EaN
Numéro 39
du 13
au 26 septembre 2017

Il n'y a qu'un Blanchot

Les guerrières d'Eka Kurniawan

Prévert et son éditeur

Sur les pas perdus de Piekelny

Une nouvelle chronique : Disques

D'autres vies que la sienne

Nommer les savoirs

LE GÉNIE DU MOI

Numéro 39 **Des vies**

Toutes affaires cessantes, Cécile Dutheil nous invite à ouvrir *Le Dossier M* de Grégoire Bouillier, le récit-monstre de la « *flamboyante déconfiture* » d'un amour passion pour une femme, M., « dossier » qui est aussi un exceptionnel travail de mémoire de la *middle class* française. De l'autofiction ? Mais pleine d'humour, et d'une langue superlativement inventive.

On se rappelle le « *Quelle connerie la guerre* » de Prévert. Que dirait le plus populaire des poètes français de voir aujourd'hui des demi-fous brandir encore l'arme atomique et d'autres bombarder sans ciller femmes, enfants et civils ? On a reconstruit Brest, plutôt bien, après « *cette pluie de feu / de feu d'acier de sang* » qui s'est abattue sur la ville, mais la petite chanson pacifiste de *Paroles* n'a rien perdu de sa force.

Pour l'éditeur René Bertelé, fondateur de la maison d'édition Le Point du jour, convaincre Prévert de publier ce volume, au terme d'« *un an de pourparlers agressifs, difficiles, irritants parfois* », ne fut pourtant pas une tâche facile, mais une amitié en est née, donnant lieu à une correspondance chaleureuse qui, nous dit Danièle Casiglia-Laster, apporte nombre de renseignements sur le poète et son entourage. Elle n'oublie pas d'évoquer aussi le Prévert scénariste.

Le cinéma encore avec Marion Vernoux, qui propose dans *Mobile home* « *une autobiographie un tantinet déglinguée* », autour d'une « *famille de guingois* » et l'amour perdu d'un célèbre réalisateur ; une vie qui ressemble, nous dit Roger-Yves Roche, aux scénarios des films du même auteur : « *dérangeants et attachants* ».

Des vies encore, avec Marie-Hélène Lafon, qui, dans *Nos vies*, se fait la narratrice pleine d'empathie d'existences « *décousues et routinières* » dans le XII^e^ arrondissement de Paris, avec leur lot de frustrations et de rêveries : « *des vieux, des gens, des tristes, des assis, des rassis* » autour de la personnalité fascinante d'une caissière de Franprix.

Quant à François-Henri Désérable, il s'interroge dans son roman sur les identités secrètes et les métamorphoses de Romain Gary, plus mystérieux que jamais

Loin de Paris et de ses petites gens, Linda Lê fait découvrir le roman puissant de l'Indonésien Eka Kurniawan : des fantômes, des démons, des femmes fatales, des soldats immatures animent une terre ingrate que ce jeune romancier arpente, dit-elle, avec l'assurance d'un maître conteur nourri des *Mille et une nuits*.

Autre vie lointaine : le héros de *Jeu blanc* de l'écrivain Richard Wagamese, disparu il y a peu, est un Amérindien du Canada, un Ojibiwé, joueur de hockey, le « *jeu blanc* », partagé entre les deux cultures. L'écriture de Wagamese, note Sophie Ehrsam, a des aspects cinématographiques, mais se caractérise aussi par une perception aiguisée du monde.

Du côté des sciences humaines, Pascal Engel porte un regard averti sur le Collège de France et son rapport au savoir et Marc Lebiez, lisant Catherine Malabou, montre pourquoi à ses yeux la philosophie, œuvre de raison, ne cherche pas à mesurer l'intelligence. Michael Holland revient quant à lui sur les articles politiques du Maurice Blanchot des années trente, catholique et nationaliste. Il insiste sur la continuité de la pensée de Blanchot autour de la notion de « révolution ».

Signalons qu'*En attendant Nadeau* va s'enrichir d'une nouvelle chronique, musicale et discographique, intitulée *Disques* et due à Adrien Cauchie.

J. L., 13 septembre 2017

www.en-attendant-nadeau.fr

Direction éditoriale
Jean Lacoste, Tiphaine Samoyault

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

In memoriam Pierre Pachet, Agnès Vaquin

Numéro ISSN : 2491-6315

Responsable de la publication
Association En attendant Nadeau

Relations publiques
Hugo Pradelle

Édition
Raphaël Czarny

Correction
Claude Grimal, Gabrielle Napoli

Contact
info@en-attendant-nadeau.fr

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

LITTÉRATURE

p. 3 Grégoire Bouillier
Le dossier M, Livre 1
par Cécile Dutheil

p. 7 Éric Chevillard
Défense de Prosper Brouillon
par Maurice Mourier

p. 10 F.-H. Désérable
Un certain M. Piekielny
par Marie Lucie-Walch

p. 12 Célia Houdart
Tout un monde lointain
par Jeanne Bacharach

p. 14 Marie-Hélène Lafon
Nos vies
par Gabrielle Napoli

p. 16 Michel Le Bris
Kong
par Sébastien Omont

p. 19 Charif Majdalani
L'empereur à pied
par Norbert Czarny

p. 22 Jean-Luc Outers
Le dernier jour
par Maurice Mourier

p. 23 René Bertelé et Jacques Prévert
Éditer Prévert
par Danièle Gasiglia-Laster

p. 26 Yves Ravey
Trois jours chez ma tante
par Norbert Czarny

p. 29 Marion Vernoux
Mobile home
par Roger-Yves Roche

p. 31 Anne Enright
L'herbe maudite
par Claude Fierobe

p. 32 Anna Hope
La salle de bal
par Claude Grimal

p. 34 Eka Kurniawan
Les belles de Halimunda
par Linda Lê

p. 35 Orhan Pamuk
Cette chose étrange en moi
par Jean-Paul Champseix

p. 40 Richard Russo
À malin, malin et demi
propos recueillis par Steven Sampson

p. 43 Walter Siti
Au feu de Dieu
par Monique Baccelli

p. 44 Richard Wagamese
Jeu blanc
par Sophie Ehrsam

p. 46 Alain Mabanckou
par Khalid Lyamlahy

ESSAIS & SCIENCES HUMAINES

p. 49 Maurice Blanchot
Chroniques politiques des années trente
par Michael Holland

p. 53 Luisa Accati
Apologie du père
par Anne Ber-Schiavatta

p. 55 Wolf Feuerhahn
La politique des chaires au Collège de France
par Pascal Engel

p. 58 Catherine Malabou
Métamorphoses de l'intelligence
par Pascal Engel

ARTS & CHRONIQUES

p. 60 Dans les cavernes du rêve et du souvenir
par Paul Louis Rossi

p. 62 Jacques Prévert
Cinéma. Scénarios inédits
par Danièle Gasiglia-Laster

p. 63 Notre choix de revues (8)
par En attendant Nadeau

p. 65 Disques
par Adrien Cauchie

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.

Le génie du moi

Ce livre est un cas, ce que son titre présage immédiatement puisqu'il se présente comme un « dossier », terme emprunté au domaine juridique. On s'en doute, de droit il ne sera pas question. On le devine aussitôt, il sera question de M, l'objet d'amour de Grégoire Bouillier, de M comme moi puisque nous sommes là face à des souvenirs d'égotisme, et de M. comme tout ce que l'écrivain déclinera à loisir, avec plaisir, avec douleur, et avec un talent étourdissant.

par Cécile Dutheil

Grégoire Bouillier
Le dossier M, Livre 1
Flammarion, 873 p., 24,50 €

Souvenez-vous, il y a quinze ans, Grégoire Bouillier avait commis un *Rapport sur moi*, livre concis, enlevé, qui le mettait en scène au fil d'un parallélisme osé avec Ulysse. Il a publié deux récits brefs entre-temps, et voici qu'il revient avec ce nouveau rapport, immense, éblouissant, comble d'ego-fiction qui en annonce un second, *Livre 2*, et se double d'un site Internet.

1. « *Il s'appelait Carlos*. » Tout commence par un prologue de quatre pages parfaites, résumé délié de l'amitié entre Carlos Casagemas et Picasso, amitié dramatique pour le premier, fructueuse pour le second, placée sous le signe de la jalousie amoureuse et du suicide. Curieuse ouverture pour un journal d'égotiste. 2. « *Il s'appelait Julien*. » Le récit enchaîne avec le rappel du suicide de cet inconnu le 27 novembre 2005, date à partir de laquelle l'auteur entre en lui-même et commence à dérouler le fil infini de l'introspection, du journal d'écrivain et du chroniqueur de son temps.

Pour convaincre le lecteur que cet infini le délectera, il faut souligner l'évidente, l'unique, la merveilleuse qualité qui est le levain de ce livre : l'humour, l'autodérision, la franche drôlerie, qui évitent l'écueil du sérieux et de l'ennui, de la page 1 à la page 873. Mon premier, l'humour, cache une grande inventivité verbale ; mon deuxième, une exceptionnelle intelligence de soi et des sentiments, même s'il y a « *des sentiments qui ne supportent pas d'être* tapés *sur un clavier* » ; mon troisième, un vrai don d'enregistrement du monde tel qu'il change depuis 1960, année de naissance de Grégoire Bouillier. Il y a si peu de livres qui vous font éclater de rire que cette qualité mérite d'être placée en tête. Et nous oblige à préciser en quoi, comment elle se manifeste.

Par le glissement du sublime au banal, la petite cascade descendante de Picasso, le génie, à Casagemas, le peintre peu connu, à Julien, l'inconnu, et enfin à l'auteur-narrateur, tenté lui aussi par le suicide, la pendaison. Car il est malheureux, esseulé, anti-héros romantique des temps contemporains. Et rongé par la culpabilité, vous le comprendrez peu à peu, puisqu'il a séduit la femme de Julien, son voisin, une semaine avant que celui-ci se pende. Vous découvrirez également que Grégoire Bouillier est tombé amoureux de M et a mis longtemps à rompre avec S. C'est un des leitmotivs du livre : « *Je voulais reculer… rompre avec S et Julien ne se suiciderait jamais*. » *Le dossier M* est parcouru par l'histoire d'un suicide et le rappel de cette culpabilité sourde mais peut-être inventée (qui sait si Julien a existé ?), par l'histoire d'une rupture et l'histoire d'un amour transi. Le rire est lesté de drame et de mélodrame.

« *J'ignore combien de temps* […] *je suis resté au bord d'une tentation rayonnante dont je sais avoir frôlé la main tendue et entrevu le bleu sourire, pendant une ou deux secondes qui durèrent une éternité* » : telle est la grâce avec laquelle Grégoire Bouillier évoque le désir d'en finir, fondue avec le réalisme de celui qui sent qu'il n'osera pas, même s'il ne sait plus quel temps utiliser pour évoquer ce qui aurait pu advenir, « *moi qui*

Grégoire Bouillier © Astrid di Crollalanza

LE GÉNIE DU MOI

redoutais d'étouffer […] *qui me préparais à cette épreuve en serrant les dents* […] *et peut-être devrais-je utiliser l'imparfait du subjonctif, je ne sais pas, je crois que oui, sauf que j'ai perdu le sens grammatical de l'existence* ».

S'il a perdu le sens grammatical, il n'a pas perdu le sens lexical, et son livre est d'une ahurissante créativité langagière. Grégoire Bouilllier révèle ici une agilité et une liberté que ses précédents récits ne déployaient pas à ce point. Mots rares : la mésange qui zinzinule. Mots inventés : « *En permanence les autres nous incomprennent*. » Mots dévergondés : l'origine du monde et le vagin rêvé de M. Mots rayés : ils cachent les propos de l'écrivain sur la médiocrité de l'Homme. Mots écourtés : « *Les mots sont des gommes : les dictionnaires de synonymes devraient le mentionner. Les mots sont des gomme, ils sont des gomm, ils sont des gom, ils sont des go, ils sont des g, ils sont des, ils sont de, ils sont, ils son, ils so, ils s, ils, il, i* ». Fastoche ? non. Facile ? non plus. Jubilatoire, oui. Et perspicace sur le pouvoir de la langue. Surtout quand la phrase-jeu arrive au moment où l'auteur avoue qu'il note toutes les pensées, les « impulsions électriques » qui lui passent par la tête sur un carnet qu'il commente ici même, mentionnant au passage un « cheval jaune », repris comme l'image de l'étrangeté de l'inspiration, des idées qui lui arrivent et se volatilisent alors même qu'il les consigne. « *Hasard donne les pensées, hasard les ôte* », écrivait Pascal, qu'il cite par ailleurs.

Grégoire Bouillier note et réarrange ces pensées suivant des motifs récurrents, des répétitions, des rencontres au bar qui permettent de relancer l'élan narratif, des digressions, des souvenirs, de nombreuses réflexions sur les films et les disques qui ont façonné son goût et son monde intérieur, et marqué sa génération : *Love Story* et la beauté brune d'Ali MacGraw quand il avait douze ans ; *Dallas* et JR qui inauguraient les années 80,

LE GÉNIE DU MOI

« *quand le souci du bien et tous ses synonymes* […] *cessèrent d'avoir collectivement la cote* ».

L'ensemble est construit suivant ce qu'il appelle des « niveaux » dûment numérotés au sein de chaque partie : « *Un jour,* prédit-il a posteriori, *je m'amuserai à remplir mon propre avent de tous les événements qui me sont personnellement arrivés* […] *ma vie* […] *révélera des passages dans le temps, des effets tunnels, des liens secrets et des galeries souterraines jusqu'ici insoupçonnées. Elle tissera des coq-à-l'âne qui me plongeront dans des réflexions* ». Voilà les « niveaux » qui forment le labyrinthe intime, le sens et ses multiples dérivés que l'écrivain dégage de sa vie, pas de celle des autres. « *Quand bien même plus personne ne se gêne aujourd'hui pour s'emparer des vies qui ne sont pas la sienne* », ose-t-il en un délicieux coup de patte au roi de l'autofiction qui plaît.

La vie de Grégoire Bouillier est assez riche de rhizomes pour qu'il n'ait pas besoin d'emprunter à celle des autres, mais ce long fleuve autobiographique n'est pas qu'un bel agrégat patiemment bâti au fil des ans. Comme toutes les grandes confessions, c'est aussi une passionnante somme d'interrogations sentimentales, morales et sociales. Grégoire Bouillier, complice de Sophie Calle, croque par exemple le milieu de l'art contemporain, celui de S, et son humour devient caustique et délirant quand il en épingle la prétention, la sottise et le conformisme. Il se permet tout quand il raille les coteries, les modes, la méchanceté, le snobisme de ce petit monde qu'il invite à déjeuner avec Marlene Dietrich et André Gide, mélangeant tout, les époques, la bêtise, le syndrome Verdurin et son malaise : « *Ça les élites ? Mais j'aurais voulu qu'elles le soient vraiment. J'aurais adoré qu'elles le soient hautement et superbement. Je rêve depuis toujours de rencontrer des êtres qui me tirent vers le haut.* »

Régulièrement, Grégoire Bouillier se présente sous le jour du parangon de la classe moyenne, personnage houellebecquien qui décline sur un ton comique et désabusé les différents titres possibles de son récit, de *La Vie sentimentale de la classe moyenne* à *The Complete Julien's Suicide Sessions*, après avoir lâché, l'air de rien, qu'il s'agissait d'évoquer « *la misère ambiante. Le besoin de transcendance* ». Hypra-sensible, encore écorché, il évoque le divorce de ses parents quand il avait sept ans et offre une page superbe sur le groupe Nirvana dont « *chacun des membres était le rejeton de parents divorcés et cela s'entend désespérément* […] *J'y reconnus immédiatement mes problèmes. Ce qu'il y a de psychotique en moi. Et je ne fus pas le seul.* […] *Il fit entendre l'immense frustration des petits Blancs de la* middle class *confrontés à une défaillance historique de leurs parents* […] *entre fureur et tendresse, désirs d'amour et folie* ».

De l'autre coté de la barrière, adulte, il ne cessera d'être étonné par la force de l'attirance amoureuse qui passe avant tout par le regard, l'effet « et leurs yeux se rencontrèrent » et les grands coups de foudre de l'histoire de la littérature qu'il évoque pour ne pas vaciller quand ses yeux rencontrent ceux de M. Au fond, *Le dossier M* est moins une histoire d'amour qu'un livre qui parle d'amour. Qui, plus précisément, explore la tristesse de l'amour finissant, le mystère de l'amour naissant, la fascination pour la grâce, la beauté, le visage : « *Elle n'avait pas des traits ravissants, une charmante physionomie, une belle gueule, une bonne bouille* […] *elle avait un visage.* […] *Comme s'il s'agissait d'un nom propre. Sans qu'aucune expression ne puisse l'embellir ni ne parvienne à la défigurer.* […] *Un visage, sans la moindre restriction. Un visage : intelligent* ».

Cristallisé, transporté par l'apparence, Grégoire Bouillier décrit, illustre, célèbre le pouvoir de cette apparence et le pouvoir de séduction. Sur le ravissement amoureux, il se hisse à la hauteur des écrivains les plus fins, tantôt exquis, tantôt cruel – ainsi quand il évoque les « filles moches » et l'adolescente ingrate qu'il aperçoit dans un café : « *sa personnalité ne s'était pas encore enroulée comme du lierre autour du mot injustice* ». Il peint des émotions, répugne aux concepts et aux idées abstraites, tout ce qui appartient aux « philosophes allemands » qu'il repousse au fil de son livre. Il s'intéresse aux affres, à la surprise, au saisissement de l'amour. Quels écrivains osent, savent encore parler de ce sentiment aujourd'hui ? Plonger dans le pathos avec autant de légèreté ? Lisez la lettre d'amour qui commence page 691 et s'achève page 698, vous comprendrez la puissance de l'écrivain et la blessure de l'homme : « *Vous m'avez rendu vulnérable. Atrocement vulnérable* », écrit-il, désarmé, et comme jadis il vouvoie celle qui lui préfère un autre.

LE GÉNIE DU MOI

L'amour n'est pas un jeu, la virtuosité non plus, l'écriture pas tout à fait. Grégoire Bouillier, écrivain virtuose et amoureux, sera éconduit par M en une scène de résistance de plus de quarante pages où l'on joue à tirer au pistolet à compression sur quelques chefs-d'œuvre de la littérature. La séquence, grandiose, mêle tous les registres – romantique, potache, pornographique, raffiné, – toutes les références, de la télévision à la littérature consacrée, et le narrateur n'hésite pas à se montrer sous son jour le plus grotesque, humilié, défait, pantelant. Finalement rejeté par quelques sms, mortifié par cette M qu'il aime, mais qui utilise le vilain verbe « gérer » – il ne pouvait pas ne pas le remarquer, aucune faute de goût verbal ne lui échappe.

Il aura fallu attendre plus de six cents pages pour en arriver à cette flamboyante déconfiture, mais la longueur du récit n'a plus d'importance. Grégoire Bouillier vous aura lui-même ravi, emporté par sa prose précise, ajourée, superbe, par son aptitude à exploiter toutes les richesses de la langue française en 2017. Son art de mêler une langue classique sans faute à une gouaille râpeuse est une arme de séduction redoutable.

Le dossier M est une boisson forte et amère qu'il faut siroter au fil des jours et des semaines, un livre bouleversant que l'on cache au pied du lit, un récit dont on savoure les ruptures de style et les petites cascades dont nous parlions dès le début. Mais ne nous y trompons pas, pour arriver à tenir l'ensemble, l'écrivain a dû déployer une grande discipline, remettre son ouvrage sur le métier, accumuler, commenter, délier, préciser, ajouter et soustraire des années durant tout ce qui le constitue. Son *Dossier M* est une œuvre en soi, un exceptionnel travail de mémoire, une forme d'encyclopédie de soi, entreprise folle mais pas mégalomaniaque parce qu'elle repose sur deux éléments qui devraient lui offrir la durée : le cœur, qu'il ausculte et perce, et l'écriture, qu'il possède absolument.

L'art d'accommoder les restes

Éric Chevillard, romancier considérable, à la fois par l'ampleur d'une production publiée par les éditions de Minuit depuis un quart de siècle et par l'exceptionnelle originalité tant de son imaginaire que de son écriture, se voit confier en 2011 le soin de rendre compte, dans un feuilleton hebdomadaire du* Monde des livres*, d'une partie de l'actualité littéraire.

par Maurice Mourier

Éric Chevillard
Défense de Prosper Brouillon
Illustrations de Jean-François Martin
Noir sur Blanc, coll. « Notabilia », 104 p., 14 €

Dans une certaine mesure, outre l'intérêt économique de la chose, il s'agit là d'une occupation enviable, car elle permet à Éric Chevillard, semble-t-il, sinon de préciser une doctrine esthétique que le critique non dogmatique se garde d'imposer à ses lecteurs, du moins de rester à la pointe d'une recherche. Rien de plus excitant que de promouvoir ce qui se fait aujourd'hui, même si objectivement les grandes heures des deux mouvements (le surréalisme, puis le Nouveau Roman) qui ont un temps conservé, en France, au métier d'écrivain de fiction une manière de leadership mondial ont cessé de retentir.

Oui, parler des livres des autres peut être agréable, parfois. Trop rarement, à dire le vrai. Faire profession de critique, c'est, qui l'eût cru ? lire surtout des textes exécrables. Et là, deux constatations s'imposent. D'abord, les livres mauvais, qui pullulent, ne sont pas seulement les « érotiques sans orthographe » et autres niaiseries que Rimbaud confessait avoir dévorées dans son enfance soumise au joug conjoint de l'école et de la « daromphe ». Ils n'émanent pas aujourd'hui

Éric Chevillard © Jean-Luc Bertini

que d'officines à compte d'auteurs et de publications électroniques fadasses, mais aussi bien de maisons honorablement connues sur le marché que de « jeunes pousses » chez qui le souci légitime de la nouveauté « apéritive », comme disait Barthes, ne devrait pas occulter l'exigence d'une qualité formelle minimale.

Tous les éditeurs, des plus prestigieux aux plus humbles, sont donc concernés par la nullité de la production poétique, romanesque, fictionnelle moyenne, et sans doute en a-t-il toujours été ainsi puisque ce n'est pas ce matin que Flaubert a compilé, tentant ainsi en vain d'apaiser sa rage, le *Dictionnaire des idées reçues*, pas ce matin qu'il

L'ART D'ACCOMMODER LES RESTES

l'a présenté en affirmant qu'il s'agissait là du plus sûr pessaire abortif de toute envie d'écriture, chaque candidat à une carrière littéraire devant craindre comme le feu de trouver par avance dans ce catalogue de citations les clichés que lui-même s'apprêtait à coucher sur le papier.

Bien. Qu'y a-t-il donc de nouveau dans le cahier des perles de la littérature actuelle, sinon son caractère inflationniste vu la politique de remplacement effréné des titres pratiquée par les éditeurs dans l'espoir de ne laisser jamais trop longtemps vides leurs têtes de gondole ? Et en quoi, conséquemment, le critique contemporain a-t-il plus à se plaindre de son métier que Sainte-Beuve ou Barbey d'Aurevilly ?

Eh bien, peut-être est-ce tout de même que le niveau de ce qui est considéré comme publiable par les meilleurs éditeurs, niveau mesurable par celui des prix littéraires qui bon an mal an fournissent en vraie grandeur des modèles de ce que le marché considère comme le dessus du panier du comestible en matière de produit écrit, présente de nos jours un étiage historiquement bas.

C'est peu ou prou ce que constate Éric Chevillard dans son feuilleton, bien que le masochisme inhérent à l'état de critique patenté ne le pousse pas à dérouler chaque semaine le tissu d'insanités, de pataquès, d'impropriétés, de fautes grammaticales élémentaires, de constructions foireuses et surtout d'essais pitoyables pour atteindre ce que l'on croit être le beau langage, ou la vérité toute crue des relations humaines, ou l'honnêteté d'un témoignage, tissu qu'il découvre avec effarement dans les textes à lui soumis, et que parfois il dévoile plutôt férocement, pour la pure joie de ses fans.

Bien (bis). Neuf critiques sur dix ont la même expérience, s'ils ne sont pas irrémédiablement bouffés jusqu'au foie par la flagornerie. Même s'ils sont loin de posséder en majorité le courage insigne qui permet de ne pas se faire que des amis, du moins leur arrive-t-il parfois, suite à un oubli, de se laisser aller à l'éruptive réaction de Flaubert (à prendre d'ailleurs chez lui au sens d'une ironie amère fondée sur l'impuissance assumée face aux tonitruantes fausses valeurs) : « tonner contre ».

Aller plus loin, être capable de canaliser sa fureur en utilisant les formules mêmes de Trucmuche (ou Trucmuchette) afin de les forcer à entrer dans une fiction forcément absurde et d'un comique étourdissant, c'est autre chose, une gageure, un jeu avec les contraintes aussi jubilatoire, mais fichtrement plus difficile, que les divertissements les plus lettrés, les mieux agencés de l'Oulipo, dont celui de Perec transposant le jargon du rapport scientifique dans sa *Cantatrix sopranica* de joyeuse mémoire était jusqu'alors le plus abouti.

Défense de Prosper Brouillon, ou « De certain roman d'aujourd'hui trahi par ses thuriféraires, même », est d'une veine analogue et parvient à faire avancer, à partir de références monstrueuses mais exactes, une intrigue inepte dans laquelle vous reconnaîtrez sans peine l'histoire d'amours contrariées sur fond de lutte des classes que mille romans récemment parus – et souvent couronnés – déclinent sous différents labels. De-ci de-là, ce texte aussi enlevé qu'une fantaisie venimeuse d'Edgar Poe humoriste glose en effet des citations directement pêchées dans le bouillon gras des succès médiatiques du jour.

Pourtant, par la grâce d'une écriture qui, elle, sait où elle va et possède les ressources de langage déployées ailleurs par Éric Chevillard, notamment lors des péripéties d'un de ses personnages fétiches, Albert Moindre, de ce brouet infâme parvient à se moquer sans lourdeur un style qui nous réconcilie avec la littérature, la vraie.

Il s'agit d'un très petit livre, très court, joliment imagé par l'illustrateur habituel du feuilleton de l'auteur. Mais pas du tout d'un de ces « essays » brillants et faciles dans lesquels les bons journalistes américains, ceux de la *New York Review of Books* par exemple, sont passés maîtres. Même en concoctant un « conte » léger, un véritable écrivain joue dans une tout autre cour.

Achetez-le par brassées, offrez-le à vos amis. Ils vous en seront reconnaissants.

Sur les pas perdus de Piekielny

Pour son deuxième roman, François-Henri Désérable part à la quête d'un personnage tiré de* La promesse de l'aube. *Entre espoirs et illusions, le récit constitue un bel hommage à Romain Gary et explore les potentiels de l'imagination et du réel stimulés par un univers fictif.

par Marie-Lucie Walch

François-Henri Désérable
Un certain M. Piekielny
Gallimard, 272 p., 19,50 €

Il y en a pour qui la lecture de Romain Gary se cantonne à la simple délectation de ses romans, un point c'est tout. D'autres ne sauraient s'en contenter et se passionnent pour les théories les plus folles autour du mystère qu'est l'œuvre de Gary/Ajar. François-Henri Désérable (ou F. H., comme il se désigne lui-même) opte pour la deuxième posture. Le jeune auteur originaire d'Amiens compose alors une enquête géante en trois parties, visant à répondre à une question unique : qui est Monsieur Piekielny ? On se souvient de ce personnage à qui le chapitre 7 de *La promesse de l'aube* est dédié, ce petit homme discret à la barbe roussie par le tabac que l'auteur compare à une souris. Témoin du serment terrible prononcé par Mme Kacew au sujet du brillant avenir promis à son fiston adoré, ce voisin intelligent avait fait promettre à ce dernier de dire aux plus grands de ce monde lorsqu'il les rencontrerait qu'« *au n°16 de la rue Grande-Pohulanka, à Wilno, habitait un certain M. Piekielny* ».

Là voilà, la phrase fatidique qui hante l'esprit de F. H. Désérable depuis des années (cela remonte à son bac français, raconte-t-il) au point qu'il décide de revêtir loupe et casquette d'enquêteur et d'en faire le titre de son deuxième roman. Sous couvert d'apparentes digressions et dans une langue parsemée d'autodérisions, qui n'est pas sans rappeler l'ironie de Gary, le récit entraîne le lecteur dans le temps et l'espace depuis les rues de Wilno, l'ancien nom pour désigner Vilnius, les bureaux de la Maison blanche en 1963, jusqu'aux archives lituaniennes en 2016, au Mexique fin 1958, sur le plateau de Bernard Pivot en 1980, en passant par l'œuvre de Gogol. Au diable la cohérence chronologique et la vraisemblance de certaines hypothèses car, se justifie-t-il : « *est-ce que lire, ce n'est pas s'affranchir de l'espace et du temps ?* ». C'est d'abord en lecteur avide de vérité que se pose Désérable, bien qu'il ne se gêne pas pour ajouter à cette fouille quasi scientifique un caractère personnel en y introduisant ses propres souvenirs. Tandis que la première et la troisième parties, qui exposent le lien personnel de l'auteur avec le personnage de Gary, sont ponctuées de « je me souviens, je repense », la deuxième, dédiée à l'investigation même, multiplie les « j'ignore ».

Fiction et vérité s'embrassent

Dans un tel contexte, comment démêler le faux du vrai ? Le lecteur peut parfois avoir l'impression de perdre son temps car, au fond, il sait bien que l'on ne peut faire confiance à un écrivain, surtout lorsque celui-ci a l'âme aussi romanesque que Romain Gary. F. H. le rappelle d'ailleurs : « *chaque paragraphe de* La Promesse *est sujet à caution* ». Aussi s'agace-t-on régulièrement avec le narrateur lorsque l'enquête piétine et qu'il convoque l'ancien diplomate, cultivateur de mystère : « *Alors, est-ce qu'il faut te croire quand tu parles de M. Piekielny ?* » Désérable pare donc l'inévitable impasse en imaginant une profession, un âge et une vie sentimentale à ce personnage que l'on peine à qualifier « de papier » dans une série de spéculations vouées, a priori, à l'échec et qu'il dément lui-même au gré de recherches où la consultation assidue de Gogol s'avère plus utile que celle de Google. À l'heure de l'automatisme des recherches sur internet, la victoire des fouilles livresques semble payer. Mais il s'agit moins d'avoir le fin mot de l'histoire concernant Piekielny (quoique…) que d'explorer l'imagination et les univers qu'offre un personnage ou une histoire de fiction en tant qu'objet d'étude dit « sérieux ». Les photographies de documents ou de rues prises par l'auteur lors de ses déplacements sont autant de preuves pour appuyer

l'aspect empirique et rationnel de cette investigation pour le moins fantaisiste.

Le double je comme devoir de mémoire

De fantaisie, le roman ne manque certes pas, ce qui ne le prive pas pour autant d'une certaine gravité lorsque sont évoqués les drames vécus par les Juifs de Vilnius, dont pourrait bien faire partie ce « certain M. Piekielny ». Sans verser dans le dolorisme ou le recueillement sentencieux, Désérable aborde la double éradication d'une partie de la population d'Europe de l'Est, d'abord physiquement sous la botte des nazis, puis moralement sous le régime soviétique avec la suppression de toute trace administrative de milliers de personnes, leur interdisant la moindre possibilité d'identification *post mortem*. Se pose donc, de manière habile sous le prétexte du cas Piekielny, le problème de la mémoire dans l'écriture et dans l'histoire. À la manière de Gary qui glissait dans ses romans le nom de ses camarades de combat disparus, Désérable envisage le roman comme lieu d'éternité, plus fiable que n'importe quel autre document ou pierre tombale : « *les registres avaient parlé ; ils n'avaient pas tout dit. Le peuvent-ils seulement ?* […] [Les hommes] *écrivent leur vie, puis c'est la vie elle-même qui se charge de tout effacer* ».

Il évoque alors ceux qu'il a connus, proches ou moins proches. Mêlant la langue de Gary (il paraphrase beaucoup) à la sienne, il se souvient notamment de son enfance, de sa mère et des ambitions qu'elle plaçait dans son aîné bien-aimé, et hisse, à l'image de Chateaubriand, son monument. Difficile cependant de laisser une trace indélébile en littérature au milieu de ses hypothèses sur Piekielny, sans cesse déjouées d'un chapitre à l'autre. Au lecteur qui, perdu par cette assertion autobiographique importante de part et d'autre de l'enquête initiale, l'accuserait de vouloir coller de mauvaise grâce la longue et trépidante expérience de l'ancien aviateur décoré avec ses petits trente ans, l'auteur s'en sort par une ingénieuse pirouette : « *Est-ce que parlant de moi, ce n'est pas de lui que je parle ?* »

Le phénomène du spin-off littéraire

On le voit, l'auteur pose des questions plus qu'il n'y répond, et son fréquent recours aux anadiploses altère quelque peu la vitalité de ses remarques. Néanmoins, il réussit à nous attacher au

François-Henri Désérable © Francesca Mantovani

sort de « *la gentille souris de Wilno* » dans ce livre que l'on pourrait rattacher au genre cinématographique tellement en vogue aujourd'hui qu'est le spin-off, ce type de récit centré sur un personnage issu d'une autre histoire. Le dernier exemple en date est *Rogue One*, hommage à la saga des *Star Wars*. Et l'on ne compte plus les intrigues dérivées des univers originellement développés par Jane Austen. Loin de l'euphorie d'auteurs de fanfictions qui sacrifient souvent la qualité d'écriture à leur enthousiasme, Désérable se montre prudent et confesse humblement demander : « *J'avais lu des milliers de pages, et à quoi bon ajouter les miennes à celle-ci ?* » Sa quête littéraire le fait toutefois côtoyer Kamel Daoud et son *Meursaut, contre-enquête* en prenant de la distance avec l'intrigue initiale proposée par Romain Gary. Il érige Piekielny au rang de mythe, en en faisant une toile de fond, potentiel idéal pour accueillir broderies et variations à l'infini. Son travail, à la fois rêveur et rigoureux, évoque également le travail d'Olivier Weller, archéologue passionné par Jacques Demy qui organise des fouilles sur les lieux du tournage de *Peau d'âne*, dans un documentaire en forme de comédie musicale qu'il signe *Peau d'âme* (2016). Pourquoi donc transcrire sur le papier ses rêves et les partager ? Désérable tranche : c'est cela, dit-il, être écrivain, « *fermer les yeux pour les garder grands ouverts,* […] *se soustraire au monde pour lui imposer sa propre illusion* ».

À la surface d'un monde

Dans* Tout un monde lointain*, Gréco, ancienne décoratrice, s'est éprise de la magnifique villa E.1027, créée jusque dans les moindres détails par l'architecte Eileen Gray et son compagnon, Jean Badovici. En bord de mer, à Roquebrune-Cap-Martin, Gréco veille sur la maison abandonnée. Un jour, elle y découvre deux jeune danseurs, Louison et Tessa, qui ont envahi les lieux. Célia Houdart voudrait nous transmettre toute la poésie et la force utopique de cet espace, mais son écriture, souvent froide et lisse, semble y résister.

par Jeanne Bacharach

Célia Houdart
Tout un monde lointain
P.O.L, 200 p., 14 €

Gréco, héroïne de ce « monde lointain », est une femme secrète, inquiète et solitaire. De sa vie, on découvre son rituel tracé avec minutie : la promenade sur le bord de mer, le café, le marché, le déjeuner frugal, « *une tranche de melon, quelques olives et petites figues de vigne* », la sieste, la lecture des journaux. Gréco est un personnage mesuré et distant, comme en retrait de soi-même. À « décoratrice », elle préfère le mot, plus opaque, d'« ensemblière ». Élevée sur les rives du lac Majeur, à Monte Verità, près du village d'Ascona, dans la petite communauté expérimentale de philosophes, d'écrivains, de révolutionnaires et de danseurs, elle vit désormais seule sur les hauteurs de Roquebrune, dans une villa bourgeoise Belle Époque, entourée de ses journaux de décoration et d'architecture.

Au creux de cette rupture entre une éducation libre et engagée et une vie actuelle rangée, Gréco apparaît comme un personnage à la fois intrigant et maladroit, d'où rayonnent de nombreuses dissonances du roman. En effet, l'inquiétude éclairée et les contradictions qui semblent traverser Gréco, l'attention délicate qu'elle porte aux paysages et aux détails, ne parviennent pas tout à fait à lui instiller la force et la profondeur d'un personnage romanesque, auquel on s'attache ou que l'on rejette avec la même vigueur. Gréco est peut-être trop réservée, trop fuyante. Ou bien serait-ce l'écriture qui, trop lointaine et distante, empêcherait la fiction de déployer ses forces singulières ?

Si Gréco regarde avec émotion les paysages, la villa E.1027 qui « l'émerveille », on ne perçoit qu'à peine les traces laissées par cet « émerveillement » : « *Gréco admira longuement les lignes, les ouvertures, les jalousies de bois, le balcon-coursive qui ressemblait à un bastingage* […]. *Même abandonnée, un peu délabrée, la villa l'émerveillait encore* ». On pourra apprécier la pudeur d'un style qui se retient, qui ne cède pas à l'émotion facile. On pourra pourtant regretter la discordance entre le désir d'écrire et d'exprimer, par exemple, l'admiration émerveillée pour un lieu, et la vision distante de celui-ci. De même, lorsque le narrateur affirme que Gréco avait « *aimé le mouvement de la vie et du monde* », on a peine à y croire.

Le mouvement de la vie de ce « monde lointain » semble s'être figé entre les pages. Les phrases courtes et simples, les mots toujours mesurés et pesés, qui suggèrent une composition élégante et moderne – à l'image des lignes de la villa E.1027 –, apparaissent aussi à certains égards comme des cadres trop rigides et sévères pour dire l'amour, l'aimantation à un espace fondamentalement mouvant, pensé par Eileen Gray comme lieu de liberté. Ainsi, lorsque Gréco décrit à Louison et Tessa l'escalier qui mène au toit-terrasse – « *L'escalier hélicoïdal qui y mène est un phare en verre et en métal* » –, l'escalier se fige dans une description sommaire, ne laissant que peu de place à l'imagination du lecteur. Si certains passages du roman reflètent toute la splendeur de la villa, l'évocation du lieu ressemble parfois à une somme rigoureuse de références à l'œuvre d'Eileen Gray : « *J'ai réédité la table d'appoint ajustable, le fauteuil Bibendum, le meuble mobile pour pantalons* ». Ce mobilier pensé par sa créatrice comme mobile, amovible et versatile – à

Célia Houdart © Jean-Luc Bertini

À LA SURFACE D'UN MONDE

l'image du miroir satellite – semble s'immobiliser pour n'être plus qu'un simple décor.

« *Et puis, j'ai toujours été attirée par les styles sophistiqués, la beauté artificielle. Warhol. Garbo. Jayne Mansfield. Les gens comme cela. Vous voyez ? Par réaction je pense.* » Gréco, par réaction peut-être à son éducation au Monte Verità, avoue aimer l'artifice et la sophistication. Ces attirances auraient pu s'entendre si elles n'avaient pas été trop souvent rapprochées par le narrateur d'une forme de superficialité. Ainsi, lorsque Gréco est décrite lisant des journaux, elle ne semble retenir que la beauté typographique et l'image des lettres du titre : « *Et elle demandait à son marchand de journaux qu'il lui mette de côté, dès qu'il le recevait,* The New York Times, *pour entretenir son anglais, mais surtout parce qu'elle trouvait particulièrement belle la typographie gothique du titre redessinée à la main par Edward Benguiat.* »

Ce traitement quelquefois superficiel du personnage de Gréco se perçoit également à travers la tendance irritante aux références et aux citations de noms d'auteurs, danseurs, écrivains, et autres modèles artistiques et esthétiques. Si les citations de la marque des bougies – « *Une bougie Rigaud. Parfum sapin de Noël. Un classique* » – ou du nom de la pâtisserie de la tarte tropézienne – « *Elle vient de chez Riviera à Monaco* » – peuvent faire sourire et inscrire avec ironie Gréco

dans un milieu riche et élégant, elles sont autant de signes et de codes convenus et excluants. Les personnages semblent en effet se définir par leur appartenance à un certain monde culturel, moins constitué d'art que de noms d'artistes : « *Ils lisaient à plat ventre sur le carrelage frais des monographies consacrées à des chorégraphes (Martha Graham, Yvonne Rainer, Lucinda Childs)*. » Les noms, qui recouvrent sans doute à eux seuls une forme de poésie, font certes rêver et danser les deux danseurs cultivés et intelligents que sont Louison et Tessa, mais ne suffisent pas à leur donner la force romanesque nécessaire. *Tout un monde lointain* prend le risque de s'enfermer dans un monde de noms et de références culturelles brillantes auxquelles tous les lecteurs ne pourront pas nécessairement se raccrocher.

Figé, ce monde lointain peine alors à prendre vie au présent. C'est « Tout un monde lointain, absent, presque défunt », pour poursuivre le vers de Baudelaire, qui se dessine. Si Gréco, Louison et Tessa semblent cultivés, ouverts aux autres, et créatifs, on peut s'étonner de l'écart entre leur rapport au monde, décrit comme sensible mais aussi passif et futile, et celui de leurs modèles : Eileen Gray à travers la villa E.1027 et les créateurs de Monte Verità. La villa E.1027 tout comme Monte Verità incarnent deux espaces utopiques vivants, créés par des artistes-penseurs, sensibles aux revendications du présent. Célia Houdart, et c'est là l'un des grands intérêts du roman, le souligne bien.

On peut pourtant regretter que la revendication politique, le désir ambitieux d'un monde alternatif, tout comme l'invention collective de nouvelles formes de vies et d'arts, ne soient portés que par les personnages d'un passé utopique perdu. La narration au présent peut ainsi incarner certaines facilités d'une postmodernité littéraire figée, qui tend à isoler le lecteur et les personnages dans des références historiques soigneusement sélectionnées et une écriture trop contemplative et mesurée. Elle ne semble pas alors parvenir tout à fait – pour un lecteur sensible aux romans qui se libèrent des modes figées – à créer un monde fictif aussi profond, créatif et vivant que celui que les personnages admirent.

D'autres vies que la sienne

Gordana, « prénom de femme rêche et jaune » *est aussi le titre d'une nouvelle que Marie-Hélène Lafon a publiée aux éditions du Chemin de Fer en 2012. C'est aujourd'hui le personnage féminin autour duquel se tisse* Nos vies, *nouveau roman de l'auteure qui explique qu'elle a toujours* « senti » *que Gordana était un* « départ de pistes, et donc, peut-être, un début de roman ».

par Gabrielle Napoli

Marie-Hélène Lafon
Nos vies
Buchet-Chastel, 182 p., 15 €.

La transformation de Gordana en *Nos vies* implique une bascule, un déplacement du regard de la narratrice qui prend une place centrale dans ce texte dédié au peintre Jacques Truphémus. Cette attention qui lui fait dire : « *pendant quarante ans je me suis enfoncée dans le labyrinthe des vies flairées, humées, nouées, esquissées, comme d'autres eussent crayonné, penchés sur un carnet à spirale* », attention exacerbée à ce qui l'entoure, lui permet de peindre, par petites touches délicates tout en maintenant une tension créatrice, ce qu'il y a de plus intime, le portrait bouleversant d'une femme.

Comment passer d'une vie dans toutes ses aspérités, celle de Gordana, qui est le point de départ du roman, à *Nos vies* dans lesquelles le lecteur lui-même se reconnaîtra ? Il faut sans doute l'émotion et la rigueur de Marie-Hélène Lafon pour réussir ce pari. Ce que l'auteure veut saisir des vies qu'elle rassemble en un unique objet, est la « *capacité de recommencement des femmes, et des hommes parfois* », ce qui à la fois terrasse et émeut cette narratrice dont l'œil toujours aux aguets donne à voir la poésie du minuscule, de

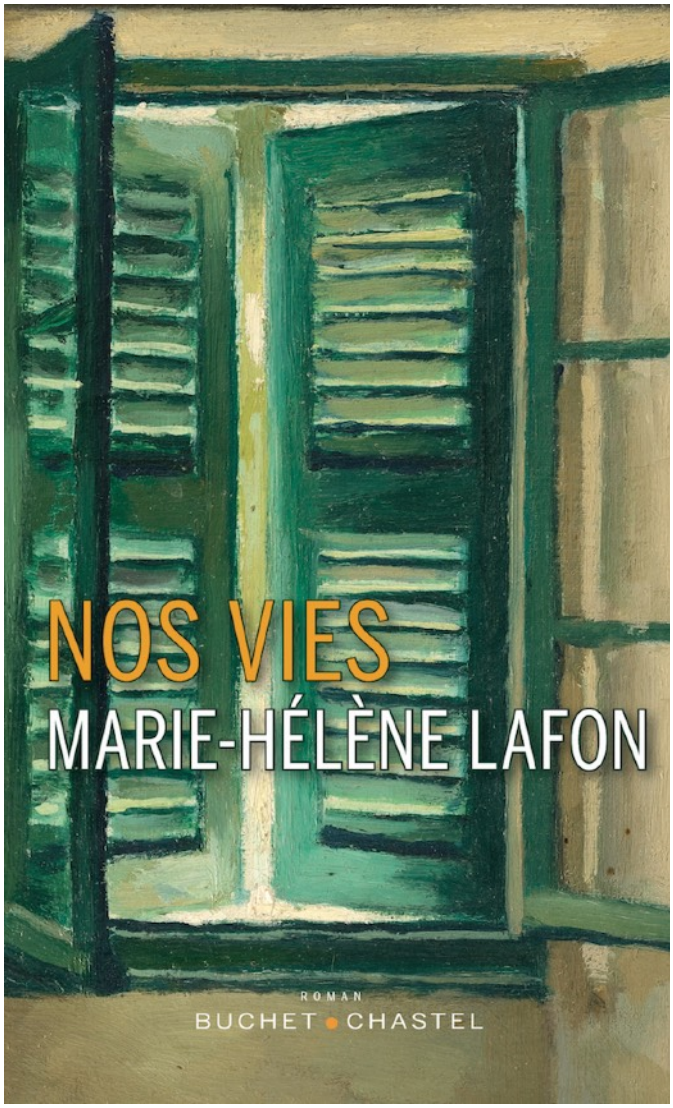
D'AUTRES VIES QUE LA SIENNE

l'invisible. C'est le caractère inépuisable des existences humaines qui saute aux yeux à la lecture de ce roman. Et la manière dont Marie-Hélène Lafon tire les fils de « nos vies » en est une preuve imparable. On pensera, inévitablement, dans les premières pages, à Annie Ernaux et à son *Regarde les lumières mon amour* (Seuil, 2014). Ne serait-ce que par la manière de décrire ce que le supermarché et ses occupants peuvent susciter d'émotion et de profondeur.

Dans ce roman exclusivement citadin (ou presque), le rythme est le mieux à même de faire saisir la brutalité et le caractère à la fois décousu et routinier des existences, et surtout et avant tout, la solitude de ces hommes et de ces femmes, pantins agités dans un décor peu propice à la rêverie. On peut remarquer combien l'auteur sait ménager la surprise du lecteur, précisément par le rythme de ses phrases. Il y a quelque chose du couperet chez elle, qui n'empêche pas la douceur, et c'est cela qui rend la lecture de *Nos vies* si particulière.

Gordana, caissière au Franprix de la rue du Rendez-Vous, la « *mal-nommée* », dans le douzième arrondissement de Paris, rassemble autour d'elle, sans le savoir, des personnages façonnés par le regard intransigeant, presque intrusif, de la narratrice, qui saura percer son secret. La ronde autour de Gordana s'agrandit au fil des plongées de la narratrice dans son propre passé. Et c'est par cette capacité à s'immiscer dans d'autres vies que la sienne, à les façonner à sa guise, que cette narratrice rendue sentimentale par les supermarchés, pourra enfin parler d'elle, du fin fond de l'épaisseur du silence qui entoure son existence. On devine bien de la tristesse dans ce silence, bien des douleurs dissimulées aux yeux d'un monde indifférent, une « *tournée des familles* » : « *ils m'effleurent, nous nous effleurons, c'est précieux, ça habille* ».

Pourtant le renoncement peut être doux et paisible : un renoncement dans lequel il suffirait de se couler jusqu'à l'inexistence, qui donne alors la capacité d'incarner ces vies qui échappent, d'en faire « *nos vies* ». Le chagrin amoureux, la disparition brutale d'un être aimé, au point de départ de ce silence épais et pourtant onctueux, n'est pas dénué de toute attache historique. C'est l'Algérie qui affleure, ce Karim avec qui « *on ne peut pas faire maison* » comme le dit la grand-mère Lucie, et toute sa famille est d'accord, « *ils le croyaient*



de toute leur peau, et c'était une douleur », cet homme aimé est « *un trou noir dans sa vie* », jusqu'à sa disparition totale qu'il n'est pas question d'éclaircir. On sent combien la narratrice est hantée par cet homme qui lui impose un silence qu'elle fait sien.

Nos vies est aussi un roman qui rend compte du temps et de la manière dont la narratrice se sent de plus en plus à côté des autres. Et il n'y a jamais d'amertume ni de tristesse, mais au contraire un défi permanent à ce piège de la rancœur. Le regard est empli de tendresse, comme lorsque, devant le collège Courteline, elle surprend « *ces rires irrépressibles, cascadés, qui secouent à l'unisson et rassemblent une grappe mouvante de filles ou de garçons oublieux du monde sous le regard interrogateur, furibard, effaré des autres, des adultes, des vieux, des gens, des tristes, des assis, des rassis*. » Aucun vent de révolte ne souffle sur cette vie justifiée dans d'autres vies que la sienne, mais une sensibilité aiguisée.

Une odyssée vers la fiction

La lecture de* Kong *laisse à la fois rêveur et légèrement groggy. Dans un état proche sans doute de la sidération des premiers spectateurs du film en 1933. Michel Le Bris essaie de faire rentrer dans les neuf cents pages de ce roman cyclopéen toute une époque : quinze années de mutations qui, au sortir de la Première Guerre mondiale, conduisent d'un monde qui offre encore des terrains de jeu aux exploits héroïques à une société globalisée où la véritable aventure devient intérieure.

par Sébastien Omont

Michel Le Bris
Kong
Grasset, 944 p., 24,90 €

Il a choisi comme hérauts de ces transformations les deux réalisateurs de *King Kong*, Ernest B. Schoedsack et Merian C. Cooper. Tout au long du roman, ils creusent « *la puissance obscure du désir* » qui pousse les hommes à se hausser au-delà d'eux-mêmes en se confrontant à l'inconnu, que ce soit par l'exploration de l'ailleurs ou par la création artistique. Michel Le Bris établit un parallèle évident entre les deux, racontant le périple de ses héros du réalisme vers l'imaginaire.

L'intrigue débute par la rencontre des deux protagonistes, à Vienne, en février 1919, dans un chapitre dont le titre est « Au commencement était la guerre ». Schoedsack et Cooper y ont tous deux participé, le premier en filmant les tranchées, le second dans l'aviation. La guerre, et plus encore le chaos qui lui succède, seront pour eux l'occasion de se comporter héroïquement. Schoedsack rejoint la Croix-Rouge, tandis que Cooper s'engage aux côtés du nouvel État de Pologne. Son avion ayant été abattu alors qu'il bombarde la cavalerie soviétique, il s'évadera d'un camp de prisonniers préfigurant le goulag.

Les deux personnages vont, au fil de leurs rencontres dans l'Europe dévastée, entre Vienne, Varsovie et Londres, mettre au point un projet commun : tenter de dire la guerre, cet abîme où l'homme se perd mais où aussi, selon une vision romantique, il peut se retrouver « *libre, splendidement libre, sans rien qui pesait* » ; ils essaient d'entrevoir le point de jonction où humanité et sauvagerie coexistent. Pour cela, il faut se mettre en quête d'altérité : la nature, l'étrangeté ou un simple regard neuf posé sur soi. Ils décident donc de « *chercher les pires endroits au monde, la nature la plus sauvage où les hommes se battent, survivent en dépit de tout, et filmer* ». Sans artifice, sans fiction.

Dans la flamboyante première moitié du livre, Cooper et Schoedsack parcourent fiévreusement les lieux de la planète encore étrangers aux Occidentaux. Ils naviguent dans les mers du Sud, échappent aux naufrageurs de la mer Rouge, atteignent la capitale du jeune Haïlé Sélassié où ils ont le sentiment de retrouver en Abyssinie « *la cour du roi Arthur* ». Ils traversent la Turquie, la Syrie, l'Irak, cherchent les tigres mangeurs d'hommes au Siam et les dernières tribus guerrières au Soudan.

L'aventure les attire autant que le cinéma. De fréquents bonds en avant de la narration font ressentir tout l'attrait de l'inconnu, la force de la découverte, l'envie d'aller plus loin, sentiments qu'ils souhaitent exprimer à travers des films. S'ils ne peuvent plus être les premiers à parcourir tel ou tel endroit, ils seront les premiers à les filmer. Cela donne deux documentaires méconnus aujourd'hui mais remarquables. *Grass* (1925) suit la migration annuelle d'un peuple de pasteurs à travers les monts Zagros, en Perse. Le franchissement à la nage d'un fleuve en crue, puis d'un col pris par les glaces par hommes et bêtes, prend des accents épiques à la Jack London. *Chang* (1927) met en scène le combat des habitants de la

Michel Le Bris © Jean-Luc Bertini

UNE ODYSSÉE VERS LA FICTION

jungle siamoise contre les forces brutes de la nature, représentées par le tigre, l'éléphant et la jungle elle-même, « *le règne absolu de la matière, ce qu'elle peut avoir de plus obscène quand elle occupe tout l'espace, vous laisse l'impression d'être dans une gigantesque digestion* », mais aussi « *le monde de l'invisible. Des forces obscures, souterraines* ». On voit se profiler ce qui va cristalliser dans le singe géant Kong : une force naturelle brute colossale, à la fois inquiétante et admirable, accompagnée d'une dimension impalpable, métaphysique, et le regret certainement que cette force soit vouée à disparaître dans le monde moderne.

UNE ODYSSÉE VERS LA FICTION

Cette première moitié du livre est aussi l'histoire d'une amitié. Le duo de héros donne sa dynamique à la narration du roman comme à leur aventure cinématographique. Schoedsack, l'artiste rigoureux et têtu, tout d'intensité intérieure, est nécessaire à Cooper, l'homme d'action aux rêves plus grands que nature. Et vice versa. Le duo se fait souvent trio avec l'adjonction d'une femme qui place les deux hommes en déséquilibre ; on sait que le déséquilibre fait avancer.

Roman d'une époque, *Kong* évoque les bouleversements des années 1920 et les relie implicitement à la nôtre. Avec Marguerite Harrison, journaliste et amante-amie de Cooper, la soif de découverte s'applique au nouveau monde géopolitique issu de la guerre, et principalement à la Russie soviétique. Dans ses premières années pleines de bruit et de fureur, des rêves naissent et s'effondrent sur les différentes parcelles de son immense territoire. L'anarchiste Makhno, les nationalistes ukrainiens de Petlioura, le baron fou von Ungern-Sternberg et son empire asiatique traversent au galop la fresque de *Kong*. Ils ne font que passer, mais y laissent leur empreinte.

Quant à la Turquie nouvelle de Kemal, on voit surtout sur quels monceaux de cadavres elle s'est construite. Avec Schoedsack, on assiste aux massacres de Smyrne en 1922, où la population civile chrétienne eut le choix entre l'incendie, la noyade et les mitrailleuses. Les personnages passant par Adana, haut lieu du génocide arménien, la mémoire des convois promis à toutes les exactions et à la disparition dans le désert syrien passe également. Dans la deuxième partie du livre, l'administration Hoover réprime violemment des manifestations de vétérans de la Première Guerre mondiale réclamant leurs pensions. Michel Le Bris n'insiste pas, mais, dans un roman susceptible de toucher un large public, c'est un de ses mérites que de rappeler le sens de l'Histoire et certaines des racines de notre monde actuel.

On a été porté par la première moitié de *Kong* comme par un fleuve puissant, comme le Karun franchi par les Bakhtiari, comme la cavalerie de Boudienny ou de Makhno. Cooper et Schoedsack, héros romantiques hantés par la guerre et la mort, francs-tireurs obstinés, ont réussi à faire reconnaître leurs films. Hollywood leur tend les bras, mais après une expérience mitigée le raide Schoedsack repart dans la jungle de Sumatra filmer les orangs-outangs. Cooper se retrouve seul. Le courant s'apaise, le roman bascule.

La violence, toujours présente, est plus feutrée, intériorisée. C'est celle de la crise de 1929 ; des silhouettes grises, fantomatiques, traversent de temps en temps l'arrière-plan. Celle aussi du monde des affaires, telle qu'on la voit à travers l'essor de l'aviation commerciale. L'aventure se retire : Lindbergh vainqueur de l'Atlantique ou Mermoz franchissant les Andes font un petit tour, mais le véritable acteur de cette nouvelle ère, à laquelle Cooper l'aviateur participe en tant que dirigeant de la Pan Am, est Juan Trippe, le président de la compagnie. Ses méthodes ? Pressions, manipulation, trafic d'influence, publicité mensongère, concurrence déloyale, corruption.

Mais le récit se concentre sur la fabrication de *King Kong* et d'un autre film tourné par la même équipe, *Les chasses du comte Zaroff*, qui est comme le double discret du projet démesuré au singe géant. *Zaroff* est présenté comme le film de Schoedsack, alors que *King Kong* serait celui de Cooper. Celui-ci, devenu producteur à la RKO, se bat pour faire advenir sa vision. De l'Europe en guerre, des monts Zagros, le terrain de lutte s'est déplacé à Hollywood.

La narration se fait prométhéenne quand il faut inventer et mettre en œuvre les effets spéciaux qui permettront d'animer un gorille de neuf mètres de haut au milieu de personnages humains. Le film sera entièrement tourné en studio : l'artifice prend le relais du réel comme moyen d'expression. Ainsi, Michel Le Bris nous raconte la naissance d'un certain cinéma, omniprésent à notre époque. De *Star Wars* à *La planète des singes*, du *Seigneur des Anneaux* à *Game of Thrones*, on peut y voir le développement d'un imaginaire fictionnel, prenant dans une certaine mesure le relais des mythes pour tenter d'exprimer ce qui ne peut être dit directement. Si la guerre était à l'origine de l'intrigue, le récit, lui,

UNE ODYSSÉE VERS LA FICTION

s'ouvrait sur une conférence de Conan Doyle où étaient projetées quelques images du film en train d'être tiré de son roman *Le monde perdu*. Présentées sans préambule, ces images sont reçues par les spectateurs comme réelles : des dinosaures bougent sur la scène. On ne saurait mieux affirmer le pouvoir de la fiction, et sa faculté à représenter le réel (ici disparu).

Alors que le monde a été réduit par le développement de l'aviation – Cooper se voit devancé dans le survol du dernier désert inconnu de la planète –, l'exploration semble devoir se replier sur l'imaginaire, devenir intérieure. Roman d'aventures au souffle puissant, *Kong* raconte également la période où finissent les aventures. La création fictionnelle permet à Cooper, en même temps réalisateur et producteur, tête brûlée et patron, aventurier et dirigeant de compagnie aérienne – et donc agent de la disparition des aventures –, d'exprimer ses contradictions, ses déchirements.

Ainsi, le roman dans son ensemble peut se lire comme l'histoire d'un parcours artistique : comment, en essayant de dire le trou noir de la guerre, deux réalisateurs en viennent, de tâtonnement en intuition, de questionnement en réflexion, de film en film, à imaginer un singe géant capable de se laisser séduire par une belle blonde, dans ce qui est en même temps « *un film d'épouvante et un conte de fées* ». Michel Le Bris réussit le pari d'un livre aussi large que possible, d'un « roman du réel », selon l'expression de ses héros, pour dire ce qui pousse les hommes à se lancer dans des entreprises déraisonnables, comme un film avec un singe de neuf mètres de haut, ou un livre sur un film avec un singe de neuf mètres de haut. Les personnages tournent pendant neuf cents pages autour de ce qui fait l'essence de l'art. Ils s'en approchent le plus quand le producteur Jesse Lasky dit à Ernest Schoedsack, à propos de *Grass* : « *Raté, oui, un peu* […]*, tous les grands films, tous les grands romans le sont. Parce qu'ils essaient de dire quelque chose d'indicible* ». On peut l'appliquer à *Kong*.

Dynastie dispersée

***Un paysage de montagne, un sentier parmi les arbres et les genêts, un inconnu vêtu d'une peau de mouton et chaussé de bottes de cavalier. On est au milieu du XIXe siècle, au Liban, et l'homme qui s'avance s'appelle Khanjar Jbeili. Il est « l'empereur à pied », personnage légendaire et fondateur d'une dynastie dont on nous conte l'histoire, jusqu'à nos jours. C'est un héros imaginé par Charif Majdalani, dans la lignée de Chakib Khattar, chef de clan du* Dernier seigneur de Marsad *ou de Skandar Hayek, dans* Villa des femmes.**

par Norbert Czarny

Charif Majdalani
L'empereur à pied
Seuil, 398 p., 20 €

Si l'on fait référence aux précédentes figures créées par le romancier libanais, il faut toutefois préciser d'emblée les différences entre ce roman et les deux précédents. Leur cadre était, de façon presque exclusive, le Liban à partir des années cinquante. Des incursions dans l'espace du Moyen-Orient étaient possibles, mais le centre était un quartier ou une maison et leurs habitants. Or ici, une règle établie par Khanjar change tout : parmi ses descendants, un seul par génération sera autorisé à se marier et à avoir des enfants. Ses frères ou sœurs l'assisteront dans la gestion des biens. Cette règle presque sacrée sera observée très longtemps et enverra les Jbeili à travers le monde. À chaque génération, l'un d'entre eux part très loin : Zeid dans le Mexique du début du XXe siècle, Chehab, son

Charif Majdalani © Hermance Triay

DYNASTIE DISPERSÉE

cousin, jusqu'en Chine, pendant la guerre civile russe, Naufal dans l'Europe de l'après-guerre, du Paris de la Libération à la Grèce des maquis communistes, vers 1948. Ces périples, ces aventures lointaines, racontent l'histoire d'un peuple de voyageurs, d'errants ou de fugitifs. Le Liban, comme bien des pays des bords de la Méditerranée, est une terre d'explorateurs, d'aventuriers et de fondateurs

L'autre grande différence entre le cycle qui s'est achevé avec *Villa des femmes* et ce roman tient au narrateur. Il était unique dans les précédents romans, et sa fonction de confident du maitre, dans le dernier roman du cycle, permettait de saisir l'espace, le temps et les êtres d'un seul tenant. Ici, la narration est « éparpillée ». Est-ce un lézard, un épervier ou l'âme des Ménades qui raconte la légende du fondateur de la dynastie Jbeili ? ou bien un chat ? une mouette ? Le romancier joue des perspectives, des angles qu'un tel regard propose. Avant que la narration, le conte devrait-on dire, soit partagée entre Chehab en 1934 et Raëd de nos jours. On passe de l'un à l'autre à travers une ellipse temporelle, on glisse dans le temps, sans changer d'espace. C'est en effet installé à une terrasse dans la demeure des Jbeili, dans l'arrière-pays, que le narrateur écoute le récit de Chehab. Puis le fils de ce narrateur invisible écoute Raëd. Les héritiers Jbeili s'appuient aussi sur les propos d'autres témoins, comme Catherine Rassam, mère de Raëd, de Lotfi, chauffeur du puissant Fayez, soudain ébranlé par la maladie, ou sur les lettres de Zeid, relues et triées par son cousin Chehab.

Ces multiples points de vue ne prêtent jamais à confusion. Au contraire, ils mettent en lumière les événements, donnent l'image première, puis corrigée, montrent ce que l'Histoire a retenu, ce que les contemporains ont cru, pour révéler ce

qu'il en était réellement. L'écriture ample, les périodes classiques qu'emploie le romancier, contribuent à ce jeu de dévoilement, de suspens. On croit ainsi savoir ce qu'il en était, par exemple, de la relation glaciale entre Zeid et son épouse Patricia et surtout comprendre la mort de Mattéo, frère ombrageux de Patricia et témoin de leur première rencontre clandestine. Le temps, les récits, rétablissent une possible vérité. Cet art de raconter, de créer la légende, est une constante de ce roman foisonnant, qui rappelle Dumas par bien des aspects.

Mais pas seulement. On sent ce que Charif Majdalani doit à Conrad ; il raconte le voyage de Chehab, de Beyrouth à la Chine, à la recherche de l'ataman Pémerguine, chef de guerre pourchassé par les troupes de l'Armée rouge, traqué par un général chinois à la solde de la Tchéka. La traversée de l'Iran, du Kazakhstan, fait rêver. Les pages consacrées aux massacres commis par les Cosaques ou des bandes de pillards font de Chehab un contemporain de Marlow, poursuivant Kurtz dans *Au cœur des ténèbres*. Charif Majdalani aime la littérature épique. Si, dans *Villa des femmes*, le retour de Hareth vers Beyrouth rappelait celui d'Ulysse dans sa patrie, les départs des Jbeili qui n'ont pas le droit de se marier sont autant d'aventures possibles. Énée ? Abraham ? Nos héros européens de romans picaresques ? On choisira.

Ces personnages ont des points communs : ils ont passé leur enfance à lire : « *sous des dehors remuants et aventuriers,* [ils] *étaient des rêveurs et des contemplatifs* ». Beaucoup aiment les femmes, la séduction, la conquête, voire le risque. Naufal est l'amant d'une riche Italienne mariée à un diplomate et cache à peine cet amour. Il a quitté le Liban et sa demi-sœur Chadia pour éviter le scandale d'un inceste. Il meurt… d'amour, dans le maquis grec. On pourrait en dire presque autant de ses oncles, dont la beauté fait tourner les têtes, à Beyrouth et ailleurs.

La mort frappe souvent, accidentelle, liée à la vitesse, ou violente comme une fatalité, liée à la guerre aussi. À partir de 1974, le pays en connaitra plusieurs. Ce qui, paradoxalement, n'exclut pas l'enrichissement de certains, les vertiges de la spéculation immobilière, dans la capitale, sur la côte, et dans la montagne que l'empereur à pied voulait préserver comme un

sanctuaire. On lira avec beaucoup d'intérêt, comme on lit du Balzac, les pages sur la rivalité entre Ghazi, l'ainé mafieux, intrigant, désireux de faire de l'argent vite et avec n'importe quoi, et Raed, son frère, d'abord proche de la gauche et des Palestiniens, devenu gardien de la maison Jbeili, de ses biens, de ses valeurs matérielles comme morales.

L'empereur à pied est un roman généreux, dont les nombreuses péripéties nous entrainent, nous surprennent, nous émeuvent. C'est aussi et surtout le roman écrit par un amoureux de la langue française, de sa poésie qu'il cite, évoquant ici des « *fleuves impassibles* » non loin du Caucase ou des tentes, « *au milieu de monts arides que les soleils matinaux teignaient de pourpre et d'argent et que les soleils matinaux teignaient de pourpre et d'argent* ». On pourrait y voir une parodie, on comprendra l'hommage. Majdalani, comme Patrick Deville qu'il cite dans un exergue, voyage avec des passagers clandestins (ou pas) qu'ils nomment ou citent : Alexis Léger rencontre Chehab, Cendrars et son Sutter, héros de *L'or* sert de modèle à l'arrivée de Khanjar dans son nouveau fief, dans la montagne. Ce sont là des signes, des gestes d'amour : les livres sont nos messagers à travers le temps et l'espace, sans frontières.

Nécromancie

Jean-Luc Outers © Francesca Mantovani

Afin d'évoquer certaines ombres qui lui sont chères, Jean-Luc Outers a choisi une procédure de nécromant, en allant cueillir l'âme légère ou supposée telle des défunts au moment précis où elle s'échappait à ses yeux, pour le hanter, du cercueil où nous reléguons nos morts dans le but d'éviter qu'ils n'encombrent notre horizon.

par Maurice Mourier

Jean-Luc Outers
Le dernier jour
Avant-propos de J. M. G. Le Clézio
Gallimard, coll. « L'Infini », 141 p., 14,50 €

Mais l'amateur d'art, lui, non seulement accepte de se laisser encombrer, mais il fait tout pour être envahi par les ombres. Et comme Jean-Luc Outers est un écrivain belge, c'est d'individualités issues de son pays si riche en œuvres singulièrement marquées, en peinture et en littérature notamment, par une imagination où la cocasserie se mêle au macabre avec naturel, qu'il évoque les dernières heures.

Six disparus, dont cinq sont des artistes, posent ainsi pour nous, d'abord dans leur appareil funèbre peu d'instants avant qu'on les enterre ou qu'on les brûle, puis émergent plus ou moins gaillards de cet au-delà où ils viennent d'entrer, et il leur arrive alors de rejouer quelques scènes auxquelles le greffier narrateur a été mêlé de plus ou moins près (ou bien pas du tout).

À l'un de ces fantômes est réservé un traitement à part, au seul non-créateur, un haut fonctionnaire de la culture sous les ordres de qui l'auteur a servi. C'est l'unique portrait traité dans un ton semi-sarcastique, où se lisent à la fois l'admiration pour l'efficacité et le désintéressement d'un grand commis et une pointe d'agacement bienveillant devant ses manies prêtant à sourire. L'unique aussi qui s'achève sur un coup de théâtre déconcertant faisant penser à une fantasmagorie de Robert-Houdin.

Les autres sont loin d'être des inconnus, d'Henri Michaux qui ouvre la parade à Hugo Claus qui la clôt. Devant nous, ils quittent un moment la réalité figée de leur dépouille pour, non pas revenir à la vie, mais reparaître sur la scène fictive du souvenir, où ils retrouvent un peu de leurs couleurs et s'ébattent, suffisamment vivants pour qu'on puisse, guidé par l'auteur, apprécier à nouveau la chair de leurs livres ou celle de leurs films, mais toutefois jamais vraiment éloignés de la forme rigide où ils gisent désormais.

Étrange impression, pas si lointaine – une sorte d'extase du morbide – de celle que nous fait éprouver l'extraordinaire séquence de *Locus Solus* où Raymond Roussel imagine que divers défunts revivent – chaque fois identique en un spectacle que leur manipulateur, Mathias Canterel, rend à son gré quasi permanent – tel ou tel épisode, généralement sombre, de leur existence passée.

Une résurrection factice en bocal de verre : voilà qui sauve toute nécrologie de son usage conventionnel et mondain, transformant en nécromancie la pratique littéraire de Jean-Luc Outers, et conférant une unité paradoxale à quelques textes apparemment nés de la seule actualité mais surtout de l'encre douce-amère d'un compatriote d'artistes aussi angoissés et bouffons que Félicien Rops, James Ensor, Michel de Ghelderode, funambules au-dessus du gouffre.

Prévert et son éditeur

Prévert n'aimait pas beaucoup écrire à ses amis et relations. Il préférait les rencontrer, leur téléphoner ou leur envoyer un de ses collages, pratique à laquelle il s'est adonné à partir de 1943. Rien de surprenant, donc, à trouver surtout, dans cet épais volume, des lettres de Bertelé à Prévert, de 1946, date de la sortie de* Paroles*, à 1973, année de la mort de Bertelé, mais aussi celles de quelques autres correspondants liés à l'édition des livres, comme Guy Schoeller ou Gaston Gallimard, entre autres.

par Danièle Gasiglia-Laster

René Bertelé et Jacques Prévert
Éditer Prévert
Lettres et archives éditoriales, 1946-1973
Édition établie, présentée et annotée par Delphine Lacroix
Gallimard, 518 p., 32 €

À ces lettres s'ajoutent de nombreux documents (textes de Bertelé, articles de presse, archives éditoriales) souvent intéressants. De Prévert nous avons quelques rares réponses à Bertelé, courtes, et heureusement les nombreux collages qu'il lui a adressés, la plupart du temps agrémentés d'amicales dédicaces. Ces lettres et archives témoignent en tout cas du dévouement d'un homme convaincu du talent de son auteur, qui s'est efforcé tout au long de sa vie de le stimuler, de le pousser à écrire et à publier, de lui rendre toutes sortes de services dignes du plus fidèle des amis.

Avant 1946, Prévert a écrit de nombreux textes : pour des revues, pour le groupe Octobre, pour des recueils collectifs (notamment *Le cheval de trois* avec André Virel et André Verdet et plusieurs éditions d'*Histoires* avec André Verdet). *Paroles*, qui reprend un grand nombre de ces textes (mais pas tous, loin de là), est le premier livre de Prévert signé de son seul nom et marque la consécration en tant qu'écrivain de celui qui, jusqu'alors, était surtout connu comme scénariste. Prévert serait-il devenu l'auteur de tant de livres s'il n'avait pas rencontré Bertelé ? Nul ne le saura jamais mais il est certain en tout cas que l'éditeur a donné l'impulsion décisive en lui proposant de rassembler ses textes et de les publier dans sa petite maison, Le Point du Jour. Malgré le succès de *Paroles*, Bertelé connaît de graves difficultés financières et obtient en 1949 d'être racheté par Gallimard, tout en gardant, comme il le souhaite, une grande responsabilité au sein de ce qui paraît au Point du Jour. C'est donc lui qui continue à publier Prévert.

Le livre fourmille de renseignements peu connus, voire inconnus, sur la genèse des œuvres, il permet de combler quelques vides, précise certains détails. On dit parfois que Prévert et Bertelé se seraient rencontrés au moment où le poète fréquentait les surréalistes. Or, dans un texte inédit intitulé « Mon aventure avec Jacques Prévert », Bertelé confirme que c'est bien à Nice et à Antibes, vers 1941-1942, qu'il a fait la connaissance de Prévert, souvenir probablement marquant et qui a de fortes chances d'être exact. Ce même document complète le témoignage de Prévert sur les circonstances qui ont préludé à la publication de *Paroles*. On sait que Robert Clavel, croisé par Prévert boulevard Saint-Germain, l'informa de la volonté de Bertelé de publier ses textes dispersés. On sait moins qu'un dîner chez Clavel permit aux deux hommes de se revoir et de discuter du projet. On apprend aussi que la conception du livre ne se fit pas sans mal : « *un an de pourparlers… agressifs, difficiles… irritants parfois : Jacques Prévert voulait et ne voulait pas* ». Mais, « *la période de "défiance" réciproque passée* », les deux hommes ont appris à se connaître et à s'apprécier et l'éditeur est devenu un ami.

Au début, tout n'est pas rose pourtant dans cette amitié qui se forge peu à peu. Prévert n'est pas du genre à se laisser apprivoiser d'emblée ni à se laisser dicter ce qu'il n'a pas envie de faire, et la susceptibilité à fleur de peau de Bertelé (c'est en

Collages de Jacques Prévert à René Bertelé. Coll. particulière C. Fatras / Succession Jacques Prévert

PRÉVERT ET SON ÉDITEUR

tout cas l'impression qu'il donne) s'accommode mal de certaines rebuffades ou refus. « *Prévert insupportable et de plus en plus paranoïaque. Impossible de serrer avec lui une question de près… Déjeuner très pénible – je le sens hostile, agressif. Je suis l'éditeur* », écrit Bertelé dans son journal le 12 septembre 1946. Mais il ne peut s'empêcher d'être ébloui par le brillant causeur : « *Quelques phrases magnifiques dans son monologue ininterrompu : "On dit que je m'enivre… mais non, je suis intoxiqué par la vie…". "Je n'ai même plus envie de les insulter… Ça leur*

PRÉVERT ET SON ÉDITEUR

fait plaisir" ». Et des années après, il parle de leur rencontre en termes plus que chaleureux : « *Jacques Prévert a été pour moi une rencontre – au sens amoureux de ce mot*. »

L'anticonformisme de Prévert choque dès le départ. Bertelé explique à son auteur que la sortie de *Paroles* a été retardée parce que deux distributeurs pressentis se sont récusés « *pour des raisons religieuses ou morales* ». Mais le succès du livre assure un temps des revenus assez réguliers à Prévert car le livre est publié dans quantité d'éditions différentes. Il y a même un projet – qui n'aboutira pas – de publication de quelques textes accompagnés de dessins de Picasso. Par la suite, Bertelé n'aura de cesse de proposer à Prévert de faire des livres. L'envie de l'éditeur de concevoir un petit volume avec des scénarios et des sketchs n'a pas été retenue, Prévert ayant peut-être trouvé le projet trop uniforme, lui qui prendra toujours grand soin de mêler les genres. En 1949, Bertelé lui écrit qu'il a envisagé, avec Pierre Prévert, la réalisation d'un film inspiré par les principaux textes de *Paroles*. Mais cette idée ne verra pas non plus le jour. Bertelé n'hésite pas à faire des suggestions précises : par exemple, donner à un nouveau recueil le titre *Vrac* et le monter comme un film. Prévert semble avoir opté pour *Spectacle* et préférer, là encore, mélanger les genres puisque le « Programme » de ce spectacle sera composé de dialogues, d'un scénario, de chansons, d'un Tour de chant, etc. Mais le plus difficile pour l'éditeur semble être d'obtenir des textes de Prévert dans des délais brefs. Des mois après la signature du contrat de ce qui deviendra *Des bêtes* (1950), la photographe, Ylla, se plaint que le livre ne paraisse pas. Bertelé doit lui expliquer que le commentaire de Prévert qui doit accompagner ses clichés ne lui est pas encore parvenu.

Ce n'est qu'à partir de juillet 1950 que Bertelé tutoie Prévert dans ses lettres. Grand pas en avant, semble-t-il, dans leur amitié et dans leurs relations qui deviennent plus intimes. Bertelé est accueilli chez Prévert quand il va le voir dans le Midi et garde des souvenirs chaleureux de ses séjours chez Jacques, Janine et Michèle Prévert. Il ne s'occupe pas seulement de l'édition de ses livres. En 1948, Prévert est tombé d'un studio de la radiodiffusion française en s'appuyant sur une porte-fenêtre ouvrant sur l'extérieur et, après une chute sur le trottoir avec fracture du rocher, il est resté plusieurs jours dans le coma. La longue convalescence obligée à Saint-Paul-de-Vence l'a forcé à refuser de nombreuses propositions et il a demandé des dommages et intérêts à la RTF. Bertelé, assisté de Pierre Prévert, fait les démarches pour lui auprès d'un avocat et décharge Jacques d'une grande partie de cette corvée administrative. Il fait engager Margot Capelier, ancienne du groupe Octobre, pour assister Prévert : à Saint-Paul-de-Vence, sous la dictée de l'écrivain, elle tape les textes destinés à *Spectacle* et tient Bertelé au courant de l'avancée du travail. On apprend que Prévert signe, le 5 juin 1951, 20 jours avant l'achevé d'imprimer de *Spectacle*, un contrat d'édition pour un livre qui doit s'appeler *Roman*. Mais le livre ne paraît pas en fin d'année comme prévu et Bertelé s'inquiète. Il faut dire que Prévert est très sollicité, chez Gallimard et ailleurs : il fait paraître notamment la continuité dialoguée de son scénario pour Cayatte, *Les amants de Vérone*, en 1948, travaille à *La bergère et le ramoneur*, dessin animé de Paul Grimault, qui deviendra *Le roi et l'oiseau*, à une adaptation de Simenon pour Carné (non signée), *La Marie du port* (1949), publie à la Guilde du Livre en 1951 et en 1952 *Grand bal du printemps* et *Charmes de Londres* accompagnés de photos d'Izis, sans compter *Des bêtes* (1950), *Spectacle* (1951), *Lettre des îles Baladar* (1952) qui paraissent chez Gallimard, pour ne donner que quelques exemples de cette production foisonnante et variée.

Les demandes incessantes de Bertelé à Prévert, pour qu'il lui envoie des textes en vue des grands recueils, pourraient laisser supposer que l'écrivain est un paresseux qu'il faut sans cesse stimuler, relancer. Mais quand on voit ce qu'il écrit et publie tout au long de sa vie, on se dit qu'il a certes réussi à assurer la subsistance de sa famille grâce à ses livres, mais au prix d'un travail incessant, sans doute harassant. D'autant plus que, depuis l'accident de 1948, si l'écrivain a gardé intacts son esprit frondeur, sa verve, son imagination et son humour, sur le plan physique il n'est pas toujours au mieux de sa forme et connaît des accès de fatigue et autres soucis de santé. Jeanne Witta, qui à son tour est envoyée par Bertelé à Saint-Paul-de-Vence au début de l'année 1954 pour taper les textes de Prévert et l'assister (il travaille à ce moment-là à ce qui deviendra *La pluie et le beau temps*), renonce à la tâche car elle voit à quel point son ami est à bout de force : « *Jacques est malade. À chaque changement de temps, il se plaint d'affreuses douleurs dans les os et travaille si lentement que je désespère un peu et ai décidé de rentrer à Paris* […]. *Je ne me*

PRÉVERT ET SON ÉDITEUR

suis jamais autant fait horreur que le jour où il s'est endormi devant sa table, le porte-plume à la main ». On ne peut cependant reprocher à Bertelé cette insistance : lui-même doit rendre des comptes à Gallimard quand les dates indiquées dans les contrats ne sont pas respectées. Il ne perçoit pas de salaire mais simplement un petit pourcentage sur ce qu'il publie au Point du Jour. Ayant lui-même à faire face, souvent, à de graves difficultés financières, il essaie d'aider au mieux Prévert quand celui-ci est aussi à court d'argent, en demandant pour l'écrivain des avances à Gallimard. Rôle difficile, donc, que le sien, mais on voit que son affection, son admiration et son dévouement n'ont fait que croître avec le temps. De son côté, Prévert reste indemne de tout compromis. Il refuse des propositions certainement très intéressantes sur le plan financier quand elles ne lui plaisent pas.

Fasciné par les collages de Prévert, Bertelé fera tout pour les faire connaître. Il écrit en 1957 un très beau commentaire de ces « images » à l'occasion de leur exposition chez Adrien Maeght. Delphine Lacroix a eu la très bonne idée de le reprendre en fin de volume car Bertelé a compris à quel point cette part graphique de l'œuvre était un prolongement de celle écrite et poursuivait le « même jeu » : « *c'est-à-dire celui des rencontres inopinées, des voisinages imprévus, des dépaysements, des complicités ; c'est-à-dire celui qui consiste à intervenir dans un certain ordre établi, à le provoquer, à l'éprouver, à le bousculer, pour nous proposer une réalité nouvelle, douée de tous les pouvoirs de l'évidence* ». Nombreux sont les collages reproduits dans ce livre, le plus souvent destinés à René Bertelé. On y découvre également des photos rarement vues, comme celle de Savitry qui a pris sur le vif « *la confection des masques pour l'adaptation du* Dîner de têtes *à la Fontaine des Quatre Saisons* » et des dessins de Prévert, notamment celui de la p. 118, dédicacé à Bertelé, fait de têtes mêlées constituant un étonnant ensemble rappelant certains dessins de Michaux mais avec une touche très personnelle.

On l'aura compris, ce gros volume est indispensable à quiconque veut pénétrer dans les coulisses de l'édition des livres de Prévert. Delphine Lacroix a patiemment et rigoureusement ordonné et annoté ces archives.

Un retour compliqué

Un flacon d'encre violette, une enveloppe kraft, un chèque pas entièrement libellé : ces trois objets sont au cœur de* Trois jours chez ma tante, *le nouveau roman d'Yves Ravey. On ajoutera quelques personnages : une tante très riche, un neveu pas très clair, une ex-épouse plutôt manipulatrice, et on aura compris que le suspense nous tiendra jusqu'à la dernière page. Mais pas que le suspense.

par Norbert Czarny

Yves Ravey
Trois jours chez ma tante
Minuit, 192 p., 15 €

La marque Ravey, c'est la sécheresse de l'intrigue, l'économie de la langue, l'absence d'adjectifs et donc de sentiments « lisibles ». Ce roman ne déroge pas à ces quelques règles. Ajoutons un étonnant usage du discours direct et de l'interrogation indirecte pour laquelle, de façon systématique, Ravey brise les constructions attendues. Sans doute pas par hasard.

Et puis, comme le dit la quatrième de couverture, comme le dit aussi Marcello Martini, narrateur et héros de cette histoire : « *ça commence très fort* ». Depuis vingt ans, Marcello vit au Liberia. Il y dirige une école pour des réfugiés, victimes de la guerre civile qui a sévi dans ce pays du temps de Charles Taylor. Il reçoit pour ce faire l'aide du HCR et attend une visite d'un inspecteur de cette organisation, pour le samedi. Mais, entretemps, il doit passer trois jours en France pour retrouver Vicky Novak, sa tante, et apprendre une mauvaise nouvelle : elle suspend les virements mensuels qu'elle lui adressait. Et pire : elle veut aller chez son notaire, accompagnée de Marcello, pour le déshériter. Il a donc trois jours

Yves Ravey © Jean-Luc Bertini

UN RETOUR COMPLIQUÉ

pour l'amadouer, ou tempérer sa décision. Elle habite Le Palais d'Asclépios, une résidence pour personnes âgées, tout en ayant gardé le grand appartement de la place Kléber, à Lyon, dans lequel habitait Marcello avant son départ précipité pour Monrovia.

Il a en effet fui, muni d'un passeport qu'elle a réussi à lui obtenir en moins de vingt-quatre heures. Entretemps, le directeur financier de la fondation Novak, un certain Walter, se faisait arrêter à la frontière suisse après dénonciation anonyme, avec un sac rempli de billets. Marcello n'est sans doute pas étranger à l'affaire et sa

UN RETOUR COMPLIQUÉ

disparition élude des questions délicates. Vingt ans après, les questions n'ont pas trouvé de réponse et Marcello est mieux placé que quiconque pour le savoir. Il a laissé une enveloppe kraft dans un coffre, elle contient des pièces compromettantes. Il est urgent de les récupérer, comme il sera urgent que la tante, le troisième jour de sa visite, après l'avoir déshérité, remplisse quand même le chèque à son ordre. Mais elle tient à le remplir avec un stylo plume rempli d'une encre violette dont elle ne dispose plus à la résidence. Marcello aura toutes les peines du monde à en retrouver, et à la lui apporter pour que ce chèque puisse être encaissé.

« *La combinaison à douze chiffres, droite… gauche… de mémoire. La moindre erreur et la serrure se bloque. Chaque manipulation, un léger déclic : enfin le coffre s'est ouvert.* » Cette description du coffre-fort qu'ouvre le narrateur, on pourrait la lire comme une métaphore : Yves Ravey écrit comme on ouvre un coffre-fort, tous les déclics importent et exigent de la minutie, de l'attention, de la patience. Cette image du coffre-fort est aussi celle qu'utilise Lobo Antunes, le grand romancier portugais, pour expliquer son style. Il est attentif à chaque déclic.

Ici, le déclic ce sont les objets dont la présence insistante nous empêche de « lâcher » la lecture, c'est aussi l'entrée en scène des personnages, tous plus tordus les uns que les autres. Tordus ou sournois, c'est le mot. Commençons par la tante, Vicky Novak. Elle n'a rien perdu de son assise, de son autorité sur les siens, de son pouvoir. Elle est lucide, assez en tous cas pour percer à jour les intentions de ceux qui l'entourent : « *Le loup sort du bois* », dit-elle en songeant à son neveu venu la voir. Elle a connu la guerre, a été spoliée et déportée. Elle a lutté pour recouvrer ses biens. Elle a ses affidés, ses serviteurs. Walter a été l'un d'eux. D'abord ami de Marcello. Ils se sont rencontrés dans un train ; Walter avait volé le billet d'un passager. Il est devenu l'amant de Lydie, l'ex-épouse de Marcello, qui a été le dernier à le savoir.

L'arrivée de Lydie est une surprise, plutôt mauvaise pour le narrateur : elle entre dans l'appartement de la place Kléber au moment où il cherche à cacher l'enveloppe kraft trouvée dans le coffre. Elle lui apprend qu'il a eu une fille, Rebecca, et qu'il doit la reconnaître, voire payer une pension à titre rétroactif. Lydie a su plaire à Vicky Novak, assez pour que la vieille dame couche le nom de Rebecca sur son testament. Et que penser de Paméla, auxiliaire de vie chargée, exclusivement de la vieille dame ? On la sent attentive, sinon attentionnée. On la retrouvera, elle aussi place Kléber, jetant Marcello dans un embarras qu'il aurait pu s'épargner.

Malmené par sa tante et son ex-épouse, menacé par l'auxiliaire de vie qui sait certaines choses, Marcello n'a aucun secours à attendre de Monrovia. Ce d'autant qu'il entretenait quelques liens avec Charles Taylor, le bourreau de son pays… En ce temps pressant, les communications téléphoniques avec Honorable, son assistant sur place, n'ont rien de rassurant. L'argent manque, ses dettes s'accumulent, et la visite du HCR a été anticipée sans que Marcello ait eu le temps de cacher certaines réalités. Bref, un piège se referme et la fuite d'il y a vingt ans n'aura fait que retarder un dénouement inévitable.

Trois jours chez ma tante décrit un engrenage dont tous les rouages sont conçus pour broyer. Marcello est prisonnier de son passé, il se trouve prisonnier à Lyon, entouré de femmes (pour l'essentiel) qui le tiennent comme on serre une proie, et le retour à Monrovia, s'il a lieu, ne promet rien de bon. Comme souvent dans les romans de Ravey, l'argent qui sépare en classes ou qui manque et qu'on essaie par tous les moyens de se procurer est le moteur. Et la culpabilité, la mauvaise conscience. Ici, c'est le souvenir de la mère défunte, enterrée à Hermenoncourt en l'absence de Marcello, qui suffit à la tante pour l'empêcher de rester en paix. L'argent, la famille, les dettes de toutes sortes… Au fond rien de neuf, sinon la jubilation qu'on a à lire les variations Ravey sur ces thèmes essentiels.

Le jazz, c'est la musique de Jacques Réda, c'est son rythme, son état de grâce. Sa vitamine C. La vitalité même de sa poésie. Même si cet ouvrage est écrit en prose, tous les ressorts de la poésie de Réda sont présents, étalés sur le sol comme pour un ultime coup d'œil avant d'être remontés et réintégrés dans le moteur de ses vers. Et la mécanique danse.

Sauver les meubles

Mobile home *est le premier livre de Marion Vernoux. Elle y raconte sa vie comme elle ne va pas trop bien, le cinéma qu'elle aime par-dessus tout, une mère qui part en fumée, un père qui manque d'adresse, une grand-mère qui ressurgit de l'Histoire… Par la réalisatrice de* Personne ne m'aime, À boire, Les Beaux jours, Et ta sœur *et* Bonhomme, *qui sortira en 2018.*

par Roger-Yves Roche

Marion Vernoux
Mobile home
Éditions de l'Olivier, 256 p., 17, 50 €

C'est une autobiographie un tantinet déglinguée, avec sa famille de guingois, ses chemins de vie à la renverse, ses façons de parler de soi parfois à tort, parfois de travers, comme un scénario de vie trop bien mal ficelé, et qui ressemblerait finalement aux films du même auteur : dérangeants, attachants, énervants, touchants…

Une femme, donc, réalisatrice et scénariste, au bord de la cinquantaine, se retourne sur son passé. Une enfance parisienne sur fond de parents un peu trop absents. L'entrée dans la vie adulte et les sorties de route qui s'ensuivent : conduites contradictoires et addictions diverses. Une belle histoire d'amour qui part en lambeaux. Des films que l'on croit avoir réussis et que la critique ne rate pas, etc. Si le décompte des années y est, le compte n'y est pas. Tout tourne vinaigre ou presque. Trois enfants sauvent quand même la mère. Mais la femme ? Mais la fille ?

Le dispositif de *Mobile home* est astucieux. Partir de la photographie d'une armoire, d'une commode, d'un miroir ou encore d'un lit à barreaux et ouvrir grand les tiroirs de la mémoire. Chaque meuble ainsi décrit agit à la manière d'un objet transitionnel. Défilent des images de tous âges, en tous lieux. Telle cette table de cuisine qui « *voyage* » de la rue Saint-Martin (1976) à Corsaint (2009) en passant par Soubès (1993) et qui permet à l'auteur d'évoquer menus immuables et repas mémorables. Ou encore ce canapé vert acheté chez Conran, cocon-refuge pour une famille qui se désagrège lentement mais sûrement. Pêle-mêle (c'est le cas de le dire !) : « *Les enfants qui dorment dessus. Le sommeil qui vient. Le réconfort d'être deux.* »

Il y a une autre manière de nommer les choses, plus crue, plus directe, et sans doute plus vraie : Marion Vernoux tente de « *sauver les meubles* », dans un détonant mélange d'humour et d'amertume : « *J'ai commencé à écrire ce texte pendant les vacances de Pâques, dans ma maison de campagne en Bourgogne, à Corsaint. Mon intention était de – liste n° 1 :*
– tromper l'attente ;
– raison garder ;
– solder mes deuils, ma séparation, mes addictions, mes névroses familiales, le flop de mon dernier film ;
-conjurer l'arrivée de la cinquantaine, de la ménopause, du cancer et de la mort. »

Car *Mobile home* est avant tout un livre cousu-décousu qui traduit une vie cousue-décousue, faite de blessures tant bien que mal formulées et de cicatrices tant bien que mal refermées. La faute à la mère, peut-être, qui préfère la cigarette à la vie et qui partira trop vite en fumée. Ou bien c'est le père, qui n'a d'yeux que pour sa première fille, demi-sœur de la narratrice (une demi-sœur ? tiens, comme dans le dernier film de l'auteur…). Dès lors, on comprend mieux l'image et l'usage que Marion Vernoux fait du patchwork, cette pièce de deux mètres sur deux héritée de la mère, encore et toujours : « *Ce chapitre du livre, je m'en aperçois, est construit selon la technique d'assemblage d'éléments hétéroclites chère à ma mère. Rassembler, raccommoder, rapiécer, mettre en pièces pour mieux les reconstituer des morceaux (parfois en lambeaux) de ma vie.* »

La nature du mal est cependant profonde. Alors, Marion boit : pour s'oublier, Marion se drogue : pour se dérober, Marion use et abuse de la vie jusqu'à la corde. Tant et si bien qu'un jour la

corde se rompt : « *Parce que je faisais corps avec ce mal qui me rongeait, l'homme que j'aimais s'est séparé. Le fil qui nous cousait l'un à l'autre s'est cassé. Cette partie « malade » est invisible à l'œil nu…/… Elle a grossi, grossi… m'a grignotée, comme les cancers qui ont emporté mon père et ma mère. Je me suis épuisée à la combattre…/… Ce n'était pas une dépression. C'était une occupation. Une captation. Une confiscation.* »

Reste le cinéma. Voir des films, mais surtout faire des films. Car Marion Vernoux aime le cinéma par-dessus tout. Il la rattache toujours et encore à la mère (elle exerça pendant quelques années la « *rare et nouvelle profession* » de « *casting director* », travaillant notamment pour Louis Malle, Bertrand Tavernier, Patrice Chéreau…), à l'amour d'un autre (Jacques – Audiard, pour ne pas le nommer), à l'amour tout court. Histoire d'une rencontre que l'on peut à peine raconter, tout juste deviner : « *Je crois avoir compris pourquoi j'ai aimé le cinéma et continue de l'aimer. De vouloir en faire. Lui seul permet d'abolir et même d'anoblir l' (le sentiment d') invisibilité. À raison de vingt-quatre images/seconde, (feue) la pellicule impressionne la solitude du héros. Elle seule le voit. Elle seule et, plus tard (trop tard ? non, il n'est jamais trop tard), les spectateurs qui se font témoins obligeants, voyeurs consentants. Ils sont l'autre manquant.* »

Le cinéma n'est pas au cœur du livre de Marion Vernoux, il en est le cœur même : s'il s'arrêtait de battre, son écriture n'aurait plus de raison d'être. D'où les nombreux retours sur tournages, souvenirs de plateaux, évocations de cérémonies, (mal) vécues ou (seulement) fantasmées. Marion s'est rêvée Vernoux, en lettres d'or sur fond de tapis rouge cannois. Que de déceptions pourtant ! Il faut dire qu'avoir été la femme « d'un fils de » n'a pas dû lui faciliter la tâche. Et puis, osera-t-on ajouter, le milieu du cinéma est féroce, sa critique s'écrit souvent au masculin, pour ne pas dire plus… Des films comme *À boire* ou *Et ta sœur* sont des canevas à la trame fragile comme l'existence. Encore faut-il pouvoir, ou vouloir entendre cette fragilité-là.

La ligne de flottaison de *Mobile hom*e est sans doute aussi incertaine que celle des films du même auteur. Mais c'est peut-être ce qui fait son charme… Sans cesse, on sent Marion Vernoux tiraillée entre un passé qui ne passe pas et un présent qui lui permettrait de tout effacer, de repartir de zéro. Ses fantômes familiaux ont souvent l'allure de fantoches et sont très vite renvoyés ad patres : du côté de ce père trop absent ? Il n'y a guère que Jean-Baptiste, le nouvel amour, qui surnage miraculeusement dans ce naufrage collectif : jeune homme « *à la beauté fracassante et fracassée* », de dix ans son cadet, qui « *revient de tellement loin* » que l'auteur s'étonne encore « *de le savoir aujourd'hui si près d'elle* ».

Reste Bala, la grand-mère maternelle de l'auteur, celle qui ressurgit du fin fond de l'Histoire et qui plane comme une ombre (tutélaire ? le mot semble trop fort…) au-dessus du texte. Toujours un peu convoquée, jamais vraiment évoquée. Effleurée. Mais peut-être, enfin, la vraie part manquante de Marion. Béatrice Engelstein, arrêtée le 3 novembre 1943 à Rennes, déportée le 21 juillet 1944 vers Bergen-Belsen et qui revient en France à la fin de la guerre, « *brisée physiquement et moralement* ». Qu'a-t-elle fait pendant huit mois, entre son arrestation et sa déportation ? La famille parle de prostitution. Faux ! L'auteur découvrira la vérité à la faveur d'une visite au Mémorial de la Shoah, en 2016 : Bala a été internée au camp de Lévitan. Mais laissons parler Marion : « *Je quitte le musée, en proie à une grande excitation. J'écris depuis trois mois un texte qui consigne et légende mes meubles pour apprendre que ma grand-mère triait ceux dont les siens avaient été spoliés. Dans un film, on n'y croirait pas. On taxerait même le procédé de « volonté de scénariste », un déroulé de l'intrigue manquant de naturel et laissant voir les coutures du patchwork.* »

Le cinéma. Encore le cinéma. Toujours le cinéma. On dirait que Marion Vernoux a écrit *Mobile home* dans une ellipse, entre deux films. On ne dirait pas : on le sent, on le sait. On ne parlera pas du dernier, qui s'est pris « *la raclée annoncée* ». Seulement du prochain. Il s'appelle *Bonhomme*. Il sort en 2018. C'est l'histoire de Piotr, cuisiniste chez But, victime d'un traumatisme crânien, et de Marilyn, caissière chez Go Sport. C'est une histoire d'amour, bien sûr. Un tantinet déglinguée, évidemment.

Réunion de famille

Réunion de famille, certes, mais avant cela exploration du passé des quatre enfants de Rosaleen Madigan. Quatre destins et quatre lieux différents, pour un travail assidu de dissection où l'on retrouve la même quête de vérité psychologique et le même style décapant que dans* Retrouvailles (The Gathering, *Man Booker Prize 2007)

par Claude Fierobe

Anne Enright
L'herbe maudite
Trad. de l'anglais (Irlande)
par Isabelle Reinharez
Actes Sud, 292 p., 22,80 €

Partons sur la route balisée par Anne Enright. Car route il y a, le titre original (*The Green Road*) est sans équivoque : cette route verte qui traverse le Burren est « *le plus beau chemin du monde, sans exception* […] *immortalisé en chansons et légendes* », où le paysage change sans cesse, avec les îles endormies dans la baie, l'Atlantique et ses panaches d'écume, les rochers gris du Flaggy Shore. Là se trouve la maison de Rosaleen, avec vue sur les îles d'Aran et les falaises de Moher. La maison de l'enfance vers laquelle convergent les trajets de retour. Bien avant, il y eut les départs, et un quart de siècle s'est écoulé pour aboutir à ce Noël de 2005.

Dan voulait être prêtre, en Irlande. Mais il part aux États-Unis. Homosexuel, au gré d'amours diverses, il vit à New York dans un milieu artiste et gay dépeint d'une façon saisissante, décimé par la maladie. Les ravages du sida, décrits avec une cruauté clinique camouflant l'émotion sous les précisions médicales, montrent les corps réduits à l'état de squelettes et les jeunes mourants se succéder sur les lits d'hôpital. En contrepoint, les poèmes de Whitman – « *Je chante le corps électrique* » – font écho à ceux de Yeats : « *Dan ouvrit la bouche et il en tomba des kilomètres de poésie – c'était comme un rouleau qui se déployait, un tapis sur la table.* »

Hanna, la gamine qui passait son temps à pleurer, « *tes grandes eaux* », disait sa sœur, est un autre membre de la fratrie Madigan, fratrie « *pauvre, bête, sale, et pauvre* ». Pas comme les cousins Considine, bien plus aisés : on comprend « *qu'ils ne s'entendent pas* ». Hannah est devenue actrice, elle a un bébé, ce n'est pas simple, elle se soûle, elle tombe, le sang et le vin se mêlent sur le carrelage. Elle se trompe de pièce, de répliques, oublie son texte, et à l'âge de trente-sept ans ses rêves sont « *riches d'applaudissements. Ou de huées, plus souvent* ». Non, ce n'est pas la Vivian Leigh irlandaise. Hugh, son compagnon, travaille sur un soap-opéra, il est à sec, il a un emprunt sur le dos.

Constance organise cette réunion. Elle a des enfants, elle doit surveiller son corps – cette présence terriblement obsédante chez Anne Enright –, elle va à l'hôpital (écho des visites de Dan à ses amis malades), elle a conclu un marché avec la mort, mais sans savoir « *à quelle date il arriverait à échéance* ».

Emmet est un « humanitaire » tourmenté. En poste au Mali, il sait qu'on vient à bout des famines et des inondations, mais « *que personne ne survit quand le cuistot se gratte le cul et puis décide de ne pas prendre la peine de se laver les mains* ». Ça, c'est côté travail, ou mission si l'on veut. Côté sentiment, ce n'est pas reluisant, il ne sait pas parler à Alice pour la garder, par exemple lui dire « *qu'elle était ravissante, qu'elle avait éternellement raison et que lui, Emmet, était nul* ». Non, l'amour ne sert à rien, « *puisqu'il n'y a pas de putain de justice dans le monde* ».

Le retour n'est pas facile pour Emmet, il ne l'est pas plus pour les autres. Dan ne dit rien – n'ose rien dire ? – de son prochain mariage avec Ludo qui lui a pourtant conseillé de ne pas être « *sur la défensive* », Ludo dont il emporte avec lui la douceur de son corps « *pour lui tenir compagnie pendant son retour au pays* ». Il a donc un viatique. Emmet est démuni. Hannah sent le réel lui

RÉUNION DE FAMILLE

échapper dans la maison de ses jeunes années : elle pense que « *si elle continuait d'avancer, elle atteindrait les célèbres falaises de Moher et là, sans connaître la célébrité, elle pourrait mourir* ». Ce déjeuner de Noël, c'est en vase clos qu'il se passe. Pas question d'amener une amie d'Emmet, ou encore un copain, ou même le compagnon d'Hannah. Ce repas, il est « *plus dense que la soupe au sang kenyane* » : « *la seule voie menant à la table de Noël des Madigan passait par un utérus préalablement agréé. Marié. Béni* ». Si le roman dessine une topographie complexe, s'agissant de mettre le doigt là où ça fait mal, Anne Enright n'y va pas par quatre chemins.

Et Rosaleen, la mère, à Ardeevin ? Est-elle vraiment une femme impossible qu'intéressent seulement les potins du comté de Clare, et encore « *uniquement ceux d'un certain genre* » ? Ou celle qui a attendu « *toute sa vie, quelque chose qui n'était jamais venu* […] *qui ne supporte plus cette incertitude, qui est prête à se jeter en bas de la falaise rien que par impatience* ». Plus certainement, celle qui pense à son grand amour, hurle dans la nuit sans lune, pour « *se laver de l'inattention et de la fureur* ». Elle peut alors traverser l'herbe maudite, parce que, elle aussi, elle va mourir. Mais pas maintenant, car elle n'a « *aucune intention de partir, ni de lâcher prise* ».

Ce tableau de famille, brillant et caustique, est à l'image de la diaspora irlandaise. Que de départs suivis de retours qui eux-mêmes précèdent de nouveaux départs (voir *Brooklyn* de Colm Tóibín par exemple) ! C'est le constat émouvant de l'instabilité de toute chose, puisqu'on vend la maison familiale, puisque Rosaleen disparaît pour réapparaître contre toute attente, puisque Dan repart à Toronto, puisque l'Irlande déprime Emmet, « *lui détraque la cervelle* ». La mort elle-même n'est pas une certitude : Greg était mort, « *Dan en était certain, au milieu des années 1990. Greg, mort autrefois et aujourd'hui vivant* ».

Laissons la parole à Emmet qui en son for intérieur regrette de ne pouvoir convier son ami kenyan au repas de famille : « Je ne peux pas t'inviter chez moi pour Noël parce que je suis irlandais et que ma famille est dingue. » En italique dans le texte.

Bals à l'asile de Sharston

Une histoire familiale et des documents trouvés sur internet ont fourni à Anna Hope le sujet de son dernier roman. En effet l'arrière-arrière-grand-père irlandais de l'écrivaine fut enfermé dans l'asile de West Riding dans le Yorkshire et c'est en consultant certaines des archives en ligne de l'institution qu'Anna Hope est tombée, entre autres images fascinantes, sur la photographie de la magnifique salle de bal qui y avait été construite pour les pensionnaires.

par Claude Grimal

Anna Hope
La salle de bal
Trad. de l'anglais (Royaume-Uni)
par Elodie Leplat
Gallimard, 400 p., 22 €

La salle de bal, dont l'intrigue principale est une histoire d'amour entre deux patients, est ainsi un roman qui met en scène la question des « *faibles d'esprit* » et des pauvres (car les deux choses sont très liées) telle qu'elle se posait au début du XX^{e} siècle en Angleterre. À cette époque, un Winston Churchill ministre de l'intérieur s'intéressait à la meilleure manière de protéger la « race » britannique des risques de dégénérescence que faisaient peser sur elle certains secteurs de la société. Il se montrait sensible aux solutions proposées par la Société d'Eugénisme attachée à l'enfermement des « déficients mentaux » et à leur stérilisation. Le jeune politicien (il avait trente cinq ans) fut l'un des rédacteurs de la Loi sur la Déficience Mentale (*Mental Deficiency Law*) de 1913.

C'est dans cette atmosphère que se déroule le roman (dont l'action est d'ailleurs située en 1911). Il met en scène trois personnages

principaux dont les points de vue alternent. Deux, John Mulligan et Ella Fay, sont des internés. Lui, paysan natif du conté de Mayo, a été enfermé à cause de la dépression que lui ont causé la mort de sa fille et la dissolution de son mariage. De son côté, Ella, ouvrière dans une filature, a été placée à Sharston (c'est ainsi que l'auteure a rebaptisé l'asile de West Riding) plus pour des problèmes d'insubordination au travail que des troubles psychiatriques. Le troisième personnage important du roman, le Dr. Charles Fuller, est leur médecin ; il croit aux bienfaits de la musique sur la santé des patients et participe donc à l'organisation de concerts ainsi qu'à celle du bal hebdomadaire de l'asile. Sa propre vie inconsciente et troublée, son attachement à des thèses « scientifiques » insensées, seront la cause de désastres qui détruiront l'amour de John et Ella. Un épilogue placé en 1934 apporte toutefois une note d'espérance inattendue et romanesque à l'attachement de John et d'Ella.

L'histoire d'amour, la faillite personnelle du Dr. Fuller, l'atmosphère de l'asile sont évoqués avec la délicatesse et l'élégance dont Anna Hope faisait déjà preuve dans son précédent et premier roman Le Chagrin des vivants (qui se déroule également au début du XX^{e} siècle). Le thème psychiatrique de *La salle de bal* est abordé par le biais d'une belle écriture pleine de retenue ; l'institution pour « déficients mentaux » de Sharston est un lieu de sévérité et parfois d'horreur, et – à l'occasion – un lieu de liberté éphémère, dans lequel les patients vivent ou survivent absorbés dans les divers symptômes de leur folie, entourés d'infirmiers et de médecins ni plus ni moins bizarres qu'eux-mêmes. Contre ceux qui les contrôlent, les « enfermés » cependant luttent ; ils s'opposent comme ils peuvent à leur incompréhension, aux manigances de leur intelligence ou de leurs ambitions fourvoyées.

Chaque figure du livre, qu'elle soit principale ou secondaire comme celle de l'internée « bourgeoise », Clem Church, qui ne devrait pas se trouver dans ce type d'institution, et pour qui cependant un père aimant et navré débourse 22 shillings par semaine, possède une vérité troublante et participe à la double vision de l'asile comme institution psychiatrique et reflet du monde social. Les deux personnages d'amoureux, John – le mutique irlandais – et Ella – l'ouvrière révoltée–, apparaissent, eux, à la fois en pauvres avec une langue et des attitudes très poétiquement

Anna Hope © Francesca Mantovani

rendues par Anna Hope et en héros merveilleux à l'âme troublée, têtue et droite. La « folie » des uns et des autres se trouve à chaque fois éclairée par les diktats sexistes ou la haine de classe d'une société peu capable de réfléchir sérieusement aux maux des patients et a fortiori de les soulager.

Eugénisme et peur de la dégénérescence sont peut-être aujourd'hui de vieux et mauvais souvenirs, mais pas le désir de réprimer, d'enfermer, d'éradiquer. À ces violentes passions négatives, Anna Hope oppose dans son livre la passion positive de l'amour, la capacité d'émotion, la force de l'espoir et des paysages du Yorshire ou d'Irlande.

La salle de bal où dansaient maladroitement les fous est reconstruite ici en une *Salle de bal* où s'accordent harmonieusement intelligence et sensibilité.

Les guerrières d'Eka Kurniawan

Dans son poème « Contrevenir », René Char écrit : « Obéissez à vos porcs qui existent. Je me soumets à mes dieux qui n'existent pas. / Nous restons gens d'inclémence. » L'univers d'Eka Kurniawan fait irrésistiblement penser à ces mots énigmatiques. Les fantômes, les esprits, les dieux combattus par des démons, les femmes fatales qui inspirent un amour fou et sèment la mort, les soldats dont la violence n'a d'égale que l'immaturité, peuplent les terres désolées que ce jeune romancier paraît arpenter avec l'assurance d'un maître conteur doté de la puissance visionnaire d'un écrivain apparemment nourri de ce que* Les Mille et Une Nuits *offrent à la fois de plus magique et de plus horrifiant, nourri aussi de ce qu'il connaît de l'œuvre de Pramoedya Ananta Toer, cette grande figure des lettres indonésiennes disparue en 2006, mais surtout de ce qu'il sait de l'histoire de son pays du temps où celui-ci était une colonie néerlandaise, jusqu'aux années 1960 où, sous la dictature de Suharto, les militants communistes étaient pourchassés et exterminés.

par Linda Lê

Eka Kurniawan, ***Les belles de Halimunda***
Trad. de l'indonésien par Étienne Naveau
Sabine Wespieser, 652 p., 27 €

Les « gens d'inclémence » d'Eka Kurniawan, on les dirait sortis d'une certaine littérature gothique où l'on trouverait à la fois la trace de superstitions immémoriales, d'une certaine épouvante sadienne et de l'héritage des histoires de brigands et de princesses d'Asie. Le premier livre de lui qui a été traduit en français, *L'homme-tigre*, était en fait son deuxième roman. Cette histoire d'un meurtre où le coupable assure qu'il a un tigre dans son corps, tigre féroce qui l'a poussé à passer à l'acte, était assez frappante pour que le lecteur, même s'il avait quelques réticences, s'empare avec une certaine avidité des *Belles de Halimunda*, dont la traduction vient de paraître, et qui se trouve donc être le tout premier roman d'Eka Kurniawan, écrit en 2002, alors qu'il avait vingt-sept ans.

Celui qui pénètre dans le monde tumultueux d'Eka Kurniawan doit accepter que le surnaturel y côtoie un naturalisme qui n'est parfois pas sans crudité. Il doit accepter aussi de suspendre tout jugement moral et savoir que « contrevenir » est le mot fondamental définissant presque tous les personnages, tous ces êtres qui, victimes d'un sort d'une cruauté sans pareille, ne trouvent une issue qu'en mettant à bas la règle, qu'en piétinant la norme.

La grande prêtresse des désordres amoureux et des perversions sexuelles dans *Les belles de Halimunda* se nomme Dewi Ayu, la prostituée la plus prisée de cette Babylone qu'est la ville imaginaire de Halimunda. Sa beauté a fait son malheur. Elle, la métisse, et les quatre filles qu'elle aura de quatre amants différents provoqueront des désastres dans cette ville, où prodiges, catastrophes, vengeances, tueries, assassinats, émeutes, massacres, se succéderont en produisant des ravages et en causant la mort d'hommes dont il est impossible de soutenir qu'ils sont innocents.

Chez Eka Kurniawan, le lecteur peut se pencher sur la description, très réaliste, d'un camp japonais pendant la Seconde Guerre mondiale où l'armée nipponne a remplacé les colons venus de Hollande, ou sur la description, d'une précision propre à faire courir un frisson le long de l'échine, d'une maison close, où les prisonnières de guerre, envoyées d'un camp, deviennent des « *femmes de réconfort* », les unes essayant de s'enfuir, les autres sombrant presque dans la folie.

LES GUERRIÈRES D'EKA KURNIAWAN

Chez Eka Kurniawan, la maison close s'appelle « Aimer à en mourir », les héros des histoires d'amour finissent suicidés ou déments. Ils vivent en se berçant de légendes où le destin de mystérieuses princesses se conclut par un mariage avec un chien, ils cherchent la femme qui leur donnera du plaisir, des frissons d'outre-vie, mais tout se termine dans des noces de sang, et l'on se demande dans quel camp l'immoralité a élu demeure : chez les prostituées ou chez ces défenseurs de l'ordre que sont les militaires de tous bords. Les mariages cachent des secrets inavouables, sont le résultat de perpétuels marchandages, les alcôves retentissent des cris des femmes violées, ou de ricanements d'épouses qui ont commandé à des sorciers des « *vêtements anti-terreur* », des ceintures de chasteté qu'il n'est possible d'ouvrir qu'au moyen d'un mantra.

Chez Eka Kurniawan, les fantômes ne laissent pas les vivants en paix. Les communistes massacrés en 1965 par l'armée de Suharto reviennent hanter les rives qu'ils ont quittées malgré eux. Ces spectres planant dans un « paysage de brume » (telle est la signification du nom de la ville imaginaire de Halimunda) rendent fous ceux qui ont commis naguère des exactions.

Dewi Ayu, la fameuse courtisane, et ses quatre filles, maudites, se retournent contre le monde. Elles ne veulent ni plier ni se rompre. Elles agissent en guerrières, bien que tout conspire à les broyer. Elles sont de la race des insurgées, des briseuses de carcans, mais il n'est pas dit qu'elles réussiront, en contrevenant, à échapper à la toute-puissance de la loi. En faisant appel à leur volonté de femmes tourmentées, vaincues, elles s'opposent aux puissances démoniaques qui tentent de les passer au laminoir. Dans l'univers tragique d'Eka Kurniawan, ce ne sont pas ces intrépides qui l'emportent, mais les forces obscures, conduisant au meurtre, au suicide, à la folie. Et même quand la belle prostituée se lève de son tombeau, il n'y a plus qu'à craindre le pire.

Les pages des *Belles de Halimunda* sont pleines de poison. Tout y laisse un goût âcre, comme si l'irréel mêlé au « réel dévasté », pour employer une autre expression de René Char, donnait naissance à une rhapsodie en noir qui apporte la révélation d'un talent où le monstrueux côtoie sans cesse le merveilleux.

La rassurante étrangeté d'un pèlerin stambouliote

Orhan Pamuk dresse, dans un style digne du XVIII^e^ siècle,* « le tableau de la vie à Istanbul entre 1969 et 2012, vue par de nombreux personnages ». *L'ombre de Balzac et de sa* Comédie humaine *plane sur l'ouvrage, qui évoque les impressionnants bouleversements urbains et sociaux de la ville durant plus de quarante années.

par Jean-Paul Champseix

Orhan Pamuk
Cette chose étrange en moi
Trad. du turc par Valérie Gay-Aksoy
Gallimard, 686 p., 25 €

Dans son premier roman, *Cevdet Bey et ses fils* (1982), Orhan Pamuk racontait la vie d'une famille bourgeoise depuis le début du XX^e^ siècle, alors que le sultan Abdülhamid II régnait encore, jusqu'à l'aube du coup d'État de 1971. Les personnages de ces trois générations s'interrogeaient inlassablement sur leur identité, en rapport avec l'Occident. Avec cette nouvelle œuvre achevée en 2014, l'écrivain évoque la période contemporaine : 1968-2012, et choisit de décrire le quotidien d'un prolétaire. Ce changement de catégorie sociale lui a demandé un important travail d'enquête pour se familiariser avec ce milieu qui n'était pas le sien et dont on ne se préoccupait guère. Il a expliqué que dans certains quartiers, pour effectuer ses interviews, il devait être accompagné d'un garde du corps ! C'est dire les enjeux…

Cette volonté documentaire ainsi que la composition en sept parties, soigneusement balisées par des dates, autorisent à qualifier ce roman de « *microhistorique* » comme le souhaite Pamuk. En effet, la minutie du détail, la volonté d'exhaustivité, l'absence d'ellipses dans ce gros

LA RASSURANTE ÉTRANGETÉ D'UN PÈLERIN STAMBOULIOTE

roman de 660 pages – que l'auteur affirme avoir abrégé ! – attestent du sérieux de l'entreprise. Scolarité, vie familiale, service militaire, activité professionnelle et truanderie des garçons de restaurant, des gardiens de parking et des releveurs de compteurs électriques sont décrits avec précision.

L'écrivain prend son temps et guide le lecteur dans les dédales urbains, sociaux et psychologiques d'Istanbul. Pour faciliter la lecture, les chapitres ont des sous-titres ; à la fin de l'ouvrage, se trouvent une chronologie mêlant les grandes dates politiques et les événements du roman ainsi qu'un index des personnages. Il manque cependant une carte d'Istanbul et de ses nombreux quartiers, dans lesquels le lecteur français se perd vite… comme le personnage principal à certains moments car, dans ce roman, nous

LA RASSURANTE ÉTRANGETÉ D'UN PÈLERIN STAMBOULIOTE

ne sommes pas dans la ville historique mais dans sa vaste périphérie.

Le héros de ce livre, Mevlut, est un humble vendeur ambulant de yaourt et de boza, boisson fermentée à base de céréales, et donc légèrement alcoolisée (mais il ne faut pas le dire) qui eut beaucoup de succès à l'époque ottomane. Venu d'un village d'Anatolie centrale, il passera son existence à tenter de s'enrichir quelque peu, sans y parvenir, sauf à l'extrême fin du roman. C'est à travers lui que nous percevons l'existence harassante d'une population venue de toutes les régions de Turquie dans l'espoir de mener une existence plus prometteuse. En réalité, déboires, tromperies, avanies, escroqueries et exploitation jalonnent en permanence le récit et détruisent bien des illusions.

Ce marchand, néanmoins, n'est pas un personnage de roman réaliste mais bien plutôt de conte oriental. Il reste étonnamment serein, optimiste, tenace, dur au mal face à l'adversité. Même s'il éprouve un sentiment d'infériorité, la cruelle réalité ne parvient pas à l'entamer vraiment car il a une grande capacité à s'abstraire : Mevlut, au « *beau visage enfantin* », est souvent ailleurs. L'onanisme, intensivement pratiqué dans son jeune temps, soulage ses angoisses et limite ses interrogations face à une réalité qui le dépasse. Il ne se mêle pas de politique et refuse de s'engager dans ce qui pourrait le compromettre. Il garde une intégrité morale hors norme et se révolte peu face aux grandes injustices qui lui sont faites.

Ce personnage naïf et bon est évidemment un puissant révélateur, par contraste, de l'ignominie régnante. La pire machination dont il est victime et sur laquelle est fondé l'essentiel de sa vie est une trahison ourdie par son propre cousin, qui l'incite à enlever la jeune fille dont il a admiré les beaux yeux et à qui il a écrit de nombreuses lettres passionnées. Le rapt ayant lieu la nuit, Mevlut ne s'apercevra pas tout de suite qu'il est en compagnie de la sœur aînée de l'aimée ! Le traître de cousin est interloqué par l'absence de réaction violente de Mevlut, qui a pourtant bien compris qu'il a été joué. La résignation du personnage est sans limite ; sa récompense est qu'il va connaître un grand amour avec cette femme inconnue et sans beauté… En dépit de ses multiples déceptions, il est l'homme le plus heureux du roman.

Les villageois qui arrivent en masse dans les banlieues ignorent ce qui les attend. Passant de 3 à 13 millions, Istanbul devient un monstre qui s'étale à l'infini, de colline en colline, et dont les quartiers sont en perpétuelle transformation. De longues heures sont de plus en plus nécessaires pour la traverser dans des conditions de transport infernales. Chacun, non seulement s'échine pour survivre, mais doit s'efforcer d'arracher un lopin en prenant garde à le conserver, dans une ambiance de prédation généralisée.

Le « *gecekondu* », maison construite en une nuit sur un terrain de l'État, permet de s'abriter ; puis il convient d'améliorer son taudis ou de se reloger dans un quartier plus avenant. Le regroupement par village, confession (alévi), ethnie (Kurde), opinion politique (nationaliste ou gauchiste) s'impose pour résister aux pressions extérieures. La protection d'un caïd affairiste peut aussi grandement faciliter l'insertion. Le paysage urbain ne cesse de se métamorphoser : au fil des années, la mansarde devient une maison de quatre étages, puis une tour. Il faut savoir s'adapter rapidement alors que les trafics de titres de propriété, les accaparements, les expulsions, les spéculations grouillent, avec la complicité des institutions et de la municipalité.

Chacun essaye, à son niveau, de profiter de la manne immobilière. Mevlut réussira à arracher un appartement, évidemment sans vue et donnant sur le parking, mais la tour qui se construira à côté le vengera puisque les cousins des étages supérieurs auront leur vue bouchée ! Le bruit, la pollution, les travaux permanents, la boue sont la rançon d'une incontestable modernisation qui prend cependant l'allure d'une normalisation : « *Il n'y avait plus de différence entre ce quartier et d'autres endroits d'Istanbul, tout n'était plus que béton, publicité, banques et restaurants de kebab*. » Alors que l'on creuse les fondations d'un hôtel, est découverte une petite église byzantine que l'on détruit au plus vite pour ne pas ralentir les travaux.

Un regret toutefois : dans ce récit méticuleux, il manque un acteur de taille dont l'écrivain n'a pas voulu parler : le parti islamiste. Celui-ci n'apparaît qu'à la marge. Le thème religieux n'est incarné que par un sage soufi, qui rappelle le personnage du cheik dans Neige, auprès de qui Mevlut va chercher du réconfort dans ses moments de doute et de solitude.

LA RASSURANTE ÉTRANGETÉ D'UN PÈLERIN STAMBOULIOTE

Or, il est impossible qu'un homme du peuple comme Mevlut n'ait jamais eu affaire à l'activisme militant du parti islamiste qui a inlassablement travaillé les banlieues et qui est parvenu à gagner les pauvres à leur cause. Les kémalistes ne finissent pas, d'ailleurs, de payer le prix de cet abandon, indifférents qu'ils étaient au sort des humbles déracinés. Il eût été intéressant de voir à l'œuvre et fort concrètement les stratégies de séduction et de conquête très efficaces du parti religieux qui a changé le visage de la Turquie.

Pamuk alterne les voix des personnages dans une polyphonie qui leur permet de donner leur point de vue en corrigeant parfois ceux qui précèdent, comme s'ils lisaient le roman en même temps que le lecteur à qui parfois ils s'adressent directement ! Ce long roman se refuse à prendre tout à fait l'allure d'un feuilleton. Bien qu'admirateur de Dickens, Pamuk refuse le suspense et le pathétique. Il amortit l'effet des événements dramatiques, comme la mort de personnages importants, en les annonçant par avance.

Le lecteur sait également, d'emblée, que Mevlut ne connaîtra pas d'ascension sociale. Dénué de coups de théâtre et de rebondissements, le récit nous est conté sur un mode volontairement mineur. De même, si la vie de ces familles n'occulte pas les nombreux événements politiques tragiques qui se succèdent (expulsions des Grecs avec incendies d'églises, coups d'État, assassinats, persécution contre les alévis, intervention à Chypre, guerre civile entre nationalistes et gauchistes, massacres des Kurdes), ceux-ci ne sont qu'effleurés, comme des repères connus mais évoqués à la manière de catastrophes naturelles comme les tremblements de terre.

Certes, la grande Histoire ne change pas la vie de Mevlut. En revanche, la modernité le transforme en objet d'histoire : le conditionnement industriel des yaourts puis de la boza, ainsi que les exigences d'hygiène et les interdits frappant les marchands ambulants dans les rues modernes

LA RASSURANTE ÉTRANGETÉ D'UN PÈLERIN STAMBOULIOTE

restreignent son champ d'action. Rien ne réussit pourtant à le décourager et, à la fin de sa carrière, il provoque curiosité et nostalgie, à tel point qu'on lui demande de pousser le célèbre cri – « *Booonne bozaaaaaa…* » – que l'on croyait bien ne plus jamais entendre.

Les seuls personnages porteurs de changement sont les jeunes filles qui s'enfuient, refusant le mariage arrangé. Le débat religieux et sociétal est permanent : les futurs mariés doivent-ils ne pas se connaître avant leur union, comme le souhaiterait le Prophète, ou bien peuvent-ils se fréquenter quelque peu ? Les thèses s'affrontent, mais des jeunes filles n'acceptent pas qu'on leur impose leur époux. Leur fuite est un scandale mais attire, quelquefois, l'estime de leur père et un surcroît d'amour de la part du fiancé abandonné !

De fait, les personnages féminins sont plus vivants et décidés que les hommes, davantage engoncés dans la tradition et le « code d'honneur ». Ils ne sont guère à leur avantage : « *La plupart des hommes sont bourrus, irascibles et butés* », « *radins* » et « *battent leur femme* ». Complètement incapables d'exprimer leurs sentiments, ils se perdent dans une phraséologie machiste, et en souffrent : « *Personne ne nous a appris comment parler aux filles, les secrets de cette chose difficile*. » Une femme songe finalement qu'il vaut mieux tout ignorer de son futur mari car « *plus on connaît les hommes, plus c'est dur de les aimer* ».

Devant les contradictions déchirant son frère qui recherche une femme docile mais dotée d'une forte personnalité, sa sœur est sur le point de lui dire : « *Tu ne t'en rends pas compte, mais c'est une fille non voilée qu'il te faut*. » Comme le gigantisme d'Istanbul et sa modernité n'ont en rien réduit la force écrasante du qu'en-dira-t-on, les femmes sont tenues d'obéir aux maris qui circonscrivent strictement leur espace de circulation dans le quartier. La vie familiale, pour les épouses, ne paraît supportable que grâce à la fréquentation de leurs sœurs et à l'omniprésence de la télévision – *Dallas* et *La Petite Maison dans la prairie* vident les rues.

Trois belles pages, toutes de questions commençant par « *Est-ce juste que… ?* », égrènent les indignations légitimes qu'une femme peut ressentir face à son mari, ses parents et ses enfants mâles. Le grand succès qu'a connu le roman en Turquie n'est certainement pas étranger à ce côté incontestablement féministe, dans une époque de régression intégriste.

Mevlut aime passionnément observer et déambuler dans Istanbul même si, la nuit, les meutes de chiens sauvages l'effraient. Il sent en lui « *cette chose étrange* » (expression inspirée par le poète anglais William Wordsworth) qui est la capacité à sublimer la perception ordinaire par une force poétique vitale. Elle procure un tel plaisir que ses promenades lui sont indispensables, la vente de la boza n'étant que secondaire. Véritable pèlerin, il cherche à « *écouter ce que la ville lui disait* », et « *déchiffrer le langage des rues* » lui inspire « *de la fierté* ».

À mesure qu'il vieillit et qu'Istanbul lui devient étrangère, Mevlut recherche les havres de tranquillité, évoquant le passé car il éprouve « *avec plus d'acuité le béton, la dureté, l'effroi de la ville* » et regrette « *les anciennes fontaines couvertes de belles inscriptions* ». Toutefois, lorsqu'il accède à une vue panoramique de la ville moderne couverte de gratte-ciel, il ressent une illumination : « *il sentit que la lumière et l'ombre qui l'habitaient avaient quelque chose d'un paysage urbain nocturne* » et comprend que « *déambuler la nuit dans les rues de la ville lui donnait l'impression de se promener dans sa propre tête* ».

Le lecteur sort passablement éreinté de ce roman qui montre la peine des humbles. Bien que Pamuk s'en défende, un grand pessimisme s'impose tant pour ce qui concerne la préservation du charme d'Istanbul que pour la capacité à réformer un état mafieux et endiguer une corruption tous azimuts. Une question s'impose : est-ce la malignité humaine qui a accouché du Léviathan Istanbul ou bien est-ce le chaos urbain qui a favorisé toutes les turpitudes ?

Entretien avec Richard Russo

À malin, malin et demi*, de Richard Russo, reprend l'histoire entamée dans* Un homme presque parfait *(1995). Ce romancier du nord de l'État de New York montre la richesse des vies intérieures des habitants de North Bath, parmi lesquels le chef de la police Raymer, moins idiot qu'on ne pense.*

propos recueillis par Steven Sampson

Richard Russo
À malin, malin et demi
Trad. de l'anglais (États-Unis) par Jean Esch
Quai Voltaire, 624 p., 24 €

***Il y a des ressemblances entre votre œuvre et celle de Philip Roth. D'ailleurs, vous avez eu un petit rôle dans la version cinématographique de* La tache.**

Je suis de Gloversville, dans l'État de New York. C'est ici, jusque dans les années 1950, qu'on fabriquait 90 % des gants d'habillement, d'où le nom de la ville (*glove*, gant). Certaines scènes de *Pastorale américaine* s'y déroulent.

Comparés à ceux de* Pastorale américaine*, on a l'impression que vos personnages sont plus crédibles, ou en tout cas plus concrets.

Chez moi, les personnages occupent le devant de la scène.

Richard Russo © Samuel Kirszenbaum

ENTRETIEN AVEC RICHARD RUSSO

Il y a plusieurs écrivains renommés qui sont du nord de l'État de New York. Peut-on parler d'une école ?

T. C. Boyle a écrit un article sur ce roman, Joyce Carol Oates vit un peu plus à l'ouest, je ne sais pas s'il y a un dénominateur commun, je pense notamment à William Kennedy, il s'intéresse plus aux villes et à la politique, ses personnages sont plus grands que nature, tandis que les miens sont plus petits que nature, puis vous entrez dans leurs têtes et ils remplissent l'espace romanesque. Disons plutôt qu'ils passent sous le radar culturel.

Ils deviennent pourtant à la mode.

Ça fait vingt-cinq ans que j'écris sur ces gens et ces endroits, mais c'est seulement depuis la dernière élection que j'ai eu le sentiment que cela touchait quelque chose de central du point de vue culturel et politique. Tout d'un coup, depuis le triomphe de Trump, tout le monde pose des questions sur ces hommes – majoritairement blancs et sans éducation, dont les jobs ont été en grande partie délocalisés dans d'autres pays, qui essaient de se goupiller une vie dans des endroits qu'on ne peut trouver qu'en sortant de l'autoroute. D'où viennent-ils ? Et, chose bizarre, les journalistes cherchent des réponses auprès de moi. Le lendemain de l'élection, pour la première fois de ma vie, je suis passé sur National Public Radio.

Que leur dites-vous ?

Que ça va plus loin que la politique, que le sujet du travail, son rapport à la question de l'identité, est souvent, et malheureusement, réduit à la question de l'emploi. Alors que celle-ci est un sujet plus limité. Quand tu perds ton job, l'impact est d'abord financier, tu te soucies de ton avenir, de tes chances d'en trouver un autre, tu te demandes si le job que tu as perdu existera encore, si un jour ton fils ou ta fille pourrait l'avoir. Tandis que si tu perds ton travail, dans son sens le plus large, tu perds ta place dans le tissu social.

Je pense souvent à l'époque où, l'été, je rentrais de l'université d'Arizona où j'étais étudiant et j'intégrais l'équipe dans laquelle travaillait mon père et qui construisait la route. Un été, on a construit une nouvelle sortie du péage. Ensuite, au fur et à mesure des années, on a souvent emprunté ce chemin, ensemble, parce qu'on faisait des allers-retours à Albany. Et chaque fois qu'on montait ou descendait cette bretelle, on se regardait, on n'avait même pas besoin de le dire, on se comprenait : on en était fiers, on avait le sentiment que des milliers de gens empruntaient cette rampe, et, même s'ils ignoraient notre existence, nous le savions, nous pouvions nous dire qu'on l'avait construite.

Et cette question est-elle à l'œuvre dans vos romans ?

Bien sûr. Prenons l'exemple de Sully [personnage central d'*Un homme presque parfait*, et l'un des personnages principaux d'*À malin, malin et demi*]. Sully a toujours été fier de son travail, même s'il le déteste. Il accepte tous les jobs merdiques que Carl Roebuck lui propose, souvent il doit rester debout dans la vase jusqu'aux hanches, il fait très froid et très humide. Du coup, Sully est devenu invalide, il est tombé d'une échelle et s'est cassé le genou. Ce sont des tâches horribles et pourtant il en est très fier. En Amérique, tout le monde ne peut pas gagner sa vie en tant que codeur. Quand les gens sont codeurs pour Google ou Facebook, ils sont importants, la société reconnait leur importance, ce qui n'est plus le cas pour les gens qui font un travail manuel.

Pourquoi ?

À mon avis, c'est lié à l'évolution de notre système de valeurs depuis la Seconde Guerre mondiale. À la fin de la guerre, le GI Bill (le programme d'étude du gouvernement américain pour les vétérans) a aidé beaucoup de gens, et a fait naître le sentiment que la vie devrait être meilleure et plus facile pour la nouvelle génération, grâce à l'éducation. En revanche, ce qu'on ne disait pas, c'était que, munis de leurs diplômes, les gens de cette génération seraient épargnés du sale et difficile travail manuel que faisaient les parents. Alors, le revers de la médaille, c'était de dévaloriser ces derniers.

Vos romans témoignent-ils de préoccupations politiques ?

Au fond, je suis un écrivain comique, selon la définition shakespearienne, dans la mesure où cela concerne le mariage et l'élaboration du tissu social, la prise en compte de votre identité et de votre place dans la société. Je crois que les écrivains et les acteurs comiques ne sont pas toujours pris au sérieux. À l'université, on prête plus d'attention aux tragédies de Shakespeare qu'à ses

comédies. En tant qu'écrivain comique, je mâche le travail pour mes lecteurs. Ma tâche, c'est de faire en sorte que la comédie ait l'air facile.

Ce roman constitue la suite d'*Un homme presque parfait*. Le premier volet était plus objectif ; avec le deuxième, il y a plus de psychologie, on entre dans la tête des personnages.

C'est le trajet de ma carrière, mes premiers livres étaient plus scéniques. Ensuite, j'ai commencé à écrire des scenarios pour le cinéma. Dans cet exercice-là, on doit se passer complètement des pensées d'un personnage. Pour un romancier, c'est une contrainte importante. Les interdictions ne font qu'attiser le désir. Alors plus j'écrivais des scénarios, plus je me mettais à développer l'intériorité des personnages dans mes romans.

Dans ce diptyque (*Un homme presque parfait *et* À malin, malin et demi*), les deux titres comportent le terme «* fool *» (idiot):* Nobody's Fool *et* Everybody's Fool*. Qu'est-ce que ça signifie pour vous ?

J'ai un faible pour les imbéciles. Je crois que nous sommes tous capables, à un moment ou un autre, de nous ridiculiser, et c'est là que se révèle notre humanité la plus profonde. Dans *Nobody's Fool*, le titre fait référence à Sully, tandis que dans *Everybody's Fool* il s'agit de Raymer, que tout le monde prend pour un idiot. Raymer est le genre d'homme qui épouse le regard des autres, et donc il adopte un comportement conforme à leurs attentes.

Vos personnages évoluent dans de petites villes, ils ne sont pas très ambitieux. Certains diraient qu'ils sont des «* losers *».

C'est l'un des seuls mots qui me hérissent. Quand je le vois dans des commentaires sur des sites tel qu'Amazon, où un lecteur pose la question : « Pourquoi écrit-il sur des losers ? », j'explose. Et tout cela ne date pas de l'arrivée de Donald Trump, et de son discours qui divise le monde entre les gagnants et les perdants. Donc, pour moi, ce n'est pas parce que des personnages manquent d'ambition ou de la forme d'intelligence prisée par notre culture, ou ne sont pas diplômés, qu'ils sont moins intéressants. Dans ma façon de vivre et d'écrire, je pars du principe qu'il n'y a pas de petites vies. Et quand je passe cinq années dans la compagnie de Sully ou de Raymer, le chef de la police, qui est loin des sentiers battus, c'est l'expression de cette conviction.

Ces personnages se considèrent-ils eux-mêmes comme des losers ?

En ce qui concerne Raymer, le chef de la police, oui. On le lui a dit toute sa vie, il lui a manqué la confiance nécessaire pour voir les choses autrement. Mais vers la fin de ce roman, il commence à comprendre comment Jerome le voit. Dans la scène au bar, Jerome lui explique l'essence du travail d'un chef de la police, et qu'il est un bon flic justement parce qu'il a eu la gentillesse de prendre le temps de parler au vieux Hynes, pour vérifier que ce dernier ne souffrait pas trop de la chaleur.

Ne se cache-t-il pas, au fond de votre univers romanesque, cette notion bien américaine de Salut ?

Je suis un ancien enfant de chœur. Depuis l'âge de dix-sept ans, quand j'ai quitté la maison, je n'ai plus eu de pratique religieuse. Je ne me considère plus comme catholique. Pourtant, j'ai une conscience aiguë de la langue de la foi, elle me paraît très importante. Mon ami Robert Benton, qui est profondément chrétien, prétend que je le suis aussi, on se dispute là-dessus, il utilise mes propres livres comme arguments contre moi, par exemple la scène à la fin du *Déclin de l'empire Whiting*, où la dernière phrase est prononcée par le père qui dit : « *Ne sois pas idiot, tout peut être réparé* ». Alors Benton me dit que je suis le plus optimiste des écrivains.

Pour revenir à Philip Roth, vous affectionnez lui et vous des scènes loufoques situées dans des cimetières.* À malin, malin et demi *s'ouvre sur une telle scène.

Ce roman tourne autour des conversations qu'on continue à avoir avec des gens qui ne sont plus là. Il était donc naturel de commencer dans un cimetière. Miss Beryl, qui est déjà morte depuis dix ans au début du roman, en est néanmoins un personnage central. Ainsi que Mme Raymer, morte depuis un an, mais qui hante à chaque instant les pensées de son veuf. J'essaie de montrer que les morts ne sont jamais vraiment morts, ils se déplacent sans cesse dans notre imaginaire, on essaie de les fixer mais ils refusent. Donc, mon roman parle de la mémoire et de notre désir que les morts ne bougent plus.

Un roman inacceptable ?

Walter Siti est né à Modène en 1947, il a enseigné la littérature à la prestigieuse École normale de Pise après y avoir fait ses études. Auteur d'une dizaine de romans et de nouvelles, il a obtenu en 2013 le prix Strega (équivalent de notre Goncourt) pour* Resistere non serve a niente *(Résister ne sert à rien, traduit et publié aux éditions Verdier en 2014).

par Monique Baccelli

Walter Siti
Au feu de Dieu
Trad. de l'italien par Martine Segonds-Bauer
Verdier, 378 p., 24 €

C'est sous le signe de l'homosexualité magnifiée, et sous son propre nom, que Walter Siti figure parmi les personnages de ses romans, ce qui n'a pas manqué de susciter quelques remous. Mais la récente publication de *Bruciare tutto* (*Au feu de Dieu*) suscite, non de simples remous, mais un maelström de protestations, dans l'opinion comme dans la presse. Dans *La Repubblica* du 13 avril 2017, Michela Marzano intitule son article « La pédophilie comme salut : le roman inacceptable de Walter Siti ». Or, ce roman, du moins dans ses intentions, n'est pas « inacceptable » D'abord parce que, à notre époque, aucun sujet n'est tabou, ensuite parce que les récents scandales qui ont éclaté en France, en Italie et jusqu'au Vatican prouvent que le phénomène de la pédophilie est plus que jamais d'actualité et doit donc être abordé, enfin et surtout parce qu'il s'agit d'une analyse et non d'une « défense et illustration » de cette dérive. En outre, pour les bien-pensants, la conclusion du roman est, comme il se doit, morale.

Quittant la Rome qu'il connaît si bien, Walter Siti nous transporte à Milan, et pas dans un quartier mais, ce qui est très différent, dans une paroisse. Le jeune Don Leo y exerce ses fonctions depuis trois ans, aux côtés d'un vieux curé qui va partir à la retraite. L'entente entre les deux hommes est excellente, ils se partagent, inégalement, la tâche. Par le contact direct avec les fidèles et par la confession, Leo a accès à tous les niveaux sociaux, et prête une oreille attentive aux misères des pauvres comme aux ennuis des riches. Plus concrètement, il fonde « Le refuge », une maison d'accueil pour les migrants et s'y active du matin au soir pour leur apporter une aide matérielle et morale. Il réserve une attention particulière – qu'il ne faut pas mal interpréter – aux enfants, pauvres ou riches. Il est aussi le confident de deux jeunes cadres trop occupés, eux et leurs femmes, par leur profession et leurs aventures extraconjugales pour pouvoir écouter et comprendre leurs enfants. Le jeune prêtre tente, là aussi sans ambiguïté, de compenser cette indifférence.

En dépit de ses multiples activités Don Leo a une vie intérieure intense, sa foi semble inébranlable, il dialogue avec Dieu, se nourrit des Écritures, base de sermons presque intégralement retranscrits dans le roman. Siti prend son sujet très au sérieux. Donc, tout marche bien, si ce n'est qu'au tiers du livre on apprend que Don Leo, avant d'entrer au séminaire, a eu une relation sexuelle avec Massimo, onze ans. Le petit garçon n'a été ni violé, ni même contraint. Il était, peut-être innocemment, demandeur. Le hasard veut que, dix ans plus tard, Massimo réapparaisse. Est-ce parce que l'enfant est devenu adulte, ou que Leo, à force d'auto-flagellation morale et physique a dominé ses impulsions, que la relation n'a pas de suite ? Mais Leo est de plus en plus conscient que son désir ne naît que devant le corps d'un petit garçon, et ce constat le désespère, au sens fort du terme. Ses monologues intérieurs sont le lieu d'un perpétuel combat : son âme est pure, son corps ne l'est pas : « *Toi, Dieu, qui m'as appelé à ce devoir, peut-être que je ne suis pas la bonne personne… mes enthousiasmes vont dans un sens, mes actes dans un autre, et mes prières dans un autre encore… L'incompréhension appelle l'incompréhension* […] *pourquoi ne me parles-tu pas depuis des jours et des jours… que dois-je faire ?* ».

En tant qu'éducateur, Leo s'occupe, entre autres élèves, d'Andrea, jeune surdoué, fragile, plus ou moins négligé par ses parents (les

UN ROMAN INACCEPTABLE ?

cadres cités ci-dessus). Sans doute l'enfant recherche-t-il l'affection de Leo, son seul ami ? Toujours est-il qu'un jour il s'offre maladroitement à lui. Leo domine ses impulsions et le repousse – avec gentillesse – mais son refus a des conséquences tragiques. Andrea, déjà très vulnérable, s'ouvre les veines. Choc indescriptible pour le jeune prêtre, révolte violente et remise en question de toute sa lutte : « *Je n'ai pas eu le courage de donner ma vie éternelle pour t'empêcher de mourir* ». Curieux dilemme. Plus troublant encore : « *Je n'ai rien compris, Dieu est caché dans le ventre des enfants* ». Et celui qui dialoguait avec Dieu se met à l'insulter À la suite de ce drame, il décide de partir en Syrie pour aider combattants et civils, mais, la peine ne lui paraissant pas suffisante, il procédera à une purification plus extrême. La morale est sauve.

Jusque-là, rien de vraiment condamnable puisque, comme on le voit, il ne s'agit pas d'une apologie de la pédophilie. En revanche, certains détails sont très choquants : Siti, sans raison valable, se permet de profaner l'image hautement symbolique et presque sacrée du petit Ayan, noyé et rejeté sur la plage. Ce qu'on ne lui pardonne pas. D'autre part, il dédie, là encore sans raison apparente, son livre à Don Milani, une autre image sacrée, du moins pour les Italiens : Lorenzo Milani Comparetti, prêtre catholique, célèbre pour avoir fondé, aux environs de 1950, l'École de Barbiana, où il a expérimenté une méthode d'éducation balayant toute discrimination sociale et raciale. Pourquoi faire peser un doute aussi grave sur un demi-saint ?

Roman inacceptable ? Non. Il faut le lire pour se laisser emporter par un récit bien mené, incroyablement inventif dans sa langue et jamais ennuyeux. La traduction de Martine Segonds-Bauer ne laisse rien perdre de ces qualités et porte avec bonheur une question morale compliquée.

Amérindiens : pourquoi ça patine

Richard Wagamese, fer de lance de la littérature amérindienne canadienne, est mort il y a quelques mois à l'âge de 61 ans. Il laisse derrière lui des poèmes et des romans ; après* Les Étoiles s'éteignent à l'aube*, les éditions Zoé publient* Jeu blanc*, qui a valu à son auteur une large reconnaissance au Canada. L'histoire d'un homme qui puise sa force à la fois dans sa singularité et dans son appartenance à un peuple et une histoire.

par Sophie Ehrsam

Richard Wagamese
Jeu blanc
Trad. de l'anglais (Canada) par Christine Raguet
Zoé, 254 p., 20,90 €

Saul Indian Horse est un Ojibwé. Jusqu'à l'âge de huit ans, il vit selon les traditions de son peuple, entre rivières, montagnes et forêts. Ensuite il se retrouve dans un pensionnat, le St Jerome's Indian Residential School. Saul est une exception, toujours à la croisée des mondes : à l'école, ses camarades l'appellent « *Zhaunagush* » (homme blanc en langue ojibwé) parce qu'il sait lire et écrire l'anglais, contrairement à beaucoup de petits Ojibwés. Dans les équipes de hockey, il détone initialement par son jeune âge et son physique de gringalet. Quand il rejoint une équipe nationale, on voit essentiellement en lui un « Peau-Rouge » parmi les Blancs.

Saul s'appelle « Indian Horse » comme tous les hommes de sa famille depuis plusieurs générations. C'est le titre original du roman, ce qui laisse à penser que la symbolique de ce nom ne doit pas être sous-estimée. Le cheval venu d'Europe et l'Indien natif du continent américain ont

paradoxalement bien des points communs : pour les colons blancs, tantôt ils alimentent le fantasme d'une vie au grand air dans les étendues sauvages, tantôt ils servent de bêtes de somme ou de bêtes de foire. Pour les peuples autochtones, le cheval est le messager du changement, le signe d'une modernité à apprivoiser. « *Quand les Zhaunagush vinrent, ils amenèrent le cheval avec eux. Notre peuple vit le Cheval comme un Être spécial. Il chercha à apprendre son pouvoir sacré. Monter ces êtres-esprits, pourchasser le vent avec eux, devinrent des signes d'honneur. Mais les Zhaunagush ne virent rien d'autre que du vol dans ce que nous avions fait, que l'attitude d'un peuple inférieur, alors ils nous appelèrent voleurs de chevaux.* »

Saul n'a pas une enfance idyllique : quand son frère, arraché aux siens pour être éduqué à l'occidentale dans une école dont il finit par s'échapper, succombe à la tuberculose, la famille ne parvient même pas à s'accorder sur le rite selon lequel il doit être inhumé. Il perçoit les risques de l'isolement et survit de justesse aux rigueurs de l'hiver canadien. Au pensionnat, il n'est pas le plus mal loti mais perçoit le désespoir des enfants et adolescents minés par la perte d'identité et les mauvais traitements. Et si, parmi tous ces infortunés, il en était un qui passe au travers de tous les fléaux, au point de pouvoir aider les « premières nations » à retrouver leur fierté dans un monde dominé par les Blancs, comme celui du hockey professionnel ? Saul se construit presque malgré lui sur cette fable, emportant le lecteur dans un récit dont la magie opère même si l'on ne connaît rien au hockey sur glace (« jeu blanc », jeu de Blancs ?), dans une course d'obstacles grisante mais de moins en moins contrôlable.

Sans tout dévoiler, on peut dire qu'il perd la grâce et manque se perdre tout court. Le salut, pour lui, viendra de l'écriture (en langue anglaise) et d'une place retrouvée dans l'équipe autochtone des Moose (littéralement, « *orignaux* »), à laquelle, auréolé des fulgurances de sa jeunesse, il peut envisager d'apporter du changement en entraînant la prochaine génération. Il aura tenté d'apprivoiser une certaine modernité sans jamais oublier d'où il vient, et appris à accepter l'aide des autres.

C'est un livre sur les Amérindiens d'aujourd'hui, dont la voix se fait de plus en plus entendre, avec des livres comme *Kuessipan* de Naomi Fontaine

Richard Wagamese © Linda McRae

(Le Serpent à plumes, 2015), écrit en français. Moins romanesque mais émaillé des mêmes splendeurs et misères, Kuessipan tranporte le lecteur dans une réserve amérindienne, engluée dans le chômage et l'alcoolisme, mais tâchant de puiser dans la force de ses traditions un nouvel espoir. L'écriture de Wagamese a des aspects cinématographiques (*Jeu blanc* va d'ailleurs prochainement être adapté au cinéma), servie par une perception aiguisée du monde et des êtres et une richesse d'images puisées à la nature sans âge comme aux cultures humaines, d'hier comme d'aujourd'hui.

À l'heure où les décideurs du monde entier ignorent les peuples autochtones au nom du transport d'énergie ou de l'agriculture intensive, sans parler des crimes du passé, comment des auteurs comme Richard Wagamese écriraient-ils sans une certaine amertume ? Par exemple lorsque son personnage débarque à Toronto dans l'indifférence général et le bruit ; lorsqu'il est ignoré par les autres joueurs de son équipe de hockey… Mais avec sa langue emportée et pleine d'images, il se sera fait une place dans la littérature du XXIe siècle.

L'endurance du nomade

« L'eau chaude n'oublie jamais qu'elle a été froide », tels sont les derniers mots de la mère d'Alain Mabanckou lors de leur ultime entrevue en 1989. À l'heure de quitter le Congo pour la France, Mabanckou a un legs de poids : honorer les origines, perpétuer la mémoire des siens et ranimer l'héritage de la terre natale. Six ans plus tard, le décès de la mère fait surgir dans un même élan l'image du pays et le désir de poésie.

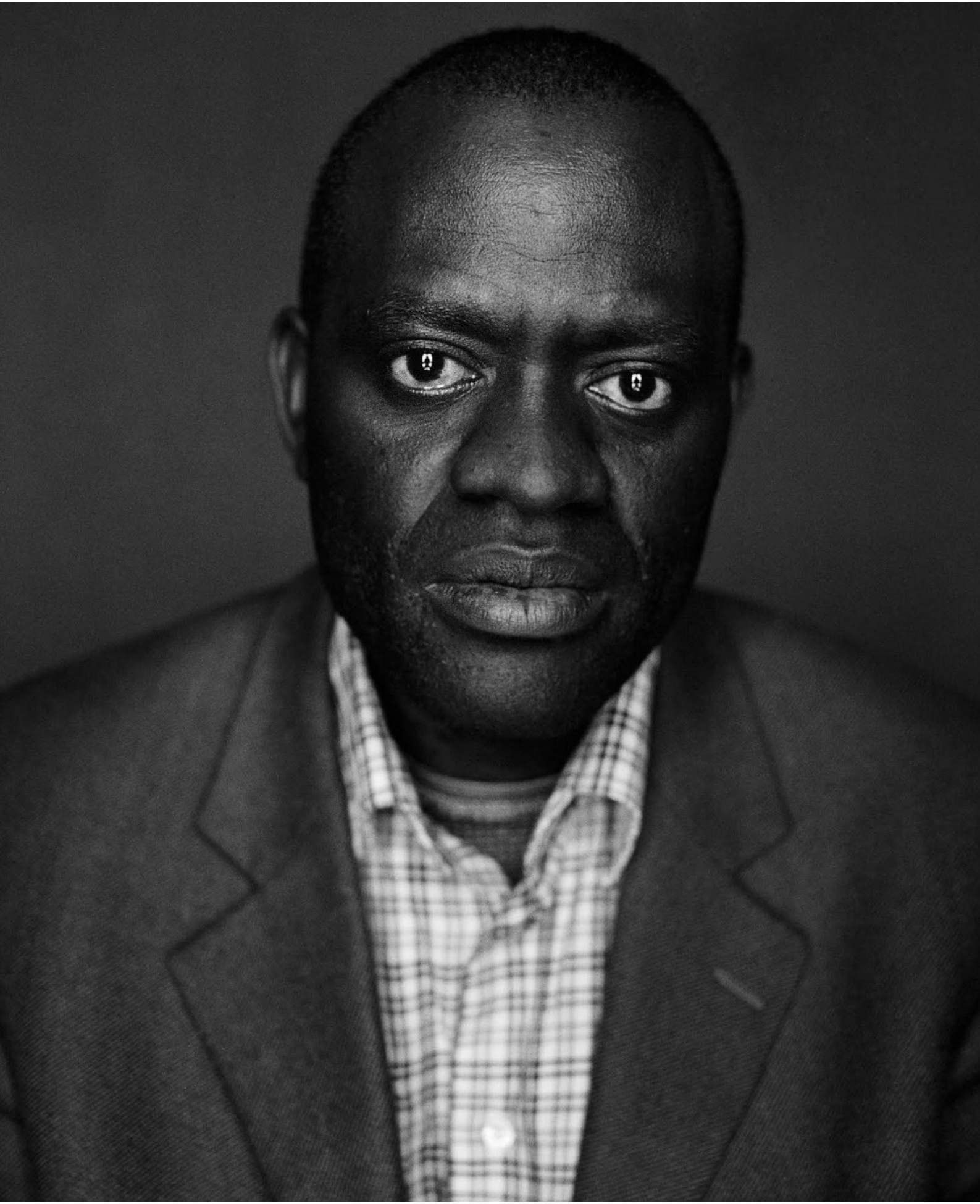
par Khalid Lyamlahy

Alain Mabanckou
Tant que les arbres s'enracineront dans la terre* suivi de *Congo
Points, 416 p., 8,70 €

Lorsque jaillissent les mots sur la page, la mère se confond avec la patrie : « *elle était à la fois le pays, le lien, le souvenir, la fin et le commencement* ». Face à la photo de la mère, écrire des poèmes revient à chercher un exutoire, un refuge, un espace de reconstruction de soi et du monde. Dans cette nouvelle édition de son œuvre poétique, Mabanckou traverse les lieux de la mémoire individuelle et collective : les blessures et les espérances du pays natal, le plaisir et l'endurance de la migration, le désir et le besoin de la transmission. Face à l'agitation du monde, Mabanckou nous dit concevoir la poésie comme « *une réponse au vide, à l'immensité, à l'inquiétude intérieure qui nous habite lorsque, soudain, tout se tait et qu'il faut traduire le silence* ». Parole par-delà le silence intérieur, la poésie semble saisir ce que le roman ne saurait approcher.

Il y a dans la poésie de Mabanckou une ambivalence qui naît de la capacité du poème aussi bien à transcender les frontières qu'à reproduire les tensions juxtaposées de l'exil, de l'errance et du déchirement. Le premier recueil, *La légende de l'errance*, dont le titre n'est pas sans rappeler *La légende des siècles* d'un Hugo exilé, s'ouvre sur ces vers : « *La distance se dilue / dans la géographie de l'urgence* ». Dans des fragments brefs et saccadés, cette géographie de l'urgence se traduit en urgence de l'écriture. Telle une apparition, le pays resurgit dans un univers en déliquescence, entre « *une lune rachitique* », « *le spectre d'un soleil éteint* » et « *la somme des semailles dévastées* ». Face à ce chaos, le poète marche dans les dédales de la mémoire, guidé par le « *feu de la réminiscence* ». Mabanckou reconstruit la trajectoire d'un errant qui poursuit désespérément les signes d'un pays réduit à de simples vestiges. Seules la faune et la flore semblent avoir gardé la mémoire d'une vie passée, à l'image de « *l'écorce de ce figuier port*[ant] *les traces / de la légende de l'errance* ». Lorsque survient le décès de la mère, le « je » du poète laisse éclater sa peur et sa douleur, tente de se réfugier dans le domaine fragile du rêve, mais finit toujours par affronter « *le froid de la mort* ». Dès lors, l'endurance du poète prend tout son sens : « *Je veux n'être qu'une pierre usée / sur les ruines du temps* ».

Dans l'univers poétique de Mabanckou, l'arbre est un élément prééminent. Si la poésie se fait quête de traces dans des espaces mouvants, l'arbre est l'emblème de l'enracinement, de la douleur ancrée dans le sol natal, des traditions indissociables de la terre puisque « *les us et les coutumes / des autochtones sont gravés / sur les écorces des okoumés* ». Dans sa quête de signes et d'empreintes, le poète exhume le destin des hommes nomades, les itinéraires d'un peuple dont il perpétue la migration. Après le temps de l'exil, vient alors celui de la « conciliation » avec les terres de l'errance. Le poème est ce lieu où résonnent les proverbes d'une patrie « *qui prospère / sur les terres vagabondes* » car « *l'exil est son engrais* ». Sans nier la violence de l'absence, Mabanckou oppose « *l'endurance du nomade* » au silence du monde, à l'illusion des nouveaux départs, à la marche infaillible des saisons. Même si, selon le proverbe de son village, « *les arbres aussi versent des larmes / lorsque perdure / l'absence des oiseaux / sur leurs branches* », le poète veut croire en un pays qui se renouvelle, qui ne cesse de se réinventer au contact de l'ailleurs. De



Alain Mabanckou © Jean-Luc Bertini

son royaume d'exil, Mabanckou suit les échos de la guerre civile qui déchire la patrie : le souvenir, le parfum, les richesses du pays natal, intègrent lentement le domaine de la barbarie. Blessé dans ses racines et ses rêves, le poète élève alors la voix pour appeler à la réconciliation. À sa manière, l'arbre tenace du poème tente de résister au silence de la mort.

Le lecteur de la poésie de Mabanckou ne peut s'empêcher d'y déceler un sens permanent de l'urgence, une quête obstinée de renouveau que reflète plus particulièrement le titre du recueil *Quand le coq annoncera l'aube d'un autre jour*. Ici, le poème se fait déclaration d'amour à la patrie : la rivière Loukoula, la forêt du Mayombe, le fleuve Congo sont autant d'étapes dans la quête ouverte d'« *un centre de gravité* ». Le poète s'approprie la douleur du pays, célèbre les biens communs, interroge la langue des siens, traque la honte sur les visages et interpelle sa mère sur la résurgence des souvenirs de l'enfance. Dans un geste de gratitude, il lui redonne la parole pour que son testament puisse réveiller les génies oubliés de la patrie. Parallèlement à l'urgence de l'écriture, il y a un sens de la dualité qui traverse les poèmes de Mabanckou. Dans *Tant que les arbres s'enracineront dans la terre*, il écrit : « *je revendique le double visage / de mon identité éclatée avec le temps* ». Le poète se veut à la fois attaché à sa terre natale et ouvert à la réinvention de soi dans les terres d'exil. Ici ou ailleurs, l'important est de « *rester homme jusqu'au bout* », puisant sa force dans « *la patience de l'écorce* » ou « *le labeur ininterrompu des racines* ». C'est que les racines du poète, comme les ailes de l'oiseau migrateur, sont vouées à voyager, à bâtir loin du pays « *la fable de demain* », à porter loin de sa terre la sagesse du rônier qui « *balance ses branches en signe de victoire* ».

Le chant du poète migrateur qu'est Mabanckou n'a de sens que dans la rencontre de l'individuel et du collectif, la jonction de l'intime et du public. Dans *Le livre de Boris*, le poète se tourne donc vers son fils aîné et à travers lui vers « *tous les enfants de la Terre, symboles de l'Innocence et de l'Avenir* ». Dans des fragments souvent aphoristiques, la parole du poète transmet les leçons d'un père à la fois sage et bienveillant : contourner le silence, cet « *affront / pour la logique* », combler le doute, ce « *fossoyeur / des instants inachevés* », suivre les chemins du rêve et de la réconciliation, cultiver « *le désir du lien* », apprendre à se méfier des mots et à écouter le silence de la nature car « *l'immortalité est dans le sein / de la pierre / dans toute chose dépourvue / de verbe* ». Par-delà son fils, le poète réaffirme les fondements de sa création : le sens de l'étonnement, le bonheur de la rencontre, le devoir de patience. Dans le regard de son fils, le poète revoit son enfance, son pays, la somme de ses espoirs et de ses fêlures. Dans *Congo*, la voix du père semble se prolonger avec l'évocation du fleuve Congo et sa charge puissante de mythes et de mystères. À la fois objet de crainte et de vénération, lieu de vie et « *sarcophage des ancêtres* », le fleuve est le symbole d'un imaginaire foisonnant et inépuisable. À la suite du *Voyage au Congo* de Gide, Mabanckou relit le pays natal comme le berceau d'une révolte contre l'oppression et le mépris.

La traversée de l'œuvre poétique de Mabanckou s'achève sur une série de portraits du Congo natal, une tentative de saisir la complexité de ce « *pays où tout ou presque est arrivé* ». Sur un ton plus léger, tantôt caustique tantôt nostalgique, le poète dénonce les maux et célèbre les richesses du pays, traverse la forêt de son enfance, chante le labeur et la patience des siens, s'incline devant la dignité des femmes et défend la liberté des gamins. Ici et là, des scènes de vie saisies au vol, des impressions prélevées dans le quotidien pour se remémorer la naissance au monde, perpétuer le désir de migration, imaginer de nouvelles contrées afin d'y planter le souffle du poème et l'énergie d'une jeunesse passionnée d'ambiance et d'élégance. D'un recueil à l'autre, derrière la voix de Mabanckou transparaissent celles de ses inspirateurs : le grand frère congolais Tchicaya U'Tamsi, le Camerounais Fernando d'Almeida, l'Argentin Roberto Juarroz. Au détour des pages, cet hommage à sa compatriote Amélia Néné : « *une poétesse est morte / l'écho de son chant est encore tiède* ». La poésie de Mabanckou porte l'écho de tous ces chants migrateurs et endurants qui n'en finissent pas de quitter leurs terres natales et de revenir s'enraciner dans le texte, renouvelant à la fois le bonheur des retrouvailles et la douleur des déchirures. C'est probablement là que réside le double visage de cette poésie qui reproduit l'endurance de l'homme migrateur. Mabanckou le sait et nous prévient : « *on pense écrire / pour l'apaisement / et l'on réalise que les mots / couvent les stigmates / des instants inaboutis* ».

Il n'y a qu'un Blanchot

On ne lit pas ce livre sans éprouver une certaine gêne. D'entrée de jeu, on nous apprend que « Maurice Blanchot n'était pas favorable à la republication des articles qu'il avait signés entre les deux guerres », et que son ayant-droit tient pour sa part à rappeler dans les mêmes termes cette opposition nette.

par Michael Holland

Maurice Blanchot
Chroniques politiques des années trente. 1931-1940
Édition préfacée, établie et annotée par David Uhrig
Gallimard, 549 p., 29 €

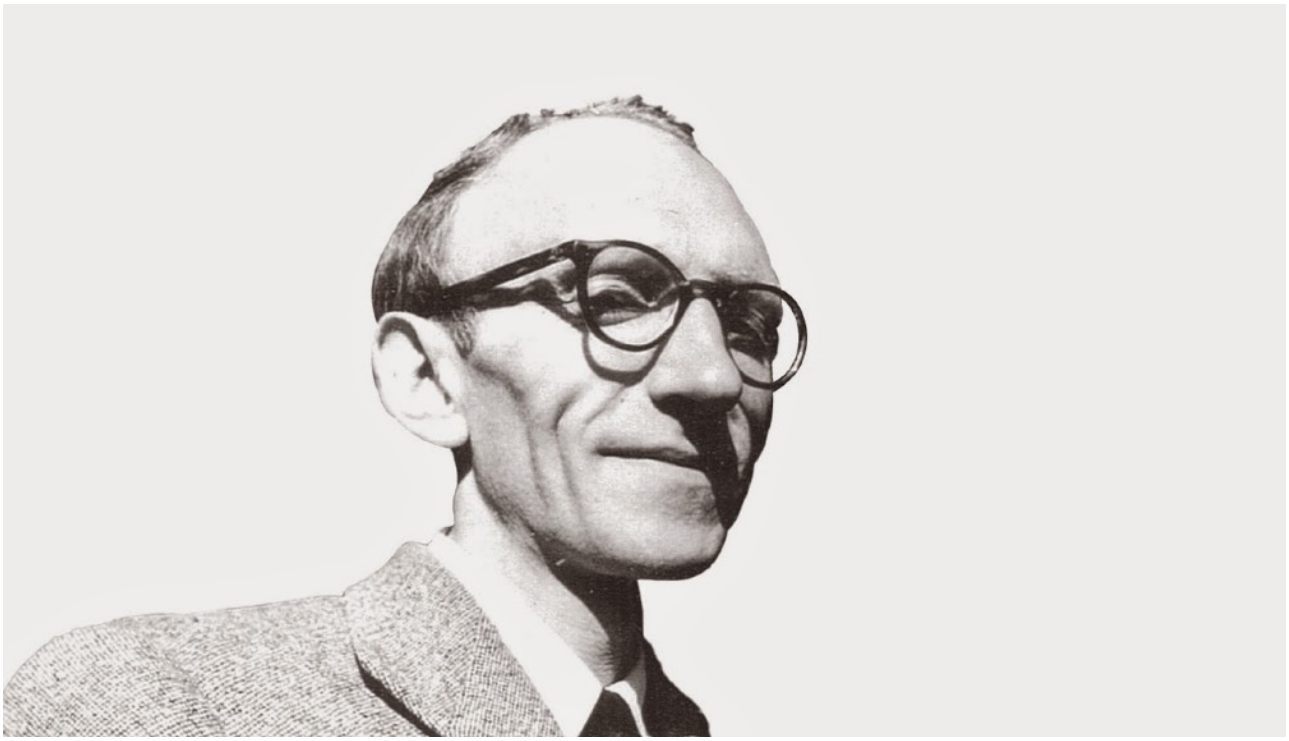
Si l'éditeur et l'ayant-droit ont cru bon de passer outre à une volonté aussi clairement exprimée, c'est, lit-on, qu'une partie des textes est en accès libre sur Gallica. Ceci n'est pas faux, dans la mesure où une poignée – 16 sur à peu près 170 – ont paru dans le *Journal des Débats*, qui est en effet accessible en ligne. À part cela, sur les onze journaux et revues dont on trouve opportunément la chronologie à la fin du volume, aucun n'est actuellement disponible sous forme électronique (mais tous sont facilement accessibles en bibliothèque). Prétexte bien mince donc, si l'on tient compte de la volonté de leur auteur, qui a plus d'une fois désavoué des textes qui, depuis la révélation de leur existence dans la revue *Gramma* en 1975 (événement que ce livre passe sous silence), se sont régulièrement attiré l'opprobre de journalistes et d'écrivains parfois malveillants. Cela étant, pourquoi lire ce livre ?

Tout d'abord parce que, utilement annotées très souvent par David Uhrig à qui l'on doit de découvrir plusieurs articles inconnus, les chroniques qu'il contient constituent un document historique de première importance. Mais leur intérêt dépasse de très loin celui d'une simple archive. L'attention que l'on prête aujourd'hui à la pensée politique des années trente sert le plus souvent à en faire une zone d'exclusion. Si celle-ci est sondée et scrutée de manière exhaustive depuis une vingtaine d'années, c'est presque toujours à distance et sous l'angle de la puissante convergence qui privilégie presque exclusivement ce qui aboutit intellectuellement à Vichy et à sa politique de collaboration. Certes, depuis une dizaine d'années, on entend dire que « les années trente sont de retour ». Mais ce constat s'accompagne le plus souvent de comparaisons faciles et presque toujours tronquées à dessein, pour souligner en fin de compte les différences entre les deux époques.

Avec la publication des *Chroniques politiques* de Maurice Blanchot, cette attitude est doublement dépassée : non seulement on y suit de très près le mouvement d'une pensée nationaliste devant les réalités nationales et internationales des années qui ont précédé la guerre ; mais aussi parce que Blanchot deviendra plus tard l'un des plus grands penseurs de la seconde moitié du XX^{e} siècle, ces chroniques nous offrent le moyen de dépasser le clivage qui coupe en deux le siècle dernier, en les lisant non comme le résidu vieillot et vaguement écœurant d'un passé mort, mais dans la continuité qui les relie à travers leur auteur à certains des plus grands mouvements de pensée de notre époque, ainsi qu'aux grands événements politiques qui l'ont marquée.

C'est face à un monde qui entre en crise que le jeune Blanchot commence à aiguiser sa plume. Alarmé par ce qu'il appelle en 1931 « *les premiers signes du désastre où notre héritage risque d'être entraîné* », devant la montée de la menace allemande à partir de 1933, il va peu à peu diriger contre tout le système politique de la Troisième République un réquisitoire implacable. Logé au balcon de Sirius, il se taille un rôle de pamphlétaire acerbe, inspiré tantôt par l'horreur de l'internationalisme, tantôt par ce qu'il dénonce comme l'antinationalisme du régime républicain, tous deux responsables à ses yeux de l'affaiblissement de la France et du déclin de la civilisation qu'elle incarne.

On constate cependant que la position du jeune homme qui commence à jeter un regard sur le monde au début des années trente n'est pas d'abord politique. Sous l'influence de « maîtres » tels qu'Henri Massis, ce qui détermine cette



Maurice Blanchot

IL N'Y A QU'UN BLANCHOT

position avant tout, c'est un spiritualisme catholique dont Blanchot n'abandonnera jamais les hauteurs, même quand, avec les années et sous la pression des événements, sa foi se dissipera et la rue fera entendre son appel. « *L'enseignement catholique traditionnel n'a pas à se plier aux événements* », écrit-il : « *l'Église les juge lorsqu'elle ne peut les redresser* ». Au fondement de tout ce qu'il écrit, il y a certes une opposition acharnée à l'Union soviétique et au « bolchevisme » qu'elle représente. Mais cette opposition n'exprime pas le recul du conservateur devant ce que la révolution comporte de désordre et de violence. Si le bolchevisme est l'adversaire, c'est parce le monde qu'il prône concurrence celui du catholicisme. Le « mythe de l'universel » qui l'inspire concurrence l'universalisme qui caractérise la religion catholique, en donnant aux « *constructions idéologiques* […] *d'un système de conventions* » une apparence de spiritualité que Blanchot dénonce comme une « caricature » et un « simulacre ».

Toutefois, si l'antibolchevisme de la droite catholique entre les deux guerres relève non pas d'un débat idéologique mais d'une lutte, dans le cas de Blanchot il faut être attentif à ce qui fait l'enjeu de cette lutte. Pour lui, le bolchevisme ne menace pas un ordre que le catholicisme défend : il détourne et pervertit une capacité de refus et une volonté de révolution qui sont au cœur d'une certaine conception catholique de l'homme, défendue entre autres par Péguy, en les exploitant pour construire une société où « *tout refus n'est pas seulement illégitime, mais inconcevable* ». C'est ainsi que l'opposition au bolchevisme chez Blanchot dépasse la politique : elle concerne la conception même de la réalité humaine. Entre 1931 et 1932, ses références à la révolution, au refus, envisagent certes le recours à l'action. Mais la cause demeure avant tout le monde lui-même, ce « *monde sans âme* » qui, s'il accepte la ruine, « *ne peut supporter l'idée de révolution* ». C'est au nom de cette idée et de sa réalisation que le jeune catholique s'érige contre le bolchevisme et la révolution que celui-ci cherche à imposer au monde.

Notons en passant que ce refus du bolchevisme ne s'accompagne chez Blanchot d'aucune complaisance pour le totalitarisme hitlérien. Tandis que le bolchevisme partage avec le catholicisme une même origine dans le refus, l'hitlérisme est dénoncé comme l'exploitation des « *puissances instinctives* » qui sont responsables des « *persécutions barbares contre les juifs* » ; comme une « *revanche des forces collectives* » qui n'ont rien à voir avec « *la communauté, élaborée par une longue histoire, la plus sûre d'elle-même, la plus capable d'une décision merveilleuse* » qu'est la France. C'est ainsi que, tout en dénonçant dans le bolchevisme « *la dictature monstrueuse de l'État* », Blanchot dénonce avec plus de véhémence encore « *l'apothéose monstrueuse de la nation* » dans la doctrine nazie.

IL N'Y A QU'UN BLANCHOT

Avec l'arrivée de Hitler au pouvoir en 1933, c'est au jour le jour que Blanchot offre aux lecteurs d'un nouveau quotidien, *Le Rempart*, ses analyses et ses exhortations. Et au cours de cette année fatidique, il fera entendre avec une véhémence accrue son appel à la révolte. Avec chaque semaine qui passe, il voit germer l'idée de révolution qu'il défend. « *Les Français* […] *font peu à peu leur apprentissage de révolutionnaires* », écrit-il, et il en appelle à leur « *volonté de révolte* » afin que la nation puisse faire face, en se redressant dans un sursaut, au désastre qui la menace. L'horizon encore brouillé de ces appels à l'action est bien entendu la journée du 6 février 1934, au cours de laquelle la révolte que Blanchot ne cesse de prôner éclate, puis tourne court. Et comme s'il anticipait que tel serait l'aboutissement de ce mouvement insurrectionnel, il cesse brusquement de signer des articles politiques à partir de l'automne 1933. Il est absent des colonnes d'*Aujourd'hui*, l'hebdomadaire qui prend la suite du *Rempart* et dont, au lendemain du 6 février, le directeur Paul Lévy déclare : « *la Révolution nationale est en marche* ». Pendant toute l'année 1934, il ne signe que deux textes, suivis de quatre en 1935, parmi lesquels une note de lecture très brève qui fait allusion en passant à « *l'époque honteuse et magnifique du 6 février* ». Il faut attendre février 1936 et le lancement d'un nouveau mensuel, *Combat*, pour le voir revenir sur la scène, politiquement revigoré semble-t-il, avec un texte qui salue dans les manifestants du 6 février « *les premiers insurgés de l'après-guerre, les symboles de nos espérances* ».

Cependant, quelque chose ne tourne pas rond. Devant une situation nationale et internationale qui a changé radicalement depuis 1933, Blanchot reste campé sur ses positions de révolutionnaire intransigeant. Pendant que d'autres descendent dans la rue, Sirius ne quitte pas son balcon. Et, à partir de 1936, il est évident que la révolution qu'il appelle n'est plus envisagée comme une forme d'intervention politique, mais comme une espèce d'« idée-force » qui, à condition de s'installer en chaque Français, permettra à la nation de se recréer et de faire front contre l'ennemi qui la menace. Le dilemme, c'est que maintenant l'ennemi se trouve à la fois à l'extérieur et à l'intérieur. S'opposant à l'Allemagne en continuant tout aussi résolument à s'opposer au bolchevisme, c'est contre la France qu'il défend que Blanchot se trouve logiquement obligé de lutter, dès lors que, avec l'avènement du Front populaire, le bolchevisme a selon lui envahi la nation. Désormais, « *la trahison n'est pas seulement extérieure à notre pays,* […] *elle a pénétré plus profondément. Elle a presque altéré notre substance* ».

Tout au long des années 1936 et 1937, les appels à la révolte continuent. Mais la France au nom de laquelle ces appels se font entendre est de plus en plus inconcevable. L'idée-force qui la définit est devenue le site d'un clivage impensable : « *Quand une nation se décompose, il arrive un moment où l'instinct national qui sert généralement à la conserver est utilisé pour la détruire* », écrit-il en janvier 1937. En juin 1937, il peut encore déclarer : « *La seule manière digne d'être Français, c'est d'être révolutionnaire*. » Mais chaque appel à la révolution enlève au Français la cause même pour laquelle il se révolte. Sous la pression du « *terrible paradoxe* » qui oblige ses citoyens « *à être Français contre la France, nationaux contre la nation* », l'idée de la France succombe à une contradiction absolue. Sous le poids de ce « *terrible paradoxe* », la révolte n'est plus qu'instinct aveugle, spasme impuissant qui confronte le Français au néant de ce qui lui donne son existence.

Blanchot va essayer de court-circuiter cette contradiction déchirante en se laissant aller pendant quelques mois aux dérives que la politique nationaliste avait toujours rendues possibles, mais devant lesquelles il s'était jusque-là retenu : d'un côté vers l'idée d'un noyau d'activistes prêts à recourir à la violence pour défendre leur idée de la France ; de l'autre, vers la dénonciation de l'étranger sous la figure du Juif. Mais, assez rapidement, il abandonnera ces extrêmes. En dernier recours, il tente de maîtriser l'écartèlement de la position d'où il profère ses libelles en lançant un appel à la dissidence. Mais c'est intenable, le Français rivé à son balcon et poussant des cris de plus en plus désespérés devant la montée des eaux cesse brusquement d'écrire. Tel Oreste dans *Les mouches* de Sartre, il disparaît juste avant la tombée du rideau, emportant avec lui la contradiction qui le déchire. Un an plus tard, on apprend que l'Académie française lui a décerné un prix réservé à « un écrivain de moins de 30 ans dont l'œuvre ou l'attitude témoigne de préoccupations plus spécialement spirituelles ». En mai 1940, il remet le manuscrit de son premier roman à l'éditeur Gallimard. Politiquement, on n'entendra plus sa voix [1].

IL N'Y A QU'UN BLANCHOT

Mais on ne passe pas aussi facilement l'éponge. En soi déjà, l'appel à l'action violente dirigée contre des individus suffirait pour exposer Blanchot à un jugement sans appel si, conformément à la position en surplomb qui demeurait la sienne, il ne s'était pas gardé de passer à l'acte. Tout autre cependant est l'opprobre auquel ses rares mais brutales saillies contre les étrangers et les Juifs l'exposent, et qu'aucun lecteur sérieux ne peut négliger. Il faut se rendre à l'évidence : la publication de ces textes aujourd'hui réactualise une question que, diversement motivés, bien des individus ont soulevée : à la lumière de la violence mais surtout de l'antisémitisme latents dans tout le discours politique que Maurice Blanchot fait sien dans les années trente et qu'il assume pleinement entre 1936 et 1937, comment ne pas conclure à la faillite morale de tout ce qu'il a écrit ? Si continuité il y a entre l'écriture de ces chroniques et celle pour laquelle il est connu aujourd'hui, est-ce que cela ne suffit pas pour dévaloriser totalement celle-ci ?

La réponse, répercutée sur le tard chez Blanchot lui-même, est généralement la suivante : il a changé, et cela non par un retournement de veste mais grâce à une sorte de conversion qui a servi de pivot entre deux mondes, deux êtres, deux « éthiques ». Et pourtant cette réponse est peu convaincante, s'accordant trop facilement avec le souci de reléguer aux oubliettes ce qui se pensait dans l'entre-deux-guerres. Or, c'est ici qu'intervient cet autre modèle explicatif : celui d'une continuité fondamentale entre la position du jeune homme des années trente et le Blanchot qu'on connaît. Continuité qui, on le voit mieux, est celle d'une idée, qu'on l'appelle « révolution », « refus », ou « insurrection », qui se maintient au-delà de l'effondrement d'un monde et du commencement d'un autre. C'est précisément sur cette continuité que ses détracteurs ne cessent de mettre l'accent pour dévaloriser l'œuvre de Blanchot. Mais voyons à quelle condition la continuité est maintenue. En 1960, il écrivait au sujet de Céline : « *l'antisémitisme est la faute capitale* », et ce verdict fait écho à celui devant lequel il s'est silencieusement incliné vingt ans plus tôt. En 1940, au lieu d'accepter une version travestie de l'idée-force qui l'habite en adhérant à la Révolution nationale, Blanchot se soumet totalement au clivage que cette idée inflige au sujet qu'il fut. Désormais, c'est au discours narratif qu'il confiera la tâche d'accueillir un « Français » désarticulé et réduit politiquement au silence, afin de mener à son terme le divorce qui s'est consommé entre la révolution et tout discours politique qui a la prétention de parler en son nom. C'est donc ce que Blanchot appellera ailleurs « un homme détruit » qui signera les écrits auquel il attachera son nom à partir de 1945 ; un « moi » qui n'en finit pas d'« expier » l'autorité qu'il s'était arrogée, en ne parlant qu'à partir de l'écartèlement que la révolution a introduit en lui. Sujet d'autant moins capable d'avouer la responsabilité qu'il porte, que le discours qui le permettrait s'est désarticulé avec lui ; mais qui recherche – à travers le discours narratif d'un langage qui sera en soi responsable, dans la mesure où il donnera le pas à l'autre auquel ma destruction me confronte – à la place de qui je fus.

Ce qu'on appelle le retrait politique de Maurice Blanchot n'en serait donc pas un, si c'est pour aller jusqu'au bout des conséquences de sa politique qu'il garde le silence à partir de 1937. Et quand il « reviendra » à la politique en 1958, c'est en continuant de garder ce même silence qu'il participera à l'élaboration d'un discours – la « Déclaration sur le droit à l'insoumission dans la guerre d'Algérie » – qui est à la fois de nature collective, donc privé d'auteur, et motivé par le respect de l'autre considéré comme l'unique droit dont jouit un « moi ». Enfin, rencontrant de nouveau la « révolution » en 1968, s'il y intervient, c'est au titre de celui que la révolution a détruit, en élaborant une doctrine selon laquelle l'action directe passe derrière la relation à l'autre dans la parole.

C'est ainsi en fin de compte qu'on en vient à l'affirmer : il n'y a pas d'autre Blanchot. Entre les années trente et le reste de son siècle, il est toujours le même : révolutionnaire que la révolution a déboulonné de son socle de sujet souverain, et astreint à une recherche d'une responsabilité envers l'autre dans la parole. Recherche qui concerne tout d'abord cet autre qui est éminemment le sien, et demeure celui du monde occidental : le Juif.

1. **Que ceci soit bien clair : Blanchot n'a jamais signé un texte « maréchaliste ».**

L'éviction du père

Avec* Apologie du père*, l'historienne italienne Luisa Accati nous livre une synthèse issue de recherches consacrées aux sorcières puis au culte de la Vierge Marie sur une longue période (du XIVe siècle à nos jours) dans un espace bien connu : l'Europe occidentale. Sans théorie interdisciplinaire, elle montre « en acte » la fécondité et la pertinence qu'apporte le croisement de ses travaux avec sa savante familiarité des textes de Freud et des postfreudiens.

par Anne Ber-Schiavatta

Luisa Accati
Apologie du père
Pour une réhabilitation du personnage réel
Trad. de l'italien par Ida Giordano
Mimésis, 179 p., 18 €

L'essai, court et très dense, est constitué par la reprise d'un ensemble de travaux d'histoire culturelle commencés par l'étude de procès de sorcellerie dans le Frioul et poursuivis par une enquête de long terme sur le culte de Marie. Il nous montre comment, au cours du XVIe siècle, les bouleversements religieux, politiques et culturels introduits par la Réforme protestante et la Contre-Réforme allaient être le point de départ de phénomènes de très longue et très grave portée aboutissant à l'éviction sociale, politique, spirituelle de la figure de tiers médiateur incarnée par le père.

Le relatif équilibre progressivement instauré au cours des siècles précédents entre papauté et empire, représentant deux figures d'une « paternité » partagée, se rompt alors. Les formes du pouvoir temporel s'émiettent et, parallèlement, l'ensemble des fonctionnements culturels, politiques, familiaux et psychologiques se transforment **[1]**.

Dans le monde protestant où le culte de la Vierge Marie est banni, l'influence des figures paternelles va croissant et s'intensifiant. Dans l'Europe du Sud – terrain privilégié des travaux de l'auteure –, c'est au contraire le culte de la Vierge, éternellement et indissolublement liée au Christ, qui s'exacerbe. Le « couple » Mère/Fils, débordant d'amour maternel et interdit de sexualité, devient référence suprême et se fait omniprésent.

L'examen de l'iconographie religieuse entre le XIVe et le XVIIIe siècle l'illustre particulièrement bien : l'Église, commanditaire de très abondantes créations artistiques glorifiant la foi, diffuse grâce à elles ses dogmes, ses normes, ses valeurs. Cette iconographie fabrique et transmet un « imaginaire » qui contribue (en partie) à la formation de ce que les historiens ont désigné comme « mentalité ». Sans entrer dans les discussions sur la pertinence du mot, l'auteure met l'accent sur l'intensité de l'influence exercée par les images pieuses. Bien au-delà de « l'édification » des fidèles, les émotions que suscite en eux la perception sensorielle des images contribuent de manière décisive à leur formation psychologique.

Or entre le Quattrocento et le XVIIe siècle, Luisa Accati observe que les couples de l'histoire du christianisme s'effacent de la peinture religieuse : alors que, jusqu'au début du XIVe siècle, Anne et Joachim, les parents de Marie, ainsi que le couple formé par Marie et Joseph, faisaient l'objet de nombreuses représentations **[2]**, la Contre-Réforme les fait disparaître. Cet effacement concerne plus particulièrement Joachim, le père de Marie. Joseph, son époux, pour sa part, se voit plutôt relégué à une place subalterne.

Dans le même temps, ce sont les représentations de la Vierge et de l'enfant Jésus qui se multiplient de manière exponentielle. Quant à Marie elle même, l'évolution de son culte l'arrache en quelque sorte à ses racines humaines : dès le XVIe siècle, l'idée de son « Immaculée Conception » **[3]** commence à se développer. On pourrait considérer que le culte de la Vierge a rendu « sacrées » les superstitions « diaboliques » attachées aux sorcières. Marie se voit progressivement « purifiée » des signes de l'humanité pécheresse, sans époux ni même ascendance. Mère par

L'ÉVICTION DU PÈRE

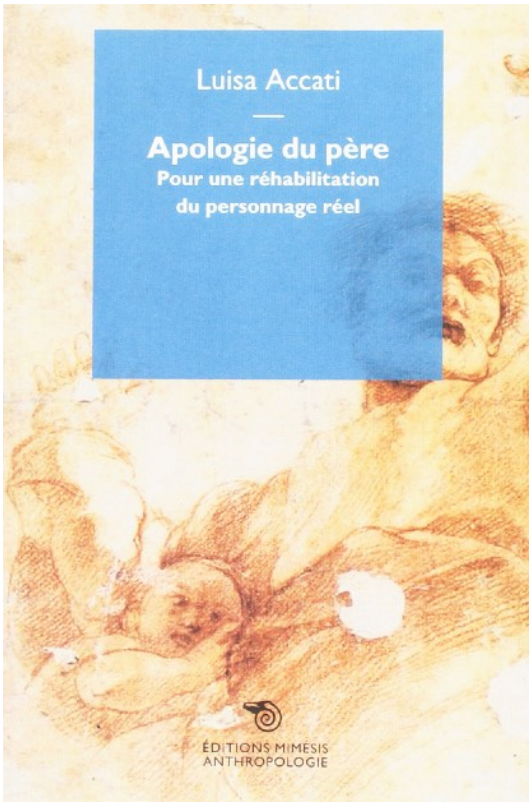
essence, exclusivement vouée au Christ son fils, elle devient la métaphore de l'Église elle-même, « Notre Sainte Mère l'Église » aspirant à la place de Mère symbolique de l'humanité sauvée par le Christ, Mère universelle, dispensatrice de promesses de vie éternelle et d'une infinie compassion pour les malheurs de la vie terrestre.

Cette représentation de la Vierge Mère, « vidée » de ses attaches humaines a bien facilité la pénétration du catholicisme au cours des conquêtes coloniales de l'Espagne des rois catholiques en Amérique latine : pur « réceptacle », elle peut occuper le même rôle de consolatrice universelle auprès des populations conquises, leur offrant son infinie compassion en récompense de leur conversion.

Cette évolution est cohérente avec de profonds changements dans les valeurs familiales comme dans les idéaux culturels et sociaux dominants de l'Europe méditerranéenne. En lieu et place de la célébration de la vie conjugale, la dignité et la respectabilité sociale des hommes s'obtiennent dès lors par le célibat, le sacrifice de la vie sexuelle, la prêtrise qui transforme ces fils en « Père » ou plutôt en la figure ambiguë d'un « Père/Mère », d'un homme privé de l'usage des attributs sexuels de la masculinité pour mieux remplir son office **[4]**.

Pour les femmes, la maternité prend encore davantage d'importance en devenant le principal, voire le seul, « *remedium concupiscentiae* ». Un cortège de valeurs magnifiant souffrances, charité, amour illimité pour les enfants, les pauvres, les malades, se déploie alors jusqu'au début du XX^{e} siècle… jusqu'à la réaction féministe dont Luisa Accati dénonce les dérives : les développements des « théories du genre » **[5]** et le gommage systématique de la différence des sexes qu'elles prônent, renouvellent la mise à l'écart des figures paternelles symboliques. L'Université prend le relais de l'Église !

Les ravages provoqués par la disparition des figures de la paternité protectrice et médiatrice dans les faits et dans les âmes des individus sont bien connus des psychothérapeutes. Le titre du livre invite à la mise en œuvre d'un vaste programme et, en outre, Luisa Accati apporte une nouvelle pierre à la compréhension de la profonde solidarité qui tient ensemble « collectif » et « individuel », « politique » et « psychique ».



1. **Luisa Accati envisage aussi l'économie, les circuits de l'argent, les questions relatives à la dette, et la relation avec le judaïsme.**

2. **Voir, en particulier, dans la chapelle des Scrovegni de Padoue, la célèbre fresque de Giotto représentant le baiser d'Anne et Joachim devant la Porte d'or de Jérusalem.**

3. **L'« Immaculée Conception » de Marie, qui lui épargne le péché originel accablant tous les simples mortels du fait de l'union charnelle de leurs parents, devient un dogme en 1854, mais les franciscains et les jésuites avaient entrepris sa promotion dès le XVI^{e} siècle. Au XVII^{e} siècle, elle est représentée à plusieurs reprises, triomphante, et dans toute sa splendeur, par Murillo.**

4. **Un très joli chapitre du livre évoque leurs « robes », et pour le pape et les cardinaux les magnifiques habits qui neutralisent leur appartenance au sexe mâle.**

5. **Essentiellement aux États-Unis, où domine le protestantisme.**

Nommer les savoirs

Le Collège de France, créé il y a cinq siècles par François Ier, est la plus prestigieuse institution académique en France. Il a comme devise* Docet omnia *et comme mot d'ordre qu'on y enseigne la science en train de se faire. Mais les règles du choix des noms de ses chaires ont donné lieu, au fil des siècles, à des politiques complexes, dont cet ouvrage collectif retrace l'histoire. On y apprend autant sur les partages du savoir universitaire en France que sur les institutions qui le produisent.

par Pascal Engel

Wolf Feuerhahn (dir.)
La politique des chaires au Collège de France
Préface d'Antoine Compagnon
Les Belles Lettres/Collège de France
560 p., 25 €

Le Collège de France n'est pas l'Académie de Lagado, où Gulliver rend visite à des chercheurs qui ont toute liberté de se consacrer à leurs marottes, l'un cherchant à extraire de la lumière des concombres, l'autre à retransformer des excréments en la nourriture dont ils proviennent, un autre encore ayant inventé une machine pré-oulipienne capable de produire au hasard des combinaisons de mots et telle que « *la personne la plus ignorante sera, pour une somme modique et au prix d'un léger travail musculaire, capable d'écrire des livres de philosophie, de sciences politiques, de droit, de mathématiques et de théologie, sans le secours ni du génie ni de l'étude* ». Le Collège de France n'est pas non plus le Centre national de la recherche scientifique, où l'on est chercheur à vie et où l'on n'enseigne pas. Mais il n'est pas un établissement universitaire comme un autre, puisque les cours sont publics et qu'on n'y délivre pas de diplômes.

Les savoirs enseignés au Collège sont en principe ceux qui le sont dans leurs dénominations usuelles à l'université : chaires de grec, de byzantinologie, de mathématiques ou d'histoire médiévale, par exemple. Mais on y enseigne aussi des disciplines qu'on ne trouve pas à l'université, et le savoir change : qui pourrait aujourd'hui occuper une chaire d'éloquence latine ou une chaire de droit de la nature et des gens ? Et les chaires du Collège ne sont pas comme les fauteuils numérotés de l'Académie française auxquels on est élu en sachant que c'est un cardinal ou un parolier qui vous précède. Une règle complexe veut que, pour faire acte de candidature, on rédige un projet de recherche et d'enseignement, mais aussi qu'on imagine un intitulé de chaire derrière lequel se profile le candidat et ses travaux, qui sera ensuite validé par l'assemblée des professeurs (qui d'autre que Claude Lévi-Strauss pouvait en 1959 être élu dans une chaire d'anthropologie sociale ?). Cette règle conduit à modifier, par des transformations subtiles, les intitulés initiaux, en sorte que, comme la reine de *Blanche-Neige* qui interroge son miroir, le candidat pourra se mirer lui-même dans son propre profil.

Mais ce ne fut pas toujours le cas. En lisant cet intéressant ouvrage collectif, qui s'inscrit dans une série de travaux sur l'histoire de cette institution, on apprend qu'il fut un temps où les chaires du Collège royal étaient comme des charges d'avocat ou d'avoué, héréditaires. Le fils faisait alors devant l'assemblée des professeurs l'éloge de son père (ainsi, Louis Havet est élu en 1885 en « philologie latine » sur la chaire d'éloquence latine d'Ernest Havet, et en 1931 Léon Brillouin est élu à la chaire de physique générale et mathématique à la suite de son père Marcel Brillouin). De telles coutumes nous semblent exotiques et pour le moins un peu en deçà des idéaux d'un savoir détaché des contingences sociales et politiques que porte cette institution. Mais sont-elles vraiment aujourd'hui si désuètes ? N'avons-nous pas lu jadis *Les héritiers* de Bourdieu et Passeron, qui n'a vieilli qu'en apparence, et ne savons-nous pas que, malgré nos règles de démocratie et de méritocratie dans la recherche et l'université, il existe encore des dynasties scientifiques et littéraires, même si elles sont moins visibles aujourd'hui ?

Les manières dont les intitulés de chaire au Collège de France changent au fil des siècles sont

NOMMER LES SAVOIRS

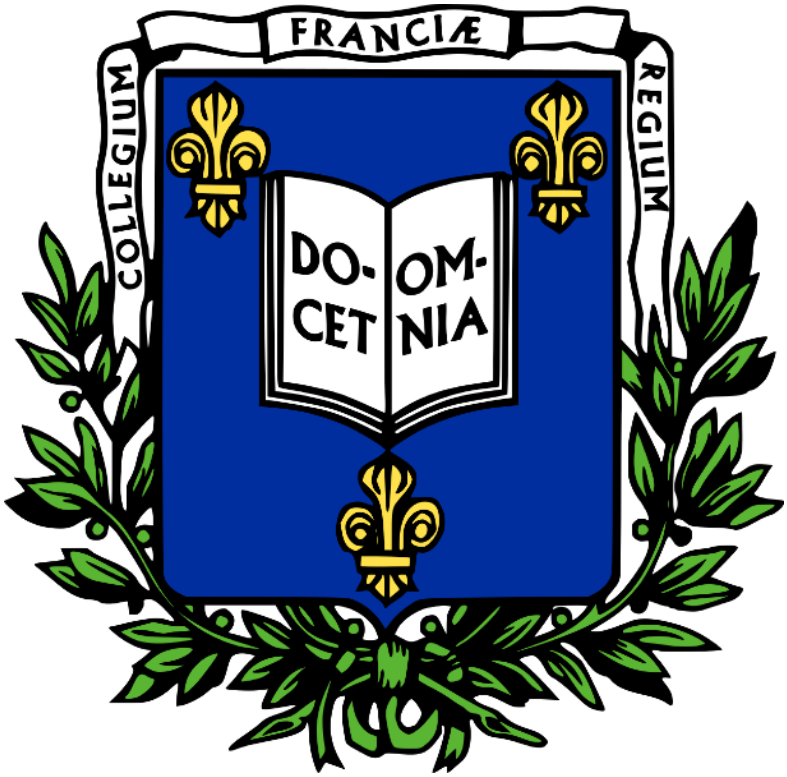
donc tout sauf anecdotiques. Elles révèlent non seulement les voies quelquefois impénétrables de « la science en train de se faire », mais aussi les déplacements tectoniques des savoirs et leur découpage au fil du temps – pour reprendre des expressions du directeur du volume – et les enjeux de politique universitaire et de politique tout court qui ont entouré les élections de professeurs. Les épisodes fameux – comme la suspension d'Ernest Renan de sa chaire d'hébreu en 1864, la nomination d'Alfred Loisy en 1909 – et d'autres moins connus détaillés ici, comme la formation d'une chaire de « science coloniale » et la non-élection de l'antidreyfusard Ferdinand Brunetière, ont des ressorts politiques et religieux. D'autres cas – comme la succession d'Étienne Gilson dans la chaire d'histoire de la philosophie confiée à Martial Guéroult au détriment de l'historien des sciences Alexandre Koyré – sont plus institutionnels mais néanmoins lourds de conséquences, dans la mesure où, à défaut d'avoir un véritable impact sur la production des thèses, les élections au Collège de France ont un pouvoir symbolique (dont témoignent les gloires de Bergson, de Foucault ou de Barthes, par exemple) et une influence sur les voies suivies par la recherche. On trouvera dans ce volume des études originales et savantes sur le devenir des chaires depuis le XVI^{e} siècle, sur les jeux subtils entre les successions thématiques des chaires à partir de leur titulaire ou de leurs intitulés aussi bien dans les lettres (grec et latin, rhétorique) que dans les sciences (archéologie, mathématiques, géographie). Beaucoup de ces études (notamment celle de Jacqueline Carroy, Annick Ohayon et Régine Plas sur la psychologie) dessinent en filigrane l'histoire et le destin de plusieurs disciplines (les luttes entre philosophie et psychologie, puis entre psychologie et sociologie, jusqu'au triomphe des neurosciences).

Pourtant, en ce qui concerne la sociologie de cette institution si spéciale, je continue de penser que le témoignage de Maurice Halbwachs [1]

NOMMER LES SAVOIRS

nous en apprend plus sur la généalogie de la constitution des chaires que les discours savamment non nombrilesques de Pierre Bourdieu (*Leçon sur la leçon*) ou de Michel Foucault (*L'ordre du discours*). On peut aussi s'interroger sur les limites d'une analyse pour ainsi dire entomologique de cette institution, telle qu'elle est ici pratiquée. Chaque discipline y est analysée à travers ses étiquettes de chaires et les individus qui les occupent, sans que les œuvres, les personnalités, et surtout les programmes de recherche qu'ils ont portés plus ou moins bien, avec plus ou moins de succès public – le seul visible aux yeux de ceux qui n'appartiennent pas à l'université –, soient exposés ou seulement interrogés.

L'historien et le sociologue des institutions s'intéressent à la distribution des cartes, aux mises, aux levées des acteurs et aux coups qu'ils abattent. Mais en est-il de la production du savoir comme d'un jeu de cartes ? Comme le rappelle Wolf Feuerhahn, la singularité de cette institution ne peut faire oublier que le Collège fait partie du « jeu » universitaire français et international. Dès sa création, il s'est inscrit dans une relation de rivalité avec la Sorbonne, qui incarnait une université soumise à l'Église ou au pouvoir politique et un enseignement figé. Mais les autres institutions d'enseignement supérieur connaissent des débats tout aussi âpres et significatifs dans le choix de leurs professeurs, et ne sont pas toujours figées. Il suffit de rappeler que Durkheim, Poincaré ou Le Goff par exemple ne furent pas professeurs au Collège de France. Il n'y a aucune raison de penser que les discussions qui président au choix des chaires du Collège diffèrent tellement, en dépit de l'insularité de cette institution, de celles qui ont cours ailleurs, d'autant plus que la plupart de ses professeurs sont issus de l'université (et plus rarement, comme Paul Valéry ou Yves Bonnefoy, du monde des lettres). Ainsi, dans une étude intéressante sur le succès du thème « comparatiste » dans les noms des chaires (anatomie comparée, grammaire comparée, littérature comparée, anthropologie comparée, etc.), Pascale Rabault-Feuerhahn suggère-t-elle que Gilles Gaston Granger, qui occupa une chaire d'« épistémologie comparative » de 1986 à 1990, a pu adopter cet intitulé par simple souci d « affichage ». Mais c'est oublier que ce philosophe avait durant vingt ans enseigné et illustré ce qu'il dénommait déjà « épis-



témologie comparative » à Aix-en-Provence, et que le choix du titre de sa chaire n'avait rien de cosmétique ou de stratégique.

Il y a une limite dans la recherche des motivations des universitaires pour le choix des titres de leurs chaires dans les comptes rendus des assemblées des professeurs, car, même si les discussions qui ont pu mener à tels choix d'intitulés ou de personnes ne sont pas publiques ni consignées dans les archives de l'institution, on peut supposer que ces choix ont été motivés par des discussions scientifiques et des échanges d'arguments entre les pairs, et non pas simplement par des stratégies de pouvoir ou par le conservatisme [2]. La nécessité d'une histoire et d'une sociologie basées sur les raisons des acteurs se fait ici d'autant plus sentir qu'on a affaire à des acteurs du domaine du savoir.

1. **« Ma campagne au Collège de France » (1944) in *Revue d'histoire des sciences humaines*, 1999, 1.**

2. **Ainsi, deux auteurs du volume voient dans l'élection de Guéroult contre Koyré la marque du seul conservatisme. Mais peut-être les partisans de Guéroult eurent-ils aussi des raisons scientifiques de le préférer à Koyré.**

Les errements de la tortue

S'efforçant d'évaluer la portée des travaux technoscientifiques sur l'intelligence, Catherine Malabou compare l'attitude des philosophes à la tortue, cette organisation puissamment défensive de l'armée romaine décrite par Plutarque. Leur faut-il vraiment adopter cette posture défensive ? Certaines autocritiques sont peut-être justifiées mais, s'il est difficile pour les philosophes d'adopter une position ferme sur un tel sujet, ils n'en sont peut-être pas réduits à capituler devant les scientifiques.

par Marc Lebiez

Catherine Malabou
Métamorphoses de l'intelligence
Que faire de leur cerveau bleu ?
Puf, 182 p., 15 €

Contrairement à ce qui pourrait sembler aller de soi, l'intelligence n'est pas vraiment un problème pour les philosophes. Ce qui leur importe, c'est la raison, ses normes, ses modalités, ce que son usage rigoureux promet. Jadis, ils parlaient de l'âme, que certains distinguaient de l'intellect. Ils préfèrent désormais décrire la conscience et ses manifestations. Alors que la notion d'intelligence est d'usage courant dans les magazines ainsi que (hélas !) dans le discours de la plupart des enseignants et de ceux qui se piquent de pédagogie, les philosophes la dédaignent, la considérant sans doute comme trop floue pour qu'il vaille la peine de s'y attarder.

Peut-être pour cette raison même, les psychologues s'en sont emparés et, à défaut de définir clairement l'intelligence, ont entrepris de la mesurer. Ce furent d'abord, au début du siècle dernier, les échelles métriques de Binet-Simon, puis l'énorme succès américain de la notion de quotient intellectuel grâce à laquelle on peut enfin prouver scientifiquement que les Africains sont moins intelligents que les Anglo-Saxons blancs et protestants. Grâce aux mêmes tests, on peut aussi prouver que les immigrants qui débarquent à Ellis Island sans savoir un mot d'anglais font preuve d'une intelligence très inférieure.

Toute la question, pour un philosophe, est de savoir si, découvrant de telles pratiques, il peut se contenter de se détourner en se pinçant le nez. Bergson est un des rares à s'être donné la peine d'argumenter, suivi, un demi-siècle plus tard, par Canguilhem. Si les arguments de l'un et de l'autre restent convaincants, ils ont le défaut de ne toucher que ceux qui sont sensibles à la philosophie tout en laissant le champ libre à ceux qui se parent des plumes de la scientificité.

Catherine Malabou qui, enseignant en Grande-Bretagne et aux États-Unis, connaît de près ce que l'on n'ose appeler la littérature sur la question, s'efforce depuis des années d'intervenir en tant que philosophe sur ce terrain. Regrettant la tactique trop défensive de la tortue, elle dialogue avec les psychologues et les spécialistes des neurosciences et de l'intelligence artificielle, afin de déterminer une position philosophiquement solide qui soit audible même par eux. Dans cette entreprise, elle avance lentement et ne peut marcher droit mais cette errance même est instructive.

Point n'est besoin de faire montre d'une grande acuité philosophique pour percevoir et dénoncer le caractère ouvertement réactionnaire et raciste d'un certain usage américain des tests de QI. À quoi toutefois les intéressés pourraient répondre, comme fit Watson, Prix Nobel pour la découverte de la double hélice de l'ADN, en invoquant, en 2007, avec une désarmante bonne foi, la rigueur scientifique de résultats qu'il ne serait pas le dernier à déplorer. D'autres dénonceraient plus crûment la naïveté des belles âmes si attachées à leur illusoire conception moralisante d'une prétendue égalité d'intelligence entre les humains. Les choses sont plus délicates face à un psychologue comme Binet dont l'intention est explicitement progressiste : mesurer l'intelligence des enfants pour mieux prendre en charge scolairement les moins doués.

LES ERREMENTS DE LA TORTUE

Quand Bergson lui oppose que l'on ne saurait mesurer une intensité, les philosophes sont tentés de l'approuver : prétendre mesurer une intensité ou une qualité est une contradiction dans les termes, puisque le qualitatif est par définition ce qui échappe à la mesure. Dire que l'on ne mesure que du quantitatif n'est pas une thèse que l'on pourrait discuter, c'est une définition. Mais l'enjeu n'est pas que de précision conceptuelle car le psychologue peut rétorquer, outre sa prétention à la scientificité, qu'il cherche, lui, à aider les pauvres enfants peu doués tandis que le souci de précision conceptuelle est un bon prétexte dont usent les philosophes pour s'enfermer dans leur tour d'ivoire.

Canguilhem voyait les philosophes remonter la rue Saint-Jacques vers le Panthéon tandis que les psychologues la descendraient vers la préfecture de police. C'est évidemment une vision de philosophe, que Catherine Malabou n'a pas tort d'assimiler à la tortue de Marc Antoine. Le plus important n'est pas que cette prétention soit irritante pour ceux qu'elle déprécie, c'est qu'elle est peut-être dénuée de pertinence, moins du côté du Panthéon que de celui de la préfecture de police. Ce procès qu'ils font volontiers aux « sciences humaines » pourrait bien être une commodité intellectuelle que s'accordent les philosophes, même s'ils n'ont pas tort de blâmer des contradictions comme la mesure du qualitatif. *Mutatis mutandis*, la situation est comparable à celle des débats internationaux sur les normes commerciales : il est vrai que la bière ne se fait pas avec du riz mais, dans la mesure où l'Allemagne est le seul pays du monde à ne pas le faire, exiger qu'il n'y ait pas de riz dans la bière peut être tenu pour une disposition protectionniste. Il y a semblablement quelque chose de protectionniste dans l'exigence de rigueur conceptuelle si chère aux philosophes.

La situation a évolué depuis quelques décennies. Il ne s'agit plus tellement de rompre des lances contre les tests de QI – il est sans doute trop tard pour espérer dissuader les Américains de les pratiquer à grande échelle et les prétendus modernistes européens de les imiter –, l'enjeu s'est déplacé vers la question de l'intelligence artificielle. Dans une société envahie par l'informatique, on ne peut feindre de négliger la représentation de l'intelligence qu'ont mise en œuvre les concepteurs des ordinateurs. Il n'y a rien d'académique dans l'exigence de comprendre comment fonctionne l'ordinateur que chacun de nous utilise. Ce n'est certes pas la machine qui raisonne, mais celle-ci met bien en jeu des modes de raisonnement, ceux que les théoriciens de l'informatique attribuent à l'intelligence humaine – si tant est qu'il puisse y en avoir d'autres. Quand nous nous exaspérons contre la machine parce que nous butons sur ce qui nous paraît une manière absurde de raisonner, c'est à une certaine conception de ce que doit être l'intelligence que nous nous en prenons. Que nous le voulions ou non, celle-ci devient donc un problème philosophique.

Face à des recherches technoscientifiques comme celles qui tendent à cartographier le cerveau avec pour but de « *produire un jour une conscience artificielle capable de s'auto-transformer en accédant à son code source* », on se contente souvent de réagir sur le mode de la bioéthique et de lancer dans le vide des alertes sans effet. La technophobie est une attitude commode et aussi illusoire que toute réaction moralisante. Il faut toutefois reconnaître qu'il n'est pas toujours aisé de rester serein quand d'aucuns prétendent élaborer une « neuroscience de l'art » qui, comme par hasard, préférera la peinture figurative à l'art abstrait et la « vraie musique » romantique aux horreurs de l'atonalisme qui « n'éveille pas l'intelligence ». Il est plus valeureux, pour qui prétend à la philosophie, de chercher à engager le dialogue avec les spécialistes de ces questions afin d'en évaluer les enjeux et de tenter de formuler ce qui pourrait être une voie prometteuse. Ce que Catherine Malabou appelle « la démocratie expérimentale ». Du coup, il redevient possible de mobiliser de solides références philosophiques, aussi bien du côté des *Méditations pascaliennes* de Bourdieu que des réflexions de Dewey, contemporain américain de Bergson qui n'apparaît plus aussi éloigné de nous.

Sa réponse intéresse, bien sûr, mais plus encore la démarche qu'elle adopte, faite de tâtonnements reconnus comme tels. Plutôt que la tactique défensive des soldats romains, la tortue à laquelle on pense alors serait cet animal connu pour la lenteur et la détermination de sa marche. Catherine Malabou résiste ainsi à deux tentations auxquelles succombent volontiers les philosophes : camper dans l'opposition philosophique aux psychologues ou se faire le vulgarisateur plus ou moins critique des recherches technoscientifiques, en l'occurrence celles qui portent sur l'intelligence artificielle. Elle passe donc victorieusement entre Charybde et Scylla.

Dans les cavernes du rêve et du souvenir

Je viens de recevoir, de la part de François Lescun, un album intitulé* Léopard étoilé*, orné d'aquarelles de Pascaline Mourier-Casile, qui a d'ailleurs exposé, je le signale au passage, ses dernières œuvres au siège des éditions Caractères pendant le mois de juillet dernier en compagnie de Véronique Trimming.

par Paul Louis Rossi

Léopard étoilé
Texte de François Lescun
Peintures de Pascaline Mourier-Casile
Caractères, 146 p., 35 €

Je connais très bien les œuvres peintes de Pascaline Mourier. Elle expose en de nombreuses galeries que je fréquente, à Paris et dans les provinces. Mais, le dirai-je, j'avais écarté, sinon oublié son appartenance à la mouvance surréaliste, que j'ai pourtant sérieusement étudiée. Je dois ajouter de suite que j'ai la plus grande méfiance à propos des idées de l'écrivain André Breton en ce qui concerne la peinture. À mon sens, il imagine que la peinture moderne commence avec Jérôme Bosch – Hieronymus. Et l'on se souvient que dans la grotte de Lascaux il doutait de l'authenticité des fresques. Il aurait déclaré : « *C'est encore frais* ». J'ajoute que j'ai quelquefois signalé que les premières peintures rupestres sont abstraites. Et nous avons évoqué ici même les quelques signes figuratifs dans le maillage abstrait de la grotte de Gavrinis, dans le golfe du Morbihan.

Cependant, l'iconographie de Pascaline Mourier-Casile épouse la forme, l'esprit et la profusion des scènes de notre époque avec de multiples visages, des animaux, chats et fauves, panthères et lions, et surtout des oiseaux de proie aux becs recourbés, menaçants. La violence certaine de l'esprit est apaisée par l'ordre et l'organisation plastique de l'œuvre. Nous apercevons des visages humains rêveurs, visages d'enfants, énigmatiques, qui meublent l'espace comme des étoiles, les paupières parfois closes. Et surtout une profusion d'algues, de coquillages, de pierres qui viennent comme des éventails adoucir et ordonner l'espace avec des teintes mauves et bleutées.

Le texte de François Lescun mériterait une analyse approfondie, mais je n'ai pas la faculté ici d'évoquer les œuvres écrites et les confidences de l'auteur, parfois burlesques, comme ce passage de « La recherche du spiridon », instrument fantastique qui devait ressembler, selon l'écrivain, à l'un de ces fragiles pantins fait de cordelettes de crins, de chiffons, et d'un coquillage ou bien d'un crâne de passereau et de petit rongeur. Je puis ajouter cette allusion à *La comédie des erreurs*, qui achève dans une forme d'humour les textes en prose, « La représentation est achevée » : « *Dans ma loge, une foule de spectateurs enthousiastes qui m'acclament de compliments. On m'offre même des corbeilles de fleurs. Je tiens enfin le triomphe si longtemps attendu ! Mais je me sens mal à l'aise. Cette pièce n'est pas vraiment de moi…* »

Reprenons à présent l'image des œuvres peintes de Pascaline Mourier. Il est clair que l'art du dessin et de la peinture a toujours oscillé entre l'abstraction et la figuration, entre le signe et l'indication. Nous avons dans cette publication évoqué les œuvres de Geneviève Asse et Thierry Le Saëc, qu'il est difficile de ranger dans un ordre culturel implacable : figuration, défiguration, abstraction ? Comment nous diriger dans le vaste opéra culturel et politique ? Visiblement, pour le mental et l'esthétique, rien ne vient combler le hasard. D'une certaine façon, l'art de la peinture se donne pour tâche de combler le vide. Il suffit de consulter, par exemple, les dessins de la grotte Chauvet pour s'en persuader.

Toutes les figures d'éros, de Thierry Bouts à Baldung Grien, de Hans Bellmer et d'André Masson, sans oublier l'énigmatique Balthus – en vérité Balthazar Klossowski –, ne viennent pas

« L'ange du Bizarre et quelques autres », par Pascaline Mourier-Casile (2016)

DANS LES CAVERNES
DU RÊVE ET DU SOUVENIR

réellement calmer le spectateur s'il n'accepte pas le hasard des rencontres, et le péril de la représentation proche du vide. À mon sens, c'est au plaisir qu'il faut demander secours, et même à la jouissance, douce ou cruelle. Dans la pensée, rien ne vient consoler de la présence du vide. La peinture et la main de Pascaline Mourier nous proposent cette alternative où le langage s'évanouit, remplacé par les objets, les corps, les visages et les représentations, et même les astres. À quoi il faut ajouter les rêves et sans doute quelques cauchemars. Il faut rendre grâce à la composition de François Lescun et Pascaline Mourier de nous guider dans les cavernes du rêve et du souvenir.

Prévert et ses inédits

Très heureuse initiative que la publication de ces textes inédits destinés au cinéma, tous trois pleins d'échos à l'œuvre scénaristique et littéraire de Jacques Prévert, non seulement par les thèmes mais par le style, l'humour, les jeux de mots, les lieux évoqués, les divers genres abordés.

par Danièle Gasiglia-Laster

Jacques Prévert
Cinéma. Scénarios inédits
Préface de N. T. Binh
Présentation des scénarios inédits et commentaires de la filmographie par Carole Aurouet
Gallimard, coll. « Folio », 400 p., 9,30 €

Le premier texte (194 pages) et le troisième (117 pages) sont des « continuités dialoguées », le deuxième (14 pages) est à mi-chemin entre le « synopsis » et le « traitement » (dans sa préface, N. T. Binh estime à quelques dizaines de pages la longueur moyenne de ceux-ci).

Le grand matinal (1937), d'abord prévu pour être tourné par Jean de Limur, fut ensuite destiné à Jean Grémillon mais le projet avorta. Prévert, comme dans son sketch pour le groupe Octobre, *Vive la presse*, fait une satire violente de la presse au service des puissants mais aussi des grands industriels prêts à tout pour gagner de l'argent. Ici, Jean-Simon Patoyer vend des pièces d'avion défectueuses et provoque la mort de quantité de personnes en toute connaissance de cause. Le journaliste Coudrier, qui refuse de se faire acheter et informe le public des agissements de Patoyer, a l'indépendance d'esprit de Prévert. Le scénario est d'ailleurs truffé de détails autobiographiques et l'on reconnaît sans peine dans la bande d'amis qui partagent leurs maigres deniers, s'aident dans les moments difficiles, se débrouillent comme ils peuvent pour vivre au jour le jour, les locataires du 54 de la rue du Château, notamment Tanguy et Prévert, hébergés par Marcel Duhamel de 1924 à 1928. L'ensemble est drôle et percutant et aurait fait, sans aucun doute, un bon film.

Avec *Jour de sortie* ou *La lanterne magique*, écrit en 1941, on retrouve le goût du merveilleux cher à Prévert, et qui constitue une des multiples facettes de son talent. Très inventif et poétique, le texte se lit comme un conte et Prévert, avant Woody Allen, fait entrer et sortir ses personnages de l'écran. Le jeune homme qui propose de village en village son cinéma ambulant n'a pas besoin des fêtes déclarées et instituées pour se réjouir : « *C'est aujourd'hui jour de fête, parce qu'il y a du soleil et parce que je suis content !* », anticonformisme salubre et revigorant comme celui qui éclaire la plupart des textes de Jacques Prévert et qui parcourt tout le synopsis. Le troisième, *Au diable vert*, écrit en 1954, a pour titre le nom d'un café du 4e arrondissement de Paris où Prévert se rendait souvent avec Desnos et qui lui a inspiré un collage et un texte publiés dans *Fatras*. L'histoire – un couple menacé par un gangster – est le prétexte à des promenades dans des quartiers de Paris particulièrement fréquentés par le scénariste. Le couple tel qu'il l'imagine (Betsy-Sidney) lui permet, comme souvent, de donner raison au personnage féminin qui défend l'amour et le merveilleux et qui aura gain de cause contre son amant désabusé. Maints jeux sur les mots pourraient figurer dans un des recueils de Prévert, comme cette évocation de Pascal, souvent sujet de son ironie : « *Tiens, regarde-les, les pauvres diables poussant leur diable… cela ne les empêche pas de le tirer par la queue… C'est Pascal qui a inventé la brouette mais il n'a pas pensé aux diables… un bruit de tous les diables… il n'a pas osé en parler* ».

La préface de N. T. Binh situe ces textes dans l'œuvre scénaristique de Prévert. Les présentations de Carole Aurouet, très courtes, ne peuvent en quelques lignes en dégager les liens si nombreux avec le reste de l'œuvre mais en revanche la filmographie qu'elle propose à la fin du volume est très substantielle et donne de nombreuses informations sur les projets non aboutis.

Notre choix de revues (8)

Les revues, parfois, organisent une mémoire. Mémoire des œuvres, comme* Europe *qui explore celle d'Olivier Rolin, éprise d'éloignement, et d'une certaine communauté de lecteurs. Mémoire historique traumatique sur laquelle revient la revue* XXI *et le « dernier » texte de Patrick de Saint-Exupéry sur le Rwanda. Mémoire des lieux comme dans le dernier très beau numéro de* Mirabilia *qui fait se correspondre les chemins inquiétants de la vie.

par En attendant Nadeau

Europe, n° 1058-1059-1060

La livraison d'été de la revue *Europe* est consacrée à Olivier Rolin – qui nous fait le grand plaisir, dans un entretien avec Gérard Cartier, de saluer *En attendant Nadeau*, qui le lui rend bien. Dix-sept contributions reviennent sur cette œuvre éprise d'éloignement, un mot que l'écrivain emploie pour désigner sa propre démarche, « *trace d'une inquiétude* » et dont « *l'errance géographique est peut-être la métaphore* ». Les romans et récits d'Olivier Rolin ont été nombreux depuis *Phénomène futur* en 1983, tout comme ses voyages, répétés depuis ses premiers reportages en Argentine et en Afghanistan.

Mais ce numéro, partagé avec le philosophe Günther Anders, est aussi placé sous le signe du rapprochement, de la proximité, de l'amitié, tant s'y distingue la silhouette d'une communauté réunie autour d'une œuvre née du souvenir d'une aventure collective, celle des années de la gauche prolétarienne. On y trouvera un abécédaire par Christian Garcin, de drôles de dialogues en mer entre Mathias Énard et son « père adoptif », le récit d'une visite du mausolée de Lénine par Pierre Michon, ou encore une analyse d'Agnès Castiglione attentive aux globes et aux cartes romanesques. L'œuvre de Rolin est aussi une affaire d'amitié avec les textes. Ils forment un patrimoine littéraire intime et vivant, où apparaissent Cendrars, Borges ou Michaux, sans que jamais la littérature soit mise au musée, ni au tombeau. **P. B.**

Ce triple numéro d'*Europe* couvre tout l'été. Comme chaque numéro (20 €), il propose deux dossiers passionnants. En grande difficulté, cette revue importante a besoin de soutien.

XXI, n° 39

L'élégante revue trimestrielle *XXI* fêtera en 2018 ses dix ans d'existence. Fidèle à sa ligne éditoriale d'origine, elle présente de longs reportages et des enquêtes qui opèrent des détours souvent judicieux par rapport aux flux d'actualités du moment. Des pas de côté inattendus, qui permettent aux textes de pouvoir être lus à des moments divers sans perdre de leur justesse. Ce numéro d'été confirme malheureusement la règle, tant la France continue de se taire sur les trois sujets rassemblés dans un dossier : l'exécution de soldats indigènes au Sénégal en 1944, l'envoi de barbouzes derrière l'opération humanitaire du Biafra à la fin des années 1960, enfin le soutien de la France au gouvernement génocidaire rwandais en 1994.

NOTRE CHOIX DE REVUES (8)

La dernière enquête, signée par le fondateur de la revue, Patrick de Saint-Exupéry, est sans doute la plus forte, car son auteur, témoin du génocide, s'y implique personnellement dans une écriture implacable. C'est aussi la plus polémique, tant la question de la participation de la France au génocide des Tutsi reste taboue au sein de l'armée et de l'administration françaises. L'Élysée de François Mitterrand, à travers son secrétaire général, Hubert Védrine, a-t-il livré des armes aux extrémistes hutu pendant les massacres ? Patrick de Saint-Exupéry l'affirme, en s'appuyant sur le témoignage d'un haut fonctionnaire. Dessinant les sombres prolongements de la France coloniale, ces trois articles montrent aussi des volontés de se plonger dans ces questions avec engagement et lucidité. **P. B.**

La 39e livraison de *XXI* s'intitule « Nos crimes en Afrique ». On peut l'acquérir en librairie ou s'abonner directement sur le site de la revue. Prix : 15,50 €

Mirabilia, n° 11

La revue *Mirabilia*, d'une facture remarquable, propose, autour d'un thème, de rassembler une constellation réflexive qui réunit des textes anciens et contemporains, à la fois d'intellectuels et d'écrivains. Ici, on entreprend de se lancer sur des chemins, réels et imaginaires, qui font dévier la perception, la mémoire, l'existence. Le chemin est ainsi, écrit Julien Gracq, « *celui qui traverse et relie les paysages de la terre. Il est aussi, quelquefois, celui du rêve, et souvent celui de la mémoire, la mienne et aussi la mémoire collective, parfois la plus lointaine : l'histoire, et par là il est aussi celui de la lecture et de l'art* ».

Voilà qui résume le cheminement que propose la revue, qui en interroge la présence, les traces, la mémoire inquiète, le trouble permanent. Ainsi, le chemin, « *en principe fait pour aller d'un point à un autre* », recouvre bien plus que le simple déplacement physique. Il ressortit à une frayeur élémentaire que décrit magistralement le grand écrivain romantique autrichien Adalbert Stifter dans un texte bref et intense qui ouvre le volume. On y retrouve l'inventaire de la variété naturelle qui l'occupe souvent (on lira *L'arrière-saison*, par exemple) et qui se confronte ici à une peur terrifiante de s'égarer, inversant la nature même du chemin pour en transmuer la fonction et ouvrir un abîme dans la conscience. Le chemin n'est pas toujours ce qu'il semble être. Ainsi, il organise une réalité tout autant physique, symbolique, qu'historique.

On découvrira dans ce numéro des chemins extrêmement différents. Ceux des hommes, avec les descriptions de Julien Gracq ou le long entretien avec l'ethnologue Martin de la Soudière qui rappelle, comme le lui disait Gilles Lapouge, et en écho à Stifter, que « l*es chemins servent précisément à ça : se perdre* ». Il en propose une pratique qui permette d'en distinguer l'épaisseur historique et sociale, revenant à ce qu'il nomme des « chemins primitifs » qui définissent des usages, des cheminements physique et intérieurs, « une mémoire perdue ». Ce que Gaston Roupnel, dans un beau texte parfois un peu trop lyrique, définit comme « l*e trait définitif, la ride creusée par le vieil âge sur cette face dolente de nos campagnes* » que rien n'efface. Ces « fidèles voies » révèlent un passé méconnu, des usages qui périclitent. Les chemins rappellent ainsi ce qu'on oublie. Qu'ils sont empruntés par d'autres, les animaux, comme l'explique bien Vincent Vignon qui décrit l'arpentage des cerfs sur nos territoires, comment la faune traverse l'espace contemporain.

Le chemin est « un tracé », une image aussi. Il s'y passe des choses mystérieuses qui elles aussi nous égarent. Martine Tabeaud et Anouchka Vasak traversent les nuages, leurs images, leurs significations, et un très beau cahier central rassemble des images labyrinthiques qui réorganisent une circulation unissant le réel au symbole. Le chemin est ainsi abordé comme un mystère physique et initiatique, image d'un temps qui passe, ne disparaît pas vraiment, ressurgit. Dans le prolongement de ces lectures ou en amont, on pourra penser à la fascinante installation vidéo de David Hockney qui clôt l'exposition du Centre Pompidou à Paris, proposant, sur des séries d'écrans décalés et disposés en carré, comme une chambre, une progression très lente, fragmentée et bouleversante, le long d'un chemin forestier durant les quatre saisons. **H. P.**

La revue *Mirabilia* (22 €) paraît deux fois par an. Elle est disponible sur abonnement ou en librairie.

Disques

Le Concerto de Mendelssohn par Isabelle Faust

S'il existait une rentrée musicale, le* Concerto pour violon en mi mineur *de Felix Mendelssohn pourrait y trouver sa place grâce à l'interprétation nouvelle d'Isabelle Faust enregistrée par Harmonia Mundi. La violoniste, accompagnée par le Freiburger Barockorchester que dirige Pablo Heras-Casado, offre une véritable recréation de l'œuvre. Plus d'un mélomane ira certainement de surprise en surprise à l'écoute de cet enregistrement.

par Adrien Cauchie

Felix Mendelssohn
Concerto pour violon*, *Symphonie n° 5* « Réformation », *Les Hébrides
Isabelle Faust, violon
Freiburger Barockorchester
dir. Pablo Heras-Casado
Harmonia Mundi, 18 €

Alors qu'au XX^e^ siècle la tradition d'interprétation a imposé l'usage d'un vibrato presque ininterrompu, Isabelle Faust, au contraire, démontre de façon magistrale que le portamento et le glissando constituent des éléments d'expressivité musicale tout aussi intenses. Le livret d'accompagnement s'attache d'ailleurs à expliquer que ces procédés étaient ceux utilisés par le violoniste choisi par Felix Mendelssohn. Depuis des années, le travail d'Isabelle Faust s'affirme comme une aventure musicale majeure de notre époque. Pour le concerto de Mendelssohn, son étude des différentes éditions de l'œuvre et de la correspondance entre le compositeur et le violoniste dédicataire la plonge au cœur de la création de l'œuvre. Ce travail philologique approfondi donne à son jeu une autorité naturelle et une musicalité inouïe.

Ainsi, ce qui frappe d'emblée l'oreille, dès les premières notes, c'est l'inhabituelle absence de vibrato : l'intervention de la soliste, tout en paraissant lointaine, expose rapidement ce qui fait ensuite toute la cohérence de son propos. L'assurance de ce discours ne fait que s'amplifier tout au long du premier mouvement, le violon d'Isabelle Faust semblant même parfois, dans certains traits, se démultiplier prodigieusement. Les rubatos de la soliste et de l'orchestre mènent à une conclusion qui brille par son tempo très soutenu et débouche brusquement sur le deuxième mouvement. On arrive, à partir de là, à un chef-d'œuvre d'interprétation. L'orchestre prépare avec une finesse remarquable le phrasé d'Isabelle Faust déployant la mélodie. Celle-ci devient une longue courbe musicale continue, uniquement interrompue à mi-parcours par les cuivres de l'orchestre et les doubles cordes du violon solo ; cette intervention fait l'effet d'un réveil au milieu d'un rêve. Le troisième mouvement, quant à lui, constitue un dialogue exemplaire entre le violon solo et chacun de ses partenaires ; la joie d'échanger quelques notes avec chacun des musiciens de l'orchestre est réellement communicative.

Il est indéniable que le Freiburger Barockorchester pourrait, à l'occasion, se renommer « Freiburger Romantikorchester ». Deux ans après leur magnifique enregistrement du *Concerto pour violon* de Robert Schumann, cette formation orchestrale, à nouveau conduite par Pablo Heras-Casado, se révèle être l'excellent partenaire d'une musicienne à la recherche d'une interprétation tout à la fois originelle et nouvelle. Grâce à eux, il est permis à l'auditeur d'entendre, peut-être, le concert qui s'est donné au Gewandhaus de Leipzig le 13 mars 1845.

L'écoute se poursuit avec deux œuvres orchestrales de Mendelssohn : *Les Hébrides* et la *Symphonie n° 5* « Réformation ». Cette symphonie a fait l'objet d'une nouvelle édition, par Breitkopf & Härtel, motivée par les cinq cents ans de la Réforme et dont on entend ici le premier enregistrement.