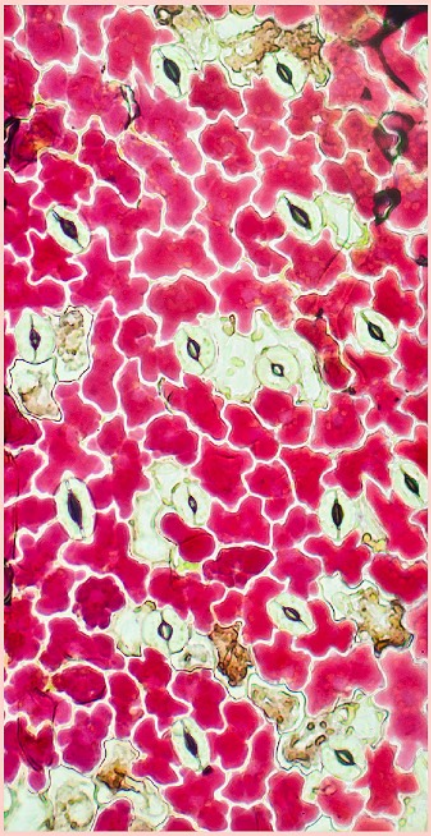
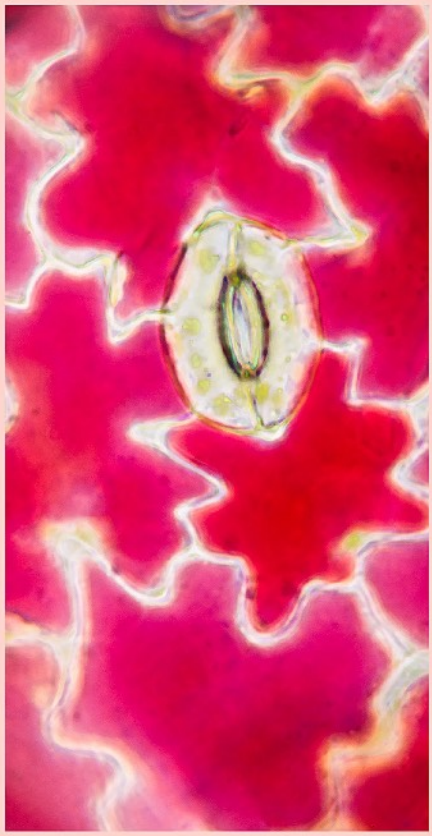
Numéro 40
du 27 septembre
au 10 octobre 2017

LES MOTS DE LA MORT





LA SAGA DE LA RÉVOLUTION RUSSE

EaN a rencontré Don DeLillo, qui met en scène dans *Zero K* notre présent et notre avenir

La maison éternelle de Yuri Slezkine sera assurément *le* livre du centenaire d'Octobre 1917

Numéro 40

Révolutions et catastrophes

Il semblerait que les éditeurs ne s'intéressent vraiment au travail des historiens qu'en période d'anniversaire et de commémoration. Le centenaire de la révolution d'Octobre 1917 suscite en effet une telle profusion de publications qu'on peut se demander où s'exprimait toute cette énergie scientifique jusque-là.
En attendant Nadeau reviendra sur cette actualité dans les semaines qui viennent, mais propose déjà le compte-rendu d'un livre événement, lu par notre collaboratrice Sonia Combe en anglais et qui sort le 28 septembre en traduction française. *La maison éternelle, une saga de la Révolution russe* de Yuri Slezkine prend pour point de départ de cette foisonnante histoire de la Révolution russe la maison où logèrent ses acteurs et la *nomenklatura* naissante. C'est la promesse d'une lecture longue (plus de mille pages), mais où l'on ne s'ennuie jamais.

La sortie en traduction d'un nouveau Don DeLillo est toujours un événement : il y met en scène des scientifiques qui s'efforcent, autre révolution, de repousser les limites de la mort. Et il s'en explique en répondant aux questions de Steven Sampson qui a pu le rencontrer le 19 septembre 2017 alors que l'écrivain était de passage à Paris.

Un livre de Thomas Labbé sur les catastrophes naturelles au Moyen Âge a le mérite de réfuter l'idée reçue d'une passivité des hommes et des femmes des époques lointaines face aux aléas. La gravité des événements cycloniques récents, la menace écologique qui pèse sur nous ne sont certes pas relativisées par cette histoire feuilletée, mais y rencontrent une profondeur temporelle très forte.

Les mémoires du grand avocat Henri Leclerc reprennent soixante années d'histoire et font de la volonté d'être juste une réponse aux violences que se font les hommes.

Des livres donc, mais aussi du cinéma (le dernier film d'Hazanivicius), de la poésie (Philippe Beck), du théâtre (*Les Noces de Betia* de Ruzante), de l'art (Hans Belting et les créateurs des Balkans à la Halle Saint-Pierre à Paris) ; et au cours de la quinzaine, le nouveau livre de Daniel Mendelsohn, les idées musicales de Michael Nyman, les réflexions de Jean Deutsch et de Vincent Fleury sur l'évolution…

Et puis notre site, lui aussi, connaît des changements climatiques, avec deux nouveaux modes de circulation dans les articles. Le premier, « la carte des livres », à retrouver en bas de notre Une et de chacun de nos articles, vous invite à parcourir le monde dans les pas d'*En attendant Nadeau*, en cliquant sur le pays de votre choix pour voir apparaître la liste des articles associés à celui-ci : du Soudan à l'Indonésie, du Japon au Canada, du Mexique au Luxembourg… Le second, à retrouver dès notre bandeau de Une, vous permet de parcourir nos dossiers : une dizaine d'ensembles rassemblent des textes consacrés à un auteur ou à un thème.
Cette page sera régulièrement mise à jour.

T. S., 27 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. 4 Pierre Demarty
Le petit garçon sur la plage
par Cécile Dutheil

p. 6 Julie Mazzieri
La Bosco
par Jeanne Bacharach

p. 7 Victor Pouchet
Pourquoi les oiseaux meurent
par Claude Grimal

p. 8 Éric Reinhardt
La chambre des époux
par Norbert Czarny

p. 11 Margaret Atwood
C'est le cœur qui lâche en dernier
par Sophie Ehrsam

p. 12 Don DeLillo Zero K
par Steven Sampson

p. 14 Entretien avec DonDe Lillo
propos recueillis par Steven Sampson

p. 19 Laura Kasischke
Si un inconnu vous aborde
par Gabrielle Napoli

p. 21 Valeria Luiselli
L'histoire de mes dents
propos recueillis par Steven Sampson

p. 24 Lisa McInerney
Hérésies glorieuses
par Claude Fierobe

p. 26 Daniel Mendelsohn
Une odyssée : un père, un fils, une épopée
par Norbert Czarny

p. 30 Julie Zeh
Brandebourg
par Jean-Luc Tiesset

p. 33 Philippe Beck
Iduna et Braga. De la jeunesse
par Armelle Cloarec

p. 37 Gérard Pfister
Ce que dit le centaure
par Alain Roussel

ESSAIS & SCIENCES HUMAINES

p. 38 Jean Deutsch
La méduse qui fait de l'œil
Vincent Fleury
Les tourbillons de la vie
par Maurice Mourier

p. 41 Philippe Daros (dir.)
Cartographie d'une amitié : pour Stéphane Michaud
par Jean-Luc Tiesset

p. 42 Thomas Labbé
Les catastrophes naturelles au Moyen Âge
par Françoise Lavocat

p. 47 Yuri Slezkine
La maison éternelle
par Sonia Combe

p. 51 Henri Leclerc
La parole et l'action
par Dominique Goy-Blanquet

ARTS & CHRONIQUES

p. 54 Hans Belting
Faces. Une histoire du visage
par Yves Peyré

p. 58 Turbulences dans les Balkans
par Gilbert Lascault

p. 61 Michel Hazanavicius
Le Redoutable
par Marc Cerisuelo

p. 64 Michael Nyman
Experimental Music
par Pierre Tenne

p. 67 Marie Étienne
En compagnie d'Antoine Vitez
par Shoshana Rappaport-Jaccottet

p. 68 Ruzante
Les noces de Betia
par Monique Le Roux

p. 70 Paris des philosophes (25)
par Jean Lacoste

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.

Derrière l'image

Le titre est un trompe-l'œil. Au lecteur il évoque la photographie bouleversante de cet enfant retrouvé mort sur une plage turque il y a deux ans, le scandale de la guerre, le cauchemar des réfugiés. Sous la plume de Pierre Demarty, il n'annonce ni un roman fondé sur l'actualité, ni une réflexion d'ordre politique ou moral, mais devient le prélude à la description d'un sentiment, d'une sensation physique de fêlure et de néant.* Le petit garçon sur la plage *dévoile le talent d'un écrivain qui s'aventure avec bonheur du côté de la prose poétique et plonge au cœur de l'intériorité de l'homme à partir d'une image, d'un aplat glaçant.

par Cécile Dutheil

Pierre Demarty
Le petit garçon sur la plage
Verdier, 123 p., 13 €

Tout commence par une description répétitive, obsessionnelle, de cette photo scandaleuse : les deux minuscules chaussures que la mer n'a pas emportées, le T-shirt rouge, le sable humide. Le ton est neutre, anonyme, la description de la photo est ponctuée de « *il y a* », de « *on* ». Personne ne sait qui parle. Le lecteur doit patienter, lire de près, repérer les détails de l'écriture et de la photo, « *un assombrissement léger de l'eau et du sable* », tout ce qui fait que l'enfant n'est plus vivant ni mort, deux mots que ne prononcent pas l'écrivain. Il préfère scander sa description de cet étrange et long adverbe quintasyllabique, « *impossiblement* », qui rappelle le « *mêmement* » de Jean Échenoz, un écrivain qui semble appartenir à son univers.

Alors impossiblement on passe à une seconde photo d'enfant sur la plage, un double de ce gisant miniature. Loin du commentaire et de l'analyse, l'auteur déréalise son sujet et l'emporte dans une photo imaginée, celle de ce deuxième enfant au pied d'une falaise, sur une « *plage très sombre et où on ne peut pas s'allonger, ni bâtir de châteaux, qui de plage, à vrai dire, mérite à peine le nom* », un pan de paysage marin qui s'anime peu à peu, chahuté par les « flammes d'eau », une mer « mousseuse, froide et folle ». De la photo vous êtes passé au photogramme, à une image animée, sans couleurs ni lumière ni sons. « *Puis l'image disparaît brusquement. Comme tranchée net, d'un coup, guillotinée sur le cri du petit garçon sur la plage. Et laissant l'œil seul avec ça, fixé sur le noir, coupé.* »

L'auteur vous demande encore un peu de patience, jusqu'au moment où vous comprenez que c'était un film vu par un homme dans une salle de cinéma, un père de famille désemparé par le vide des vacances, le départ de sa femme et ses deux fils, le désarroi de celui qui ne sait plus que faire de cette vie privée des siens. Cet homme est l'œil du récit, sa conscience, et c'est un cœur qui s'effondre, un être saisi d'effroi devant ce film d'épouvante, médusé, brisé par la fin qui s'achève sur l'image d'un enfant qui hurle et rappelle l'autre, celle des réseaux sociaux, enfant « *abandonné deux fois, déserté dans les images et hors les images.* » Le film d'horreur s'achève, rappelant de loin l'angoisse que mit en scène un Polanski. Le spectateur transpercé est paralysé, « *reste longtemps assis dans le silence, seul, dans l'odeur du cinéma* […] *les arômes mélangés, aigres, des gens qui étaient là, l'odeur rouge du feutre fatigué des fauteuils, celle blanche du long brûlement du faisceau qui a projeté les images et où finissent maintenant de voleter d'infimes moucherons de lumière nerveuse, et l'odeur encore, le suint amer…* » Le lecteur est aussi égaré, ne sachant plus où se situe la frontière entre le dehors, l'actualité, le film, bousculé dans ses repères existentiels.

Le petit garçon sur la plage est le récit de cet effroi, cette commotion, cette découverte de la mort, du rien, et la force du livre de Pierre

DERRIÈRE L'IMAGE

Demarty est d'arriver à le signifier en jouant avec la prose, en creusant la langue, en s'autorisant des néologismes, des infimes maniérismes, en surprenant son lecteur au moment où son attention se relâche. « *Il voudrait s'endormir ainsi, comme on croit que s'endorment les enfants : vite et le ventre noué, dans l'emmêlement de la peur et de la hâte, dans la crainte impatiente de descendre tout au fond de la nuit, rejoindre le peuple familier des rêves, des monstres et des images. / Dans la certitude des fantômes.* »

Pierre Demarty excelle à produire ces images paradoxales, ces contradictions, ces bizarreries, telle cette « *crainte impatiente* », cette « *certitude des fantômes* », ou plus loin la « *pagaille fixe des jouets* » laissée par les enfants partis, immobilité chaotique si évocatrice, tel un fragment de nature morte surréaliste. Il révèle un art des associations inattendues, d'une poésie de l'incongru, déplace, joue avec les dimensions, intrique les plans du réel, du rêve, de l'image fixe et de l'image mouvante. Il ose les inversions, les dérèglements de mots, les figures de style, ainsi quand il évoque la violence du monde au fil d'une litanie de propositions circonstancielles : « *Quand il fracasse le crâne de sa femme contre un radiateur. Quand elle met son bébé dans la machine à laver et qu'elle appuie sur le bouton. Quand il noue la corde à la poutre de la grange* […] *Quand ils font irruption dans la salle de rédaction.* […] *Quand se dresse au-dessus du village une vague plus haute que l'autre…* »

Il livre un récit sans action, sans mise en scène et sans dialogue. Avec quelques défaillances, c'est vrai, mais il prend des risques, il ose, et parvient à dire ce qui est le plus difficile, le choc, la perception du vide, la dépression intérieure, la solitude absolue et la perte, l'impression que le monde défaille, se défausse, vous échappe par une violence soudainement dévoilée. C'est assez rare pour le saluer. L'auteur, le narrateur et le personnage disparaissent. La photo du petit garçon initiale (ce petit Syrien sacrifié par la guerre et livré au regard des réseaux sociaux de la planète-poubelle) n'est datée que page 94. Il reste des mots magnifiquement maîtrisés et souvent superbement agencés. Et un éloge du silence à l'heure des actualités qui envahissent jusqu'à la production littéraire, à l'image de cet homme muet, paniqué, sujet hypra-sensible qui ne fait qu'éprouver et voir : « *Le silence lui va, comme à d'autres le rouge ou l'ordre du monde* », exemple de

Pierre Demarty

phrase éblouissante, un de ces éclats de verre dont le récit de Demarty est frappé. Il reste aussi un éloge de la vie, « *le brouet coloré des corps électriques comme des anguilles, terriblement vivants, dans la cohue, l'effroyable et joyeux grouillement des enfants.* » Car sous l'effroi perce la joie.

Et la colère. Il faut lire les quatre pages qui forment une longue phrase énumérant sans la hiérarchiser toute l'actualité du 3 septembre 2015, « *les gilets de sauvetages qui ont remplacé des bikinis* », les quarante-cinq millions de followers de Kim Kardashian, la mort de Denis Roche, « *le poète qui trouvait la poésie inadmissible* »… Pierre Demarty ne s'indigne pas. Il préfère inscrire ses pas dans ceux de ce poète et photographe encore proches de nous, déposant sur la grève ce récit resserré, travaillé, aussi audacieux du point de vue littéraire qu'il est retenu du point de vue moral. C'est ainsi qu'il surprend et révèle une belle indépendance et une vraie personnalité d'écrivain.

Cet article a été publié sur *Mediapart*.

L'échappée

La Bosco*, de Julie Mazzieri, est un roman drôle et intrigant. Le titre est à lui seul une énigme, où l'on se demande qui est cette étrange « Bosco ». Est-ce un nom de famille, d'oiseau ? un nom de lieu, de pays ? À travers les paysages de neige québécois, près du village de Chester où Julie Mazzieri avait ancré son premier roman remarqué,* Discours sur la tombe de l'idiot *(2009), un père fuit l'enterrement de sa femme. Le narrateur s'immisce avec humour dans la conscience de Charles, le fils cadet, fin observateur des incongruités familiales.*

par Jeanne Bacharach

Julie Mazzieri
La Bosco
Corti, 126 p., 15 €

Dans le nom de « Bosco », on peut voir se dessiner le bosquet derrière lequel on se cache, le bois dans lequel on s'égare, mais aussi la bosse qui dépasse, la protubérance étrange. Avec la belle photo de couverture où l'on aperçoit un immense oiseau aux ailes déployées se poser près d'une étendue d'eau, on rêve d'un animal merveilleux, d'un paysage de volatiles, de roseaux et de rivières magiques. Rien ne semble ici suggérer la présence d'une femme, Suzanne Bosco, héroïne que l'on enterre.

« La Bosco », c'est donc elle. Affublée de l'article défini devant son nom de famille, elle impose dès les premières pages du roman une présence violente et mystérieuse : « *Malgré toute la pompe déployée, Suzanne Bosco n'avait pas l'air de reposer en paix. Ni le fard, ni la coiffure, ni même les capitons, les festons et la dorure ne parvenaient à faire illusion : sertie dans son terrible écrin, la mère avait gardé sa tête de folle à lier.* Sa hure ». Le personnage se dévoile d'emblée avec force et efficacité. L'écriture de Julie Mazzieri, sans fard ni dorure, permet cette puissance de l'illusion : le lecteur voit apparaître Suzanne dans son cercueil et cette première image tout autant visuelle que sonore (« *sertie dans son terrible écrin* ») s'imprime dans tout le roman. Le terme de « hure », prononcé par Charles dont la voix au discours direct scande le récit, laisse deviner un visage hirsute et grossier, presque animal. Le corps de Suzanne n'est plus alors qu'une « *masse gisante* », une « *chose* », une « *bête sauvage* » que sa famille ne peut plus tout à fait aimer sans dégoût ni cruauté. « *C'était quelque chose dans l'orbite des yeux et la saillie des joues. Quelque chose de patiemment ciselé au fil du temps par la curieuse gymnastique des nerfs détraqués.* »

Si le visage mort de Suzanne s'impose à la vue des autres dans toute son obscénité et ses débordements – le détail de la colle qui déborde de ses cils est à cet égard éloquent –, c'est pour mieux dire, non seulement sa folie, mais aussi sa disparition impensable, sa sortie de scène irrecevable pour Jacques, son mari criblé de dettes, qui décide au dernier moment de ne pas se rendre à son enterrement pour, dit-il, ne pas devoir payer les frais funéraires. Jacques cherche à échapper à la disparition de celle qui s'imposait au vu et au su de tout le monde, celle vers qui tous les regards terrorisés se tournaient. Pourtant, si Jacques s'enfuit misérablement, la Bosco continue à s'imposer dans toute sa violence et sa folie, pour chacun des personnages du roman. C'est là toute la force du récit de Julie Mazzieri : dire l'insistance et la persistance violente d'un mort dans les consciences et les moindres recoins des paysages, l'impossibilité tout aussi tragique que comique d'y échapper tout à fait.

La Bosco parvient en quelques scènes, courtes et percutantes (pas de chapitres, ni de parties proprement dites), à faire vivre, dans la nuance, l'impasse à la fois sociale, morale et intime dans laquelle tombe chaque personnage à la mort de Suzanne. La pauvreté, qui en est une des raisons principales, n'est jamais larmoyante. À l'inverse, elle ouvre dans le roman une réflexion pudique sur la domination d'une famille pauvre par une famille riche insouciante et sans compassion (les Perreault) : « *Je suis venu lui dire, à Perreault… Parce qu'ils peuvent pas passer toute leur vie comme ça, ces gens-là… Au-dessus de tout le monde… À rire de nous autres : les pauvres. Notre spectacle est pas gratis. Notre spectacle de pauvres.* »

L'ÉCHAPPÉE

Julie Mazzieri donne voix avec lucidité à un père ruiné, qui tente, par la fuite dans les paysages enneigés, d'échapper à sa condition d'homme misérable. Pourtant, nul misérabilisme : l'obsession de Jacques pour l'argent est souvent tournée en ridicule, comme dans la voiture où il est pris d'une crise de folie à laquelle assistent, subjugués, ses enfants et le chauffeur : « *"Les frais, les frais, les frais", répétait-il sans cesse comme s'il était survolé par des escadrons de créanciers. Il avait aussi parlé de "son chéquier" – oublié, perdu, volé* ». Les paroles du père résonnent ici avec celles d'Harpagon : « *Hélas ! mon pauvre argent, mon pauvre argent, mon cher ami !* » À la fois ridicule et grotesque, violent, Jacques Bosco est un personnage tragicomique complexe : il est aussi troublant dans sa fragilité, son amour pour « *sa Suzie* », son désespoir. « *Nul, ras, risible* », pour reprendre les mots du poème « Clown » d'Henri Michaux, Jacques Bosco prend les allures d'un clown sublime, dont on ne sait s'il faut rire ou pleurer.

Cette oscillation entre le grotesque et le sublime fait toute la force du récit de Julie Mazzieri. Elle fait naître le rire le plus délicat, rapprochant *La Bosco* du conte merveilleux ou de la fable, là où les hommes ne sont pas si éloignés du monde animal, en l'occurrence des oiseaux. Dans leur envol comme dans leur chute, les oiseaux qui peuplent *La Bosco* dès la couverture du livre incarnent parfois les personnages eux-mêmes, à l'image de l'oiseau « étrange » que Charles observe, à la houppe hirsute (sa « hure » ?) : « *Le garçon n'avait pas pu s'empêcher de penser que c'était peut-être "elle". Qu'"elle" était peut-être revenue. Par une espèce de transmigration cynique. La mère. Avec des plumes.* […] *"T'es pas dans un conte", s'était-il dit en se frottant le front* ». À la fin d'une des plus belles scènes du roman, où l'on entend sa langue magique, « *Back. Back. Back* », l'oiseau finit par s'enfuir sous la menace, s'échapper. À travers lui, l'image du veuf en fuite amplifie celle de la mère étrange et folle, « *par une espèce de transmigration cynique* » que le roman suggère avec légèreté, sans l'expliciter davantage.

La Bosco est un roman qui, tel un oiseau, migre, oscille entre le haut et le bas, la chute et le désir de se relever, de s'envoler, le débordement et le retirement. Dans ces mouvements contradictoires, Julie Mazzieri instille à cette *Bosco* une force comique et réflexive rare.

Fantaisie ornithologique

« Il avait plu des oiseaux morts. J'ai répété ça aux bateliers sur le quai du port de Paris. Ils m'ont regardé étrangement. Pourtant c'était très exact : il avait plu des oiseaux morts. Je suis allé de péniche en péniche, pour expliquer ma demande : descendre avec eux la Seine, pour observer les oiseaux, et pour atteindre les alentours de Rouen, où une série de pluies d'oiseaux morts était survenue. »

par Claude Grimal

Victor Pouchet
Pourquoi les oiseaux meurent
Finitude, 192 p., 16,50 €

C'est sur cette présentation en deux phrases de son programme narratif que s'ouvre le premier roman de Victor Pouchet, *Pourquoi les oiseaux meurent*. La fantaisie fluviale et ornithologique annoncée devient cependant, au fil des méandres, quête amoureuse, familiale, et réflexion sur le monde. Si le personnage-narrateur n'abandonne pas sa curiosité écologique initiale – il continue tout du long à vouloir comprendre les raisons du sort infortuné des volatiles –, il va aussi insensiblement dériver vers l'âge adulte, l'abordant au fil des escales, des rencontres, de ses lectures ou de ses méditations.

Au cours de l'aventure séquanienne, cent choses s'ébauchent ou s'effectuent : un petit amour entre lui et Clarisse, capitaine-adjointe du bateau ; des visites en bibliothèque à Rouen qui le renseignent sur Félix-Archimède Pouchet, savant du XIX^{e} siècle (qui a bien existé), « brillant raté », inventeur de la théorie de la génération spontanée que Louis Pasteur réfuta ; des retours à la maison d'enfance, sise dans la bourgade de Bonsecours, qui le font renouer avec ses souvenirs et avec son père… Lui qui avant son départ

FANTAISIE ORNITHOLOGIQUE

avait neurasthéniquement largué presque toutes les amarres (et abandonné sa thèse sur le bord du chemin universitaire) trouve, semble-t-il, sur le fleuve et ses rives les prolégomènes permettant une existence moins distanciée et moins dépaysée au sein de cet affreux monde d'aujourd'hui où, dans l'indifférence générale, chutent les oiseaux. Notre enquêteur autoproclamé de leur brutal décès réintègre a minima le jeu social et historique. « *L'histoire et le monde auxquels je m'étais senti si étranger* », confie en effet le héros narrateur à la fin du livre, « *me rattrapaient par le col*. » Tout cela s'effectue sans grandiloquence, sans tragique, sur un ton amusé, avec une liberté moqueuse et mélancolique. Personnage à la Prufrock (narrateur du poème « Le chant d'amour d'Alfred Prufrock » de T. S. Eliot), le passager du *Seine Princess* échappe, contrairement au personnage de T. S. Eliot, à la séduisante noyade de l'indécision.

Dans le pénultième paragraphe du roman, il se prend à fredonner une vieille chanson de corsaires : « *Nous étions quinze sur le bahut de la mort / Yop la ho et une bouteille de rhum* », remarquant que « *ce nous de pirates* [le] *réconfortai*[t] et *qu*['il] *pouvai*[t] *presque sentir dans sa gorge le goût collectif d'un mauvais rhum de marins au long cours* ». Notre héros quitterait-il ses habits prufrockiens ou oblomoviens pour ceux de Rackham le Rouge et de ses compagnons ? Abandonnerait-il l'idée d'endosser ceux du « *prophète d'une destruction ignorée… sonnant d'une trompette sourde* » pour d'autres dont il lui resterait à trouver étoffe et mesures ?

Mais, futur pirate ou non, ange de l'apocalypse ou pas, le héros de cette modeste et pas si modeste croisière en Haute-Normandie, figure cocasse du désarroi contemporain, embarque ici son lecteur pour une gracieuse et fort intelligente glisse aquatique. Yop la ho !

Puissance deux

« La chambre des époux », c'est d'abord une fresque de Mantegna à Mantoue. C'est, dans le roman d'Éric Reinhardt, celle que partagent Éric et Margot, ou Nicolas et Mathilde, voire Frédéric et son épouse. Plutôt qu'à la fresque italienne, on songera alors aux « Époux Arnolfini » peints par Van Eyck.

par Norbert Czarny

Éric Reinhardt
La chambre des époux
Gallimard, 176 p., 16,50 €

Au mois de décembre 2006, Margot est atteinte d'un cancer du sein. Dès lors s'engage une course contre la maladie et contre l'abandon ou le désespoir qui pourrait l'accompagner. Éric est en train d'écrire *Cendrillon*. Tous deux décident de lutter contre la maladie d'une façon singulière : « *Tu te bats avec un roman, je me bats contre le cancer, on fait ça tous les deux, ensemble, côte à côte, l'un avec l'autre*. » Ce que demande son épouse, le romancier l'exécute, décidant d'écrire en trois mois ce qui aurait dû lui prendre beaucoup plus de temps. Il s'enferme pendant douze à quatorze heures par jour. Le roman paraît en septembre. Chacun donne à l'autre la force nécessaire : celle d'écrire, celle de guérir. Cette période de leur vie est unique, incroyable, consistant à « *produire de la beauté* » : « *La beauté du présent, d'être ensemble, de se battre, de s'aimer.* »

Margot est sauvée. Le roman est le premier vrai succès de son auteur. L'écrivain décide d'écrire *Une seule fleur*, un roman, né d'une réponse de son épouse à leur fils. Ce sera l'histoire de Nicolas, compositeur, dont la femme, Mathilde est atteinte d'un cancer. Occupé à l'écriture d'une symphonie, il se trouve dans la même position qu'Éric Reinhardt face à *Cendrillon*. Et Mathilde l'exhorte à continuer de composer, à les sauver par la beauté d'une œuvre musicale.

Éric Reinhardt © Jean-Luc Bertini

PUISSANCE DEUX

Autrement dit, et on songe ici à la toile de Van Eyck, par une mise en abyme, le roman imaginé par l'auteur de *La chambre des époux* reproduit en un miroir sa propre situation. Les similitudes ne s'arrêtent pas à l'histoire de ces deux couples. Une femme, atteinte d'un cancer d'une extrême gravité apparaît dans la vie d'Éric Reinhardt, comme dans celle de Nicolas. Dans le premier cas, c'est à Aix-en-Provence, où l'auteur a retrouvé Angelin Prejlocaj avec qui il travaille. Marie X est une amie du chorégraphe. Dans le second, c'est à Milan et la Marie qui entre comme personnage dans le roman est très liée au directeur de la Scala, qui a donné, avec un immense succès, la symphonie de Nicolas. Lequel, pour l'honorer, se lance dans l'écriture d'un requiem appelé à la sauver. Ils vivent un intense moment amoureux ; Nicolas se sépare de Mathilde, le temps que Marie disparaisse à jamais. Puis il écrira le livret d'*Une seule fleur*, proposé à l'opéra avec pour personnage principal Frédéric, peintre et auteur d'une immense fresque dont on devine la fonction, livret qui rappelle *Une seule fleur*, roman d'Éric Reinhardt.

Trois couples, trois reflets d'une même histoire, trois artistes : un écrivain, un musicien, un plasticien. Dans ce procédé, on verra chez l'auteur une façon de s'interroger sur soi. Nicolas est un double mais jusqu'à quel point ? Sa « Marie » aixoise est-elle celle de Milan ? Quelle distance instaure-t-il ? Quelle part du projet autobiographique tel que nous le connaissons depuis Rousseau, Gide ou Leiris – avec le pacte de sincérité – met-il en œuvre ?

Éric Reinhardt est un esthète. Les personnages baignent dans le monde des arts, la beauté est vécue comme un idéal. Chaque détail en témoigne, un décor, un geste, une manifestation musicale. L'idéalisation de la beauté pourrait être caricaturale, exclure la réalité dans ce qu'elle a de plus banal, de plus ordinaire ; elle n'est heureusement pas l'unique registre du roman. On méconnaitrait la verve d'Éric Reinhardt, son humour parfois grinçant. Une table ronde aux Assises du roman à Lyon forme un parfait contrepoint. L'auteur narrateur invité à parler du « roman-puzzle » est dans un tel état de panique qu'il est incapable d'aligner quelques phrases cohérentes, quand un écrivain écossais et une « *Faye Dunaway de Saint-Germain-des-Prés* » font face sans le moindre embarras au nombreux public. On s'amusera aussi des réflexions sur le métier d'écrivain, sur le rapport entre revenus et âge de la retraite, avec des calculs qui mettent en relief les dessous concrets de ce métier.

Mais c'est surtout la perception de la maladie – la façon dont elle transforme celle qui en est affectée, les séquelles et les blocages qu'elle entraine – qui donne sa densité au roman. Mathilde souffre d'être brutalement passée de quarante-quatre à cinquante-quatre ans : « *Elle avait écrasé dix ans de vie, mais aussi de maturation, en seulement six mois* ». La maladie attaque des femmes qui résistent et qui luttent. Elles ont une force que l'on trouvera chez l'héroïne du *Système Victoria*, le roman que Reinhardt écrit quand il abandonne le projet *Une seule fleur*. Cette force tient peut-être à ce que l'auteur écrit du couple, réflexion qui traverse ce roman sur les épreuves que sont la maladie, la création, la vie à deux aussi : « *Décider d'être deux plutôt que seul, fusionner et être plus fort et plus intelligent, plus enjoué, plus déterminé, plus patient, plus réfléchi, plus résistant, plus ingénieux, plus perspicace sur le chemin de sa vie parce qu'on est deux, parce qu'on a choisi d'emprunter à deux le même chemin tout en gardant ses rêves à soi et des visées distinctes, c'est une façon comme une autre, je crois, de concevoir l'amour, peut-être aussi la plus belle, peut-être même la seule en réalité*. »

La chambre des époux surprendra celles et ceux qui ont lu *Cendrillon* et *Le système Victoria*, voire *L'amour et les forêts*. C'est un roman plus court, plus linéaire, et non l'un de ces puzzles que Reinhardt aime donner à construire. Mais la brièveté est parfois nécessaire.

Super loufoque histoire d'amour

Toujours dans la littérature d'anticipation, mais dans une veine moins « génétique » que la récente trilogie* Le dernier homme, *Margaret Atwood signe un nouveau roman terrifiant et drôle. Elle y reprend l'univers dystopique de Positron créé en 2012 dans un feuilleton pour livre électronique en quatre épisodes.

par Sophie Ehrsam

Margaret Atwood
C'est le cœur qui lâche en dernier
Trad. de l'anglais (Canada)
par Michèle Albaret-Maatsch
Robert Laffont, 450 p., 22 €

Quelque part dans une Amérique du Nord largement plausible, un couple tâche de survivre à la crise. Touchés, comme beaucoup, par le chômage, Stan et Charmaine en sont réduits à loger dans leur voiture. Pour payer l'essence et la nourriture, elle travaille quelques heures par jour dans un bar ; il s'interroge sur l'opportunité de renouer avec son frère qui pourrait lui procurer un gagne-pain plus ou moins licite.

Un jour, séduits par un spot publicitaire, ils décident de rejoindre une communauté appelée Consilience, qui leur permettra d'avoir un travail et un logement. Le principe est simple : un mois sur deux, ils sont logés et employés dans le centre pénitentiaire de la communauté, Positron. Stan se partage entre un travail de garagiste et la charge du poulailler qui nourrit les prisonniers ; Charmaine entre un emploi de boulangerie et une responsabilité médicale au sein de la prison.

Stan et Charmaine retrouvent confort et sentiment d'utilité, mais cela n'a qu'un temps. Mis à rude épreuve sur le plan personnel comme sur le plan professionnel dans un monde qui rogne sur la liberté au nom de la sécurité, ils ne tardent pas à trouver leur nouvelle vie infernale. Mais le contrat qu'ils ont signé stipule qu'ils ne peuvent pas quitter la communauté…

Atwood explore comme à son habitude toutes les facettes de la psychologie humaine, les peurs, les désirs, les manipulations… Ce roman est probablement plus « américain » que ses prédécesseurs : la prison et la peine de mort y prennent une grande place, mais aussi la recherche du bonheur (droit fondamental, inscrit dans la Constitution des États-Unis). Les multiples références aux *happy days* des années 1950 et 1960 entretiennent le mirage d'une vie heureuse dans la communauté de Consilience.

La deuxième partie du roman bascule franchement dans le grand-guignol, escapade à Las Vegas aidant : usine de « possibilibots » (ou « prostibots », robots pour la prostitution), sosies d'Elvis Presley et de Marilyn Monroe (dont certains sont des « prostibots »), lobotomie capable de vous rendre amoureux d'un ours en peluche, les péripéties sont plus grotesques les unes que les autres. Malgré la satire savoureuse d'une société occidentale vieillissante (entretenue dans une nostalgie lénifiante) et quelques références joyeusement mêlées (le Blue Man Group né dans les années 1990 devient ici une bande de petits hommes verts qui doit plus au folklore païen qu'à l'univers de la science-fiction), cette deuxième moitié bouffonne peine à captiver durablement le lecteur après la plongée glaçante dans l'enfer de Positron.

Par le biais de cette fable absurde, Atwood pose la question de la place occupée par l'amour ; le cœur fait-il le poids face au sexe ou au cerveau ? Le doute est permis jusqu'au bout. Quelques références anglo-saxonnes (*Le magicien d'Oz* par exemple, évoqué à travers les cliniques Les Souliers Rouges et leur devise : « Rien ne vaut son chez-soi », mais aussi Shakespeare et Milton) passent inévitablement inaperçues dans la traduction malgré le travail de Michèle Albaret-Maatsch. Un roman inégal mais divertissant.

Les mots de la mort

Zero K, de Don DeLillo, se situe dans le désert et à Manhattan, lieux de prédilection du romancier, qui s'est entretenu avec EaN. Ross Lockhart, milliardaire et aventurier, a construit un énorme bunker souterrain, la Convergence, où des scientifiques cherchent à repousser les limites de la mort. Celle-ci s'incarne pourtant dans une syntaxe cassante : chaque mot n'est-il pas la cristallisation d'une fin ?

par Steven Sampson

Don DeLillo
Zero K
Trad. de l'américain par Francis Kerline
Actes Sud, 297 p., 22,80 €

New York ou le néant, *that is the question*. Manhattan ne vaut-il pas une messe ? Ross Lockhart, père du narrateur, l'un des maîtres du monde, s'ennuie dans sa vie de milliardaire new-yorkais, tout comme le héros de *Cosmopolis*, dont il suit l'exemple : aller à la rencontre de l'abîme.

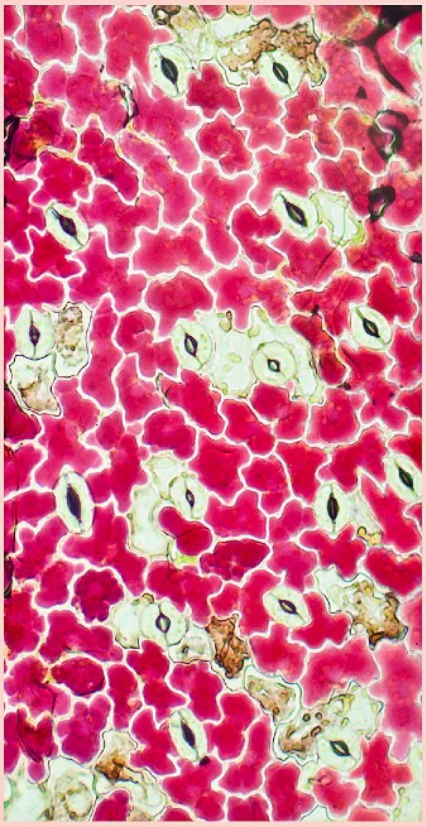
Il le trouve dans l'ex-URSS, au milieu d'un territoire isolé quelque part près de la frontière entre le Kazakhstan et le Kirghizistan. Lockhart y convoque son fils, Jeffrey, qui sera le témoin des évènements du roman, de la quête absolue du Père, celle visant à descendre dans Zero K.

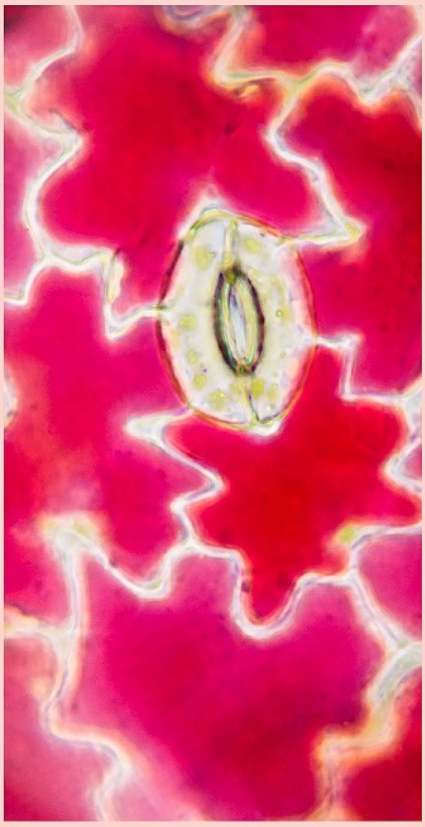
Ici, il ne s'agit pas du zéro absolu, – moins 273,15 degrés Celsius –, chiffre découvert par Kelvin (d'où le « K »), la température la plus basse qui puisse exister. Non, les scientifiques du centre financé par Lockhart n'ont pas besoin, dans le processus de cryogénisation, d'aller si loin. Mais ils ont quand même emprunté ce terme pour désigner la zone au fin fond du complexe où les candidats à l'immortalité quittent, provisoirement, leurs vies. On pense au K de Kafka (autre pèlerin de l'absolu), lettre voisine du L, dominante dans le patronyme de DeLillo. Les lettres, les noms, les mots et les espaces ne sont-ils pas interchangeables ?

À la Convergence, deux catégories de patients se portent candidats : ceux, comme Artis, seconde femme de Ross, qui sont mourants ; et ceux, encore en bonne santé, qui préfèrent « mourir » en ayant conservé leurs capacités intactes. C'est le cas du mari, renonçant à la vie afin de rester à côté de sa femme. Déjà à moitié partie, Artis lance une invitation inarticulée (« *Venez avec nous* »), en remuant les lèvres, à l'intention de son gendre.

Faut-il l'accepter ? Que penser de cette démarche ? Jeffrey Lockhart se posera la question tout au long du texte. Vivant à New York, métropole consacrée à la compétition à mort pour l'argent et le pouvoir, n'est-il pas déjà à moitié mort ? La description de la Convergence, espace abstrait et artificiel, renvoie à « la ville qui ne dort jamais ». Pour DeLillo, poète de la gémellité, qu'il s'agisse des tours jumelles ou du dédoublement de ses personnages, les corridors ensevelis du mausolée désertique se substituent au plan quadrillé de Manhattan, autre territoire isolé, île autosuffisante bâtie selon un schéma rationnel. Les milliardaires de Wall Street ne vivent-ils pas dans le déni de la mortalité ? Lockhart père – il s'appelait Nicholas Satterswaite à sa naissance – s'est donné une synecdoque pour patronyme, fier de son cœur verrouillé (*lock-heart*). Puisqu'il n'a pas d'âme, y a-t-il une façon autre de voyager vers l'immortalité qu'avec son corps ?

Voyager : objectif fétiche du roman contemporain. Le lecteur d'aujourd'hui ne supporte plus l'instant présent, ni sa langue maternelle. Il faut être *ailleurs*. Mais DeLillo n'a pas ce luxe : il est new-yorkais. Là où il vit, où il écrit, il n'y a pas d'issue, on ne s'échappera jamais, Manhattan est aussi inéluctable que la mort. Tous les réfugiés du monde y affluent, ou en rêvent. L'anglais, son mode d'expression officiel, accueille les langues exotiques, les avalant dans un méli-mélo neutre et déraciné, le seul idiome immortel, élaboré à New York pour être ensuite exporté.





LES MOTS DE LA MORT

Don DeLillo décrit sèchement sa ville, à défaut de l'idéaliser, dessinant les traits d'un cimetière. La froideur du *grid* (le plan quadrillé) – cet assemblage des rues et des avenues désignées uniquement par des lettres et des chiffres – exprime la vision mathématique des Pères fondateurs, où l'être humain est subordonné au Capital.

Pour transposer cela sur la page, il faut un langage figé et morne, des phrases saccadées où l'émotion s'estompe, s'approchant du zéro absolu : « *Il y eut une tonalité, une ondulation dans les parages, et les mots qu'il prononçait dans une langue d'Europe centrale se muèrent en un anglais numérisé aussi lisse que neutre* **[1]**. » L'anglais dépaysé – le *globish* – retrouve paradoxalement ses origines anglo-saxonnes, ce qui rend problématique sa traduction dans une langue non germanique. Lorsque l'un des directeurs jumeaux (!) de la Convergence décrit le centre ainsi que le langage qu'on est en train d'y élaborer, le lecteur croit entendre une explication de la méthode de DeLillo : « *Certains sont ici en permanence, d'autres vont et viennent. Il y a différents niveaux* ***[2]****. Du global English, d'accord, mais aussi d'autres langues. Des traducteurs sont nécessaires, humains et électroniques. Il y a des philologues qui concoctent une langue élaborée, unique, pour la Convergence. Les racines, inflexions, même les gestes. Les gens l'apprendront et le parleront. Une langue qui nous permettra d'exprimer des choses que nous ne savons pas exprimer aujourd'hui, de voir des choses que nous ne voyons pas encore, de nous voir nous-mêmes et les autres d'une manière qui nous unisse et élargisse tous les possibles.* »

Une novlangue pour le XXI^e^ siècle ? Oui, mais à cette différence près : DeLillo lui-même l'emploie. En tant qu'appellation, « la Convergence » conviendrait alors pour désigner cette forme révolutionnaire de communication, caractérisée, comme celle d'Orwell, par un rétrécissement. D'où le souhait désespéré du narrateur d'entendre d'autres langues, afin de lutter contre cet étranglement, qu'on observe chez lui lorsqu'il écoute les chefs de la Convergence : « *Il était impossible d'échapper au son des voix, celles des frères déclamant des séries de mots suédois ou norvégiens, puis d'autres encore, norvégiens ou danois, et enfin une série, une liste, une litanie en allemand. J'en compris quelques-uns, d'autres*

LES MOTS DE LA MORT

non, mais pas beaucoup, presque aucun, ainsi que je m'en rendis compte au fil de la déclamation, des mots qui pour la plupart commençaient par les syllabes welt, wort *ou* tod. *C'était comme une musique d'ambiance, une acoustique de la monotonie, de l'incantation…* »

On n'est pas loin de la musique de *Bruit de fond* (*White Noise*), huitième roman de l'auteur, où le héros est professeur d'études hitlériennes et apprend, à ce titre, la langue allemande. Quel avantage a l'allemand sur le *globish* ? Sans doute son rapport direct à la violence primordiale.

Lorsque, au sein de Zero K, Artis lâche enfin sa vie corporelle, pour devenir pure conscience, le lecteur comprend à quel point l'univers de DeLillo est fait de mots, comme si la sagesse se résumait à une phrase pensée par son cerveau cryogénisé : « *Les mots sont-ils tout ce qui est. Suis-je seulement les mots.* »

1. **Dans le texte original: «*There was a tone, a ripple somewhere nearby, and his words, in one of the languages of Central Europe, became a smooth digital genderless English.* » L'effet produit par l'accumulation d'adjectifs sans virgule – une anomalie grammaticale – se perd en français, où le traducteur respecte la grammaire de sa langue. Plus grave encore est la traduction de « *genderless* » par « neutre » alors qu'« asexué » aurait mieux traduit la violence du propos.**

2. **« *There are the numbered levels* » : la prééminence du chiffre et le parallèle avec Manhattan sautent aux yeux dans la version originale.**

Entretien avec Don DeLillo

Pour la promotion de son seizième roman, Zero K, *Don DeLillo est venu à Paris, où* En attendant Nadeau *a pu le rencontrer.*

propos recueillis par Steven Sampson

Vous dites que* Zero K *est né d'une image – la Convergence –, et d'une phrase, la première du roman : «* Tout le monde veut posséder la fin du monde. *» Comment avez-vous réuni ces deux éléments ?

Cette phrase m'est venue de nulle part. En ce qui concerne la Convergence (le laboratoire souterrain de cryogénisation), à l'origine je me la représentais autrement, avant de la situer sous terre, pour la protéger des perturbations. Mais on ne peut surestimer l'importance de Jeff Lockhart, le narrateur : sa voix douce et sa force vis-à-vis de son père. Je l'imaginais dans les rues de New York ainsi que dans les vastes passages de la Convergence : ce jeune homme se promenant seul le long d'un large couloir dont les portes ne s'ouvrent pas, passant sous des écrans qui affichent des images incompréhensibles.

Comme dans* Cosmopolis*, l'image – des foules d'hommes et de femmes en train de courir – se transforme quelques instants plus tard en réalité.

Cela arrive lorsque Jeff marche dans le sens des écrans, qui semblent être conçus uniquement pour lui. C'est surréel, on devrait considérer *Zero K* comme un roman demi-surréaliste.

En France, votre œuvre est souvent classée dans la catégorie « roman d'anticipation ». Cette étiquette vous convient-elle ?

Non. Plus qu'autre chose, je me contente de suivre les phrases. Et encore plus dans l'écriture de ce roman, où je me suis promené à côté de Jeff Lockhart. Je procédais par instinct : la relation qu'avait Jeff avec sa mère Madeline, ainsi qu'avec Artis, sa « belle-mère » – appellation curieuse en ce qui la concerne.

Don DeLillo © Renaud Monfourny

ENTRETIEN AVEC DON DeLILLO

Vous vous intéressez aux promeneurs. Par exemple, vous avez eu l'idée de* Libra *en imaginant ce que voyait Lee Harvey Oswald pendant ses promenades dans le Bronx, où il a vécu en même temps que vous. Y a-t-il un parallèle entre les rues de New York et les couloirs de la Convergence ?

Oui. À la base, il y avait l'image de Jeff qui avance, il marche tout simplement, encadré par cette immense technologie. Jeff se construit phrase après phrase, page par page, je n'avais qu'à le suivre.

Vous avez grandi dans le Bronx mais vous écrivez exclusivement sur Manhattan.

Manhattan a été une découverte, même si, enfant, il n'était qu'à une heure de chez moi. Je me souviens de la première phrase de mon premier roman (*Americana*) : « *Puis arriva la fin d'une autre année morne et blafarde*. » Ce que je voyais, c'était une rue bondée à Manhattan. Cela dit, mes premières nouvelles se déroulaient dans le Bronx. Certaines sont inédites, je n'ai pas les manuscrits, d'autres ont été publiées dans d'obscures revues, mais elles n'ont pas été mises dans mon recueil. Il faudrait que je les relise un jour.

Enfant, vous lisiez des bandes dessinées de super-héros. Lesquelles ?

ENTRETIEN AVEC DON DeLILLO

Superman et Batman. L'un des deux disait « *Shazam !* », c'était son sésame, « S » pour Salomon, « H » pour Hercule, « A » pour Atlas, « Z » pour Zeus, « A » pour Achille, et « M » pour Mercure. Ce souvenir remonte à mes dix ans [1].

Vous ne lisez plus les comics ?

Non, et je ne chuchote plus « *Shazam !* » quand je traverse une rue bondée.

À partir de l'écriture des* Noms*, entreprise lorsque vous viviez en Grèce, vous avez commencé à remarquer la forme graphique des phrases.

Je ne cherche pas cet effet, il m'arrive de temps à autre. Voici un exemple dans *Zero K*: « *Sky pale and bare, day fading in the west, if it was the west, if it was the sky* [2]. » Ce qui me plaît, c'est « *pale and bare* » *p-a* et *b-a*, puis *d-a* et *f-a*, et ainsi de suite. Tous les mots sont monosyllabiques, à part un seul, de deux syllabes. Et puis il y a des affinités entre la forme graphique des lettres et celle des mots.

C'est intraduisible.

Vous avez raison. Je n'y pense pas, je ne suis pas confronté à ce problème.

Pour ce qui est de la forme de la Convergence, s'inspire-t-elle d'un endroit réel ?

Je n'ai pas clairement visualisé la Convergence, à la différence des sites imaginés dans mes romans précédents. Même le niveau le plus bas du complexe, Zéro K – avant que je ne commence à le décrire –, n'a pas revêtu un aspect visuel. À la fin, il est toujours resté assez flou, à part ses longs couloirs.

La Convergence est située dans le désert, ce qui rappelle la géographie de* L'Étoile de Ratner *et de* Point Oméga*.

J'ai grandi à New York et puis, à l'âge de vingt-deux ou vingt-trois ans, j'ai voyagé dans le Sud-Ouest. Cela m'a beaucoup impressionné, je me suis dit : « ceci est l'Amérique ». J'ai visité une piste d'essai pour des pneus : des voitures qui tournaient autour de la piste pendant des jours, des semaines, des années, et dont les conducteurs s'endormaient parfois au volant. Cette image m'est restée à l'esprit, je crois qu'elle apparaît vers la fin de mon premier roman. Et puis ma femme est du Texas. Nous avons voyagé plusieurs fois dans le Sud-Ouest, dont j'aime les paysages.

Pour revenir à Manhattan, dans* Zero K*, votre fascination pour ses rues atteint son point culminant à la fin, quand, au fond du bus qui traverse l'île de l'ouest en est, Jeff observe le garçon en train de regarder le soleil, dont les rayons sont parfaitement alignés avec la voie. Cela fait penser à la conclusion de* Cosmopolis*, à l'extrémité ouest de la 47ème rue. Avez-vous pensé à une rue en particulier ?

La 47ème rue a-t-elle un bus ? Ça a dû être la 42ème. Cet épisode m'est vraiment arrivé il y a quelques années : je me trouvais dans un bus qui se déplaçait d'ouest en est, on n'était que quatre passagers, et il y avait ce garçon qui regardait les rayons du soleil par la vitre de derrière, en poussant des cris admiratifs. Quand je me suis retourné, j'ai été frappé par le coucher de soleil, la façon dont les rayons illuminaient mes mains, l'étrange luminosité de tout cela. Je l'ai oublié pendant cinquante ans, jusqu'au jour où je m'en suis souvenu : j'ai compris que ce serait la dernière scène de *Zero K*.

Le soleil s'aligne-t-il vraiment avec les rues de cette manière ?

Deux fois par an. Ce phénomène s'appelle « Manhattanhenge », d'après Stonehenge.

Quelle que soit la spécificité géographique de chaque roman, New York semble rester pour vous l'archétype. Que ce soit à Manhattan ou à l'étranger, l'« américanité » de votre héros est mise en relief par sa rencontre avec des étrangers.

Il s'agit de savoir comment l'Américain est vu par les autres, de déterminer ce que c'est qu'un Américain. Identifier la nationalité d'un personnage aide parfois à trouver son essence. Bien évidemment, j'ai une prédilection pour les personnages américains.

Vous avez façonné votre propre syntaxe américaine, tout à fait inimitable.

Je ne sais pas d'où elle vient, je n'arrive même pas à comprendre ce que les autres y voient. On

m'appelle « postmoderniste », mais je ne me reconnais pas dans cette école. Je me définirais plutôt comme « moderniste ».

Avez-vous eu des modèles littéraires ?

Parmi les écrivains que j'aime lire figurent James Joyce, Hemingway, Faulkner, Steinbeck et Flannery O'Connor. Souvent je songe à la première phrase d'*Ulysse* (« *En majesté, dodu, Buck Mulligan émergea de l'escalier, porteur d'un bol de mousse à raser sur lequel un miroir et un rasoir reposaient en croix* »). Les deux ou trois premiers chapitres m'ont procuré beaucoup de plaisir, assis dans mon studio, avec le soleil qui traversait la fenêtre.

En effet, on peut faire un parallèle entre votre intérêt pour les rues et celui d'Hemingway pour les rivières. Pour ne pas évoquer un certain stoïcisme que vous avez en commun.

Quand j'étais à la fac, à Fordham, j'avais l'habitude de traverser le campus en compagnie d'un ami avec qui on parlait en « hemingway », c'était à la fois une parodie et un hommage.

Une autre expérience formatrice a été l'assassinat de JFK. Dans une interview, vous avez dit que si cela ne s'était pas passé, vous n'auriez peut-être pas écrit.

Ça m'a beaucoup marqué. Cela a pris un certain temps, puis j'ai commencé à rédiger *Americana* trois ans plus tard. À la fin d'*Americana*, le héros, David Bell, loue une voiture quelque part dans le Texas pour gagner l'aéroport de Dallas. Et dans le dernier paragraphe, il suit la route du cortège présidentiel. J'ai trouvé cette chute assez forte, ce qui m'a fait comprendre qu'il fallait réfléchir davantage au 22 novembre 1963.

Cet assassinat est-il à l'origine de l'ambiance paranoïaque de vos romans ?

Ce n'est pas moi, mais notre société qui est devenue paranoïaque suite à l'assassinat, en remettant en cause la thèse du tueur solitaire.

Que vous rejetez aussi.

En effet.

Mais, dans* Zero K*, il ne s'agit pas de paranoïa : la technologie de la cryogénisation existe réellement.

C'est exact. Il y a même eu le projet de construire un complexe au Texas.

On retrouve dans la Convergence un motif récurrent de votre univers romanesque : la confusion entre l'être humain et le simulacre. Par exemple, des mannequins enterrés dans des catacombes, ou des hommes cryogénisés devenus des œuvres d'art.

Il s'agit là d'un aspect de la Convergence qui défie la raison et l'analyse.

Confronté à ce projet mégalomane de son père, Jeffrey passe son temps à rechercher des définitions, à nommer les choses. Est-ce une forme de résistance ? Est-ce pour se différencier de son père ? Les mots s'opposent-ils au pouvoir ?

Je ne sais pas si je l'ai mis dans le roman, mais cela vient du fait qu'il a grandi avec sa mère, Madeline, qu'il aimait beaucoup.

Une fois dans la capsule cryogénique, Artis n'arrive pas à se différencier des mots qu'elle entend. Artis devient elle-même cette série de mots.

Elle commence à réfléchir en mots, à la fois à la troisième et à la première personne. D'une certaine façon, elle se divise en deux. En même temps, elle ne comprend pas complètement ce qu'elle dit, ni pourquoi elle le dit. Cette partie du livre (qui se trouve au milieu) constitue la dernière chose que j'ai écrite, sinon Artis n'aurait pas été suffisamment présente. Pourquoi avoir choisi et la troisième et la première personne ? À la fin du roman, on trouve la réponse, c'est Jeff qui la fournit : « *Je pense à Artis dans la capsule et j'essaie d'imaginer, contre toute raison, qu'elle est en mesure de profiter d'une conscience minimale. Je pense à elle dans un état de solitude virginale. Pas de stimulus, pas d'activité humaine susceptible de provoquer une réaction, pas la moindre trace de souvenir. Puis j'essaie d'imaginer un monologue intérieur, le sien, autogénéré, ininterrompu peut-être, la prose d'une voix à la troisième personne qui est aussi sa voix, une forme d'incantation dans une*

tonalité basse. » J'ai suivi cette description lorsque j'ai écrit la partie centrale du roman.

Alors c'est Jeff qui invente la voix d'Artis ?

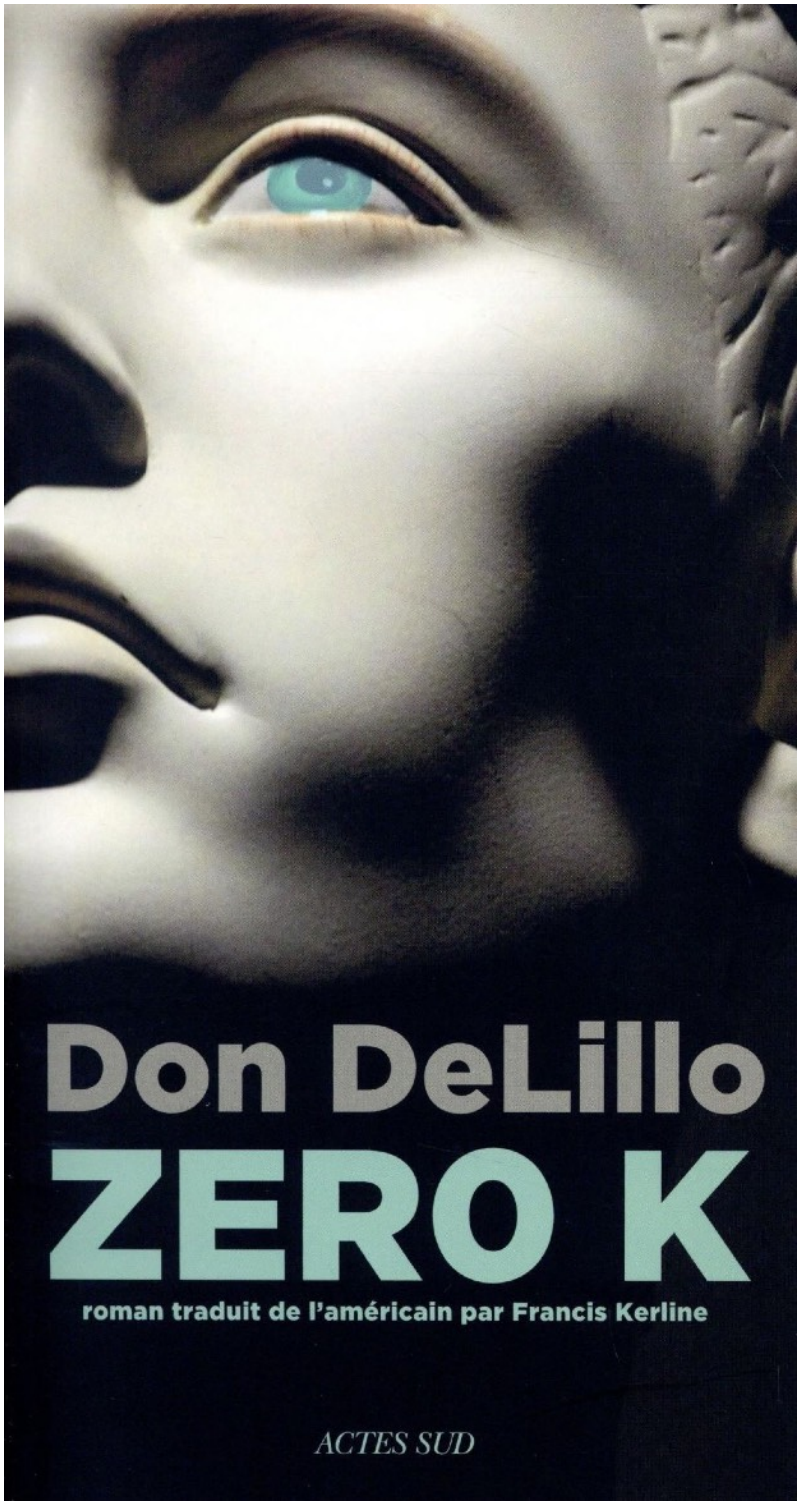
Exactement. C'est un roman à la première personne.

Donc, d'un côté, les mots – portés par Jeffrey et Artis –, et de l'autre, la finance, incarnée par l'île de Manhattan ?

Cela se voit dans plusieurs de mes romans, par exemple à travers de longues limousines blanches (*Cosmopolis*). En me promenant sur la partie basse de Broadway, près de Wall Street, j'ai découvert un immeuble qui portait une inscription décrivant un évènement historique, le dynamitage de l'immeuble par des anarchistes. C'était dans les années 1920 ou avant, cela m'a laissé une forte impression, je crois qu'ils étaient italiens.

L'obsession de l'argent empêche-t-elle des milliardaires comme Ross Lockhart de vivre l'instant présent ?

Je crois. Bien entendu, l'élan vital de Jeff le conduit dans la direction opposée.



1. **En réalité, il s'agit de Captain Marvel, rebaptisé depuis 2011 en Shazam : « *Dans un tunnel de métro abandonné, Billy Batson, un jeune garçon orphelin, rencontre un vieux sorcier de la Grèce antique répondant au nom de Shazam qui avait combattu le mal pendant plus de 5 000 ans. Le vieil homme, trop âgé pour continuer la lutte, désirait trouver une personne digne de lui succéder. Son choix se porta sur le petit Billy.*
   Dès lors, en prononçant le mot SHAZAM, Billy acquiert la sagesse de Salomon, la force d'Hercule, l'endurance d'Atlas, la puissance de Zeus, le courage d'Achille et la vitesse de Mercure. » (Wikipédia)**

2. **Traduit par « *Ciel pâle, nu, jour déclinant à l'ouest, si c'était l'ouest, si c'était le ciel.* »**

Des femmes du Midwest

Laura Kasischke est une des romancières américaines les plus appréciées du public français.* Esprit d'hiver*, glaçant et bouleversant récit dont elle a le secret, avait d'ailleurs paru d'abord en français en 2013.* Si un inconnu vous aborde *est son premier recueil de nouvelles traduit en français. C'est la nouvelle maison d'édition lilloise Page à Page qui publie ce somptueux recueil et qui avait ouvert son catalogue par la traduction du premier recueil de poésie de Laura Kasischke,* Mariées rebelles *(1992), en 2016. La forme de la nouvelle permet à l'auteure américaine d'exercer avec encore plus d'acuité son regard tranchant et de faire de chaque texte un bijou d'angoisse insolite.

par Gabrielle Napoli

Laura Kasischke
Si un inconnu vous aborde
Trad. de l'anglais (États-Unis)
par Céline Leroy
Préface de Véronique Ovaldé
Page à Page, 189 p., 18 €

Mais comment rendre compte avec justesse, avec précision, de ce qui nous trouble autant dans les textes de Laura Kasischke, tant cela est intime ? Ce *quelque chose* qui se diffuse, qui continue de s'immiscer en nous, au fil des livres, dans sa poésie et dans ses nouvelles aussi, impression largement confirmée par la lecture de *Si un inconnu vous aborde*. Au premier abord, des femmes du Midwest, des vies qu'on pense rangées, ou qu'on espère rangées. Pourtant, il y a toujours cet infime moment où tout bascule, ce tressaillement où nous savons, ou plutôt où nous sentons, que l'imminence du tragique est là. La catastrophe plane, et son imminence nourrit l'angoisse. Cette catastrophe que l'on pressent est à la fois grandiose et infime, dans la mesure où sa plus puissante force de déflagration demeure secrète.

Dans les nouvelles qui composent le recueil, Laura Kasischke cultive cet art d'exposer en pleine lumière les recoins les plus cachés, ces replis qu'on aimerait ne jamais partager, voire ne pas connaître. L'âme et ses petites peaux arrachées, une à une, devient cette masse sanguinolente que l'auteure excelle à examiner, scrupuleusement. Lorsqu'on lit dans un entretien donné à la revue *La Femelle du Requin* (printemps-été 2017, n° 47) que Laura Kasischke écrit en procédant à des « associations libres », se surprenant elle-même d'ailleurs dans les différentes manières dont ses textes peuvent évoluer, on peut peut-être mesurer combien ces entrelacs de motifs associés, combien cette liberté de la vision, et de son expression, exercent sur le lecteur une emprise contre laquelle il pourra difficilement lutter. Auteure et lecteur sont délicieusement pris dans ce jeu imprévisible des associations, dont émerge toujours quelque chose de beau.

C'est aussi ce qui participe au trouble. L'amas déniché dont on se demande quelle est exactement la substance, si répugnant qu'il puisse paraître, est aussi de toute beauté. La nouvelle « Mona », qui ouvre le recueil, montre une mère curieuse des possibles secrets de sa fille adolescente. Déchaînée par l'angoisse taraudante de découvrir, prise d'une frénésie de savoir, alors même que les premières lignes sonnent comme une sage mise en garde : « *Ils lui avaient bien dit, tous, de ne pas fouiner. À quoi bon lire le journal intime de ta fille adolescente ou fouiller dans les tiroirs de sa commode si tu ne sais pas quoi faire de ce que tu risques de découvrir ? Ne serais-tu pas plus sereine en ne sachant rien au cas où il y aurait quelque chose que tu ne voudrais pas savoir ?* » Ce qu'elle va découvrir, soigneusement dissimulé au fond d'un tiroir, « *amas soyeux au milieu d'autres amas soyeux* », qui renferme ce *quelque chose* qui n'est pourtant pas solide, est précisément cet innommable. Et c'est ce dont Laura Kasischke peut parler avec une poésie surprenante, proche de l'insolite, laissant son lecteur sur cette brèche qu'elle a elle-même ouverte.

Laura Kasischke © Jean-Luc Bertini

DES FEMMES DU MIDWEST

La satire sociale est bien là, critique de cette vie de classe moyenne dans le Midwest, vision désenchantée de la condition féminine, de ces mariages dont il y aurait fort à dire, de ces relations sociales vidées de toute substance, de ce temps qui recouvre tout de sa médiocrité, et son regard est alors acéré et ironique. On n'échappe pas à quelques situations drôles, scène loufoque d'un couple en consultation chez un conseiller conjugal par exemple, ou scène d'anniversaire d'enfant à laquelle assiste l'ex-mari, accessoirement encore père, en visite, totalement consterné au milieu de mères caricaturales à souhait, face à un gâteau qui « *faisait penser à l'image surréaliste d'un vagin – rose au centre et entouré de*

DES FEMMES DU MIDWEST

roses encore plus roses faites en glaçage mais qui ressemblaient beaucoup à des chairs humides, le tout surmonté d'une poupée Barbie miniature en maillot de bain comme une danseuse go-go ».

Mais ce n'est pas là que réside l'essentiel du propos de Laura Kasischke, si percutant que ce soit. L'auteure accorde une part primordiale aux enfants et aux adolescents et à leurs blessures, saisit avec profondeur les chagrins et les humiliations dont on mettra des décennies à se débarrasser (dans le meilleur des cas), et ce avec quelques mots, une image, une sensation, comme cette jeune fille qu'un grand frère maltraite, droit dans les yeux, « *comme s'il pouvait voir ce qu'*[elle] *avai*[t] *dans le crâne* » : « *Cet oiseau mort s'était débrouillé pour voler, avait battu des ailes mécaniquement au-dessus de ma tête le temps d'un instant avant de mourir une seconde fois, formant un tas humide tombé à mes pieds, et ce garçon, c'était un oiseau en tas humide qu'il voyait dans ma boîte crânienne*. » Elle parvient à créer un univers dans lequel l'imminence de la tragédie flirte avec les détails les plus anecdotiques du quotidien, univers qui lui appartient en propre dans la mesure où il est totalement étranger à quiconque ne l'a pas fait apparaître, mais qui pourtant résonne intimement en l'autre, son lecteur. Elle bascule parfois vers le fantastique, sans même qu'on y prenne garde.

Tout le réseau des sensations que l'auteure développe dans ces nouvelles (mais ce travail est aussi mené dans ses romans) est sans doute pour beaucoup dans la profondeur et l'intensité de la lecture. Elle seule est capable de décrire avec autant d'étrangeté et pourtant de justesse la couleur d'un ciel, le grain d'un nuage, le poids de l'air, le fil du temps, cette odeur si particulière qu'Angela, rendant visite à sa mère âgée qui vit dans une caravane, peut percevoir, une « *odeur de décomposition suave* », « *une végétation gorgée de soleil. Des fruits trop mûrs. Un peu comme la crème hydratante que sa grand-mère passait sur la peau craquelée de ses pieds, la peau écaillée de ses tibias, la peau irritée de ses genoux. Mais l'odeur était plaisante. Un parfum. À présent mélangé à celui qui montait des eaux profondes et quasi stagnantes du canal qu'il avait aperçu en entrant dans le Village du Long Séjour* ».

Lire Laura Kasischke, c'est céder à l'angoisse imperceptible qui irrigue ses textes avec tant de subtilité qu'il est presque impossible d'y échapper. Pour en faire surgir, et c'est là peut-être le nœud de l'angoisse, la beauté pure. Épiphanique.

Entretien avec Valeria Luiselli

L'histoire de mes dents, *de Valeria Luiselli, romancière mexicaine qui habite à New York, représente une nouvelle étape dans sa carrière singulière. D'abord enquête sur la réaction des ouvriers d'une usine de fabrication de jus à propos d'une fondation d'art contemporain financée par leur entreprise, le livre est devenu un roman interactif, basé en grande partie sur les témoignages des ouvriers en question. L'œuvre, écrite une première fois en espagnol, ne cesse d'être modifiée par Luiselli ou par sa traductrice, responsable du dernier chapitre dans la version américaine, devenue provisoirement définitive.*

propos recueillis par Steven Sampson

Valeria Luiselli
L'histoire de mes dents
Trad. de l'anglais par Nicolas Richard
L'Olivier, 192 p., 19,50 €

Votre titre fait penser à Alan Pauls, à son Histoire des larmes et son Histoire des cheveux. D'ailleurs, vous citez sa définition de la fiction comme « carte fondée sur des coïncidences et des divergences ».

Alan est un écrivain incroyablement sophistiqué, je l'admire énormément. J'ai commencé à le lire il y a bien des années, et maintenant je le connais personnellement.

Valeria Luiselli © Diego Berruecos

ENTRETIEN AVEC VALERIA LUISELLI

Comme lui, vous semblez privilégier l'aspect géographique ; on le voit, par exemple, dans le surnom de votre héros, Grandroute.

La plupart de mes livres fonctionnent selon une cartographie. Parfois, il s'agit de métaphores, parfois d'une cartographie de généalogies littéraires. Dans mon premier livre, *Sidewalks* (inédit en français), il s'agit à la fois des cartes traditionnelles des villes et d'une carte composée des écrivains et de leurs relations entre eux. Mon deuxième livre, *Des êtres sans gravité*, est aussi spatial, c'est un roman horizontal raconté d'un point de vue vertical.

On pense à une croix.

Pour moi, cela évoque plutôt des plans cartésiens. Ou alors ça doit être mon inconscient catholique.

L'un des personnages clé dans* L'histoire de mes dents *s'appelle Jacobo de Voragine, qui, en réalité, est l'auteur de* La Légende dorée*, dont l'un des chapitres s'intitule « L'invention de la Sainte Croix ».

J'ai été inspirée par La Légende dorée aussi bien que par Suétone dans la mesure où Voragine et ce dernier ont écrit l'un et l'autre des mini-biographies, et donc je me suis servie de leurs exemples lorsque j'ai composé les histoires dentaires d'artistes célèbres dans *L'histoire de mes dents*. Mon livre est en quelque sorte une hagiographie contemporaine et désacralisée.

Et ancrée dans une situation géographique précise, celle de l'usine Jumex, qui se trouve à Ecatepec, à la périphérie de Mexico.

En effet, c'est là que se trouvaient l'usine et la galerie d'art. Depuis, elles ont déménagé dans un quartier huppé de Mexico, selon le cours naturel des choses.

Et le dernier chapitre, dans l'édition américaine, point de départ pour la traduction française, contient une « carte » chronologique, écrite par la traductrice, qui fournit une généalogie des personnages, les situant dans un cadre historique et littéraire.

Ce roman contient tellement de noms propres… la traductrice avait besoin de prendre des notes, et de créer des diagrammes pour éviter de s'y perdre. Lorsqu'elle me les a montrés, je les ai trouvés brillants, et je lui ai demandé si je pouvais les inclure dans le livre. Au début, mon éditeur a résisté, mais, une fois qu'il a vu son travail, il a été d'accord.

Donc vous préférez aujourd'hui l'édition américaine ?

Oui. À partir de l'ébauche de Christina (la traductrice), j'ai retravaillé le texte pendant un an.

J'ai été marqué par votre emploi du terme « relingos ». Que veut-il dire ?

Un groupe d'architectes à Mexico se l'est approprié dans son sens actuel. À l'origine, il désignait des parcelles de terre hors le domaine de la Couronne. Aujourd'hui, il fait référence à des « terrains vagues ».

D'autres termes surprennent. Par exemple, les chapitres sont identifiés par leur emploi de certaines figures de rhétorique : « hyperboliques », « paraboliques », etc.

Je suis partie de l'hypothèse qu'il y avait un rapport entre la valeur d'une œuvre d'art et le degré d'excentricité de son créateur. Donc, je me suis inspirée de la définition mathématique de l'excentricité. Ces termes mathématiques me convenaient comme métaphores, d'autant plus que certains d'entre eux s'emploient aussi dans le domaine de la rhétorique, par exemple on parle de « l'hyperbole ». Donc, je considère d'abord l'excentricité comme un concept mathématique, et ensuite je l'illustre à travers le personnage d'un grand excentrique, Gustavo Sánchez Sánchez « Grandroute », une sorte de Sancho Panza sans Quichotte.

Qui s'inspire alors de Cervantes.

Je ne pensais pas explicitement à Sancho Panza, mais je me rapprochais de ce roman à travers certains procédés très répandus dans la littérature latino-américaine, et qui remontent à *Don Quichotte*, roman fondateur pour l'un des courants de la littérature latino-américaine, plus qu'en Espagne, où on est encore figé dans le XIX^{e} siècle, comme aux États-Unis.

Quelles sont les caractéristiques de ce courant ?

Don Quichotte, dans la seconde partie du roman, prend conscience de son statut de personnage, il apprend qu'on a écrit son histoire, donc il commence à vivre de façon littéraire, en anticipant le récit. On apprend également que *Don Quichotte* est en fait la transcription d'un livre écrit en arabe par un certain Cid Hamet Ben Engeli. De même, dans *L'histoire de mes dents*, Jacobo de Voragine arrive à la fin et se révèle comme scribe de l'autobiographie dentaire, ce qui impliquerait qu'il avait simplement transcrit le testament oral de Gustavo Sánchez Sánchez.

Pour poursuivre cette analogie, Valeria Luiselli serait Cervantes, tandis que les ouvriers de l'usine Jumex seraient Don Quichotte ?

Au début, lorsque je les ai rencontrés, j'ai posé deux questions fondamentales : en tant qu'ouvriers, comment voyaient-ils le rapport entre l'usine et la galerie ? Et que pensaient-ils des œuvres d'art qui y étaient exposées ? Pour démarrer, j'ai lu un premier chapitre, plus court que l'actuel premier chapitre de *L'histoire de mes dents*. Ils ne savaient pas qui en était l'auteur. J'écrivais comme si j'étais moi-même Gustavo Sánchez Sánchez. Ils l'ont lu à haute voix, ils l'ont commenté et critiqué. Ensuite, pendant cette première séance, comme dans toutes les séances suivantes, ils ont fini par raconter des histoires provoquées par ce qu'ils venaient de lire. Lorsqu'ils ont, lors de la deuxième séance, reçu le deuxième volet, où ils ont découvert quelques histoires qu'ils avaient eux-mêmes racontées, ils se sont rendu compte, de façon quichottesque, qu'ils étaient en train de se faire écrire.

En revanche, les histoires dentaires semblent venir de vous, inspirées de Voragine et de Suétone. Beaucoup d'entre elles – celles concernant, par exemple, Virginia Woolf ou John Lennon – nous paraissent peu crédibles. Sont-elles vraies ?

ENTRETIEN AVEC VALERIA LUISELLI

Ce sont des histoires hyperboliques. Je m'appuie sur les écrits des auteurs ainsi que sur leurs témoignages, ensuite j'arrange ce matériel d'une manière pas totalement factuelle.

La carrière pharamineuse – ou « hyperbolique » – de Sánchez Sánchez pose autrement la question de la valeur. Il débute comme garde à l'usine, peu rémunéré. Ensuite, il ne cesse de grimper les échelons, et finit par gagner des sommes mirobolantes, en ne faisant pas grand-chose. S'agit-il là une vision marxiste ?

Mon roman met en scène l'une des questions fondamentales posées par Marx : d'où vient la valeur ? Elle est devenue l'axe central du livre après les discussions initiales avec les ouvriers. C'était intéressant de demander combien d'heures un ouvrier devrait travailler pour pouvoir acheter une seule œuvre de Maurizio Cattelan. Ensuite, les douze lecteurs/ouvriers ont davantage développé ce thème. L'un d'entre eux, un homme peu loquace, a proposé une interprétation de mon texte selon laquelle j'employais des noms propres de personnalités célèbres parce que, à partir du moment où ils sont connus par une communauté de lecteurs, ils confèrent une valeur ajoutée à mon récit. Il a comparé cela aux ragots : on s'y intéresse uniquement dans la mesure où ils concernent des gens qu'on connait.

Sánchez Sánchez, avant de collectionner les dents des célébrités, commence par des objets de son environnement immédiat : des boutons qui tombaient des chemises de ses camarades d'école, les ongles de son père et les cheveux de sa mère. Ainsi que le fauteuil en velours vert dans lequel s'asseyait sa mère, hérité d'un voisin.

La question de l'attachement sentimental aux objets quotidiens fait partie de la discussion. La valeur du fauteuil, en l'occurrence, ne vient pas seulement de ce qu'il appartenait à sa mère, mais aussi de ce que le voisin dont elle l'a hérité s'appelait Cortázar, auteur de la nouvelle « Continuité des parcs », dans laquelle le personnage s'assoit dans un fauteuil en velours vert. Certains lecteurs ignoreraient alors la valeur symbolique de cet objet hérité. Personne ne peut tout saisir, la communication est forcément vouée à l'échec.

Sexe, Cork et rock'n'roll

Ryan Cusack, personnage central d'*Hérésies glorieuses*, a raison : le tableau de l'Irlande dressé ici n'est pas réjouissant. Sont évoquées les marges plutôt que le centre, les ombres plutôt que les lumières d'un Tigre celtique aux griffes singulièrement émoussées, où les laissés-pour-compte sont immergés dans les eaux glauques du sexe et de la drogue.

par Claude Fierobe

Lisa McInerney
Hérésies glorieuses
Trad. de l'anglais (Irlande)
par Catherine Richard-Mas
Joëlle Losfeld, 452 p., 23,50 €

Un roman d'une énergie folle qui ne laisse aucun répit au lecteur : les personnages tiennent le rôle qui leur est assigné avec une détermination qui ne fléchit jamais. Il y a donc Ryan Cusack (dealer), son père Tony (paumé), sa petite amie Karine (bon milieu, mais…), Georgie (prostituée), Jimmy (« parrain » à l'irlandaise qui zigouille Franko « *parce qu'il parle trop* »), Maureen sa mère (« *folle comme une tripotée de lapins* », qui fiche le feu aux églises…). D'autres encore, tous existant à la périphérie d'un monde qui s'effondre, évoqué, par maints auteurs, et singulièrement par Hubert Selby Jr. dans *Last Exit to Brooklyn*, 1978 (*Retour à Brooklyn*). De ce dernier livre Lisa McInerney se réclame ouvertement. Rien d'étonnant : même désir de vous jeter à la figure la violence de la société contemporaine, même langue à la fois précise et crue (on se souvient que *Last Exit to Brooklyn* avait été l'objet d'un procès pour obscénité au Royaume-Uni).

Maureen tue un homme d'un coup de « *Sainte Caillasse* », bibelot hideux portant « *une représentation aux vives couleurs celtiques de la*

SEXE, CORK ET ROCK'N'ROLL

Vierge Marie tenant un petit Jésus joufflu » : bien sûr, pas question d'appeler les flics, pas question de nettoyer le carrelage, « *le ménage, c'était pas son rayon non plus* », et puis, n'est-ce pas, ce meurtre « *c'était une première pour elle* ». Alors elle appelle son fiston – forcément « *un enfant du péché* », le fameux J-P –, le roi de la pègre qui sait tout faire, qui a vendu « d*es clopes, de la dope et des cannettes de blonde, puis de l'héroïne, des femmes et des munitions* ». Pas du genre à se salir les mains : Tony va se charger du boulot pour quelques biftons et faire disparaître le corps.

Oui mais voilà, Tony, lui aussi, parle trop (il a reconnu Robbie et n'a pas fermé son clapet, pourtant J-P l'avait sermonné). Et Georgie, la tapineuse, (« *L'Irlande en chute libre ? Qui pourrait reprocher aux tapineuses d'avoir choisi le trottoir ?* »), recherche Robbie parce qu'elle vivait avec lui depuis des années : il a disparu sans un mot, « *ne lui laissant que des pulls d'occasion et des trucs à bouffer qu'elle n'aimait pas* ». Au passage, Georgie séjourne au CAIL, *Chrétiens Actifs au sein de la Lumière* : on y parle de la désobéissance politique, de la menace du féminisme et on y tricote des pulls pour Jésus. Là non plus ça ne change pas, chrétien ou pas chrétien, l'étreinte de David est de nature « *à déclencher le courroux d'un pharaon à l'arrivée d'une nuée de sauterelles* », le ventre de Georgie s'arrondit, et elle continue à dealer.

De son côté, Ryan se défonce avec Karine. L'évocation de leurs amours, de leurs ébats, (italiques avec titres, *Grands mots, petit homme ; Chéris ; Gold Digger ; Vols en semaine à prix cassés*…) est une constante de ce roman sur les addictions des temps modernes. Il faut dire que les personnages se défendent, et survivent comme ils peuvent, dans une Irlande qui ne leur rend pas la vie facile. Un exemple : Maureen avait une mère « *bête et méchante* », à qui une Église bornée et répressive a fait subir « *un magnifique lavage de cerveau* ». Une Église qui « *broiera tout sur son passage* », qui « *crée ses pécheurs pour avoir quelque chose à sauver* ». Personne n'a de travail, alors ne reste que le choix d'une forme de délinquance, mais certes on peut en combiner plusieurs.

D'où un récit qui tourne en rond, interdit aux protagonistes d'échapper à leur sort, tel Tony, soumis par la *Justice* à une rude thérapie – « *la sobriété se déploya devant lui comme des kilomètres de verre pilé* » – mais qui retombe vite dans l'ornière de l'alcoolisme. Ou encore Ryan, qui, après la prison – « *Je m'y suis fait chier comme un rat mort* » –, reprend son trafic sous l'autorité d'un caïd local. Ou encore J-P qui insère tranquillement le meurtre dans la routine des jours.

L'appartement de Maureen, hanté par le fantôme de Robbie, est un ancien bordel (soigneusement repeint), au cœur de Cork. Image même de Cork, cette « *ville de merde* » qui ne veut pas tirer les enseignements de son passé, où la merde « *finit par éclabousser quelqu'un qui n'a pas envie de la voir* ». Image même d'une Irlande où coexistent le sexe, la drogue, l'alcool, la foi, Jésus et la Sainte Vierge. Si les liens familiaux ne manquent pas de chaleur (la plupart du temps, celle d'une chaudière prête à exploser), et si parfois il semble à Ryan que son père lui manque – « *c'est un peu comme une dent pourrie peut nous manquer, ou un bras rongé de gangrène* » –, on connaît des manifestations plus enthousiastes d'affection filiale dans une humanité qui, malheureusement, a trop souvent « *les tripes à la place du cerveau* ».

Tout est de la même veine dans ce diable de livre dont le langage osé – c'est un euphémisme – est dans le droit fil du blog de l'auteure, intitulé « *the arse end of Ireland* » : tout un programme. Virtuosité verbale et humour corrosif font d'*Hérésies glorieuses* un roman drôle et un drôle de roman, couronné par deux prix littéraires en Irlande. Y règne une atmosphère de danse macabre, loufoque à bien des égards, d'où la tendresse et le lyrisme ne sont jamais absents. Il y a une quête de rédemption mais on peut s'interroger sur ses chances de succès : en témoigne – morceau d'anthologie – la réunion des protagonistes aux *urgences* de l'hôpital ! On ne saurait mieux dire. Mêmes personnages dans *Blood Miracles*, deuxième volume de la trilogie (clin d'œil à la trilogie de Barrytown de Roddy Doyle ?) envisagée par Lisa McInerney. Sujets ? *Hérésies glorieuses* : le sexe (on avait compris) ; *Blood Miracles* : la drogue ; 3e volume : Rock'n roll.

Père et fils

*Au terme d'*Une odyssée : Un père, un fils, une épopée*, Daniel Mendelsohn résout l'énigme du lit fabriqué à l'aide d'une porte, évoquée au début du livre : un voyage s'achève qui a éclairé le lien entre un père et son fils. Ce lit rappelle celui d'Ulysse et Pénélope avant que le héros ne parte, et quand il retrouve les siens vingt ans après. Le cercle, figure clé du récit et des mathématiques, se referme.*

par Norbert Czarny

Daniel Mendelsohn
***Une odyssée : Un père, un fils, une épopée*.**
Trad. de l'anglais par Isabelle Taudière et Clotilde Meyer
Flammarion, 400 p., 23 €

Une odyssée raconte les dernières années passées par Daniel Mendelsohn auprès de son père. D'abord dans le séminaire qu'il anime comme professeur à Bard College, ensuite lors de la croisière qu'ils accomplissent ensemble sur les traces d'Ulysse. Retraité depuis longtemps, Jay Mendelsohn a décidé de renouer avec l'apprentissage des lettres classiques, interrompu depuis sa scolarité de lycéen dans le Bronx. Jay n'a pas trouvé mieux que demander à son fils de l'accueillir dans sa classe, au milieu d'étudiants qui ont à peine vingt ans. C'est un « matheux », plutôt rude, soucieux d'exactitude ; il déteste la faiblesse, l'exposition des émotions, et les rituels. Il semble un étudiant difficile à contenir avec ses « Je sais ce que c'est » et ses « Je vais vous le dire ». Jay n'aime pas Ulysse : un héros ne pleure pas, ne compte pas sur les dieux pour le sortir d'affaire et, s'il mène une troupe, il la ramène au bercail. On sait, lisant l'*Odyssée*, que l'émotion est souvent présente, qu'Athéna et Poséidon jouent chacun un rôle majeur, comme souvent les dieux grecs parmi les humains, et que pour des raisons de fiction, pour que la narration gagne en force, il faut qu'Ulysse rentre seul à Ithaque.

Toutes choses que l'auteur discute avec ses étudiants lors des séances de son séminaire. On s'amuse à lire les répliques des jeunes gens, désignés par des épithètes homériques qui les distinguent : ils sont souvent désinvoltes, usent d'un registre familier, comme si les héros de l'*Iliade* ou de l'*Odyssée* étaient tirés de comics ou de séries. Mais Daniel Mendelsohn compte sur leur parole, sur leurs questions et leurs hypothèses pour bâtir sa réflexion. La présence de son père ajoute au défi que représente la lecture d'un texte ancien, avec ses codes et ses mystères. Jay est quelquefois la mouche du coche, ou en a l'air. On verra, à la fin du récit, qu'il n'en est rien, qu'il a beaucoup appris, s'est ouvert à la lecture du texte (sur son Ipad) et que les étudiants l'ont apprécié.

Pour quiconque enseigne, et quel que soit le cadre dans lequel il le fait, *Une odyssée* est aussi une réflexion sur ce qu'est une classe, sur ce que l'on transmet, ou pas, sur la façon dont on entend ce que les étudiants nous disent, ce que l'on veut écouter et que l'on ne peut pas écouter parce qu'on est enfermé dans sa lecture. Et ici, malgré des moments de vide, de creux, propres à tout enseignement, on sent que « ça passe », que quelque chose se passe, entre autres lié à la présence conjointe d'un fils et de son père. Le récit qu'on lit est donc une magnifique lecture du texte d'Homère (ou de ses contemporains puisque le débat reste ouvert). Et ce, en partant de quelques questions simples dont la première est peut-être la suivante : « quelle est la différence entre ce que nous sommes et ce que les autres savent de nous ? ». Elle vaut pour Odysseus, Ulysse, « l'homme de douleur », qui tient son prénom d'Autolycos, son grand-père, « loup solitaire » peu recommandable. Elle vaut aussi pour le père dont on apprend, au fil du récit, qui il est.

Qui a lu *Les disparus*, enquête de Daniel Mendelsohn sur cette partie de sa famille disparue pendant la Shoah, et dont il reconstruit l'existence, sait qu'il procède en enquêteur, écoutant les témoins, reprenant les faits jusqu'à ce qu'ils s'approchent de la vérité. Jay, son père, raconte son enfance, propose un récit de son existence, justifie des choix comme celui de ne pas rédiger

Daniel Mendelsohn © Jean-Luc Bertini

PÈRE ET FILS

sa thèse, ou de travailler comme mathématicien. Ce sont les faits, mais Nino, l'un de ses meilleurs amis, est à même de les éclairer, de les expliquer. Le père que l'on voyait au début du récit, n'est plus le même, après. Une chute apparemment anodine se transforme en *arkhe kakôn* : le début des maux. Chez les Grecs, le début des maux est souvent une guerre ou un mauvais mariage. On connaît les conséquences de celui entre Ménélas et Hélène… La chute de Jay engendrera d'autres maux : la fin du récit est aussi celle de la vie, pour le vieil homme. Avec une certitude : « *Un père sait tout de son fils, mais un fils ne peut ja*

PÈRE ET FILS

mais connaître son père », écrit Mendelsohn. Le fils ne peut en effet connaître le passé de son père puisqu'il n'était pas né. Mais sa connaissance est autre, plus intuitive, plus sensible. Et conduit à une sorte de révélation, devant le lit du mourant : « *Je le regardai encore*. Papa, *appelai-je tout doucement. Puis une infirmière entra et alluma la lumière, et soudain, ce n'était plus le visage d'un roi que j'avais sous les yeux, mais celui d'un vieillard malade : un homme qui, compris-je en une sorte d'instinct primaire, avait déserté son propre corps, un homme dont le cerveau – ce cerveau puissant qui pour lui comptait plus que tout, qui lui avait permis d'échapper à son enfance, de gagner son pain et de faire vivre ses enfants, de nous encourager, nous pousser, nous humilier aussi, et qui, pour finir, avait accueilli certains secrets qu'il ne partageait qu'avec une seule femme, sa compagne depuis soixante ans – dont le cerveau, donc, s'était déplacé*. »

Parlant de son père, Mendelsohn ne cesse donc de dresser des parallèles avec l'œuvre d'Homère. Ainsi à travers ce qu'on nomme la Télémachie, et qui raconte le départ de Télémaque en quête d'Ulysse. Une autre question, existentielle, surgit : « *Pour un garçon qui n'a jamais connu son père, qu'est-ce qui est le plus dur ? Vivre sans père, ou bien le rencontrer à vingt ans et devoir apprendre à le connaître ?* » Ces reconnaissances, *anagnorisis* en grec, donnent leur titre à l'avant-dernier chapitre du récit. Elles permettent à Télémaque de devenir l'égal de son père : son éducation évoquée dans le deuxième chapitre est achevée et Ulysse a retrouvé sa place.

PÈRE ET FILS

La construction du récit peut donc étonner en apparence ; elle devient claire à la réflexion. Alors qu'on attendait du récit qu'il traite aussitôt du héros de Troie de retour à Ithaque, quatre chants sont consacrés au jeune Télémaque qui s'informe auprès de Nestor à Pylos ou de Ménélas et Hélène à Sparte. Il fallait qu'il découvre son père à travers ce qu'en savent les autres, pour le rencontrer et le connaître. Entre le fils et le père se tissent donc des liens longtemps invisibles, jusqu'aux retrouvailles, chez Eumée, à Ithaque. Ulysse retrouve ensuite Laërte, son père, devenu paysan solitaire, rongé par le chagrin, résigné à mourir, soudain rajeuni quand il affronte les familles des prétendants massacrés en compagnie de son fils. Les trois âges de l'homme sont ainsi rassemblés quand Télémaque, Ulysse et Laërte affrontent ces gens avides de vengeance. De même, dans les épreuves, le père et le fils Mendelsohn s'entraident, se trouvent à égalité. On le verra à Gozo, quand Jay aide son fils à vaincre sa claustrophobie pour visiter la grotte de Calypso. On le verra aussi applaudir son fils faisant sur le paquebot une conférence sur le poème « Ithaque » de Cavafy. L'enthousiasme n'est pourtant pas son genre. Ni les marques d'affection.

Il y a dès lors quelque chose d'émouvant dans les passages que Mendelsohn, analysant l'œuvre mais aussi sa propre vie de fils, consacre à l'*homophrosynê*, la communion d'esprit qui unit les couples. Ulysse, on le sait, n'a pas été insensible aux charmes de Calypso, de Nausicaa ou de Circé. Il n'en est pas moins retourné à Ithaque où l'attendait une femme qui avait perdu de sa beauté, qui avait vieilli, ce qui ne serait jamais le cas de la nymphe Calypso. L'amour qui unit Jay et son épouse est du même ordre : *homophrosynê*. On trouvera d'autres exemples de ces parallèles, de ces liens tissés entre l'ordinaire d'une existence à Long Island et le légendaire de l'épopée. Pour elle, casanière, quasi recluse chez elle, Jay n'a jamais voyagé. Tout l'inverse d'Ulysse.

Professeur, fils et père, Daniel Mendelsohn est aussi écrivain et l'*Odyssée* est l'un de ses modèles. Peu importe en effet qui a écrit ce chef-d'œuvre, si c'est le texte d'un homme ou de plusieurs aèdes, l'essentiel est que sa construction, son sens du détail, de la scène, nous éclairent, que l'émotion qui jaillit de l'épisode du chien Argos ou de la reconnaissance par la servante Euryclée soit toujours présente. Au collège – en sixième –, on met l'accent sur l'aventure, sur l'action, sur la ruse puis la forfanterie d'Outis, « personne », qui se désigne comme Ulysse à sa victime. C'est un passage obligé ; on pourra lui préférer les divagations d'Hélène, les larmes d'Ulysse entendant Demodocos raconter le siège de Troie, ou l'extraordinaire voyage aux Enfers. Mendelsohn rappelle très justement ce qui oppose Agamemnon et Ulysse, et donc Clytemnestre et Pénélope. L'aveu d'Achille à son vieux compagnon surprend. De même que surprend la légende d'Ulysse refusant de partir pour Troie, et se faisant passer pour fou. Des scènes de vétérans (et notamment dans *La tache* de Philip Roth) nous reviennent à l'esprit. Mais c'est surtout sur le rôle de la digression, du détour, ce *polytropos* qui désigne le héros de l'Odyssée, qu'on a envie de s'arrêter. Pour arriver au terme d'un récit, il faut accepter la boucle, la spirale. Et cela n'est pas possible pour qui n'a pas vécu, n'est pas sensible au temps qui s'enfuit : « *En cette belle matinée de la fin avril où nous traitions des chants XIX et XX, j'avais hâte d'aborder l'épisode de la cicatrice d'Ulysse, où se trouvent mêlés tant de thèmes essentiels de* L'Odyssée *: la dissimulation et la reconnaissance, l'identité et la souffrance, la narration et le passage du temps. Mais une fois de plus, je dus me rendre à l'évidence : les étudiants ne s'intéressaient pas du tout aux mêmes choses que moi. Seul Damien, le jeune Belge, avait parlé de la cicatrice d'Ulysse sur notre forum. Sans doute, me dis-je, est-ce parce que je suis écrivain que cette scène me fascine plus qu'eux : car tout l'intérêt de la composition circulaire est de fournir une solution élégante au défi technique qui se présente à quiconque veut entrelacer le passé lointain à la trame d'un récit au présent en gommant les sutures. Ils sont si jeunes, me dis-je un peu dépité, leur passé est encore si proche de leur présent que rien ne les presse encore à trouver moyen de les reconnecter.* »

Comment transmettre ? Comment relier les fils entre présent et passé, entre des Grecs qui ont vécu dans le monde archaïque et nous, qui ne savons pas où nous allons, ou si mal ? Ce livre de Daniel Mendelsohn ouvre sur ces questions et sur bien d'autres. C'est aussi une superbe élégie offerte à Jay Mendelsohn, qui aura préféré la précision à toute chose, et qui, contrairement au héros grec, n'aimait ni tricher ni mentir.

Un thriller rural avec site internet

Née en 1974, fille d'un haut-fonctionnaire allemand, Juli Zeh a suivi un double cursus qui lui a permis de devenir juriste tout en fréquentant l'Institut de Littérature de Leipzig. Elle est non seulement l'auteure d'ouvrages de droit, mais également de romans, de livres pour enfants, d'essais, de pièces de théâtre qui lui ont valu de nombreux prix.* Brandebourg *est son huitième ouvrage traduit en français.

par Jean-Luc Tiesset

Juli Zeh
Brandebourg
Trad. de l'allemand par Rose Labourie
Actes Sud, « Lettres allemandes », 528 p., 23,80 €

Y aurait-il en terre germanique un regain d'intérêt pour le roman rustique ou villageois, le « Dorfroman » si bien représenté jadis par Adalbert Stifter ou Gottfried Keller, par exemple ? *Brandebourg* suit en effet de peu la parution de *Avant la fête* de Sasa Stanisic (Stock), dont l'action se situe d'ailleurs dans la même région d'Allemagne : la coïncidence est-elle due à l'attrait particulier que peut exercer sur un romancier ou une romancière une province longtemps restée à l'écart des bruits et des fureurs de la ville, si proche de Berlin qu'elle fût, telle un conservatoire du passé à la beauté farouche, où l'ombre de Theodor Fontane rôde encore ? Juli Zeh connaît bien ce pays où les anciens citoyens de RDA cohabitent aujourd'hui avec des citadins arrivés de fraîche date, en quête d'espace et de demeures bon marché ou pour vivre une « *idylle campagnarde* ».

Un plan référencé du village d'Unterleuten est fourni en première page, tant pour donner du crédit et de l'épaisseur à un lieu issu de la seule imagination que pour aider le lecteur à s'y repérer et mieux comprendre les enjeux de l'action. Et il y en a de sérieux : terrains convoités par les uns et par les autres sur fond d'intérêts égoïstes et de secrets mal gardés, déformés par les ragots qui vont bon train. *Brandebourg* n'est ni une pastorale, ni une réflexion morale ou philosophique inspirée par les vertus de la terre et l'éloignement de la capitale, mais un véritable « thriller rural », comme l'indique l'éditeur Actes Sud !

Le roman qui est maintenant offert au public français, dans une traduction très alerte, a connu en Allemagne un succès d'autant plus vif qu'il a piqué la curiosité : son auteure a eu en effet l'idée originale de prolonger son existence sur le papier dans le monde virtuel, là où la vie et l'illusion se confondent allègrement. Le résultat est stupéfiant : un site internet (fourni au dos du plan du village) permet au lecteur de rencontrer les habitants, de consulter les entreprises citées dans le livre ou même la page d'accueil de l'auberge locale – avec le menu ! Il y a mieux, si l'on considère la mystification orchestrée autour du mystérieux Manfred Gortz, qui tient une place importante dans le roman en tant qu'inventeur d'une méthode pour réussir dans la vie, mi-coach, mi-gourou, dont l'un des personnages, Linda Franzen, a fait son maître à penser. *Ton Succès,* le manuel qui propage sa bonne parole et qui est souvent cité dans le livre, existe vraiment en librairie. On trouve également la trace d'une correspondance électronique, des interviews de l'auteur, on peut même voir paraître ce dernier en chair et en os sur You Tube… Au point que lecteurs et critiques ont pu croire un moment que Juli Zeh s'était abondamment inspirée des écrits de ce fameux Manfred Gortz.

On sait maintenant que la romancière seule a organisé cette manipulation, qu'elle a inventé Manfred Gortz pour mieux brouiller les cartes : car son intention est de créer, plus qu'un livre, une œuvre qui met à profit les techniques contemporaines pour porter la fiction au-delà de la littérature et la projeter dans le monde d'aujourd'hui, derrière lequel se profile déjà celui de demain. Julie Zeh expose d'ailleurs clairement son projet dans un communiqué de sa maison d'édition : « *Le récit continue, dans des livres, dans des journaux, sur Internet. Si vous le pistez, vous tomberez partout sur des fragments*

Juli Zeh © Marc Melki

UN THRILLER RURAL AVEC SITE INTERNET

d'Unterleuten. Parce que la société ne fonctionne plus comme à l'époque de Balzac, de Thomas Mann ou de John Updike, Brandebourg est, en tant que roman de société du XXIe siècle, une œuvre d'art totale, littéraire et virtuelle. » (3 mai 2016)

Un projet ambitieux en effet, qui examine et dissèque une société qui vit au plus profond d'elle-même une mutation inouïe (il ne semble toutefois pas inutile de noter que l'action se passe en 2010, et que l'actualité du livre n'est donc pas exactement celle d'aujourd'hui). Les changements sont évidemment d'ordre politique, pour tous ceux qui ont encore connu les années de la RDA, c'est-à-dire les plus âgés. Mais les changements qui touchent à l'environnement culturel et social concernent tout le monde, avec l'irruption rapide des techniques modernes dans le quotidien, les avancées de la science qui se font au pas de charge, et la mise en danger de notre espèce par la dégradation de notre environnement.

Signe des temps, c'est donc l'installation d'un parc d'éoliennes qui est à l'origine de l'intrigue. Détenir la parcelle où elles seront construites suscite les convoitises… Entre ceux qui sont prêts à tout pour acquérir quelques hectares dont la valeur s'envole, et leurs propriétaires bien décidés à profiter de la bonne affaire, le jeu est serré. Pour le maire, le projet que l'administration impose au village représente une chance de sortir

UN THRILLER RURAL AVEC SITE INTERNET

des difficultés financières, mais c'est au prix de la tranquillité des habitants qui avaient su jusqu'ici garder leurs distances avec Berlin, et traverser les bouleversements tout en sauvegardant l'essentiel de leur identité. Les discussions sont âpres, on s'invective, on échange des coups … La confrontation avec le futur qui frappe déjà à la porte fait d'Unterleuten, bien mal nommé puisque le nom signifie littéralement « parmi les gens », un microcosme où se révèle la pérennité des conflits humains, par-delà les vicissitudes de l'Histoire.

Car dans ce charmant village du Brandebourg, rien ne va jamais sans frictions. Mais la crise provoquée par l'arrivée des éoliennes ramène aussi au grand jour les traumatismes du passé, mal refoulés jusqu'ici, qui, non contents de hanter la mémoire des anciens, vont aussi contaminer subrepticement les nouveaux venus originaires « de l'Ouest », qui ont emménagé dans les maisons vides après la réunification. Il y a notamment cette nuit de novembre 1991, où l'un des habitants perdit la vie dans la forêt dans des conditions mal élucidées, mais que nul n'a jamais vraiment cherché à approfondir, par crainte, par intérêt, parce que cela ne servirait à rien. « *Les nouveaux ne comprenaient pas que, ici, la fin du monde était déjà venue. Et plus d'une fois* », finit par dire avec une perspicacité mêlée de dépit le personnage de Kron, le « chroniqueur » des lieux, leur mémoire, « *celui qui refusait d'oublier et en payait le prix par sa solitude* ».

Cet ancien du village, dont la rivalité avec son vieil ennemi Gombrowski constitue un ressort privilégié de l'action, fait clairement allusion aux événements qui se sont succédé depuis la Seconde Guerre mondiale, pour conclure que désormais, « *il n'était plus communiste. Mais un Sisyphe qui avait compris que la solution du problème consistait à acheter la montagne* ». Fini le temps des grandes utopies et de la solidarité, Unterleuten est déjà entré dans l'ère de l'égoïsme et de l'argent, de la solitude face aux écrans dans une époque qui se veut championne de la communication : « *Chacun habite son propre univers dans lequel il a raison du matin au soir.* » S'il n'y a plus de vision collective, mais de simples projets individuels (Linda par exemple ne fait qu'intriguer pour obtenir les terrains et les autorisations dont elle a besoin pour installer sa ferme équestre), il n'y a plus place pour une vérité objective : « *La vérité, ce n'était pas ce qui s'était effectivement passé, mais ce que les gens se racontaient les uns aux autres* ». Il ne reste plus qu'à juxtaposer les différents points d'observation, à placer chaque personnage alternativement sous le regard des autres pour les voir ainsi tous prendre de l'épaisseur au fil de la narration. Dans l'épilogue, l'auteure feint de présenter son œuvre comme une investigation journalistique d'où n'émerge aucune véritable conclusion, et dont l'ampleur même a justifié qu'elle prenne la dimension d'un roman.

Les affrontements s'opèrent donc entre les anciens, dont les intrigues et les rancœurs traversent sans en rabattre les divers avatars politiques ; mais aussi entre les anciens et les nouveaux, et enfin entre les nouveaux eux-mêmes dont les désirs et les objectifs s'accordent mal les uns aux autres. Volonté de pouvoir, brutalité et coups bas, calculs sordides et absence de scrupules : le cadre champêtre se fissure, craque de toutes parts, pour faire surgir bien au-delà d'Unterleuten une image peu amène de l'Allemagne actuelle, qui nous renvoie à son tour à celle de nos sociétés atomisées où chacun ne songe qu'à son confort et à son intérêt personnels.

Derrière la fable, derrière l'idée fantastique de faire vivre un village imaginaire et de mélanger à l'envie le virtuel au réel, il y a donc bien plus que la mise en scène d'un nouveau Clochemerle, serait-ce sur le mode tragique. Le passé qui ne cesse d'affleurer se mêle au présent des jeunes nouveaux venus qui ignorent les vieilles règles, et en particulier cette loi non écrite qui veut qu'on lave son linge sale en famille, qu'on règle ses comptes entre soi sans avoir recours à l'autorité, quelle qu'elle soit. Unterleuten, c'est un peu notre monde actuel en réduction, qui voit sombrer l'universel devant la somme des particuliers. Des gens comme Gombrowski ou Kron, dont l'affrontement viscéral constitue le tissu même du roman, sont les représentants d'un cycle qui s'achève. Tous deux avaient encore en vue l'intérêt du village. Le puissant Gombrowski, qui a su maintenir à flot une entreprise familiale devenue coopérative de production sous le régime communiste, puis SARL « Ökologica », ne ment pas, ou pas tout à fait, lorsqu'il prétend avoir mis sa volonté et son pouvoir au service des autres habitants, dont il a préservé les emplois à travers les aléas du temps et de l'Histoire.

On laisse au lecteur le plaisir de découvrir comment un endroit où l'on a envie de poser ses malles peut fort bien se transformer en nœud de vipères… Mais à la dernière page, la roue a tourné, et c'est à la plus jeune génération de continuer cette aventure que Juli Zeh a voulu sans fin.

Cet article a été publié sur *Mediapart*.

La poésie est la jeunesse

« Iduna est la compagne du dieu de la poésie, Braga, et la préférée des dieux : c'est à elle qu'ils ont confié la tâche de garder la pomme de l'éternelle jeunesse. »
Le rapport intime de la poésie et de la jeunesse, voilà le thème chanté dans le livre de Philippe Beck, dédié à l'une et à l'autre, inspiré de l'une et de l'autre.

par Armelle Cloarec

Philippe Beck
Iduna et Braga. De la jeunesse
José Corti
coll. « En lisant, en écrivant », 96 p., 14 €

Parenthèse : on sait le lien étroit entre poésie et enfance. Tsvetaëva : « *Les hommes sont des deuxièmes mains, mais – les peuples, certains enfants dans leur plus tendre enfance et certains poètes – sans vers, sont des premières mains !* ». Le poème arrive à celui qui commence à parler ; qui, dans le souvenir de chacun ou sous ses yeux, dans l'expérience recommençant, éprouve en premier comme seule et même aventure celle d'être dans la langue et au monde ; à celui qui est transformé en « enfant-roi » dans une dénaturation de sa position (d'entrant, nouvel arrivé), par le sujet plénipotentiaire (qui s'y croit).

Retour à *Iduna*, en insistant sur le changement d'attelage : de poésie avec enfance, en poésie avec jeunesse. Un grand angle. Et plus de distance, à l'égard justement du sujet, d'une subjectivité prétendue maîtresse d'œuvre du poème, attachée à l'enfance et occupée à retourner comme un gant son intériorité et ses souvenirs en expression achevée. On peut toujours attendre : Philippe Beck ne passera pas par là.

Iduna débute (avec modestie et méthode, jusqu'au passage par le dictionnaire) en posant ce que serait la poésie, en la laissant se poser, par cercles à l'affût. « *Si la poésie est la pure dynamo des pensées, qui respecte la tendresse des articulations et compose des phrases scandées auprès des points délicats, c'est qu'elle fait des promesses rythmées au rythme des choses* ». Il s'agit d'être relié à (par) ce qu'elle fut et ce qu'elle est et donne de voir. Il s'agit d'entendre les donnes nouvelles, qui l'obligent à dire autrement ses préoccupations. Ainsi : « *L'effort est son bien contrarié, absorption et relance, force réarticulante, recomposition, réfection ou refonte, redépart d'un feu sous la cendre journalière, qui hante jusqu'aux parlements codés, aux faits divertis* ».

C'est le premier chapitre, intitulé « jeunesse poétique ». Soit un art poétique ultra-condensé où Philippe Beck reparcourt en un éclair ce que son œuvre ne cesse de baliser. Dans ce chapitre tourneur et tournant, il refait le chemin de poésie jusqu'à maintenant, et la trouve : comme « *éternelle jeunesse* », laquelle fait écho à « *la simple naissance perpétuelle du poème* ». Le non-épuisé. On en trouvait déjà l'annonce dans *Un Journal* qui évoquait « *un ressourcement ou re-jeunesse, reverdie grâce à la cloche que créent des circonstances* ».

Il s'agit, au passage, contre les avis réguliers qui annoncent sa fin, de réaffirmer que l'élan de poésie est une « *"illusion transcendantale" disponible, affectée, qui ne peut se dissiper, à moins que disparaisse le monde…* » ; d'emporter et de ramasser les intimités continues, ainsi, de poésie à adversité, à pauvreté, à blessure… ou de reprendre la main sur la « *foncière popularité* » de poésie. Il y a là un placement juste (comme en danse, une position juste) mais la thèse est si difficile qu'il lui faut comme toute chose vraie faire peau neuve, se redire, en fidèle renouveau. Il lui faut tenir compte, mais sans plus, de sa mécompréhension d'avance par ceux auxquels on ne sait quel nom donner. Où, aux groupes constitués et appellations contrôlées, Philippe Beck oppose de constantes nominations en plein air. Ainsi des « *grandis irrités* » ou des « *grandis estimés et pesants* », des « *émoussés* »… Foncière popularité : poésie est « *incapable de disparaître dans la diversion roulée* ». Ailleurs, elle fut appelée : « *la hantise ordinaire* ». Elle traverse un grand écart entre les manifestations culturelles (« *les Printemps* ») et sa présence chez les « *laissant-laissés* » (les délaissés ?) en « *phrases, (qui) vivent de leurs intensités découpées à même la vie ordinaire* ».

Philippe Beck

LA POÉSIE EST LA JEUNESSE

On pourrait dire : le propos de Philippe Beck est de tirer le fil – par le thème de la jeunesse – vers la chose du monde la plus partagée et la plus ignorée : poésie. Cela va, dans son cas, avec une hypersensibilité au « *moment politique* », avec sa demande de renouveau, son adresse à la jeunesse, qui « *représente l'avenir* » (une formule qu'il réanime en la rapportant au verger). A ce contexte, il répond. Par exemple : « *La poésie est non seulement jeune comme la technique, et plus que printanière, mais elle possède la force impropre de suggérer aux intervenants de se tenir prêts en devenant, ou de parvenir à intervenir auprès des mots qui pensent les vies dans les corps dérampants*. »

Se tenir prêt suppose des rapprochements déniaisants, ainsi, en suivant Baudelaire, entre enfance et convalescence : « *Le convalescent jouit au plus haut degré, comme l'enfant, de la faculté de s'intéresser vivement aux choses* ». Ou entre enfance et génie (on pense aussi à Nietzsche, au jeu comme « *vision du bonheur des artistes et des philosophes* »).

« *Le génie n'est que l'enfance retrouvée à volonté, l'enfance douée maintenant, pour s'exprimer, d'organes virils et de l'esprit analytique qui lui permet d'ordonner la somme de matériaux involontairement amassée*. » Et, vivement, Philippe Beck déplace le point pivot : de l'enfance à la jeunesse. La seconde retrouve la première et garde le commencement dans la difficulté. Elle est suite et endurance de l'esprit d'enfance.

Dans le canotage constant de phrases venues se rassembler, sans peser, le texte passe d'un pied léger d'une réinvention du *Loup et l'agneau*, à *l'Âne chargé d'éponges*. Il se gorge en la tradition, qui « *boit le fleuve qu'elle est* ». À quatre pages de là, il partait de Hegel : « *Dans la vieillesse, sans doute, les intérêts de la vie existent encore, mais ce n'est pas avec la vivacité ardente des passions juvéniles* ». Le texte n'a pas besoin de souligner, il dit : avec la poésie, précisément, il y va de ces intérêts.

Le livre évoque la transmission des grands textes dans les conditions croisées de la tradition et du vœu d'égalité, sous le risque d'une autorité sans fraternité. L'inquiétude est d'autant plus présente que le ton est léger ; ainsi, pour évoquer le danger : passé du loup qui menaçait l'enfant, à une « *multitude libre et défensive – (qui) montre les dents en riant* ».

Suit un joyau. Le mystère coulissant en tiroirs, de A à J. Une armoirie. En dix points, la convergence de jeunesse et poésie. Dans les conditions de toujours et d'aujourd'hui : « *Quand un vivant s'équipe et mûrit sans terre* ». On ne fera ici que donner quelques phrases, en trésors rapportés, aperçus découpés, citations – cigales ? – enlevées au souffle d'un texte tout en points de fuite,

LA POÉSIE EST LA JEUNESSE

éclats, rapidité ; au plus vif du rapport jeunesse/poésie.

En A) Jeunesse est : *Une disposition*. « *L'enfant imprimant déclare des Oui et des Non, des gestes antérieurs –, et se prépare à ajouter.* » Dans la trouvaille ou disposition de l'enfant : « *toujours besoin d'apporter, même au canapé* », le texte suit, en surabondance d'apporter lui-même pour voir. Ainsi « *l'amusement se muse peu à peu* ».

B) *Une intensité*. « *Le Tenseur, la bande Intériorité* […] *ravivée, qui conduit à jouer dehors, absorbe et*

déploie les raisons de la dépendance dans le régime dominant de la vie. »

Et « jouer dehors » pourrait s'entendre de façon étendue et pointue, comme condensé phénoménologique d'exister.

C) *Un commencement*.

Jeunesse et poésie sont fidélité au commencement. On pense ici à la source qui sourd encore dans le fleuve, aux fleuves qui « *à mesure qu'ils vont se portent garants de la vérité poétique de la pensée fidèle* ». Ce C) finit sur « *l'île quelqu'un, reliée, ondée, (qui) ignore pour le meilleur qu'elle est commencée*. […] *Recordation et incohation animent l'île mobile – qui a commencé à éprouver mille insatisfactions poussées par les ondes ou les rouleaux*. »

D) *Une invention*. La conclusion se remémore le contexte à porter : « *J'appelle peur civile, avec tableaux, la crainte de la vie dont les clés ne sont pas éclairées. Le poème invente, sort du placard inventé, de la chambre noire perfectionnée, des lampes qui éclairent les clés* ».

E) *Un équipement*. C'est, dans le passage du « baby » à l'âme jeune, elle-même modèle « *d'une vie d'adulte intense et fructueuse* », la nécessité éprouvée du discours balancé – et balancier sur le vide ? – comme « *lieu d'une équipée sur une ligne de crête…* »

F) *Un refus*. Tout en travail : « *La jeunesse caractérise une poétique du refus* » mais « *la jeunesse devient jeune à préciser les refus dans des rouleaux inscrits* ». L'occasion de signaler : dans ce petit livre, exposer les raisons nécessaires et générales de poésie, l'action vive du commencement est inséparable de son actualité, son passage : en suite, chutes et clausules merveilleuses, reparcours, jeu continu, mystère qui ne lâche pas. Et ce qui clôt un passage est souvent, comme signature de poésie, relance magnifique. Comme ici : « *Jeunesse est chercherie, battement et frayement, arabesque du poisson respirant : il bat de ses ailes-béquilles* ».

G) *Une aventure ou équipée*. Avec salut au passage de Conrad et arrêt sur « *l'état de Tom Sawyer* ».

H) *Un métier sans profession*. Affirmation, en discret écho sans doute aux emplois-jeunes, (comme, plus loin, à la réduction du travail dans la « *déduction du travail d'un remembrement* ») : « *le travail jeune, le métier de se préparer affecté, est l'aventure du Oui dans le Non* ». Puis accélération intense, à l'image d'une descente de cyclisme sur piste : Philippe Beck suit Baudelaire, qui suit Constantin Guys et l'entraînement possible du travailleur (qui) « *en rajeunissant* » exerce le métier du « *moi insatiable du non-moi* » : métier de vivre. Ici, chacun parle après l'autre, afin que passe en lignes ce que les trois poursuivent. En appelant aussi Atget sur la piste. Où vient soudain, comme devant les rues désertes que ce dernier photographiait, « *le discours saisissable en attente. Atget en poésie* ». À noter : avec « *le métier sans profession* », celui de poésie, Philippe Beck répond à Michel Deguy : le poète est « *sans état, celui (celle) qui suspend tout engagement pour révéler l'assise poétique de tout état* ».

I) *Une énergie*. On suit toujours l'aventure du « *Réceptif au métier grandissant* », du « *grandissant disposé en fraîcheur critique* ». Assurément, il trouvera ici encouragement, devant l'exigence de ce qui est à penser : « *Le pensable est comme la variété des visées dans la variété des cris et des larmes impérieux de la petite enfance, qui dit : "Je continue et vous devez m'aider au délié et à rencontrer les forces murmurées"* ».

J) *Une continuité ou amour dur*

« *L'être-sève, l'être tendu et aspirant prend sur lui, auprès de lui, toutes les espèces du monde foulé. Il aime donc rudement le monde refait qui l'endurcit dans le jeu devenu sérieux, ou le jeu sérieux, avec ses quasi-sermons joyeux. Ainsi, de la jeunesse devient le continu commençant, le*

LA POÉSIE EST LA JEUNESSE

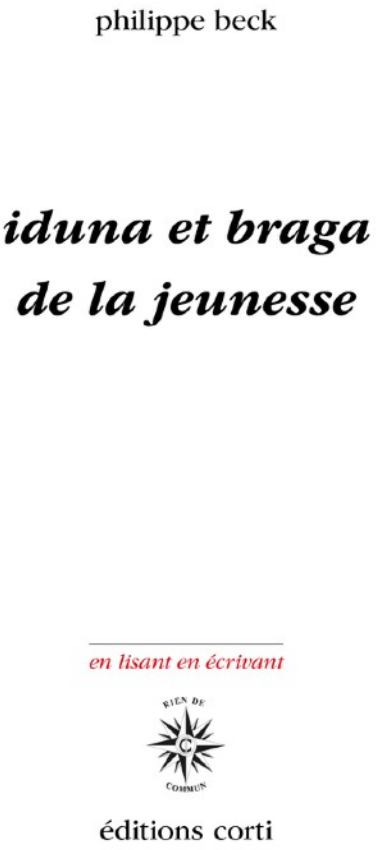
recommencement sans arrêt et discret, où Re- est le héros infatigué qui repose la zone traversée.»

Avant un hommage à Jacqueline Risset, autour de la Panthère parfumée, nom que Dante donne à la poésie et avant que le texte ne revienne à son point de départ et ne retrouve Iduma, personnage d'un conte de Snorri Sturluson et les conditions d'aujourd'hui, puisque « *la prime jeunesse* […] *a pensé le soleil gardé dans un Snorri Signé* […]. *Même si la teinte du mot dieu est passée* », avant que Philippe Beck ne donne et ne prenne la suite de ce conte scandinave du Moyen Âge, d'où viennent Iduna et Braga, le petit livre passe à un fragment du *Brouillon général* de Novalis (685) « Sur le costume – comme symbole », en 10 points. Très beau passage où se trouve réécrit, mis en liste, commencé à nouveau, le fragment de Novalis, merveille de planche comparative entre vêtements et coiffures aux différents âges de la vie, dans ce qu'ils disent de ces âges. Extrait de la suite musicale qu'en donne Philippe Beck :

« *a) fleurs claires et souliers, bonnet commode, ceinture inhabituelle ; b) rameaux et brodequins, ceinture délicate, tête nue et bouclée, barbe… d) fleurs sombres et chaussures, bonnet, ceinture délicate – aux quatre âges de la vie rêveuse. C'est comme une Série-Zeami.* »

Et le recommencement se fait par nouvelles entrées, ici dans la danse, présentation de Novalis à un grand maître du théâtre Nô. Le commencement dure dans la déférence où le petit livre ne peut pas finir sans saluer la vieillesse et son mystère propre. Et la « Suite de l'Écharpe Novalis » se clôt sur un intense rassemblement du nécessaire, réunion de ce qui fut sorti, en forme de « Petit Traité d'ontologie et de poésie restreinte ».

On se dit pour finir que ce livre réalise le rapport de jeunesse et poésie : dans le partage des trésors (ceux que Beck offre, cite et invente) parce que les trésors sont déjà le jeu commun. À l'état de convalescence où l'homme jouit comme l'enfant « *de la faculté de s'intéresser vivement aux choses* », répond – en conversion positive d'ennui, celui de ne pouvoir jouer dehors ? – le recueillement que produit la pluie (selon Joubert). Le livre ne s'arrête pas, il retrouve *in extremis* les animaux de Noé… Il s'agit de rassembler tous ces états, plus sensibles au cœur de l'enfant, qui sont proches de poésie.



Vouloir dire un mot de ce livre, qui dès le titre s'est souvenu et rajeuni du modèle latin : *Iduna et Braga*. De la jeunesse, croire ainsi gravir ce qui ravit, c'est se laisser entraîner dans le roulement du texte, le répéter. C'est enrôler soi-même les lectures, les présences qui témoignent du lien poésie/jeunesse ; voir par exemple passer *L'enfance de Luvers*, ou les enfants au regard perçant des toiles de Claire Tabouret, dont les déguisements rejoignent ceux que l'on trouve dans *Les cahiers de Malte Laurids Brigge*, cahiers où Rilke demande à Philippe Beck et comme lui : « *Qu'arriverait-il si nous méprisions nos succès ? Quoi, si nous recommencions depuis l'origine à apprendre le travail de l'amour qui a toujours été fait pour nous ? Quoi, si nous allions et si nous étions des débutants, à présent que les choses se prennent à changer ?* »

Favola in musica

La pensée est un théâtre mental dont nous sommes les spectateurs intimes. Chaque jour, chaque nuit, il s'y joue des pièces auxquelles nous ne pouvons nous dérober, reclus que nous sommes, avec notre chair opaque, dans un coin obscur de la salle, à regarder et surtout à entendre. Car les acteurs, et même les décors, sont des mots, tous ces mots qui nous habitent à notre insu et sur lesquels nous avons si peu de contrôle, porteurs de nos pulsions et de nos peurs.

par Alain Roussel

Gérard Pfister
Ce que dit le Centaure
Arfuyen, 198 p., 16 €

C'est d'un tel constat que part Gérard Pfister dans son dernier livre, *Ce que dit le Centaure*. Ainsi qu'il l'écrit dans son introduction : « *Les mots se reproduisent, se multiplient comme des virus. Actifs, réactifs. Tensions, pulsions. Les mots sont des affects. Fantasmes, fantômes. Non certes ces inoffensifs miroirs que nous voudrions croire.* » Face à ce chaos de paroles parfois disparates qui nous assaillent et qui n'ont que trop tendance à vouloir nous engloutir, il se met alors à l'écoute de lui-même, « *aux limites de l'inconscient* », et croit repérer, dans ce fatras, des voix récurrentes, au caractère obsessionnel, qu'il identifie à des figures mythiques qu'il va mettre en scène, et même en musique verbale en jouant sur les variations. Car ce grand amateur d'art lyrique – il a d'ailleurs mis en exergue une citation tirée d'*Orfeo*, de Monteverdi – a construit son œuvre comme un opéra en trois actes, avec seulement trois personnages allégoriques : Le Temps, Le Songe, Le Chant.

Ce qui se joue là, au creux de la chair obscure mais sous la lumière des mots, c'est une sorte de tragédie métaphysique dont nous sommes les spectateurs les plus intimes. Le livre commence par une vision paradisiaque de la Nature qui est, pour ce poète, un « *autre nom du Temps* ». Il y a comme un bonheur d'être là, dans le temps et l'espace, ce merisier, ce pré, cette montagne et « *dans le ciel impeccable un seul nuage suspendu* ». Puis l'oiseau vient se poser sur une branche et il chante. « *Il ne sait pas d'où cela vient* », tout ce souffle qui lui emplit la poitrine, et il « *ne craint pas le néant qui le hante* », il ne craint pas la mort. Ainsi le Temps est-il comme le rêve d'un enfant, jeu et insouciance. Faisant implicitement référence à Héraclite, l'auteur le voit comme un écoulement, un passage, et il a plus à voir avec l'écoute qu'avec le regard.

Mais soudain, ce bonheur innocent est menacé. « *Le langage a retenti comme un tonnerre* », écrit Pfister. Le Songe, qui est langage dans toute sa violence, vient de faire irruption sur la scène mentale :

« *je nomme*

et tout

arrive

et tout est là

rien

ne peut

s'égarer

rien

ne s'éteint

tout est sauvé

du temps

du fleuve… »

S'inscrivant dans le temps, l'homme est fatalement mortel, mais il porte en lui un rêve d'immortalité. Comment résister à l'écoulement,

retenir toute cette eau qui fuit entre les doigts ? En nommant les choses et les êtres, en les fixant par le Verbe. Le langage aurait pu se faire complice de la Nature, accepter d'être dans la fluidité du temps, mais c'était sans compter sur la volonté qui habite l'homme de tout régenter par la pensée qui est constituée de nos mots. Cette volonté de puissance est ravageuse. Elle accapare et détruit. En voulant soustraire les choses à leur propre devenir, les transformer en objets de langage pour notre profit, elle ne fait que les contraindre à une présence sans nous, nous renvoyant à notre propre absence au monde, substitut dérisoire de l'immortalité.

Dans le livre de Gérard Pfister, la violence du Songe, portée par le langage, va en s'exacerbant jusqu'à s'incarner dans la figure du Centaure. Mi-homme, mi-cheval, il s'élance sur les champs de bataille, avide de sang, voulant porter toujours plus loin son rêve de gloire, ce songe qui le hante et dans lequel transparaissent les épopées parmi les plus meurtrières de l'Histoire, celles de Napoléon et d'Alexandre le Grand.

Mais il existe une possibilité de rédemption : réconcilier le Temps avec le Songe, la nature avec le langage. C'est le Chant, le troisième personnage. De même que les centaures, aux instincts brutaux, trouvent leur figure exemplaire dans le centaure Chiron – d'une autre ascendance il est vrai –, surnommé le « Sage » en raison de sa science et qui fut l'éducateur, dans la mythologie grecque, de Thésée, Héraclès, Esculape, Ulysse et Achille, de même le Chant, dont Orphée est le meilleur interprète, élève le langage comme pure temporalité, « *la vibration des jours dans la chair* ».

Telle est la Fable, « la « *Favola in musica* », que nous propose Gérard Pfister dans son livre. Ainsi qu'il l'écrit dans son introduction : « *Sur la scène, ce ne sont que des mots et ce qu'ils jouent, ce n'est que leur histoire. Et notre joie est dans cette représentation et cette révélation qui nous libèrent de l'illusion du langage. Quand la parole s'accepte comme fable – création de mythologies –, quand la fable se libère d'elle-même dans le chant.* »

Deux livres sur la théorie de l'évolution

Si je réunis ces deux livres de Jean Deutsch et de Vincent Fleury, bien que le second ait paru il y a déjà quelques mois, c'est parce qu'ils se complètent en s'opposant et que cette opposition, toujours excitante pour l'esprit, en sciences notamment, porte sur l'origine des formes du vivant, domaine passionnant entre tous.

par Maurice Mourier

Jean Deutsch
La méduse qui fait de l'œil
et autres merveilles de l'évolution
Seuil, coll. « Science ouverte », 198 p., 19 €

Vincent Fleury
Les tourbillons de la vie
Une simple histoire de nos origines
Fayard, 322 p., 23 €

Jean Deutsch, vulgarisateur de haut vol, auteur déjà de livres excellents dans la même collection, aux titres espiègles (*Le ver qui prenait l'escargot comme taxi*, 2008, prix Jean Rostand ; *Le corbeau qui tenait dans son bec un outil*, 2014), sait allier simplicité dans l'exposé de problèmes ardus et rigueur scientifique sans faille. Il s'attaque ici à l'un des mystères les plus étonnants posés par la théorie de l'évolution : celui de l'apparition de l'œil, à plusieurs reprises et dans la plupart des compartiments du vivant multicellulaire (dit plus simplement : chez les animaux), porifères et cténophores exceptés, les premiers étant les éponges, les seconds des espèces marines ressemblant à des méduses.

Mais qui ne sont pas des méduses, lesquelles ont des yeux, bien qu'elles ne disposent pas d'une symétrie bilatérale (la nôtre, et celle de la majorité des êtres nageant, volant ou rampant à la surface de notre mouchoir de poche cosmique), non

© *Giorgio Winklers*

DEUX LIVRES SUR LA THÉORIE DE L'ÉVOLUTION

plus que les étoiles de mer et les coquilles Saint-Jacques, également pourvues d'yeux, mais les premières les portent au bout de leurs cinq bras – et non pattes, ce ne sont pas des moutons – et les secondes en guirlandes de Noël autour de leur solide casemate (il faut donc que celle-ci s'entrouvre pour que le regard multiplié de la bête s'y glisse). Merveilles, en effet, de la nature, le sous-titre de Jean Deutsch est bien choisi.

Le regard de la Saint-Jacques, diantre ! On comprend que le jeune chercheur (c'est l'auteur du livre) en soit bouleversé lorsqu'il le saisit, ce regard, lors de ses débuts à la station de biologie marine de Roscoff, jailli au crépuscule d'un aquarium : « *C'est elle qui m'examinait de ses dizaines d'yeux brillants ! Nous sommes restés un moment face à face, si l'on peut dire, et je vous assure que ça fait une drôle d'impression ! Puis l'animal a brusquement refermé sa coque et s'est déplacé d'un bond*. » Épatante séquence, n'est-ce pas ? Et qui vous fera réfléchir à deux fois avant de bouffer ces « *scallops* » si chères aux morfales de la côte Est des États-Unis !

Oui, car il s'agit bien de regard, et l'utilisation scientifique de ce mot donne lieu à une savante mise au point sur la différence essentielle entre présence de l'œil chez des vivants que nous jugeons – à tort – fort éloignés de nous, et invention de la vision, qui suppose non seulement l'instrument optique permettant de percevoir les luminosités, y compris les plus faibles, mais l'appareillage sophistiqué de cellules nerveuses autorisant le traitement des images et l' éventuelle réponse musculaire (le bond de la coquille) au stimulus inquiétant constitué par le passage d'un grand bipède devant un aquarium. Belle preuve (supplémentaire) qu'aucun être animé vivant aujourd'hui ne peut être qualifié de primitif.

Chaque fois qu'il examinera avec précision telle ou telle forme d'œil, aussi variée dans son implantation, son aspect, sa complexité propre que les plus surprenantes inventions du bestiaire imaginaire rencontré et décrit par Michaux au cours de ses voyages intérieurs, l'auteur prendra soin de détailler les liens qui existent ou non (en cas d'absence totale, on n'a pas affaire à des yeux, mais à des ocelles, simples réflecteurs de lumière) entre appareil visuel et cortex de traitement des perceptions, aussi simple qu'il puisse être.

Mais surtout, par l'étude de l'apparente multiplicité des solutions apportées par la nature à cette question, cruciale pour la survie des espèces, qu'il s'agisse d'échapper à un prédateur, de se procurer de la nourriture ou de se reproduire, il saura nous montrer, sous l'exubérance de ces solutions (l'œil virevoltant du caméléon, l'œil globuleux de la pieuvre, l'œil de la squille, une sorte de crevette, largement plus performant que le nôtre car sensible même à la polarisation de la lumière), une fondamentale unité, celle de l'évolution darwinienne qui en tous domaines du vivant sait produire, via des approximations successives, en somme la méthode des essais et des erreurs, l'œil le mieux adapté (provisoirement) aux conditions fluctuantes de la lutte pour la vie, le tout commandé, bien entendu, par le hasard des recombinaisons génétiques – qui ne sont pas l'objet du livre mais on comprend que l'auteur est d'une orthodoxie absolue en matière d'évolutionnisme uniquement tributaire, pour simplifier, des règles antagoniques du hasard et de la nécessité.

Ce sont ces règles, ou du moins leur rôle unique dans la naissance des formes, que remet en cause

le livre vigoureusement argumenté, un peu brouillon (il passe trop de temps à dédouaner son auteur du péché, effectivement mortel, de créationnisme, accusation qui, à la lecture profane de la thèse, me paraît dictée plus par des querelles de paillasse que par une évaluation rationnelle des points de vue), un peu emporté mais de bout en bout stimulant, le livre dis-je de Vincent Fleury.

Celui-ci, au départ, est un mouton noir. Physicien et non pas biologiste, il prétend traiter d'évolution en se fondant uniquement sur sa discipline, l'enquête sur la déformation des milieux pâteux ou élastiques (pour le dire vite), dont il est un spécialiste au sein du laboratoire Matière et Systèmes complexes de l'université Paris-Diderot. En somme, il broute dans le pré carré des biologistes en se réclamant de l'interdisciplinarité, bien moins française qu'américaine comme chacun sait. Mais ne prenons pas parti. Au ton du livre, assez véhément, on devine que ce chercheur n'a pas dû se faire que des amis.

Qu'entreprend-il de démontrer ? Eh bien, à partir d'observations minutieuses menées en temps réel et en continu par imagerie, que la « morphogenèse des embryons » (son matériau privilégié est l'œuf de poule fécondé) obéit à des lois élémentaires où le simple jeu des forces physiques, au sein des « rondelles molles » par quoi le processus de différenciation cellulaire a commencé, finit par produire un animal complet et fonctionnel. L'étirement de la pâte vivante n'a besoin, dit-il, et il utilise des films pour le faire voir, que de se laisser guider en quelque sorte par les mouvements naturels des cellules les unes par rapport aux autres : tractions, retournements ont lieu à la vitesse, mesurable, du micromètre par minute. Le résultat, spectaculaire, de cette auto-organisation, aboutit à une morphogenèse express : en moins d'un jour (dans le cas du poussin), tous les organes de l'animal – parfait au bout de vingt et un jours – sont ébauchés. La physique des matériaux (ici ductiles et d'une consistance de guimauve) suffit à expliquer ce miracle.

Grâce à la chronophotographie, la séquence entière de la formation d'une partie essentielle du corps – par exemple la tête – peut être visualisée. Le chapitre du livre intitulé « Caput » est ici particulièrement saisissant : « *Les animaux de notre lignée se forment par l'étirement "haut-bas" suivi de la contraction "droite-gauche" d'une boule de matière* » et, comme l'expression « notre lignée » est à prendre au sens le plus large – en fait tous les bilatériens –, assurément c'est de la même manière qu'on pourrait contempler la formation du nourrisson humain, s'il était loisible de faire subir à l'ovule féminin fécondé par le spermatozoïde le même genre de manipulation sous caméra qu'à l'œuf de poule, ce qui heureusement n'est pas possible.

Une des conséquences de cette théorie, radicale en ce qu'elle ne fait intervenir que des forces qui paraissent inhérentes à la matière elle-même et semble ainsi reléguer au second plan la programmation génétique de l'individu de chaque espèce, c'est de considérer que les modèles ou les modules (les « *patterns* ») sont en tout petit nombre et que les recettes pour créer, à partir d'un œuf, c'est-à-dire d'une gelée, telle ou telle bestiole (dont l'homme), sont si évidentes que, dans le pétrin où s'élabore l'être, une simple chiquenaude – un mouvement infime des cellules se heurtant pour trouver leur place dans un ensemble initialement circulaire, un anneau presque inconsistant – différencie le viable du monstrueux mais aussi telle lignée de sa voisine. Quelques détails d'arrangement seulement séparent tel étirement, telle invagination, d'autres soumises aux mêmes contraintes physiques. L'unité du monde vivant repose d'abord sur le peu de solutions acceptables que la matière dont sont faits tous les corps, cette pâte à pain, offre à l'invention des formes.

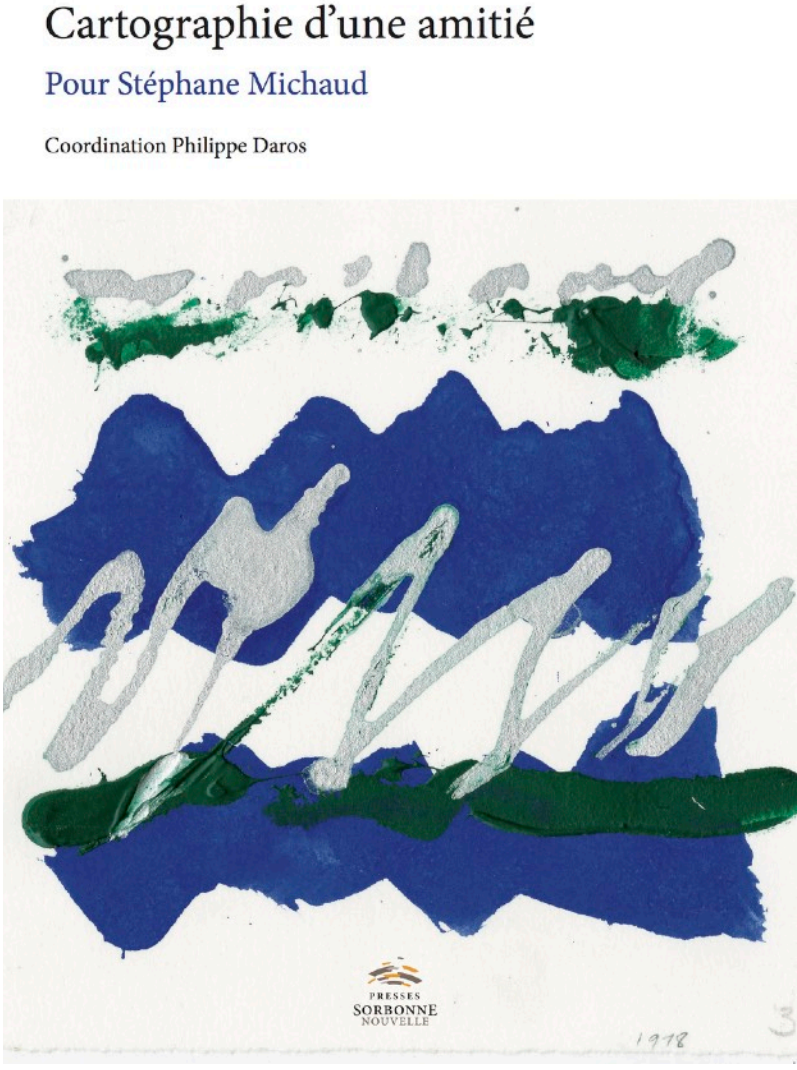
On voit où le bât blesse les puristes de l'évolution. Car tout de même, au bout de l'embryogenèse on aura un embryon de chat ou de cigogne, d'hippocampe ou de concombre de mer, et cette différenciation, de quoi relèverait-elle, sinon d'un rigoureux programme génétique que seul le développement de la synthèse évolutionniste, depuis la découverte de l'ADN notamment, a permis de comprendre ? Vincent Fleury ne le nie pas. Non, assurément, il n'est pas anti-darwinien, encore moins créationniste. Mais, comme tous les passionnés, seule sa quête personnelle de la vérité, celle d'une évolution des formes façonnée par les impératifs propres à toute matière en expansion (vivante ou non, c'est tout un), l'intéresse réellement. Il écarte donc sans ménagement la question que ses belles observations expérimentales (incontestables) posent aux biologistes *stricto sensu*. Au fond, qu'il en soit remercié, et pas uniquement parce que son livre se dévore avec un véritable appétit. La science n'a pour moteur que la controverse et celle-ci touche au cœur d'une pièce de théâtre dont tout amateur d'énigmes aimerait connaître le dénouement.

Pour Stéphane Michaud

La Sorbonne Nouvelle honore en la personne de Stéphane Michaud, grand spécialiste de littérature comparée, un homme aux talents multiples, un de ceux qui édifient des ponts entre les cultures et font vivre l'idée européenne : la réception en France d'importantes figures féminines, Flora Tristan ou Lou Andreas Salomé, doivent beaucoup à son intelligence.

par Jean-Luc Tiesset

Cartographie d'une amitié
Pour Stéphane Michaud
Coordination Philippe Daros
Presses Sorbonne Nouvelle, 328 p., 25,50 €



Mais, au-delà de l'Europe, de « l'Europe monde », la curiosité de Stéphane Michaud l'a porté à découvrir des horizons plus lointains, et notamment l'Amérique latine avec Mario Vargas Llosa. Toutes les formes de création l'intéressent, y compris la peinture (on trouve dans le livre des reproductions de Paul Kallos et de Raymonde Godin), mais c'est semble-t-il la poésie qui reste l'enfant chéri de cet écrivain et traducteur infatigable, véritable passeur de toutes les frontières. Je suis pour ma part particulièrement sensible à ce que Stéphane Michaud a accompli en faveur de l'œuvre de Wulf Kirsten, un poète majeur de langue allemande dont le travail mérite d'être largement connu, et que j'ai découvert grâce à lui voilà quelques années. C'est donc un plaisir de retrouver au cœur de l'ouvrage sept de ses poèmes inédits en français, traduits et présentés par Stéphane Michaud lui-même.

Le livre, comme son titre l'indique, n'est pas un hommage ordinaire : les diverses contributions, volontairement disparates par leur forme, en fonction des intérêts et des spécialités des intervenants, suivent en effet les méandres de cette « cartographie » qui se dessine au fil des pages, chacun des auteurs livrant selon son propre gré le meilleur de lui-même, en témoignage de son amitié pour Stéphane Michaud. Après une « ouverture » dans laquelle François Vitrani et Philippe Daros introduisent rapidement le projet, Stéphane Michaud inaugure le premier parcours, *Chemins poétiques*, par un texte au titre des plus explicites : « Dans la complicité des poètes et des artistes : quelques jalons d'un parcours ». Il reviendra à la fin du livre pour de très belles pages consacrées à Yves Bonnefoy, après que le lecteur aura arpenté en compagnie de nombreux autres contributeurs la suite des *Chemin poétiques* et les *Chemins critiques*.

Menace écologique au Moyen Âge

À la faveur de la menace écologique contemporaine, du débat sur le concept d'anthropocène, de l'envahissement de l'espace fictionnel par l'imaginaire post-apocalyptique, les travaux sur les catastrophes naturelles se sont multipliés depuis une vingtaine d'années. Écartées un temps de la réflexion historique, surtout française, pendant le règne de l'école des Annales (bien que leur exclusion du domaine de l'histoire soit beaucoup plus ancienne, et remonte au XVIII^e^, et même au XVII^e^ siècle), les catastrophes naturelles ont été, à la fin du XX^e^ siècle, rapatriées dans le domaine de la recherche historique. Serge Briffaud et Grégory Quénet, notamment, sont en France les promoteurs de ce rapprochement, et lui ont apporté un éclairage théorique important [1]. Thomas Labbé, qui connaît bien ces travaux, se situe dans cette lignée.

par Françoise Lavocat

Thomas Labbé
Les catastrophes naturelles au Moyen Âge
CNRS Éditions, 300 p., 26 €

Cependant, même si les ouvrages sur les catastrophes naturelles abondent, celui de Thomas Labbé comble un vide. Le Moyen Âge est sans doute, avec l'Antiquité, la période dont le rapport aux catastrophes est le moins connu, contrairement au XVII^e^ et au XVIII^e^ siècles, pour lesquels un grand nombre de travaux récents d'historiens et de littéraires sont consacrés à cette question **[2]**. De façon significative, le panorama que dresse François Walter, en 2008, et qui couvre cinq siècles, commence au XVI^e^ siècle. Certes, des recherches pionnières, en particulier de Jacques Berlioz, Bartolomeo Bennassar, Christian Rohr, Christian Pfister, ont déjà éclairé des aspects de l'appréhension médiévale des catastrophes. Mais il manquait une étude d'ensemble, ambitieuse, sur la pensée des catastrophes naturelles au Moyen Âge, en relation avec la pensée et la sensibilité de cette époque, et qui n'ignorât pas l'état de la question concernant d'autres siècles. C'est ce que réalise admirablement Thomas Labbé.

Dans ce livre, l'auteur démonte efficacement quelques idées reçues. La première concerne le silence des hommes du Moyen Âge sur les catastrophes naturelles. Certes, les sources manquent pour les XII^e^ et XIII^e^ siècles, et les analyses de Thomas Labbé portent plutôt, comme il le reconnaît lui-même, sur les XIV^e^ et XV^e^ siècles. Il réunit néanmoins une documentation considérable, et c'est d'ailleurs l'un des intérêts majeurs de son ouvrage que d'alterner des analyses statistiques, effectuées sur un très large corpus (3 146 récits examinés, dans le chapitre 3, pour déterminer l'évolution du vocabulaire employé pour désigner les catastrophes naturelles), et des études précises sur des textes particuliers, comme le *De Terraemoti* de Giannozzo Manetti (1457). Cependant, malgré cette abondance de sources, et comme le souligne Thomas Labbé, le Moyen Âge ne produit aucun genre documentaire spécifique sur les catastrophes, et les récits complets sont rares avant le milieu du XV^e^ siècle.

En outre, Thomas Labbé a à cœur de réfuter l'idée reçue d'une passivité des hommes et des femmes du Moyen Âge face aux catastrophes naturelles. Il rejette l'idée selon laquelle une perspective uniquement religieuse, aux accents volontiers apocalyptiques, en serait le fondement. René Favier **[3]** avait déjà vigoureusement combattu l'hypothèse d'une incapacité de penser rationnellement les catastrophes naturelles, et d'agir efficacement contre elles, dans les sociétés traditionnelles d'Ancien Régime. Mais l'idée d'un Moyen Âge aveuglé et apeuré, contrastant

« Le triomphe de la mort », par Brueghel l'Ancien

MENACES ÉCOLOGIQUES AU MOYEN ÂGE

de façon éclatante avec le triomphe du XVIII^e^ siècle éclairant le désastre de Lisbonne d'une lumière toute voltairienne, n'a pas disparu. Sans nier les transformations advenues dans les siècles suivants, Thomas Labbé prend le contrepied de cette simplification. Les titres des deux parties qui composent l'ouvrage le disent assez : « Imaginer le phénomène naturel extrême du XII^e^ au XV^e^ siècle » et « Réagir face aux phénomènes naturels extrêmes du XVII^e^ au XV^e^ siècle ». Les titres (parfois un peu longs) des chapitres de la première partie sont encore plus explicites : « Construire une rationalité du phénomène naturel. Les causes de l'événement, point axial du système de représentation à la fin du Moyen Âge » (chapitre 1) ; « Le discours de la norme ou la conscience de la mécanique du monde (chapitre 2) ; « Donner un sens au phénomène extrême » (chapitre 3).

Dans la première partie, en effet, l'historien démontre que l'essentiel la réflexion médiévale sur les catastrophes consiste à identifier ce qui ne peut pas être expliqué par des causes naturelles. La question fondamentale qui se pose est celle de savoir si telle catastrophe est un signe : toute la pensée médiévale de la catastrophe s'articule, selon l'analyse de Thomas Labbé, autour de ce couple notionnel, *casus*/*signum*. La catastrophe est loin d'être toujours un signe : la pensée médiévale à cet égard, nourrie d'aristotélisme, n'exclut ni une démarche rationnelle, ni l'expression d'un point de vue critique. Le décompte réalisé par Thomas Labbé est à cet égard hautement significatif : la proportion des catastrophes qui sont des signes est stable entre le XII^e^ et le XV^e^ siècle (elle se situe entre 25 et 30 %), mais ce ne sont plus les mêmes événements qui sont censés sortir de l'ordinaire et porter un message divin ; selon l'analyse de Thomas Labbé, la part des comètes

et des événements célestes diminue significativement pendant cette période. Thomas Labbé voit dans cette diminution, de façon intéressante, une attention plus grande portée aux phénomènes terrestres, à ceux qui ont un impact sur la vie des gens.

L'historien souligne aussi la cohabitation, au sein d'un même texte, des causes premières et des causes secondes, Giannozo Manetti étant le premier, au milieu du XVe siècle, à les séparer explicitement, ce qui témoigne de la forte imprégnation aristotélicienne de son texte. À vrai dire, la coprésence des causes premières et des causes secondes reste la norme des écrits de catastrophes dans les siècles suivants, y compris, dans l'immense majorité des cas, au XVIIIe siècle. La proportion assez basse de phénomènes qui seraient des signes va de pair avec l'imprégnation limitée, toujours selon Labbé, du discours sur les catastrophes par les images et la perspective de l'Apocalypse. C'est ce que prouve, selon l'auteur, l'absence d'occurrence, dans les textes médiévaux, de l'association entre les tremblements de terre et les sauterelles. Dans les milliers de textes étudiés, il trouve aussi peu d'échos à la perspective eschatologique couramment développée dans les prêches. L'historien montre au contraire que les pronostics apocalyptiques ont souvent été moqués (c'est surtout vrai de ceux qui concernent le déluge de 1524, ce qui est connu). Les explications démonologiques sont souvent envisagées comme le fait des esprits faibles (ceux des femmes, bien entendu) et des gens non éduqués.

Les hommes du Moyen Âge, en particulier au XIVe siècle, n'en ont pas moins conscience de vivre une crise environnementale sans précédent. Il est vrai, comme le rappelle Thomas Labbé, que quelqu'un comme Pétrarque a vécu un raz-de-marée et deux séismes – on pourrait aussi évoquer la peste, qui emporte Laure, et qui est la grande absente du tableau, nous y reviendrons. Thomas Labbé met en tout cas en valeur la conscience médiévale de l'impact de l'action humaine sur l'environnement, reposant sur l'idée selon laquelle la modification de la nature est toujours néfaste – en particulier pour ce qui touche au cours des fleuves. La conscience médiévale d'un changement climatique (le climat a, en effet, été particulièrement instable au XIVe siècle, nous révèle Labbé) est rapprochée de la condition postmoderne. Cependant, et l'auteur en convient, il y a une grande différence entre la conscience écologique moderne et celle des hommes du Moyen Âge. Ceux-ci entendent la plupart du temps prévenir les désastres, ou y répondre, par un sursaut moral. C'est donc le jeu, la danse, les modes vestimentaires, la prostitution, le blasphème, qui sont incriminés à l'occasion des catastrophes naturelles, même chez Pétrarque : l'argument des modes impudiques est répandu. On apprend ainsi que les chaussures à la poulaine et les cottes retroussées ont été fréquemment jugées responsables de provoquer des séismes (avant, que ce ne soit, aujourd'hui, sous certains cieux, les bikinis). Ces attitudes moralisatrices et répressives face à la catastrophe ne sont pas totalement étrangères au monde contemporain, mais il est vrai qu'aujourd'hui elles ne sont plus dominantes ni prises en charge au niveau institutionnel.

Le rapprochement entre le monde contemporain et celui du Moyen Âge, en ce qui concerne l'appréhension des catastrophes naturelles, trouve donc assez vite ses limites. Si une part de rationalité apparaît dans la construction intellectuelle de la catastrophe, celle-ci est contrebalancée par une perspective religieuse, inséparable d'une dimension punitive, qui s'exprime à l'égard des populations victimes de catastrophes naturelles. C'est le deuxième axe de réflexion de Thomas Labbé, qu'il développe surtout dans la deuxième partie, et qui concerne les réactions concrètes et les émotions face aux catastrophes naturelles. Après avoir souligné en quoi l'homme du XXIe siècle pouvait se reconnaître dans la civilisation médiévale hantée par le changement climatique, Labbé creuse l'écart qui les sépare. Il souligne en particulier l'absence totale d'empathie manifestée à l'égard des victimes, qui d'ailleurs ne sont presque jamais mentionnées ni dénombrées. Si elles le sont, c'est à l'aide de chiffres ayant une valeur symbolique, et dénués de portée informative (ce qui est dit dans le chapitre 6, à propos du tabou d'origine biblique du chiffrage des populations, au Moyen Âge, est du plus grand intérêt).

On pourrait ajouter que cette indifférence quant au nombre des victimes est de longue durée. En ce qui concerne la peste, il faut attendre l'usage des bilans de mortalité anglais, à la fin du XVIIe siècle (à l'occasion de l'épidémie de 1665), pour qu'on ait une idée assez précise du bilan humain d'une catastrophe. Thomas Labbé montre que les actions de solidarité (en tout cas celles qui sont rapportées) étaient rares et que les pouvoirs publics ne s'estimaient pas tenus de venir en aide aux populations frappées par une catastrophe

naturelle. Les demandes de subsides, de la part des habitants, concernaient d'ailleurs exclusivement la reconstruction des bâtiments, surtout religieux (chapitre 5). Les populations médiévales, extrêmement vulnérables en cas de catastrophe naturelle, et ne pouvant s'attendre à aucune assistance, étaient le plus souvent réduites à l'errance et à la mendicité. Thomas Labbé explique cette situation par l'idée dominante selon laquelle les populations frappées par un désastre auraient subi un juste châtiment du Ciel. Ceci amène à relativiser quelque peu la démonstration conduite dans la première partie : en effet, si seul un tiers, voire un quart, des catastrophes naturelles sont considérées comme des signes par les lettrés qui écrivaient à leur sujet, une telle vision des choses était apparemment très largement partagée : elle imprègne en tout cas les réactions individuelles et collectives déclenchées par l'événement catastrophique. Pour tout un chacun, la réaction en cas de catastrophe (rapportée et valorisée par le chroniqueur ou le sujet lui-même, comme dans les récits de Pétrarque rapportant sa propre expérience) est la prière plutôt que l'action altruiste ; pour les institutions, la réaction courante est marquée par l'absence de prise en charge matérielle, voire par une attitude punitive (au moins par des édits restreignant le luxe et les plaisirs). Quant aux populations, les plus touchées réagissent par la fuite, ce qui les plonge dans une très grande précarité.

La fin de l'ouvrage de Thomas Labbé dessine ce qui apparaît comme un tournant majeur. L'auteur le situe au milieu du XV^e^ siècle, mais il se confirme au siècle suivant. Les facteurs de cette évolution sont multiples. Au lieu de se contenter d'arguer d'une hypothétique laïcisation de la catastrophe, Thomas Labbé pointe l'apparition d'un nouveau média (les feuilles volantes, ou « canards »), associée à la diffusion de Tacite (qui avait dépeint l'attitude de Tibère, soucieux du sort des victimes d'un séisme, comme celle du bon prince), et surtout de la *Poétique* d'Aristote. Labbé met en lumière une évolution stylistique qui est aussi une métamorphose de la sensibilité : la catastrophe devient un événement dramatique, l'empathie à l'égard des victimes, qui ne sont plus considérées comme des réprouvés à cause de leurs péchés, se développe et est mise en scène. Ce nouveau paradigme de la catastrophe naturelle, théâtralisée, et qui devient d'ailleurs rapidement une source d'inspiration pour les œuvres d'art, est plus proche de la façon dont elle est actuellement appréhendée.

L'ouvrage de Thomas Labbé est séduisant. Il défend des hypothèses intéressantes et nuancées, qui sont fondées sur un travail vraiment impressionnant reposant sur un corpus très large. Il suscite cependant quelques questions et quelques regrets. Le premier concerne l'exclusion de la peste noire. L'auteur s'en explique brièvement dans son introduction. Le sujet a déjà fait couler tant d'encre que l'on peut savoir gré à l'auteur d'avoir écarté la catastrophe par excellence, celle qui occulte et écrase toutes les autres. C'est justement parce que l'on ne parle que de la peste noire que l'on a oublié les séismes, les inondations, les invasions d'insectes, qui ont eux aussi marqué les esprits au Moyen Âge. Mais la disparition totale de cet événement majeur dans le panorama entraîne aussi des distorsions de perspective. Il est un peu étrange, par exemple, de lire que le XIV^e^ siècle voit « *la fin de l'optimisme* » (p. 167), en raison de l'instabilité climatique, sans qu'il soit fait allusion au fait que la population européenne subit au même moment la plus grande saignée de son histoire. La sensibilité de Pétrarque à l'égard de la fragilité et de la variabilité des choses humaines, la déploration de Guillaume de Machaut à propos de la décadence des mœurs (il est juste signalé, en passant, qu'il est enfermé chez lui à cause de la peste), la mention des écrits visionnaires de Jean de Roquetaille (en 1356 !), ou même le signalement de communes inhabitées, en 1364, ne peuvent que rappeler au lecteur la pandémie du milieu du siècle, qui d'ailleurs reste endémique pendant des décennies, et ne s'éteint véritablement en Europe qu'au milieu du XVIII^e^ siècle. On comprend que Thomas Labbé souhaite mettre en valeur d'autres phénomènes. Mais, à partir du moment où l'objet du livre est la construction intellectuelle de la catastrophe comme événement au Moyen Âge, ne fallait-il pas mettre ces catastrophes en perspective avec celle-ci, surtout lorsque l'on parle du XIV^e^ siècle ? En outre, si Thomas Labbé a sans aucun doute raison de souligner l'absence d'empathie à l'égard des victimes au Moyen Âge (il aurait pu d'ailleurs s'appuyer à cet égard sur les puissantes analyses de Hans Blumenberg **[4]**), la prise en compte du plus grand texte sur la peste noire, celui qui ouvre le *Décaméron*, aurait pu l'amener à nuancer ce propos. De même, si la dramatisation et la théâtralisation des catastrophes n'apparaissent qu'à la fin du XV^e^ siècle, qu'en est-il, encore une fois, de ce texte pathétique – trop connu, certes, mais qui néanmoins existe ! – écrit au milieu du XIV^e^ siècle ? La

peste, dans l'ouvrage de Thomas Labbé, fait une apparition tardive et limitée, dans la conclusion, mais son absence dans l'ouvrage est vraiment intrigante.

On peut aussi regretter que la question des persécutions engendrées par les catastrophes naturelles médiévales ne soit pas abordée. Dans la conclusion de l'ouvrage, il est question d'un traité de Konrad de Megensberg (1348), à propos de la peste, justement, où sont incriminés les Juifs. Thomas Labbé souligne que l'auteur ne traite pas les tremblements de terre autrement que la peste. On aimerait alors en savoir plus ! Les écrits médiévaux sur les catastrophes désignent-ils des coupables ? S'ils sont silencieux à ce sujet, qu'en est-il dans la réalité ? On sait que l'épidémie de peste a déclenché des persécutions antisémites à grande échelle. Qu'en est-il des autres catastrophes, des tremblements de terre ? Y a-t-il des traces, des présomptions de persécutions qu'ils auraient pu déclencher ? N'est-il question que de la répression du blasphème, du jeu et de la prostitution ? La question aurait peut-être mérité d'être posée, d'autant plus que le XV^e^ siècle voit aussi l'apparition et le développement de la chasse aux sorcières.

Enfin, le dernier point que l'on aurait aimé voir aborder dans cet ouvrage est celui des éventuelles différences concernant les aires géographiques et culturelles. Le corpus mobilisé par Thomas Labbé n'est pas uniquement italien. On a cependant l'impression que les textes les plus nombreux et les plus intéressants viennent d'Italie. Lorsqu'on aborde la question de la prise en charge intellectuelle et artistique des catastrophes naturelles, pour les périodes ultérieures (en particulier les XVI^e^ et XVII^e^ siècles), on fait le même constat. À quoi tient cette différence durable ? Serait-ce à un plus grand nombre et à une plus grande variété d'événements catastrophiques ? À un niveau d'éducation plus élevé ? À une prise en charge différente de la part des pouvoirs publics (comme l'a montré Carlo Cipolla, la peste génère en Italie des réponses institutionnelles précoces **[5]**). La réponse n'est pas simple, mais une hypothèse de Thomas Labbé, à cet égard, aurait été intéressante. Son livre confirme en tout cas ce que les spécialistes de l'histoire des catastrophes des siècles ultérieurs pouvaient supposer : le cas à part, pionnier sur la longue durée, de l'Italie.

Ces regrets, ou ces désirs de prolongements, n'enlèvent rien à l'excellent livre de Thomas Labbé. Celui-ci ne s'adresse pas qu'aux spécialistes de catastrophes – pour lesquels il est indispensable. Il donnera à tout lecteur un peu curieux l'occasion de réfléchir à la proximité et à la distance entre les mondes ancien et présent, au regard de l'empathie, de la politique du *care*, de la propension au blâme des victimes **[6]**, et de la rationalité à l'épreuve des catastrophes naturelles.

1. **Serge Briffaud, « Vers une nouvelle histoire des catastrophes », *Sources, Travaux historiques*, 33, 1993 ; Grégory Quenet, « La catastrophe un objet historique », *Hypothèses*, 1999, Travaux de l'école doctorale d'histoire, Université de Paris I-Panthéon-Sorbonne, Publications de la Sorbonne, 2000.**

2. **Notamment, Marie-Hélène Huet, *The Culture of Disaster*, Chicago University Press, 2012 ; Christian Jouhaud, Nicolas Shapira, Dinah Ribard, *Histoire, Littérature, Témoignage. Écrire les malheurs du temps,* Folio histoire, 2009.**

3. **René Favier, *Les pouvoirs publics face aux catastrophes naturelles dans l'histoire*, Grenoble, MSH Alpes, 2002.**

4. **Hans Blumenberg, *Schiffbruch mit Zuschauer, Paradigma einer Daseinsmetapher*, Suhrkamp Frankfurt am Main, Verlag, 1979.**

5. **C. M., Cipolla, *Contro un nemico invisibile. Epidemie e strutture sanitarie nell'Italia del Rinascimento*, Il Mulino, Milan, 1986.**

6. **Mary Douglas, *Risk and Blame. Essays on Cultural Theory*, Routledge, London, New York, 1990.**

La saga de la Révolution russe

Ce sera assurément* le *livre du centenaire d'Octobre 1917 – dont la réception risque de surpasser celle de l'ouvrage précédent du même auteur,* Le siècle juif *–, le livre qui aura droit au plus grand nombre de recensions. Il faut admettre qu'aborder la Révolution russe par l'histoire de la maison où logèrent ses acteurs et la nomenklatura naissante est une formidable entrée en matière. Inspirée* du *roman du Moscou de l'ère brejnevienne,* La maison du quai*, de Yuri Trifonov,* The House of Government *est aussi un clin d'œil à* La vie mode d'emploi *de Perec.

par Sonia Combe

Yuri Slezkine
The House of Government
A Saga of The Russian Revolution [1]
Princeton University Press, 1 104 p.

Yuri Slezkine
La maison éternelle
Une saga de la révolution russe
Trad. de l'anglais (États-Unis)
par Pascale Haas, Bruno Gendre,
Charlotte Nordmann et Christophe Jaquet
La Découverte, 1 296 p., 27 €

Mais avant de dire tout le bien que nous pensons de ce livre, arrêtons-nous sur ce que nous appelons en langage académique ses « conditions de production ». Et, pour cela, ouvrons la page des remerciements. De quoi faire pâlir d'envie les historiens qui ne bénéficient pas d'années sabbatiques, ne sont pas invités dans des institutions comme la Hoover à Stanford et le Wissenschaftskolleg à Berlin, ne disposent pas d'un aréopage d'assistants et n'obtiennent pas autant de bourses de différents centres de recherche que Slezkine. Pour le reste, tout le crédit en revient naturellement à l'auteur, un historien d'origine russe (il serait plus exact de dire « soviétique »), formé à l'école américaine, ce qui constitue un double capital. Slezkine maîtrise non seulement toute la littérature en langue anglaise, mais aussi, bien entendu, toute celle en russe et en ukrainien – qu'il s'agisse d'ouvrages savants, de romans, de documents d'archives ou encore de témoignages oraux. Enfin, Slezkine a un talent d'écrivain et même de conteur.

Cette saga de la Révolution russe, il la porte en lui autant que naguère son *Siècle juif*. Tandis que dans ce précédent ouvrage, il recourait à la fable des apolliniens/terriens et des mercuriens/nomades pour étayer sa thèse du passage à la modernité dont les Juifs étaient l'archétype, ici il reprend celle du millénarisme. La thèse du communisme comme religion, avec ses prêtres, ses croyants et sa liturgie, sa pratique de la confession-autocritique, n'est pas nouvelle, elle existe depuis Berdiaev et bien d'autres mais, l'appliquant au bolchevisme avec Lénine comme prophète, Slezkine est le plus radical de ses propagandistes. Il parvient même à séduire les plus sceptiques, certains développements sur la foi et quelques parallèles n'étant pas dénués de pertinence. Il reste qu'on peut tirer profit de cette somme de plus de mille pages en laissant sa thèse de côté. Avec ses 1 818 notes en bas de page (j'espère n'en avoir omis aucune), et en dépit de sa présentation, *The House of Government* est évidemment bien plus qu'une saga. C'est une œuvre érudite dont on appréciera l'humour de l'exergue : « *Ceci est un livre d'histoire. Toute ressemblance avec des personnages de fiction, morts ou vivants, est entièrement le fruit du hasard*. » Tous ses personnages sont réels en effet, trop réels hélas.

Venons-en au contenu. Au cours du premier plan quinquennal, on construira face au Kremlin, sur la rive opposée de la Moskova et sur un terrain marécageux, une sorte de « cité idéale » à la Le Corbusier, pour loger ce qu'on appelle ici pour faire bref la nomenklatura. Le premier cercle

Nikolaï Boukharine rencontre des travailleurs de choc dans le Caucase

LA SAGA DE LA RÉVOLUTION RUSSE

autour du (déjà) maître incontesté, Staline, reste quant à lui logé dans le Kremlin. En 1935, on compte plus de 500 appartements de tailles diverses mis à la disposition de 2 655 personnes (commissaires du peuple, officiers de l'Armée rouge, membres de la police politique, écrivains, économistes, dramaturges, directeurs d'usine, stakhanovistes, parents de Lénine et même de Staline, autant de familles accompagnées de leurs bonnes, nurses et gouvernantes) qui se partageront tout ce dont on a besoin pour vivre en autarcie : crèche et école, cinéma et théâtre, magasins d'alimentation, salon de coiffure, jardins intérieurs, bureau de poste, buanderie, banque, clinique, courts de tennis, salles de gymnastique, bibliothèques etc. Le bâtiment était protégé par 124 gardes, 34 pompiers et entre 15 et 23 portiers. On y comptait 49 ascenseurs.

Le premier à y habiter – à tout seigneur tout honneur – fut son architecte, Boris Iofan, qui fut aussi celui du Pavillon soviétique à l'Exposition universelle de Paris en 1937. Il occupa l'appartement 426 au 11e étage avec femme et enfants. Sont aussi locataires, parmi d'autres, Nikita Khrouchtchev, alors premier secrétaire du Parti à Moscou, Mikhaïl Koltzov, correspondant de la *Pravda*, notamment en Espagne pendant la guerre civile, Serguei Mironov, chef du Guépéou, Osip Piatniski, secrétaire du Komintern, Naum Rabichev, directeur du musée Lénine, ou encore Boris Zbarsky, embaumeur et responsable du mausolée Lénine. Sans oublier Nicolaï Ostrovsky, l'auteur de ce *Bildungsroman* de la Révolution russe que fut *Et l'acier fut trempé* (1932), dont le héros dit un jour à sa mère : « *Maman, j'ai fait vœu de ne faire l'amour avec aucune fille aussi longtemps que la bourgeoisie n'aura pas été éradiquée de la surface de la terre* », une phrase improbable qui ne peut être comprise qu'à l'aune de l'enthousiasme et des espérances sans limite de la première génération soviétique.

La surface du logement, son emplacement et l'étage où il se trouvait correspondaient à la position de son occupant dans le Parti ou dans le gouvernement. Un changement de fonction pouvait donc être l'occasion d'un déménagement. Slezkine suivra la destinée de ces locataires privilégiés sous tous les aspects de leur vie quotidienne. Décrivant l'intérieur des appartements, la façon de s'habiller, de se coiffer, de manger, de recevoir, de ses habitants, s'introduisant dans leur vie privée et sentimentale à partir de cette manne de l'historien que sont les journaux intimes et la correspondance, et même leurs archives

médicales, Slezkine nous les rend proches, émouvants ou répugnants (son portrait de Karl Radek est assassin, celui d'Arosev, poignant). C'est ainsi qu'on apprendra qu'en 1924 nombre de vieux bolcheviques firent des demandes de bons de séjour pour aller à Kislovodsk ou dans un autre sanatorium. Épuisés par la Révolution et les années de guerre civile, beaucoup avaient succombé à la dépression. (La mort de Lénine, la même année, n'en fut probablement pas la seule cause quand on sait qu'à partir de 1924 tout espoir d'une révolution en Allemagne fut définitivement enterré, ce que ne remarque pas Slezkine, dévoué à la seule Union soviétique **[2]**.)

Les bolcheviques pratiquent l'endogamie, les familles se décomposent et se recomposent, l'esprit libertin de la Révolution règne encore et, la crise du logement aidant, il n'est pas rare que cohabitent première et seconde épouses, enfants de différents lits et enfants adoptés qui sont nombreux. Accompagnés de leur gouvernante, ces derniers vont au parc Gorki qu'ils adorent notamment pour ses ateliers de bricolage de postes de radio et autres objets-culte du progrès technique. Koltzov, qui a adopté le fils d'un communiste allemand, écrira même un livre qui eut un grand succès, *Hubert au pays des merveilles*, tellement Hubert était fasciné par le parc Gorki et tout ce qu'il voyait en Union soviétique. À lire la description des activités des enfants dans la maison du gouvernement, on ne peut que penser que, si elle fut brève, l'enfance de la progéniture de la nomenklatura fut une enfance de rêve, entre leçons de tennis, lectures de poésie et parties de jeu au cosaque et au voleur.

Au début des années 1930, on mène encore la belle vie dans la maison du gouvernement. Citant de longs passages de la correspondance amoureuse conservée dans les archives ou mise à sa disposition par les petits-enfants, Slezkine montre combien le même amour pour le Parti réunit les couples. Les hommes travaillent énormément et les dîners se passent généralement sans eux. Ils ne se fréquentent guère en dehors des heures de travail, mais sortent beaucoup, vont régulièrement avec leurs épouses au concert et au théâtre et font la fête les 7 novembre (anniversaire de la Révolution) et le 1er mai (fête du travail). De la famine qui sévit alors en Ukraine, et davantage encore semble-t-il au Kazakhstan, ils n'ont que des échos, même si souvent leurs domestiques sont originaires de régions sinistrées qu'elles sont parvenues à quitter. (On sait que Roman Terekhov, le secrétaire du Parti de la région de Kharkov, fit le trajet jusqu'à Moscou pour décrire personnellement la situation à Staline qui le traita d'excellent conteur… Dans ses souvenirs, la femme de Mironov, en villégiature au bord de la mer d'Azov où le Guépéou avait un sanatorium, dit : « *Nous étions une minuscule île dans une mer de famine* ».)

Survinrent l'année 1937 et la paranoïa galopante du régime. Certes, au plan international, l'Union soviétique était entourée d'ennemis extérieurs, mais désormais les purges allaient viser l'ennemi intérieur qui se dissimulait parmi les membres du Parti. Ces derniers, et avant tout les anciens bolcheviques, en furent les premières victimes, suivis par le commun des mortels sans distinction ou presque dès lors que le système de quotas d'arrestations fut instauré. Slezkine ne nous assène pas de chiffres à la manière dont, souvent, les historiens de l'Union soviétique procèdent. En un sens, il fait pire : il montre, sources mémorielles à l'appui, comment les artisans des purges étaient intimement convaincus qu'ils avaient des ennemis du peuple devant eux, des traîtres masqués et qu'ils faisaient leur devoir en leur extorquant des aveux. À partir de 1937, la maison du gouvernement fut donc régulièrement le théâtre d'arrestations nocturnes et d'expulsions. Issus de la division et de la subdivision des vastes logements, des appartements communautaires accueillirent grand-mères, enfants, bonnes et femmes des dirigeants arrêtés, ces dernières attendant généralement d'être appréhendées à leur tour. Les enfants restaient auprès de parents épargnés par les purges ou bien allaient à l'orphelinat, ceux d'entre eux qui avaient plus de 15 ans pouvant être également arrêtés. Selon sa fille, alors qu'il prévoyait l'imminence de son arrestation, le vieux bolchevique Arosev, qui avait commandé l'insurrection de Moscou en 1917, fit appel à son ami Molotov, le plus proche associé de Staline. Lorsqu'il parvint à le joindre, Molotov lui aurait chuchoté d'une voix étranglée : « *Veille à ce que quelqu'un veille sur les enfants* », puis aurait aussitôt raccroché. Arosev fut condamné (et exécuté) par Staline et Molotov. Peu d'habitants de la maison du gouvernement se suicideront, à l'instar de Radichev, directeur du musée Lénine qui se tira une balle dans la tête au lendemain du 13e

anniversaire de la mort de Vladimir Illitch, après avoir prononcé son discours.

Bien plus glaçants que les chiffres sont à nouveau les souvenirs exhumés par Slezkine dans les journaux intimes et les correspondances. Serguei Mironov, ce chef de la police politique qui traqua jusqu'aux bouddhistes de Mongolie et lança la procédure de la « troika », tribunal à grande vitesse pour expédier au plus vite les procès, vécut à son tour dans l'angoisse de son arrestation. Sa femme, à qui l'on doit ces souvenirs, raconte qu'en janvier 1939, après avoir été invité au banquet du Nouvel An au Kremlin et trinqué avec Staline, Mironov se barricada dans son appartement, hésitant à se suicider (cela aurait pu être interprété comme un aveu de culpabilité !), puis disparut dans la nuit et la neige. Arrêté, il fut exécuté un an plus tard aux côtés du dramaturge Meyerhold, de l'écrivain Isaac Babel, du journaliste Mikhail Koltsov et probablement de son propre interrogateur, bourreaux et victimes confondus.

Après la guerre, la maison du gouvernement, dont environ 30 % des premiers habitants avaient disparu et dont le nombre d'appartements était passé de plus de 500 à moins de 400, était occupée par une génération d'enfants ayant grandi sans parents, auprès de grands-mères le plus souvent. De nouveau, on réserva les beaux appartements des étages élevés à la nouvelle nomenklatura. C'est ainsi que Roman Rudenko, le procureur soviétique des procès de Nuremberg, occupa le bel appartement de Boris Zbarsky, lequel n'avait pu embaumer Staline à sa mort en 1953, comme il avait embaumé Lénine, puis Dimitrov à Sofia, pour cause d'arrestation en tant que médecin juif ayant participé au complot des « blouses blanches » pour l'assassiner. Libéré, il reçut néanmoins un nouvel appartement dans la maison du gouvernement, mais pas aussi beau que le précédent.

Au terme de cette saga où l'on ne s'ennuie jamais, revenant sur sa thèse centrale, Slezkine pointe ce qui, et ce sera sa conclusion, fait la différence entre le bolchevisme et les autres millénarismes comme le christianisme et l'islam. Il s'agirait, dit-il, du phénomène d'une seule génération, la transmission n'ayant pas été assurée. Une fois adultes, les enfants qui avaient grandi dans la maison du gouvernement vénèreraient toujours leurs pères, voire respecteraient leur croyance, mais ne la partageraient pas. Élevés dans le culte de la littérature russe classique, ils ignoreraient Marx.

A priori, on lui donne raison. Pourtant, ironie de l'histoire, en ce mois de septembre 2017, autre façon de commémorer Octobre, sort en Allemagne la réédition dûment annotée (800 pages) du Livre 1 du *Capital* par Thomas Kuczynski, fils biologique et spirituel du grand historien économiste marxiste, patriarche des sciences sociales en RDA, Jürgen Kuczynski (1904-1997). Thomas Kuczynski, qui fut directeur de l'Institut d'histoire économique auprès de l'Académie des sciences de RDA, a repris le projet de l'Institut Marx-Engels de Moscou, abandonné en 1931, dont le but était la comparaison de toutes les éditions en différentes langues du *Capital*. Un travail phénoménal qui lui prit probablement encore plus de temps qu'à Slezkine pour écrire sa saga, et qu'il vient donc d'achever **[3]**. Ce qui, d'ailleurs, nous remet en mémoire que la révolution n'aurait pas dû être russe, mais allemande, et on se prend à rêver, bien que cela ne soit plus de saison, que, sait-on jamais, deux catastrophes auraient pu alors être évitées.

1. **La version française est prévue fin septembre aux éditions de La Découverte sous le titre *La maison éternelle*. La présente recension a été faite à partir de la version anglaise.**

2. **Cf. Bernhard Bayerlein (ed), *Deutscher Oktober 1923. Ein Revolutionsplan scheitert*, Aufbau, 2003.**

3. ***Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie*. Erster Band. Réédition comparée et annotée par Thomas Kuczynski, VSA-Verlag, 2017.**

Jean-Yves Potel avait rendu compte dans notre numéro 29 de deux ouvrages qui abordaient également la Révolution russe.

Les batailles d'Henri Leclerc

« L'aurore aux doigts de rose » *d'Homère vient conclure par une note d'espoir le long récit des combats épiques menés par Henri Leclerc. Cinq cents pages, c'est beaucoup, mais c'est peu pour raconter soixante ans commis à la défense des libertés tant dans l'arène juridique que politique.*

par Dominique Goy-Blanquet

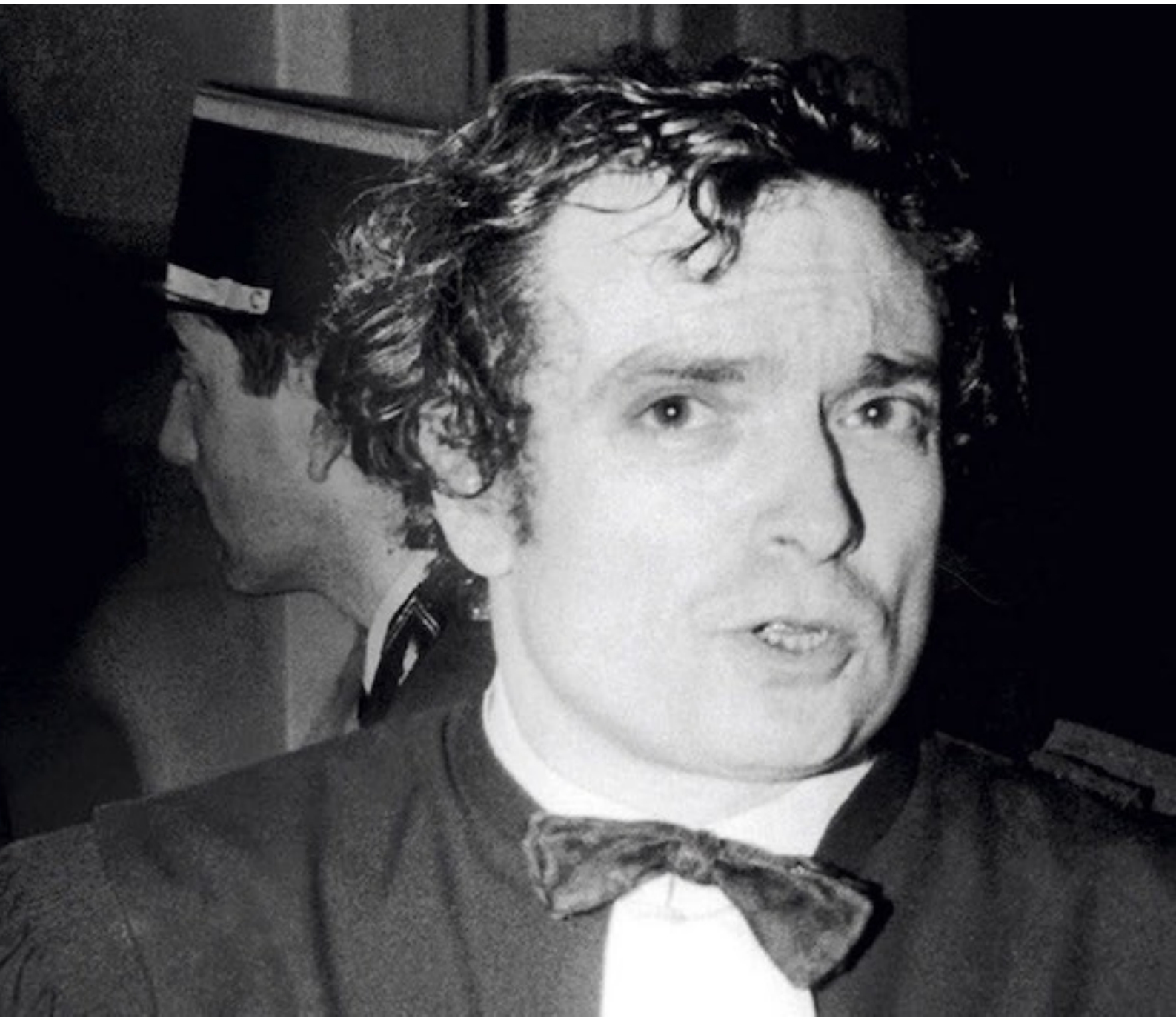
Henri Leclerc
La parole et l'action
Fayard, 506, p. 23 €

L'espoir, Henri Leclerc devait l'avoir chevillé au corps, car les mêmes situations, les mêmes indignations, les mêmes promesses, se répètent dix, vingt, quarante ans plus tard. A maintes reprises il évoque « *cette manie qui consiste à changer une appellation pour faire croire qu'on opère une réforme*. » Ainsi on a rebaptisé la procédure du flagrant délit, édulcorée en comparution immédiate, « *comme on le fait chaque fois qu'on ne veut pas réformer une institution bancale* » . Les rapports aboutissent souvent « *dans le grand tiroir des projets mort-nés de la Chancellerie* », les réformes, quand il y en a, « *se succèdent au gré des alternances, tricotant un jour, détricotant le lendemain* ». Le droit de vote des étrangers aux élections locales, par exemple, tel un serpent de mer ressurgit à chaque élection depuis 1985.

Des progrès, oui, il y en a eu, l'abolition de la peine de mort, des tribunaux militaires, des quartiers de haute sécurité, du pouvoir discrétionnaire des juges, la présence de l'avocat pendant la garde à vue, mais les conditions de vie en prison restent atroces, l'institution judiciaire encore livrée aux ingérences du Parquet, la présomption d'innocence un effet de langage, les lois sécuritaires et l'état d'urgence un nouveau péril pour les libertés. Souvent dans ces pages, on voit Leclerc défendre un accusé jugé d'avance, sur la foi d'un rapport de police et d'une instruction à charge, mais si l'avocat a été souvent flamboyant à la barre, inspiré par son « *ange* », ici il laisse les faits instruire le procès des juges entêtés, des journalistes procureurs, des foules qui réclament la tête de l'assassin présumé, et composer par touches au vif un état des lieux consternant. En renfermant le livre, on se dit que le pays des droits de l'homme n'a pas de quoi être fier.

Les premiers chapitres suivent un ordre chronologique, enfance, formation, entrée en politique, débuts professionnels, service militaire dans l'Oranais, premières plaidoiries. Ensuite ils s'organisent par champs et thèmes d'intervention, la peine de mort, le colonialisme, le système carcéral, l'oppression économique, les dictatures, le système pénal, les victimes. Les grands procès criminels surmédiatisés alternent avec une foule de causes plus modestes, paysans, mineurs de fond, surendettés. Après le combat traditionnel contre la raison d'Etat, il faut se battre contre la nouvelle « *raison économique* », porteuse d'aussi graves dangers pour les droits et les libertés. Peu de scènes intimes, la mort de son père, la rencontre avec Jeanne qu'il épousera, une vignette en grand-père hugolien : quand les quatre bambins font irruption dans son bureau en réclamant *Les Trois Petits Cochons*, il lance le dessin animé sur son ordinateur et « *pour la centième fois, les petits empilés sur mes genoux et moi, nous rions aux éclats* ».

À l'origine de sa vocation, Leclerc situe deux lectures décisives : une nouvelle de Mérimée, « Mateo Falcone », où un père exécute son jeune fils coupable d'avoir dénoncé un bandit, et *Pourquoi je n'ai pas défendu Pierre Laval* d'Albert Naud, malheureux commis d'office à la défense du collaborateur, des lectures qui le dressent une fois pour toutes contre les juridictions d'exception. Coïncidence ou non, c'est chez Maître Naud qu'il fera ses premières armes et auprès de qui il restera douze ans. Ensuite il s'installe avenue Kléber pour un temps de confort bourgeois avant de quitter les beaux quartiers, le premier à rompre avec les usages de la profession, et ouvrir sa « *boutique de droit* » boulevard Ornano. S'il provoque un tollé quand il demande la tarification des honoraires d'avocat, la pratique va bientôt se généraliser. Lui



Henri Leclerc

LES BATAILLES D'HENRI LECLERC

et sa jeune équipe entendent offrir un accès facile aux plus défavorisés mais attirer aussi une clientèle aisée, tout en conservant leur indépendance : « *En un mot, nous nagions dans l'utopie, mais nous avancions*. »

Le jeune Leclerc s'active à tous les fourneaux, d'abord en fac au Comité d'action syndicale constitué contre la Corpo de Le Pen, puis au PSU, toujours en compagnie de Michel Rocard, qu'il défendra par la suite contre le même Le Pen et son apologie de la torture. Ses clients se bousculent, Gauche prolétarienne, CFDT, opposants à Salazar, commando arménien, Enragés de Nanterre, mutinés de la prison de Nancy, émeutiers de Guadeloupe, autogestionnaires de LIP, pêcheurs bretons victimes de pollution pétrolière. Il ferraille contre les thèses négationnistes mais aussi contre le projet de loi qui en fera un délit car « *ce n'est pas à la loi de dire l'histoire*. » Fait applaudir la mémoire de Pierre Overney mais jette à la porte ceux qui fêtent la mort de son meurtrier, abattu à sa sortie de prison. Défend des militants du FLN aux côtés de Jacques Vergès qui met au point sa « stratégie de rupture », la poursuite de la guerre par d'autres moyens : « *Djamila Bouhired était-elle condamnée à mort ? Tant mieux, presque ! Il allait s'en servir, et son exécution dresserait le monde contre*

LES BATAILLES D'HENRI LECLERC

l'armée française. Mais ils n'oseraient pas l'exécuter. » Bien que séduit par sa vigueur intellectuelle, Leclerc ne partage pas cette conception guerrière de la défense, et finira par se brouiller avec le sulfureux avocat. Pour lui-même, l'important est moins la conclusion d'un procès que l'occasion qu'il offre de poursuivre la vérité, exposer les faits, débattre, analyser, pendant des semaines, voire des mois, car il se déroule parallèlement dans la presse et dans l'opinion publique. La grande victoire, c'est de déjouer les préjugés, les conclusions hâtives, les intimes convictions.

Le sort réservé aux Ceausescu réveille l'indignation éprouvée lors du procès de Laval, contre ces parodies de justice où l'avocat sert d'alibi dérisoire : « *Quand les dés sont pipés, faut-il quand même plaider ?* » À cette question il n'a pas de réponse de principe, chaque cas demande une réflexion et une stratégie adaptées. Après avoir défendu des présumés terroristes, corses, bretons, il note la dimension nouvelle du terrorisme, la dérive sécuritaire qu'elle suscite, et s'interroge sur les effroyables crimes collectifs commis au nom d'une cause : « *Ceux qui les ont perpétrés doivent être jugés, donc défendus. Comment ? Je ne peux répondre à cette question.* » Il lui faudrait d'abord pour cela les connaître, et tenter de les comprendre. Le procès de Paul Touvier le pousse à approfondir la notion juridique de crime contre l'humanité, que son ancien ami Vergès récuse lorsqu'il défend Klaus Barbie, mais cela, Leclerc ne le dit pas ici. C'est le regret qu'on éprouve parfois à le suivre dans sa course, que la densité des événements l'oblige à passer si vite quand on aimerait le voir développer sa pensée, sur la frontière entre la liberté d'expression et le délit d'opinion, par exemple quand il consacre un court paragraphe au « *shoah-nanas* » de Dieudonné, entre le droit de tous à une défense et son refus d'assurer celle d'un militant OAS ou du présumé assassin de Ben Barka, ou encore le conflit de deux droits sur le secret de l'instruction, « *la présomption d'innocence et la nécessité d'informer les citoyens* ».

Ses lectures de jeunesse l'accompagnent dans sa réflexion. Balzac, le Zola de *J'accuse*, bien sûr, Michelet, Anatole France, Hugo surtout, dont il cite la défense du mouchard de Jersey qu'une assemblée populaire unanime voulait jeter à la mer sans autre forme de procès : « *le mouchard est infâme, l'homme est sacré.* » Et Camus invoquant l'urgence de « *guérir les cœurs empoisonnés* », la difficile victoire à remporter sur soi-même « *avec cet effort supérieur qui transformera notre appétit de haine en désir de justice.* » Désir qui revient constamment dans ses propres plaidoiries, de ramener l'accusé au sein de la communauté des humains, comme cette mère infanticide : « *Vous avez tué vos enfants, Véronique. Acceptez-le, portez-le, et allez maintenant retrouver les autres.* » Il garde toujours et veut communiquer aux jurés sa conviction qu'un homme même tombé au plus bas « *pouvait encore changer, et donc devait vivre* ».

Au fil de ce parcours romanesque, on croise un millier de personnages obscurs ou célèbres, dont bon nombre décorés du titre d'ami. Des amis talentueux, généreux, braves qui plaident avec lui des causes difficiles, mais il est capable aussi de rendre hommage aux juges éclairés s'il lui arrive d'en croiser un. Il plaide pour *Le Canard enchaîné*, *Libération*, *Le Nouvel Observateur*, pour Dominique de Villepin et pour Dominique Strauss-Kahn. Parmi ses amis, des « *mauvais garçons* » qu'il défend opiniâtrement, à travers peines, évasions, cavales, récidives, comme Michel Vaujour, revenu à une vie libre et probe après vingt-sept ans incarcéré. Michel Pommez, « *bon professionnel du tir à main armée qui ne tirait jamais* », a passé presque toute sa vie en prison et lui en a appris long sur la violence réelle de l'univers pénitentiaire. Là-dessus, criminologues et praticiens sont d'accord : « *la prison est l'école du crime et de la récidive* ».

Certaines affaires lui collent douloureusement à la mémoire. Même si le verdict final est favorable, l'accusé sort souvent détruit par des années de procédure et de détention préventive. Le drame tragique de la famille Huriez commence par une dette minime, la location d'une télévision-tirelire, conduit la mère en prison pour une peine de quatre mois, et entraîne le suicide du fils aîné, puis l'emprisonnement du père, « *bon ouvrier mal payé* », inculpé de tentative d'assassinat pour avoir tiré sur les murs de la gendarmerie. Richard Roman, accusé de complicité dans le viol et l'assassinat d'une fillette, a déjà été jugé par la presse en gros titres, « *Les barbares* », « *Les monstres* », assortis de photos des inculpés, quand son frère Joël, rédacteur en chef de la revue *Esprit*, prie Leclerc d'assurer sa défense. Au cours de la reconstitution, l'avocat est accueilli par une pluie de projectiles, puis on le soupçonne d'avoir payé un article démontrant l'innocence de son client. Quand Roman est acquitté et libéré après quatre ans de détention, Gilbert Collard, recruté par le père de la victime, dénonce un

jugement de classe qui privilégie un fils de bourgeois dévoyé au détriment des pauvres. Plusieurs fois Leclerc se retrouve face à Collard au tribunal : « *Ce bougre a du talent* », concède-t-il, même s'il le juge sans scrupule et manipulateur. Pour convaincre, faut-il être sincère ou feindre ? s'interroge-t-il. Son art s'apparente à celui du comédien, il en a bien conscience : « *Je suis plutôt de ceux qui ont besoin de croire à ce qu'ils disent, mais cela n'empêche pas de savoir aussi tirer les ficelles*. »

Engagé dans la Ligue des droits de l'homme, Leclerc répand la bonne parole aux quatre coins de la planète, prend en charge la commission « Immigrés », continue à plaider, à rédiger articles, discours, manifestes, interviews et conférences. C'est en tant que président de la Ligue qu'il participera à la défense des sans-papiers de l'église Saint-Bernard, qu'il sera partie civile contre Maurice Papon. Sans être un plaidoyer *pro domo*, ce livre lui offre l'occasion d'éclairer les liens mais aussi les tensions entre ses engagements politiques et professionnels – on l'a vu, les cloisons sont rarement étanches –, justifier certains choix, revenir sur un épisode sensible, sa défense de la famille Marchal contre Omar Raddad, face à Vergès qui dénonce haut et fort un verdict raciste : « *Il y a cent ans, dans l'affaire Dreyfus, on condamnait un jeune capitaine qui avait le tort d'être juif. Aujourd'hui, on condamne un jeune jardinier parce qu'il a le tort d'être maghrébin*. »

Faux argument, mais efficace, reconnaît Leclerc, qui avoue avoir perdu la bataille de l'opinion. La presse et même ses amis le jugent complice d'une erreur judiciaire, alors qu'il est convaincu de la culpabilité de Raddad, « *indigné mais impuissant* » face à ce tapage. Il est également partie civile dans l'affaire tragi-comique de la famille Boutboul, mais bientôt requis par le procès de Paul Touvier. C'est la première fois qu'un Français est jugé pour crime contre l'humanité, et nombre de personnalités, de Pompidou à Mitterrand, ont déclaré qu'il était temps d'oublier les vieilles rancœurs. Parlant au nom de la Ligue, indigné par ces dérapages, Leclerc oublie ses notes et s'adresse directement aux sept Juifs que Touvier a fait fusiller. Il tire des larmes aux jurés mais se sent gêné malgré les compliments de ses collègues : « *je voulais convaincre par la raison, et je me suis laissé emporter par l'émotion, ce qu'on appelle en rhétorique le pathos* ». Bel aveu de la part d'un virtuose soucieux toujours de dire le juste.

Le visage ou l'espace de la révélation

Le livre de Hans Belting n'est pas à proprement parler un ouvrage de réflexion pure, c'est plutôt un panorama qui met en lumière la matière historique et la commente. Il est davantage un geste* a posteriori *qu'une posture* a priori. *Il ne cesse de soupeser les concepts de face, de visage, de portrait et de masque.

par Yves Peyré

Hans Belting
Faces. Une histoire du visage
Trad. de l'allemand par Nicolas Weill
Gallimard, coll. « Bibliothèque illustrée des histoires », 432 p., 35 €

Dès le titre du livre de Hans Belting, le pluriel (*faces*) et le singulier (*visage*) s'affrontent significativement. On peut aussi bien le retourner en interpellant la face humaine et en évoquant la pluralité des visages. Ce livre qui est une récapitulation est donc avant tout un livre d'histoire – ou du moins de perspective historique – qui s'appuie sur des exemples remarquablement choisis et parfaitement signifiants, au point que l'on est en droit de se demander si le texte convoque des illustrations de son propos ou si la force suggestive des représentations engendre un commentaire élargi qui se fait histoire. La vérité se tient probablement entre les deux. C'est un ensemble précieux par l'immensité qu'il embrasse (des temps primitifs à l'espace numérique) et par la diversité qu'il propose (faits d'art certes mais aussi arguments cultuels, comportements sociaux ou propositions scientifiques, traces d'archives et arguments de communication).

Cet essai est d'autant plus remarquable qu'il se signale par une grande clarté dans l'avancée et par

Autoportrait de Raphaël, vers 1504

LE VISAGE OU L'ESPACE DE LA RÉVÉLATION

un souci d'économie dans l'expression. Ce qui est recherché derrière le visage ou à même son frémissement, c'est le moi humain ; celui-ci échappe pourtant toujours et ne se fixe qu'à la volée, l'image est transitoire et partielle, le visage ne révèle pas autant que le spectateur (ou l'utilisateur ou le consommateur) ne le voudrait, il se fige vite en masque. Il ne laisse de lui que cet arrêt, il s'enfuit comme s'il redoutait d'être enfermé. La conscience (et l'inconscience) de l'homme conserve en elle le rêve profond d'une infinitude, elle n'entend pas subir la loi du contraire. D'où le mystère de la face. Il faut remarquer ici que Belting soumet son effort d'interprétation à une volonté de sens s'opposant assez à l'entreprise elle aussi absolument fascinante que fut, au début des années 1990, l'exposition élaborée par la Fondation Cartier, *À visage découvert*, qui proposait d'effleurer ce même sens et de contempler le mystère dans son

« L'homme au turban rouge », par Jan van Eyck

LE VISAGE OU L'ESPACE DE LA RÉVÉLATION

évidence de beauté et mobilisait à cette fin une pareille amplitude de références tout en s'en tenant au hasard des rencontres formelles. La problématique du visage ressurgit de loin en loin et toujours se donne dans son retrait magnifique (c'est le fait du portrait en art). Il n'en reste pas moins que Belting ne consent pas à la voir disparaître.

À la lecture de ce livre probant, on peut exprimer un regret ; mais l'inconvénient qui le suscite n'était probablement guère évitable. Il a en effet été laissé de côté quelques exemples qui auraient enrichi et approfondi la pensée, lui auraient sans doute même offert des voies nouvelles. On peut songer à quelques peintres des temps classiques, magnifiques dans l'art du portrait (Tintoret en premier lieu, Bronzino aussi et bien sûr Van Dijk), on ne manque pas de chercher l'un des plus subtils et émouvants autoportraits qui soient, celui de Goya à sa presque toute fin, quand il peint son *Autoportrait avec le docteur Arrieta*. Plus près de nous, on ne comprend pas vraiment

LE VISAGE OU L'ESPACE DE LA RÉVÉLATION

que Michaux ait été négligé, lui qui fut un peintre de la face et d'une face souvent réduite à la tache (sa première œuvre, *Le petit masque bleu*, aurait été, sur le rapport si complexe du visage et du masque, d'un grand secours). Giacometti, dans son allant d'obsession maîtrisée du visage, dans cette lutte contre la fixité en usant de la perte et de l'effacement, n'aurait pas davantage été superflu. Ce sont quelques exemples qui viennent devant le fort satisfaisant choix d'images que le livre déploie.

Belting, sous l'invocation du fragment très célèbre de Lichtenberg relatif au visage humain comme « *surface la plus passionnante de la Terre* », commence son exposé. D'entrée de jeu, il souligne finement que l'histoire du visage est tout sauf linéaire, qu'elle joue des contradictions et que des ruptures (favorables ou funestes) se placent en divers points du parcours. Le visage reste à tout moment l'inconnu. La relation du visage et du portrait, celle du visage et du masque, sont originaires, recoupant des questions infinies et étonnamment multiples pour ce qui est de leurs réponses. L'ambivalence rôde et la ressemblance frissonne sous la menace de son paradoxe. Les trois premières sphères d'interrogation sont le théâtre, la tombe et le culte (avant tout primitif). Le masque est en cause. Des visages archaïques aux peintures du Fayoum (ces merveilleux portraits), des masques du théâtre antique, dont quelque chose persiste dans toute mimique du jeu d'acteur, au support cultuel qui couvre et cache la face du participant dans les cérémonies des nations primitives, le voile tangible qui double le visage est omniprésent et hante jusqu'à la conscience créatrice de la Renaissance et des siècles classiques. La science aussi s'empare de la face et échafaude à partir d'elle diverses théories que Belting rapporte avec précision; ultérieurement, la sociologie, la psychologie et la simple police en bénéficieront et les affineront considérablement. Le visage reste une surface magique que l'on entend surprendre par le biais du dessin, de la statuaire ou de la photographie, pour ne rien dire de la peinture dont il est l'un des sujets majeurs.

Un très grand développement est consacré à l'histoire de l'art et à l'entrelacs ambigu que forment le portrait et le masque. En somme, le visage par le portrait cherche à s'évader du masque. Volonté de mémoire (quant au défunt), désir d'obtenir une ressemblance avec le modèle et, l'oubliant au profit de l'art, le visage cherche à se dégager pour être un en-soi convaincant. Si Van Eyck, Dürer, Raphaël et Caravage se distinguent par une approche qui se glisse superbement entre frémissement du vrai et distance, Rembrandt est celui par qui l'autoportrait et sa prolifération casse la figure du masque et dresse le théâtre intime de sa personnalité aussi permanente que mouvante (le parallèle que Belting risque entre Rembrandt et Montaigne est, sur ce point de la variabilité du moi à l'intérieur d'une constance, d'une grande pertinence). Bacon va encore plus loin : chez lui, les portraits comme les autoportraits sont une fracture du masque. Il pousse le sursaut au plus loin, le mystère se donne dans sa probabilité de paix au cœur de la violence (le cri, la chair tourmentée, la scène). Beitling livre une approche de Bacon particulièrement juste (on note en passant qu'il démonte la lecture de Deleuze, plaquée, au bénéfice de celle de Leiris, pris dans l'empathie poétique).

Au-delà, le questionnement de la photographie (les passages sur ce génie qu'est Jorge Molder sont incomparables) et du cinéma (analyse exemplaire de *Persona* de Bergman) permet de découvrir des répliques encore différentes. La double fin du livre, tant sur le rapport du visage au médiatique que sur l'effacement de l'art et de la nature dans la proposition cybernétique (double moment d'une grande intensité de pensée et d'enquête), est le fait d'un fort exercice d'attention sur l'actualité du monde et la place de l'homme. Le constat est dur, l'espoir vient encore de la capacité à transmuer qui habite tout créateur : le plus bel exemple en est fourni par Warhol et ses multiples portraits de Mao, détournant complètement une figure de propagande en valeur artistique. L'archive, elle, s'empare du moindre visage qui devient collectif et anonyme d'une autre façon encore que dans le saisissant tableau de Manet, *Le départ du bateau de Folkestone*, sur lequel aucune face ne porte un visage identifiable mais une simple tache de peinture. Ce silence (ce blanc) du visible semble devoir être la matière de l'interrogation à venir.

On peut déduire de cette longue quête du visage une critique assez radicale des temps postmodernes, dans la mesure où la personne, à force de s'excéder, tend à disparaître, « unanimement » voulant alors dire « anonymement » (non pas excès, comme pour Mallarmé, mais perte de la personnalité au profit de la masse), et ceci malgré l'exhibitionnisme d'époque : des selfies au culte de la star. Belting, qui n'entend pas conclure, se plaît toujours à imaginer un ultime rebond et c'est avec beaucoup d'adresse qu'il repousse le passage de la ténèbre.

Les formes agitées et déconcertantes de l'Apocalypse balkanique

À la Halle Saint-Pierre, vingt-six créateurs des Balkans peignent, sculptent des formes agitées et déconcertantes, libres, angoissantes ou joyeuses. Elles expriment les fantasmes personnels, les mythes, les contes serbes, les croyances païennes ou chrétiennes, les cauchemars, les douleurs, des effets des dictatures et des guerres, les haines et l'espoir qui résiste.

par Gilbert Lascault

« Fugacité belgradoise », par Dragan Radović Magični Čica (2016) © Coll. privée

Turbulences dans les Balkans
La Halle Saint-Pierre2, rue de Ronsard, 75018 Paris 7 septembre 2017-31 juillet 2018

Catalogue officiel
Dirigé par Martine Lusardy
La Halle Saint-Pierre, 128 p., 29 €

Dans le catalogue, deux textes commentent les œuvres hétérogènes, disparates, dévorantes des Balkans : ceux de Martine Lusardy (directrice de la Halle Saint-Pierre) et de Nina Krstic (directrice du Musée d'Art Naïf et Marginal de Jagodina en Serbie). Ville serbe, Jagodina se trouve à une centaine de kilomètres de Belgrade. Ainsi, les créateurs des Balkans seraient des autodidactes visionnaires. Ils sont libres ; ils désirent ; ils délirent ; ils innovent ; ils

LES FORMES AGITÉES ET DÉCONCERTANTES DE L'APOCALYPSE BALKANIQUE

composent ; ils gardent le grand héritage de l'art populaire ; ils imaginent des espaces singuliers ; ils luttent contre « l'asphyxiante culture », contre les censures, contre les conventions.

À bien des moments, les Balkans ont été une poudrière, une succession de fanatismes, de fureurs, de fièvres, de guerres civiles. Aujourd'hui, morcelés, les Balkans tentent d'exister loin du passé des conflits armés et des crises. Ces créateurs traduisent leur vie intérieure, leurs passions, leurs phobies, leurs tentations, l'angoisse, les attentes. Martine Lusardy cite alors certaines phrases du *Gai savoir* de Nietzsche ; impétueux, turbulents, ils auraient assez souvent subi « *des naufrages et des catastrophes* » et ils découvrent « *un monde démesurément riche en choses belles, étrangères, problématiques, terribles et divines* ». Les images de ces visionnaires seraient des poèmes énigmatiques, des révélations mystérieuses, des illuminations.

Selon Nina Krstic, le musée de Jagodina est créé en 1960 comme une institution nationale de la protection de l'art naïf et marginal ; il s'oppose à l'académisme, au conformisme, à l'amateurisme, au dilettantisme. En plus de cinquante ans, le MNMU a organisé près de 700 expositions en Serbie et à l'étranger ; il a multiplié les publications sur ces visionnaires, sur une vitalité violente, sur la vigueur, sur leurs œuvres… Ces dernières années, en Serbie, de nouveaux lieux ont ouvert leurs portes, parallèlement au MNMU. Aujourd'hui, des usines en friche, des entrepôts, des cinémas et des théâtres délabrés deviennent des « espaces alternatifs » : les groupes d'artistes de la jeune génération, les associations d'art brut, les galeries. En particulier, à Belgrade, à partir de 2014, un centre culturel autonome : la Matrijarsija. Elle propose un vaste réseau de productions, d'actions, de diffusions, d'affiches, de revues, d'expositions liées à des musiques originales, des spectacles et des performances. Matrijarsija (« le matriarcat ») serait loin du Patriarcat (une institution dirigeante de l'Église orthodoxe serbe et garante de l'ordre hiérarchique) ; elle se situerait du côté des féministes, du côté des révoltés, de ceux qui se méfient des puissants et des riches, de l'underground, du côté de la rébellion. Ainsi, cette étrange non-structure propose un festival, une réunion de collectifs informels ; Matrijarsija serait un générateur de réalisations tumultueuses.

Peintures, sculptures, photographies des Balkans donnent à voir les reflets des traumatismes des guerres, les turbulences dans l'art et dans la culture, la liberté, la subversion. Ces visionnaires tissent le réel et l'irréel ; ils surmontent leurs angoisses, le désarroi, parfois l'enfermement des prisons et des hôpitaux, l'aliénation, les troubles psychiques. Ils sont souvent des non-alignés, des contestataires permanents, des mutins, des dissidents ; ils résistent ; ils protestent et tiennent tête ; ils trouvent des sursauts, de nouvelles formes, des réveils.

Jakic (1932-2003) a eu une enfance difficile ; fils d'un prêtre orthodoxe du Monténégro, il est mal vu par les autorités communistes ; à Belgrade, il suit, le soir, des cours de dessin et de sculpture ; dans cette école, il trouve un refuge nocturne. Il entreprend ensuite la rédaction de sa longue autobiographie intitulée *Sans logis* ; ses dessins mêlent des événements réels et des terreurs imaginaires. À l'encre de Chine, il représente des géants qui dévorent les humains ; certains dessins minutieux sont longs de six mètres ; les monstres s'agrippent, pullulent. Il précise certains titres : *Dessin meurtrier* (1973), *Jours noirs* (1997), *Les forces du Mal* (1999). Ses figures seraient les cauchemars de la société contemporaine. En un *memento mori*, il inscrit : « *Ceci n'est pas une peinture mais une sédimentation de la douleur.* »

Né en 1966, Mora refuse d'entrer à l'Académie des Beaux-Arts. Il effectue son service militaire et reste réfractaire à tout règlement. Puis il peint une foule d'anges et d'âmes qui s'envolent vers un ciel jaune, ou bien les architectures célestes. Ou encore, une jeune fille flotte dans une atmosphère glauque : *Elle a perdu le contrôle* (1987).

Matija Stanicic (1926-1987) a travaillé comme femme de ménage chez certains artistes reconnus de Serbie. Elle meurt dans l'anonymat et on l'enterre dans une fosse commune. Après sa mort, on découvre ses peintures de 1976-1977. Elle peint son autoportrait, *Matija en robe de deuil* ; elle représente sur papier un cheval vert et un immense serpent cornu. Une œuvre s'intitule *Une sorcière* ; une autre peinture montre la rencontre de deux amoureux. Ivana Stanisavljevic (née en 1977) a été une athlète de haut niveau en course et saut en longueur. Issue d'une famille de sculpteurs, elle peint un *Château sur roues* (2003) ; ou bien elle invente *Une voiture* (2006) : le châssis est constitué par des corps humains nus avec des roues et un volant.

Né en 1975 à Skopje, Goran Stojcetovic étudie la peinture et la musique, mais en même temps il

« Saint George tuant le Dragon (46) », par Matija Stanicic (env. 1976-1977) MNMA

LES FORMES AGITÉES ET DÉCONCERTANTES DE L'APOCALYPSE BALKANIQUE

rejette l'autorité ; il subit l'addiction à l'alcool, les luttes de rues, les arrestations de la police. Puis, avec un autre artiste, ils entament une collaboration fructueuse ; et deux ans après, il organise des ateliers pour les orphelins. En 2015, il dirige un atelier d'art brut à la clinique psychiatrique de l'Académie médicale militaire de Belgrade. Milan Stanislavjevic (né en 1944), lui, sculpte des troncs noirs centenaires. Il dresse les aiglons, une autruche, un singe, un prophète austère, une main massive, un obélisque où s'unissent l'amour et la haine. Ces animaux hiératiques seraient les gardiens des temps préhistoriques, les messagers qui vont vers le futur, les esprits des civilisations perdues.

Barladeanu (né en 1946) crée de grands photogrammes ; il colle soigneusement des images de magazines ; il raconte des récits ironiques en des thèmes politiques et culturels ; il invente un imaginaire pop et surréaliste. Bosilj (1895-1972) peint les scènes bibliques, les légendes serbes en couleurs vives et joyeuses : *Miss Iliade* (1969), *Le culte des Mages* (1966), *Les cavaliers de l'Apocalypse* (1966), *Marc et l'Arabe aux trois têtes* (1968), *Deux créatures ailées* (1968). Sur les tableaux, les chevaux, les êtres monstrueux dansent et tournent.

Omca (né en 1981) peint les pieuvres, les serpents qui sont des paraphes, des yeux géants, les crânes, les jambes de femmes (avec des souliers rouges), un faune moustachu. Il s'inspire des miniatures médiévales et de l'art aborigène. Ses œuvres se nomment (selon lui) des « *mandalas pervers* » ; elles sont aussi cocasses…

Et tel autre créateur donne à voir saint Georges qui chevauche un éléphant jaune et qui tue le dragon diabolique.

Le Redoutable : une comédie italienne

Le dernier film de Michel Hazanavicius n'est pas vraiment un* biopic *consacré à Jean-Luc Godard, et pas davantage l'adaptation d'un « roman » (respectons le paratexte éditorial) signé Anne Wiazemsky (*Un an après*, Gallimard, 2015). Comme les précédentes productions de l'auteur des* OSS 117 *ou du très oscarisé* The Artist *– et à la différence notable de son dernier film, plus grave et d'ailleurs moins réussi (*The Search*) –, il s'agit à la fois d'une comédie et d'une réflexion ouverte sur l'art singulier de faire du cinéma. Première salve de l'hommage qui vient à Mai 68,* Le Redoutable *est une invite à la conversation, et tous y sont conviés : amis et ennemis, dinosaures et bébés, cinéphiles et esprits non prévenus.

par Marc Cerisuelo

Michel Hazanavicius
Le Redoutable
Avec Louis Garrel, Stacy Martin…
En salles

Soyons clair : Louis Garrel interprète *bien* – à tous les sens de l'adverbe – le cinéaste franco-suisse le plus connu du monde, au moment de la croisée des chemins. En 1967, un François Truffaut, qui est encore son ami, peut écrire de Godard avec malice et en référence à une déclaration fameuse de John Lennon : « *Jean-Luc est aussi célèbre que le pape, et juste un peu moins que les Beatles*. » En huit ans et quinze films, Godard aura durablement imposé sa marque, renouvelé codes et usages, concrétisé avec le plus d'ardeur les désirs d'une nouvelle vague française née de la cinéphilie et de la critique aux *Cahiers du cinéma*.

Une telle « gloire » repose cependant sur un malentendu teinté de méconnaissance : *À bout de souffle* reste le seul véritable succès public d'un cinéaste vraiment génial qui doit moins sa notoriété à ses œuvres (par ailleurs inégales entre elles) qu'à *l'effet* qu'il a produit sur le cinéma : audaces formelles et invention perpétuelle, mais aussi renouveau du personnel dramatique (Belmondo, Karina), humour, provocations, grande habileté médiatique – en un mot continuation de la critique par d'autres moyens, comme l'atteste la publication de ses œuvres complètes par Belfond en mars 1968 : *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard* est le premier pavé de l'année. De ce fait, pour reprendre un mot célèbre de Heinrich Heine, Godard a pris sans le savoir à l'avance le risque d'être seulement « *connu par sa notoriété* ».

À la fin de l'année 1967, au moment où commencent *Un an après* et *Le Redoutable*, Jean-Luc Godard est en crise depuis plus de deux ans, après la grande réussite de *Pierrot le Fou*, dixième film en forme de bilan qui le « ramenait à zéro », pour reprendre les mots du cinéaste. *Masculin féminin*, *Made in USA*, *La Chinoise* et *Week-end* marquaient sans conteste une forme de désœuvrement, un moment de suspension avant un nouveau départ vers le cinéma politique que Mai 68 allait cristalliser. C'est le temps du *refus de la couronne* (l'expression de Gérard Granel s'appliquait au Wittgenstein d'après le *Tractatus*) et de l'abonné absent : Godard abandonne le nom propre et le statut d'« artiste », il désire comme beaucoup d'autres se fondre dans le collectif et fonde dès 1968 le groupe Dziga-Vertov, qu'il animera notamment avec Jean-Pierre Gorin. Les films du groupe, de *Pravda* à *Vent d'Est* (où figure le fameux chiasme : « *ce n'est pas une image juste, c'est juste une image* »), en passant par *British Sounds*, *Luttes en Italie* et *Vladimir et Rosa*, avaient en leur temps toujours été refusés par les chaînes de télévision commanditaires et restent peu regardables de façon immanente. L'histoire s'acheva avec *Tout va bien* (1972), signé par les seuls Godard et Gorin, et le film ne fut pas vraiment compris par ceux qui attendaient le

© *Philippe Aubry/Les Compagnons du cinéma*

LE REDOUTABLE : UNE COMÉDIE ITALIENNE

« retour de Godard » ; les « auteurs » (malgré tout) avaient bien prévenu, en dépit de la présence de stars « de gauche » au générique (Yves Montand et Jane Fonda), en annonçant d'un slogan paradoxal : « un grand film décevant »… Mais le travail n'est jamais perdu et Godard (avec Anne-Marie Miéville) saura fort bien faire fructifier l'acquis de la période politique – notamment dans le primat du son sur l'image – au cours des décennies suivantes, les années vidéo et celles du retour au cinéma.

Ceci est en apparence une autre histoire. Mais *Le Redoutable* parle précisément de ce moment de basculement. Le film n'est pas très généreux avec le marxisme-léninisme brouillon du cinéaste, et encore moins avec une vision « véritablement historique » du moment, sec un peu, voire indigeste, mais gros de splendeurs à venir – ne citons que les *Histoire(s) du cinéma* (1988-1998). Il serait cependant bien ridicule de s'en prendre à Michel Hazanavicius – certains l'ont fait, c'était un peu inévitable – en arguant du crime de lèse-majesté, de populisme ou de reconstitution tape-à-l'œil. Une telle posture relève de la confusion des genres. On se trompe résolument d'objet si l'on ne considère pas le film comme une comédie, souvent féroce, presque toujours drôle et réussie, et parfois triste parce que le film, en cela fidèle au livre, respecte un canevas qui aboutit à la séparation des époux Godard. Du film émane une cruauté souveraine qui doit moins à Wilder ou Lubitsch qu'à Dino Risi et à son subtil dosage de comédie et de drame. On pense au *Fanfaron* ou au *Mattatore*, films de Risi où Vittorio Gassman avance avec morgue vers son destin drolatique et tragique. Si l'on note que le film est une coproduction franco-italienne, que la dernière partie est franchement transalpine (épisodes avec Bertolucci à Rome et Ferreri en Ligurie) et que les tubes de Celentano et autres délicieuses friandises sonores donnent leur tempo à toute la fin de l'histoire, la conclusion saute aux yeux : *Le Redoutable* est bien une comédie italienne.

Le regard ainsi orienté, le spectateur français comprend mieux l'outrance et l'exagération, le désir de pointer le ridicule, la satire de la politique et des intellectuels. Le personnage de Godard devient un type : le trouble provient de l'existence en un même lieu (le corps de Garrel-Godard) d'un référent historique et de l'objet de la satire, de Godard « lui-même » et de son idéal-type – tout se passe comme si, dans la comédie hollywoodienne, Preston Sturges lui-même avait joué à la place de Joel McCrea le rôle du cinéaste

© *Philippe Aubry/Les Compagnons du cinéma*

LE REDOUTABLE : UNE COMÉDIE ITALIENNE

dans *Les Voyages de Sullivan* (1941), autre moment essentiel de la satire métafilmique.

Le genre et la tonalité posés, l'amuseur Hazanavicius peut se complaire en toute liberté dans le pastiche. Les godardismes abondent et permettent au « suffisant spectateur » de retrouver la marque souveraine du libérateur des formes : on reconnait tour à tour le salon de Mme Expresso dans *Pierrot le Fou*, la tension nourrie à base de couvertures de romans policiers (comme dans *Une femme est une femme*), le bain de soleil de Bardot dans *Le Mépris*, les pauses dénudées (et en noir et blanc de rigueur) de Macha Méril dans *Une femme mariée*, les sous-titres d'*À bout de souffle* – particulièrement bien utilisés dans une scène du couple au petit déjeuner car ils révèlent les véritables pensées des personnages –, la reprise elle aussi détournée de la citation de *La Passion de Jeanne d'Arc* (C. T. Dreyer, 1928) dans *Vivre sa vie*. Ce dernier exemple, qui « fait parler » Antonin Artaud et Falconetti, rappelle aux spectateurs plus jeunes le savoir-faire en ces matières de l'auteur de *La Classe américaine* (alias : *Le Grand Détournement*), irrésistible version française, une sorte de *dub* halluciné, d'un montage d'extraits de films hollywoodiens. En dehors des citations d'œuvres spécifiques, Michel Hazanavicius renoue avec la tradition du pastiche en accumulant les plans « à la manière de » Godard : regards caméra avec adresses aux spectateurs, longs (très longs) travellings latéraux, chapitrages fantasques – le film s'ouvre, par exemple, sur ce titre : « Wolfgang Amadeus Godard », ce qui est loin d'être sot puisque l'âge limite de trente-cinq ans a été atteint par Godard au moment de *Pierrot le Fou*. Il suffit d'ailleurs de relire les textes et entretiens du cinéaste entre 1965 et 1968 pour saisir la réalité d'un tel état d'âme.

Donc, d'une part, Hazanavicius conforte la doxa (le premier Godard est le seul digne d'intérêt), mais, de l'autre, il ne présuppose d'aucune façon la connaissance de l'homme et de l'œuvre – il la procure. La saine ambivalence du propos apparaît nettement dans la composition du personnage par Louis Garrel : « à l'italienne », il est insupportable, arrogant, macho et ridicule ; mais il se révèle aussi très amoureux, sympathique et attachant (plus que son modèle ?), suffisamment masochiste pour reconnaître ses torts et ses excès. Le regard des amis intimes du couple, la styliste cinéaste Michèle Rosier, récemment disparue, et son compagnon, Jean-Pierre Bamberger, qui fut un proche de Gilles Deleuze, ce regard vaut souvent mieux qu'un discours, et c'est probablement dans les scènes où ils apparaissent qu'est le mieux « adapté » le livre précieux d'Anne Wiazemsky – mieux en tout cas que le personnage du gauchiste Jean-Jock, il est vrai déjà caricatural dans le « roman ». Le rôle d'Anne a été confié à Stacy Martin, actrice remarquée chez Lars von Trier (*Nymphomaniac*) et surtout dans *Taj Mahal* (2015) de Nicolas Saada. Conforme à la confession de la romancière, il est souvent mutique (il devait de toute façon être difficile d'en placer une) mais, une nouvelle fois, il ne semble guère utile d'évoquer le stéréotype de la femme-objet

ou de la créature. Le film utilise sans vergogne la plastique de l'actrice, mais il raconte surtout une forme d'affranchissement et sait retrouver la tonalité du *Mépris* (autre film italien) au sein d'un récit confié cette fois au personnage féminin ; on remarquera l'utilisation de *Im Abendrot* de Richard Strauss en « équivalence » de la partition de Georges Delerue quand tout va mal entre l'homme et la femme.

Quant à la politique, à l'engagement, au militantisme et aux événements de mai, leur représentation, elle aussi ambivalente, relève de la jouissance à montrer ce que l'on était trop jeune pour avoir vécu. Hazanavicius file en un *running gag* l'image de Godard aux lunettes cassées lors des manifestations (la première fois, ce fut en février 68 au cours des heurts pour le maintien d'Henri Langlois à la tête de la Cinémathèque), il force le trait dans les AG à la Sorbonne en accentuant la position anti-Israël de Godard (l'équivalence Juifs-nazis viendra plus tard dans l'œuvre et les propos du cinéaste), mais il attire derechef l'attention sur des positions qui, loin de renvoyer au révolu, ne demandent hélas qu'à rebondir au gré de l'actualité. En tout état de cause, l'auteur de *The Artist* reste un cinéaste comique et citationnel qui, à l'opposé du Godard de 1968, reste vigoureusement à l'intérieur de la maison-cinéma. Une des scènes les plus réussies du film montre en plan séquence fixe (autre figure godardienne) un retour calamiteux en automobile après le rideau tiré sur le festival de Cannes 1968 par Godard, Truffaut, Malle, Polanski et quelques autres seigneurs de moindre importance. Entassés dans l'habitacle – on circulait mal en ces temps de grève générale –, les principaux personnages assistent à une prise de bec entre Godard et son ami le critique Michel Cournot qui, bien sûr, comprend les raisons politiques, mais, tout de même, a du mal à renoncer à la projection de son premier film, sélectionné à Cannes… La séquence se clôt par la timide intervention du conducteur qui avoue candidement apprécier le cinéma car il aime qu'on « lui raconte des histoires ». Si Hazanavicius s'en était tenu à une telle « définition », le reproche de populisme aurait pu être évoqué ; mais le cinéaste sait conserver son sujet : l'ambivalence, l'hésitation entre les positions contraires, la coïncidence des opposés, apparaissent comme des valeurs qu'il partage avec Godard. D'où l'implacable logique du message final de l'homme qui est retourné à zéro : « *ce n'est pas parce que je me suis trompé que j'avais tort* ».

Des modernités musicales oubliées

Publié en anglais en 1974,* Experimental Music : Cage et au-delà*, bénéficie grâce aux éditions Allia d'une réédition magnifique, qui met à disposition un document majeur pour la compréhension des mouvements musicaux expérimentaux anglo-saxons des années 1950 et 1960, aujourd'hui méconnus et de plus en plus réduits à une performance plus proche de l'art contemporain que de la musique (la dernière représentation de Terry Riley à Paris en mai dernier s'est produite au centre Pompidou). Adressée prioritairement à un public déjà averti, la réédition de l'ouvrage de Michael Nyman devrait intéresser plus largement les curiosités pour la modernité intellectuelle, artistique et politique de l'Occident des cinquante dernières années dans laquelle* Experimental Music *comble de nombreuses lacunes et ouvre, plus de quarante ans après sa première parution, d'infinies perspectives.

par Pierre Tenne

Michael Nyman, *Experimental Music*
Éditions Allia, 2017, 25€

Parmi ce qu'on appelait autrefois les beaux-arts, la musique jouit presque seule d'un privilège étrange, celui d'échapper à un certain snobisme fasciné d'avant-garde. Combien de

DES MODERNITÉS MUSICALES OUBLIÉES

semi-habiles s'outragent d'entendre quiconque préférer Hugo à Joyce ou Rembrandt à Picabia ; puis arrêtent sans détour leur goût musical à Wagner, aux Beatles ou à John Coltrane ? Le mélomane moderniste de l'époque tient alors souvent du Vendredi qui, pensant trouver un frère dans ses pairs littéraires ou picturaux, découvre rapidement des Robinson sans scrupule de mépris face à ses goûts. Longue litanie de déictiques péremptoires : « ce n'est pas de la musique », « c'est inécoutable », « un enfant de quatre ans pourrait jouer cela » qu'il lui sera interdit de prononcer en lisant et contemplant d'autres avant-gardes, sauf à courir le danger d'une déchéance suprême :« être beauf », qui concerne visiblement moins les goûts musicaux que les autres.

Pour cette première raison qui est la moins salutaire de toutes, *Experimental Music* est déjà un bon samaritain nécessaire, qui fait se sentir moins seuls ces rares naufragés amateurs de musiques extrêmes. Mais cette belle réédition de l'ouvrage de 1974 apporte aussi les moyens de penser en profondeur cette particularité de la musique dans l'histoire artistique occidentale des deux derniers siècles, en témoignant de mouvements dont le récit a été largement oblitéré et transformé, pour introduire John Cage et consorts dans une catégorie où ils ne voulurent jamais être : celle de la conceptualisation et du jeu savamment esthète, celle de la performance plus que de l'œuvre d'art, celle de l'art contemporain qui commençait juste à poindre à l'époque. Ainsi de John Cage, évoquant sa fameuse pièce silencieuse (*4'33*), qui « *n'est pas une négation de la musique mais une affirmation de son omniprésence* », primauté de la « main » sur la « tête », recherche de continuité entre « l'Art » et la « Vie ».

La nature de témoignage de l'ouvrage se double ainsi de celle de capsule temporelle où l'on redécouvre dans leurs intentions premières les démarches de nombreux artistes et mouvements, dont la notoriété a été plus ou moins validée par les décennies postérieures. Michael Nyman se love au plus près de ces musiciens dont il est l'ami, au moment où il entame sa propre carrière de compositeur qui lui amènera plus tard une certaine célébrité en tant que compositeur des bandes originales de Peter Greenaway, Jane Campion, voire Patrice Leconte (*Monsieur Hire*). Cette proximité, cette amitié avec l'objet dont il est presque le premier à fournir la pensée écrite et l'histoire, donne toute sa force à *Experimental Music*, qui *a posteriori* fait autant figure de synthèse pour le futur de vingt ans de musiques que de manifeste pour le présent de ce qu'il s'est déjà passé.

Cette histoire aujourd'hui réservée à quelques passionnés peu nombreux infirme, bien évidemment, la somme astronomique des clichés accolés à ces musiques. La première est son affiliation à ce qu'on nomme improprement mais régulièrement le « classique contemporain », dont ces musiciens ont dénoncé, dans un militantisme souvent aussi politique qu'artistique, la dimension élitiste et cloisonnée. L'affirmation paraît évidente à mesure de la lecture, entamée par une préface éloquente de Brian Eno, qui sert implicitement de rappel des influences incommensurables exercées par ces musiciens sur le rock (notamment la scène de Canterbury et l'ensemble du rock progressif anglo-saxon), les musiques improvisées et de nombreux mouvements de jazz, l'électro et la house, le hip-hop récent jusqu'à la pop et à la variété internationale – voir le *drone* qu'honore Radiohead dans son chef-d'œuvre, *OK Computer*, qui doit tout à La Monte Young, à l'honneur dans l'ouvrage. La nécessité historique du livre près d'un demi-siècle plus tard est entre autres celle de rétablir la situation de ces musiques taxées hâtivement d'extrême intellectualisme et d'élitisme suprême. Cela, elles l'ont refusé et combattu en accusant la musique savante occidentale de s'y être trop systématiquement perdu.

Michael Nyman insiste ainsi longuement sur l'engagement politique et social de ces musiques, notamment dans leur versant anglais où trône la figure de Cornelius Cardew, dont la première carrière obéit à la quête éblouie d'une musique que tout le monde, n'importe quel « *innocent musical* » pourrait jouer, cherchant à démocratiser radicalement la musique qu'il regrette comme trop bourgeoise. Son militantisme à l'extrême-gauche se fond ainsi dans l'insurrection permanente de sa musique – ainsi que celle d'autres compositeurs amis : Morton Feldman, Gavin Bryars, Christian Wolff, Christopher Hobbs… – qui tente de s'affranchir de la partition par le dessin ou des dispositifs textuels, de la science musicale, pour retrouver la brutalité des intentions sonores, des hiérarchies orchestrales à travers la Scratch Music, véritable démocratie irrévocable qui fit en acte la démonstration des possibles de ces expérimentations. Moins évidente chez les compositeurs américains, la dimension

DES MODERNITÉS MUSICALES OUBLIÉES

éminemment politique de ces mouvements est au cœur de l'ouvrage, dressant le tableau d'une histoire esthétique engagée dans une révolte absolue, elle aussi affadie par l'institutionnalisation parfois grotesque des musiques savantes depuis la ferveur des trente glorieuses.

À la suite de John Cage, ces musiciens anglo-saxons cherchent à mettre en œuvre une musique qui soit tout autant une politique qu'un projet de société (l'histoire le condamnera à n'être qu'utopique), mais aussi une philosophie et une spiritualité. A ce titre, la définition aux contours forcément flous de cet objet étrange que sont les musiques expérimentales démontre à quel point ces musiciens ont découvert dans leur art une portée intellectuelle qui n'était pas réductible à un procédé discursif, ou pour le dire autrement, à un livre. Pionniers dans l'intégration de nouveaux médias (l'électronique, l'électro-acoustique, une exploration neuve et systématique du bruitisme), défricheurs de rencontres avec d'autres cultures (notamment asiatiques : le confucianisme, le taoïsme et dans une moindre mesure des éléments d'hindouisme), John Cage et consorts apparaissent, dix ans avant le free jazz de Chicago ou l'effervescence de 68, comme les premiers à avoir autant ouvert à tous les vents leurs pratiques artistiques. Les passages sur l'incroyable créativité du mouvement Fluxus ou sur les happenings novateurs du Black Moutain College sont parmi les plus savoureux du livre, et devraient fasciner tout lecteur curieux des premiers âges de ce qu'on qualifie aujourd'hui de noms barbares : interdisciplinarités, intermédialités, tous ces inter… La photo de famille de ces musiciens, trop souvent amputée, est ainsi restaurée avec l'ensemble de la parentèle, comme le montre l'aventure du Black Moutain College : Merce Cunningham y danse, les poètes Charles Olson et M. C. Richards représentent la poésie post-moderniste américaine, Robert Rauschenberg suspend ses toiles blanches, l'influence d'Artaud est revendiquée, et toutes les frontières proprement explosées.

Experimental Music s'impose indubitablement comme une nécessité pour amateurs et musicologues avertis, comme pour quiconque cherchera à comprendre la créativité insurgée de tous les arts expérimentaux de ces années. Son caractère de témoignage historique et partisan contribue à lui conférer cette force, quoiqu'il mette également en valeur ses limites, qui ont aussi leur intérêt historique. Michael Nyman trahit ainsi la détestation parfois viscérale de ces écoles anglo-saxonnes radicales pour leurs contemporains peut-être plus fameux, certainement plus institutionnels : ainsi de la musique concrète française (Pierre Henry et Pierre Schaeffer), du post-sérialisme d'un Boulez ou plus encore de l'école de Darmstadt bien connue à travers Stockhausen (un livre de Cardew s'intitule *Stockhausen au service de l'impérialisme*…). Ces attaques parfois violentes permettent une meilleure compréhension des musiques traitées dans l'ouvrage, héritières de Charles Ives et Erik Satie plus que du dodécaphonisme de la seconde école de Vienne, mais mériteraient un argumentaire plus conséquent et plus nuancé, qui n'a à notre connaissance jamais été fourni par la suite. D'autant que Nyman oublie des mouvements majeurs dans l'histoire des musiques contemporaines – notamment la musique spectrale française qui avait déjà entamé son long périple alors, avec Gérard Grisey et Tristan Murail – qui rejettent plus encore sa pensée vers le manifeste artistique et les biais qui y sont attachés. Mais le premier obstacle rencontré à la lecture du livre reste celui qui s'attache toujours aux musiques dont il traite, c'est-à-dire leur difficulté d'accès. Si les chapitres de définition et de récit historique s'habillent d'un potentiel de fascination et d'accessibilité presque universel, la seconde partie de l'ouvrage creuse un sillon très musicologique et technique qui rebutera les lecteurs les moins prévenus.

Le magnifique travail bibliologique des éditions Allia invite à mesurer ces derniers griefs, tant le plaisir de la lecture est sublimé par l'objet magnifique de la précieuse et discrète maison de Gérard Berreby, dont la récente série de publications consacrées à ces sujets est d'une utilité capitale pour le public français. Un travail providentiel, qui permet de restituer un témoignage essentiel sur ces musiques dont on ne répètera jamais assez à quel point elles cristallisèrent des siècles de musiques et d'art pour en délivrer les infinis possibles aux générations postérieures. Indubitablement adressée à un public déjà averti, il faut croire avec conviction que la réédition d'*Experimental Music* touchera d'autres contrées, et participera à rétablir la musique dans ses foyers où elle ne tient jamais en place ; mais où les semi-habiles n'oseront plus décréter hâtivement la nullité définitive des œuvres de Terry Riley ou Steve Reich. Peut-être même les écoutera-t-on.

Aux lisières du monde théâtral

Marie Étienne, qui a accompagné Antoine Vitez, d'abord au Théâtre des Quartiers d'Ivry puis au Théâtre national de Chaillot revient, dans un livre extrêmement sensible, sur ces années, intimes et politiques, passées aux côtés du grand homme de théâtre. Entre les actes d'un « Journal augmenté ».

par Shoshana Rappaport-Jaccottet

Marie Étienne
En compagnie d'Antoine Vitez, 1977-1984
Hermann, 322 p., 25 €

« *En fréquentant Antoine Vitez, j'ai peu à peu compris qu'écrire sur le théâtre (qu'écrire en général) c'était aussi traduire, tenter de faire passer dans l'abstraction des mots le divers foisonnant du réel, parcourir à nouveau mais dans le sens inverse la trajectoire des comédiens et du metteur en scène, qui eux sont partis du texte écrit par un auteur et l'ont incarné, mis en chair et en gestes pour le donner à voir, à entendre, sur une scène* », note trente ans plus tard Marie Étienne, qui a accompagné l'homme de théâtre, d'abord au Théâtre des Quartiers d'Ivry, puis au Théâtre national de Chaillot.

Antoine Vitez était un homme d'engagements, d'actions, doublé d'un pédagogue exigeant que passionnait le « roman du théâtre ». Dans un ouvrage bicéphale, Marie Étienne restitue d'abord une parole, subversive, dérangeante, celle d'Antoine Vitez, qui apparaît comme le terreau d'un laboratoire d'idées, et d'une pratique mouvante de formes poétiques. Elle cherche ensuite à rendre compte d'une expérience singulière, subjective : celle de son passage, comme secrétaire générale dans la vie d'un théâtre, là où s'expose, également, l'envers du quotidien « magnifié », voué à l'art, mais rude et concret à la fois.

À sa façon, Marie Étienne assiste « au dépeçage de la réalité », au « dé-tissage », au « dés-enchevêtrement » du texte, certes à l'aune de la complexité du travail théâtral tel que le concevait Vitez. Elle permet de saisir l'armature d'une programmation, ou les correspondances des œuvres entre elles. Elle raconte longuement les répétitions de *Bérénice*, du *Partage de midi*, de *Hamlet*, de *Faust*, du *Tombeau pour cinq cent mille soldats*, de *Falsch*, de *La mouette*, entre autres, avec une attentive fidélité.

Elle interroge la patiente figure de Nina, la survivante qui accroît sa force spirituelle selon Tchekhov, quel que soit son lot de solitude, voire de souffrances endurées. « *Nina debout, inclinée vers le sol comme en prière, en pleurs ou en méditation*. » Nina sait qu'elle est autre : « *Je fais des promenades à pied, je marche sans fin, et je pense…* » « *S'accomplir n'est qu'un rêve (qu'on joue sur scène ou qu'on écrive), mais grâce à lui on n'a plus peur.* »

Marie Étienne décrit les exercices proposés, l'attention au détail, l'ampleur de l'interrogation, la richesse des perspectives, les variations du jeu, l'invention du travail réflexif, toujours en devenir, entre Vitez et ses acteurs. Elle nomme les acteurs impliqués, leurs réserves également. Elle annote les mises en scènes, les commentaires, les consignes d'Antoine Vitez – pour autrui comme pour elle-même, en observatrice aguerrie, en interlocutrice pointilleuse, mélangeant les genres, « *pour obtenir, si c'est possible, pluralité et cohérence* ».

Ce dessein de précision, auquel s'associe une voix poétique intérieure, donne à ce journal en vrac une dimension rêveuse, réflexive, didactique, qui retient l'attention du lecteur. Marie Étienne écrit « entre les fentes », mettant à profit les pauses, en archiviste de l'âme. « *Ni sur l'école, ni sur les mises en scène mais sur tout à la fois : les couloirs, les coulisses, les bureaux et les gens – souriants, hargneux, courbés*. »

En compagnie d'Antoine Vitez offre ainsi une manière captivante d'être au monde. C'est la relation approfondie d'un univers particulier, en réduction, ouvert aux autres, aux choses, aux événements dans la proximité et la distance choisies.

Un vrai spectacle populaire

À la Cartoucherie de Vincennes, dans l'accueillant théâtre de l'Épée de Bois, René Loyon met en scène* Les noces de Betia *de Ruzante. Il offre le plaisir rare de voir une pièce ancienne, quasiment inconnue, représentative d'un répertoire véritablement populaire, alors que les programmations, payant tribut aux siècles passés, se cantonnent trop souvent aux mêmes noms et aux mêmes titres, les plus célèbres.

par Monique Le Roux

Ruzante
Les noces de Betia
Mise en scène de René Loyon
Théâtre de l'Épée de Bois
Jusqu'au 15 octobre

Ce spectacle constitue l'aboutissement d'un long parcours. En 2011, les éditions Circé avaient publié la traduction, par Claude Perrus, du texte écrit en padouan, dialecte dérivé de la langue vénitienne, et en vers, « *traduction pensée pour la scène* », selon les termes de son auteure, universitaire à la fois rigoureuse et familière des exigences de la représentation. En mai 2014, la manifestation « Traduire/transmettre », organisée pour la cinquième fois à l'Atalante, en collaboration avec la Maison Antoine Vitez, Centre international de la traduction théâtrale, se consacrait à l'Italie. Elle s'était ouverte par une soirée où René Loyon avait dirigé la lecture de la pièce, puis participé à un débat avec Ginette Herry et Claude Perrus sur « la langue théâtrale et les langues et dialectes italiques ». Beaucoup de participants découvraient le texte, même si le nom de l'auteur leur était connu, plus souvent qu'Angelo Beolco, Ruzante ou Ruzzante, à la fois son pseudonyme d'acteur et le nom de son personnage principal, récurrent.

L'œuvre a connu une fortune singulière, victime de la censure à partir de la Contre-Réforme. Dans son propre pays, sa première édition complète date de 1967 ; la précédente, de 1607, avait été sévèrement expurgée. En France, Maurice Sand lui avait consacré une étude dans *Masques et bouffons* et en avait fait jouer à Nohant des extraits, en dialecte berrichon. En 1925-1926 seulement, Alfred Mortier, dans sa thèse, *Un dramaturge populaire de la Renaissance italienne, Ruzzante*, traduisit l'ensemble de ses pièces, dont la deuxième, qu'il datait de 1517-1520 environ et présentait comme *La comédie sans titre*, maintenant intitulée *Les noces de Betia*. Le nom de Ruzante revient à chaque époque où se manifeste le souci d'un répertoire populaire. En 1997, dans son discours de réception pour le prix Nobel de littérature, Dario Fo parla de « *son plus grand maître avec Molière* ». Dans sa préface à trois autres pièces, traduites par Claude Perrus : *Parlerie de Ruzante qui de guerre revient*, *Bilora*, *La Moscheta*, il écrit : « *un auteur comique et satirique souvent irrévérencieux, qui aimait se moquer de tous, seigneurs et cardinaux aussi bien que des vilains. Avec ces derniers, toutefois, il faisait preuve d'une affectueuse solidarité qui venait de sa condition de bâtard, fils d'une paysanne* [*in* Ruzante, *Théâtre*, Dramaturgie, 2002.] ».

Du Théâtre populaire de Lorraine au Centre dramatique national de Franche-Comté qu'il a dirigé, René Loyon a mis en scène aussi bien les pièces du répertoire que des textes contemporains. Dans le programme du spectacle, qu'il présente avec sa compagnie R.L., il justifie cette fois son choix par une précaution quelque peu superflue : « *En ces temps inquiétants qui sont les nôtres, il pourrait paraître incongru de s'intéresser à Ruzante, un auteur de comédies un peu perdu de vue aujourd'hui. Mais ce serait méconnaître la force de transgression et la liberté de ton inouïe qui s'expriment chez ce singulier acteur de la Renaissance italienne qu'était Ruzante.* […] *Quand de nouveau nous assaillent les intégrismes en tout genre, cette joyeuse irrévérence, ce tir de barrage tout azimut contre l'esprit de secte fait du bien au corps et à l'âme* ». Il a adapté le texte en vue de deux heures environ de représentation, usant des suggestions de Claude Perrus dans son édition : « *Toute mise en scène devrait pratiquer de*

© *Nathalie Hervieux*

UN VRAI SPECTACLE POPULAIRE

larges coupures, élaguer quelques répétitions inutiles et quelques plaisanteries. »

Cinq actes s'avèrent nécessaires pour que Betia finisse par accepter d'épouser Zilio, fou de passion pour elle dès sa première apparition, mais trop pauvre, ou plutôt de conclure « *un ménage à quatre* », même à cinq. Les deux premiers actes développent longuement des échanges sur l'amour : parodie des débats littéraires destinée aux amis du commanditaire, le riche gentilhomme propriétaire des domaines dont Ruzante était l'intendant. Dans le programme, la dramaturge Laurence Campet commente ainsi « *ce goût pour la palabre. Œuvre-foutoir, œuvre-monde, où il s'agit précisément de refaire le monde, de palabrer sans fin de l'amour et du mal d'amour, du désir impérieux, de la jouissance dans laquelle oublier les douleurs du corps. Les paysans de Beolco vivent un monde rude et violent, ravagé par les guerres, où déjà l'argent fait figure de remède universel et où, pour les pauvres, les mots sont la seule richesse* ».

Dans sa traduction, en vers irréguliers, Claude Perrus a exclu l'argot comme le parler paysan ; mais elle dit faire des emprunts à divers patois et à Rabelais, sans rien édulcorer de la crudité du langage. René Loyon a rendu parfois cette langue plus accessible, mais il n'imite pas les joutes verbales d'aujourd'hui. Dans sa mise en scène, il évite aussi bien la reconstitution que l'actualisation. Il a choisi des costumes discrètement contemporains qui suggèrent des écarts de condition dans ce monde rural, entre, par exemple, l'ouvrier agricole Zilio et le propriétaire, le Père Scati. Ce rôle, fusionné avec celui de l'aubergiste, est interprété par Yedwart Ingey, seul avec Marie-Hélène Peyresaubes (la mère de Betia) à appartenir à une autre génération que celle des jeunes acteurs. Ceux-ci, Charly Breton, Maxime Coggio, Titouan Huitric, Olga Mouak, Lison Rault, s'investissent dans un jeu physique, parfois violent, dans une adresse frontale au public. Avec une belle vitalité, les corps se déploient à travers un espace quasiment nu, dans la grande salle de l'Épée de Bois, qui convient parfaitement au spectacle, avec son sol pavé et son mur de pierre au loin. Si trois arcades suffisent à dessiner l'entrée des maisons, indiquées dans les didascalies, les lumières de Jean-Yves Courcoux, elles, contribuent largement à modifier les ambiances, de la scène de désespoir amoureux à la bastonnade farcesque. Le nom de Ruzante reste indissociable du théâtre populaire ; René Loyon a réussi un spectacle pleinement populaire, au sens noble du terme.

Paris des philosophes (25)

Les cours de Vincennes

« Les enfants ont des yeux si profonds, que parfois Ils cherchent vaguement la vision des bois. »

Victor Hugo, « Le poème du Jardin des Plantes », dans *L'art d'être grand-père.*

par Jean Lacoste

« Nous n'irons plus au bois… » Qu'on arrive en métro par la ligne 1 ou par le bus 86 qui conduit à Saint-Mandé, on entre, au sud du château de Vincennes, dans le bois dit de Vincennes : une modeste « déterritorialisation » pour cette 25e et ultime déambulation, puisqu'en fait nous sommes toujours à Paris, dans une extension du 12e arrondissement.

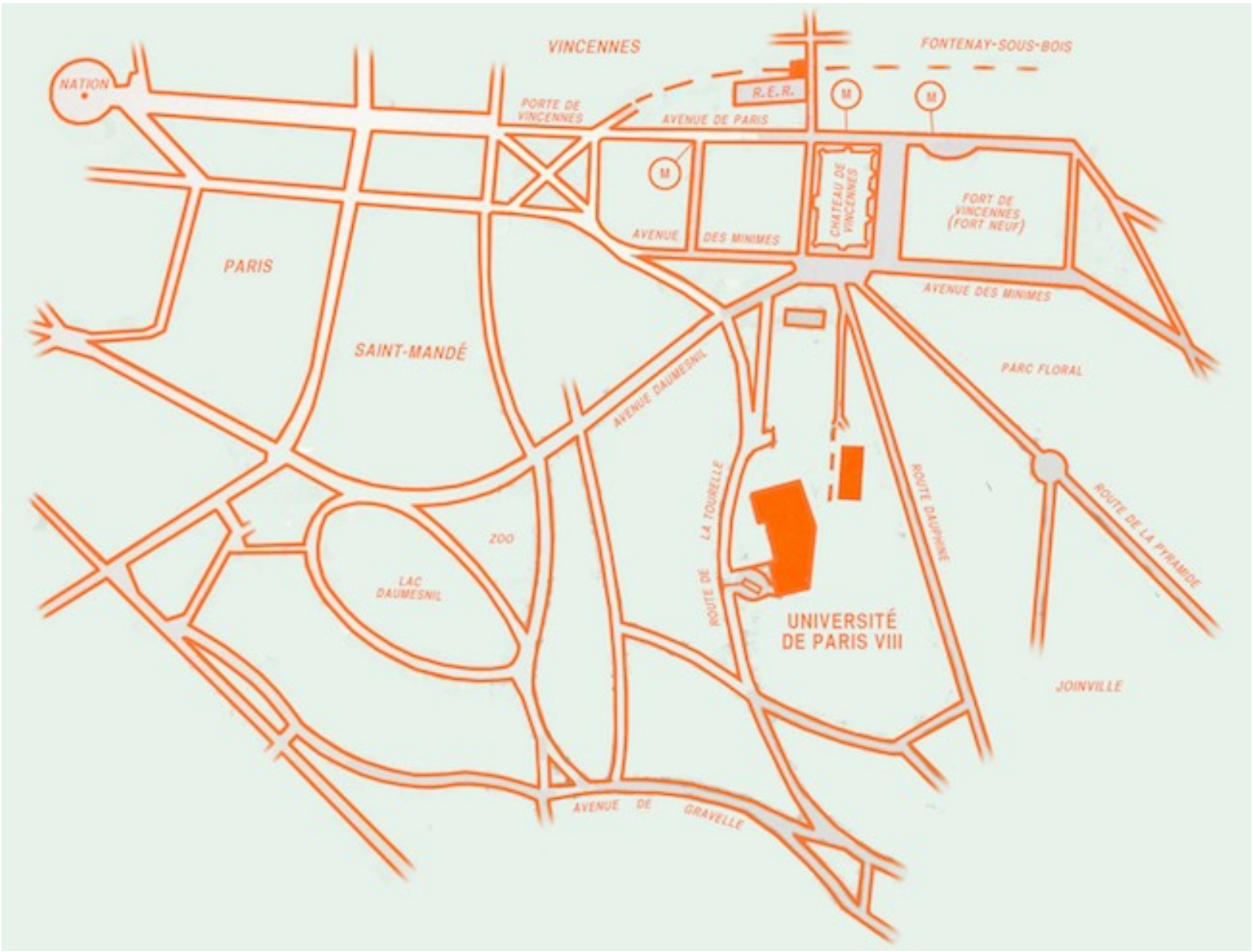
Entre l'Allée royale et l'avenue du Polygone s'étend aujourd'hui un terrain nu, une « terre gaste », un *waste land* ; la présence d'un centre équestre ne rappelle en rien que ce lieu fut pendant quelques années (de 1968 à 1980) le foyer le plus brillant de la philosophie française, sous les espèces en particulier de ce qu'on appelle la *French Theory*. Depuis longtemps, les pelleteuses ont effacé jusqu'à la trace de cette étonnante période, où les « rhizomes » et mille fleurs prospéraient.

Si les activités ordinaires, sportives ou nocturnes, du bois de Boulogne ne se prêtent qu'indirectement à la philosophie, le bois de Vincennes pourrait en effet s'enorgueillir d'avoir un temps abrité ce « Centre universitaire expérimental » qui a fait date dans l'histoire intellectuelle et politique de la France. Après les « événements » de Mai 68, Edgar Faure, l'intelligent et habile ministre de l'Éducation nationale, après avoir, avec brio, analysé dans un discours devant le Sénat, le 24 juillet 1968, la « crise de civilisation » qui avait frappé le pays, prit l'initiative de créer dans sa loi d'orientation du 12 novembre 1968 une institution universitaire expérimentale à Paris, au bois de Vincennes, sur un terrain loué pour dix ans à la Défense.

Extrême modernité de la pensée, radicalité ? Le geste rappelait (pouvait rappeler…) la sécession d'Abélard quittant les écoles de la cathédrale Notre-Dame pour enseigner la dialectique sur les hauteurs de la rive gauche, dans un rassemblement agité d'étudiants gyrovagues **[1]**. Il y eut vite une légende noire de Vincennes, avec les AG tumultueuses, les interruptions maoïstes ou « schizophréniques » (Deleuze), l'alternance des occupations et des évacuations, les insultes, les tags et les tracts, une dégradation progressive du lieu. Mais aussi mille innovations pédagogiques, une ouverture considérable aux non-bacheliers, aux étudiants étrangers ou salariés, aux non-philosophes, architectes, cinéastes, linguistes **[2]**. Chacun y trouvait ce qu'il apportait.

Peut-être est-ce Gilles Deleuze qui a incarné avec le plus de fidélité le « génie du lieu ». Le département de philosophie créé à l'automne 1968 au sein du centre a certes eu d'illustres parrains : Michel Foucault, le maître d'œuvre, François Châtelet, l'organisateur, Michel Serres, Alain Badiou, Jean-François Lyotard, René Schérer, etc. Mais quand Deleuze arrive à Vincennes, en 1970, Foucault, qui l'a recruté, a rejoint pour sa part le Collège de France ; Deleuze accompagnera l'université Paris VIII à Saint-Denis, lors du transfert imposé de 1980.

Deleuze sera le dernier des philosophes à faire l'objet de nos déambulations, comme pour saluer une certaine forme de pensée au fond professorale, à la fois « hors les murs » et dans l'institution, et pour rendre hommage une dernière fois à la figure du « prof de philo » (ce qu'il est finalement resté). Il est pourtant, socialement, plutôt un enfant des beaux quartiers : il est né, en 1925, avenue de Wagram et s'est donné la mort avenue Niel, au n° 84, dans le 17e arrondissement. C'est là qu'en 1995 il s'est jeté dans le vide ; il ne pouvait presque plus respirer, séquelle d'une tuberculose contractée jadis, en Normandie, pendant la guerre. Un suicide qui est un geste paradoxal d'affirmation de la vie : rien n'est plus étranger à ce lecteur de Spinoza que le « *viva la muerte* »



PARIS DES PHILOSOPHES (25)

des fascistes espagnols. Son frère aîné, Georges Deleuze était, quant à lui, entré en résistance alors qu'il préparait Saint-Cyr au lycée Carnot : arrêté, déporté, il est mort en route vers un camp de concentration en 1944. Chaque année, une cérémonie d'hommage est rendue au lycée à ce frère héroïque, et l'exemple de cet aîné fut peut-être par la suite un peu lourd à porter pour le penseur des « lignes de fuite ». Mais écartons tout roman familial ! Ce serait un comble. Revenons au philosophe et à sa carrière parisienne.

Après un poste à Lyon, Deleuze a emménagé l'été 1970 au 1 bis, rue de Bizerte, aux Batignolles, « *un appartement bizarrement silencieux près de la fourmillante place Clichy* » écrit-il à Pierre Klossowski **[3]**. Peu voyageur, ce penseur du nomadisme sera enterré à Saint-Léonard-de-Noblat, dans le Limousin. Mais Deleuze à Vincennes ? Ce décentrement vers l'Est parisien a peut-être représenté une libération pour lui. Une véritable « ligne de fuite ».

Les cours tels qu'ils sont (mal) enregistrés, comme les entretiens ultérieurs avec Claire Parnet (*L'abécédaire de Gilles Deleuze*), ont conservé sa voix prenante, séduisante, toujours menacée, semble-t-il, d'essoufflement : « l*e style, c'est arriver à bégayer dans sa propre langue* » **[4]**; après avoir cherché le mot précis, la bonne métaphore, la pensée, enfin délivrée, se déploie en volutes et plissements baroques, au milieu d'un public serré autour de lui comme autour d'un maître médiéval. Il semble mettre son auditoire dans la confidence, le rendre complice en lui faisant partager sa vision originale de l'histoire de la philosophie (Leibniz, plutôt que Hegel, un « saltimbanque » !) et son « empirisme

transcendantal », autrement dit la conception selon laquelle la philosophie n'est pas faite pour « réfléchir sur n'importe quoi » mais doit être création et invention de nouveaux concepts.

Il dira dans *Pourparlers* ce qu'ont été ses cours : « *Les cours ont été une partie de ma vie, je les ai faits avec passion*. […] *C'est comme un laboratoire de recherches : on fait cours sur ce qu'on cherche et pas sur ce qu'on sait*. *Il faut préparer longtemps pour avoir quelques minutes d'inspiration*. […] *Les cours, c'est une sorte de* Sprechgesang, *plus proche de la musique que du théâtre*. […] *rien ne s'oppose en principe à ce qu'un cours soit un peu comme un concert rock* ». Avec cet aveu : « *professeur, je voudrais arriver à faire un cours comme Dylan organise une chanson* **[5]** ». En producteur plutôt qu'en auteur.

Il revient notamment dans *Pourparlers* sur les cours de Vincennes : « *Il faut dire que Vincennes (et ça a continué quand nous avons été violemment transférés à Saint-Denis) réunissait des conditions exceptionnelles*. *En philosophie nous refusions le principe de "progressivité des connaissances" : un même cours s'adressait à des étudiants de première et de énième année, des étudiants et des non-étudiants, des philosophes et des non-philosophes, des jeunes et des vieux, et beaucoup de nationalités*. » Une pluridisciplinarité en acte : « *Il y avait toujours de jeunes peintres ou musiciens, cinéastes, architectes qui montraient une grande exigence de pensée*. *C'étaient de longues séances, personne n'écoutait tout, mais chacun prenait ce dont il avait besoin ou envie, ce dont il avait quelque chose à faire, même loin de sa discipline* ». La relation avec le professeur n'était plus guère celle de la vieille Sorbonne avec ses mandarins en toge : « *Il y a eu une période d'interventions directes, souvent schizophréniques, puis est venu l'âge des cassettes, avec des gardiens de cassettes, mais même là des interventions se faisaient d'une semaine à l'autre, sous forme de petites notes parfois anonymes* **[6]**. » Il ajoute : « *Je n'ai jamais dit à ce public ce qu'il avait été pour moi, ce qu'il m'avait donné*. »

C'est dans ce no man's land parisien que s'achèveront nos déambulations. Ont-elles suffisamment mis en évidence la manière dont l'institution – car la philosophie a trop d'ancienneté pour ne pas être à sa manière une institution – est travaillée de l'intérieur par cette « multiplicité » dont parle Deleuze, cette dispersion, cette « déterritorialisation » ? Pour l'auteur de *L'Anti-Œdipe* **[7]**, il s'agissait de « tracer des lignes de fuite », autrement dit de partir, de trahir, de s'évader, de délirer, de créer, dans un « voyage immobile » comparable à celui des nomades. D'expérimenter sans fantasme ni interprétation, ni passé ni avenir, bref de devenir vivant. Les Français, dit-il, aiment trop les arbres avec leurs racines et leur couronne, pensent trop selon les bornes, les cadastres et les sillons. L'enracinement et l'origine. Moins radicales et plus ambiguës, nos brèves déambulations historiques tendent à montrer, qu'on le veuille ou non, que la philosophie a des territoires qu'elle occupe de longue date et d'où elle s'efforce régulièrement de sortir par des ruptures institutionnelles et des sécessions créatrices. Mais le « génie du lieu » s'impose en philosophie, comme à Montmartre la mémoire du plaisir et du crime **[8]**…

1. **Voir la « déambulation » sur le « Petit Pont ».**

2. **Nombreux documents dans Jean-Michel Djian (dir.), *Vincennes : Une aventure de la pensée critique*, Flammarion, 2009.**

3. **Gilles Deleuze, *Lettres et autre textes*, édition préparée par David Lapoujade, Minuit, 2015, p. 60.**

4. **Gilles Deleuze et Claire Parnet, *Dialogues*, Flammarion, 1977, p. 10.**

5. **Gilles Deleuze, *op. cit.*, p. 15. Deleuze cite « 11 Outlined Epitaphs » dans lesquels Dylan se défend de l'accusation de plagiat.**

6. **Gilles Deleuze, *Pourparlers* (1972-1990), Minuit, 1990, p. 190.**

7. **Deleuze a dit ce qu'il devait à Félix Guattari. Cf. François Dosse, *Biographie croisée de Deleuze et Guattari*, La Découverte, 2007.**

8. **Louis Chevalier, *Montmartre du plaisir et du crime*, Robert Laffont, 1980.**