Danièle Cohen-Levinas) ou son grand entretien avec Michel Enaudeau, véritable manuel de résistance aux temps présents intitulé *La communauté politique des « tous uns »* (Les Belles Lettres, 2014).

*La communauté politique des « tous uns »* : comment, tant elle permet sans doute l'esquisse la moins infidèle de la pensée de Miguel Abensour, ne pas s'arrêter sur cette expression des « tous uns » empruntée à La Boétie ? Pour la comprendre, un double détour s'impose. Le premier, sous l'égide de Castoriadis, Lyotard et Lefort, soit l'influence de *Socialisme ou Barbarie*,

cette revue qui « dans une position à part, s'était employée à révéler le "grand mensonge" du XX<sup>e</sup> siècle, celui de pays qui se proclamaient socialistes et qui n'avaient de socialiste que le nom, qui au nom de la dictature du prolétariat exerçaient une dictature sur le prolétariat » (révélation confortée par le *Marx critique du marxisme* de Maximilien Rubel, figure si importante, avec Louis Janover, dans le parcours de Miguel Abensour). Le second détour, par l'œuvre de Pierre Clastres – « d'abord le nom d'une émotion, une émotion intellectuelle à la lecture émerveillée de l'article "Copernic et les sauvages" publié dans la revue Critique en 1969 » –, où était magistralement montré qu'il peut « y avoir politique, une forme de communauté politique, sans qu'il y ait nécessairement État ».

Voilà l'opposition complexe posée entre le « tous Un » et les « tous uns », soit, pour reprendre les mots de Miguel Abensour, entre « un univers de domination, hiérarchique, partagé entre la base et le sommet, entre ceux qui commandent et ceux qui obéissent, bref un ordre » et « une totalité ouverte, originale en ce que la totalisation parvient à y faire lien tout en respectant la singularité de chacun au point de donner naissance à une totalité plurielle où fleurit, grâce à l'entre-connaissance, le lien de l'amitié ». Conscient de ce conflit, de cette complication structurante de la vie en société et qui n'est pas sans toujours faire énigme – pourquoi la majorité des dominés ne se révolte-t-elle pas ? pourquoi y a-t-il servitude volontaire plutôt qu'amitié ? –, Miguel Abensour en étudiera les mécanismes dans l'espace de la démocratie contemporaine, posant à cette occasion la question de ce qu'est la démocratie « en sa vérité » et amorçant pour réponse, ce dont tous ses textes porteront alors les fruits : « La démocratie est anti-étatique ou elle n'est pas. »

Double détour, donc, réactivation d'une question oubliée sinon occultée au profit d'une compréhension décalée du présent, déploiement d'une voie oblique portée par une énigme que parèment autant d'interrogations inédites le plus souvent laissées ouvertes, telle est aussi, en regard, à la jonction du désir de savoir et du désir de liberté, la méthode critique du lecteur Miguel Abensour, lui pour qui le livre, « à l'écart de tout projet de maîtrise », relève aussi de l'utopie, de la sommation utopique.

Frappe dans cette méthode, au premier abord, cette manière singulière de poser des séries de questions qui, sans hâte, viennent assaillir le

**MIGUEL ABENSOUR**

lecteur, l'ouvrir immédiatement au doute quand elles ne le confrontent pas à la réalité même de ses lectures, à leur effectivité. C'est ainsi que par les détours multiples qu'il leur imprime, par leur confrontation à des interrogations trop souvent passées sous silence – mais le libertaire n'est-il pas, pour faire entendre la voix intempestive de la liberté, « celui qui ose parler quand tout le monde se tait » ? –, les textes scrutés par Miguel Abensour prennent du relief, les ennemis n'y sont pas de papier, ils se dressent haut de leur menace réelle comme d'un même geste, l'horizon de l'émancipation ne reste nullement hypothétique, l'exacerbation de nos désirs, le réveil de nos potentialités le construisant au contraire, au fil de la lecture, à portée de nos mains.

D'où l'importance fondamentale accordée, également dans la collection « Critique de la politique », à la reconstitution de ces pratiques critiques de l'écart où la « chair du social » se mêle à l'écriture continuée d'une « *histoire souterraine de l'opposition à la grande Révolution d'État européenne* ». Certes, le cortège des grands auteurs (désormais) qui peuplent cette collection n'est pas sans impressionner (Adorno, Horkheimer, Ernst Bloch, Walter Benjamin, Hegel, Fichte, Schelling, Simmel, Habermas, Agamben, Oskar Negt...), mais ce sont d'abord des constellations d'éclats, des livres météorites qui animent et façonnent cette histoire souterraine qu'il importait tant à Miguel Abensour d'identifier, de recueillir et de sauver. Et cela, considérant Enfantin, Déjacque, Cœurderoy, Blanqui, Leroux ou William Morris avec la même rigueur et le même respect que Levinas, Lefort, E. P. Thompson, Machiavel, Marx ou encore Stendhal, il le faisait très précisément et très scrupuleusement dans ses textes et ses réflexions.

Les détours inhérents à cette singulière écriture oblique révélée et mise en œuvre par Miguel Abensour, à quoi servent-ils en outre, sinon à délimiter une aire, un espace, mouvante circonférence, théâtre d'une « *scène agonistique sur laquelle s'affrontent deux logiques antagonistes, celle de l'autonomisation de l'État en tant que forme, et celle de la vie du peuple en tant qu'action, agir politique de concert* » ? C'est là, « *dans l'entrechoc entre le désir de liberté et le désir de domination* », dans cet entre-deux, cet espace contre, que Miguel Abensour introduit l'idée libertaire de *démocratie insurgeante*, soit la préservation de la démocratie en tant que révolution

plurielle inachevable, « *scène d'une revendication continuée, indéfinie* », n'ayant de cesse de « *réveiller en elle les virtualités émancipatrices qui l'habitent* », impulsion antiétatique toujours reconduite pour empêcher toute domestication ou toute normalisation de ce qui doit rester discordance entretenue, réserve inépuisable d'indétermination. À la suite de la démocratie sauvage de Claude Lefort, la démocratie insurgeante, ce « *théâtre d'une insurrection permanente contre l'État* » et sa forme unificatrice, dit clairement la brèche à toujours ménager pour que « *l'agir libre du peuple* » se libère de l'emprise étatique, cette brèche grâce à laquelle le réel se voit ainsi troué par un « *désordre nouveau* », par de l'hétérogène, voies ouvertes aux points de passage d'où peuvent alors advenir des relations humaines inédites et imprévisibles, forces de résistance puisées dans l'impensé dont elles jaillissent brusquement, lueurs intempestives d'un esprit de l'utopie soudain disséminé à l'orée de toute nuit.

Car il ne suffit pas d'associer au désir de savoir le désir de liberté, encore faut-il, pour que ne cesse de vivre en son tumulte la démocratie, que le désir de liberté s'ouvre au désir d'utopie. Ici, et sans doute est-ce là son génie particulier, Miguel Abensour multiplie et entrelace les scènes, rend la démocratie aussi poreuse que les roches du Vésuve dont Naples est le reflet, non pour la fragiliser, mais pour l'innover tant et plus de ses dehors étrangers, pour l'ouvrir toujours plus à la circulation de l'autre, au frayage de l'inattendu. Critique d'elle-même par défiance des mythes qui la menacent, l'utopie agit alors, pluralité de traditions dissonantes, comme réveil pour ces impulsions ou ces « *significations endormies* » qui travaillent en permanence la politique, césure ou faille maintenue toujours béante, fidèle « *enfant de l'écart absolu* » par laquelle l'espace de la communauté reste ouvert aux possibles, aux possibles indomptés. Ce que Miguel Abensour dénomme les « *lignes de fuite* » ou les « *percées utopiques* », sa thèse, en partie dirigée par Gilles Deleuze et consacrée aux formes de l'utopie socialiste-communiste, en laisse déjà percevoir la radicale dissémination, tant les formes non violentes de l'utopie qu'il examine « *peuvent être pensées comme une véritable stratégie anti-jacobine, projetant une prolifération irrésistible de cellules exemplaires telles qu'elles exercent sur l'extérieur une attraction passionnée et qu'elles créent "dans le dos" de la société bourgeoise un nouveau tissu social. Contagion de micro-sociétés qui attaque la société globale par une*

**MIGUEL ABENSOUR**

*pratique globale de la désertion. Une stratégie non plus frontale mais latérale ».*

Stratégie latérale, voie oblique, protestation des marges, mais à quelle fin ou pour quel jeu ? *La communauté politique des « tous uns »* l'indique en sa conclusion placée sous le signe de l'utopie de Charles Fourier : il ne s'agit rien moins que de parvenir, « *définition possible de l'émancipation moderne* », à la substitution de l'Association à la domination, autrement dit de toujours maintenir liés désir de liberté et désir d'utopie, y compris par des « lignes de conflit » où s'exprime la diversité des passions tel un barrage inépuisable à toute réduction à l'homogène. Miguel Abensour l'exprime nettement : « *À moins d'appauvrir le désir du peuple et d'étioler le mouvement vers l'émancipation, on ne saurait dissocier le désir de liberté du désir d'utopie* », l'utopie apparaissant même, dès ses premiers écrits, comme « *le lieu où se nouent l'insurrection du désir et l'insurrection des masses* », lieu d'accueil, d'hospitalité, de tumultes en cascade.

Une caldeira, avons-nous écrit, une scène continûment traversée ou continûment travaillée de désirs conjugués ou contradictoires, associés ou disjoints, harmonieux ou dissonants, mais œuvrant tous, en leurs singularités passionnelles, au présent de l'émancipation, c'est-à-dire à sa liquéfaction entendue au sens propre, sa non-pétrification, son devenir lave maintenu offert à toutes les porosités, propice à toutes les éruptions. Quelque chose comme une danse ? Peut-être en vérité.

Père-Lachaise à Paris, Musée de la danse à Rennes, le même jour, un même esprit, une même voix, celle de Miguel Abensour venu un an plus tôt assister à *Fous de danse*, grande parade populaire de la liberté de mouvement. Qu'en disait-il ? Que « *la communauté dansante est une communauté à plusieurs* » et qu'il y a « *un rapport entre danse et désir d'utopie* », comme si « *la danse et l'utopie se nourrissaient des mêmes affects* ».

Chahuts, carnivals, vacarmes, rondes ou sara-bandes, la caldeira Abensour n'est pas près de s'éteindre, le rouge est mis, la démocratie vraie se danse sur un volcan.

## **Les racines austro-germaniques de la philosophie contemporaine**

***Brentano est le parrain de la phénoménologie, Carnap celui du positivisme logique. L'un officiait à Vienne, l'autre à Iéna, avant de rejoindre en 1926 la capitale autrichienne pour travailler avec Schlick, le fondateur du Cercle de Vienne. Les branches de la philosophie contemporaine qu'ils fondèrent divergent profondément, mais ne sont-elles pas sur le point de se rejoindre ?***

par Pascal Engel

---

**Rudolf Carnap**

*L'espace :*

*Une contribution à la théorie de la science.*

Trad. de l'allemand (États-Unis)

par Pierre Wagner

Gallimard, 192 p., 22 €

**Franz Brentano**

*Psychologie descriptive*

Trad. de l'allemand par Arnaud Dewalque.

Gallimard, 288 p., 26,50 €

---

Carnap commença par étudier les mathématiques et la philosophie à Iéna et, comme tout bon Allemand, partit de Kant. Il raconte dans son *Autobiographie* qu'il suivit aussi des cours de Frege (qui avait deux élèves, lui et un officier en retraite). Mais ce qui l'impressionnait alors le plus était la théorie des relations de Russell. Sa thèse sur l'espace, *Der Raum* (1921), est à la fois le produit de son éducation néokantienne et de ses intérêts pour l'axiomatisation des théories physiques. Il distingue trois sortes d'espace : formel, intuitif et physique. Le premier est abstrait, construit dans la logique des relations, le deuxième est l'objet d'une intuition pure au sens



### LES RACINES AUSTRO-GERMANIQUES DE LA PHILOSOPHIE CONTEMPORAINE

kantien, et l'espace physique est empirique et relève d'une structure tridimensionnelle et d'une métrique. Mais, à la différence de Kant, qui fait de l'espace euclidien le seul espace possible pour les trois types, Carnap limite l'espace intuitif à certaines propriétés topologiques. La perspective de Carnap est influencée par le rôle de la géométrie non euclidienne dans la théorie einsteinienne de la relativité, mais elle est aussi, dans ce premier livre, très proche de celle du conventionnalisme d'Henri Poincaré, dont les discussions des relations entre espace physique, géométrique et psychologique influencèrent les premiers travaux du Cercle de Vienne (et notamment de sa branche polonaise) : le choix d'un type d'espace est affaire de convention.

Dans une préface substantielle, Pierre Wagner montre les liens entre *Der Raum* et le premier grand livre de Carnap, *Der logische Aufbau der Welt, La construction logique du monde* (trad. française, Vrin, 2002), où il propose diverses manières de construire les mondes psychologique et physique à partir d'une théorie des relations. Depuis les travaux de Jules Vuillemin (*La logique et le monde sensible*, Flammarion, 1971), de Gilles Granger et de Joëlle Proust (*Questions de forme*, Fayard, 1986), cette partie de l'œuvre de Carnap est mieux connue en français (et en anglais le lecteur dispose du livre d'Edmund Runggaldier, *Carnap's Early Conventionalism*, Rodopi, 1984). Ce livre vient compléter notre connaissance de ce qui est sans doute l'un des systèmes les plus ambitieux de la philosophie du XX<sup>e</sup> siècle. On a trop souvent réduit la philosophie de Carnap à son manifeste viennois, *La conception scientifique du monde*, de 1932, et au positivisme logique. Mais ces premiers

livres montrent les racines kantienne de toute sa problématique. Son projet fondamental était de proposer une alternative scientifique au transcendantalisme de Husserl.

Dans *A Parting of the Ways : Carnap, Cassirer, and Heidegger* (Open Court, 2000), Michael Friedman raconte comment Carnap, assistant aux entretiens de Davos en 1929, où s'affrontèrent Cassirer et Heidegger, décida, face à la victoire du second, de rompre les ponts avec la philosophie allemande existentialisée (et fortement nazifiée). Mais il ne rompit jamais vraiment avec le kantisme et le conventionnalisme de sa jeunesse, c'est-à-dire avec une certaine forme d'idéalisme.

Or, Vienne, avant de devenir, sous le règne d'Ernst Mach, puis celui de Boltzmann et de Schlick, la ville de la philosophie scientifique et positive, avait été la patrie du réalisme aristotélicien de Franz Brentano. Là aussi l'histoire est complexe. Le grand ancêtre de toute la philosophie autrichienne est Bernard Bolzano, mais son véritable fondateur est Brentano. Le livre le plus célèbre de Brentano est sa *Psychologie du point de vue empirique* (1874, tr. française de Maurice de Gandillac, 1944, édition revue par Jean-François Courtine, Vrin, 2008), où il énonce son fameux critère de l'intentionnalité comme marque distinctive des phénomènes psychiques.

Mais « empirique » est un terme trompeur, car ce que Brentano appelle « psychologie descriptive » est tout sauf empirique. Dans l'ouvrage qui porte ce titre, issu de leçons de 1887-1891, et publié seulement en 1982, Brentano distingue nettement ce qu'il appelle la psychologie génétique, qui énonce les lois causales des phénomènes psychiques et qui est fondée sur l'expérimentation, de la psychologie descriptive, ou « psychognosie », qui a pour but de

### LES RACINES AUSTRO-GERMANIQUES DE LA PHILOSOPHIE CONTEMPORAINE

donner un concept général de tout le domaine de la conscience humaine, en déterminant ses constituants fondamentaux. Brentano ajoute que la psychognosie est une science exacte, dont les lois sont absolument nécessaires, alors que les lois de la psychologie génétique ne sont que probables et approximatives. C'est une science « pure », fondée sur la perception interne et la réflexion.

Mais on aurait tort d'y voir une simple psychologie introspectionniste, cherchant des lois par observation intérieure là où la psychologie expérimentale cherche ces lois par l'observation extérieure. En réalité, Brentano nous dit que la psychologie descriptive est infaillible : ses produits sont évidents à l'esprit qui perçoit ses états. Ceux-ci sont vécus, mais aussi « remarquables » (objets d'une *Bemerkung*) et « reconnus » (objets d'une *Anerkennung*). Autant dire qu'ils permettent de passer de l'expérience au concept, et même à l'essence des phénomènes psychiques, et que la psychognosie est en fait une ontologie de l'esprit, destinée à classer et à déterminer la nature des entités mentales [1]. Ce n'est pourtant pas une psychologie rationnelle à la manière de Leibniz et de Wolf. Brentano entend, par la perception intérieure, obtenir des lois de composition des entités mentales, telles que la conscience, des actes tels que le jugement, et des états tels que les sensations et la perception des couleurs, et il n'exclut pas de recourir à la psychologie expérimentale pour confirmer certaines de ses lois d'essence, mais il ne propose jamais que les lois décrites par la psychognosie puissent être identifiées à des lois de la psychologie causale et génétique. Le livre est presque tout entier consacré aux relations du tout à la partie, notamment dans la conscience du temps. Cela donnera lieu à la psychologie de la Gestalt notamment. Husserl s'en souviendra dans ses *Recherches logiques*, qui visent à reprendre tout le projet brentanien à un degré plus élevé de généralité.

Bien que la descendance immédiate de la philosophie de Brentano ait été la phénoménologie de Husserl, la méthode descriptive qu'il utilise fait souvent penser à ce que Wittgenstein appellera une analyse de la « grammaire » des phénomènes mentaux. Ce n'est évidemment pas un hasard, puisque Wittgenstein s'inscrit dans cette tradition brentanienne, et avec lui toute l'école européenne que le philosophe viennois fonda, avec des disciples comme Carl Stumpf, Anton Marty, Christian von Ehrenfels, Kazimierz Twardowski et

surtout Alexius Meinong. Mais elle a aussi de profondes affinités avec les descriptions que l'on retrouve au sein de la philosophie analytique anglophone. En Angleterre, George Stout publia une *Analytic Psychology* (1896) que lurent Russell et Moore, qui est fortement inspirée de Brentano, et, à travers Meinong et plus tard Chisholm, la philosophie analytique resta très attachée aux thèmes brentaniens. Il n'est pas complètement étonnant non plus que, depuis qu'elle a cessé d'être positiviste, béhavioriste et antimétaphysique, la philosophie analytique ait renoué avec la psychologie descriptive de Brentano. Une bonne partie de la philosophie de l'esprit contemporaine revisite ses thèmes.

Tout le fond de Brentano est aristotélien et réaliste, et, comme toute la tradition autrichienne, anti-kantien. Tout le fond de Carnap est kantien et conventionnaliste, et sa perspective est fondamentalement celle du neutralisme en ontologie (on s'en rendra encore mieux compte quand paraîtra en français sa *Logische Syntax der Sprache*, qu'on annonce également dans la « Bibliothèque des idées », devenue décidément très viennoise dans ses traductions). Rien, doctrinalement, ne prédisposait la phénoménologie réaliste issue de Brentano à devenir une phénoménologie existentielle et herméneutique comme chez Heidegger et ses disciples français. De même, rien ne prédisposait le positivisme logique à produire une philosophie analytique qui, comme celle qui succéda à Quine, ouvrirait grand les vannes de la métaphysique réaliste.

Tout le paradoxe est qu'à présent Brentano est redevenu le héros des réalistes en ontologie et en philosophie de l'esprit, alors que Carnap est devenu celui des anti-ontologistes de tout poil (kantien reconstruits, pragmatistes deweyens et néohégéliens, wittgensteino-quiétistes) qui ne peuvent supporter l'idée que le monde ne dépende pas de notre pensée et de nos actions. Cela signifie que la philosophie analytique se retrouve aujourd'hui divisée entre sa voie autrichienne et sa voie allemande dont elle a reçu le double héritage, tout comme la phénoménologie le fut jadis, au moment où Husserl effectua son tournant transcendantal, au grand dam de ceux de ses disciples qui, comme Roman Ingarden, étaient restés fidèles à la branche issue de Brentano.

1. C'est la lecture de Barry Smith, *Austrian Philosophy : The Brentanian Legacy*, Open court, 1994, et de Kevin Mulligan, *Wittgenstein et la philosophie austro-allemande*, Vrin, 2012.

## Toutes les choses ont leurs larmes

***Est-ce notre souvenir de Pierre Pachet, s'interrogeant sur la formule, réputée intraduisible, de Virgile, « sunt lacrymae rerum » ? Cette expression, qui veut qu'il y ait des larmes dans les choses mêmes et dans laquelle, selon Hugo, la fatalité antique s'associe à la mélancolie moderne, pourrait être ce qui lie à nos yeux deux beaux textes, celui d'Édith de la Héronnière sur les jardins de Sicile et celui de Georges Didi-Huberman sur les dessins de Hugo, unis dans une même théorie de l'immanence et de la métamorphose, dans un même respect pour les « larmes des choses » que se ménagerait la nature (Ninfa profunda, p. 68).***

par Jean Lacoste

---

Édith de la Héronnière  
*La sagesse vient de l'ombre :*  
*Dans les jardins de Sicile*  
 Klincksieck, coll. « De natura rerum »  
 253 p., 19 €

Georges Didi-Huberman  
*Ninfa profunda : Essai sur le drapé-tourmente.*  
 Gallimard, coll. « Arts et artistes »  
 147 p., 19 €

---

« La sagesse vient de l'ombre », affirme le titre du premier ouvrage, emprunté aux « Chants baroques » du poète sicilien Lucio Piccolo. Et la folie viendrait-elle du soleil ? Publié dans une collection qui emprunte son nom au *De natura rerum*, le poème philosophique de Lucrèce, le livre d'Édith de la Héronnière nous convie à sa découverte savante et poétique des jardins de Sicile, de Palerme à Agrigente, en passant par

Syracuse, dans leur exubérance vitale et leur triste condition actuelle. Amoureuse de l'île et des jardins, l'auteure n'en dissimule pas pour autant, en effet, les maux modernes et anciens qui les accablent : l'impitoyable soleil et la rareté de l'eau, le sirocco et la rocaïlle, mais aussi l'incurie des édiles et l'indifférence des propriétaires, la main de la mafia et la spéculation immobilière. Certains de ces jardins sont oubliés, perdus dans la montagne ou relégués dans une triste banlieue, d'autres servent de décor mal entretenu à des villas décrépite. Le secret des subtiles irrigations arabes et normandes semble bien perdu.

Certes l'Orto botanico de Palerme ou la villa du prince Pallagonia peuvent au moins s'enorgueillir d'avoir été visités par Goethe lors de son séjour en Sicile, au printemps 1787, alors que le poète allemand cherchait encore l'*Urpflanze*, la plante originale, la plante archétype et modèle de toutes les autres. Mais, pour Édith de la Héronnière, la magie réside plutôt dans la variété ; à chaque pas de ses lentes déambulations, elle découvre, non pas *la* plante unique, mais la savoureuse diversité d'une surabondance de fruits, de feuilles, de formes et de couleurs baroques. Elle célèbre le palmier nain, l'amandier en fleurs, l'odorant frangipanier, les piquantes succulentes, l'étrange *figus magnolioides*, dans une sorte d'ivresse. « *Et les fruits passeront la promesse des fleurs* » : les oranges amères, les citrons, les figes de Barbarie et les cédrats de Pirandello, et ce fruit qui se dit en latin *citrus paradisi*, ce « citron du paradis » : le banal pomelo. Tout pousse ici malgré l'indifférence des hommes. Les noms latins dont Édith de la Héronnière accompagne les noms vernaculaires ne sont pas l'expression d'une improbable cuistrerie, mais, au contraire, le signe et la preuve d'un attachement profond à la variété des plantes, à leur exacte identité. Preuve que l'on peut allier à la plus précise des descriptions par genre et par espèce une sorte de respect devant l'inventivité inépuisable de la nature.

Ce n'est pas un voyage ordinaire que celui d'Édith de la Héronnière en Sicile. Après avoir longuement décrit le labyrinthe de pierre de Donnafugata, près de Raguse, où le commissaire Montalbano lui-même s'est perdu, elle suggère que, dans une mesure qui demeure cachée, elle aussi fut une *donna fugata*, une femme en fuite. En deuil, peut-être. Tant il est vrai que, comme elle le dit elle-même, la mort n'est jamais loin en Sicile et que, pour

### TOUTES LES CHOSES ONT LEUR LARMES

continuer le vers de Virgile, « *et mentem mortalia tangunt* », « *les choses mortelles touchent l'esprit* ».

Après la *donna fugata* qui se dissimule dans un labyrinthe minéral, voici, avec Georges Didi-Huberman, la « *ninfa profunda* », la nymphe endormie, qui s'offre au regard dans le plus secret des eaux. Il s'agit d'une étude à la fois érudite et inspirée, parfois obscure, souvent baroque, toujours documentée, des dessins de Victor Hugo, de ceux que le poète a réalisés avec de multiples mais modestes moyens – encre, lavis, gouache, traces de plume d'oie, marc de café et fragments de dentelle – pour illustrer génialement ses romans de la mer, *Les travailleurs de la mer* et *L'homme qui rit*. Non que le sujet soit tout à fait nouveau, on se souvient des études pionnières de Pierre Georgel, voire de « l'imagier de l'ombre » de Max-Pol Fouchet. Mais Didi-Huberman, en soulignant la manière inédite dont, dans ces dessins hallucinés, la forme naît sans rupture du fond (du « subjectile », du papier imbibé), expose une véritable philosophie de la nature et de la vie qui s'inscrit dans la lointaine tradition de Lucrèce et de son *De natura rerum* – « *colossale et lugubre pensée* » –, comme de Goethe et des théoriciens de la morphologie tels D'Arcy Thompson. Avec cependant une différence.

La notion essentielle est ici celle, d'allure panthéiste, d'immanence, mais corrigée par celle de flux et de fluide. La nature, le monde en mouvement que révèlent ces dessins, est un milieu entièrement fluidifié, en perpétuelle et puissante transformation, fait de plis et de textures, de draperies inquiétantes et d'ombres créatrices, et dont on ne sort pas. Et c'est la mer, cette mer également célébrée par Michelet, cette mer animée par « *le ressac généralisé du devenir* » – l'Océan – qui est par excellence le milieu de l'immanence et de la naissance perpétuelle des formes. De la vague. Le poète la fait surgir du fond par les « habiletés inouïes » de sa technique, pour se perdre dans sa contemplation : c'est sa « destinée », comme l'affirme un dessin fameux de 1857 (Maison de Victor Hugo).

Il va de soi que cette expérience, à la fois psychique et physique, de l'invention formelle et de la plongée vertigineuse, du « tourment » et de la « tourmente », est chez Hugo fortement érotisée : la vague devient femme, mer-mère,

sexe, maîtresse, nymphe et mortelle vision. « *Chose formidable – une femme nue* », note Hugo, qui semble tracer une équivalence entre regarder une femme, contempler une vague, sombrer dans un fluide et se noyer comme le héros des *Travailleurs de la mer*. « *Regarder, c'est sombrer* ».

D'une manière plus étrange, Georges Didi-Huberman poursuit sa lecture en supposant, au-delà de ces visions maritimes, un « *devenir organique* », voire « *une dilatation hypocondriaque* » – en quel sens ? – qui transforme tout objet en « mouvement organique ». L'immanence cesse d'être un milieu fluide pour apparaître comme un Organe majuscule, la vague devient pieuvre : toute eau profonde recèle sa pieuvre qui passe silencieusement dans l'onde et dans l'ombre, pour finir par se métamorphoser en monstre dilaté qui aspire et qui broie. Ce qui s'offrait au regard n'est plus qu'un Organe dévorant.

Plutôt que cette singulière péripétie animale et sexuelle de la dilatation dévorante – comme dans *Alien* –, on retiendra surtout de cette lecture le rôle des images dans le processus de la connaissance, « *le sérieux philosophique de l'appel à l'image* ». Baudelaire avait perçu la modernité de cette démarche, en parlant, à propos des dessins de Hugo, de l'« universelle analogie » et de la « puissance de l'imagination ». Mais ce que révèle cette imagination, n'est-ce pas plutôt « l'infinie variété des formes » plus que l'Organe absorbant ? Quand Goethe – cité judicieusement par l'auteur – s'intéresse par exemple aux nuages, il en décrit la fluidité et les métamorphoses, mais il tente de les classer (cumulus, etc.), innovant ainsi, sans pour autant figer les catégories. Il suit les leçons de la botanique. La diversité est préservée. C'est ce que dit la Bouche d'ombre dans *Les contemplations* : « *les choses et l'être ont un grand dialogue* ».

## La passion de Lacan selon Francis Hofstein

***En 1967, trois ans après la fondation de son École qui visait à retrouver l'esprit et le fonctionnement de celles de l'Antiquité censées avoir contourné les traditionnelles impasses institutionnelles, Lacan lançait une proposition, dite « d'octobre 1967 », qui serait légèrement remaniée en fonction des amendements proposés avant d'être définitivement adoptée en 1969. La procédure contenue dans cette proposition prenait alors le nom de « passe », signifiant ouvrant suffisamment à un « à bon entendeur, salut ! » pour fasciner la majorité des analystes se réclamant de Lacan à une époque dont on peut peiner à se souvenir tant l'enthousiasme et la passion psychanalytiques existaient bien au-delà des seuls cénacles concernés.***

par Michel Plon

---

Francis Hofstein

*La passe de Lacan*

Éditions du félin, 176 p., 22 €

---

En mettant sa « proposition » sur la table, Lacan voulait avant tout, c'est du moins ce que dit l'Histoire qui n'est pas que légende, tenter de comprendre ce qui se passait dans la tête d'un analysant suffisamment avancé dans son analyse pour assumer l'idée de devenir lui-même analyste. Pour répondre à cette question, la proposition consistait en un dispositif dont la caractéris-

tique fondamentale rompait avec toute forme de procédure évoquant un cursus universitaire scandé par des examens et des concours préliminaires à l'obtention d'un grade. Avec le recul, on peut penser qu'à côté de cet objectif officiel la proposition avait aussi pour but de contrer les effets d'institution et de groupe avec leur imaginaire de pouvoir et de hiérarchie qui commençaient de se manifester dans cette École censée les bannir.

Envisagée sous cet angle, l'initiative lacanienne fut un succès : elle constitua pour l'École un véritable tremblement de terre, provoqua la démission de quelques barons parmi les plus talentueux mais contribua aussi à donner naissance à un « patriotisme » lacanien dont il n'est pas difficile de repérer les traces encore aujourd'hui dans une bonne partie de ces groupes qui ont succédé à l'École après sa dissolution en 1980 et le décès de Lacan en 1981. Mais ce succès s'est quelque peu terni quarante ans après et si un certain nombre de ces groupes ou associations lacaniens ont conservé la « passe », c'est au prix de nombreuses modifications qui alimentent les doutes de Francis Hofstein quant à la rigueur de ce qui est encore ainsi nommé, ne serait-ce qu'à l'écoute des interminables discussions souvent ésotériques auxquelles elles donnent lieu. On parle ainsi encore aujourd'hui de cette passe dans ces lieux sans en interroger toujours et véritablement le sens, sans interroger et réinterroger ce qu'elle mettait en jeu comme mode d'être, à quoi elle correspondait dans la pensée et la démarche théorique et institutionnelle de Lacan, à quelles racines historiques elle faisait référence.

Le livre de Francis Hofstein est une tentative généreuse et plus que sérieuse de répondre à ces questions, un hommage au Maître dont le seul et fréquent énoncé du nom un peu partout rend mal compte de l'œuvre et de son envergure ; mais ce livre, loin d'être une démarche hagiographique, est aussi une interpellation parfois vigoureuse où viennent se mêler des reproches et des insatisfactions. Autant dire que si l'on met de côté les articles et exposés sur la passe effectués au cours des décennies qui suivirent sa mise en œuvre, tous écrits largement cités par Hofstein, aucun livre examinant tous les fondements, tous les détails et les temps de fonctionnement de cette passe n'a existé auparavant, ce qui situe l'importance du présent ouvrage. Prévenons-en toutefois le lecteur, son abord est tout sauf facile, à cause du mélange pas toujours limpide auquel s'adonne l'auteur entre l'histoire de la passe, la grande

**LA PASSION DE LACAN  
SELON FRANCIS HOFSTEIN**

Histoire et son histoire personnelle, mais aussi de par son écriture souvent aride. En somme, un livre exigeant.

Dans le détail de ses modalités et de son fonctionnement, qu'est-ce au fait que cette passe ? C'est d'abord à cette question que répond Hofstein, par le biais de brefs chapitres initiaux. Celui qui s'aventure dans la procédure de la passe, le *passant*, est censé faire part à deux analystes qu'il aura tirés au sort, eux-mêmes désignés par leurs analystes, les *passeurs*, dans un temps laissé à sa convenance, du déroulement de son analyse, de ses temps forts, de ses découvertes et des modifications qu'elle a produites en lui, bien plus – du moins était-ce là l'objectif, fort peu respecté à en croire Moustafa Safouan – que de son histoire. Cela fait, les deux passeurs s'en iront restituer, ou plutôt *témoigner* de ce qui leur a ainsi été confié à un jury supposé apte à juger si le passant est à même d'être nommé A. E., Analyste de l'École, qualification supposée n'être pas plus un grade que le titre de maréchal dans l'armée, mais bien plutôt une distinction, un *gradus* qui implique que l'impétrant a acquis les qualités nécessaires, didactiques, à la formation d'analystes et partant à la transmission et au développement de la théorie.

Cette procédure ici résumée met donc en jeu, cela n'aura échappé à personne, le processus du témoignage dans ce qu'il a de plus profond – parler de son analyse ne va pas sans quelques incursions dans l'intimité pour le passant qui se « livre » à l'écoute de ceux qui recueilleront ce témoignage et le transmettront – mais aussi de plus fragile ; on peut concevoir que l'aventure allait comporter quelques risques, ils se réalisèrent dans certains cas et marquèrent la passe d'une connotation tragique.

« *Il n'y a aucune commune mesure entre un témoignage sur ce que Lacan appelle l'holocauste, et témoigner de sa psychanalyse. À ceci près que Lacan met au cœur de la proposition de la passe le déchet, le rebut, désêtre, vite identifiés à l'objet a. Ce qui permet, passez muscade, d'emballer douleurs, souffrances, malheurs (et joies et bonheur) de toutes causes et origines dans la même et belle théorie lacanienne* ». On peut le constater, Francis Hofstein – cette phrase l'atteste parmi d'autres – n'est

pas dans la révérence systématique. Cette incise lacanienne, référence à la tragédie des camps, conduit l'auteur à de longs développements, d'intérêt inégal, sur le témoignage et ce qu'en donne à connaître Primo Levi, sur la religion, juive notamment, sur le pouvoir, la pureté, la ségrégation et le corps ; autant de considérations dans lesquelles viennent se mêler des accents de colère et des critiques acerbes, adressées notamment à Giorgio Agamben et à son livre sur Auschwitz. Le lecteur peut s'y perdre parfois et ne pas retrouver cette passe qui ouvre incontestablement, pour Hofstein à coup sûr, à des horizons insoupçonnés au départ, à des réflexions sans commune mesure avec un quelconque bricolage institutionnel.

« *À l'entendre puis à le lire, Lacan n'aurait tiré que déboire, déception et déconvenue de sa proposition.* » Un mot célèbre, prononcé dans les ultimes années lors d'un congrès de son École, demeure dans toutes les oreilles : « *C'est un échec cette passe* », déclare-t-il alors, quelque temps avant qu'il ne prononce la dissolution de l'École, également considérée par son fondateur comme un « loupé ». Eh bien, argumentant pour cela avec exigence, Francis Hofstein, et la dernière partie de son livre est en cela passionnante, n'est pas d'accord avec Lacan, il le dit haut et fort, ne masquant pas son amertume, moins du reste pour la dissolution que pour ce qui lui fit suite : « *personne ne peut m'obliger à adhérer au jugement que Lacan porte sur une institution dont il n'a pas été le propriétaire* » et si Lacan, c'était son droit, a pu dissoudre, il n'a pas le droit justement de prétendre « *qu'il ne m'a rien appris* ». Certes, l'École en ses derniers temps était la proie de conflits internes mais la division d'aujourd'hui en « *un archipel de groupes* » qui donnent libre cours à leurs querelles souvent ésotériques ou à leur ignorance les uns des autres n'assure pas à la psychanalyse un avenir plus brillant. Le programme que l'on peut entrevoir, suite de la passe et d'une École ressuscitée, pourrait bien être « *au nom de Freud, de Lacan ou de n'importe quel analyste, faire la psychanalyse de la psychanalyse* ». Francis Hofstein est un artisan opiniâtre toujours prêt à recommencer, il sait swinguer en connaisseur qu'il est de la musique, du jazz en particulier.

## Technique et pratique de la psychanalyse : deux exemples historiques

***La simultanéité de la parution de ces deux livres chez le même éditeur ne saurait suffire à leur rapprochement ; il y a autre chose, le fait qu'ils nous conduisent tous deux dans les méandres, processus transférentiels et contre-transférentiels, temps d'espoir et de découragement, continuité et interruptions brutales, qui ponctuent ou peuvent ponctuer une analyse.***

par Michel Plon

**Estelle et Philippe Porret**

***La formation de l'analyste et son désir : Sammy... Joyce McDougall, Serge Lebovici et Donald W. Winnicott.***

**Campagne Première, 242 p., 21 €**

**Yves Lugrin**

***Ferenczi sur le divan de Freud : Une analyse finie ?***

**Campagne Première, 266 p., 24 €**

Dans un cas, il s'agit d'une analyse d'enfant et des interventions discutables du superviseur de l'analyste ; dans le second, nous sommes confrontés aux souffrances et à l'exigence de l'un des plus célèbres disciples de Freud, le hongrois Sándor Ferenczi pris dans les mailles terrifiantes de son transfert au maître mais aussi des desiderata de ce dernier qui n'échappe pas toujours, tant s'en faut, à la fonction paternelle et à la position de maître que l'analysant lui assigne et lui refuse en même temps.

Cette lecture en parallèle nous a conduit à formuler une question très simple : « où en sommes-nous aujourd'hui ? » s'agissant de la pratique psychanalytique, laquelle est bien sûr commandée, fût-ce implicitement, à chaque

époque par des conceptions théoriques distinctes voire opposées. Chacun des deux ouvrages ici questionnés suggère une réponse bien différente à cette question en définitive rarement formulée. En un mot, le suivi du remarquable travail de Joyce McDougall avec le jeune Sammy que restituent Estelle et Philippe Porret laisse apparaître le caractère audacieux de ce travail qui est quelque peu parasité par le positionnement du superviseur, en l'occurrence le professeur Serge Lebovici, alors « ponte », dans ces années cinquante, de la psychanalyse en France, au point que l'on ne peut que se dire : « heureusement, Lacan et sa refonte tant théorique que pratique sont arrivés, apportant un souffle nouveau, bien éloigné de l'académisme médical dominant à cette époque ! ». À l'inverse, en suivant bien le parcours analytique de Ferenczi fait d'incessantes demandes, voire de plaintes, en notant l'exceptionnelle franchise qui caractérise ce récit dans lequel se manifeste la proximité d'Yves Lugrin avec le disciple hongrois de Freud, nous sommes amenés à une interrogation plus teintée d'angoisse : « *avons-nous progressé, sommes-nous capables, aujourd'hui, d'un investissement aussi exigeant que ces deux interlocuteurs entièrement immergés dans la psychanalyse ?* ».

Joyce McDougall, à qui Philippe Porret avait consacré en 2005 un livre justement enthousiaste, allait devenir une analyste connue et reconnue en France. Venant d'Auckland où elle a reçu une première formation, puis de Londres où elle a passé un an à la Hampstead Clinic alors dirigée par Anna Freud, elle arrive à Paris où elle s'inscrit dans l'unique société de psychanalyse en France à ce moment-là, la Société parisienne de psychanalyse, dirigée par quelques ténors dont Serge Lebovici qui lui adresse très vite, pour des raisons de langue, un jeune Américain d'une dizaine d'années accompagné de ses parents, enfant que l'on peut qualifier de psychotique – à certains égards, il évoque le personnage de *Mommy*, le film de Xavier Dolan – et qui avait été pris en charge quelque temps aux États-Unis par Margaret Mahler. Cette cure à Paris, loin de pâtir de l'inexpérience de la jeune analyste néo-zélandaise, bénéficie au contraire de ses trouvailles et de l'émergence pour la praticienne de ce qu'elle reconnaîtra comme étant son désir d'analyste.

Expérience à ce point pionnière pour la France de l'époque qu'elle va donner lieu à un livre patronné par le superviseur, livre, comme l'écrivent les auteurs, qui « *permettait aux*

## TECHNIQUE ET PRATIQUE DE LA PSYCHANALYSE

lecteurs français de prendre connaissance de ce que disent Sammy, Douggie – c'est ainsi que bien vite l'enfant appelle son analyste – mais aussi et après chaque séance, de considérer l'appréciation de Serge Lebovici, psychiatre et psychanalyste, ici contrôleur, sur le cours du traitement, pour reprendre un terme freudien ». Ces quelques mots suffisent pour commencer de cerner – toute la suite du livre ne fera qu'accentuer ce décalage – un montage qui met en présence une relation, celle constitutive de la cure, que l'on peut dire pleinement psychanalytique quelles que soient ses impasses et ses maladroites, celle consistant par exemple à recevoir les parents sans l'enfant qui s'en montre inquiet, et celle de la supervision dont on peut dire avec le recul qu'elle n'a pas grand-chose d'analytique, faite de remarques et d'observations éloignées du dire de l'enfant et relevant plus de conseils professoraux donnés à une élève ; à quoi il faut ajouter, ce que ne manquent pas de faire les auteurs du livre, que l'analyste et son jeune patient parlent un anglais plus que probablement spontané et qui ne relevait certainement pas d'une traduction littérale, alors que les échanges entre l'« enseignant » et l'analyste ont lieu dans la langue de Molière que l'analyste en retour ne parlait alors qu'approximativement, tout cela impliquant que nombre de signifiants lui échappent inévitablement.

Quoi qu'il en soit, cette expérience donne lieu à un livre qui paraît en 1960, *Un cas de psychose infantile*, livre signé, hiérarchie oblige, du contrôleur et de la jeune analyste, qui fait une large place aux interventions du professeur dont Estelle et Philippe Porret interrogent plus d'une fois la pertinence. En 1959, à Copenhague, lors du Congrès international de psychanalyse, Serge Lebovici, au cours d'une séance présidée par Donald W. Winnicott, présente une communication dans laquelle il fait largement état de la cure de Sammy. « On ne sait pas très bien, écrivent les deux auteurs, comment cette communication fut reçue. Elle témoigne d'une appropriation étonnante d'une cure dont Joyce McDougall fut l'analyste » Winnicott fut suffisamment intéressé par le livre pour envisager une traduction en anglais. Mais là, surprise ! Surprise qui marque bien l'ancrage analytique de l'anglais pas dupe de l'académisme français : il s'agit d'une création nouvelle, par le titre d'abord, *Dialogue with Sammy*, par l'ordre des

auteurs ensuite, Joyce McDougall y précédant Serge Lebovici, renversement de titre et de signature dont les auteurs soulignent bien qu'il « obéit et traduit une véritable refondation de l'ouvrage ». Pour résumer l'opération avec quelque brutalité, on est tenté de dire que Winnicott met et remet de l'analyse là où cette dimension était comme étouffée dans la version française.

Qu'il s'agisse de l'extrême minutie avec laquelle les auteurs relatent aussi bien ces modalités éditoriales et institutionnelles, qui laissent apparaître la différence d'alors entre la psychanalyse anglaise et la française, que le déroulement des séances de Sammy avec Douggie, qu'il s'agisse des commentaires de Maud Mannoni ou de Moustafa Safouan cités dans la dernière partie du livre, commentaires marqués par l'enseignement de Lacan et comme tels critiques à l'égard de la démarche exposée dans la version française, cet ouvrage met au jour un moment décisif dans lequel, d'où notre réponse à la question initiale, la psychanalyse en France, celle des enfants en particulier, a connu une transformation fondamentale à laquelle, outre les auteurs à l'instant cités, l'œuvre de Françoise Dolto a plus que contribué.

Reportons-nous à présent quelque trente ou quarante ans en arrière. Freud commence à être pris, et ça n'est pas près de finir, bien au contraire, par la poursuite et le développement de ce qui le passionne, ses recherches théoriques, l'écoute de ses patients, dont il ne fait pas mystère qu'ils l'ennuient, et par la politique de la psychanalyse, le gouvernement de son association, future IPA, chargée d'assurer la protection et la transmission de la psychanalyse. Parmi les « princes » qui vont constituer la garde rapprochée du fondateur et de son œuvre en plein développement, un homme émerge que son intelligence, sa culture et son sens clinique mais aussi sa fascination pour le Viennois vont mettre au premier plan, le Hongrois Sándor Ferenczi, dont Freud songe, la rupture avec Jung accomplie non sans douleur, à faire son héritier en tous domaines.

Deux voyages en commun, l'un aux États-Unis en 1909, l'autre à Palerme un an plus tard, laissent paraître, de manière plus ou moins feu-trée, les composantes potentiellement explosives d'une relation pleine de contradictions. Ferenczi, déjà expert pour ce qui est de l'auto-analyse, n'est pas sans repérer ce qui deviendra symptôme

### TECHNIQUE ET PRATIQUE DE LA PSYCHANALYSE

dans leur relation, son désir infantile d'être gratifié par le père et en retour la bienveillance protectrice mais autoritaire de l'aîné. Si, durant ce premier voyage, cadre d'une amitié naissante, les choses évoluent sans accrocs majeurs, il n'en va pas de même en Sicile où Freud manifeste sa volonté de dicter à son compagnon, en lieu et place d'un véritable échange intellectuel, ses élaborations théoriques : devant le refus opposé par son cadet, qui ne supporte pas ce rôle de scribe, Freud se raidit et rompt l'échange. La blessure sera plus que douloureuse pour Ferenczi en plein transfert : elle ne cicatrisera jamais complètement.

Néanmoins, le transfert du jeune Hongrois est bien enraciné ; s'y déploient aussi bien sa passion pour la psychanalyse, sa clairvoyance institutionnelle – à certains égards, il a des conceptions prémonitoires de ce que Lacan tentera de faire avec son École en 1964, une institution purement analytique –, que ce qui ne cessera de le déchirer, ce partage « *entre la femme qu'il pense aimer et toutes les autres femmes qu'il ne cesse de désirer* », écartèlement qu'au départ Freud, qui reçoit les confidences de son disciple, n'est pas loin de considérer avec bienveillance. Mais progressivement les lignes de tension vont s'installer : par ses exigences incessantes d'une psychanalyse sans concession, poussée toujours plus loin, le développement sans limite des associations d'idées qu'il déverse sur le Viennois, confessions envahissantes auxquelles Freud cherche plus d'une fois à se dérober, quitte à commettre par des interventions intempestives auprès des protagonistes femmes de son compagnon des erreurs qui ne feront qu'envenimer les choses, Ferenczi devient pour Freud, qui ne peut se défaire complètement de son transfert et du contre-transfert qui l'accompagne, une charge envahissante. Qu'importe, le Hongrois en redemande, on peut même dire que les réticences freudiennes exacerbent ses exigences, qui débouchent en 1912 sur une demande d'analyse personnelle dont Yves Lugrin nous restitue les scansion, celles d'une articulation entre une « demande de soins » et l'acharnement à recevoir des réponses – « *j'aimerais que vous m'instruisiez à ce sujet* » – sur le point de savoir si la détermination ultime de cette névrose qui le ronge est d'ordre organique ou psychique, question à laquelle il cherche constamment à apporter lui-même des éléments de réponse.

Freud s'est trouvé contraint de répondre positivement à cette demande d'analyse, mais il ne va cesser, au fur et à mesure des visites de Ferenczi à Vienne pour des séances intensives et débordantes, de redouter un envahissement reléguant au second plan les affaires institutionnelles de la psychanalyse qui connaît alors les tourments de la rupture avec Jung. Il est vite las de cette litanie de plaintes et de questions, les choses inévitablement vont mal tourner.

Le bonheur de ce livre réside dans la restitution minutieuse des tumultes de cette analyse, dans le récit des digues que Freud s'efforce de construire pour canaliser l'impétueux torrent ferenczien jusqu'à en venir, n'en pouvant plus, à la décision d'arrêter cette analyse « interminable ». Ferenczi ne cessera de lui reprocher cette ultime brutalité alors même que son désir de connaître, de pousser l'analyse vers un horizon indéfinissable, et son espoir d'apaiser ses souffrances névrotiques ne sont et ne seront jamais comblés, pas même par son mariage, plus que souhaité par Freud, avec sa compagne, Gizella. Pour répondre au sous-titre du livre, on ne peut que dire non, il ne s'agit pas d'une analyse finie. Mais pouvait-elle l'être ? L'analyse n'est ni une science ni un auxiliaire médical infaillible.

Cette relation unique dans l'histoire de la psychanalyse apporte, grâce au décryptage exigeant qu'en fait Yves Lugrin, un enseignement clinique qui mériterait d'être aujourd'hui mieux pris en compte. À côté de ce versant qui laisse apparaître les difficultés de la pratique analytique, cette véritable aventure fourmille de réflexions sur les impasses et contradictions institutionnelles qui ponctuent l'histoire du mouvement psychanalytique : ainsi de l'opposition entre le courant dogmatique berlinois et les audaces hongroises, point sur lequel Freud ne tranchera pas forcément avec bonheur; de la question de la formation des analystes aussi bien, question sur laquelle, là encore, Ferenczi anticipe sur les avancées lacaniennes.

Un regret, à la lecture de ce travail exigeant : l'absence de notes et de références bibliographiques, absence qui n'est guère généreuse pour un public qui n'est pas nécessairement ferré sur cette histoire et dont le désir d'en savoir plus n'aurait rien d'illégitime.

## Un triumvirat amical de la création

***Au Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, une exposition inédite, complexe et passionnante met en évidence les recherches de trois créateurs inquiets et amicaux : André Derain (1880-1954), Balthus (1908-2001) et Alberto Giacometti (1901-1966). Cette exposition originale rassemble plus de 350 œuvres – peintures, sculptures, dessins sur papier, gravures, photographies. De 1930 à 1950, ces trois artistes se fréquentent, s'observent, s'estiment, se respectent. Leurs œuvres insaisissables, envoûtantes, déconcertent ; elles troublent.***

**par Gilbert Lascault**

*Derain, Balthus, Giacometti*

*Une amitié artistique*

Musée d'Art moderne de la Ville de Paris

Du 1<sup>er</sup> juin-29 octobre 2017

Catalogue de l'exposition

Éditions Paris Musées, 300 p., 49,90 €

André Derain est le plus âgé des trois, le grand frère en art, le maître sobre et résolu, exigeant, cultivé, éclectique, très intelligent. Salmon, Apollinaire, Élie Faure l'admirent. On l'a parfois appelé le « régulateur », celui qui mesure, qui contrôle, qui règle, qui s'interroge et qui doute sans cesse. Sa peinture est très construite, empreinte d'une recherche d'archaïsme ; il souligne une géométrie sous-jacente, des rythmes discrets, des angles imprévus ; il représente la *Grande bacchanale noire* (1953-1945), l'égarément et la fièvre des bacchantes féroces... En 1954, quand Derain meurt, Picasso dit à Pierre

Daix : « *Tu ne peux imaginer quel grand peintre c'était.* »

En 1957, Giacometti ne cesse d'aimer l'audace de Derain et son anxiété. Il affirme : « *Derain est le peintre qui me passionne le plus, qui m'a le plus apporté et le plus appris depuis Cézanne, il est pour moi le plus audacieux. [...] Les qualités de Derain n'existent qu'au-delà du ratage, de l'échec, de la perte possible. [...] Derain était dans un lieu, dans un endroit qui le dépassait continuellement, effrayé par l'impossible, et toute œuvre était pour lui échec avant même de l'entreprendre* ». Alors, Derain et Giacometti auraient refusé toute certitude, toute assise. Selon Giacometti, Derain cherchait des procédures contradictoires et presque impensables : « *où trouver les moyens pour s'exprimer ? Un rouge n'est pas un rouge, une ligne n'est pas une ligne, un volume n'est pas un volume, et tout est contradictoire, un gouffre sans fond dans lequel on se perd. Et pourtant il ne voulait peut-être que fixer un peu l'apparence des choses, l'apparence merveilleuse, attrayante et inconnue de tout ce qui l'entourait* ». Ainsi, les trois amis choisissent les risques, les vertiges, les apparences étranges, insolites, indéfinissables, bouleversantes.

Chez tous les trois, les ateliers étonnent. Par exemple, Fellini décrit en mai 1995 dans *La Stampa* l'atelier de Balthus : « *Un jour, Balthus m'a invité dans son atelier. Personne n'y entrerait jamais. [...] Il y régnait un désordre vertigineux : des toiles appuyées contre les murs, de vieilles tables chargées de hardes poussiéreuses, des paravents, des ventilateurs, des lits de camp, des casseroles, des marteaux, des masques africains, des objets japonais et chinois, des mannequins, des boîtes, des vases, des alambics [...] : un vrai laboratoire de sorcier, d'alchimiste, de démiurge. Une atmosphère de magie qu'on n'éprouvait peut-être pas même dans les ateliers légendaires de Courbet, de Picasso ou de Chagall* ».

Jean Genet a publié *L'atelier d'Alberto Giacometti* en 1957 ; il note : « *Posée au milieu des vieilles bouteilles d'essence, sa palette des derniers jours : une flaque de boue de différents gris. [...] Ses yeux s'écarquillent, son sourire est aimable ; Giacometti parlait de la poussière couvrant toutes les vieilles bouteilles d'essence qui encombrant une table d'atelier. [...] Chaque statue semble reculer – ou en venir – dans une nuit à ce point lointaine et épaisse qu'elle se confond avec la mort. [...] Toute l'œuvre du sculpteur et du dessinateur pourrait être intitulée : "l'objet*

### UN TRIUMVIRAT AMICAL DE LA CRÉATION

*invisible*”. [...] *Dans cet atelier un homme meurt lentement, se consume, et sous nos yeux se métamorphose en déesse...*»

Derain, Balthus, Giacometti inventent des portraits inaccessibles, puissants, qui se situent au-delà de toute psychologie. Balthus écrit en 1935 à Antoinette de Watteville (qu’il épousera en 1937) : « *J’ai, moi, une conception très précise et très spéciale du portrait qui a cessé depuis plus de cinquante ans. [...] Je réhabilite le portrait. Je le lave de la boue. [...] Enfin on peut bien le dire sans passer pour spécialement vantard. Je suis aujourd’hui le seul, très exactement, qui soit capable de faire un portrait. Vive le King of Cats !* ». Dandy, insolent, distant, il peint son autoportrait, *Le roi des chats* (1935). En 1980-1981, il intitule son tableau *Le peintre et son modèle* : Balthus est vu de dos ; il regarde l’extérieur et tire le rideau de la fenêtre immense ; le modèle est la jeune fille qui feuillette un album et observe la prestance des grands galeristes Pierre Colle et Pierre Matisse, des amis, des mécènes, de Marie-Laure et Charles de Noailles...

Des modèles surgissent dans les œuvres des trois créateurs. Derain peint six portraits d’Isabel Rawsthorne ; Giacometti réalise ses portraits sculptés, plusieurs toiles, *Femme au chariot* (1944-1945) ; Balthus et son épouse Antoinette sont des amis d’Isabel qui est aussi une artiste. La créatrice Sonia Mossé est modèle de Derain et de Balthus et très liée à Antonin Artaud ; déportée en 1943, elle ne reviendra pas du camp de Sobibor. Les adolescentes balthusiennes font écho aux portraits de Derain qui peint sa nièce Geneviève : *Geneviève à la pomme* (1937-1938) ; dans les années suivantes, les portraits nervaliens de la nièce se chargent de mystère. Bien plus tard, en 1994, Geneviève se souvient : « *Derain avait surtout la manie de me demander de poser quand j’avais pas envie. Quand j’étais habillée, bien arrangée et que je me trouvais pas mal, il n’avait pas du tout envie de faire mon portrait. Si j’avais la fanchon sur la tête, tout ça, il me disait : "T’as pas une heure à perdre ?" Alors j’allais poser mais c’était embêtant parce qu’il peignait très rapidement. Après il élaborait (des fois il démolissait tout), mais pour ce qui est du premier jet en une heure le portrait était fait. Parce que, le portrait, auparavant, il l’avait dans la tête. Il chantonait.* »

Dans cette exposition, les trois créateurs sont passionnés par le théâtre, par les ballets, par l’opéra. De 1919 à 1953, durant trente-quatre ans, Derain réalise les décors et les costumes de deux pièces de théâtre, de treize ballets, de deux opéras. Par exemple, dans le ballet *Fastes* (1933), Derain propose le livret, les décors, les costumes ; George Balanchine est le chorégraphe avec la musique d’Henri Sauguet ; les Bouffons sont jaunes, les Éphèbes bleus et ocres, les Matrones vertes et noires. Et, en 1951, au festival d’Aix-en-Provence, Derain imagine les décors et les costumes de *L’enlèvement au sérail* de Mozart... En 1935, Balthus dessine les costumes d’une tragédie reprise par Antonin Artaud (d’après Shelley et Stendhal), *Les Cenci*. En 1948, au Théâtre Marigny, il crée les décors et les costumes de *L’état de siège* d’Albert Camus (avec la musique d’Arthur Honegger et la mise en scène de Jean-Louis Barrault). En 1950, à Aix-en-Provence, Balthus réalise ceux de *Così fan tutte* de Mozart. Le 3 mai 1961, *En attendant Godot* est reprise à l’Odéon, mise en scène par Roger Blin ; le décor de Giacometti est constitué d’un arbre mince, desséché...

Ici, tu reverras *La rue* (1933) de Balthus. Sa signification énigmatique reste enchaînée par la géométrie de la composition et par les gestes rigides de neuf protagonistes. À gauche, un adolescent (aux yeux fermés) veut attraper une jeune fillette (aux yeux fermés) et la toucher ; un enfant obèse joue avec sa raquette bleue ; un cuisinier est un mannequin en bois (qui porte un menu) ; un ouvrier en blanc porte sur l’épaule une planche qui dissimule son visage et le barre ; vue de dos, une grande femme vêtue de noir croise un garçon dodu et fat ; à droite, au fond de la rue, une mère (vue de dos) porte sur un bras son enfant très élégant. Sur l’asphalte de la rue, un mystère redoutable plane. Se tissent les désirs, la violence, des machinations sournoises. Qui fait quoi ?

Ou bien, dans cet excellent catalogue, tu liras le face-à-face interminable de Giacometti avec un jeune philosophe japonais, Yanahaira. Ce penseur pose plus de deux cent cinquante fois au cours des années 1956-1960. Dans ses mémoires, il décrit des séances épuisantes. Finalement, il définit ce visage dessiné par Giacometti : « *Ce visage a une plénitude et un poids. Et en même temps de la légèreté. Il n’y a rien de plus lourd et en même temps de plus léger qu’une tête. Lourd comme une montagne et flottant légèrement dans l’air comme une barque.* »

## Longtemps Jerry

***Jerry Lewis a finalement tiré sa révérence le 20 août 2017 à l'âge de 91 ans. Ultime représentant, après la récente disparition de Pierre Etaix, du grand art du burlesque au cinéma, il a davantage été reconnu en France que dans son pays. Les Français ont d'ailleurs cette réputation aux États-Unis : ce sont des gens qui aiment Jerry Lewis...***

**par Marc Cerisuelo**

A Apparition, ferveur, métamorphose, méconnaissance, oubli, la destinée publique de Jerry Lewis a été jalonnée par toutes les étapes du mythe dans sa version populaire, moderne et médiatique. Car si les œuvres survivent à leur créateur, l'inverse est également vrai. Préparée par de longues séries de gammes ou pur jaillissement, la saison de l'inspiration ne dure souvent qu'un temps alors que la moisson a des airs d'éternité. Ce qui est vrai pour les arts traditionnels l'est encore davantage pour les fruits de la culture populaire où les goûts et les modes, la lassitude du public ou celle des artistes eux-mêmes rendent plus brèves encore les « grandes périodes » de la plupart d'entre eux. Chacun sait que l'aventure des Beatles ne dura que huit ans, mais on a oublié que certains des plus jubilatoires moments de l'histoire du cinéma ne durèrent guère plus longtemps. Stroheim fut réduit au silence en moins de dix ans, Busby Berkeley ne nous régala pas davantage de ses somptueux numéros musicaux. La carrière d'un Preston Sturges, qui révolutionna la comédie américaine, ne dura elle aussi qu'une brève décennie – elle ne couvrit à vrai dire que les années de guerre passées au studio Paramount. Exactement vingt ans plus tard, et pour la même compagnie, l'histoire se répéta pour le cinéaste Jerry Lewis.

Comme Sturges, qui fut le roi du scénario avant de « passer » à la réalisation, Lewis était un interprète déjà célèbre quand il décida d'écrire une page inoubliable et très personnelle du cinéma comique. Pour la plupart des Américains, il n'y a

d'ailleurs rien entre le sempiternel présentateur (et l'inventeur) du téléthon (grand moment d'ennui pour la jeunesse américaine) et celui qui fut le glorieux partenaire de Dean Martin. Le terme de gloire relève ici de l'euphémisme, et cette partie de l'histoire est parfois mal connue de côté de l'Atlantique : plus qu'Elvis Presley, Marilyn Monroe ou James Dean, le tandem Martin-Lewis incarne la célébrité absolue, le succès total, l'apothéose du show-business américain.

Formé de manière parfaitement aléatoire sur les scènes borgnes à force d'être louches d'Atlantic City après la Seconde Guerre mondiale, le couple connaît un succès immédiat. Pendant que le crooner italien envoûte les femmes et séduit les hommes (et vice-versa), le crétin du New Jersey se déguise en serveur, interrompt la chanson, marche les pieds en dedans, appelle comme toujours sa mère à la rescousse (« Ma ! »). Le tout est débile, insensé, jubilatoire, parfaitement désopilant. L'idiot à tête de chimpanzé a tout juste vingt ans, son partenaire à peine plus, nous sommes en 1946. Ils vont incarner pendant dix ans – nous y revoilà – l'idéal d'une Amérique schizophrène imposant sa *way of life* à une planète tétanisée et bipartite. Rien ne saurait résister à une telle marche en avant : spectacles, disques, émissions de radio et de télévision, films – évidemment...

Martin et Lewis sont les chouchous de l'Amérique ; les publicitaires, sponsors des carrières, savent très bien où ils mettent les pieds. Leurs salaires et cachets défient toute concurrence : ni Chaplin, ni Garbo, ni Sturges – meilleur salarié du cinéma dans les années trente – ne peuvent s'aligner. L'Amérique ne leur pardonnera jamais leur séparation. Dean Martin deviendra un pilier du *rat pack* de Sinatra à Las Vegas et tournera quelques beaux films : *Le Bal des Maudits*, *Comme un torrent*, *Rio Bravo*, *Embrasse-moi idiot*. Jerry Lewis fera du cinéma.

Placés sous la houlette de Hal Wallis à la Paramount, les débuts cinématographiques du duo n'avaient pas été spécialement bouleversants. Véhicules des routines de l'un et des rengaines de l'autre, treize films se passent, de *Ma bonne amie Irma* (1944) à *Un pitre au pensionnat* (1955), sans que le frisson de la grâce ne saisisse deux acteurs indubitablement meilleurs sur scène ou à la télévision. Mais un tel jugement français et rétrospectif manque l'essentiel : Martin et Lewis n'avaient aucunement besoin du cinéma ; c'est plutôt le contraire qui était vrai. Puis vint Frank Tashlin. Le plus grand caricaturiste de l'histoire du cinéma

**LONGTEMPS JERRY**

(voir ses films avec Jayne Mansfield : *La Blonde et moi*, *La Blonde explosive*) donne forme au magma et s'impose à ses créatures, en premier lieu à Jerry. Si l'on en croit le forcément partial Nick Tosches dans sa biographie de Dean Martin, Tashlin remet proprement à sa place l'enfant gâté du showbiz, lui interdisant même de reparaitre sur son plateau avant d'avoir changé d'attitude.

*Artistes et modèles* (1955) sera le fruit de ce régime minceur. Le cinéaste donne tout d'abord deux véritables partenaires (Dorothy Malone et Shirley MacLaine) au tandem vedette. Il offre surtout sa place dans le cinéma à Jerry Lewis, insistant d'emblée sur la fragilité et la part féminine de l'acteur. Dans le film le personnage d'Eugene est le parfait produit de la sous-culture régnante. Gorgé de comics, les affres de la création l'assaillent chaque nuit où il invente dans son sommeil de nouvelles aventures de la femme-vautour ou chauve-souris. Avant de dépeindre dans ses satires le rock, le cinéma et la télévision, Tashlin montre la condition de l'artiste – Martin est peintre et Lewis écrivain – au temps de médias de masse. Victime idéale de la modernité, le personnage de Jerry saura hériter de Tashlin cette part du rêve indispensable à l'élaboration d'une œuvre comique.

Le tandem se sépare après *Un vrai cinglé du cinéma*, où Martin et Lewis jouent superbement mais à côté l'un de l'autre, mais le virus du cinéma ne quittera plus le grand dadaï, parfaite icône adolescente, qui partagera désormais son temps entre les films de Tashlin (six films, presque tous indispensables, entre 1958 et 1964) et ses propres œuvres. Lewis a en effet signé avec la Paramount un contrat digne de Chaplin, ce qui lui permettra d'écrire, du *Dingue du Palace* (1960) aux *Tontons farceurs* (1965), quelques-unes des plus belles pages du cinéma comique. Robert Benayoun et l'équipe de *Positif* en tête, promptement suivis par les rédacteurs des nouveaux Cahiers du cinéma (version Filippacchi) et l'ensemble de la jeune garde, la critique française exulte. Au moment où les Américains, rancuniers et vexés dans leur amour-propre, prennent définitivement congé d'un comique jugé abscons, on reconnaît de l'autre côté de l'Atlantique une œuvre exceptionnelle, délivrée en un peu plus d'un lustre et composée d'une douzaine de films dont Lewis est la vedette et presque toujours l'auteur.

Les Français apprécient à juste titre un auteur-acteur digne descendant d'une haute lignée cinématographique, celle d'un Chaplin, d'un Keaton, d'un Tati. Lewis a souvent reconnu sa dette à l'égard d'un Stan Laurel, qu'il désigne comme le grand clown blanc du cinéma, mais son personnage est beaucoup trop éclectique pour jouer dans ce seul registre. Ses inventions visuelles et sonores sont tantôt au service d'une pulsion de domination, métaphore de la mise en scène (lorsqu'il dirige un conseil d'administration imaginaire sur un air de Count Basie), tantôt dévolus au contraire à la machination d'une inéluctable catastrophe. La gamme du comique va du gag explosif au *slow burn*, de la gaffe incongrue à la méticuleuse destruction. Les personnages sont innombrables – on l'aime bien en présentateur de télévision japonais, par exemple.

Mais, avec ses propres films, Lewis fait franchir une étape au cinéma comique visuel et sonore. Le gag s'inscrit dans le temps ; le plan règne, et le guignol s'affiche en auteur en toute lucidité. Le retour du silence – refoulé du burlesque – est d'entrée de jeu la clé de son œuvre. Évident démarquage de Laurel, Stanley le groom ne parle pas dans *Le Dingue du Palace* : on ne lui avait pas demandé. Chacun des films suivants jouera sur le paradoxe de l'affirmation d'un style hérité du muet – inacceptable pour le public américain – et de la reconquête de la parole par le personnage. Le dédoublement de la personnalité guette peu à peu le cinéaste qui réfléchit vite ses interrogations (*Le Zinzin d'Hollywood*) et prend directement pour thème sa hantise en une savoureuse reprise d'un grand mythe moderne (*Docteur Jerry et Mister Love*). Jusqu'à l'étonnant *Tontons farceurs* (*The Family Jewels* est peut-être un titre plus élégant...) où, jouant les différents oncles d'une petite fille, il tombe le masque – et dit prématurément adieu à son cinéma – en insistant sur le rôle d'Everett, le clown qui déteste les enfants. La boucle est bouclée.

Lewis fera la même erreur que Sturges et quittera le Paramount. Sans pour autant boudier les œuvres tardives, comme le mélancolique *Smogäsbord*, il faut avant tout redécouvrir et célébrer ces riches heures du burlesque moderne des années 1960, indispensable chaînon qui relie Jacques Tati à Peter Sellers chez Blake Edwards, notamment dans *The Party* avec la création du personnage de Hrundi V. Bakshi, le plus célèbre des figurants hindous à Hollywood.

## Être du côté des proies

**Chaque habitant de Paris peut dire où il était, ce qu'il faisait dans la nuit du 13 novembre 2015. Certaines dates sont comme cela. Elles poussent ceux qui s'y reconnaissent, refaisant l'enquête sur le crime, à se poser les uns les autres la même question. Elles révèlent la trace imprimée par l'événement dans la vie quotidienne, comment l'ordinaire intègre l'irruption de la violence, quel avant et quel après se sont d'ores et déjà installés dans le temps : avant et après l'attaque des cafés, du Bataclan et du Stade de France, quand des terrasses et un match de football ont pris une dimension historique inattendue. Pour ma génération, ça a commencé avec le 11 septembre 2001. Quant à Jean Deichel, le narrateur-personnage récurrent de Yannick Haenel, il vit l'accélération et l'aboutissement de son aventure ce 13 novembre 2015. C'est aussi la césure de *Tiens ferme ta couronne*, comédie cinématographique à la recherche du sacré.**

par Pierre Benetti

---

Yannick Haenel  
*Tiens ferme ta couronne*  
Gallimard, 352 p., 20 €

---

Ce roman picaresque contemporain est sans doute plus drôle que *Cercle* et *Les Renards pâles* (Gallimard, 2007 et 2013), les deux

précédents opus de Yannick Haenel où apparaissait le personnage de l'écrivain au manteau noir, reclus dans le XX<sup>e</sup> arrondissement de Paris. Il veut vivre un roman d'aventures ; la meilleure manière d'y parvenir étant d'en écrire un, il se trouve touché par une maladie qui lui remplit l'esprit de noms – le mal des écrivains, pour ce garçon volontiers poseur. Avec un tel anti-héros qu'on ne saurait trop prendre au sérieux, *Tiens ferme ta couronne* peut se lire comme une succession d'épisodes comiques, empruntant au théâtre burlesque et aux comédies hollywoodiennes classiques. Le décalage entre le monde extérieur et Jean Deichel, étonné par les filles collées à leur portable ou par l'intolérance d'un maître d'hôtel sosie d'Emmanuel Macron, nourrit les inadvertances, les quiproquos et les gags, souvent réussis, de cette cavalcade hallucinée à force d'alcool et de mysticisme. Mais *Tiens ferme ta couronne*, dont l'incipit est paru dans un ouvrage collectif consacré au *New York des écrivains* (Stock, 2013), est d'abord construit autour de deux œuvres qui, si elles sont majeures et fascinantes, ne sont pas des plus comiques : celle de Hermann Melville, sur lequel le narrateur a écrit un scénario interminable, et celle de Michael Cimino, qu'il rêve de voir réaliser le film.

La mise à mort parcourt comme une obsession le récit de ces aventures. Sous ses dehors de poète destroy, Jean Deichel est un témoin qui s'ignore. Témoin de la violence de son temps comme de son lieu, observateur dilettante de ce qu'il appelle « *notre époque d'extermination* », il est contemporain des rafles de réfugiés dans Paris et des vidéos de l'Etat islamique, mais ne semble pas les voir. Lui a besoin de les regarder à travers les figures et les récits mythologiques, en particulier celle de Diane, auxquels il rattache la chasse à la baleine de *Moby Dick* et *The Deer Hunter* (« Le chasseur de daim », ou *Voyage au bout de l'enfer* en version française). Comme celle de Faulkner sur le même continent, comme celle de Coetzee ailleurs, ces œuvres obsédées de rédemption sont nées sur les lieux d'un crime. Une parabole sacrée leur est nécessaire pour transfigurer l'élimination, l'exploitation. Le crime qui les hante devient sacrifice, « *un interminable crime sans cause* », le fond depuis lequel les dés sont jetés.

Melville et Cimino, à un siècle de distance, ne posent pas la question du mal dans les mêmes termes. L'univers du premier, dont la lecture irri-guait déjà *Cercle*, procède encore d'une conception adossée à la Création ; ceux de Cimino et de



### ÊTRE DU CÔTÉ DES PROIES

Haenel relèvent d'un après l'extermination. Ce n'est pas sans raison que le cinéaste offre à Jean Deichel les livres de Charles Reznikoff, l'auteur d'*Holocauste*, texte composé d'extraits des procès de Nuremberg. *Tiens ferme ta couronne* est un roman hanté par les chasses à l'homme du XX<sup>e</sup> siècle. Les images de cinéma qu'il reconstitue – notons qu'il est rare qu'un film devienne un roman, et non l'inverse – ont quelque chose de présences fantomatiques. Le spectateur Jean Deichel use ses yeux à la recherche de leur *punctum*, cette tache de présence qui révèle leur réalité. C'est leur secret, leur vérité. « *For in this world of lies, Truth is forced to fly like a scared white doe in the woodlands* », écrivait Melville dans un texte de 1850 sur Nathaniel Hawthorne. Cette phrase, conjuguée au titre de Cimino, définit la ligne directrice du roman, course essoufflée qui ressemble moins à une fuite qu'à une quête. Les humains, les animaux et les œuvres d'art rencontrés par Jean Deichel apparaissent de manière indécise, mystérieuse, comme situés à une lisière ou sur une rive. Incertaine, cette limite n'est pas celle des propriétés, mais le seuil de l'espace du sacré.

Chaque personnage rapporte une expérience au cours de laquelle sa vie ou celle d'un autre a été mise en jeu. En joue, aussi. La chasse obsède tant Jean Deichel, qui garde le chien de son voisin adepte de battues, car il se sait parmi les chasseurs, mais semble souhaiter être du côté de la proie. Un double souvenir coupable et refoulé, où il n'a pas empêché la mort d'un être, remonte à la surface tandis qu'il cherche les traces contemporaines de « *cette forêt criminelle qu'on nomme l'humanité* ». Il reconnaît lui-même : « *Ces dernières années, je n'avais pas fait attention à ce qui m'arrivait, encore moins à ce qui arrivait aux autres* ». L'attente du moment de vérité où tous

les signes qu'il perçoit se rassembleront même à cette nuit-là, de surcroît celle de ses cinquante ans. Le crime du 13 novembre 2015 se déroule à quelques encablures du restaurant où il se trouve, picolant plus que jamais, de nouveau décalé par rapport à l'événement. Il n'est pas pour autant absent à la portée du crime. A partir de ce moment-là, son effroi sacré se concentre sur des corps inertes qu'il aperçoit furtivement et dont la mise en relation est très belle, qu'ils soient recouverts d'un linceul, enveloppés dans une couverture de survie ou exposés devant le retable d'Issenheim.

L'angoisse qui saisissait *Tiens ferme ta couronne*, injonction de Proust dans ses carnets, s'apaise alors. La distance au monde de l'homme solitaire s'amenuise. Son aventure n'est plus indifférente. En dépit d'excès de mise en scène et de symbolisme, Yannick Haenel poursuit une littérature salutaire, car il élabore des épreuves spirituelles qui ne sont pas de l'ordre d'une quelconque foi religieuse, mais de la réception et de l'adhésion au monde, de l'élévation vers un Royaume qui serait la « *vie nouvelle* ». Plus que les qualités de chaque volume où erre la figure de Jean Deichel, c'est le cheminement de cette œuvre inquiète et espérante qui suscite l'intérêt devant ses mystères et ses merveilles. Yannick Haenel ne résout pas, heureusement, l'énigmatique phrase de Proust. A la suite de cette nuit, nous ne sommes plus dans l'après-extermination, ni même dans l'après-attentat, nous ne sommes pas dans l'histoire. Il faudra une mort supplémentaire, celle d'une femme qui a voué sa vie à la foi, pour se placer après la résurrection. Tout le récit tend vers ce nouvel « après ». C'est un après l'aventure, après la comédie. C'est en vérité un avant. Nous sommes à l'orée du bois, à l'entrée de la rade. Les masques tombent. Le voyageur retourne au port en remontant le fond.

## Carrusel infernal

***Son premier roman s'intitulait L'oubli. Une sorte d'antiphrase tant oublier semblait impossible. Voici Survivre et c'est tout un programme : celui de la jeune femme qu'est Frederika Amalia Finkelstein, et de sa génération. Une survie rendue nécessaire au soir du 13 novembre, alors que le flux des images, le flot des informations obnubilent le présent.***

par Norbert Czarny

---

**Frederika Amalia Finkelstein**  
*Survivre*  
 L'arpenteur, 142 p., 14 €

---

La narratrice est dans le métro, station Stalingrad. Des soldats sont présents sur le quai, à la fois rassurants et inquiétants. Elle se rend sur les Champs-Élysées, à son travail. C'est du moins ce que l'on peut penser. Elle paraît travailler dans une boutique dont le symbole est une pomme à demi croquée. D'autres enseignes remplissent son regard tandis qu'elle marche. Et elle marche beaucoup, pense, ressasse, observe ses voisins, regarde ce qu'ils contemplent sur l'écran de leur téléphone, songe à d'autres écrans qui occupent ses jours et une grande partie de ses nuits. Sur celui de la télévision, trois lettres blanches sur

fond bleu relatent les faits sanglants, tous les faits sanglants et cela semble ne jamais s'arrêter. Pas plus que le flux de ses pensées, de ses réflexions : « *Au fond de moi il y avait la colère. J'étais traversée par des pensées infâmes ; j'en voulais à la vie, à la mort, à la peur, à mon pays, à l'Europe, à mon téléphone, à mon ordinateur, aux politiques véreux, aux guerres sales, longues, injustes, à mes défauts, à ma famille, au présent, au passé, aux terroristes et aux soldats – tous des malades j'ai pensé [...]* »

La narratrice de *Survivre* a plus d'un point commun avec celle de *L'oubli*. Voici ce que l'une disait : « *Je le dis sans honte : je veux oublier, anéantir cette infâme Shoah dans ma mémoire et l'extraire comme une tumeur de mon cerveau.* » Il suffisait pourtant qu'elle annonce ce programme dans l'incipit pour que tout s'enclenche et que chacune de ses pensées s'associe à cet événement. Ici, l'incipit dit le climat : « *Je n'ai jamais cru à un monde meilleur, mais la violence que nous sommes en train de vivre – en France, en Europe, cette violence-là me tue.* »

Cette violence ne la quitte pas. Elle contemple des photos que l'on a tenté en vain de supprimer des réseaux sociaux, elle regarde des scènes d'exécutions, elle connaît le sort des suicidés, des êtres qui ont choisi la mort plutôt que ce monde et quand ce n'est pas le présent, c'est le passé qui revient, avec le témoignage d'un *Sonderkommando*. Et lorsqu'elle pense à son enfance ou son adolescence, ce sont les jeux dans lesquels on extermine qu'elle se rappelle. Dans sa folie, puisque le mot s'impose, elle va jusqu'à rythmer son pas en récitant des listes de morts. Elle a appris par cœur des listes d'attentats ou de massacres, d'époque en époque, et les retrouve en marchant.



Frederika Amalia Finkelstein © Francesca Mantovani

**CARROUSEL INFERNAL**

On l'aura compris, ce roman est excessif. Son excès ne tient pas seulement au thème, il est dans l'écriture totalement contrôlé, maîtrisé, sans une seule exclamation, sans un seul moment d'abandon au sentiment ou au pathos. La peur, voire la terreur de la narratrice qui s'exprime dans chaque ligne, c'est l'exacerbation de ce qu'offrent ou montrent les écrans dont nous nous sommes enivrés. Ils nous laissent sans répit, ne ménagent aucune pause. On y élabore, comme dans la Silicon Valley, les pires scénarios. Tout s'y mêle et des listes assez fouillées qu'on trouvera page 64 et 65 ou page 113 en sont l'illustration. Comment distinguer, comment garder l'esprit clair quand les informations déferlent, vraies et non vérifiées, importantes et négligeables, où que nous soyons ?

Les Champs-Élysées et leurs enseignes célèbres participent de ce carrousel infernal. Et l'on attend un visage, un événement autre. D'où l'importance du portable « *allié de tous les jours* » : « *je ne peux pas supporter la solitude – j'attends sans cesse d'être modifiée par une rencontre.* » Laquelle ne se produit pas. Le monde est artificiel. Le suicide d'une jeune fille mal dans son corps prend dimension universelle : « *Ce n'est pas Katelyn qui s'est donné la mort, ce sont nos écrans qui l'ont exterminée. Ce sont les filtres Instagram qui enlèvent les boutons ; ce sont les tutoriaux de maquillage de Kim Kardashian ; ce sont les régimes.* » Les êtres authentiques disparaissent.

La seule présence humaine, outre celle d'une sœur aveugle qu'elle évoque parfois, c'est celle de sa grand-mère qui vient de mourir en Argentine. Elle se rend à l'enterrement, retourne en Patagonie. D'autres moments affleurent, différents, qui ont à voir, comme dans *L'oubli*, avec ces années argentines.

Roman excessif, *Survivre* est aussi un roman qu'on lira avec distance, dont on percevra l'ironie grinçante, l'humour noir. Les références à Lowry, à *Une saison en enfer* ou aux *Chants de Maldoror* sont des indices à ne pas négliger. La façon dont la narratrice parle de Roms installés sur un bout de trottoir n'est pas sans rappeler le « *As-sommons les pauvres !* » de Baudelaire. Frederika Amalia Finkelstein a choisi sa famille littéraire. On a pires références.

**Fraternité**

**Le livre que je ne voulais pas écrire est-il un livre que nous ne voulions pas lire ? Ou que nous n'aurions pas voulu lire ? Défini comme un « objet littéraire » par son auteur, le romancier Erwan Larher, son texte se présente comme le récit d'une expérience à la fois individuelle et collective, celle d'un homme, Erwan Lahrer, présent au Bataclan le 13 novembre 2015, écrivain qui se place devant la question du partage de l'expérience par la littérature, et de la faire nôtre, expérience collective du surgissement de la violence terroriste dans notre quotidien.**

par Gabrielle Napoli

---

Erwan Larher

*Le livre que je ne voulais pas écrire*

Quidam, 259 p., 20 €

---

Ce qui frappe sans doute le lecteur de 2017, c'est la familiarité qui s'établit dès les premières pages du livre avec le narrateur, qui est également Erwan Larher. Il n'est hélas pas très difficile de replonger le lecteur dans l'atmosphère glaçante de ce mois de novembre 2015. Interrogations incessantes par SMS, sur les réseaux sociaux, « tu es où ? », « Réponds-nous », angoisses dans les jours qui ont suivi, voire les semaines ou les mois, dans les transports, à la moindre mine ou attitude suspecte, non sans la culpabilité qui accompagne l'esprit aux aguets. Le fameux « pas d'amalgame », et le temps qui passe, l'oubli progressif. C'est bien de cette expérience collective qu'il s'agit dans *Le livre que je ne voulais pas écrire*, celle du surgissement de la terreur, amorcé avec Charlie, celle d'un regard qui change au quotidien, tout le monde a été touché, d'une façon ou d'une autre, par ce

**FRATERNITÉ**

que l'on appelle parfois tout simplement « le Bataclan ». Charlie, le Bataclan, les terrasses, Nice, autant de noms qui sont désormais pleins de sang et de peur. De près, comme Erwan Larher, blessé par balle, et survivant, même s'il refuse le terme, ou de plus loin, ami d'ami, voisin, connaissance lointaine.

« Le Bataclan » est devenu l'un des emblèmes malheureux du terrorisme islamiste. C'est Virginie Despentes dans le troisième tome de *Vernon Subutex* qui évoque la première, à notre connaissance, dans la littérature française, le 13 novembre 2015. Le traitement pour Erwan Larher est bien différent. Il ne tend pas à inscrire, dans un roman, des événements qui ont marqué la société française. *Le livre que je ne voulais pas écrire* n'est pas une représentation de la France contemporaine. Ici le regard est différent parce qu'il est celui du témoin. Il est avant tout intime et ne vise pas à analyser, du moins pas dans un premier temps, les conséquences des événements, il ne prétend pas expliquer ce que cela signifie de vivre en France après cela. Le romancier était au Bataclan, seul, par une suite de hasards, « *au mauvais endroit au mauvais moment* », comme il aime à le répéter. Pour écouter Eagles of Death Metal. Avec ses santiags. Et il se prend une balle dans les fesses.

Immobilisé au milieu de ses compagnons d'infortune, morts ou vivants, l'un d'entre eux accroché à un de ses mollets, au milieu des chuchotements et des rafales, il est « *face à sa fin. Pour la première fois.* » Ce moi se dissout, pendant ce temps interminable où Erwan Larher ne sait pas ce qu'il va advenir de lui. Le « je » disparaît, son histoire même disparaît, il n'est plus rien, annihilé par ces hommes qui tirent, et cette dissolution se matérialise dans « *l'objet littéraire* » auquel il décide finalement de s'atteler, devant l'insistance de ses amis notamment. Mais sans doute aussi, et le lecteur le comprend au fil de sa lecture, avec une conviction profonde, une foi en l'écriture. La référence à Auschwitz se glisse dans le propos, référence peut-être inévitable lorsque la question du témoignage se pose, et Erwan Larher d'écrire « *Alors pas de quoi en faire un roman de ta présence au Bataclan, certes, mais écrire pour qu'une geste subsiste. Une petite geste – et encore l'appellation est-elle usurpée pour définir ton pseudo objet littéraire si aut centré –, pas parce que “le public a le droit de savoir” mais parce que l'Histoire ne doit pas oublier. [...] La*

*littérature n'arrête pas les balles. Par contre, elle peut empêcher un doigt de se poser sur une gâchette. Peut-être. Il faut tenter le pari.* »

Ce romancier qui vient de finir un roman intitulé *Marguerite n'aime pas ses fesses* (publié chez Quidam en 2016) est blessé au « *fondement* » au Bataclan. L'existence se fait presque cocasse lorsque, dans son lit d'hôpital à Créteil, Erwan Larher trouve dans les relectures et corrections de son manuscrit le moyen d'oublier, un peu, ses propres fesses meurtries, et plus largement ce corps qu'il ne reconnaît plus, dévirlisé, et qu'il lui faut réapprendre à aimer. Le regard d'Erwan sur ce qu'il vit nous le rend frère, et c'est donc d'Erwan dont nous avons envie de parler, plutôt que de l'auteur, du narrateur, ou même de Larher. Il est d'une tendresse exceptionnelle lorsqu'il évoque ses amis, ses amoureuses, ses parents, le personnel soignant de l'hôpital Mondor dont il loue la gentillesse, défendant au passage ce service public incroyable qu'on est en train de détruire à petit feu, rappelant combien l'ignorance et le racisme minent la société française. Le propos se fait politique, ouvertement, et l'on suppose combien cela est un peu à chaud et sans vraie surprise. C'est peut-être là aussi qu'Erwan est un frère, lorsqu'on l'entend parler comme on peut entendre parler ses amis, ses proches. Parions que beaucoup se reconnaîtront dans le besoin exprimé de trouver des explications à ça.

Dans *Le livre que je ne voulais pas écrire*, c'est le plus intime, (Erwan rebandra-t-il ?) et le collectif qui s'articule. Et cette lecture est une expérience à laquelle on n'a dans un premier temps pas forcément envie d'entrer (sans doute un peu comme l'auteur n'avait pas vraiment envie de l'écrire) et dont on ressort pourtant profondément ému. Ce n'est pas seulement Erwan que nous entendons, ce sont aussi ses amis, textes d'amis principalement qui évoquent la manière dont ils ont vécu la nuit du 13, sachant Erwan dans la salle de concert, ce moment de suspens où tous ignorent s'ils le reverront. Les paroles, les émotions, mais aussi les temporalités s'entremêlent, dans cet « *objet littéraire* » pas si « *autocentré* » que cela. Et si parfois des larmes tendres nous viennent, c'est parce que c'est un frère qui nous parle, frère de 2015.

## Communauté bâtarde

**Fief invente, à partir d'un récit très bien construit sur la vie d'un jeune homme dans une zone péri-urbaine inconnue, un rapport poétique réfléchi à l'existence. Frappant, énergique, évitant nombre d'écueils, ce premier roman fait penser à partir même de la langue.**

par Hugo Pradelle

David Lopez  
*Fief*  
 Seuil, 256 p., 17,50 €

*Fief* parle d'un monde invisible, relégué, tu. Celui d'une périphérie ambiguë qui n'appartient vraiment à aucun espace reconnaissable et admis. Ces lieux péri-urbains et leurs habitants qui semblent errer entre des réalités disjointes, sont enfermés dans une zone tampon, inconfortable. « On habite une petite ville, genre quinze mille habitants, à cheval entre la banlieue et la campagne. Chez nous, il y a trop de bitume pour qu'on soit de vrais campagnards, mais aussi trop de verdure pour qu'on soit de vraies cailleras. Tout autour, ce sont villages, hameaux, bourgs, séparés par des champs et des forêts. Au regard des villages qui nous entourent, on est des citadins par ici, alors qu'au regard de la grande ville, située à un peu moins de cent kilomètres de là, on est des culs-terreux. », explique Jonas, le narrateur. Cette communauté intermédiaire paraît enfermée, enjointe à une identité impossible, bâtarde. Ils ne sont, littéralement de nulle part, on ne parle pas d'eux, ils vivent des existences comme étouffées dans un entre-deux dans lequel rien ne se passe vraiment.

Tout se répète, tout recommence. C'est un cycle atone, plat, qui semble infini. *Fief* raconte cette ivresse un peu triste du vide, d'une attente perpétuelle, l'entrecroisement de vies répétitives, apparemment sans consistance. On suit Jonas, toujours, très près. Il va à ses entraînements de boxe, traîne avec ses copains avec qui il fume des joints

et fait des parties de cartes, il joue au caïd, au dur qui tend le menton et fait le fier-à-bras. On le découvre plus tendre, avec son père alors qu'ils ne se disent rien, paumé, en train de lire *Robinson Crusoé*... Toute cette petite bande s'ennuie sec. Mais il faut comprendre que : « *L'ennui, c'est une gestion. Ça se construit. Ça se stimule. Il faut un certain sens de la mesure. On a trouvé la parade, on s'amuse à se faire chier. On désamorce. Ça nous arrive d'être frustrés, mais l'essentiel pour nous c'est de rester à notre place. Parce que de là où on est on ne risque pas de tomber.* » On fait avec ce que l'on a, on organise sa vie, on se défend. Il y a là une espèce de résignation en même temps qu'un refus et l'on oscille entre les deux. Ce petit nulle part, on l'arpente, on le gorge d'usages, on y invente des habitudes, des spécificités – puisqu'il n'y a rien d'autre à faire, on le transforme en fief.

Le roman de David Lopez pourrait n'être que ça, un arpentage documentaire, une réflexion parasociologique, une enquête fictionnalisée. Mais ce premier texte n'est jamais ce qu'il semble ou pourrait être. Il y a toujours quelque chose qui résiste, qui fait bifurquer. Car si la réalité sociale intéresse d'évidence l'écrivain, si fouiller et décrire avec une minutie implacable toutes les menues activités de ces jeunes, si retranscrire leurs paroles constitue le centre du livre, Lopez ne s'arrête pas aux apparences. Il déploie à partir de ce matériau une réflexion sur la langue elle-même, sur les identités qui peuvent en découler, sur des rapports au monde singuliers. Il va vers ce qui s'ignore – non pas en documentariste mais en écrivain. Ce qui compte pour lui c'est la langue qui se déploie dans un espace intermédiaire, une parole inventée, qui libère en même temps qu'elle enferme. La langue de *Fief*, la langue dans son fief, le fief de la langue, la langue de l'entre-deux, invisible, inaudible, qui ne se reconnaît pas. Un fief qui est à la fois concédé et conquis, réversible, ambigu, assez terrible finalement. Le récit alterne ainsi entre des scènes décrites sur le vif, les conversations vaguement délirantes de ces jeunes gens et les remémorations de Jonas qui compose une sorte de récit second, nostalgique, d'une douceur presque irréaliste. Les discours se font face, l'un heurté, syncopé, interpellatif, discontinu, brusque, l'autre, fluide, plus soigné (un peu appliqué peut-être par moment car David Lopez contrôle parfois trop son récit, ne se laisse pas assez déborder), intérieur, plus lucide, mélancolique.



### COMMUNAUTÉ BÂTARDE

L'écrivain fait du mineur une normalité, un usage, un parlé véritable. Cette autre langue, faite de brisures rythmiques, d'apostrophes, n'est ni moquée, ni bêtement singée. Lopez parvient – et ce n'est pas une mince affaire – à dépasser l'exhibition d'une langue qui pourrait être caricaturale, il dépasse le stéréotype en l'écartant d'un mimétisme minorant et exemplaire. Il mène, au contraire, une véritable investigation poétique, un travail patient, progressif, qui transmue un désordre en un espace poétique qui relève de la fable, ou plutôt de l'addition de micro-récits qui témoignent dans un même élan d'un immense désordre et d'une cohérence imperceptible, toujours frôlée, jamais atteinte. Malgré les apparences, ce n'est pas une langue affadie, pauvre ; il s'y invente des usages, une façon de reporter le sens au-delà du discours, de l'abolir ou pour le moins, de le suspendre. Car il est intolérable – comme cette vie invisible, ignorée, dans des lieux indéfinis, entre-deux. L'un des enjeux du roman consiste à élaborer une langue du report, de l'allongement verbal qui interrompt le discours, l'empêche, le heurte, le dilate perpétuellement. *Fief* invente une poétique expansive. Les discours obéissent à une discontinuité permanente, à une parole collective, hyper ritualisée, où les discours se chevauchent, s'entrecroisent, en augmentant la surface. Seuls les effets de cette langue – il faut rapidement dépasser les apparences à la lecture du texte – comptent, ce qui se joue dans son exposition à la fois d'une réalité sociale et d'un apaisement étrange des tensions qui habitent la langue.

D'une matière qui semble ingrate et secondaire, David Lopez imagine un rapport poétique au vide, à la latence. Le langage y est abordé comme

une comédie, de manière profondément sentimentale. Il obéit à une mise en scène qui repose sur une durée qui sublime la vacance existentielle et physique, un vide qui traverse totalement nos sociétés, cette parole omniprésente et expurgée de sa signification au profit de formes symptomatiques qui définissent des identités ou des appartenances. L'intelligence de l'écrivain réside dans sa capacité plastique qui fait surgir de la pensée. C'est comme s'il ne fallait jamais aller au bout de la langue (ce n'est bon que pour le passé révolu), de ce qu'elle veut ou peut dire, faire dire. Et c'est sans doute car la confrontation au vide reste insupportable. Leur vie est vide, étrangeté. Elle ne consiste pas en ce qu'elle est, mais en ce qu'elle se figure d'elle-même. Une dimension projective qui hante le monde contemporain – les personnages de Richard Yates l'incarnent absolument – et qui fait que la langue, comme les comportements, ne sont affaire que de projections, de représentations. C'est la leçon de *Candide* que Lahoussier explique d'une manière formidablement cocasse et distanciée à ses copains : que ce qui compte c'est comment « être confronté à de nouvelles représentations », qu'en fait « c'est une réflexion sur l'existence ». Dans *Fief*, la langue acquiert cette puissance existentielle, projective, lucide, qui fait que l'on consent à ce que l'on s'imagine devoir être, comment être et où – et que c'est horriblement difficile d'en sortir, physiquement, moralement –, tout en y résistant. Il s'y ouvre pourtant, parfois, des espaces qui contrecarrent symboliquement une angoisse terrible, une négativité dévorante. La langue devient ici, un mode d'existence – avec ses contradictions, les forces qui s'y affrontent, ses possibilités de violence et d'émerveillement – ambigu, toujours entre-deux.