

EN

Numéro 45
du 6 au 19 décembre 2017



LA SYRIE EXISTE



Numéro 45**Résistance et existence**

Le numéro 45 d'EaN se réjouit d'accueillir un article, d'une ampleur inusitée, de Catherine Coquio, qui associe dans une « constellation » trois ouvrages qui, sous des formes complémentaires, visent à rendre compte de la tragédie qui se déroule en Syrie.

Il s'agit tout d'abord du livre de Justine Augier, prix Renaudot de l'essai pour *De l'ardeur*, l'histoire de l'avocate Razan Zeitouneh, véritable « Antigone syrienne » qui aura été l'incarnation du mouvement révolutionnaire laïc et démocrate, enlevée en décembre 2013 et aujourd'hui disparue.

Deux autres livres, l'un de Yassin Al Haj Saleh, une figure de la dissidence, ancien détenu des prisons de Hafez el Assad (le père...), et l'autre, *À l'Est de Damas*, de Majd al Dik, un jeune activiste engagé dans l'humanitaire et qui découvre la lecture en même temps que l'horreur, complètent le bouleversant panorama de cette convulsion géopolitique.

Face à la violence insensée du régime syrien et de ses soutiens, grande est la tentation du découragement. À quoi servent la littérature et ses jeux impuissants ? Catherine Coquio ne peut se résoudre à ce défaitisme, elle veut témoigner de ces crimes, pour l'histoire, pour empêcher (qui sait ?) Bachar el Assad (et d'autres !) de dormir paisiblement dans l'oubli de leurs crimes. Plusieurs manifestations dans le cadre d'un cycle « Syrie » doivent prolonger cette réflexion, au Centre Pompidou et à l'université Denis-Diderot, du 9 au 17 décembre.

Mais l'époque est sombre. Blaise Cendrars, dont Maurice Mourier salue avec chaleur l'édition des « œuvres romanesques » dans la Pléiade, n'aurait-il pas, finalement, en vérité saisi « *l'esprit de l'époque* » avec son *Moravagine* de 1926, psychopathe misogyne évadé de l'asile, meurtrier sans mobile, éventreur de petites filles, qui affole l'Europe et l'Amérique de ses crimes, accompagné de son psychiatre, Raymond...

Il semble même que se pose aujourd'hui, à nouveaux frais, l'éternelle question de l'homme et de la femme, des rapports de domination et de séduction. Dominique Goy-Blanquet retourne aux sources avec le livre ambitieux de Stephen Greenblatt sur Adam et Ève (« *médiatrice de malheur...* ») tandis que Sonia Dayan-Herzbrun évoque la relation mélancoliquement amoureuse entre Edward Said et Dominique Eddé, d'Orient en exil. Qu'avons-nous fait du jardin d'Éden ?

La littérature par sa seule présence peut aussi incarner un esprit de résistance ; c'est elle qui défend le mieux cette existence individuelle, dans sa frivole fragilité, que tous les régimes totalitaires veulent mobiliser et détruire avec une constance qui interroge.

Une existence qui s'attache souvent à un lieu, comme ligne de défense : « *les lieux sont presque aussi importants que les personnages* », suggère Jean Echenoz dans le long entretien qu'il a donné à Mehdi Alizadeh à l'occasion de l'hommage de la BPI de Beaubourg, qu'il s'agisse par exemple de la rue de Rome et du parc Monceau à Paris pour lui, ou de la Vienne « *avant la nuit* » de Robert Bober, présentée par Norbert Czarny. Des lieux de mémoire, divers mais nécessaires.

J. L., 6 décembre 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 Pieller, Michel Plon, Marc Porée, Jean-Yves Potel, Hugo Pradelle, Dominique Rabourdin, Georges Raillard, Shoshana Rappaport-Jaccottet, Steven Sampson, Gisèle Sapiro, Catriona Seth, Christine Spianti, Jean-Luc Tiesset

In memoriam Pierre Pachet, Agnès Vaquin

Numéro ISSN : 2491-6315

Responsable de la publication

Association En attendant Nadeau

Correction

Claude Grimal, Gabrielle Napoli

Secrétaire de rédaction

Hugo Pradelle

Contact

info@en-attendant-nadeau.fr

Édition

Raphaël Czarny

Lettre d'information

newsletter@en-attendant-nadeau.fr

LITTÉRATURE**p. 4 Constantin Alexandrakis**

Deux fois né
par Romy Sánchez

p. 6 Robert Bober

Vienne avant la nuit
par Norbert Czarny

p. 8 Blaise Cendrars en Pléiade

par Maurice Mourier

p. 11 Pascal Convert

Conversion
par Roger-Yves Roche

p. 13 Entretien avec Jean Echenoz

propos recueillis
par Mehdi Alizadeh

p. 21 Anne F. Garréta

Dans l'béton
par Yaël Pachet

p. 24 Cahier de l'Herne Pierre Michon

par Jean Lacoste

p. 28 Ray Bradbury

La solitude est un cercueil
de verre

Lawrence Block Tue-moi
par Alain Joubert

p. 31 Piedad Bonnett

Ce qui n'a pas de nom
par Christian Galdón

p. 33 J. M. Coetzee

L'éducation de Jésus
par Tiphaine Samoyault

p. 35 Stefania Giannotti

Troppo sale.
Un addio con le ricette
par Anna Colao

p. 37 Srdjan Valjarević

Journal de l'hiver d'après
par Gabrielle Napoli

p. 39 David Vann

L'obscur clarté de l'air
par Sébastien Omont

p. 41 Jean Ristat

Ô vous qui dormez
dans les étoiles enchaînés
par Gérard Cartier

IDÉES**p. 43 Umberto Eco**

Chroniques
d'une société liquide
par Maïté Bouyssy

p. 46 Dominique Eddé

Edward Said,
le roman de sa pensée
par Sonia Dayan-Herzbrun

p. 48 Tom Wolfe

Le règne du langage
par Santiago Artozqui

p. 50 Stephen Greenblatt

Adam et Ève
par Dominique Goy-Blanquet

p. 53 Arlette Jouanna

Montaigne
par Pierre Tenne

p. 55 Niki Giannari et Georges Didi-Huberman

Passer quoi qu'il en coûte
par Ulysse Baratin

p. 57 Jacques Rancière

Les bords de la fiction
par Marc Lebiez

p. 60 La Syrie existe

par Catherine Coquio

ARTS & CHRONIQUES**p. 69 Gilbert Lascault**

Saveurs imprévues et secrètes
par Christian Limousin

p. 74 Jean-Paul Civeyrac

Rose pourquoi
par Éric Loret

p. 76 Léonor Serraille

Jeune femme
par Roger-Yves Roche

p. 78 Falk Richter Ivresse(s) Thomas Bernhard

Maîtres anciens
par Monique Le Roux

p. 80 Notre choix de revues (9)

par En attendant Nadeau

p. 76 Suspense (14)

par Claude Grimal

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](#).

Grec, et après ?

La recherche du père inconnu, la quête de soi et la Grèce de l'Antiquité à nos jours : des thèmes répétés, rebattus, rabâchés ? Pas épuisés pourtant, puisque Constantin Alexandrakis en fait le cœur de son premier ouvrage, Deux fois né, une autobiographie électrisante qui transporte de l'Olympe au Mexique chamanique en passant par un dispensaire de solidarité de Thessalonique.

par Romy Sánchez

Constantin Alexandrakis

Deux fois né

Verticales, 304 p., 20,50 €

Dans un monologue intérieur poétique et anxieux, Constantin Alexandrakis explore les plis et les replis de la découverte de ses racines, d'un pays et d'une dimension de soi jusque là dououreusement enfouie. L'auteur tient son nom à consonance hellène d'une grand-mère jet-setteuse chroniqueuse : « *elle se retrouve envoyée spéciale de Paris Match à la cour de Paul I^{er}, roi des Hellènes (sic). J'imagine qu'elle donne dans le peuple. D'après ma mère, elle est copine avec le roi.* » Granny passe donc sa jeunesse sur les yachts de la Grèce glamour, et donne naissance, entre têtes couronnées et haras de luxe, à la mère du narrateur. Enfant délaissée née d'une amourette avec un acteur grec, Claire-Hélène Alexandrakis dérive entre l'Attique et la Bourgogne, jusqu'à tomber enceinte d'un monteur de la télévision nationale hellène. à son fils, elle dira d'abord que son père est un grand type sur une photo, un aventurier perdu dans la jungle guyanaise. Avant de trouver une autre réponse : « *Je me dis bon, ben, il est mort. Et... ah oui ! elle me raconte qu'il est mort [...] en glissant sous une cascade* ». Et puis en fait non. Elle finit par lui livrer les maigres indices qui forment le début de cette enquête : le Géniteur est un Grec, qui répond au nom de Yevette Tsunodapoulos et vit à Athènes. C'est donc là-bas que tout doit commencer.

Et c'est d'ailleurs le commencement du monde grec — mythologie et philosophie — dans lequel s'immerge le narrateur. Loin de dériver en introspection égotique, le vagabondage névrotique du fils est l'occasion d'un déploiement de curiosité

pour tout l'univers hellénique, de Dédale à l'hôpital associatif de Thessalonique, de Jean-Pierre Vernant aux mécanismes de la « dette grecque ». Loin de se cantonner à la Grèce à travers les âges, Alexandrakis balade son lecteur à travers une série de portraits de gens et de lieux, tous plus cabossés les uns que les autres : un compagnon de chantier à l'Île Saint-Denis, une maisonnette à Ancenis, théâtre d'angoisses conjugales et immobilières, un instructeur de charpenterie près de Douai, surnommé Kung-Fu Panda, un coup de cœur cathartique pour Prince, l'apprentissage du *reiki* dans le désert mexicain. Sans jamais frimer, le narrateur promène sa quête du plus profond du soi, aux plus ouvertes des flâneries numériques. Pas de savoir plaqué, pas de tartines savantes en intermède des rencontres avec le Géniteur et l'archipel grec : seulement des émotions, des interprétations, des délires parfois, mais toujours lisibles, partagés. « *Lors d'une nerveuse convalescence, j'ai vu sept films. J'ai commencé par lire l'article d'un sociologue sur les films traitant de la « jeunesse irrégulière* ». De là j'ai regardé sur Youtube un extrait de *De bruit et de fureur*, où on voit Bruno Cremer tirer à la Winchester dans le couloir de son appartement pourri, et je me suis wow, ça me rappelle un peu Jean-Marc (j'y reviendrai). Puis de là, j'ai essayé de télécharger *De bruit et de fureur en 100 clics et 50 sites* ». Quoi de plus ardu que de savoir transmettre ses obsessions intellectuelles intimes et universelles ? Quoi de plus plaisant que de les lire quand le défi est relevé ?

Si *Deux fois né* parvient à livrer les doutes, les affres et les crises tout en pudeur, sans pathos ni grandes phrases, c'est grâce à un style original, compulsif, et terriblement drôle jouant souvent de l'énumération. Les parenthèses s'ouvrent et s'accumulent pour ne se refermer que quelques pages plus loin, et les « j'y reviendrai » ponctuent



Constantin Alexandrakis © Francesca Mantovani

GREC, ET APRÈS ?

le texte sans que parfois l'auteur « n'y revienne », traduisant ainsi la curiosité effrénée de la plume. Sans ironie ni cynisme, l'ouvrage contourne les stéréotypes du genre pour décrire de façon naturellement loufoque. Et le lecteur d'écarquiller les yeux devant l'accumulation d'absurde, sans moquerie ni amertume. Le réel est de guingois et le narrateur s'approprie les préceptes des Anciens et autres vertiges Youtubiens pour survivre à ce terrible constat. Sans oublier la rage, parfois : « *L'envie d'avaler du désherbant [...] De traverser les murs. D'arracher mon parquet. De broyer-mort mon téléphone portable d'une seule main. [...] De traverser la ville comme une boule de haine et d'incompréhension, distribuant des balles dans le*

crânes comme des bons points, hurlant J'COMPRENDS PAS POURQUOI J'COMPRENDS PAS, derrière moi une montagne de cadavres en strings multicolores. »

Peu importe finalement que le Géniteur le soit ou non. « *J'ai parcouru la Grèce en criant mon nom [...] j'ai dit, je suis le décepteur, fils d'un gnome boîteux-vicelard et d'une elfe infâme obsédée de la métamorphose. Et le monde m'a répondu, espèce de bâtard, plus qu'accepté tu veux être choisi, tu t'appelles Dionysos* ». Celui dont le nom signifie « deux fois né ». L'objet du livre n'est pas le résultat du test ADN, mais le cheminement sinueux comme les « plis du serpent » qui figurent la *mêtis* grecque, ou comme les visions sous *peyotl* d'un narrateur halluciné par son histoire, ce cheminement risqué vers le centre de soi.

Bober à Vienne

Dans les toutes premières pages de Vienne avant la nuit, l'album qui accompagne son film, Robert Bober a placé une photo de son arrière-grand-père maternel. Ce vieil homme pieux, un livre ouvert devant lui, la tête appuyée sur la main, les yeux perdus dans une rêverie, a vécu cinquante ans à Vienne. Le cinéaste et écrivain part sur ses traces.

par Norbert Czarny

Robert Bober

Vienne avant la nuit

P.O.L., 160 p., 32,90 €

Des photos en couleurs montrent les lieux qu'il découvre au présent : le train file dans la campagne neigeuse, parmi les montagnes ; des photos de cimetière, du fleuve et de la ville aujourd'hui font écho aux photos en noir et blanc, aux peintures très colorées d'Ilex Beller et aux dessins d'Édith Dufaux. Des noms reviennent, une bibliographie les reprend à la toute fin du livre.

C'est un livre au présent de l'indicatif et au conditionnel présent et passé. Robert Bober part sur les traces de Wolf Leib Fränkel, mort en 1931 à Leopoldstadt, le quartier de la capitale autrichienne dont un habitant sur deux était juif. Né à Przemyśl, en Pologne, il avait voulu émigrer aux États-Unis et s'était trouvé refoulé du territoire rêvé à Ellis Island. Il avait fait sa vie à Vienne, œuvrant comme ferblantier. Il avait vécu là, tranquille, avant la nuit.

La nuit, c'est celle que pressent Joseph Roth quand il écrit à Zweig peu après le 30 janvier 1933, quand Hitler accède à la Chancellerie : « *Nous allons au-devant de grandes catastrophes. Mis à part les catastrophes privées – notre existence matérielle et littéraire est détruite –, tout cela mène à une nouvelle guerre. Je ne donne plus cher de notre peau. On a réussi à laisser gouverner la barbarie. Ne vous faites aucune illusion. C'est l'enfer qui gouverne.* » Cinq ans plus tard, l'Autriche devient partie intégrante du Reich, on célèbre l'entrée du dictateur sur une Heldenplatz comble, et le café Rembrandt, l'un des lieux qui rassemblaient les artistes et écri-

vains viennois, est marqué du signe devenu infamant sur ses vitrines. Thomas Bernhard écrivait cette histoire sombre et, peu avant de mourir, il se battait contre les amnésiques et autres oublieux qui huaient sa pièce, *Heldenplatz*, qui raconte le retour d'un Juif dans sa ville natale, et son suicide. Bernhard se battait avec sa meilleure arme : le rire sarcastique.

Robert Bober ne décrit pas que les ténèbres. Il s'attache à cet ancêtre qu'il n'a pas connu et qui fabriquait des chandeliers, des objets permettant à la lumière des chandelles de prolonger le jour. L'écrivain a chez lui deux de ces chandeliers, comme des liens avec sa famille disparue, avec ce passé du shtetl et de la cité traversée par le Danube. Il arrive à Vienne avec à l'esprit les premières images de *La ronde*, de Max Ophüls. Le meneur de jeu annonce ce qu'on va voir, et surtout une époque : « *1900 : nous sommes dans le passé. J'adore le Passé. C'est tellement plus reposant que le Présent ! Et tellement plus sûr que l'Avenir !* ». Ophüls a tourné en 1950. Il adaptait une pièce de Schnitzler, mort en 1931. L'auteur de *Madame de...* et du *Plaisir* avait fui l'Allemagne pour un avenir plus sûr avec les siens, à Hollywood. Il savait donc de quoi avait été fait l'avenir, après le règne des Habsbourg.

Bober le cite une autre fois, à travers des images tirées de *Lettre d'une inconnue*. On voit un couple dans un train factice du Prater. Les paysages de fantaisie défilent sur un écran, comme dans des panoramas de fêtes foraines. Bober, alors, imagine un voyage semblable avec son arrière-grand-père lui racontant sa jeunesse en Pologne, le Przemyśl d'autrefois. Seul le conditionnel présent le permet. Alors, il était allumeur de réverbères et prolongeait artificiellement l'œuvre divine, protégeait cette lueur fragile. Puis il apprend le métier de ferblantier, avec ses yeux :



Joseph Roth et Stefan Zweig © Library of Congress

BOBER À VIENNE

« On fait attention aux mains et on apprend que les mains aussi ont une mémoire. » Les illustrations d'Édith Dufaux, qui défilent ici comme dans le film, rappellent ce qu'était ce monde. Mais si le conditionnel présent dit la rêverie paisible, heureuse de l'écrivain, le conditionnel passé traduit ce qui n'a pas été, ne sera plus jamais, parce que l'Histoire a tout balayé et que Leopoldstadt comme la bourgade de Pologne ne sont plus que des décors pour touristes.

Bober arpente la ville d'aujourd'hui, se rend au Zentralfriedhof de Vienne. C'est immense, labyrinthique. On a du mal à s'y repérer. Il y parvient. Il est en cela aidé par une sorte de maxime tirée de *Juifs en errance*, de Joseph Roth, l'un de ses auteurs de chevet : « *Les Juifs de l'Est n'ont de patrie nulle part mais des tombes dans tous les cimetières.* » Il suffit de s'obstiner et de chercher. Il trouve.

Les cafés viennois sont aussi de ces lieux qui portent la mémoire de la ville. Le cinéaste y tente une expérience. Il laisse un fac-similé des journaux datant de l'Anschluss sur chaque table. Des consommateurs considèrent les titres, sans trop comprendre. En 1955, l'Autriche a été déclarée

victime du nazisme ; l'oubli a été plus facile pour un pays qui a donné à la SS la plus forte proportion de volontaires. Un couple, pourtant, feuillette, lit, s'intéresse. Bober songe à Kafka en contemplant leur geste. Kafka qui disait de Strindberg : « *Je ne le lis pas pour le lire mais pour me blottir contre sa poitrine. Il me tient comme un enfant...* »

Quand on lit cet album, ce beau livre à tous les sens du mot, on comprend ce que dit Kafka. Bober est tenu comme un enfant par les écrivains viennois, Juifs autrichiens de langue allemande, pour paraphraser Schnitzler. Il aime Roth, « *citoyen des hôtels* », dont la tombe, au cimetière de Thiais, portait en hommage, jusqu'à peu, une bouteille d'alcool. Il aime Zweig, mort de désespoir devant son monde disparu, au Brésil ; il aime Altenberg, qui écrivait dans les cafés et avait une belle devise, empruntée à Goethe : « *Il n'y a rien d'insignifiant dans le monde, tout dépend de la façon dont on regarde le monde.* » Cette devise, qui aurait pu être celle de Perec, compagnon de Bober lors du voyage et du documentaire sur les récits d'Ellis Island, vaut pour cet album aussi, et pour le film qu'on verra bientôt sur les écrans. La lumière reste vive.

L'aventure de Blaise Cendrars

« Les poètes voyagent, mais l'aventure du voyage ne les possède pas [...] Il y eut pourtant une mémorable exception : ce fut Cendrars. Lui et ses poèmes avaient le voyage dans le ventre. / Encore maintenant *Le Panama* ou les aventures de mes sept oncles et *Prose du Transsibérien* et de la petite Jeanne de France se lisent comme un rapide vous prend, comme un hydravion amerrit dans un golfe des Tropiques. »

par Maurice Mourier

Blaise Cendrars

Œuvres romanesque I

précédées de *Poésies complètes*

Sous la direction de Claude Leroy,

avec la collaboration de Jean-Carlo Flückiger

et Christine Le Quellec Cottier

Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade »,

1 696 p., 59 € jusqu'au 3 mars 2018

67 € ensuite

Blaise Cendrars

Œuvres romanesques II

Sous la direction de Claude Leroy

avec la collaboration de Marie-Paule Berranger,

Myriam Boucharenc, Jean-Carlo Flückiger

et Christine Le Quellec Cottier

Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade »,

1 456 p., 56 € jusqu'au 3 mars 2018

64 € ensuite

Ce merveilleux éloge est d'Henri Michaux. Il figure dans la préface à une *Anthologie poétique* parue chez Stock en 1946, reprise dans la plaquette *Passages* éditée en 1950 à la Nrf par René Bertelé dans sa collection « Le Point du Jour ». Il prouve qu'à cette date – le milieu du siècle dernier – le Cendrars bien vivant (il mourra en 1961) qui vient de sortir (en 1945) le premier volume de sa tétralogie autobiographique, *L'homme foudroyé*, est encore considéré, par les esprits les plus aigus de son temps, comme le poète de l'action, du mouvement, de « la vie dangereuse » dont il a fait l'« éloge » dès 1926 dans un poème en prose.

Le risque, le danger affronté, l'ivresse de l'action virile, nul doute que toute cette agitation issue de l'irrépressible bouillonnement intérieur, exacerbé chez l'enfant mal aimé que fut Freddy Sauser,

suppliant ses parents de le laisser quitter la trop calme Suisse pour aller travailler, à dix-sept ans (en 1904) comme commis d'un horloger établi à Saint-Petersbourg, le « baroudeur » Cendrars ne l'ait exercée « pour de vrai ».

Ne s'est-il pas voulu voyageur une bonne moitié de sa vie d'adulte inaugurée par ce premier exil volontaire en Russie et poursuivie à New York où il rejoint, en 1910, Féla Poznanska, sa future femme et la mère de ses trois enfants, avant la parenthèse capitale et tragique de la guerre ? La guerre, école de la violence infligée et subie, où l'acte héroïque et fou de son engagement d'artiste déjà reconnu dans la Légion étrangère dès août 1914 aboutit aux féroces combats en première ligne de la Somme et à la perte de son bras droit, en septembre 1915, qui fait pour deux cruelles années du hardi compagnon d'Apollinaire le mutilé alcoolique et désespéré du terrible 1916...

À la seule force de son génie, il émerge du tombeau et renaît en effet deux ans plus tard, le jour de ses trente ans, un 1^{er} septembre 1917 qui voit sa résurrection comme écrivain de la main gauche, mais l'aventure concrète du voyage le possède toujours : comme apprenti cinéaste sous Abel Gance dans les années 1920, grand reporter dans les années 1930, puis au cours de presque vingt mois (en trois séjours) de courses au Brésil, à l'invitation de son ami Paulo Prado, avant que la Seconde Guerre (il s'est de nouveau engagé, cette fois comme correspondant dans l'armée anglaise) et le coup de massue de la défaite ne le rendent, à son corps défendant, aux seules folies de l'écriture.

Oui, l'aventure du voyage le possède tout entier. Et pourtant... S'il en a rêvé dans l'arrière-boutique de Saint-Petersbourg, il n'a jamais pris le



Blaise Cendrars peint par Modigliani (1918)

L'AVENTURE DE BLAISE CENDRARS

Transsibérien en compagnie du trafiquant Rogovine. Il n'a jamais fréquenté sept oncles et ignore tout du Panama. Certes, il connaît le Brésil mais, dans le recueil d'*Histoires vraies*, fruit de son activité journalistique, qu'il publie en 1938, l'étincelant reportage « En paquebot transatlantique dans la forêt vierge », paru dans *Le Jour* du 1^{er} au 6 novembre 1935, ne correspond à aucune expérience vécue.

Cendrars ne voyage pas exclusivement autour de sa chambre, mais il a effectué nombre de ses voyages, les plus réalistes (Transsibérien) comme

les plus ésotériques (celui qui l'a mené, à travers l'espace des constellations, « *aux antipodes de l'unité* » (formule obscure) à bord du navire cosmique conçu et conduit par « l'eubage », un mot rare pêché dans le *Petit Larousse* désignant « un prêtre gaulois », sorte de chaman naturaliste et astronome (texte adressé au couturier mécène Jacques Doucet le 3 mai 1917, sorti *Au sans pareil* en 1926 et qu'on lira avec délectation aux pages 753-814 du tome premier de la présente édition), et ses voyages les plus troublants, les plus excitants pour un lecteur actuel rassasié de tourisme obtus, ont eu lieu tout autour de sa propre tête.

L'AVENTURE DE BLAISE CENDRARS

Voyages imaginaires, violemment et purement littéraires d'un rat de bibliothèque – comme son père spirituel, Remy de Gourmont –, amateur de secrets et vieux grimoires, et qui, en inventant sa vie, crée *ex nihilo* son style en prose, reconnaissable entre tous par sa constante proximité avec la poésie la plus raffinée et, il faut le dire, la plus travaillée, la plus experte, la moins accessible au lecteur innocent, sans une attention soutenue au rythme et à la mélodie des mots.

Cendrars est un écrivain complexe, retors, agile, musicien avant tout (donc poète), et certes conteur séduisant mais conteur savant, « aux antipodes » de la facilité et de l'écriture blanche. Or, pour ne pas s'arrêter à l'image fruste de vivant et même de viveur dont il s'est enveloppé comme le grand calamar des abysses que les anciens marins appelaient kraken, il n'aura pas fallu moins de trente années de recherches intenses menées par une fine équipe d'aventuriers de la page dont l'eubage est Claude Leroy.

C'est grâce à lui, à ses propres travaux sur le langage du poète et du prosateur que fut révélé l'authentique Cendrars, son goût du jeu avec les mots et de toute mystification verbale visant à le transformer, lui le poète autodidacte mais de culture encyclopédique en ce praticien de l'aventure comme « cinéma direct » sous la défroque duquel il avait presque réussi à faire disparaître l'autre Cendrars, le plus vrai, celui de la chambre noire où se forme et se ramifie l'imaginaire, le Cendrars brûlé et renaissant tel le phénix, celui non de l'action, mais bien de la contemplation.

C'est ce créateur immense, assurément l'un des plus grands de son siècle, qu'il a fallu patiemment démailloter des bandelettes qu'il avait lui-même enroulées autour de son moi le plus intime, ce noyau poétique enfermé dans l'enveloppe matérielle rugueuse de l'aventurier du fait divers saignant. Le résultat, c'était en 2013, sous la direction du même maître d'œuvre Claude Leroy, les deux premiers volumes en Pléiade des *Œuvres autobiographiques complètes*, qui offraient la tétralogie 1945-1948, soit sans doute le cœur du système dissimulation/révélation d'une vie plus qu'à moitié fantasmée.

Les deux volumes de 2017, autrement divers, donnent le premier Cendrars, poète de la main droite puis, après 1917, de la main gauche, et toutes les œuvres romanesques et journalistiques

qui ont suivi jusqu'au « roman-roman » Emmène-moi au bout du monde... malheureusement inférieur à tout ce qui l'a précédé, par quoi se clôt la trajectoire littéraire en même temps que l'existence de l'homme et de l'artiste.

« Roman-roman » : c'est dire l'ambiguïté des autres textes qui se prétendent romans, les textes monstres d'après la blessure et d'avant la Seconde Guerre et la réclusion à Aix-en-Provence, où s'élabore l'éblouissante tétralogie. Comment classer Moravagine, Dan Yack, dont les analyses percutantes et profondes de Claude Leroy et de ses collaborateurs mettent au jour les rapports étranges et souvent pervers qu'ils entretiennent avec l'expérience obvie, le cheminement souterrain de fantasmes et les obsessions d'un lecteur frénétique ? Un des secrets de ce nouveau bel ensemble, c'est d'être allé chercher des réponses dans les textes courts mais nullement accessoires que sont ces minces chefs-d'œuvre : *J'ai tué*, *Profond aujourd'hui*, *La Fin du Monde filmée par l'Ange Notre-Dame*, *Les armoires chinoises*. Cela nous vaut des notices parfois aussi passionnées et hautement révélatrices que les œuvres elles-mêmes.

Offrez ces livres, ils font un formidable cadeau de Noël et vous laverez le cerveau de vos amis de tant de niaiseries contemporaines rabâchées sous le nom d'histoires vécues. Et si vous ne connaissez pas encore Cendrars, tenez, commencez donc par cette profession de foi qu'il lâcha un jour au titre de la présentation du Transsibérien pour *Der Sturm*, la revue de l'avant-garde expressionniste berlinoise, en novembre 1913, profession qui commence superbement ainsi : « *Je ne suis pas poète. Je suis libertin. Je n'ai aucune méthode de travail. Je suis par trop sensible. Je ne sais pas objectivement parler de moi-même [...] Je n'écris pas par métier. Vivre n'est pas un métier. Il n'y a donc pas d'artistes...* » (page 199 du volume I).

Cendrars écrit donc subjectivement de lui-même et c'est aussi subjectivement qu'il ment à tout le monde, sauf précisément à lui-même. Car il n'est que poète et le sait fort bien, en prose comme en vers, et ne raconte pas sa vie mais l'invente, « sous le signe de François Villon », son maître (à lire en introduction du volume I, Pléiade, 2013). Villon voleur, meurtrier, vagabond et peut-être histrion par nécessité, ne savait en effet que mentir sur lui-même, et n'était que poète.

Le temps scellé

Conversion de Pascal Convert, artiste-sculpteur et écrivain, est comme le pendant de La constellation du Lion, paru il y a tout juste quatre ans. Hier, le livre de la mère, cousu tant bien que mal avec le fil de l'Histoire. Aujourd'hui, le livre du père : là où les fils de l'intime se sont irrémédiablement cassés.

par Roger-Yves Roche

Pascal Convert
Conversion
 Filigranes, 80 p., 15 €

Il est des livres que l'on préférerait sans doute ne jamais avoir à écrire. Des livres où le chagrin le dispute à la colère, le temps qui passe à la mémoire qui n'oublie rien, les mots au silence qui les a provoqués. Et pourtant, il faut bien commencer, aligner ses phrases, une à une, les justifier, coûte que coûte : « *La punition d'écrire, y penser depuis le lever, s'y atteler et sentir le silence qui rôde, savoir que l'on a perdu le sourire de l'enfance, qu'il s'est détaché de notre âme et creuser comme on creuse un trou, inutilement, juste pour sentir notre peine, sentir que l'on est toujours en vie et que le temps passe.* »

Conversion n'est pas exactement un récit, plutôt une suite de courts textes à travers lesquels l'auteur évoque moins la vie que la mort (le suicide avec un fusil de chasse) de son père. Les mots du fils alternent avec ceux que le père, quand il ne peignait pas, consignait dans un petit carnet orné d'un « *cygne blanc, solitaire, ondulant* » et que viennent compléter quelques photographies du temps de l'enfance, à la fois muettes et inchoatives. La fragilité du texte (tissu) est à l'image des fils qui se sont cassés, irrémédiablement : « *J'arpente un espace devenu vide en cherchant à renouer les fils d'une histoire perdue et je ne trouve que mon propre reflet. Pourquoi ne prononce-t-on pas le "l" dans "fils" ? Parce qu'il n'y a pas de fil entre un père et ses enfants, pas de piste d'envol, pas de vol de nuit, pas de Petit Prince [...] Peut-être aussi que la disparition phonétique du "l" dans "fils" dessine un fil invisible, un fil secret, un fil qui ne dit pas "je" mais "nous". Pour trouver ce fil si précieux que l'on*

en ignore jusqu'à l'existence, il faut tout simplement exister, la plus difficile des choses ».

Le silence habite l'espace des pages du livre comme un long poème à l'autre adressé. C'est un silence tenace, coupable aussi. Silence, en réalité solitude, du père qui n'a pas su trouver la force de continuer de vivre auprès d'une femme que la dépression a rongée, brisée. Silence du fils qui n'a pas su lui dire qu'il l'aimait : « *Et je vais sur mon chemin de pénitent qui n'a pas su entendre, comprendre, aimer son cœur d'homme si doux.* » Le texte avance ainsi entre le noir du destin et les blancs de la page, signes (comme le cygne ?) d'une absence une fois pour toutes : « *Ce silence, comme il te mord chaque jour – la morsure du silence – qui s'enfoncé –*

Chaque jour un peu plus – lentement – qui se vrille en silence – le silence qui se tait – il te frappe le silence... »

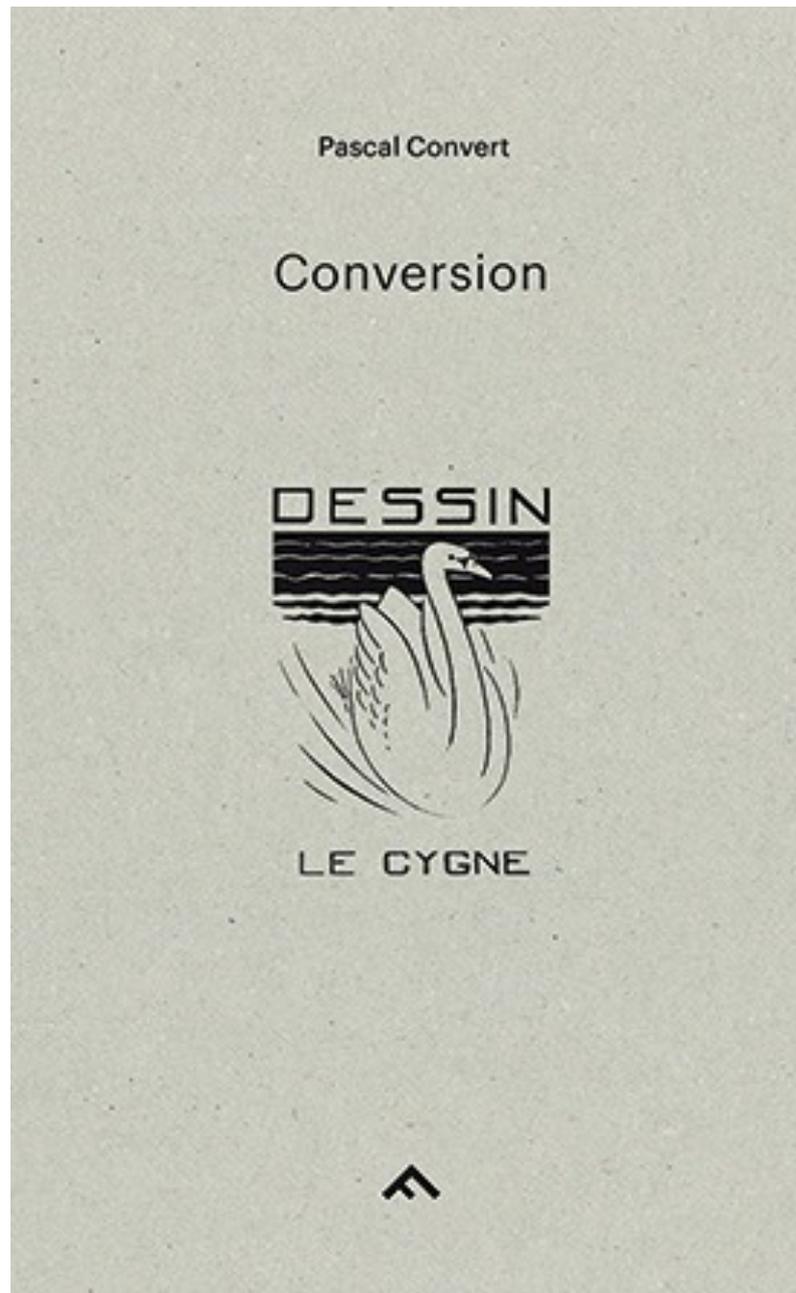
« Le temps scellé » est une sculpture de Pascal Convert en cristal brisé, inspirée d'une photographie de Joseph Epstein et de son fils qui fut exposée au Grand Palais en 2009. Le temps scellé (celé ?) : ce pourrait être le thème de *Conversion*, qui prend, à cet égard, le contrepied d'un autre récit autobiographique de l'auteur, *La constellation du Lion* (2013). C'est l'Histoire qui permettait à Convert de tisser des liens entre la figure d'un grand-père résistant, Léonce Dussarrat, et celle d'une mère, fût-elle écrasée par le poids de cette même Histoire ; et c'est l'absence de l'Histoire, d'une histoire même, entre père et fils, qui empêche *Conversion* de prendre, de cristalliser. Ne reste qu'un récit parcellaire, sans chronologie aucune, où l'avenir s'est comme dissous dans le passé : « *J'aurais pu ajuster les pièces de ce récit, les organiser dans un puzzle qui m'aurait donné le premier rôle. Me souvenant de ses moindres gestes comme si j'avais pu l'observer à son insu, j'aurais raconté comment il nouait sa*

LE TEMPS SCÉLÉ

cravate, s'adressant à moi en me regardant dans la petite glace au-dessus du lavabo de la salle de bain. Mais il ne portait pas de cravate et je ne me suis jamais trouvé avec lui dans l'intimité de la salle de bain [...] Ni point de vue, ni point de fuite. Que voit l'œil entre deux mains ? L'espace d'un corps ? Ou le vide entre deux signes ? L'intime est là, dans l'espace qui sépare ces deux mains que l'on ne serrera plus et qui auront bientôt la couleur du néant ».

Qu'est-ce qu'un fils ? Au moins, au pire, le souvenir d'un prénom et la mémoire d'un nom. Si Pascal a été choisi par la mère, pour le malheur de la mère dira-t-on : « *Le rôle d'agneau sacrificiel m'incombait. Je n'étais pas Dieu, mais je pouvais prendre la place de ma mère et souffrir tandis qu'elle bâillerait en avalant le monde comme on gobe un œuf* », le nom de Convert nous ramène à la famille paternelle... à ceux qui abjurèrent la foi calviniste (convertis), préférant « *trahir plutôt que d'être exterminés* »... et à celui qui, quelque quatre siècles plus tard, s'en remettra à une mort certaine plutôt qu'à la vie qui s'éloignait, trahissant, en les quittant sans leur dire adieu, ceux qu'il aimait : « *Depuis que j'ai pris conscience de cette origine, comme deux faces d'une même pièce, conversion et trahison se présentent à moi unies.* »

Qu'est-ce qu'un artiste ? Peut-être un fils qui ne dit pas son nom. Tait son origine pour mieux la dévoiler en des formes aussi transparentes qu'incertaines : « *La question de la "conversion" m'a accompagné dès mon enfance. Elle est certainement à l'origine de mon matériau de prédilection, le verre. La conversion du sable en verre est une rupture si radicale entre deux matières, l'une faite de particules discontinues, opaques et dynamiques, l'autre continue, transparente et amorphe, que l'on pourrait douter de sa mise en œuvre. Quel rapport entre des granules de cristaux qui fuient entre les doigts et une surface lisse sur laquelle nos doigts glissent ? Rupture épistémologique centrale et non pas simple métamorphose, le verre ne sait rien de son origine. Et ceux qui pensent que je m'intéresse au passé se trompent : souvenir, mémoire ne me préoccupent que comme matériaux qui inventent un avenir qui les oublie. Et qui me permettent d'oublier. Tout. Aujourd'hui, demain, hier. Un lent processus de désapparitions, d'opacifications dans la clarté d'un cristal de roche.* »



Sans doute les pensées du père qui parsèment le livre participent-elles de ce processus. Comme des mots qui se fondent dans d'autres mots, une voix qui se mêle à une autre voix, un silence qui répond à un autre silence. Dans l'obscurité du temps scellé, une émotion point, contenue : « *Parfois, oubliant de dessiner, mon père écrivait des textes inachevés qui aujourd'hui me semblent destinés.* »

De même que les mots du père vont vers le fils, *Conversion* est dédié au frère de l'auteur. Un frère, un autre fils, qui a depuis longtemps perdu le sens de la vie, « *fendu en deux* », et qui jamais ne se réconciliera avec le monde. Ce livre lui appartient aussi, comme la transparence du verre appartient à la vérité.

Entretien avec Jean Echenoz

Il fait actuellement l'objet d'une exposition à la Bibliothèque publique d'information du Centre Georges-Pompidou. Jean Echenoz a bien voulu répondre aux questions d'En attendant Nadeau.

propos recueillis par Mehdi Alizadeh

Vous êtes considéré comme un auteur minimaliste ; qu'en pensez-vous ?

Qu'est-ce que ça veut dire, le minimalisme ? Si ça s'oppose au baroque, à l'emphase, je suis tout à fait d'accord. Mais je ne travaille pas dans ce sens-là. J'ai l'impression, au contraire, que quelquefois je peux déborder sur des situations, amplifier des détails, que je ne m'en tiens pas à une économie radicale de sobriété.

*Vous aimez inviter le lecteur à jouer avec vous, à construire le monde de la fiction avec vous, ce qu'Umberto Eco appelle la « coopération interprétative ». Or, cela n'est pas constant dans votre œuvre, parfois vous avez insisté plus clairement, comme dans *Au piano* et surtout dans votre dernier roman, Envoyée spéciale.*

Oui, mais ce n'est pas systématique. Dans *Envoyée spéciale*, cette façon de faire est plus présente. Je ne l'ai pas toujours fait dans d'autres romans, mais je voulais être un peu plus présent dans celui-là. J'y raconte une histoire, mais rappelons-nous que je vous raconte une histoire à vous aussi et que l'on peut avoir un échange, même si cet échange est un semblant d'échange. Il n'y a pas de vrai échange, il y a une espèce de mise en scène de l'interlocuteur ou d'un narrateur. Mais le narrateur n'est pas forcément moi, il peut être je, il peut être nous, il peut être on, il peut être un témoin de passage. C'est l'idée... introduire de petites voix latérales, quelquefois.

Parlons de votre passion pour la géographie. D'où vient-elle ? Y voyez-vous un rapport avec la pensée postmoderne et le primat de l'espace, avec le Spatial Turn d'Edward Soja, par exemple ?

Non, c'est quelque chose de très simple. Dans la construction des histoires que j'essaie de faire, les lieux sont presque aussi importants que les personnages. D'une certaine manière, ils sont eux aussi des personnages. Cela se produit le plus

souvent à partir d'un lieu, qui peut être une rue, un paysage, une ville, un quartier. Ce qui déclenche la narration, c'est au moins aussi souvent cela que l'idée d'un personnage. En tout cas, c'est à part égale. J'ai besoin, comme une espèce de nécessité physique, du déplacement dans mes histoires. Je ne peux pas imaginer quelque chose de statique. Peut-être que j'essaierai un jour mais je n'ai pas très envie : il faut toujours qu'il y ait un mouvement.

Vos personnages sont comme des nomades, ils sont le plus souvent en déplacement.

Oui, on peut le voir comme ça.

Vous considérez tous vos livres comme des romans géographiques ?

Non, il y a eu trois ou quatre livres qui étaient plus d'ordre historique, c'était une espèce de série de quatre livres.

*Dans quelle catégorie de votre œuvre classez-vous alors *Lac* ? Vous ne le considérez pas comme historique, je suppose ?*

Non, *Lac* fait partie d'une commande. Un département de la région parisienne, pour être précis le Val-de-Marne, donnait chaque année de l'argent à un auteur pour écrire un texte en suggérant que le texte qu'écrivait l'auteur se passe dans ce département. Ça m'a permis de faire quelque chose qui compte beaucoup, faire énormément de repérages avant d'écrire l'histoire. C'était quelque chose de très important pour moi, passer des journées et des semaines en voiture, en métro ou à pied à arpenter des lieux et à chercher des décors. Quelquefois, on tombe sur un lieu et on se dit : ça, c'est pour moi, c'est un lieu de fiction ; ça peut être d'une banalité absolue, ça peut être un immeuble près de l'autoroute, ça peut être un cimetière, ça peut être le pavillon des abats à Rungis. J'en ai vu beaucoup quand je me baladais. C'étaient les lieux qui déclenchaient l'histoire



Jean Echenoz © Jean-Luc Bertini

ENTRETIEN AVEC JEAN ECHENOZ

beaucoup plus que la psychologie des personnages. La psychologie des personnages ne m'intéresse pas. Le roman *Lac* était un truc extrême, c'est-à-dire que, là, j'ai utilisé la suggestion qui m'était faite d'une unité de lieu, parce que c'était formidable de travailler sur un département que

je connaissais très peu, c'était comme si on me proposait une infinité de décors dans lesquels je pouvais me promener, en choisir certains qui mettaient en place une action.

C'est-à-dire que vous voyez le lieu réel comme cadre pour la construction de la fiction ?

ENTRETIEN AVEC JEAN ECHENOZ

Oui.

Dans Au piano, vous choisissez de parler d'Iquitos, une ville du Pérou. Comment ce choix s'est-il fait ? Vous avez donné beaucoup de détails géographiques sur Iquitos, mais vous ne mentionnez jamais le nom du Pérou. Est-ce que cela était intentionnel ?

Avant de parler d'Iquitos, on peut prendre par exemple l'histoire de la Malaisie dans *L'équipée malaise*. Ça me plaisait d'utiliser ce lieu parce que je n'y étais jamais allé, puis il y avait dans le nom Malaisie cette connotation de malaise. J'avais envie de construire une espèce de Malaisie imaginaire. J'ai quand même cherché beaucoup de choses sur ce pays. J'ai essayé de la reconstruire avec les éléments réels que j'ai cherchés partout dans les dictionnaires, dans les encyclopédies, dans les livres. À partir de là, j'ai essayé de construire un lieu. C'est un truc imaginaire. Je n'oublie pas Iquitos, c'était juste pour vous dire que ça peut se dire de différentes façons.

Pour *Les grandes blondes*, je voulais des scènes en Inde. Je ne connaissais pas l'Inde et j'y suis allé pour chercher des notes, relever les trucs. Ça m'a donné quelques idées, je suis resté trois mois. C'est un voyage que j'ai fait pour aller chercher des informations. La Malaisie, je ne pouvais pas y aller : je n'avais pas un rond à l'époque. L'Inde, j'ai pu. Ce qui était curieux, d'ailleurs, c'est que j'avais imaginé des scènes indiennes, un pays que je ne connaissais pas du tout – notamment une scène de rue que j'avais imaginée. J'avais même commencé à noter comme ça, un peu comme un rêve. Quand je suis arrivé à Madras, le deuxième jour après mon arrivée, je me suis retrouvé dans une rue qui était exactement comme celle que j'avais imaginée, sauf que dans mon idée elle était en pente et dans la réalité elle était plate, mais c'était à peu près ça. Là, j'ai cherché vraiment des éléments.

Iquitos, c'est simplement par hasard. Il se trouve que j'étais parti au Pérou pour faire des rencontres dans des instituts français de plusieurs villes. Je suis arrivé à Iquitos, et j'ai eu l'impression d'être au milieu d'un roman. Je me suis dit que c'était une ville que je ne pouvais pas rater. Il y a tant de choses que j'ai vues, un peu tous les détails d'Iquitos qui sont dans le livre. Il y avait une espèce de perméabilité. Il y avait des détails dans cette ville qui m'ont énormément frappé.

Quels détails ?

Je ne sais pas, une maison en métal, des types qui pêchaient des rats ...

J'ai regardé le plan de la ville d'Iquitos sur la carte, c'est un plan en damier, comme dans les villes modernes (Manhattan à New York, par exemple) ; cependant, Iquitos est une ville pauvre et chaotique !

Oui, absolument. En ruine.

Quant aux noms de lieux, de rues, à Iquitos, que vous mentionnez dans Au piano : rue Fitzcarraldo, par exemple, qui fait penser à Werner Herzog... avez-vous choisi les noms que vous vouliez citer ? Étaient-ce des lieux réels ?

Pour le nom des rues, je relevais des noms de rue qui m'intéressaient, mais il fallait aussi qu'ils soient proches de la réalité. En même temps, j'ai eu le sentiment d'être au bout du monde et dans un endroit à nul autre pareil. C'est pour ça que je n'ai pas indiqué le Pérou, parce qu'Iquitos était presque comme une ville imaginaire, sauf qu'elle existe vraiment. J'ai construit une image réaliste et un temps complètement déconnecté, parce que c'est un lieu complètement déconnecté.

La géographie dans vos œuvres n'est pas fantaisiste, c'est une géographie réelle, et l'histoire est construite à partir de cette géographie. Prenons l'exemple du parc Monceau dans Au piano. Pourquoi ce parc, pourquoi pas un autre ?

Parce que le parc Monceau jouxte une salle de concert.

Et c'était important pour vous parce que le protagoniste, Max, est un pianiste qui va jouer une pièce de Chopin, dont la statue se trouve dans le parc, à côté d'autres statues de musiciens.

Ce qui est intéressant, c'est que d'abord j'aime beaucoup le parc Monceau, tout simplement. Ensuite ça jouxtait cette salle de concert, et puis dans ce parc il y a beaucoup de statues de musiciens, et c'était important que, dans cette espèce de petite déambulation au début, on croise Gounod puis Chopin.

Le parc Monceau, à part le fait que c'est un très joli parc à côté de la salle de concert où Max doit jouer une pièce de Chopin, devient une géographie prophétique. Ce qui va se passer

ENTRETIEN AVEC JEAN ECHENOZ

après pour le personnage, on le voit ici. Le parcours dans « le parc » purgatorial est-il comme une reprise de sa promenade dans le parc Monceau ? Charles Gounod, dont la statue se trouve dans le parc, a écrit un opéra intitulé Faust dans lequel on entend la phrase : « c'est l'enfer qui t'appelle ! ». Nous savons que Max ira après « le parc » vers « l'enfer », qui est Paris dans Au piano. Une autre statue est celle d'Édouard Pailleron, qui a écrit Le monde où l'on s'ennuie, et c'est la même phrase que prononcera Max lors de sa visite du parc purgatorial. On peut donner d'autres exemples aussi.

Ça, c'est la construction que vous faites de ce roman. Elle n'était pas préméditée chez moi, mais ça m'intéresse beaucoup. Il y a évidemment des espèces de recoupements dont je suis absolument ignorant, des interprétations du lecteur que l'auteur n'a pas préméditées.

La mort de l'auteur ?

Oui, à partir du moment où un livre existe chez les autres, le lecteur en devient l'auteur. Tout ce que vous m'avez raconté signifie que vous êtes devenu l'auteur du livre en reconstruisant des choses selon votre angle qui n'est pas le mien, et le mien n'a plus aucune importance.

Quant au choix des personnages et de leurs noms, vous faites une sorte de recyclage de personnages dans vos romans. Chez vous, l'intertextualité devient une autoparodie. Vous recyclez vos textes pour faire un retour de personnage : les personnages qui reviennent à chaque fois dans les romans suivants, mais sous de nouvelles identités. Ce genre de retour ne concerne pas que les personnages : il y a aussi des lieux et des thèmes qui se répètent. Les personnages qui reviennent, par exemple, le personnage de Béliard, qui est présent dans Au piano et dans Les grandes blondes. Il n'est jamais un homme ordinaire. Dans Au piano, Béliard est un agent purgatorial...

Oui, Béliard est une espèce d'ange gardien, un petit diable gardien.

Et dans Les grandes blondes, c'est une créature saturnienne. Il y a d'autres exemples aussi. La ressemblance entre le nom de Suzi Delaire, qui est le nom d'un bateau dans L'équipée malaise,

et Suzy Clair qui est le nom d'un personnage dans Lac : vous avez fait exprès ?

Non, ce n'était pas intentionnel. Suzy Delair est une actrice des années 1940-1960, et j'ai aussi trouvé beau le nom de « Clair ». Il y a aussi une histoire de sonorité pour ces deux noms. Ce n'était pas une question de référence.

Paul Salvador est le nouveau nom de Max dans Au piano, et il est aussi un personnage dans Les grandes blondes. L'identité des noms est-elle fortuite ?

Non, ce n'est pas fortuit, parce que j'aime bien faire une espèce de passerelle avec ces noms-là. Ce sont simplement des espèces d'emblèmes. Il n'y a pas d'intention particulière.

Et il faut se rappeler qu'ils ne sont pas les mêmes personnages.

Non, non, pas du tout

Vous reprenez un même nom, mais avec une nouvelle identité.

Oui, voilà. Reprendre un même nom, ça peut me plaire.

Est-ce que vous n'avez jamais pensé qu'il y avait beaucoup de noms, et qu'on pouvait par exemple choisir un nouveau nom pour peupler un peu plus son œuvre ?

Non, ce sont des noms qui me conviennent, qui sonnent bien, qui vont bien aux personnages, et ça ne me déplaît pas de faire de petites passerelles d'un livre à l'autre mais sans intention, sans signification particulière. C'est comme ça.

C'est ce qui fait la transfictionnalité de votre œuvre, n'est-ce pas ?

Oui, c'est une espèce de jeu avec moi-même. Il n'y a pas de projet précis relativement à ça. C'est aussi une espèce de balise, les noms. Il y a des noms que j'aime bien retrouver, les noms qui n'impliquent pas du tout de rapports entre les personnages. Comme ça, je peux faire une espèce de famille de noms.

Qu'est-ce que l'histoire de la rue de Rome ? Elle revient dans beaucoup de vos romans : Au piano, Lac, Envoyée spéciale, Les grandes blondes...

ENTRETIEN AVEC JEAN ECHENOZ

Rue de Rome... J'adore cette rue. C'est tout à fait personnel. Ce n'est pas seulement parce que Stéphane Mallarmé habitait là. La rue de Rome, c'est un peu comme Iquitos. Mais je m'intéresse surtout à la partie de cette rue qui est au nord du boulevard, qui est bordée par les voies de chemin de fer. La partie sud de cette rue, qui va vers la gare Saint-Lazare, m'intéresse moins.

Est-ce que vous marchez beaucoup dans ce côté de la ville ?

Oui. J'ai choisi cette rue, parce que tout simplement c'est un endroit qui m'a toujours paru un petit moteur.

Y a-t-il des détails spécifiques que vous pouvez évoquer concernant cette rue ?

C'est une histoire d'atmosphère, sans doute.

Quelle est la particularité de l'atmosphère de cette rue pour vous ?

C'est un mystère, je ne sais pas pourquoi, quand je suis rue de Rome, j'ai l'impression d'être dans une histoire. Il y a des lieux à Paris dans lesquels j'ai l'impression d'être dans des histoires.

Il semble que la rue de Rome ait une place importante dans votre paysage mental de Paris.

Oui, je suppose, c'est mon paysage mental, la rue de Rome et beaucoup d'autres rues, mais la rue de Rome s'attache à certains lieux, elle a une place importante. Mais c'est d'abord la ville elle-même qui compte. Je voulais écrire des romans depuis mon enfance et je ne suis pas né à Paris. Quand je suis arrivé ici, j'avais 22 ans. La ville de Paris a été le moteur de mes romans depuis le début. C'était comme si je trouvais enfin les matières que je n'avais pas trouvées ailleurs, dans le sud de la France. J'ai mis du temps entre le moment de mon arrivée à Paris et mon premier livre. Dix ans ont passé. C'est comme si je découvrais une infinité de décors de théâtre où il n'y avait plus qu'à placer l'action. Le point de départ, pour moi, c'était Paris. Je n'aurais pas pu écrire mes romans, si je ne m'étais pas trouvé ici.

C'est toujours la question de l'espace, l'espace qui parle, qui déclenche l'histoire...

Oui, l'espace offre des histoires.

Je reviens sur l'idée de minimalisme. Vous ne pensez pas à la psychologie des personnages. Il y a un grand écart entre vous et Marcel Proust dans la psychologie des personnages. Vous vous situez à l'écart de ce monde psychologique, vous n'y touchez pas trop. C'est l'espace qui va raconter l'histoire, et le roman raconte l'interaction entre l'espace et le personnage.

Oui, l'espace construit aussi le personnage.

*La rue de Rome est un espace où le destin du personnage se fait, et comme ça le roman devient comme un cycle. Le parcours du protagoniste d'*Au piano* ressemble à un itinéraire circulaire. La première et la dernière page du roman montrent toutes deux le protagoniste, Max, dans la même rue : la rue de Rome. Max commence son voyage romanesque dans la rue de Rome, il traverse le monde, il va au purgatoire, puis à Iquitos et il retourne finalement à Paris, rue de Rome, comme s'il revenait sur ses pas après une longue marche. Mais quand il revient, il est presque la même personne, bien qu'il ait traversé un destin particulier, avec des hauts et des bas. Le destin de ce personnage est comme un cercle vicieux, un peu absurde. Est-ce que c'est absurde pour vous ?*

Le point de départ du livre, c'était simplement un schéma du cinéma américain, l'histoire de « la deuxième chance » : la vie après la mort. Ce que je voulais faire, c'était une espèce de schéma un peu de l'ordre du fantastique (je n'aime pas beaucoup le fantastique, ça m'ennuie plutôt) mais en même temps plus proche de la réalité. Même quand c'est imaginaire, il y a constamment des rappels concrets. Donc, j'ai fait une espèce de fantastique matériel, sans effet d'onirisme ou tout ce genre de choses.

*Est-ce que vous avez pensé à *La Divine Comédie* de Dante lorsque vous vouliez établir un monde romanesque composé d'un paradis, d'un purgatoire et d'un enfer, dans *Au piano* ?*

Non, je n'avais pas ces références en tête. J'avais surtout des références de films américains. J'avais aussi l'idée d'aller faire un tour dans cette marge de la fiction pour sortir de la réalité quotidienne parisienne, tout en la conservant. J'avais l'idée de combiner quelque chose de totalement irréel avec une écriture au plus près des choses. Par exemple, l'histoire du Centre d'orientation était un souvenir d'hospitalisation. Ça n'avait



Jean Echenoz © Jean-Luc Bertini

ENTRETIEN AVEC JEAN ECHENOZ

rien à voir avec la vraie clinique où je me suis trouvé, mais c'est parti d'un souvenir personnel.

*Oui, dans **Au piano**, le Centre d'orientation, qui est un ancien hôpital, est un espace d'attente. L'hôpital est une sorte d'hétérotopie selon Fou-*

cault, un espace d'entre-deux : on y attend son sort, on est entre « mort » et « vie ». De façon similaire, le Centre d'orientation est un espace d'attente entre « la Section urbaine » et « le Parc ». Vous établissez ainsi un monde bipolaire. Vous avez eu des références pour ce faire ?

ENTRETIEN AVEC JEAN ECHENOZ

Oui, j'ai lu beaucoup de documents sur la localisation du paradis sur terre dans l'histoire et la mythologie. J'avais une espèce d'hypothèse selon laquelle le paradis correspondait à une région du monde. C'est quelque chose de mythique, de tout à fait légendaire, et c'est à partir de cette hypothèse de fiction que je me suis mis à chercher des documents. J'ai retenu très peu de choses, mais on n'arrête jamais la documentation. La documentation peut devenir une activité romanesque.

Dans Au piano, vous dites par ailleurs que le nom « la Section urbaine » est emprunté au titre d'un ticket du métro parisien.

Oui, parce qu'à l'époque sur les tickets de métro étaient imprimés les mots « Section urbaine ».

Vos personnages sont le plus souvent obligés, dans tous les cas de figure, de revenir dans la ville quand ils la quittent pour une raison ou une autre. Est-ce que vos personnages sont dépendants de la vie moderne urbaine ? Par exemple, Max avait la chance d'échapper pour toujours à la vie monotone qu'il avait à Paris (à la section urbaine), mais il doit y retourner en fin de compte. Est-ce que vous voyez l'espace urbain comme une fatalité moderne ? Pourquoi Paris est-il l'enfer dans Au piano ?

Je ne me suis jamais posé cette question. Oui, Paris peut être perçu comme un enfer, bien sûr. C'est l'ambivalence des grandes villes qui peuvent être un paradis et un enfer, même Venise peut être un enfer.

Pourquoi les moments qu'on peut appeler heureux, on ne les voit guère, par exemple, dans Au piano ? Ça fait aussi partie de votre paysage mental ?

Comme je prends toujours un peu de distance avec ce que je raconte, parce que je ne peux pas faire autrement, on peut en sourire et c'est légitime. Mais je n'écris pas des histoires très marrantes, ce souvent des histoires plutôt sombres.

Vous ridiculisez des choses aussi : par exemple, cette fin tragique, cette mort atroce de Max dans Au piano, devient complètement caricaturale, dérisoire, alors que le moment d'assassinat de Max est une scène très violente.

Oui, oui.

Est-ce qu'on peut se moquer de la mort ?

Il vaut mieux s'en moquer aussi. C'est un objet romanesque, c'est tout. Je n'ai pas d'idée particulière là-dessus, c'est un ressort de roman. Il n'y a pas de théorie dans mes histoires, en général. Je montre un type comme je montrerais une machine. Je n'ai pas de message particulier, mais on peut construire des messages ensuite, si l'on veut. C'est le lecteur qui construit son propre monde.

Je vois la passion que vous avez pour Paris, mais on ne la voit pas dans votre Paris romanesque. Très précisément dans Au piano, votre Paris est une ville vide et silencieuse. Vous préférez ne pas vous occuper de la psychologie des personnages, vous l'avez dit, mais il semble qu'il existe un lien entre le monde intérieur des personnages, le mental des personnages et le monde réel, le monde de l'extérieur. Le monde qu'ils découvrent, c'est aussi le monde qu'ils construisent dans leur tête. Par exemple, le monde de Max, le protagoniste d'Au piano, est silencieux et mélancolique. Max est un homme stressé, il est troublé par son trac, il est alcoolique. Son Paris ne pourrait pas être différent de lui, n'est-ce pas ? Dans ce Paris, triste, même la lumière est opaque, même la pluie est synthétique...

Oui, parce que je n'ai pas très envie de parler des choses heureuses.

Pourquoi ?

Quand j'ai commencé mon premier livre, je voulais écrire un roman noir, mais finalement c'est parti dans d'autres directions. Ce qui m'intéressait dans les romans noirs, c'est que ce sont des drames. On peut raconter des drames mais avec une distance suffisante pour ne pas tomber dans le pathos. On doit pouvoir traiter un drame avec assez d'écart pour qu'il puisse être aussi une comédie. Mon dernier livre, *Envoyée spéciale*, est une comédie, mais en même temps ce n'est pas une histoire très marrante. Il est peut-être celui de mes livres qui est le plus du côté de la comédie. Les autres n'étaient pas vraiment comme ça. Ce livre était un peu plus un jeu pour moi, mais pas du tout une parodie. J'ai horreur de la parodie, je n'aime pas ça.

Une espèce de parodie policière : on sent que vous ne voulez pas écrire un polar dans le sens classique du terme.

ENTRETIEN AVEC JEAN ECHENOZ

Non.

Mais vous voulez cette intrigue policière.

Oui.

On l'a dans tous les romans presque, je ne vois pas de contre-exemple. Au piano, tout simplement, on peut l'appeler une parodie policière, mais pas « parodie » dans le sens où vous voulez imiter quelque chose.

En effet.

C'est une construction un peu déconstruite.

Oui, j'utilise – pour pas mal de livres, pas pour tous – des panoplies de certains genres, que ce soit le roman policier, le roman d'aventures, le roman d'espionnage, etc., et puis je les traite comme j'ai envie.

Parlons encore du jeu que vous jouez avec le lecteur. Vous aimez lui donner des pistes à suivre, et le surprendre par la suite.

Oui, c'est ça. Et c'est aussi un jeu avec moi, entre autres choses. Ce n'est évidemment pas qu'un jeu. Mais il est important que je ne m'ennuie pas en écrivant mes histoires. Quand on commence à s'ennuyer, ce sera forcément ennuyeux pour les autres, donc mauvais, donc il faut couper, il faut rompre, changer la musique, le tempo, faire des syncopes. Mais ce n'est pas très rationalisable.

Dans Au piano, le protagoniste est un flâneur, mais il y a une différence entre le flâneur dans le sens postmoderne du terme comme le vôtre, Max, et les flâneurs du XIX^e siècle, le flâneur de Baudelaire. Cette passion d'observation chez le flâneur du XIX^e siècle, Walter Benjamin l'associe à la soif du « nouveau » dans le Paris de Haussmann. Mais, chez vous, dans les romans comme Au piano, le flâneur est un observateur qu'on peut appeler « blasé », comme l'homme blasé de Georg Simmel, blasé par la modernité. Parfois, il ne veut même pas regarder autour de lui quand il marche... Le plus souvent, soit il ne se réjouit pas de ce qu'il voit dans la ville et reste indifférent, soit il porte un regard critique sur l'espace moderne.

Peut-être est-ce ce qu'on retrouve dans les profils des personnages, mais moi je suis le contraire d'un homme blasé. Ce que je veux dire, c'est que, si je



sors, je suis en permanence perméable et attentif à tout ce qui se passe, et aussi parce que c'est une espèce de maladie, parce que je cherche toujours. Ce n'est pas qu'une histoire d'imagination. La plupart des choses que je raconte, ce sont des choses qui m'ont été inspirées à gauche et à droite. C'est ce que je remonte, que je capte. C'est croiser une silhouette, un objet, un mur, une architecture. Autant, en vieillissant, on peut se fatiguer de certaines choses, autant précisément la déambulation dans Paris ou ailleurs est constamment une recherche. J'ai besoin de trouver ailleurs des matériaux possibles. Alors, pourquoi est-ce pertinent ? On ne sait pas ; je ne sais pas. C'est parce que ça touche une espèce de sensibilité, ça peut être un bout de dialogue, ça peut être la coiffure d'une fille, ça peut être le manteau d'un type, je ne sais pas, une dame avec une poussette. Il peut quelquefois se passer des choses comme ça.

Des détails qui ne sont pas dramatiques, des détails banals.

Oui, oui, de petits détails qui, même dans leur banalité, peuvent être extraordinaires. Je ne peux pas vous l'expliquer davantage.

Cela vaut pour vous, l'auteur. Pour un personnage comme Max, il n'y a pas cette jouissance dans le regard.

Pour le personnage, non, pas forcément, il peut être tout à fait indifférent. Mais cela, je ne m'en rends pas compte. Oui, pour le personnage, c'est possible aussi.

Casser des murs avec une masse

« Le béton, c'est pas un métier de pédés. » C'est dans l'effet rebond de cette phrase-trampoline, qui n'est évidemment pas à prendre au pied de la lettre, qu'Anne F. Garréta, lauréate du prix Médicis pour son précédent roman, *Pas un jour* (Grasset, 2002), normalienne, membre de l'Oulipo, maître de conférences à Rennes II, professeur à l'université de Duke, propulse insolemment son lecteur.

par Yaël Pachet

Anne F. Garréta

Dans l'béton

Grasset, 180 p., 17 €

Lire ce roman de Garréta est une expérience réjouissante : c'est un peu comme lire un roman de Queneau tout en défonçant un mur avec une masse. Les sensations physiques et intellectuelles abondent dans ce livre. Il y a la rare joie de tomber, que la narratrice désigne comme l'art du « chutisme » : « À notre père, il nous assure, ça lui a sauvé la vie et même les ouilles et même les os plus d'une fois, cette facilité dans le chutisme. » Nous avons aussi la possibilité de nous envoyer en l'air dans une nacelle-lessiveuse grâce à un treuil accroché à une poutre : « On va tous les trois monter dans la lessiveuse. On va tirer sur les brins de chaîne qui actionnent le treuil [...] Les roulettes quittent le sol de terre battue, la lessiveuse décolle, et nous dans cette nacelle, on prend de la hauteur ».

Nous pouvons aussi, comme indiqué ci-dessus, casser des murs avec une masse : « T'es sûr que c'est pas un mur porteur ? lui a demandé Angélique qui dubitait beaucoup de l'utilité d'une telle démolition ? On verra bien, il a dit. » Nous pouvons rejouer les guerres acharnées que les enfants se livrent les uns aux autres, et utiliser une arme originale : « La bouse-bombe, on la déploie à courte aussi bien qu'à longue portée et on la vectorise de préférence à la raquette de badminton. »

L'aventure de ce roman est une aventure familiale proposée ou plutôt imposée par le père à ses deux filles, la narratrice, dont on ignore le prénom, et sa sœur surnommée « la Poulette ». La mère se tient en retrait, dans le silence ou les

larmes. Chaque gamine tient son rôle. La narratrice a beaucoup à faire : « Je dois tout faire dans cette histoire : la psychologie, les descriptions, les soudures, l'électricité, le béton, et pas me planter et éviter de nous électrocuter. » Elle doit aussi faire patienter sa sœur qui est littéralement tombée dans le béton pendant que son père est parti chercher du secours en lui remémorant toutes les batailles qu'elles ont menées tour à tour pour défendre une petite voisine, jeune Milady improvisée, ou « un ptit pd » terrorisé par des bourges, ou simplement pour jouer à la guerre parce que c'est un jeu qui n'est pas réservé aux garçons. La guerre, ça n'est plus ce que c'était : « Et puis, même à nous deux, la Poulette, on vaut à peine notre pesant de chair à canon. Il nous faudrait des cousins et des neveux, des filleules et des germaines... Il nous faudrait des familles nombreuses et étendues, des ramées généalogiques luxuriantes, des futaies entières... Mais ça s'fait plus... Justement depuis l'temps desdites tranchées, qu'ont tranché bien trop profond dans l'vif de la génération et coupé le fil en hachant les fils. On a plus la démographie pour ces guerres-là. Misère. »

La sœur de la narratrice est plus affectueuse que celle-ci, selon les dires du père (« Ma ptite sœur qu'est plus affectueuse que moi – c'est sse dit notre père »), mais c'est aussi une femme d'action, en ce sens que l'action n'a pas seulement une portée physique ou mécanique, elle a une portée émotionnelle (un des enjeux de ce roman) : « C'était la consternation. Dans ces cas-là, c'est ma ptite sœur qui décoince les situations [...] Elle agonit sévère. D'être agoni comme ça, le consterné, ça l'ranime, ça l'motive. Notre père, ça l'galvanise, même ».

Le père est un ex-pauvre : « D'abord dans la vie, notre père il avait été pauvre. Il avait rien. Et puis d'un coup, pléthore... Yahveh trop. » Le



Anne F. Garreta © Isabelle Boccon Gibod/Opale/Leemage/Flammarion

CASSER DES MURS AVEC UNE MASSE

père, donc, se retrouve sans l'aide de Dieu face à la vie moderne, à la société de consommation, à l'illusion consumériste. Il y réagit vivement et entraîne ses filles dans une entreprise pleine de bonne volonté et en forme de contestation sociale visant, entre autres choses, à réparer systématiquement ce qui est irréparable : « *Notre père aimait pas gâcher. Les réfections, il les fait avec du vieux fil qu'il recycle. Les cordons diminuent de longueur. Les lampes, à la maison, on s'prend des décharges chaque fois qu'on s'risque à les allumer. [...]* On préfère rester dans le noir et attendre quelqu'un s'dévoue et s'résigne à s'électrocuter pour le bien commun ».

Au souci de réparer soi-même le matériel, s'ajoute pour la narratrice celui de dominer la matière par la pensée. À la contrainte de la ma-

tière, au béton qui durcit, aux fusibles qui sautent, se superpose la contrainte de ne pas risquer « *d'atrophier notre ingéniosité native, notre faculté démerdarde* ». Car l'essence de la vie nécessite la préexistence d'une solution à chaque problème : « *C'est simple, a expliqué notre père à grandmère, quand vous allumez le four, vous débranchez le frigo et ça sautera plus.* »

Mais, malgré la bonne volonté des deux petites et le silence de la mère, une sourde contestation s'élève à l'encontre du père. Cette contestation est indissociable de l'amour que les petites portent à leur paternel, même lorsque la Poulette agonit le père d'injures avec une force d'inventivité sans pareille : « *Elle doit s'entraîner dans sa tête, ou alors elle a une tablette spéciale pour noter les injures intéressantes qui lui tombent sous le sens ou qui lui viennent à l'esprit.* »

CASSER DES MURS AVEC UNE MASSE

Il n'en reste pas moins que le père entraîne la famille dans des catastrophes qui s'enchaînent les unes aux autres selon une loi que la physique des particules ou l'astrophysique nomme l'entropie. « *L'entropie, c'est simple, dit la Poulette : L'entropie, c'est notre père.* » L'entropie, c'est la confusion. C'est le bordel. Le père est un incapable malheureusement encore trop capable d'agir. Ce père, « *les bagnoles paralytiques, les TSF aphones, les machines à laver frénétiques, il s'était senti un penchant à les soigner, à les sauver* ». Il sauve donc, ce qui est éminemment paternel et il donne des ordres, ce qui ne l'est pas moins : « *Il a toujours aimé pontifier. Poncifier aussi, parfois, et hardiment. Donner des ordres, surtout.* »

Mais cette vocation paternelle demande à son entourage de redoubler de vigilance, par exemple au sujet « *des prises électriques étanches, en plastique, qu'on avait dissuadé notre père d'améliorer pour pas qu'elles soient niquées avant même d'avoir servi* ». L'électricité, c'est le point fort du père : « *Même quand ostensiblement c'est pas l'électricité qu'il bricole, notre père, il trouve encore des moyens inédits de se prendre des courts-jus. Il arrive à s'électroputer avec n'importe quoi tellement il est ingénieux.* »

Tout commence lorsque la mère offre au père une bétonneuse : « *La bétonneuse est un exemple vivant de cette vocation de mon père.* » De cet achat s'ensuit une boulimie de portland : « *Chaque fois qu'on montait faire les courses en ville, notre père disait, en sortant de la boucherie par exemple : – On passe prendre un sac de ciment à côté ?* » Entraînées par leur père à faire du béton à tire-larigot, les filles font leur éducation, et ce lien de transmission entre le père et les filles est un des éléments les plus savoureux du roman : « *On apprenait du vocabulaire, tous les mots techniques de l'art : clef de 12, salope, goupille, joint, vérole, collier, cruciforme, putain et va t'faire foutre !* » Même si ce lien est raconté de façon comique, même si tout est propice à la farce, les émotions des personnages sont délicatement rendues et l'on atteint à une profondeur psychologique, à une description de l'âme dans son fonctionnement intime, selon un procédé que le narrateur désigne, avec juste raison, comme du fignotage : « *je fignote. Je fignote [...] Alors le matin, pour me lever, c'est*

consternant ». La pensée est une machine. Une machine à dénoncer le père ou à le tuer avec tendresse : « *Heureux aussi, paraît-il, ceux à qui il est donné de coucher sur des tablettes des trucs qui le méritent, comme l'impéritie paternelle et la cata lapidaire !* »

Il faut dire que le fignotage de la fille recouvre parfaitement la désinvolture du père : « *Mon père, qu'était toujours pressé de finir et qui donc haïssait les finitions, les fignotages, de même que les tafioles et la finitude de toutes choses, notre père négligeait souvent de rincer à fond la bétonneuse après qu'elle avait fini de nous servir son béton.* »

Le récit est une machine, le langage est un outil et la matière du récit a besoin du temps comme le béton a besoin de ciment : « *Je m'emmêle encore un coup les pinceaux dans le barbelé des temps* », s'exclame la narratrice. Elle veut dire « *l'étiologie de la chose et son cours, tel qu'exposé par la Poulette le soir même dans notre lit* ». Dans le lit, la nuit, la pensée rumine les événements de la journée et l'exigence d'organisation du récit torture les méninges : « *C'est pour ça que je glande la nuit. Je passe de plus en plus de temps dans ma tête à tout réparer, à tout reprendre là où ça a foiré, là où ça a électroputé, là où ça a explosé, là où ça s'est dézingué, démantibulé, effondré. Je sombre dans la mélancolie.* »

Cette mélancolie touche au sublime, lorsque la sensibilité de l'auteur trouve les mots de Michaux pour dire la nuit : « *Le temps s'épaissit comme l'obscurité. On dirait que la nuit remue, qu'elle se retourne dans son lit d'herbages et de haies. Parfois, même, on sent un souffle, un courant d'air plus froid sur la peau du visage, comme une caresse.* »

L'impéritie du père, cette machination indébouloable, entraîne les deux enfants à l'inéluctable : « *après que notre père nous égara dans l'immensité neigeuse et nocturne de la fin du monde* », l'aventure pourrait mal tourner, l'impuissance virer au désespoir, si la narratrice ne s'exclamait pas :

« *Nuicidons-nous pas.*

Mais quoi foutre alors ? »

Michon, Cahier natal

« Un type coincé qui devient écrivain » : si Pierre Michon résume par ces mots la démarche de Proust, on devine qu'il se les applique aussi. Avec ce substantiel Cahier de l'Herne (autour de 80 contributions, avec des inédits), après un colloque à Cerisy (Gallimard, 2013), « le petit Limousin » de jadis reçoit une nouvelle et légitime consécration. Il est loin le temps de l'enfant blond dans les bras de sa mère institutrice à Mourioux dans la Creuse, dans les années cinquante, que montre une jolie et indiscreète photographie de ce volume. Le temps a passé, la mère est morte, et le beau portrait de la couverture montre un visage marqué de proconsul romain. « Il y a de la fatigue dans ce regard », avait observé Pierre Pachet. L'auteur des Vies minuscules semble recevoir avec équanimité l'hommage collectif ainsi rendu par ce Cahier, ce liber amicorum qu'ont signé peintres, acteurs, universitaires, écrivains, libraires, et qui donne en même temps, par nombre de subtiles études, une dimension nouvelle à son œuvre, à partir notamment du plus impressionnant de ses textes récents, Les Onze, qu'on a relu à cette occasion avec admiration.

par Jean Lacoste

Pierre Michon
Cahier dirigé par Agnès Castiglione
et Dominique Viart
avec la collaboration de Philippe Artières
L'Herne, 343 p., 33 €

Pierre Michon
Tablée suivi de Fraternité
L'Herne, 69 p., 8,50 €

Curieusement, le Cahier de L'Herne ne comporte pas la chronologie que l'on pourrait attendre, avec dates précises et endroits définis, voyages et publications, comme si l'auteur, tout en acceptant de jouer le jeu, avait voulu en rester maître et préserver l'essentiel, la temporalité propre de l'écriture, de sa création. « *Un enragé d'écriture en attente d'une apparition* », avait noté Maurice Nadeau. De fait, Pierre Michon s'attache plutôt à décrire, lui aussi, « *comment [il a] écrit certains de ses livres* », en apportant des renseignements qui viennent compléter ce qu'on peut

savoir grâce aux entretiens sur la littérature de *Le roi vient quand il veut* (Albin Michel, 2016) : l'enfance dans « l'arrière-campagne » de la Marche limousine, l'ennui à Guéret, le théâtre à Clermont-Ferrand, les années d'attente et de tâtonnement avant les *Vies minuscules* de 1984, la lente reconnaissance des pairs (avec la lettre salvatrice de Jean-Pierre Richard et la rencontre au café Le Rostand) et l'accueil du public, les prolongements et les ruptures avec notamment *Les Onze*, sorte de roman historique, et *La Grande Beune* (Verdier 1996), qui marque un vrai renouvellement, admirable. Se renouveler, persister, innover, sans rien céder à la mode : voilà son credo.

L'œuvre, profondément autobiographique, se nourrit de la vie même de Pierre Michon sans qu'on puisse parler d'autofiction narcissique ; elle s'inscrit dans un milieu rural, modeste, pauvre, pour dire le moins, rude, sans qu'on puisse parler de littérature populiste (même si *La Grande Beune* a reçu en 1997 le prix Louis Guilloux). Ce que Pierre Michon a douloureusement et patiemment inventé est un style qui



Pierre Michon © Jean-Luc Bertini

MICHON, CAHIER NATAL

transcende par sa force l'évocation de sa propre vie et rend dérisoire toute lecture régionaliste. Tout au plus veut-il préserver la mémoire de certains lieux et de certaines existences. Comme l'écrit Jean-Louis Tissier dans son étude de géographie littéraire (« Des lieux majuscules ») : « *ni les lieux, ni les hommes ne sont anonymes ; patronymes et toponymes se passent le témoin. [...]* *Le géographe y est attentif* ».

Cela ne veut pas dire que l'Histoire avec un H majuscule, avec ses guerres et ses luttes pour le pouvoir, soit absente de cette œuvre. Bien au

contraire, discrète dans les « intemporelles » et quasi médiévales *Vies minuscules*, la grande Histoire surgit avec force dans la description d'un épisode de la Terreur, avec *Les Onze*. Pierre Michon s'intéresse tellement à l'Histoire qu'il joue à nous tromper avec les intrigues des corrompus du Comité de salut public et la généalogie imaginaire du peintre Corentin. Henri Mitterrand, dans une parfaite analyse de ce récit qui mêle histoire et fiction – « *une mise à distance déconstructrice [...]* *de la tragédie historique* » –, comme Paule Petitier soulignent bien la place centrale du « *sadique* » Michelet dans la réflexion de Pierre Michon sur l'Histoire, ce théâtre sanglant.

MICHON, CAHIER NATAL

L'Histoire des puissants, des vainqueurs, avec son bruit et sa fureur, ne doit pas nous faire oublier ceux qui sont les victimes éternelles de ces passions guerrières, les « *petites gens* », les va-nu-pieds, les « *prolétaires sans discours* » dont parle Agnès Castiglione dans sa contribution lumineuse, les « Serviteurs » des « Maîtres », les Croquants révoltés de [Bergounioux](#), vite « branchés », tous ces noms sur les monuments aux morts...

Et, au-delà, ce qui surgit avec une telle violence dans la dernière page des *Onze*, l'histoire en quelque sorte animale de l'homme, l'histoire d'avant l'histoire et les chroniques des clercs : la préhistoire. Cette préhistoire de « l'âge du renne », cette période magdalénienne, qui est également au cœur de *La Grande Beune*, bref mais fascinant récit dont l'action, minimale, se déroule à Castelnau, sur les bords d'une « rivière noire », la Grande Beune du titre, qui rappelle la Vézère, dans une contrée de la Dordogne riche en grottes ornées et en outils paléolithiques. Plus archaïque encore que le monde rural de la Creuse (dont on pourrait, après tout, trouver d'autres exemples, ailleurs...), c'est une contrée imaginaire, onirique même, et profondément sexuelle. Comme dit [Marie-Hélène Lafon](#), « *il n'est question que de ça* » : la chasse (au renard) dans les bois et la pêche (de la carpe) dans la Beune nous ramènent à ces gestes premiers.

On assiste ainsi à ce qu'on pourrait appeler (avec une cuistrerie qui ne rend pas justice à l'authenticité de cette interrogation anthropologique) une spatialisation de la temporalité ; le temps se déploie en espace, se matérialise en des « lieux » que rien ne semble distinguer de trous qui, un jour, se révèlent être des gouffres, des cavernes, des grottes, parfois ornées : Lascaux est réputée proche. Des lieux, des « *surcroîts de lieu* », dit-il, – et Bataille n'est pas loin, comme Artaud – où l'homme renoue avec des pulsions immémoriales, les symbolise, les ritualise et les maîtrise, ou tente de le faire.

Mais les lieux de Michon sont à proprement parler des « lieux-dits », transfigurés par la littérature (Jean-Christophe Bailly, « Par les noms des lieux-dits »), « *aussi forts et aussi vrais que ceux de la Recherche* », dit-il lui-même. La peinture est certes une des voies d'accès privilégiées à cet univers longtemps laissé dans le noir, un mode d'expression purement visuel qui séduit à l'évidence Pierre Michon, et Pietro Citati esquisse ici même la riche étude à faire de ses rapports avec les

peintres (Van Gogh, Corentin, le peintre imaginaire, Watteau, Goya...). Une telle étude devrait faire sa place à *Tablée*, récente et magnifique variation de Michon sur le corps, la table et l'aura des chapeaux à propos d'un tableau de Manet, aujourd'hui séparé en deux œuvres : « Au café » et « Coin de café-concert », pour une fois réunies.

Mais pour lui, Pierre Michon, c'est la phrase, fruit d'un combat sans cesse renouvelé, qui est l'instrument de cette reprise, de cette reconquête, de cette victoire. Une phrase travaillée sans relâche, riche de références culturelles que nourrissent de petits carnets remplis au gré des lectures et des intuitions et dont le Cahier de L'Herne donne à voir quelques exemples. Rien ne semble étranger à la soif de savoir de Pierre Michon, à sa passion encyclopédique et au désir du mot juste : il se sent frère de Bouvard et Pécuchet, si touchants dans leur foi positiviste, il admire la prose des « savants barbichus » du XIX^e siècle comme Vidal de La Blache, ou l'écriture soignée de tel paléontologue amateur.

Tout cela sans que se rompent les liens avec le terroir initial, avec le souvenir de la mère, et sans renier le monde primordial des chaumières et des chemins creux de la Creuse, sans abandonner la maison des Cards, évoquée par [Jean Echenoz](#). D'où peut-être cette interrogation : ce texte qui supporte si facilement d'être étudié en détail par les universitaires, qui semble en recevoir, au contraire, une vigueur nouvelle, ce texte marqué par la culture classique, voire scolaire, du XIX^e siècle (Hugo, le Flaubert de *Salammbô*, Balzac), comment supporte-t-il la traduction, l'épreuve de l'étranger ? Elizabeth Deshays pose la question, sans vraiment y répondre. Comment le rendre accessible ? Le rendre universel, car telle est sa vocation ? Cette « *anthropologie du genre humain* » (Pierre Michon) limousine est-elle, si l'on peut utiliser ce terme, « exportable » ?

Pierre Michon, pourtant admirateur avisé de Tintin et familier de la « Valachie », n'est pas volontiers voyageur, semble-t-il, même si on le voit, de façon assez improbable, à Harrar en Éthiopie, sur les traces de Rimbaud (« Rambo »), plus tard distribuant des stylos aux gamins et récitant Booz endormi « *pour les eucalyptus et les genévriers, pour les rois morts, pour le néolithique [...] pour me faire plaisir et pour me faire pleurer [1]* » (*Corps du roi*).

En réalité, c'est chez Faulkner que se trouve la clef... Un pays rural en voie d'abandon et de



Pierre Michon © Jean-Luc Bertini

MICHON, CAHIER NATAL

« modernisation » – la date de 1961 dans *La Grande Beune* n'est sans doute pas choisie au hasard, comme la présence d'une moissonneuse John Deere ... ; des personnalités qui vivent de peu de mots ; de lourds secrets de famille ; une violence latente, aux longues racines ; une ineffaçable imprégnation religieuse et la lecture de la Bible ; un lien que le citadin ne peut comprendre avec l'animal, la chasse, la viande ; la sexualité qui change une buraliste en Ava Gardner : cet univers est à l'évidence proche de celui de Faulkner. Yann Potin (« Archives du tertiaire ») va jusqu'à proposer de façon hypothétique tout le bassin ligérien comme « cadre immémorial » de la vie de Pierre Michon : les Cards, Guéret, Orléans dessinent une « descente vers le fleuve »,

cette Loire qui jadis coulait droit au Nord vers Paris et qui aujourd'hui tourne à mi-chemin vers Nantes. La Loire oriente, comme le Mississippi chez Faulkner, et il n'y a pas de raison pour que ce canton de la Creuse soit plus étranger aux lecteurs d'aujourd'hui que, naguère, le comté de Yoknapatawpha dans l'État du Mississippi.

1. **J'ai plaisir à braver la déontologie en disant ici tout le bien que je pense aussi de la contribution de Tiphaine Samoyault (« L'aigle du casque ») qui revient sur « Booz endormi » et sur le « par cœur » de l'enfance, « moment de transition entre mythe et histoire ».**

Noir c'est noir

Ray Bradbury est mondialement connu pour ses romans et ses nouvelles généralement considérés comme relevant du genre « science-fiction », ce qui, en l'occurrence, est peut-être réducteur ; non que ce genre soit négligeable par nature, mais parce que le mot « science » induit souvent le lecteur potentiel en erreur. Ainsi ses Chroniques martiennes sont-elles davantage chargées d'onirisme et de mélancolie que de considérations scientifiques, c'est le moins qu'on puisse dire ! De même, Fahrenheit 451, si admirablement adapté à l'écran par François Truffaut, me paraît procéder d'un état d'esprit proche de celui, alarmiste, contestataire et politique, de Georges Orwell dans son 1984, non d'un regard affolé sur les redoutables « progrès » d'une science sans contrôle, livrée à ses excès destructeurs.

par Alain Joubert

Ray Bradbury

La solitude est un cercueil de verre

Trad. de l'anglais (États-Unis)

par Emmanuel Jouanne

Denoël, coll. « Empreinte », 380 p., 15 €

Laurence Block

Tue-moi

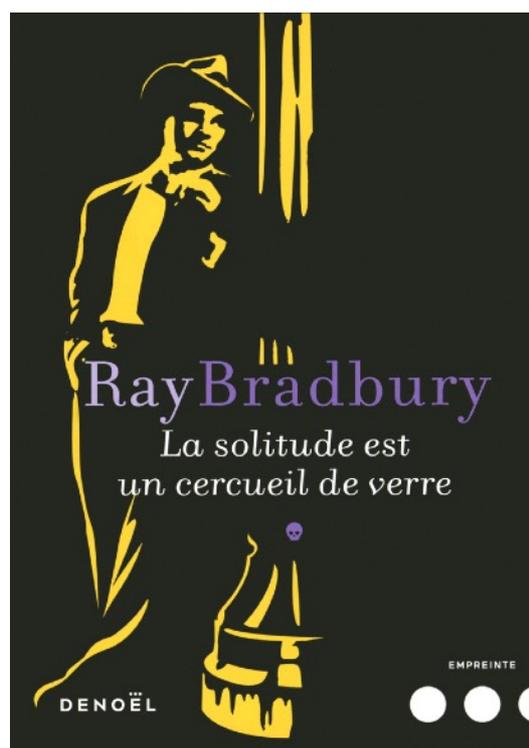
Trad. de l'anglais (États-Unis)

par Sébastien Raizer

Gallimard, coll. « Série noire », 322 p., 19 €

Sur le tard, en 1980, Ray Bradbury décida de rendre hommage à certains auteurs de romans noirs, comme Raymond Chandler, [Dashiell Hammett](#), James Cain ou [Ross Macdonald](#), en écrivant le plus littéraire, voire le plus poétique de ses livres, sous le magnifique titre *La solitude est un cercueil de verre*. Pour ma part, je suis étonné qu'il n'ait pas cité David Goodis dans son envoi, car c'est à coup sûr du côté d'un désespoir presque absolu que naviguent les personnages de son histoire, à la manière de ceux de *Cauchemar*, de *Sans espoir de retour*, ou de *Tirez sur le pianiste* – tiens, revoilà Truffaut...

Édité en France une première fois en 1986, et bien oublié depuis, ce seul exemple d'un roman noir dans l'œuvre de Bradbury fait donc l'objet d'une réédition récente qu'il faut saluer comme un événement rare. Car si l'action se déroule a



priori selon les codes du roman noir de la grande époque, l'introduction d'éléments quasi oniriques, aux couleurs du fantastique, et les images poétiques déployées par l'auteur, viennent bousculer de manière si radicale la trame classique du genre que la référence à Edgar Allan Poe surgit parfois comme une secrète évidence.

Allons plus loin encore. Nous sommes à Venice, Californie, en 1949, vieille station balnéaire proche de la cité du cinéma, Los Angeles, alors

NOIR C'EST NOIR

aux mains des démolisseurs : « *C'était l'époque où la jetée de Venice partait en morceaux et mourait dans la mer, et l'on pouvait trouver là les ossements d'un énorme dinosaure, le manège des montagnes russes, que les marées fluctuantes venaient recouvrir* ». Par une nuit pluvieuse, alors qu'il se trouve à bord d'un gros tramway rouge bringuebalant, un jeune auteur en mal de succès entend murmurer à son oreille : « *La solitude est un cercueil de verre* » dans un horrible souffle. Quand il se retourne enfin, après un moment d'effarement et de crainte, le véhicule est vide, celui qui tentait de lui communiquer son deuil métaphorique ayant disparu, sans doute à la faveur d'un arrêt. Le même soir, le cadavre d'un vieillard est retrouvé suspendu dans une cage aux lions, immergée dans un canal aux eaux visqueuses. Persuadé que celui qui a prononcé la phrase maléfique est l'assassin du vieillard, le jeune écrivain va chercher à résoudre l'énigme.

Ici, je souhaite opérer un rapprochement que certains ne manqueront pas de me reprocher, mais tant pis. Dans le premier *Manifeste du surréalisme*, André Breton souligne qu'un soir, avant de s'endormir, il entendit, « *nettement articulée au point qu'il était impossible d'y changer un mot* », une phrase « *oserai-je dire qui cognait à la vitre* ». Cette phrase, la voici : « *Il y a un homme coupé en deux par la fenêtre* ». On observera plusieurs choses : d'abord un rapprochement entre le verre du cercueil et la vitre où vient cogner la phrase, la transparence et son obstacle ne faisant qu'un dans les deux cas, le cercueil et la fenêtre servant d'intercesseurs ; ensuite, élément qui n'a jamais été relevé à ma connaissance, l'image de la fenêtre à guillotine qui, inconsciemment, s'insinue dans la phrase ; enfin, conséquence directe, le fait qu'un homme « coupé en deux » est nécessairement mort, ce que, comme pour se rassurer, Breton tente de repousser en écrivant : « *À n'en pas douter il s'agissait du simple redressement dans l'espace d'un homme qui se tient penché à la fenêtre* », manière à la fois d'écouter la bouche d'ombre qui murmure par-dessus son épaule, et de relativiser les effets délétères des mots prononcés, tout en décidant de manière très positive qu'il s'agissait d'« *une image d'un type assez rare et je n'eus vite d'autre idée que de l'incorporer à mon matériel de construction poétique* ».

C'est également ce que va faire Ray Bradbury en s'appuyant sur la phrase énigmatique – et probablement matrice – entendue par son personnage,

pour développer une histoire aux multiples ramifications, dont je soupçonne qu'il n'en maîtrisait pas clairement au départ la succession des épisodes ; une forme de pensée automatique se serait ainsi mise en marche, brisant le verre de la solitude comme on crève une vitre. Et c'est peut-être aussi pourquoi la charge poétique de ce singulier roman noir se révèle si présente, si riche, et si exceptionnelle, en un domaine plus souvent marqué par la dure vérité de la vie sociale que par l'aura mystérieuse des êtres et des choses, la magie des mots intervenant ici comme un révélateur.

Comme on ne doit sous aucun prétexte fournir au lecteur de cette chronique trop de détails qui pourraient lui retirer le plaisir inquiet de la découverte, je me contenterai d'indiquer que d'autres personnages esseulés disparaîtront au fil des pages, un montreur de chiens, une cantatrice obèse, une élèveuse de canaris sans canaris, un alcoolique sévère, et que ce roman pourrait bien être une sorte de mise en abyme de lui-même, à la manière vertigineuse d'un Jorge Luis Borges. À mes yeux, ce livre de Bradbury le fait entrer dans le petit nombre des élus, de ceux qui, même à leur insu, illuminent le champ surréaliste des possibles.

« Baise-moi », écrit Virginie Despentes il y a quelques années, ce qui lui valut plus tard de figurer au nombre des convives qui, réunis chez Drouant, décernent chaque saison littéraire le prix Goncourt à un livre censé le mériter. Il n'y a bien entendu aucune relation directe de cause à effet entre ces deux moments de son histoire personnelle : l'ensemble de son œuvre en témoigne ! « Tue-moi », s'écrie aujourd'hui Lawrence Block, dans un livre qui vient confirmer que, chez lui, c'est bien l'humour noir qui se taille encore une fois la meilleure part ! Ici même, j'ai fait l'éloge, il y a peu, de son *Voleur qui comptait les petites cuillères*, dans lequel il nous révélait le rôle essentiel de la cacahuète fatale, et se complaisait à faire vivre de longs dialogues d'une extrême drôlerie, à la limite de l'absurde, et surtout sans rapports apparents avec l'histoire principale.

Dans son nouveau livre, la place faite à la philatélie de haut niveau vient occuper celle des dialogues farfelus avec une insistance frôlant parfois l'abus de pouvoir. On va voir pourquoi et comment. Maintenant, supposons un instant que vous ayez gagné votre vie comme tueur à gages sous le nom de Keller (*killer*, à une lettre près), et que vous ayez choisi de vous retirer des affaires

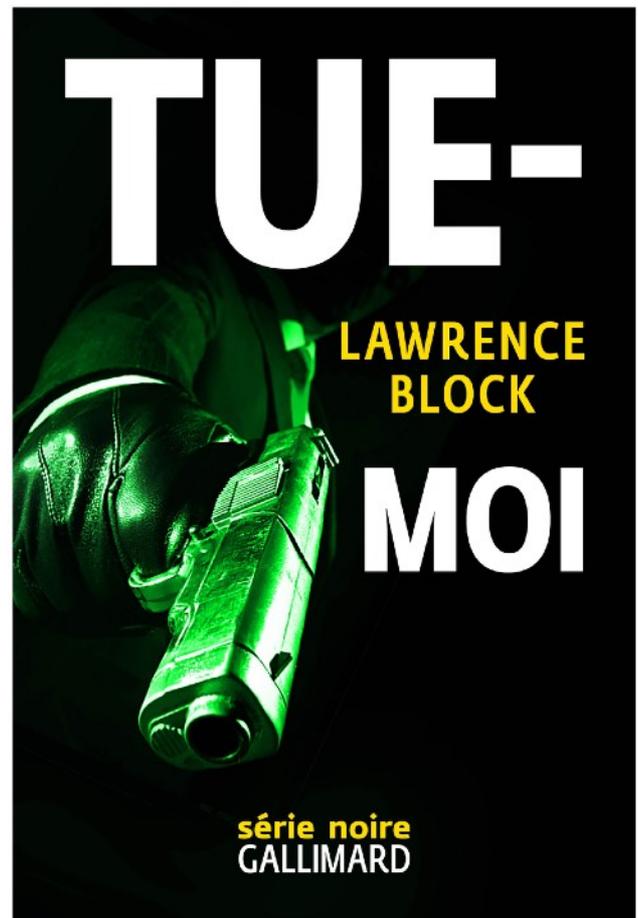
NOIR C'EST NOIR

par sécurité, afin de monter une entreprise rénovant et revendant des maisons dévastées par le passage de l'ouragan Katrina sur La Nouvelle-Orléans ; évidemment vous avez changé de nom et êtes devenu Nicholas Edwards. Jusqu'ici, vous me suivez ?

Du temps que vous vous contentiez d'éliminer des gens, vous répondiez aux « contrats » que votre agent vous proposait, comme le fait n'importe quel artiste dans sa spécialité ; en l'occurrence, votre agent était une truculente femme du nom de Dot, chaleureuse et convaincante à la manière d'une amie proche. Aussi, quand, en raison de la grande crise économique du début de ce siècle, vos affaires tendent à périlcliter, Dot s'autorise-t-elle à vous inciter à reprendre du service. Car pour bien vivre, il faut tuer !

Entre votre vie de famille – votre femme, Julia, parfaitement au courant de vos activités de jadis et très décontractée, votre petite fille, Jenny, qui ne s'exprime encore que par monosyllabes, ou presque – et votre passion pour la collection de timbres, il va falloir vous organiser sérieusement pour reprendre votre ancien métier. Mais, à propos de timbres, saviez-vous que, suite à la guerre italo-turque (1911-1912), nos amis italiens s'emparèrent de trois provinces libyennes et de treize îles de la mer Egée, c'est-à-dire de Rhodes, Chalki, Kalymos, Kassos, Cos, Leros, Lipsi, Nisyros, Patmos, Tilos, Karpathos, Symi et Astypalea, et qu'aussitôt ils se mirent à imprimer des timbres pour chaque île, objets rares et passion de tout philatéliste digne de ce nom ? Voilà le genre de détails que Lawrence Block n'hésite pas à glisser, de loin en loin, dans son récit, tandis que les « contrats » s'accumulent et que les morts suivent. J'ignore si l'auteur est lui-même un authentique et émérite philatéliste, ou s'il a fait chauffer Wikipédia avec obstination pour rassembler toutes les informations qu'il nous donne, mais des vocations pourraient bien naître à leur lecture !

Le roman avance par bonds singuliers, par la méthode du *flash back* et du *flash onward*, avant/après, le lecteur (que vous êtes soudain redevenu !) n'étant que rarement convié à assister à « l'exécution du contrat », si j'ose dire ! Toutefois, je ne résiste pas au plaisir de mentionner le cas de Paul Vincent O'Herlihy, abbé en chef des Thessaloniens regroupés en un monastère situé à Manhattan, du côté de la 36^{ème} rue Est, entre



Park et Madison ; un quartier huppé s'il en est. C'est une histoire de corruption, de blanchiment d'argent et de vente de reins, dans laquelle l'abbé pourrait être amené à « témoigner », qui justifie le contrat dont il est l'objet, mais l'atteindre n'est pas simple car il est assigné à résidence au sein même du monastère.

On se régale à la lecture de toutes les méthodes envisagées par Keller pour honorer sa tâche, sachant qu'il arrivera finalement à ses fins en découvrant le moyen d'introduire du poison dans une bouteille de vieux whisky dont le bouchon en liège est scellé avec du plomb, la bouteille étant de plus protégée par un coffret en bois, renforcé de cuivre et équipé d'une clé. Une nouvelle version du meurtre en chambre close, menée ici avec maestria...

L'humour noir domine ce délicieux ouvrage, le calme et le détachement avec lesquels Keller parvient à accomplir chacun de ses délicats petits travaux faisant parfois penser à la manière subtile et décontractée dont le héros du film *Noblesse oblige* parvenait à éliminer les différents avatars du grand Alec Guinness ; souvenir...

L'innommable

Comment exprimer ce qui n'a pas de nom, le chagrin infini qu'occasionne la perte d'un enfant ? Comment se raconter dans la douleur ? Jusqu'où peut la littérature ? Ce sont les questions que soulève le court récit incandescent de Piedad Bonnett.

par Christian Galdón

Piedad Bonnett

Ce qui n'a pas de nom

Trad. de l'espagnol (Colombie)

par Amandine Py

Métailié, 136 p., 17 €

Daniel s'est suicidé. Il avait vingt-huit ans et il s'est jeté du toit de son immeuble à New York. L'irréparable a eu lieu. Pourtant, pour ceux qui restent, la vie continue. La douleur est intense. Deux chemins possibles : se taire, souffrir en silence la frayeur de la perte, payer le prix d'une implosion douloureuse, ou se dire dans l'agonie des mots afin de trouver une consolation quelconque. Piedad Bonnett, écrivaine colombienne, mais avant tout mère de Daniel, choisit de raconter son chagrin en faisant preuve d'un courage inouï.

Le récit est structuré en quatre parties qui dans le même temps jalonnent la vie courte du protagoniste. La première (« L'irréparable ») s'ouvre sur l'arrivée de la famille dans l'immeuble new-yorkais où Daniel s'est suicidé. Le fait (la mort) est incontestable et le langage se révèle depuis le début comme un moyen insuffisant à la fois pour comprendre et pour signifier la tragédie qui vient d'avoir lieu : « Dans ces cas-là, tragiques et déconcertants, confesse Piedad Bonnett, le langage renvoie à une réalité qui dépasse l'entendement [...] "Daniel s'est tué" ne signifie rien d'autre, indique un événement irréversible dans le temps et l'espace qu'aucune métaphore ni récit de quelque nature ne pourra changer ».

Pourtant, la vie continue, le monde est là et il faut (ré)agir : « Ton fils est mort et tu dois faire ta valise pour te rendre là où son corps t'attend. Et tu t'exécutes ». Une fois la douleur consentie, même si « tu te trouves, comme le décrivent les livres qui traitent du deuil, en état de choc émotionnel ou d'émoussement affectif », la réalité gagne son terrain et d'autres cruautés arrivent : il faut trier

et répartir entre les différents membres de la famille les objets du défunt, récupérer ses cendres, célébrer la cérémonie de la mort, les funérailles, et le pire, faire face à l'hypocrisie de la société catholique colombienne qui refuse d'appeler les choses par leur nom ; l'acte du suicide devenant pure contingence linguistique, un « accident », ou même un jeu périphrastique : « ce qui est arrivé ». D'autres fois c'est seulement le jugement moral qui se discerne à travers les paroles réconfortantes des interlocuteurs : « Lorsqu'ils apprennent qu'il s'agit d'un suicide, raconte Piedad Bonnett, les gens baissent la voix comme s'ils venaient d'entendre parler d'un délit ou d'un péché ».

La deuxième partie du récit, intitulée « Un équilibre précaire », ainsi que la troisième et la quatrième (respectivement « Le quatrième mur » et « La fin ») peuvent être lues simultanément comme le long décryptage de la mort de Daniel et la tentative désespérée de sa mère pour essayer de comprendre. Mais comprendre quoi ? La maladie de son fils (la schizophrénie) mais aussi autre chose : un *au-delà* de la maladie, la lucidité brûlante qui traverse certains esprits : « J'aimerais tant savoir, se demande Piedad Bonnett, combien de temps a duré son hésitation, de quelle magnitude a été sa souffrance, quels choix il a évalués, à quel moment l'étau s'est définitivement resserré ».

Elle recherche un nouvel éclairage et l'on sent sa volonté s'installer dans la réflexion. La littérature et la science viennent en appui : Michael Greenberg, Mary Jo Bang, Norbert Elias, Améry, Julian Barnes, Gottfried Benn, Sylvia Plath, Lowell, Javier Marias, Joan Didion, entre autres. Une pratique intertextuelle se développe tout au long du roman, une pratique qui semble fonctionner à la base comme un réseau d'émotions partagées, seul endroit où la vraie compassion est possible. Les citations et les paraphrases se succèdent donc, mais elle seule, la mère, est capable de



Piedad Bonnett © Oscar Monsalve

L'INNOMMABLE

prononcer les mots les plus puissants de ce court récit : « Dani, mon Dani adoré [...] Par ce livre, j'ai tenté de donner un sens à ta vie, à ta mort et à mon chagrin. D'autres que moi érigent des statues, gravent des pierres tombales. J'ai voulu te mettre au monde une seconde fois, dans la même douleur que la première, pour te permettre de vivre encore un peu, de ne pas disparaître de nos

mémoires. Et je t'ai fait renaître avec des mots, parce qu'eux seuls sont assez souples pour ne jamais parler de la même voix, ne pas figer comme la pierre, ne jamais être tombeau. Ils sont tout le sang que je peux te donner et me donner ».

Effectivement, le chagrin est inexprimable mais, comme le disait Barthes, il est tout de même dicible...

L'humanité déplacée

Quatre ans après *L'enfance de Jésus*, Coetzee poursuit logiquement avec *L'éducation de Jésus*, continuant d'occuper le blanc des Évangiles qu'avaient déjà tenté de remplir quantité de textes apocryphes. Mais nous ne sommes plus en Palestine au 1^{er} siècle et aucun des personnages ne s'appelle Jésus. Parce que tout est déplacé, il faut reprendre toutes les questions, sans forcément trouver de réponses.

Par Tiphaine Samoyault

J.M. Coetzee

L'éducation de Jésus

Trad. de l'anglais (Afrique du Sud)

par Georges Lory. Seuil, 230 p., 21 €

Le dernier livre de Coetzee est stupéfiant. En le lisant, je me suis surprise à penser que mon sentiment devait ressembler à celui que certains lecteurs ont ressenti lorsqu'ils ont lu Kafka en 1913, d'être face à des textes si en avance sur leur temps qu'ils confrontent à une énigme. *L'éducation de Jésus* est le roman de l'humanité déplacée. En ce sens, il pourrait être un roman emblématique de notre temps : un monde de migrants, où chacun est conduit à s'adapter sans cesse, à de nouveaux métiers, à une nouvelle langue, où les places n'existent pas. Mais il va beaucoup plus loin car il n'y a plus d'autre monde : plus d'autre monde face auquel la condition migrante apparaîtrait encore comme choquante ; plus de points d'ancrage, plus de socle, plus de pôles opposés. Le prénom de l'enfant, David, n'est pas son prénom. Ses parents ne sont pas ses parents. Ils forment un couple pour l'éduquer mais ne sont pas un vrai couple. Les piliers de la société que sont une terre, une langue, une famille, un nom sont entièrement rasés, sans qu'on sache même s'ils ont jamais existé.

Ce monde étrange – mais qui entretient suffisamment de ressemblances avec le nôtre lorsqu'on envisage son avenir pour être vraisemblable – est un donné. Il y a un pays (mais pas d'autres pays), une langue (l'espagnol, qui n'est pas celle des personnages, qui ont été contraints à l'apprendre dans le précédent volume où on les voyait débarquer là sans armes ni bagages et sans savoir d'où ils venaient), des villes qui ont des

noms de comètes (Novilla, Estrella)... On y fait des métiers qu'on n'a pas appris à exercer (dockers ou paysans) ou des métiers où il n'y a rien à apprendre du tout (déposer des prospectus dans des boîtes aux lettres pour des produits dont on ignore tout et qui se servent à rien). Il y a un genre, le roman d'éducation, dont les codes sont radicalement bouleversés. À quoi éduque-t-on dans un monde sans transmission ? Comment éduque-t-on dans un monde sans morale et sans passion ?

L'enfant insupportable et génial de *L'enfance de Jésus* a maintenant presque sept ans. Il faut bien lui donner une éducation, mais il oppose un refus obstiné à toutes les tentatives classiques. Il ne cesse de raisonner mais refuse d'apprendre à compter. La forme du roman repose sur des dialogues surprenants où l'enfant pose des questions auxquelles Simon, son « père », avec courage, tente de donner des réponses. Il finit par trouver son lieu d'apprentissage dans une école de danse tenue par une ancienne ballerine, Ana Magdalena et son mari, le professeur Arroyo, qui affirme que l'apprentissage consiste à chercher la question, non à trouver des réponses. David va apprendre là la danse et les nombres, et « aimerait croire à un royaume des cieux où les nombres danseraient éternellement ». Il y trouve un autre monde à sa mesure, dans lequel il refuse que ses parents pénètrent et dont le livre, dès lors ne fait qu'entrouvrir la porte (notamment dans la description magnifique, salutaire pour le lecteur, d'un spectacle de danse). Un événement particulièrement violent referme d'ailleurs presque aussitôt cette porte, mettant fin à l'apprentissage scolaire de l'enfant, ce qui réenclenche son intarissable questionnement.

« – Pourquoi me faudra-t-il oublier ?

Parce que c'est la règle. Tu ne peux pas revenir



J.M. Coetzee © Jerry Bauer

L'HUMANITÉ DÉPLACÉE

*de l'autre vie et raconter ce que tu as vu là-bas.
Pourquoi cette règle ?*

La règle n'est qu'une règle. Les règles n'ont pas à se justifier. Elles existent, c'est tout. Comme les nombres. Il n'y a pas de pourquoi concernant les nombres. L'univers est un univers de lois. Il n'y a pas de pourquoi concernant l'univers.

Pourquoi ? »

Pourquoi être en vie ? Pourquoi être un humain ? Pourquoi ne pas tout simplement être un tigre ? Simon lui explique : « *Les tigres ne sont pas bons non plus. Ce ne sont pas des humains, ils échappent à la notion de bonté et de méchanceté. – Eh bien, je ne veux pas être un humain non plus.* » Simon use de paraboles : « *Nous sommes en train de marcher dans le désert, toi, Inés et moi. Tu me dis que tu as soif, je t'offre un verre d'eau. Au lieu de boire l'eau, tu la verses dans le sable. Tu dis que tu as soif de réponses. "Pour-*

quoi ci ? Pourquoi ça ?" » David l'épuise, mais il tente encore de lui apprendre quelque chose en le confrontant à l'homme qui a commis ce crime incompréhensible qui a fermé la porte de l'école de danse. Mais il n'est pas certain que la justice puisse encore s'appliquer dans un monde si changé : c'est une des grandes questions de Coetzee depuis *Disgrâce* et *Elizabeth Costello*.

Ce roman d'une force à couper le souffle apparaît parfois comme une épure glaçante, comme le monde qu'il décrit. D'autres fois, en particulier par le biais du personnage de Simon (un des nombreux doubles de l'auteur), par l'amour si tenace qu'il porte à l'enfant, par la confiance qu'il a encore dans le savoir et dans la parole, il donne à voir des liens neufs. Il ne croit pas au salut, mais à des lueurs de salut. L'enfant, lui, sait déjà que les questions ne peuvent pas trouver de réponses. S'il est allégoriquement « Jésus », c'est qu'il sait peut-être confusément qu'il est lui-même la réponse à sa question.

La nourriture et la perte

Stefania Giannotti évoque la mort de son fils en racontant sa passion salvatrice pour la cuisine. Il en résulte un récit intime ponctué de recettes, où l'appétit de vivre défie la perte, et où la nourriture, plus que la cuisine, est une mémoire vive et une invitation à l'oubli de soi.

par Anna Colao

Stefania Giannotti

Troppo sale. Un addio con le ricette
Feltrinelli, 182 p.

« *Ce n'est qu'à travers le filtre de la cuisine que je peux relire mon passé et projeter mon futur. Cuisiner est une obsession malade qui m'a sauvé la vie [...] cela n'a alors plus rien à voir avec les gestes odieux des tâches ménagères. C'est au contraire – du moins pour moi qui suis architecte – un acte très proche de la réalisation d'un projet mené jusqu'à son aboutissement final.* »

Dans son seul livre traduit en français (*Une vie al dente*, 2000, éditions Autrement, traduction de Fabienne-Andréa Costa), Stefania Giannotti (née à Rome en 1947) parcourait sa vie au gré de ses souvenirs culinaires. La Rome affamée de l'après-guerre avec les fritures, panades et soupes aux pommes de terre de sa grand-mère, qui « *nourrissaient le ventre* », la découverte d'une Italie multiple et parfois contradictoire – Milan et sa cuisine au beurre –, le boom économique et les frigidaire qui claquent, les années 68 et l'émancipation des femmes... « *Récit de bouche* », précisait l'éditeur sur la couverture de ce livre où le récit personnel se confondait avec les recettes qu'il invoquait, rédigées, comme dans un livre de cuisine, avec la plus extrême précision.

Son nouveau livre, qui tient également du récit autobiographique et du manuel de cuisine, s'intitule *Trop de sel. Un adieu avec des recettes*. Le point de départ en est un événement tragique : la mort de son fils unique par noyade en 1990. Et c'est à nouveau par le filtre de la cuisine, ou plus précisément de la nourriture et de la vie permanente dont elle est l'expression, qu'elle raconte un deuil et une résurrection.

« *Ce n'est pas la mort qui ne laisse pas de répit, c'est la vie* » : dans une courte introduction, Stefania Giannotti pose les jalons du récit à venir. Confrontée à la disparition brutale de son fils, elle est saisie dans le même temps par la « *puissance de l'existence* » et décide, vingt-cinq ans après le drame, de revenir sur cet événement dont elle ne veut « *rien oublier* ». En de brefs chapitres, elle s'attache dans la première partie à restituer les instants, « *éclipses et flashes* », qui relatent ce jour depuis lequel « *rien n'est plus comme avant* » : les flots bleus de la Sardaigne où le jeune homme a péri, l'inhumation, la maison qu'il n'a pas connue, la lumière du lendemain, la porte de sa chambre pour la première fois franchie après sa mort, les détails absurdes qui trahissent l'absence. L'écriture se tient à distance de tout sentimentalisme ; elle aborde franchement la douleur avant de s'en détourner par la magie d'une recette.

Cet élan de vie, dont s'empare aussitôt la narratrice, se matérialise donc par la nourriture, et le récit se nourrit précisément – et vice versa – des nombreuses « *pauses-cuisine* » qui le ponctuent, soit des recettes évoquant un souvenir, un personnage, un lieu – instants fugaces qui ne se soucient pas de la chronologie – qui toujours célèbrent le geste, « *automatique, matériel, presque mécanique, tourné vers les autres, accompli pour les autres* ». Et de confier cette anecdote qui illustre le lien symbolique entre nourriture et perte : lorsque Stefania Giannotti, toute jeune femme, apprit la mort de son frère, c'est elle qui se chargea de l'annoncer à sa mère. Les premiers mots de cette dernière furent pour demander à sa fille si elle voulait un plat de spaghettis ; « *son esprit était très loin mais les fourneaux lui permettaient de rester avec nous, avec moi* ». Et ce furent ces mêmes spaghettis que Stefania Giannotti concocta après la mort de son fils, en mémoire de ces « *maisons toujours pleines [...] repas simple, économique, improvisé [...] il n'y a*

Stefania Giannotti

Troppo sale



UN ADDIO CON RICETTE



LA NOURRITURE ET LA PERTE

pas d'invités et ce n'est pas un dîner. C'est plus que cela. C'est être proches ».

Loin de l'idée conservatrice de perpétuer une tradition en remplissant « *ce détestable rôle dévolu depuis toujours aux femmes* », Giannotti se réapproprie librement la cuisine, s'y immerge, s'y oublie ; la tradition ne doit pas être un « lien » mais un « moment de liberté » qui lui permet, en l'occurrence, de renouer le lien avec « *la réalité qui s'échappe* » et de se « *distraire sans honte* » (de la mort). Et comme toute cérémonie funèbre célèbre la vie par un vin d'honneur à la mémoire du défunt, la préparation d'un repas ou d'un mets rétablit le dialogue avec l'absent.

La seconde partie du récit est consacrée à « l'autre » vie de Giannotti, lorsqu'en 2003 elle se lance dans l'aventure de son propre restaurant, abandonnant momentanément l'architecture. « *J'avais Rome, j'avais Naples, j'avais le Sud. Il me manquait Milan, il me manquait le Nord. Milan Rome Naples, un axe qui unit un pays depuis un siècle et demi et qui a déterminé sa culture culinaire.* »

Comme dans *Une vie al dente*, souvenirs et recettes – aussi variées que les régions qui composent l'Italie – conjuguent une « cuisine de la mémoire » : mémoire intime – odeurs et saveurs sont les traces de son passé – et mémoire d'une culture méditerranéenne déterminée par le mythe de la mamma. Fille de 68, Stefania Giannotti se revendique quant à elle « *nourrissante et jamais nourricière* » ; entre deux recettes, elle raconte une page de l'Italie : la création de la Librairie des femmes en 1975 à Milan, le cercle CiCip, centre culturel et politique créé dans les années 1980 où l'on éditait entre autres la revue *Fluttuaria*, *Signes d'autonomie dans la vie des femmes*, conçue et financée exclusivement par des femmes. C'est là que Stefania Giannotti, « *femme avant d'être mère* », se constitua une famille d'amies, de compagnes et de militantes, hors des « *liens définis par un statut mère père fils fille...* »

Cette liberté d'esprit, ajoutée à celle que prend Giannotti de mêler les registres du récit intime et du livre pratique où chaque recette raconte une histoire, font l'originalité et l'intérêt de ce récit grave qui ne cède jamais à la facilité de la douleur.

Le combat livré au lézard

Journal de l'hiver d'après est le deuxième roman traduit en français du romancier et poète serbe Srdjan Valjarević, après Côme (Actes Sud, 2011). À la suite d'un séjour à l'hôpital et en maison de repos, le narrateur réapprend, dans une solitude quasiment totale, à vivre, malgré tout. Du 1^{er} décembre au 30 mars, pendant cet hiver 2004-2005, il consigne dans son journal les éléments qui composent son quotidien, entremêlés de poèmes consacrés à la période qui précède, à son séjour en maison de repos. Srdjan Valjarević dresse un état des lieux précis d'une ville, Belgrade, de ses habitants, mais l'essentiel n'est pas là. Il s'agit bel et bien du récit d'un corps qui revient progressivement au mouvement, aux sensations et aux émotions, peut-être à la vie, tout simplement.

par Gabrielle Napoli

Srdjan Valjarević
Journal de l'hiver d'après
 Trad. du serbe par Aleksandar Grujić
 Actes Sud, 281 p., 22,50 €

Mais après quoi ? Après l'attaque, après la maladie, « *neuropathie alcoolique, disait le diagnostic. Traduction : j'avais les pieds paralysés, une inflammation de l'épine dorsale, une inflammation du système nerveux périphérique. Perfusions, piqûres, médicaments, une dizaine de jours en fauteuil roulant, puis différents engins pour marcher, puis la canne, ensuite la maison de repos, les exercices* », apprenons-nous dès les premières pages du journal.

Journal de l'hiver d'après peut dans un premier temps être considéré comme le journal d'une convalescence, celle d'un homme qui a été privé de l'usage de ses jambes pendant plusieurs mois et qui recouvre progressivement ses capacités à se déplacer. C'est sans aucun doute ce qui explique l'importance de l'espace, soigneusement consigné à chaque page. Il s'agit pour le narrateur de réapprendre à marcher, pas à pas, seul dans son appartement, sans sa canne, et armé d'une canne dans les rues de Belgrade, dans ce corps qui garde en mémoire les années d'alcoolisme : « *À 18h30, la tête qui tourne, mauvaise nourriture, mauvaise vie, fatigue, douleur dans le ventre, nausée, douleur dans la tête, poisons, j'en*

suis plein. Puis je me souviens de l'hôpital et de la maison de repos, toute cette transpiration, des crampes, des crises, des douleurs, des vomissements, tous ces efforts pour libérer le corps de tout ça, tous ces efforts dans le corps, et tant de lutte, sans que personne ne t'ait rien demandé car il n'y a pas de questions à poser. » Visites de l'infirmière pour une piqûre quotidienne, longs bains de pieds dans une bassine, nuits sans repos, trébuchements et tâtonnements, angoisse de tomber, de faillir, rythment le *Journal de l'hiver d'après*. Srdjan Valjarević n'épargne à son lecteur aucun détail de cette reconquête qui n'a rien d'héroïque, sauf à considérer les moineaux comme de véritables héros, ce que fait le narrateur au gré de ses observations quotidiennes : « *Sans protection, indépendant, libre, vivant de miettes. Le moineau est un héros. Parmi les oiseaux de la ville, lui est le Huckleberry Finn.* »

De nombreux faits sont consignés dans le moindre détail, et les dates, évidemment, mais aussi les heures auxquelles ces événements se sont déroulés, laissant au lecteur tout le loisir de s'emplier de ce temps qui n'en finit pas, de s'y embourber totalement, à l'instar du narrateur qui comptabilise tout. Chaque rue parcourue, chaque carrefour traversé, sont également nommés, et font ainsi résonner la musique du temps et de l'espace, musique quasiment imperceptible qui rythme le texte tout comme l'existence du narrateur. Et qui devient obsédante pour le lecteur, lui enjoignant de poursuivre la lecture. Cette contextualisation si précise fait contraste avec le

LE COMBAT LIVRÉ AU LÉZARD

caractère a priori totalement insignifiant de ce qui est raconté. Et pourtant c'est de l'essence même de l'existence qu'est fait ce *Journal de l'hiver d'après*.

La vision du narrateur englobe tout ce qui se présente à ses yeux, ou à sa conscience. Ses déambulations font parfois surgir des souvenirs, d'amis, de membres de sa famille, auxquels il n'accorde pas plus d'attention qu'à un croisement de rues, qu'au souvenir de la mort de sa sœur, huit ans auparavant, qu'à des aboiements de chien, ou qu'à la présence de boue sur son chemin. Toute une société est là, mais sur le côté, sans véritable interférence avec ce personnage qui a parfois aussi des allures d'homme qui dort. Le rythme haché, la syntaxe souvent sèche et simple de Srdjan Valjarević écrase la réalité tout en lui redonnant paradoxalement forme, existence même, existence que le narrateur se réapproprie : il est désormais capable d'arpenter l'espace, mais aussi d'éprouver des sensations, dans ses pieds, dans ses jambes, de retrouver des émotions, le plaisir de savourer des olives, un battement de cœur un peu plus rapide.

Dans cette écriture d'une simplicité tranchante surgissent des images inattendues pour donner à voir de quoi est faite cette existence, comme cette comparaison des solitudes qui sont « *les fourmis de la vie* », ou encore : « *la volonté est là, pas de problème de ce côté-là, mais je me sens complètement vide. Ça, être vide, on peut dire que c'est les cacahuètes de la vie. Un passe-temps de plus, voilà tout. On grignote la vie, juste ça. Lorsqu'on est vide, on grignote la vie. Et on crachouille la peau.* » Réapprendre à marcher, c'est aussi réapprendre à écrire, pour enfin décrire cela, ce rien, ce silence : « *Quelle journée, quelle soirée ! Idéal pour observer le carrefour, fixer tout ce rien qui s'y passe.* » Musique du vide, écriture qui tourne à vide comme la marche qui ne mène nulle part, dans les différents quartiers de la ville, toute l'attention du narrateur se porte sur ce rien qui l'habite et qui résonne en lui, tout comme la musique qu'il prend plaisir à écouter. Et de ce rien, il crée sa propre musique, et, plutôt que de rien, il faudrait parler de ce vide qui l'habite, traversé par un *tu* qui apparaît de manière tellement fugace que le lecteur pourrait presque ne pas s'en apercevoir, ce « *tu* » jamais véritablement nommé, cette femme qui n'a même pas l'épaisseur ou le poids d'un fantôme, désancrée totalement : « *Et si tu veux savoir, oui, c'est vrai, je pense à toi,*

pas à cause de la neige, je le fais souvent. Sans raison particulière. »

En suivant les déambulations du narrateur, on pensera à Walser, bien sûr, à qui il fait plusieurs fois référence, mais aussi à la nouvelle de Beckett, « Premier amour ». *Journal de l'hiver d'après* est un livre déroutant, parfois agaçant, qu'on a pourtant du mal à lâcher parce que la musique obsédante d'un vide qui n'en est pas un finit par nous tenir en haleine. Le narrateur semble n'avoir aucun autre but que celui d'arpenter cet espace désormais retrouvé, de remplir l'espace mais aussi le temps d'une existence qui est finalement la sienne : « *Bon, me voici au croisement des rues Takovska et Kosovska à 15h50 et hier comme aujourd'hui ça m'est parfaitement égal. Tout ce qui me réjouit en ce moment, c'est le temps, froid et sec, sans précipitations, je peux continuer à présent soit tout droit, en prenant la rue Takovska, ou à gauche, par la rue Kosovska. Je ne m'attends à rien. Mais quelque chose peut me réjouir dans n'importe laquelle de ces deux rues. N'importe quoi, vraiment n'importe quoi. Je n'ai aucun doute là-dessus. Je peux partir mais je reste un certain temps immobile. J'observe les aiguilles de ma montre à mon poignet gauche. Car si je prends la rue à gauche, j'arriverai plus tôt à un autre croisement où je pourrai rester exactement comme ça à observer ma montre et me réjouir que rien ne tombe du ciel et qu'il s'est passé tant et tant de minutes avant que je n'arrive à cet autre croisement. Quel boulot ! Et je me mets en route, pour le faire.* »

Pourtant, nous savons qu'il y a bien plus, derrière ces phrases et ces pas, derrière ces rues et ces heures, derrière ces poèmes. Il y a toutes ces tasses de thé vert, tous ces cocas, avec ou sans glaçon, bus, régulièrement. Autrement dit, il y a l'absence de l'alcool, absence hurlante dans ce récit en sourdine. *Journal de l'hiver d'après* est le récit de la résurrection cocasse et pénible d'un homme qui s'est tué pendant des années, tout doucement, et qui lutte à chaque minute, désormais, pour survivre. La douleur est entière et tenace, le lézard qui réclame de la bière sans cesse est obsédant, le chemin de la douleur est toujours le même, « *plante-tête-plante-tête* », mais le narrateur sait désormais quoi faire : « *Je bois de l'eau. Je bois et j'attends et j'entre dans la douleur et j'apprends à être plus patient dans cette douleur. L'eau est une boisson qui convient parfaitement à cet état d'esprit car elle emporte tout. Elle accepte tout. Et elle emporte tout sur son passage.* »

Le goût amer de la révolte

Dans son nouveau roman, David Vann reprend le mythe de Médée en en excluant tout surnaturel et « reste fidèle aux découvertes archéologiques dans un souci de réalisme constant (il n’y a ni centaures ni chariots volant dans les airs) ». La sorcière laisse donc place à une femme luttant pour la liberté et le pouvoir dans un monde patriarcal grossier et brutal. Parallèlement, s’exprime toujours à travers elle une sauvagerie archaïque présente chez l’être humain mais réfrénée pour des raisons sociales. En écho à ses précédents livres, ces deux aspects de la Médée de David Vann en font un être doublement et tragiquement révolté contre toutes les formes d’autorité qui restreignent sa liberté : les pères, les rois, les dieux.

par Sébastien Omont

David Vann

L’obscur clarté de l’air

Trad. de l’anglais (États-Unis)

par Laura Derajinski

Gallmeister, 272 p., 23 €

Le roman commence après le vol de la toison d’or, avec la fuite des Argonautes sur les mers, et se termine par la sortie de Médée traînant ses enfants morts hors de Corinthe. Les exploits de Jason n’intéressent pas Vann, pas plus que la princesse de Colchide ou, plus tard, la reine athénienne séduisant Égée et tentant d’empoisonner Thésée. Il prend le contre-pied des mythes : la toison d’or n’est qu’une peau de mouton mise à tremper dans une rivière pour y recueillir des paillettes aurifères, les Argonautes, une bande d’aventuriers louches, anonymes, maladroits et craintifs, qui auraient été vite massacrés et instantanément oubliés sans les stratagèmes de Médée. Figure autrement plus forte, celle-ci n’est pourtant qu’une paria, pourchassée, traîtresse à son peuple, entièrement soumise au bon vouloir de Jason et à ses talents personnels pour survivre. Le danger, planant constamment, crée une tension étouffante, une temporalité concentrée sur l’instant grâce à un récit au présent, ramassé sur lui-même par des phrases nominales.

Avec son père, au visage caché par un masque d’or, et dont le navire ne cesse de réapparaître à l’horizon, c’est la vengeance, c’est la loi impla-

cable qui poursuit Médée coupable. Elle a trahi en faveur de Grecs à la médiocrité évidente, « *des menteurs, un peuple aux paroles scandaleuses et aux faits d’armes inexistantes* », peuple arriéré dont les villes sont « *de boue et de merde* », et dont la nef Argo n’est qu’un piètre navire, « *engourdi, bâti par des hommes faibles et une déesse faible* ». Mais elle n’avait pas le choix : elle a saisi la seule occasion de liberté qui s’offrait à elle, fille, et comme telle ignorée par son père, vouée, quoi qu’il arrive, à être abandonnée par le mariage à un roitelet étranger.

Pour se préserver, seule femme au milieu de cinquante hommes, elle doit user d’expédients. Spéculer sur la crédulité et la crainte, jouer de ses connaissances en matière de plantes et d’animaux, se faire passer pour sorcière. Mais la toile de terreur protectrice qu’elle tisse autour d’elle la sépare toujours plus de l’humanité moyenne l’entourant. De plus en plus menacée, elle accentue son isolement et sa souffrance.

La nature pourrait lui être un refuge si, chez David Vann, elle n’était pas toujours sauvage et hostile à l’être humain. Le jour, le soleil – grand-père supposé de Médée, un dieu, un ascendant oppresseur de plus – écrase, assèche. Au contraire, la nuit, territoire d’Hécate et de l’antique déesse égyptienne Nout, se fait accueillante, on peut y ressentir – le récit insiste sur les sensations et en particulier sur les odeurs – mais pas y agir assez. Les forêts sont sombres, l’obscurité trop épaisse. Lorsqu’on n’a pas un feu sur lequel mettre à

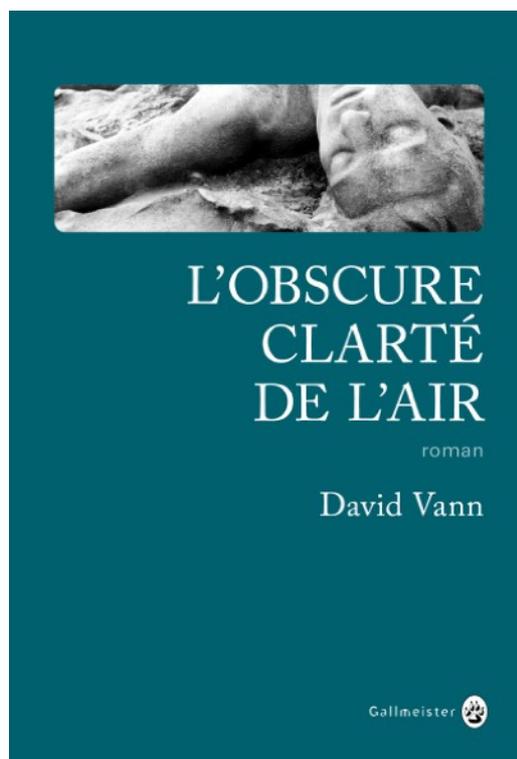
LE GOÛT AMER DE LA RÉVOLTE

bouillir un roi, on reste enfermé dans les ténèbres et la solitude. Quant aux dieux, ils ne sont que ce que les êtres humains en font. Ils peuvent servir un peu : « *bien qu'Hécate ne soit qu'une rumeur et une histoire et une ombre, rien qui puisse manifester sa colère, son pouvoir réside en Médée, et tous le vénéreront* ». Mais le jour revient toujours, dissipant les fantasmagories, et livrant la pseudo-sorcière aux lois des hommes, à leurs lenteurs et à leurs hésitations.

Portée par une soif de liberté et de pouvoir sans cesse contrariée, par l'envie d'embrasser l'univers dans son ensemble, alors qu'elle n'en effleure que des portions médiocres, l'exaspération de Médée ne peut que nourrir une rage qui habite aussi les tensions de l'écriture. Cette frustration s'exprime par l'écart entre le style du récit, qui reste en partie marqué par l'ampleur épique propre au mythe, et la trivialité du quotidien décrit.

Les seules phases de détente relative de cette créature d'absolu qui est aussi une femme blessée naissent dans le temps libérateur du voyage, « *l'éloignement constant de ce qui nous est familier, et c'est justement cela qui constitue la moitié du plaisir. La perspective de ce qui nous attend, mais aussi l'abandon de tout ce qui a été* ». Et elles naissent aussi, paradoxalement, des actes violents et terribles et de leurs préparatifs, seuls moments où la volonté de l'héroïne plie le monde : « *Les filles de Pélias invoquent Hécate et la lune, elles brandissent des torches vers le ciel. Tous les habitants d'Iolcos, agenouillés devant cette sphère lumineuse et tombante, implorant la déesse de Médée. Un terrible gâchis d'années, mais tout finit par arriver. Dans sa pièce, seule avec le feu et la vapeur, à mélanger les morceaux de Pélias et du bélier, à préparer un simple ragoût, rien de plus, une viande coriace qui cuit. Poséidon, silencieux. Le monde entier, silencieux, la paix immense d'un roi assassiné. À quoi ressemblerait le monde, si aucun homme n'y régnait plus jamais ?* » Mais cela ne dure pas, un nouveau roi arrive.

Si le lecteur adhère à ces excès, à ces tableaux barbares à la lueur des feux, c'est qu'ils manifestent la révolte de femmes opprimées en même temps qu'une faim d'absolu qui, même si elle se trompe et échoue, confère la grandeur. Face à la génération des pères – tyranniques et cruels – ou à celle des maris – insuffisants, pusillanimes, hésitants –, les personnages féminins forment par contraste de superbes figures de constance et



d'erreur, telle l'innocente et terrible Astéropée, fille de Pélias : « *Astéropée entame une épaule, un os blanc et une articulation entourée d'une fine membrane qui reflète la lumière des flammes, une vie nouvelle en Pélias, ressuscité par le feu, pas le fils de Poséidon, finalement. Soigné par une nymphe marine exilée dans un monde morne de sang et de cendres. Elle œuvre seule, fend et grogne dans une lumière d'ombres, jette un bras dans le chaudron, puis le second* ». Les convulsions de l'écriture sont aussi certainement celles de l'écrivain en lutte contre l'insuffisance des mots, cherchant à leur faire exprimer une puissance qui n'est ni de ce monde ni de ce langage.

En démythifiant le mythe, en en déplaçant légèrement le sens, David Vann en actualise la force : Médée reste un monstre archaïque refusant les compromis et la mesure de la civilisation, une survivance sauvage et primitive, tout en étant en même temps une femme bafouée qui, en se débattant pour affirmer ses droits, serre peu à peu autour de son cou le nœud tragique. L'intérêt de ce roman intense réside dans la conscience aiguë de la contradiction entre la fin et les moyens d'une quête de la liberté absolue. Ce qui, parce qu'ils ne peuvent y renoncer, fait hurler de rage Médée et David Vann : « *Médée, roi brisé qui traîne ses fils à la surface du monde, un dans chaque main, la bouche rougie de leur sang. La forme de la peur, un dieu terrestre sans nom. Jason n'osera pas la suivre. Personne ne la suivra. Au-delà des lois humaines, en guerre contre le soleil.* »

Détricotier la nuit

Jean Ristat publie peu de poésie : un mince volume de loin en loin – le dernier, *Le théâtre du ciel*, date de 2009 –, dans un grand format qui lui donne beaucoup d'allure. Le titre de celui-ci (l'un des vers du recueil), avec son lyrisme insolent, semble une provocation envers l'esprit du temps.

par Gérard Cartier

Jean Ristat

Ô vous qui dormez dans les étoiles enchaînés.

Dessins de Gianni Burattoni

Gallimard, 64 p., 12,50 €

Cette invocation est évidemment une adresse aux disparus. Jean Ristat n'est jamais mieux lui-même que dans l'élégie et la déploration. Qu'on se souvienne de son hommage à Aragon (*Tombeau de Monsieur Aragon*, Gallimard, 1983) ou du chant funèbre de *La mort de l'aimé* (Denoël, 1998) : « Viens voir marceline comment un homme pleure ». Si seule la première partie de ce triptyque, « L'éloge funèbre de Monsieur Martinoty », relève véritablement du trône, l'essentiel du recueil baigne dans la pénombre.

On l'aura compris, rien de plus inactuel que ces pages. Avec « L'éloge funèbre », nous ne sommes pas dans la réalité mais au théâtre, et non dans le monde contemporain, mais quelque part dans l'âge baroque, dont Jean-Louis Martinoty fit par ses mises en scène redécouvrir les opéras. Outre diverses allusions au répertoire lyrique (« *Mélisande a perdu sa bague dans l'eau d'une / Fontaine...* ») et une constante évocation du théâtre – jusqu'à la cérémonie funèbre, qui prend l'allure d'une dernière mise en scène du défunt (« *Te voici théâtre Ô théâtre de la mort* ») –, c'est aussi par l'écriture que Jean Ristat s'accorde à son sujet. On le sait imprégné de la culture des XVII^e et XVIII^e siècles, malheureusement oubliée par les contemporains, ce qu'il démontre en toute occasion, tant par le choix de ses thèmes (la mort, l'amour, l'impermanence, le jeu des illusions) et par l'exacerbation des sentiments, mêlés souvent d'une leçon morale : « *Nul n'échappe à la froide nécessité* », que par son système d'images fortement contrastées – la lumière et la nuit, la gloire et la vermine, etc. Ainsi, dans ce recueil, des vers

évoquant l'opération du cœur qui emporta l'homme de théâtre, d'une force et d'une crudité qui rappellent les écorchés de certains tombeaux de l'époque baroque :

« *Sonnent les sept heures au petit matin gris et*

Bas de janvier lorsqu'endormi il repose dans

Une débauche de lumière sur la table

Déjà comme un gisant nu offert aux couteaux

Et aux ciseaux à découdre ce que nature

Soigneusement au fil des saisons avait cousu

À découper les chairs et scier la cage où

Le cœur se cache comme un oiseau affolé

Les bras grands ouverts le voici offert viande

De boucherie et dans l'écartement des membres

Disjoints »

La section centrale, « Le pays des ombres », est une sorte d'opéra décousu où, dans un flot d'images énigmatiques, l'auteur laisse affluer les souvenirs, des atrocités de la guerre : « *Je suis né au pli du crime* », jusqu'à sa mort future, vaste théâtre d'ombres marqué par la perte : « *Ceux-là que j'ai aimés sont morts...* ». Est-ce un fantasme de lecteur ? J'ai cru voir s'y profiler la grande ombre d'Aragon : « *Je porte la nuit comme une cape sur mes / Épaules* ». Au regard de la plupart de ses livres précédents, où le poème se développait avec une certaine ampleur, l'élégie, ici, se brise aussitôt qu'ébauchée, réduite en fragments de quelques vers, une dizaine tout au plus, comme si le souffle de l'auteur s'était raccourci avec l'âge, comme si le grand chant



Jean Ristat © D. Jochaud

DÉTRICOTER LA NUIT

avait tari. Jean Ristat acquiesce ainsi tardivement à cette esthétique du discontinu qui signe notre époque et à laquelle il s'était jusqu'ici à peu près refusé.

Le dernier volet de ce triptyque, « Détricoter la nuit », est une lecture très libre des *Tableaux d'une exposition* de Moussorgski. Jean Ristat y retrouve une vigueur juvénile, une aisance d'écriture et un plaisir d'invention qui rappellent ses premiers livres, et, le lisant, c'est tout un pan de ma propre jeunesse qui fait retour, non par un fait de mémoire, mais de façon sensible, par une sorte d'ébranlement de la chair aveugle : « *Ô comme il est loin le pays d'où je viens...* »

« C'était la saison où fleurissent les tilleuls

Les jeunes filles couraient avec le soleil

Une baguette de coudrier à la main

Et sur les chemins terreux les garçons montés

Sur des chevaux de bois rêvaient de l'égypte et

De ses pyramides le soir ils portaient des

Bas rouges les genoux couronnés d'épines pré

Lats sans autre cathédrale que la ramée

Des grands arbres où veillent les tourterelles loin

Du ciel où les dieux s'ennuient et meurent oubliés

La comtesse de ségur comme une abeille aux

Tuileries de fleurs en fleurs tu parlais si bien

Le français »

La mesure de Jean Ristat est l'alexandrin continué – sa mesure, non sa cadence, tant celle-ci est contrariée. C'est un vers non césuré, coupé au besoin après l'article, ou même au milieu d'un mot, au mépris du dictionnaire, et alors, le plus souvent, avec un jeu de sens sur le rejet (« *cul / butées* »). Ici, toutefois, l'alexandrin ne règne pas aussi triomphalement qu'autrefois. Le vers oscille à présent autour du mètre classique, parfois un peu tronqué ou un peu étendu, parfois brutalement interrompu pour faire place à un ou plusieurs vers très courts, si bien que le chant naturel de l'alexandrin est sans cesse entravé : ce en quoi Jean Ristat n'échappe pas à l'esprit du temps.

Les derniers traits d'Umberto Eco

On a toujours plaisir à lire Umberto Eco, parce que ce rusé conteur est d'abord un brillant causeur : on l'entend, on se sent soudain intelligent, puis on en oublie tout, sauf d'avoir bien ri et applaudi à l'évidence irrécusable du commentaire de ces petits et grands faits de notre quotidienneté. Ce dernier livre, post mortem, donne un choix, revu par lui, de ses chroniques parues dans L'Espresso entre 2000 et 2015.

par Maité Bouyssy

Umberto Eco

Chroniques d'une société liquide

Trad. de l'italien par Myriem Bouzaher

Grasset, 510 p., 23 €

L'œil aguerré d'Umberto Eco (1932-2016) lui permet l'oxymore et les joyeuses incongruités d'un raisonnement articulé, car ce qu'aime par-dessus tout le vieux professeur, c'est d'explorer les baudruches afin de les faire exploser. Quand il fait le lien entre tout ce que nous savons ou ne savons pas, ce que nous subodorons et ce que nous aurions aimé savoir, il ne narre pas, comme Michel Serres qui a la culture de la fable et des *exempla*, il évoque, il relativise et poursuit allègrement ses « *brèves observations et divagations sur des choses qui [lui] passaient par la tête* ».

Eco, c'est d'abord un style, un ton qui donne de l'esprit à son lecteur ; il nous a tous éduqués et il continue, avec le même talent, à développer ce que la sémiotique, l'engagement de toute sa vie, lui a appris à relever de nos manies et travers. Nos mœurs en général, les petits faits de la société du spectacle, alimentent sa réflexion vagabonde mais avertie. Il ne croit guère aux codes mais il ne cesse de décrypter les artefacts de la communication renvoyés à leur métonymie et au jeu de ses souvenirs. Son aisance est celle de qui en sait assez pour ne pas se laisser enfermer dans les dilemmes qui faussent et durcissent les apories diverses. Il nous embarque ainsi dans une conversation au long cours à partir de ses pense-bêtes, au départ, dit-il, des notes déposées sur le blanc de sa marque de boîtes d'allumettes :

les *Bustina de la Minerva*. Il en avait déjà réuni un bouquet dans *Comment voyager avec un saumon* (1997) puis dans *À reculons, comme une écrevisse* (2006). L'auteur, toujours pédagogue, n'a pas considéré ces exercices comme mineurs : chaque volume est recomposé, l'évolution des règles et usages s'y reflète. C'est pour cela qu'il a notre complicité, outre que les plus âgés d'entre nous repèrent les traces des étapes théoriques et théoriciens du dernier demi-siècle.

Ces formes brèves complètent la palette de ce Protée écrivain qui a versé sans fin sa contribution à la sémiotique et aux problèmes de la réception, de *L'œuvre ouverte* (Seuil, 1965) aux *Limites de l'interprétation* (Grasset, 1992). Mais, comme dans ses romans, la chronique reste hantée par trois ou quatre éléments significatifs de notre temps long : ce qui fonde notre monde, ce que nous devons au Moyen Âge et à Thomas d'Aquin, pris entre Locke et Aristote, ce que peut être une Europe vivable et comment elle peut se faire. Or, sa pensée des (et de nos) fondamentaux culturels lui permet de pondérer sans être ronchon, et nul ne sait mieux que lui reprendre dans l'abondance du discours, la *cornucopia* de l'orateur, ce qui ruine nos ambitions, détériore le sens des choses et ridiculise tout un chacun. Il décorique les travers du temps et plus encore ceux des mass media. Tout y passe, les jeunes, les vieux, et l'absence – italienne – de leaders de la génération des soixante-huitards qui ont filé vers la marginalité extra-parlementaire ou se sont rangés pour devenir fonctionnaires sans se départir d'une volonté de pédagogie de la tolérance, par prudence sans doute, par optimisme, sûrement, et peut-être parce que l'homme a connu l'Italie fasciste de son enfance, et qu'il n'a ensuite jamais voulu perdre de vue l'horizon collectif au profit des seules déconstructions.



Umberto Eco © Jean-Luc Bertini

LES DERNIERS TRAITES D'UMBERTO ECO

L'omniprésence de ce qui passe pour des crises, vraies ou artificielles, le tracasse par-delà leur apparence, les absurdités et le propos de complot. L'offre publique de ces bouffonneries parfois tragiques appartient à la quête d'audience mais

cela ne doit pas se résoudre dans quelque désenchantement blasé. Nul mieux que lui ne sait rappeler avec humour les horreurs du passé, le ridicule de nos mythes majeurs et les vraies impostures des siècles fondateurs de l'Antiquité tardive. Son apport, et pour solde de tout compte,

LES DERNIERS TRAITS D'UMBERTO ECO

suppose une réalité aménageable qu'il est aisé de dédramatiser, car l'auteur n'abdique pas sa foi dans un irénisme à conquérir par l'intelligence des choses, et il se refuse à réduire nos conventions à un arbitraire absolu.

Ces dernières années, il s'est donc moins inquiété de la crise actuelle de l'État (italien, mais de tous les États, dirait-on tout aussi bien), une affaire devenue insaisissable tant sa « liquéfaction » rend les symptômes protéiformes – au même titre que le chat, bien sûr, « liquide », puisque sa souplesse infinie lui permet de s'accommoder et de remplir tous les espaces (selon la rhéologie provocatrice du très compétent Marc-Antoine Fardin qui étudie la déformation des corps solides). Umberto Eco se réfère plus sérieusement à Zygmunt Bauman, qui vient également de disparaître ; parti d'un marxisme polonais hétérodoxe, ce sociologue, qui a ensuite enseigné à Leeds, s'est penché sur les sociétés postmodernes de toutes les « flexibilités », celles où rien ne doit résister, celles où l'individu – très macronien – est aussi sans attache et jetable (*La vie liquide*, Le Rouergue-Chambon, 2006).

Sans jamais en rester aux jeux des dérives sans rivage, Eco passe au peigne fin l'évolution de la vie politique au travers de son spectacle et des perturbations du langage qui accompagnent la transformation des usages du monde. L'incongruité permet d'épingler la télévision, ses talk-shows aux empoignades attendues, la télé-réalité, les pratiques du journalisme *people* et, bien sûr, l'incontournable Berlusconi, mais les emballlements de l'homme de la rue ne sont pas moins passés au crible. Le *castigat ridendo* d'Umberto Eco décrit en professionnel gourmand ces riens qui se font passer pour majeurs et qui demain seront oubliés ; de là ses discrètes leçons relativistes, une éthique de la modération et un sens de la complexité qui lui firent prendre en 1980, avec *Le nom de la rose*, les voies de la fiction pour dire la complexité des êtres et des choses sans se perdre en déconstructions appuyées et sans avoir l'air d'y toucher.

Umberto Eco jouait de son âge et des époques autant que des circonstances et des lieux qui lui revenaient en mémoire pour nous obliger à considérer ce que nous savons, et ce que nous savons d'ailleurs du fait que la sémiologie est

descendue dans la rue. Pour autant, l'inquiétude n'est pas superfétatoire. Si l'audiovisuel qui s'estompe de jour en jour reste un peu daté car l'image se propage autrement, ce que Eco avait repéré, il reste que les médias, qu'il épiluche professionnellement jusque dans les sites complotistes, créent l'individu en quête de son quart d'heure de célébrité et que la recherche de l'audience reste le butoir de toute intervention publique, politique ou pas. Pour autant, sa culture, bimillénaire pour le moins, ne se livre pas à la mélancolie, elle est une ressource absolue contre toute tendance nostalgique. Ces chroniques nous rappellent notre quasi-présent, qui est déjà notre passé, et pas seulement du fait de la disparition de l'observateur qui a écrit *L'île du jour d'avant* (1996), où le naufragé du siècle d'or hollandais rencontre un vaisseau fantôme et n'a en face de lui que l'irréductible passé de l'île inabordable. Le début de notre XXI^e siècle fait déjà partie de ce passé. L'ère Berlusconi/Sarkozy n'est déjà plus la nôtre, et cela fait réfléchir à la contingence de nos irritations comme à la facticité des thèmes et signes si rapidement démodés ; seuls subsistent les enjeux, et le décalage italien donne un filtre à nos propres obsessions et craintes. L'écart fait office de loupe grossissante ou de miroir réducteur. L'exercice n'en est que plus aimable et le sel des références, tourbillonnantes, plus séducteur. À chacun d'y puiser l'anecdote qui, colportée, réjouira son entourage et distillera, sans les travers de l'esprit de sérieux, ce qui n'arrête pas de nous être servi comme fait et cause sans autre but que de donner forme au permanent spectacle de l'aveuglement, ce qui n'en est pas moins très sérieux.

L'exercice réalise l'idéal de la conversation à la française : ne pas lasser l'auditeur, en jouant la surprise et la variété des sujets. Le rhétoricien s'en repaît et se fait patelin, mais moins débonnaire qu'il n'y paraît. On sait les inquiétudes persistantes du vieux maître, son dernier opuscule en français s'intitule *Comment reconnaître le fascisme* (Grasset, 2017).

Signalons une très bonne synthèse que Mohamed Bernoussi, enseignant à Meknès, a consacrée à Umberto Eco en retraversant gaillardement tous les pans de son œuvre : *Umberto Eco, sémioticien et romancier* (Mimésis, 180 p., 18 €).

Edward Said, intellectuel romanesque

Quand ils se retrouvaient, Dominique Eddé et Edward Said aimaient à se promener dans les jardins des villes. Dans leurs longues conversations d'amants passionnés mais aussi d'amis liés par toutes sortes d'intérêts communs, ils se racontaient l'un à l'autre et discutaient de politique, de littérature, de musique. Il y a quatorze ans maintenant que Said est mort, vaincu par cette leucémie contre laquelle il s'était battu pendant de longues années. Dominique Eddé n'a pas cessé d'entretenir ce dialogue, nourri par sa proximité exceptionnelle avec l'intellectuel palestinien-américain et nous le livre ici, en vingt-trois stations d'un texte dense.

par Sonia Dayan-Herzbrun

Dominique Eddé

Edward Said, le roman de sa pensée

La Fabrique, 227 p., 15 €

Said est surtout connu, et parfois détesté, en France pour son livre *L'orientalisme*, qui marque un véritable tournant dans la pensée occidentale et inaugure ce que l'on a appelé depuis la pensée postcoloniale. Pendant longtemps les éditeurs ont hésité à traduire et à publier les ouvrages d'un auteur « hérétique », – comme il l'écrivait lui-même à propos de Fanon –, critique impitoyable de la colonisation dans ses aspects non seulement politiques mais également culturels. Très peu d'ouvrages lui ont été consacrés, à la différence de ce qui s'est passé dans beaucoup d'autres pays. La parution du livre de Dominique Eddé répond donc à un vrai besoin et à une véritable attente.

Intellectuel critique, dans la lignée d'un Julien Benda, Edward Said avait comme principe éthique et politique de « *dire la vérité au pouvoir* ». Et il ne s'en est jamais privé. Toutefois ce n'est pas à ce Said-là, mais davantage au théoricien de la littérature, que Dominique Eddé nous fait accéder. Elle contourne ce monument, peut-être trop et trop mal visité, qu'est *L'orientalisme*. C'est autour de la lecture attentive de quelques très grands écrivains ou théoriciens, Conrad, Proust, Valéry, Swift, Vico, Auerbach, Fanon, Foucault, Orwell, Camus, Cioran et d'autres encore, que se déroule une longue conversation au cours de laquelle l'auteur confronte sa lecture, ses propres interprétations et ses propres préfé-

rences, à celle de son interlocuteur, imaginaire puisque mort, mais tellement présent.

À l'exception de ses essais réunis dans *Réflexions sur l'exil*, aucun des grands textes que Said a consacrés à la littérature, n'est accessible en français, pas plus que sa thèse sur Conrad, *Joseph Conrad and the fiction of Autobiography*, son ouvrage *Beginnings*, qui pose la différence entre origine et commencement, et son recueil d'essais, *The Word, the Text and the Critic*. Dominique Eddé reprend ces textes et nous donne accès à eux. En cela, déjà, son livre est extrêmement précieux. Mais elle ne se contente pas de citer, longuement. Elle ne s'efface jamais, relit ces analyses, les discute, et ; en familière de la psychanalyse et notamment de l'œuvre d'André Green, elle établit des liens entre un Edward intime, que nous connaissions déjà par ses mémoires, et Said qui écrit, théorise et s'engage.

Dans ce cheminement, Joseph Conrad, « *le compagnon secret* » de Said, occupe une place toute particulière et lui offre « *simultanément la fuite et le retour au passé* » (page 36). Dominique Eddé voit dans Said tout comme dans Conrad, marin et écrivain, un « *homo duplex* », dont la dualité s'est déclinée sur presque tous les plans : la littérature et le monde des idées, la musique et la politique, la carrière universitaire et la rébellion personnelle. Tout le livre se décline sur ce thème de l'entre-deux, du double, de l'écart. « *Notre lieu de retrouvailles, c'était l'entre-deux. L'aéroport. La salle de concert. L'hôtel. Les voitures de location. Les endroits où il se trouvait des livres, des arbres, une cheminée, un piano. La mer. Les jardins* » (page 160).

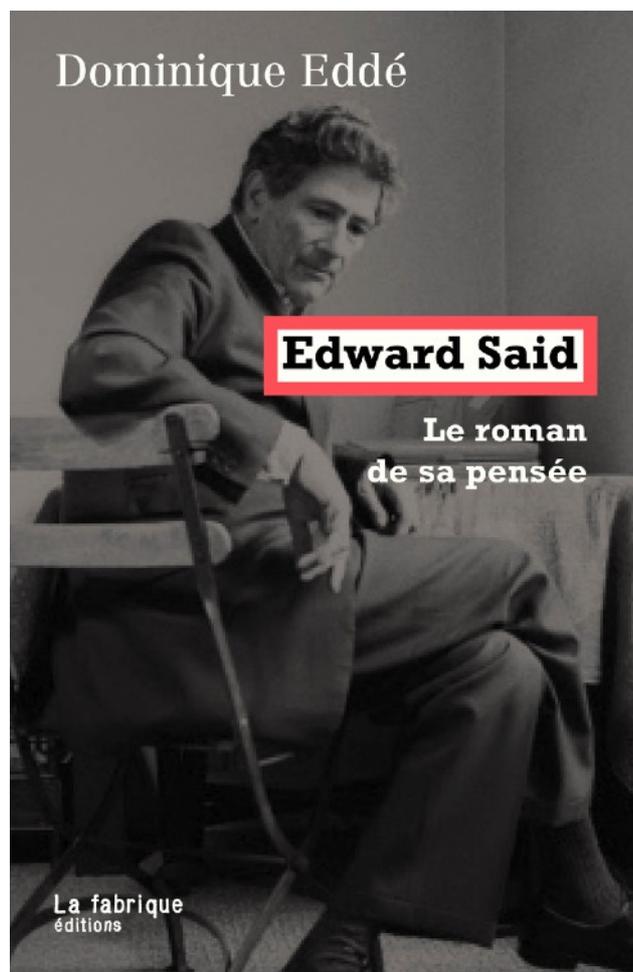
EDWARD SAID, INTELLECTUEL ROMANESQUE

S'éprouvant, à la manière d'Adorno comme un « *exilé permanent* » Said qui, dans le dernier texte publié de son vivant, dans lequel il s'attachait, à travers le Moïse de Freud, à ce que ce dernier avait de « non-européen », avait fait de la non-appartenance, de la dimension de la négativité, la caractéristique de l'intellectuel critique. En ce sens, il se situe dans une grande tradition de pensée qui ne se limite pas à la théorie critique : celle de la philosophie. Merleau-Ponty, auquel Said a consacré le premier des essais publiés dans ses *Réflexions sur l'exil* écrivait dans son *Éloge de la philosophie* qu'on ne relira jamais assez que « *le philosophe veut être partout à la fois au risque de n'être jamais tout à fait nulle part* ». Il ajoutait plus loin : « *il est inutile de contester que la philosophie boîte* ».

Au risque de tomber dans ce que Deleuze qualifiait de familialisme, Dominique Eddé explique par la relation ambivalente qu'il entretenait depuis l'enfance avec son père et avec sa mère, ce clivage, cet écartèlement d'Edward Said, qui n'a jamais réussi à s'unifier, ou, pour employer une métaphore musicale qui lui aurait sans doute convenu, à parvenir à la consonance. À cela s'ajoute la difficulté d'avoir à négocier entre (au moins) deux identités : Edward, anglicisé ou américanisé, et Said, qui reste arabe. C'est aussi d'elle-même que parle ici Dominique Eddé. En s'interrogeant sur Edward Said, elle ne craint pas de se questionner elle-même, mais surtout elle s'affirme face à lui.

Cette conversation animée, qui donne parfois l'impression que les deux interlocuteurs se font face, et où il est aussi question de musique, autour de la personne de Daniel Barenboim, n'exclut pas, en effet, le différend. La relation « magique » qui les unissait, la passion vécue nécessairement hors de la quotidienneté conjugale, n'était pas exempte de conflits, de crises, de moments de rupture. Dominique Eddé ne les dissimule pas, même si elle les évoque avec pudeur. Mais le différend était également intellectuel et politique. Leurs goûts à tous deux n'étaient pas toujours identiques : Said, par exemple, à la différence de Dominique Eddé, n'avait pas d'affinité particulière avec Dostoïevski et il ne partageait pas son enthousiasme pour Cioran.

Le différend politique avec un Said dont elle écrit, au tournant d'une phrase, qu'il fut « un militant un peu excessif » est bien plus important.



Les divergences qu'elle expose très longuement, portent avant tout sur la question de l'islam. *Covering Islam*, traduit en français sous le titre de *L'islam dans les médias*, a été conçu comme le troisième volet d'une trilogie, dont le premier était constitué par *L'orientalisme*. Il s'agit de déconstruire la représentation hégémonique d'une opposition de l'Islam à l'Occident, qui est un des visages de l'orientalisme. Nul ne peut dire quelles auraient été aujourd'hui les analyses de Said. Mais Dominique Eddé, comme si elle tentait de le persuader, leur substitue les siennes, longuement développées, et qui font surgir ce « spectre de l'islam » que Said avait tenté de conjurer.

Dans les derniers moments de sa vie, Said envisageait d'écrire un roman. Il n'en a pas eu le loisir. Dominique Eddé, avec son immense talent de romancière (mais aussi d'essayiste) a fait de ce personnage tellement séduisant et romanesque, le héros d'un roman qu'il aurait pu écrire, et où le récit, la plongée dans les inconscients, le disputent à l'analyse littéraire et aux prises de position politiques. Volontairement provocateur, ce livre émeut, incite à la polémique mais aussi à la réflexion.

Le règne du simplisme

Si Donald Trump avait écrit un essai sur la linguistique, on peut imaginer que le résultat de ses cogitations n'aurait pas été très différent du livre de Tom Wolfe, Le règne du langage.

par Santiago Artozqui

Tom Wolfe

Le règne du langage

Trad. de l'anglais (États-Unis)

par Bernard Cohen

Robert Laffont, 216 p., 19 €

Le populisme gagne nos sociétés, et l'on voit aujourd'hui le triomphe des yaka-fokon qui clament à tous les vents que les choses sont simples et qu'un peu de bon sens suffit à les expliquer. Tom Wolfe est de ceux-là. On savait déjà que Wolfe avait connu le succès avec son premier roman, *Le bûcher des vanités*, paru à la fin des années 1980, dans lequel il décrivait les affres d'un trader quadragnaire et richissime qui peinait à comprendre pourquoi certains (la justice, la presse) lui en voulaient d'avoir écrasé un Noir en allant chercher sa maîtresse à l'aéroport. On savait également qu'il se réclame du « nouveau journalisme », lequel, si j'ai bien compris, consiste à écrire à la première personne et à présenter ses opinions comme si c'étaient des faits. En revanche, on ne le savait pas linguiste, et on avait raison : il ne l'est pas. Mais la quatrième de couverture nous apprend que « *la langue est son principal outil de travail* », et c'est donc à ce titre qu'il nous livre ses considérations sur la théorie de l'évolution et l'apparition des langues. C'est un peu comme si on avait demandé à un plombier de nous donner son avis sur les équations de Navier-Stoke. Au mieux, le résultat peut être amusant... Malheureusement, ici, ce n'est pas le cas.

Dans ce tweet de 212 pages, Tom Wolfe s'attache à vilipender les scientifiques en général et Darwin et Chomsky en particulier. En gros, Darwin n'a rien compris à ce qu'il faisait, et il a piqué toutes ses idées à un certain Wallace. Quant à Chomsky, son plus grand tort est d'avoir passé cinquante ans à travailler dans son bureau, sans aller sur le terrain ! Et si ces arguments ne suffisent pas à vous convaincre de l'inanité des théories de ces deux personnages, Wolfe assène la

preuve ultime qui valide ses propos : Darwin et Chomsky sont respectés par les universitaires dans le monde entier ! Ceci démontre à l'évidence l'existence d'un vaste complot des élites destiné à nous faire croire à l'évolution des espèces et des langues. Heureusement, Wolfe est là pour nous dévoiler ces secrets qu'on nous cache.

Bref, pour qui s'intéresse à la langue, lire ce livre est une perte de temps. En revanche, quiconque envisage d'écrire une thèse sur le sophisme doit se le procurer de toute urgence et le placer en tête de sa bibliographie. Tout y passe : attaques *ad hominem* ([Darwin] « *La calotte crânienne dégarnie, le peu de cheveux qui lui restent ayant viré au gris, il s'est laissé pousser une barbe dite de philosophe, cet attribut capillaire qui est depuis les temps glorieux de Rome l'apanage des sages* »). Appel au ridicule (« *l'éminent Chomsky envoie ses éclairs de foudre [sic] aux malveillants d'en bas à une cadence ahurissante, [...] l'occasion de quitter enfin son bureau pour sillonner le monde en avion* »), généralisation abusive, prétérition (procédé rhétorique efficace, mais surexploité, dont nous verrons un exemple en fin d'article), sophisme par association...

Alors que les linguistes et autres universitaires continuent de « *se cogner la tête contre la même muraille, encore et encore, à s'aplatir dessus par vagues successives, par bancs entiers, génération après génération...* », Tom Wolfe vit une épiphanie : « *Bingo ! Par une belle nuit étoilée, j'ai percuté. [...] cela m'est venu comme une parfaite évidence, au point que j'ai eu du mal à croire qu'aucun savant patenté n'ait même effleuré l'idée avant moi : il existe entre l'être humain et l'animal une différence essentielle [...] j'ai nommé la parole* ». Effectivement, le bon vieux sens commun, c'est tellement pratique.

Soyons clairs, on peut être scientifique et s'opposer aux thèses de Darwin ou de Chomsky : le doute et la remise en cause des paradigmes sont précisément les moteurs qui font progresser la



Tom Wolfe © Jean-Luc Bertini

LE RÈGNE DU SIMPLISME

science. Mais lorsqu'on veut réfuter une théorie, l'emploi d'arguments fallacieux est à proscrire (c'est pourquoi je me suis interdit d'écrire que Tom Wolfe semble avoir les capacités cognitives d'un canari adulte, cela aurait été une attaque *ad*

hominem destinée à mettre les rieurs de mon côté, mais en aucun cas une preuve de la stupidité de son propos). Pour conclure sur une note positive, disons que les illustrations en couverture de ce livre, dues à Rocío Isabel González, en sont sans conteste l'élément le plus réussi.

La scène primitive

Enfant, Stephen Greenblatt a osé relever la tête à la synagogue pendant la bénédiction du Shabbat, au risque de sa vie, pour voir le visage de Dieu. On lui avait menti ! Cette épreuve initiatique a déterminé sa vocation de chercheur et son goût pour les histoires. Je me rappelle très bien ma propre réaction à l'histoire d'Adam et Ève : une rage folle contre nos premiers parents, des vrais enfants gâtés, qui avaient à leur disposition tous les délices du jardin d'Éden et s'étaient jetés sur le seul fruit qu'on leur refusait, nous condamnant tous à mourir. Et on nous demandait, à nous, d'être obéissants ! L'idée de la mort, que je venais elle aussi de découvrir, me terrifiait. Mon père apaisait mes angoisses nocturnes en me racontant Les Verts Pâturages : on sera tous heureux et on fumera tous des cigares à dix cents. Trente ans plus tard, le mode d'enseignement avait changé, suscitant d'autres interrogations dans la classe enfantine : « Adam et Ève, c'était avant ou après les dinosaures ? »

par Dominique Goy-Blanquet

Stephen Greenblatt

Adam et Ève

Trad. de l'anglais (États-Unis)

par Marie-Anne de Béru

Flammarion, 442 p., 23, 90 €

Lors de la parution de *Will le Magnifique*, j'avais été frappée par la formidable désinvolture de la traductrice, qui résumait des passages entiers en une phrase approximative, taillait dans le vif ou reléguait en note les commentaires de Greenblatt jugés trop verbeux. Cette fois, au vu d'un rapide coup d'œil à l'original, ses interventions sur le texte semblent moins brutales et moins nombreuses, limitées à quelques coupures discrètes. Est-ce son choix ou celui de l'éditeur, un simple *Adam et Ève* plus adapté au grand public remplace le titre majestueux de l'original, *The Rise and Fall of Adam and Eve*. Titre justifié par l'ampleur et la profondeur du livre, que ce schéma d'ascension et déclin rattache à une chaîne d'ouvrages historiques ambitieux, de Machiavel à Gibbon, ou plus récemment à celui de Ruchir Sharma, *The Rise and Fall of Nations*.

Selon un récent sondage, un Américain sur quatre considère que la Bible est littéralement la parole

de Dieu, rappelle la critique du *Washington Post*, qui reproche à Greenblatt de les traiter avec mépris. En fait, du moins dans ce livre, il ne dit nulle part que leurs croyances sont ineptes. Au contraire il retrace avec nuance les doutes légitimes qu'ont connus les chercheurs qui ont étudié ces histoires, et la fascination qu'elles continuent d'exercer. Et loin de tenir les incultes à distance, il prend soin d'élucider chaque terme peu courant, holotype, Pentateuque, cunéiforme... Les origines de la Bible, « *un contre-récit hébreu au mythe de création babylonien* », ses sources multiples, leur assemblage au retour d'exil des Juifs, la victoire de Yahvé sur les autres dieux, et sur les autres récits, constituent un massif aussi passionnant que les nombreuses ramifications de l'histoire du Graal. Outre une savante compilation des récits d'origine, *Adam et Ève* offre une réflexion forte sur nos structures de pensée et l'endurance de nos préjugés les plus tenaces, misogynie, racisme, convictions politiques ou religieuses, attachement atavique à des fictions fragiles.

Le commentaire se déploie d'Est en Ouest et retour, d'Israël au Nouveau Monde, du musée d'ethnologie de Harvard à une forêt en Ouganda. Un parcours jalonné par les biographies de quelques grandes figures de la pensée chrétienne, pères de l'Église ou pères de l'hérésie, Origène,

LA SCÈNE PRIMITIVE

saint Augustin, Pélage, Jérôme, relayés par des artistes et écrivains de la première modernité, puis par des savants qui tentent de concilier les découvertes scientifiques et la foi. Les divers récits rescapés sont remis en ordre chronologique : bien avant la Genèse, l'histoire du déluge est rapportée d'abord dans l'*Atrahasis* akkadien, puis dans *Gilgamesh*. Mais comme le souligne Greenblatt, la suppression de dieux multiples au profit d'un dieu unique, omniscient et omnipotent, soulève aussitôt de nouveaux problèmes, et d'abord celui de la responsabilité humaine dans les malheurs de l'humanité. C'est la question qui va hanter le Moyen Âge chrétien : l'origine du mal dans un monde créé par un dieu tout puissant et bienveillant. Pour Augustin, tout le mal part d'Adam et Ève, qui ont corrompu l'ordre divin de croître et multiplier, et engendré des enfants souillés avant même de naître. « *Le péché de l'homme est une maladie sexuellement transmissible* », souligne Greenblatt. Seul Jésus, né de l'Esprit et non de la chair, est venu au monde sans aucune trace de concupiscence.

Les trois grandes religions monothéistes tiennent Ève la tentatrice pour la principale responsable de la Chute. Là non plus les théologiens ne sont pas les premiers. Dans la *Théogonie* païenne d'Hésiode, c'est déjà une femme, Pandore, qui répand sur la terre tous les maux dont souffre l'humanité. La peinture suit le mouvement, sabbats de sorcière, orgies sataniques, flammes du désir et de l'enfer. Face à ces fantasmes masculins, le récit fondateur de la Genèse est revisité par une lignée d'éminentes féministes, Christine de Pizan, Arcangela Tarabotti, Mary Wollstonecraft. Sur l'antithèse établie autour de Marie, une absence singulière, saint Bernard, qui opposait à Ève, « *médiatrice de malheur* », la figure de la médiatrice fidèle que fut Marie : « *L'une fut l'instrument de la séduction ; l'autre l'est de l'apaisement.* » À peine moins misogyne que Paul, il tance les vierges orgueilleuses et leur rappelle l'humilité de Marie : qu'elles soient humbles avant de prétendre rivaliser avec elle en chasteté. On passe d'ailleurs un peu vite aussi sur le rôle oppressant de Paul, qui ordonnait aux femmes de se couvrir la tête et de se taire en public, car il jugeait inconvenant qu'une femme soit éloquente.

Le chapitre consacré aux « Incarnations » d'Adam et Ève est complété par un beau cahier

d'illustrations qui se referme sur une image reconstituée de notre arrière-grand-tante Lucy et de son compagnon. Certaines œuvres ont subi des « *repeints de pudeur* », comme cette toile de Masaccio voilée au XVII^e siècle d'une ceinture de feuilles de figuier qu'un nettoyage récent a fait disparaître, rendant les personnages à leur nudité inquiète. La plupart exhibent des corps honteux, souffrants, voire déjà cadavériques, jusqu'à ce que Dürer grave le premier autoportrait nu intégral, juste un an avant de saisir ses Adam et Ève à leur dernier instant d'innocence. Voulant les doter de corps parfaits, il prend des éléments à plusieurs modèles choisis pour leur beauté, et les assemble selon un schéma géométrique inspiré de l'Apollon du Belvédère. Après Dürer, le tableau qui marquera le plus durablement l'imaginaire européen sera le *Paradis perdu* de Milton.

Les hommes sont nés libres et égaux. Pendant la Guerre civile anglaise, dans le droit fil du pasteur John Ball qui prêcha la Révolte des paysans sous Richard II, diverses sectes s'inspirent d'Adam et Ève pour remettre en cause la hiérarchie sociale et la propriété privée. On ranime le dicton célèbre de Ball que citait Shakespeare : « *Quand Adam bêchait et qu'Ève filait, qui alors était gentilhomme ?* » Milton, principal avocat du Commonwealth face aux monarchies européennes, défend le régicide et le régime parlementaire. À la Restauration, ruiné, aveugle, il commence à dicter son grand œuvre. « *L'histoire de la Genèse était à ses yeux la clé permettant de tout comprendre : l'anthropologie, la psychologie, le politique, la foi religieuse* » et « *tous les aspects de son existence* » car chacun d'entre nous est l'héritier au sens propre d'Adam et Ève. Pour créer un Satan convaincant il s'inspire des scélérats shakespeariens, mais n'entend pas lui laisser dominer le poème au détriment de ses héros. À la fin du *Paradis perdu*, ceux-ci « *sont devenus si réels dans l'imagination de Milton qu'ils commencent à faire craquer la structure théologique qui les a fait naître* », même s'il persiste à vouloir « *justifier les voies de Dieu envers les hommes* » et « *les horribles châtiments qui s'abattent sur l'humanité.* » Ce que ne dit pas Greenblatt c'est que son Lucifer, « *fils du matin, toi l'ange déchu* », va voler la vedette à tous les autres protagonistes, Jésus-Christ compris. Mais il y faudrait un autre livre. Celui-ci met l'accent sur le mariage désastreux du poète, et son plaidoyer en faveur du divorce.

LA SCÈNE PRIMITIVE

Après cette relecture magistrale, le livre fait demi-tour pour explorer une nouvelle impasse : y avait-il d'autres espèces sur terre, si Caïn redoute d'être tué comme le dit la Genèse par « *le premier venu qui me trouvera* » et se déniche une épouse dans la lointaine vallée de Nôd, à l'est d'Éden ? La question, potentiellement hérétique, se pose dès que Christophe Colomb et ses hommes débarquent aux Caraïbes où ils découvrent des foules d'indigènes nus, et dont débattront la fameuse controverse de Valladolid : ces créatures ont-elles une âme ? On connaît la réponse : ce sont bien des êtres humains, mais des primitifs, qu'il est légitime de tenir en esclavage pour leur propre bien. Pourtant Las Casas, comme Colomb, pensait que ce territoire inconnu devait être proche de l'Éden, et les us de ces indigènes, qui vivaient près du Paradis, moralement supérieurs à la tyrannie des chrétiens.

Le récit des origines selon la Bible commence à se fissurer : comment tant d'individus ont-ils pu traverser l'océan, comment les sept survivants de l'arche de Noé ont-ils pu couvrir la surface du globe ? C'est aussi l'époque où ressurgissent les récits alternatifs de païens, Lucrèce, Hésiode, Ésope, l'Atlantide de Platon. Giordano Bruno, qui met en doute la chronologie biblique est brûlé à Rome. La Peyrère soutient qu'Adam était l'ancêtre des seuls juifs, que le monde était déjà peuplé avant lui. Selon lui la Bible n'est pas un document fiable parce que des erreurs s'y sont glissées au cours d'innombrables transcriptions, mais ce qu'elle raconte n'en est pas moins vrai. Chrétiens et juifs devraient s'unir pour mener à bien le grand dessein annoncé par la Bible, la conversion des juifs et le retour en Israël. Son hypothèse d'une origine multiple de l'humanité allait fournir des armes aux thèses racistes du XIX^e siècle.

Ainsi chaque tentative pour résoudre les épineux problèmes moraux qui hantent cette histoire ne fait qu'en créer de nouveaux. Plus la réalité d'Adam et Ève paraît convaincante, plus les failles du récit apparaissent. Ainsi, où avaient-ils trouvé le fil pour coudre leurs feuilles de figuier, demandaient certains avec ironie. L'exactitude stricte du récit biblique n'en reste pas moins un dogme soutenu par les autorités religieuses. Le gigantesque *Dictionnaire* de Bayle s'évertue à faire le tri entre vérités irréfutables et informations douteuses.

Concernant Adam et Ève, hormis les quelques « faits » relatés dans la Genèse, tout est ouvert au doute. Lors d'un dîner à Potsdam chez Frédéric II, c'est de l'ouvrage de Bayle qu'est né le projet du *Dictionnaire philosophique*. De là à *L'Origine des espèces*, il n'y a plus que quelques pas, que Greenblatt couvre avec la même maestria érudite, après un détour par la riche descendance américaine de Voltaire et Bayle, de Thomas Jefferson à Walt Whitman et au sarcastique Mark Twain. L'Adam de Twain se plaint à Dieu qu'Ève se mêle de nommer les animaux à sa place : « *Prenez le dodo, par exemple. Elle prétend qu'au premier coup d'œil, on voit immédiatement que "ça ressemble à un dodo". Aucun doute que le nom lui restera, au pauvre animal.* » Ici Greenblatt répond en passant à la question enfantine que j'évoquais au début : « *Ce sont les dinosaures qui ont détruit le jardin d'Éden.* »

Darwin porte un coup fatal à la tradition millénaire : « *Le Paradis n'était pas perdu – il n'avait jamais existé* ». Les caractéristiques humaines ne sont plus le châtimement d'une transgression mais des bienfaits vitaux, fruits de mutations aléatoires et d'aptitudes acquises au cours d'un temps long, qui n'ont plus rien d'une marche régulière vers le progrès. Les falaises crayeuses de Douvres et ses fossiles viennent de fournir aux géologues la preuve que cette roche s'est formée par sédimentation sur des dizaines de millions d'années. D'autres recherches confirment un point essentiel du récit biblique : nous appartenons bien tous à la même espèce. Mais comme d'autres thèses scientifiques auparavant, la sélection naturelle par « *la survie du plus fort* » va servir d'argument à la libre concurrence dans une économie capitaliste, tandis que l'eugénisme s'emploie à perfectionner la race humaine en la débarrassant des indésirables. Le livre de Greenblatt vient à point nous rappeler que tout cela aussi fait partie de ce que Shakespeare appelait « *the penalty of Adam* ».

Dernière étape, le parc national de Kibale où une mission scientifique étudie les mœurs des singes. L'épilogue conclut là où nous avons sans doute commencé, dans la forêt africaine, par l'étreinte d'un couple de chimpanzés.

Déplacer Montaigne

La collection « NRF Biographies » a sollicité la grande historienne de l'époque moderne pour fournir une nouvelle histoire de la vie du philosophe humaniste, dont le détail est aussi méconnu que son œuvre est célèbre. Arlette Jouanna n'ajoute pas de superflu à la monumentale littérature consacrée au penseur du XVI^e siècle, en apportant un regard savant et sensible d'historienne au fait de la transdisciplinarité qui caractérise la science historique contemporaine. Ce Montaigne offre une intelligence inédite des Essais et de leur auteur dont il dévoile au passage toute l'inactualité si proche des troubles de notre temps.

par Pierre Tenne

Arlette Jouanna
Montaigne
Gallimard, 456 p., 24,50 €

Pour mettre Marcel Schwob sens dessus dessous, trop d'historiens ont malheureusement cru qu'ils étaient biographes. Cela ne concerne pas Arlette Jouanna, dont le talent et la rigueur intellectuelle prouvent à leur tour dans ce *Montaigne* à quel point les historiens se sont réconciliés avec le genre biographique depuis que les Annales ont heureusement provoqué sa remise en cause. D'outre-tombe, l'auteur des *Essais* conduit l'historienne à imposer un nouveau démenti à Schwob, qui voulait que le biographe fût celui qui sût faire parmi les possibles humains un choix unique : les Montaigne s'entremêlent nombreux dans cet ouvrage qui ne trahit en cela jamais la pensée de l'ancien maire de Bordeaux.

Parcourant avec élégance la bibliographie pléthorique consacrée à ce dernier, Arlette Jouanna en synthétise l'essentiel, voire corrige de nombreuses approximations toujours en vogue chez nombre de commentateurs. Sont passés en revue les Montaigne humaniste, philosophe, catholique fervent, moyennement transigeant des guerres de religion, édile sérieux et lucide, propriétaire consciencieux, esprit libéré des conventions de son époque, bon vivant, séducteur autant que misanthrope, courtisan dégoûté ou frustré, ambitieux, parfois mesquin... L'ordonnancement de ce personnel exubérant est dirigé par l'histo-

rienne avec le classicisme propre à de nombreuses biographies, qui lient le chronologique au thématique. Cet angle d'étude permet à Arlette Jouanna de toujours confronter l'homme à son livre, qui a fini par l'incarner tout entier, selon une double ambition historique : contextualiser la pensée du livre dans la vie de l'homme, et donc dans son époque ; penser l'époque à partir de l'homme, et donc de son livre.

La thématization du propos est ainsi idéalement invasive, chaque étape de la vie méconnue de Montaigne étant l'occasion d'analyses historiques disparates mais toujours bienvenues : la liberté et l'altérité pensées à travers les deux pôles de l'amitié (La Boétie) et du cannibale ; la pensée politique confrontée tant à l'érudition humaniste qu'à l'actualité des guerres de religion ; la gestion du domaine familial et son rapport avec l'éthos nobiliaire provincial de la seconde moitié du XVI^e siècle, etc. Cette vie de Montaigne retrouve quelque chose des *Essais* en ce qu'elle multiplie les points d'entrée de nombreux champs intellectuels propices à la réflexion, la méditation et l'étonnement. Ainsi qu'à la pénétration dans l'actualité de nombreux champs historiographiques récents, dont cette biographie permet une saisie synthétique efficace. C'est en effet, et bien évidemment, en historienne qu'Arlette Jouanna conçoit cette thématization de la vie de Montaigne rendant hommage à la fonction synthétique coutumièrement attribuée à l'histoire au sein des sciences humaines et sociales. Parmi les nombreux domaines abordés, on retient notamment l'analyse des liens entre Montaigne et les différentes cours durant les guerres

DÉPLACER MONTAIGNE

de religion, qui intègre le dynamisme récent des travaux consacrés à ces questions, notamment ceux de Nicolas Le Roux sur la faveur royale.

Cette actualité historiographique ne doit pas surprendre, puisque les travaux d'Arlette Jouanna ont largement contribué à refonder de nombreuses études historiques : parmi tous les Montaigne déjà cités, Arlette Jouanna était sans doute la seule à même d'en dévoiler un véritablement inédit, quidam incongru de la moyenne noblesse de l'époque, tout à la fois caractéristique et profondément marginal au sein d'un ethos nobiliaire dont l'historienne est, sans nul doute, l'une des plus grandes spécialistes. Ainsi les passages les plus convaincants du livre sont-ils régulièrement ceux qui retrouvent les domaines d'élection de l'auteur, tels qu'elle les a exposés notamment dans *Le devoir de révolte* (1989) ou auparavant dans son travail de doctorat sur l'idée de race au XVI^e siècle (1975). La situation des *Essais* dans ce contexte socio-historique offre une compréhension renouvelée de la pensée de Montaigne, dont on découvre l'inscription complexe, souvent contrariée, dans cette classe sociale en pleine (re)composition pendant les guerres de religion : issu d'une famille récemment anoblie, exclu malgré lui des sociabilités de la haute aristocratie qu'il cherche, parfois mesquinement, à intégrer, et dès lors logiquement confronté à des responsabilités régionales (mairie de Bordeaux) et royales, même si sa carrière de courtisan reste mal connue. La réflexion philosophique et savante sur la liberté prend alors un tour historique inouï, qui la rattache à cette histoire versatile et capricieuse des mentalités aristocratiques d'Ancien Régime.

Selon cette perspective, Arlette Jouanna parvient à fournir une intelligibilité convaincante de points encore troubles dans l'œuvre du philosophe, par exemple dans l'analyse des nombreuses et « irrécupérables » saillies triviales des *Essais* quant à sa digestion, ses goûts alimentaires ou sexuels. L'établir est ment d'un continuum entre celles-ci et la pensée du corps social et politique par Montaigne comme corps imprévisible et changeant – ce qui rend impossible l'établissement d'un régime politique idéal – est particulièrement enthousiasmant. Plus largement, les nombreuses incises – témoignant souvent d'une admirable rigueur scientifique – ajoutent beaucoup à l'intérêt de l'ouvrage pour les spécialistes comme pour les profanes, rejoignant en cela l'ensemble de l'œuvre essentielle

d'Arlette Jouanna. Cela dit, il est fort probable que le livre trouve ses détracteurs dans ce dernier constat : par rapport aux précédentes biographies du maire de Bordeaux, ce nouvel opus tend en effet à infléchir largement les vies de l'auteur vers les préoccupations propres à l'historiographie contemporaine de l'époque moderne, en premier lieu celle de la genèse de l'État. Si l'on se félicite que cette question soit enfin abordée avec force dans un ouvrage destiné au grand public, il n'en pas moins que ce Montaigne relègue parfois au second plan le travail proprement littéraire et philosophique, comme l'illustre d'ailleurs la rareté des références à ses postérités. L'étude des rapports du philosophe avec les milieux humanistes n'est pas l'objet de développements prolixes, quoiqu'elle rappelle les attachements intellectuels et mondains kaléidoscopiques de l'auteur des *Essais* (Étienne Pasquier, Guy Du Faur de Pibrac, Philippe Duplessis-Mornay...). Pour retrouver cet aspect de l'œuvre et de la vie de Montaigne, il faut un lecteur méticuleux et attaché à sonder les notes et appareils critiques, où on le retrouve assurément.

Ces Montaigne que présente Arlette Jouanna sont donc ceux de l'historienne, et il faut saluer la clairvoyance de la collection « NRF Biographies » qui a confié un tel sujet à une telle auteure : le public plus intéressé d'histoire littéraire ou philosophique pourra aller vers d'autres références, notamment le récent travail de Philippe Desan. Tous les lecteurs trouveront toutefois dans cette biographie l'envie de lire ou de relire cette œuvre monumentale qui nous est révélée dans sa banalité originelle, celle qui fit certainement douter Montaigne quant à la capacité de son livre à trouver des lecteurs. Cette redécouverte d'un Montaigne à nu est la plus belle réussite du livre d'Arlette Jouanna, qui fait la preuve que les *Essais* ont trouvé en elle plus qu'une lectrice telle qu'ils se lamentaient de ne pas en trouver, mais bien une commentatrice fidèle au propos autant qu'aux nécessités de le penser. Comme il est rappelé dans de fugaces passages, cette pensée et cette lecture font écho à notre actualité avec une évidence troublante : guerres de religion, dogmatisme, liberté, altérité, identité(s), forment autant la cohorte lexicale des *Essais* que des quotidiens de 2017. Le travail d'historien remarquablement effectué permet d'en contextualiser la trame et d'en permettre une intelligence affinée et approfondie. Cela donne une biographie comme Montaigne l'aurait certainement voulue, refusant de choisir pour conserver tous les possibles humains dans la clarté du jugement.

Traverser la mer un enfant dans les bras

Ce livre est d'abord un poème de Niki Giannari intitulé « Des spectres hantent l'Europe ». Il accompagne un documentaire éponyme tourné par elle et Maria Kourkouta dans un camp de migrants en Grèce. Georges Didi-Huberman commente l'ensemble, en historien de l'art et en philosophe. Poursuivant une réflexion au long cours, il invite à reconsidérer l'une des questions les plus graves de notre époque.

par Ulysse Baratin

Georges Didi-Huberman et Niki Giannari
Passer quoi qu'il en coûte
 Minuit, 104 p., 11,50 €

Très récemment, [Olivier Cadiot](#) prescrivait de « *ne pas faire de poèmes sur les migrants. Ni minimalistes ni répétitifs. Ne dites pas je à leur place. [...] Arrêtez l'art* ». Injonction de bon sens. C'est ce qu'on pensait du moins jusqu'à la lecture d'un poème, justement, de Niki Giannari, « *Des spectres hantent l'Europe* ». Un poème grec sur les migrants n'étonne qu'à moitié. La Grèce compte et compte encore tant d'émigrés et de réfugiés qui chantèrent tant l'exil. Ce texte ne s'adresse pas aux familles laissées derrière mais bien à nous, Européens, depuis Idomeni, aux syllabes si évocatrices de *Illiade*. Ici point d'Homère, mais un campement de réfugiés à la frontière gréco-macédonienne. Ces lignes disent et tentent de donner un sens au sort de ces personnes « *qui ont traversé la mer avec un enfant dans les bras* », pour citer Cadiot. De la poésie donc, au laconisme propre à ceux qui, côtoyant le désastre radical, ne peuvent ni bavarder ni se taire. Cette écriture, empathique mais retenue, brise la syntaxe, entrecoupe son phrasé, déploie des moyens pauvres afin d'atteindre une vérité autre que celle du reportage. Elle aide à voir la situation telle qu'elle est : un fait politique. Et non pas un « drame » ou une « tragédie ». Politique, cette écriture l'est d'abord par sa production matérielle comme par sa situation. Niki Giannari participe à Thessalonique à l'un des dispensaires de santé autogérés. Au camp d'Idomeni même, elle agit avec ses occupants. Cela se sent, tant son attention se porte non sur le malheur mais sur le désir obstiné des humains avec qui Giannari a vécu. Émis depuis l'œil du cyclone, ce texte s'inscrit dans la guerre sociale en cours et y contribue.

« *Avec un désir*

que rien ne peut vaincre

ni l'exil, ni l'enfermement, ni la mort

orphelins, épuisés,

ayant faim, ayant soif

séculaires et sacrés

sont arrivés

en défaisant les nations et les bureaucraties. »

On comprend que [Georges Didi-Huberman](#) ait entrepris de gloser ce poème et les images qu'il accompagne. Maria Kourkouta avait participé à l'exposition « *Soulèvements* » au Jeu de Paume et la communauté de ses préoccupations avec celles de l'historien de l'art apparaît nettement. Ligne par ligne et plan par plan ou presque, les dépliant petit à petit, l'auteur dégrafe les attaches de ce dru réseau de gestes triviaux et d'allusions. Celles, notamment, relatives à Walter Benjamin. Cet homme mort devant une frontière fermée. Motif de l'œuvre de Didi-Huberman, le penseur allemand hante *Passer quoi qu'il en coûte* d'une manière très particulière, spectre ancien parmi ceux qui viennent. Convoquant une matière textuelle que l'on croyait propre aux années 1930-1940, l'ensemble du propos résonne de manière effrayante, inattendue, avec notre actualité. Ainsi, comment ne pas reconnaître dans les migrants d'aujourd'hui la figure du « paria » théorisée par Arendt, en tant que « *paradigme moderne de la discrimination et de l'oppression* ». De fait, les migrants contemporains incarnent, comme cela a déjà été le cas par le passé, la suspension des droits fondamentaux, ne serait-ce que par leur lieu de relégation : le

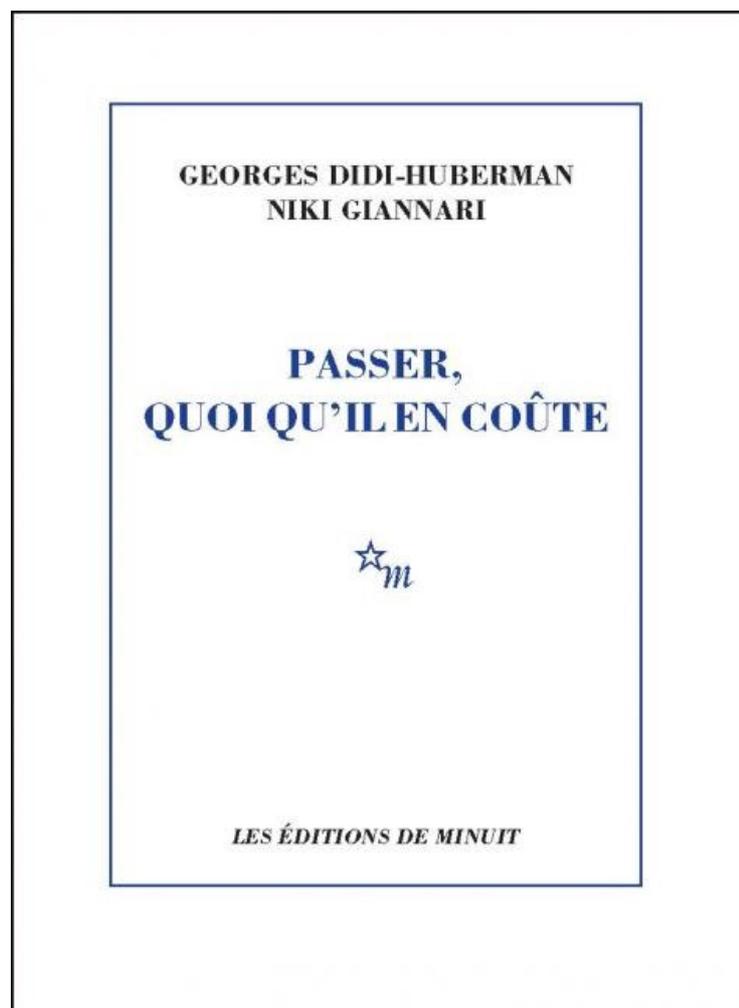
**TRAVERSER LA MER UN ENFANT
DANS LES BRAS**

camp. Ce dernier, supposément protecteur, n'en est pas moins une zone extra-juridique. En lui se condense et est mis au jour le délitement des fondements éthiques de l'Europe.

Souvent, *Passer quoi qu'il en coûte* dialogue avec *Survivance des lucioles*, autre essai de Didi-Huberman, publié en 2009. Dans ses dernières pages, on y voyait l'image d'un migrant kurde dansant seul une nuit dans le camp de Sangatte, lieu aujourd'hui disparu. L'auteur distinguait alors, dans la lumière incertaine de ce corps et de sa couverture de survie, l'une des « *lucioles, ces signaux humains de l'innocence anéantis par la nuit* ». Prépondérante dans la pensée de l'auteur, la notion de « luciole » désigne ce qui résiste en dépit de la lumière aveuglante de la domination. Cette tâche d'élucidation se poursuit ici. En dépeignant par film et poème interposés ce désir implacable de passer la frontière. Désir et donc force, chez ceux-là mêmes que la doxa nous accoutume à envisager soit du côté de la faiblesse, soit de celui de la menace. Dans *Sidérer, considérer*, [Marielle Macé](#) observait, pour le déplorer, « *qu'on ne percevait les migrants que comme des spectres* ». Au contraire, Didi-Huberman décèle une puissance dans cette condition ectoplasmatique. Il rappelle que le spectre, revenant du passé, se dirige quelque part, tandis que « *sa nature revenante fait signe en même temps, vers une mémoire et un autrefois* ». Le spectre déploie une dynamique. Qui nous questionne et nous rappelle de quel sombre passé il vient. Tout en faisant partie des lucioles, le spectre s'en distingue car « *la survivance n'est pas seulement tournée vers l'autrefois : elle fait de la mémoire une puissance de désir, donc d'avenir et de nouveauté* ». Or, en nous faisant nous souvenir, il nous indique une direction. Car avec le spectre revient ce que nous avons suffisamment oublié pour en arriver à des camps en Europe. Naît alors, de manière à la fois surprenante et habituelle chez Didi-Huberman, un optimisme en sourdine. Il peut dérouter, ou sembler insuffisant, déplacé, voire trop paradoxal. Peut-être. Et pourtant, ni compassionnelle ni froide, cette démarche décentre la signification politique des migrants, leur en donne une, tout simplement. Elle nous oblige.

« *Ils passent et nous pensent* », écrit Niki Gianari.

« *Les morts que nous avons oubliés,*



les engagements que nous avons pris et les promesses,

les idées que nous avons aimées,

les révolutions que nous avons faites

les sacrements que nous avons niés,

tout cela est revenu avec eux.

Où que tu regardes dans les rues ou les avenues de l'Occident,

ils cheminent : cette procession sacrée

nous regarde et nous traverse.

Maintenant silence.

Que tout s'arrête.

Ils passent. »

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

La fiction comme science sociale

Hors de toute considération esthétique sur la qualité des œuvres, la philosophie rencontre la littérature comme problème pour elle-même : doit-elle la considérer comme son autre, son envers, ou entreprendre d'en démonter les ressorts ? Ouvrant son livre sur une citation d'Aristote, Rancière s'inscrit dans cette seconde perspective.

par Marc Lebiez

Jacques Rancière

Les bords de la fiction

Seuil, coll. « La librairie du XXI^e siècle »

194 p., 21 €

Pour la tradition platonicienne, qui fait de l'idée vraie l'objet par excellence de sa recherche, la fiction apparaît comme une des figures de l'antiphilosophie, au même titre que les diverses variantes de la sophistique. Se donnant pour objectif de comprendre la réalité telle que chacun la constate, la tradition aristotélicienne a un tout autre regard : la fiction existe et produit certains effets, le philosophe va donc s'assigner pour tâche d'explicitier les normes d'une fiction bien construite et d'en analyser les effets. Platon dresse les plans de la cité idéale, il brûle les tragédies qu'il a composées et s'en prend aux poètes ; Aristote recueille et publie les constitutions de dizaines de cités, il étudie les poètes tragiques sans que sa *Poétique* ait quoi que ce soit de prescriptif, même si les théoriciens du classicisme l'ont lue sur ce mode.

Quoique son livre ait pour objet la littérature et que ses analyses portent sur des œuvres littéraires – des romans –, Rancière ne le présente pas comme tel mais comme une analyse de la fiction. On pourrait penser à la claire distinction anglo-saxonne entre fiction et non-fiction. En fait, la raison de ce choix est autre, et explicitée dès les premières lignes : c'est une référence à l'usage aristotélicien du mot *poésie*, qui ne désigne pas spécialement les œuvres en vers. Aristote le dit expressément : on pourrait mettre Hérodote en vers, l'historien ne deviendrait pas pour autant un poète, puisqu'il resterait un chroniqueur, quelqu'un qui raconte « *ce qui a eu lieu et non ce qui pourrait avoir lieu* ». Par *poésie*, en effet, « *il entend la construction des fic-*

tions dramatiques ou épiques », à une époque où le roman n'existe pas encore. En revanche, ce que nous appelons poésie est assez éloigné de la tragédie grecque et, plus encore, de l'épopée, dans laquelle nous pourrions voir un équivalent antique de notre genre romanesque. L'usage du mot *fiction* apparaît ainsi comme le plus pertinent qui soit pour qui s'inscrit dans une perspective aristotélicienne, c'est-à-dire pour qui admet que la fiction relève de la création intellectuelle et ne se réduit pas à du mensonge, comme le juge Platon.

Tout le paradoxe de la position aristotélicienne tient au fait que la fiction n'en reste pas moins fictive : les choses ne se sont pas passées comme dit le poète ou le romancier. Celui-ci invente et le procès en menterie n'est pas dénué de justification. Mais le paradoxe est dépassé dans la mesure où l'on prend conscience du fait qu'il ne suffit pas de mentir pour qu'il y ait fiction au sens de la poésie, ce que nous appellerions la création littéraire. De même, on ne peut mentir intelligemment qu'en construisant une fiction cohérente, ce qui, Proust plaisante là-dessus, est bien plus contraignant que de dire tranquillement la vérité. Reste à déterminer ce qui, s'agissant de la littérature, va conférer à la fiction sa solidité, c'est-à-dire sa vraisemblance.

Le point de départ sera ce théorème de la *Poétique* sur lequel Rancière ouvre son livre : « *Ce qui distingue la fiction de l'expérience ordinaire, ce n'est pas un défaut de réalité mais un surcroît de rationalité* ». Le fait est que, dans la fiction, « *les évènements n'arrivent pas au hasard. Ils le font comme conséquences nécessaires ou vraisemblables d'un enchaînement de causes et d'effets* ». Mais, s'il s'inscrit dans la tradition aristotélicienne, ce n'est pas pour autant que Rancière s'en tient aux analyses de la *Poétique*. Tout d'abord parce que le roman



Jacques Rancière © Jean-Luc Bertini

LA FICTION COMME SCIENCE SOCIALE

moderne n'est pas tout à fait le décalque de la tragédie grecque, et aussi parce que la fiction n'est pas seulement littéraire, quelque sens que l'on donne à cet adjectif. Il faut aussi considérer cette « médiocre fiction dénommée information [qui] prétend saturer le champ de l'actuel avec

ses feuilletons éculés de petits arrivistes à l'assaut du pouvoir sur fond de récits immémoriaux d'atrocités lointaines ». Si l'information ne s'avoue pas pour fiction, les choses sont plus nuancées avec la science sociale. D'une certaine manière, en effet, elle reprend « à son compte

LA FICTION COMME SCIENCE SOCIALE

les principes aristotéliens de la rationalité fictionnelle ».

Étudier la fiction littéraire, de Stendhal à [João Guimarães Rosa](#), apparaît ainsi comme un bon moyen de comprendre ce qu'il en est de toutes ces fictions, quitte d'ailleurs à s'arrêter sur la manière dont Marx cherche « *dans le monde obscur de l'activité productive [...] le principe de la rationalité qui gouverne les sociétés* » ou à discuter les positions respectives de Lukács et d'Auerbach concernant l'évolution du roman moderne. Celle-ci, en effet, procède par élargissement du champ, non seulement vers des personnages issus de milieux sociaux autres que l'aristocratie, mais aussi vers des actions ou des événements que l'on n'aurait pas jugés dignes d'être narrés. Peut-on être plus loin de l'épopée qu'en racontant, comme fait Virginia Woolf, qu'une mère tricote une paire de chaussettes ? Même le déjeuner de Mme Bovary dans la petite salle humide est moins anodin puisque c'est une manière pour Flaubert de dire son « *amertume de l'existence* ».

Les « bords de la fiction », ce sont donc les diverses manières dont celle-ci s'est élargie, en accueillant « *des êtres et des situations qui étaient auparavant à ses marges* », en effaçant « *la différence entre ce qui arrive et ce qui simplement passe* » ainsi que celle entre « *les événements que l'on rapporte et ceux que l'on invente* ». C'est, enfin, explorer la frontière de cette science sociale qui veut « *dévoiler la vérité cachée* » du réel. Cela s'organise en une douzaine de chapitres qui sont autant de textes presque indépendants, tous centrés sur quelques pages, voire quelques lignes, d'un auteur.

Les portes et fenêtres séparent les classes sociales : les personnes de qualité n'aperçoivent les gens du peuple « *que de loin, par les fenêtres de leurs palais ou la portière de leur carrosses* ». On peut donc voir *a contrario* une manière de toucher un bord de la fiction dans l'intérêt porté par des romanciers modernes au franchissement de la fenêtre, même – sinon surtout – quand ce franchissement est problématique, comme pour Fabrice qui, enfermé dans le chartreuse de Parme, parvient néanmoins à établir via la fenêtre un lien avec Clélia. C'est aussi via une fenêtre que le regard d'Ursule Mirouet rencontre celui de Savinien, malgré la distance sociale qui les sépare. Le thème de la fenêtre est d'ailleurs récurrent dans la *Comédie humaine*. On peut aussi

évoquer Flaubert, Baudelaire et le petit poème en prose intitulé « Les foules », ou encore le jeu des regards dans les *Cahiers de Malte Laurids Brigge* ou bien les diverses scènes de voyeurisme d'À la recherche du temps perdu.

Le « *seuil de la science* » constitue un autre bord de la fiction, qui se franchit dans les deux sens. Dans l'un, c'est, avec le « *récit marxiste des enchantements de la marchandise* », la science qui « *s'approprie les formes de la fiction déclarée* » et l'histoire qui cesse d'être ce contraire de la fiction rationnelle qu'elle était dans l'analyse d'Aristote. Dans l'autre, c'est, avec le roman policier, dont les fondateurs sont contemporains de Marx, une intrusion de la rationalité scientifique dans le roman.

Les romans politiques de [Joseph Conrad](#) posent une autre question touchant, quant à elle, les relations entre le vraisemblable inventé et des possibles invraisemblables comme cet attentat absurde que des anarchistes pourraient avoir planifié – anarchistes desquels Conrad reconnaît volontiers tout ignorer à commencer par leurs motivations possibles. Ce faisant, l'écrivain devient lui-même une sorte d'agent double qui « *invente des histoires de manipulations extravagantes et donne des corps sans chair à des abstractions tirées de textes morts* ». Les opinions politiques propres à Conrad importent moins en l'affaire que la « *brèche* » ainsi « *introduite dans la vieille parenté du nécessaire et du vraisemblable* ».

Analysant *Lumière d'août* et *Le Bruit et la Fureur*, Rancière montre enfin comment, chez [Faulkner](#), « *ce n'est pas le roman qui s'approche du presque rien des existences ordinaires, ce sont ces existences qui se hissent au niveau des histoires de bruit et de fureur qui frappaient, dans les temps anciens, les familles princières* ». Et si le narrateur est un idiot muet, c'est que l'auteur lui fait ainsi porter « *une parole des sans-voix* », autre manière de franchir un bord, le « *rapport tendu du commun et du non-commun, du partagé et de l'impartageable* ».

À chaque fois, cette approche des bords de la fiction fait apparaître comment celle-ci élargit son champ, jusqu'à réaffirmer « *la capacité d'inventer qui appartient à chacun* », même au plus simple paysan du sertão brésilien. Ce faisant, la réflexion sur le sens de la fiction déborde elle-même de l'esthétique vers la politique. L'enjeu, pourrait-on dire, est de savoir ce qu'il en est de tout un chacun, de son existence et de sa parole.

La Syrie existe

Comment parler de la Syrie au cœur de Paris ? Comment parler de cet interminable conflit sanglant ? Comment parler de 7 millions de déplacés, de 6 millions d'exilés et plus de 600 000 morts et disparus (sur une population de 22 millions d'habitants en 2011) ?

Catherine Coquio nous propose d'en parler, de regarder, à tous les sens du terme, ce problème en face. En rendant compte, ici, de trois livres liés, et par un événement d'une ampleur inégalée organisé par elle, par Nisrine Al Zahre et par Hala Alabdalla, qui se tient du 9 au 17 décembre, Syrie : à la recherche d'un monde, où l'on pourra voir des films d'animation, des photographies, des dessins, du théâtre, assister à un colloque et vivre enfin plus près de ce pays que l'on sait martyr mais que l'on continue d'ignorer.

par Catherine Coquio

Justine Augier

De l'ardeur. Histoire de Razan Zeitouneh, avocate syrienne

Actes Sud, 320 p., 21,80 €

Yassin Al Haj Saleh

La Question syrienne

Trad. de l'arabe (Syrie) par Ziad Majed, Farouk Mardam-Bey, Nadia Leïla Aïssaoui.

Actes Sud, 240 p., 22 €

Majd al-Dik, avec Nathalie Bontemps

À l'Est de Damas. Au bout du monde.

Le témoignage d'un révolutionnaire syrien

Préface et chronologie de Thomas Pierret

Don Quichotte-Seuil. 304 p., 17,90 €

« On raconte que des gens se mettent à pleurer à l'écoute de leur propre voix, quand ils prononcent dans les cortèges les cris de libération (huria)... ».

Justine Augier. *De l'ardeur*.

« Je me suis approché du corps des enfants. Je leur ai demandé de nous pardonner de ne pas être morts, et de les photographier dans cet état. »

Majd al Dik. *À l'Est de Damas, au bout du monde*.

« Nous avons besoin de discours critiques enracinés dans la réalité et qui disent notre appartenance au monde, sans murs de séparation et sans "frontières naturelles" ».

Yassin Al Hadj Saleh, *La Question syrienne*.

Le prix Renaudot vient d'attribuer son Prix de l'essai à Justine Augier pour son livre *De l'ardeur. Histoire de Razan Zeitouneh, avocate syrienne*. C'est un essai à la fois brillant, bouleversant et passionnant, un livre d'écrivain – son auteure avait auparavant publié trois romans, dont un pour la jeunesse, et une évocation de Jérusalem où elle a passé cinq ans. Mais je ne dirai rien ici de ces livres et ce n'est pas de l'écrivaine Justine Augier que je souhaite avant tout parler ici. Plutôt qu'évoquer seul cet essai paru dans le « Domaine français » d'Actes Sud et primé en France, je voudrais le présenter dans une constellation syrienne, qu'il forme avec deux livres sortis un an plus tôt : le recueil d'articles critiques de Yassin el Haj Saleh, *La Question syrienne*, paru chez Actes Sud aux éditions Sinbad de Farouk Mardam Bey, qui l'a en partie traduit ; et le témoignage de Majd al Dik, *À l'Est de Damas, au bout du monde*, rédigé avec Nathalie Bontemps — laquelle, en plus de réaliser par ses traductions un considérable travail de passeur, a écrit un autre bel essai lui aussi paru l'an dernier, *Gens de Damas* (Al Manar, 2016), qui mériterait sa propre recension littéraire.

LA SYRIE EXISTE

Ces trois livres ne se ressemblent pas, et leurs auteurs n'appartiennent pas aux mêmes mondes. C'est en Française que Justine Augier, née en 1978 à Paris, s'est engagée dans l'humanitaire à Kaboul avant de devenir écrivaine voyageuse au gré de déplacements familiaux ; Yassin Al Haj Saleh et Majd al Dik sont tous deux syriens, nés de familles modestes, mais ils sont d'une autre génération et leur expérience diffère profondément, même si elle les a conduits à la prison et à l'exil. L'un, né à Raqqa en 1961, est un des « *dinosaures* » dont parle Justine Augier dans *De l'ardeur*, qui sont venus à la révolution de 2011 après avoir connu de longues années de dissidence et de prison sous le règne d'Hafez el Assad, pour leur engagement politique, ici communiste. L'autre, né dans un village de la région de Damas en 1987, a rejoint à 23 ans les manifestations du printemps 2011 à Douma, puis s'est lancé dans l'activisme humanitaire, créant un organisme de soutien psychique aux enfants. Son livre, comme le dit son sous-titre, est le « *témoignage d'un révolutionnaire syrien* ». Celui de Justine Augier est une enquête biographique. Celui de Yassin Al Haj Saleh est un recueil d'articles (2011-2015) augmenté d'une introduction inédite.

Mais il y a entre ces trois livres des liens profonds, presque intimes. Des liens tragiques aussi. Qui ne tiennent pas seulement à l'histoire de cette révolution populaire, écrasée par un régime tyrannique d'un côté, dénaturée de l'autre par la professionnalisation des groupes armés et la montée en puissance des brigades islamistes, puis de Daech. On sait l'ampleur et la gravité de cet interminable conflit sanglant, qui semble ne pouvoir évoluer de mois en mois que pour devenir plus atroce, et dont l'arithmétique sinistre atteint des degrés d'irréalité insensés : sur 22 millions d'habitants au début 2011, six ans de répression et de guerre ont fait plus de 7 millions de déplacés, 6 millions d'exilés et plus de 600 000 morts et disparus, dont un grand nombre de personnes torturées et tuées en prison, pour l'heure impossible à évaluer.

Mais ce qui relie ces trois livres est plus précis et plus vivant, et tient à quelques noms propres : noms de lieux concrets et de personnes qui s'y sont croisées, accompagnées, aimées, dont certaines vivent parmi nous tandis que d'autres ont disparu. Cette constellation est indissociable de la ville de Douma, capitale de la « Ghouta

orientale » au sud-ouest du pays, « à l'Est de Damas, au bout du monde », comme le dit le titre de Majd al-Dik : au bout, car le régime en perdit le contrôle en octobre 2012 mais la fit assiéger et bombarder des années durant, et l'affame à mort aujourd'hui. Cette ville alors grosse de 300 000 habitants fut gouvernée par l'Armée syrienne libre et les « Conseils locaux », qui s'étaient expérimentés à Derayya et essaimés dans tout le pays : tandis que les « Comités de coordination » documentaient la révolution, les Conseils étaient chargés de pourvoir aux besoins vitaux d'une population enfermée, mais aussi de faire exister la démocratie et d'exercer une justice sous les bombes.

Arche d'immenses espoirs et fragile laboratoire d'autogestion citoyenne, Douma fut le terrain de divisions croissantes au sein de l'Armée libre, y compris parmi les groupes islamistes, dont certains d'obédience salafiste s'imposèrent grâce aux financements saoudiens, avant d'être reprise par le régime. Douma aura été la ville d'une révolution précoce et persistante, de grandes ardeurs et de grandes résiliences, d'exaltations immenses suivies d'épreuves et prostrations violentes. Quelle ville syrienne ne l'aura pas été ? À Douma pourtant s'est noué un drame singulier à l'intérieur de l'infinie tragédie qu'aura été cette guerre, et ce drame a été raconté : celui d'une ardeur révolutionnaire devenue ferveur documentaire et funéraire périlleuse, suivie d'une disparition sans trace. Cette comète porte un nom féminin qu'on n'oubliera pas, un nom plein de *a* et de *z* qui semble à la fois sourire, siffler et pleurer : celui de Razan Zeitouneh, Antigone syrienne. Mais derrière ce nom et ce visage il y a d'autres noms et d'autres visages, d'autres paroles aussi, qui forment un monde propre à élargir le nôtre.

L'ardeur et l'erreur

De l'ardeur raconte l'existence brûlée de cette femme devenue avocate née en 1977 et qui, après avoir défendu les détenus et recueilli leur témoignage, créa en pleine guerre et dirigea sous les bombardements à Douma un Centre de documentation des violations des droits humains (« Violations Documentation Center ») et une plateforme de financement pour les projets humanitaires locaux (« Local Development and Small Projects Support »). Beaucoup d'autres centres s'étaient créés dans les villes insurgées, destinés à enregistrer, filmer et chiffrer les crimes, produisant des statistiques des nombres de blessés, de morts et de prisonniers. Mais celui de Douma gagna une



Razan Zaitouneh

LA SYRIE EXISTE

autorité singulière liée à la rigueur de son travail et à la notoriété de Razan Zeitouneh, qui avait été couronnée en 2011 du Prix Sakharov pour la liberté de pensée et du prix Politkovskaïa pour les droits de l'homme. Malgré son atypie, cette femme d'exception finit par incarner à la marge ce mouvement révolutionnaire syrien, placé par Justine Augier sous le signe de l'ardeur – une ardeur qui parfois devient candeur.

Saisie par son apparition dans le film *Our Terrible Country*, l'auteure tente de pénétrer son univers intérieur par les instruments de l'enquête avec témoins et archives, et de l'imagination empathique. Elle circonscrit l'énigme de cette femme secrète, joyeuse et sombre, autoritaire et introvertie, qu'elle n'a pas connue ni ne connaîtra, mais son livre la fait « appartenir à la communauté de ceux qui ont connu Razan » – dont font partie Majd al Dik et Yassin Al Haj Saleh. L'enquête est précise et l'empathie efficace. La distance prise l'est aussi, qui lui fait questionner ce destin brûlé autant qu'aimer son héroïne : Justine Augier délibère et hésite, au bord de sa mauvaise conscience, sur la bonne manière de s'engager entre les livres et l'action : délibérations étrangères à Razan, et qu'on peut juger superflues. Mais en utilisant ainsi ses débats intimes,

l'auteure redonne chair à cette vie d'activiste débordée par son action judiciaire et politique, et pénètre dans les plis d'une révolution dont elle interroge les enjeux, les tournants et les drames sous l'angle moral, à l'échelle d'une vie. En ceci *De l'ardeur* rejoint les réflexions que livre Yassin Al Haj Saleh dans *La Question syrienne* sur la « bataille existentielle » qu'a été la révolution de 2011.

Razan Zaitouneh s'était créé une place singulière parmi les opposants en installant une relation de confiance avec les détenus de tous bords et de toute génération, islamistes compris, alors qu'elle incarnait à leurs yeux des valeurs refusées ou haïes. Blonde aux yeux clairs, femme laïque portant le pantalon, elle tranchait sur le paysage conservateur de cette région où elle avait choisi de s'installer pour agir. Elle y déploya une activité inlassable sur plusieurs fronts à la fois : jouant un rôle moteur dans la création des Conseils locaux, puis dans leurs délibérations et votes, publiant des textes où elle défendait des positions irréductiblement démocratiques et nationales avec une fermeté et un ton particuliers. De larges extraits en sont cités dans *De l'ardeur*, qui procède par montage, et cette polyphonie est une des forces du livre. Surtout, Razan créa ce Centre de documentation des violations qui devint une

LA SYRIE EXISTE

référence dans les médias et ONG internationales soucieuses d'exactitude. L'enjeu de cette entreprise est tel qu'on regrette que Justine Augier en dise peu de choses. Mais son objet n'est pas de documenter la guerre et les exactions à son tour, même si son récit ne les contourne en rien. C'est plutôt de comprendre l'âme de Razan, une âme énergique, survoltée, mais blessée et ravagée par l'horreur de cette guerre : la jeune femme qui chantait et tapait des mains dans les rues comme une enfant radieuse, qui écrivit le mot « *révolution* » le 21 mars 2011 avant d'entrer en clandestinité, lutta par l'espoir et le désir contre l'effroi grandissant, puis perdit ses forces à son travail de fossoyeuse impossible. On la voit devenir une justicière épuisée, irritable, noyée de morts et honnie par les Créon locaux.

La réussite du livre de Justine Augier est de nous plonger dans cette âme livrée à l'idée folle d'une mémoire totale des crimes, vertige que connaissent les témoins et héritiers d'un génocide : en ceci l'histoire de Razan Zeitouneh s'apparente à celle de l'écrivaine arménienne Zabel Essayan, qui avait témoigné des massacres de Cilicie avant de documenter la grande déportation de 1915, soumettant à dure épreuve son système nerveux en recopiant et traduisant des centaines de témoignages atroces pour les faire passer en Occident, en vue d'un procès auquel elle croyait dur comme fer. *De l'ardeur* dit ce que peut devenir l'âme et le corps d'un être livré corps et âme à sa propre croyance en la justice, à sa légitimité folle. Zabel, qui avait cru au dialogue avec les Jeunes Turcs, puis au rêve communiste, disparut un jour dans une geôle soviétique, accusée de nationalisme arménien. On ne sait dans quelle cave a disparu Razan, qui aura tant cru, autant qu'à la justice, aux vertus du dialogue.

En 2013 son centre enregistrait les crimes commis par le régime de Bachar el Assad, mais aussi par les groupes armés, alors que la Brigade de l'Islam (« Liwa al Islam ») gagnait en puissance. Cette évolution fut fatale aux efforts de Razan et de ses proches, qui non seulement échouèrent à imposer la voie non violente, mais perdirent cette liberté dont ils avaient hurlé le nom, et probablement leur vie. Une nuit de 13 décembre 2013, Razan fut enlevée avec trois personnes : son mari Wael Hamade, un ami poète, Nazim Hammadi, et une amie, Samira al-Khalil. L'enlèvement ne fut pas revendiqué, et personne n'a retrouvé leurs traces. Plusieurs signes laissent penser que la res-

ponsabilité en revient à l'Armée de l'Islam; mais alors que d'autres crimes commis par celle-ci ont été révélés ou reconnus, la disparition est ici si totale que l'idée avance d'une opération accomplie par le régime. Dans *De l'ardeur* cette idée s'exprime par la voix de Yassin Al Haj Saleh. Une voix visiblement familière à l'auteur, qui l'a associé de près à son enquête, pour une raison bien précise.

L'amie qui fut enlevée avec Razan Zeitouneh, Samira al-Khalil, était l'épouse de Yassin el Haj-Saleh. Plus âgée que Razan, elle était, elle aussi, une ancienne dissidente, avait passé quatre ans en prison sous Hafez el Assad (1987-1991), et était la première interlocutrice de Yassin dans son travail d'écrivain. Le couple, qui vivait à Damas depuis leur rencontre en 2000, s'était installé dans la clandestinité dès la fin mars 2011, afin d'éviter l'autocensure : connus des services de sécurité, ils se séparaient souvent et passaient d'un appartement à un autre, avant de rejoindre Douma à leur tour au début 2013. Samira s'engagea dans l'action humanitaire, épaula Razan dans ses enquêtes, comme le fit aussi Majd al Dik, qui avait obtenu le soutien de Razan dans ses propres démarches. Lorsqu'eurent lieu dans toute cette région les attaques chimiques d'août 2013, Majd, Razan et Samira, présents à Douma, travaillèrent à documenter le crime : dans un chapitre terrible de son livre, « Les gens de Zamalka sont morts », Majd al Dik raconte comment il partit photographier les corps sans vie tombés par centaines dans les dispensaires de la région. Ce fut la dernière grande enquête menée au centre de Douma par Razan avec Samira et Majd.

L'épreuve fondatrice

Présent aux côtés de Razan peu après son arrivée à Douma, Majd al Dik avait activement participé à la création de ce centre : il partageait ses journées entre l'enregistrement photographique et sa propre activité fébrile de soutien psychologique aux enfants dans l'association qu'il avait lui-même créée, « Source de vie », tout en participant aux activités du centre créé avec Samira, « Les Femmes au présent », destiné à apprendre aux femmes un métier pour subvenir à leurs besoins, qu'elles soient ou non veuves. Chacun œuvrait au sous-sol pour se protéger des bombardements, et ces centres devenaient alors des abris pour tous. Le bureau de Razan était un lieu de rassemblement, et un des étages était habité par intermittences par ses compagnons de travail. Majd s'y était lui aussi installé un temps à la

LA SYRIE EXISTE

demande des deux femmes, qui se sentaient déjà menacées.

À l'Est de Damas. Au bout du monde raconte tout cela, et complète par son témoignage majeur le travail de documentation des crimes auquel il collaborait. Mais le livre est beaucoup plus que cela : il témoigne aussi de ce que Justine Augier appelle « l'ardeur », et de ce que Yassin Al Hadj Saleh appelle « l'épreuve fondatrice ». « J'ai comme tant d'autres entamé un cruel périple dont la destination était la liberté », dit l'avant-propos, où l'auteur s'engage à servir à la fois la fidélité aux morts et la liberté des enfants. Le livre raconte l'initiation à la vie d'un jeune homme qui, interdit d'études par une famille trop pauvre, recruté par le Croissant rouge grâce à un oncle, s'est révélé à lui-même en aidant des enfants de réfugiés libanais et irakiens. L'engagement humanitaire et la découverte de la psychologie enfantine précèdent de peu l'exaltation des manifestations, qui donnent le vertige : celui de parler et de se sentir relié à un peuple, à un monde. Très vite vient la riposte, d'une violence inouïe, qui désespère les Syriens : le livre restitue le présent de cette chaîne d'exactions vécues comme autant de surprises, puis de résistances et d'accoutumances.

Arrêté et torturé à la prison d'al-Khatib, relâché quelques semaines plus tard, Majd assiste aux exécutions sommaires et aux massacres, à l'escalade de la violence meurtrière, des tirs de mortiers aux bombardements, qui multiplient les deuils et lui font perdre beaucoup de ses amis et proches. Il travaille d'arrache-pied au développement de son centre « Source de vie », dont, en l'espace d'un an, il parvient à créer cinq antennes en un an, grâce à une aide venue de Damas, puis du Liban, et tente d'y mettre en place un enseignement alternatif, en rupture avec la pédagogie en vigueur et en lutte contre la violence domestique. Il observe la création de l'Armée syrienne libre, assiste à son essor, à sa victoire contre l'armée régulière qui lui fait libérer Douma et toute sa région. Alors qu'il multipliait dangereusement les allers et venues entre Damas, Douma, et son village natal de Rihane où vivaient ses parents, lui aussi bombardé, il se fixe dans la Ghouta. Maj al Dik vit dès lors entre son centre de Misraba devenu sa maison, et le bureau de Razan à Douma. Il observe les groupes armés se doter de factions politiques et lutter pour l'hégémonie, engendrant des divisions fratricides. Il voit les

Majd al-Dik

AVEC NATHALIE BONTEMPS

**À l'est de Damas,
au bout du monde**

Témoignage d'un révolutionnaire syrien



groupes islamistes mettre en place des cours de justice parallèles, et refuse à l'un d'eux le contrôle de son association, soutenu par la rue dont il observe le pouvoir persistant, comme le confirmera l'éjection de Daech. Il voit les engagements et agendas qui bifurquent, entre les civils sans étiquette, les socialistes soucieux de citoyenneté, les Frères Musulmans et les salafistes, observe les effets de leurs rivalités, et le tournant pernicieux que provoque l'engagement saoudien, qui, en finançant l'Armée de l'Islam, lui donne une force de frappe supérieure à celles qui luttent pour leur indépendance. Il voit arriver des protagonistes iraniens, libanais, et un jour jordaniens : un soldat de Daech le menace mais ne se sent pas assez soutenu par la rue pour le tuer.

Son combat à lui consiste à trouver de quoi nourrir chaque jour les enfants et les femmes dans Douma assiégée. Il raconte les aliments de substitution, les galettes de fourrage et les dattes animales, la saccharine et le pain au soja, le tournis de chacun le matin, l'évanouissement des enfants

LA SYRIE EXISTE

dans les salles de jeu, la cueillette des herbes par les vieillards affamés, les ruses quotidiennes déployées pour sauver des existences dans une ville sans cesse bombardée où sévit le commerce de guerre. Il raconte enfin les attaques chimiques du 21 août 2013, jour de cauchemar où, comme l'écrit le jeune homme, les « *grandes puissances ont délivré au régime une licence pour tuer* ».

Au chapitre « Source de vie » de ce livre de feu, Majd al Dik évoque avec précision sa collaboration avec Razan Zeitouneh et leur soutien mutuel : la transcription quotidienne des témoignages filmés, l'envoi du travail au centre de violations de Turquie, où les textes sont traduits et diffusés avec les vidéos, et leur projet d'écrire un « *rapport médical* », rendant compte d'une moyenne de 250 blessés par jour « *en dehors des grands massacres* ». Témoin des conditions effarantes dans lesquelles les blessés sont soignés, il décide d'écrire un jour sur la situation des médecins, noyés dans le sang, les corps déchirés et la « *souffrance psychique de ne pouvoir tous les sauver* » : des hommes, dit-il, dont « *la vie conjugale avait pris fin* », et qui « *ne savaient plus s'ils aimaient ou haïssaient leurs semblables* » (p 260).

Alors qu'il a avec Razan un rapport de camarade autant que d'estime, la relation avec Samira se teinte d'une affection liée à leur différence d'âge : un jour qu'il arrive blessé au crâne par un éclat d'obus, recousu à la va-vite dans un centre médical, Samira pousse un cri, tombe en larmes, puis lui apporte un thé et un cendrier. « *Depuis cet instant, je l'ai considérée comme ma mère* », écrit-il. Le jeune homme évoque les menaces de mort contre Razan, leur projet de transférer le centre, puis l'enlèvement de ses quatre amis. « *Je revoyais Samira en train de nous faire à manger, de préparer du thé ou du café. Elle qui attendait une occasion de rejoindre son mari Yassin en Turquie* ».

L'entêtante singularité syrienne

Avant de partir en Turquie, Yassin avait lui-même partagé avec Samira le domicile de Razan au cours de l'été 2013. Durant cette période, il publia sept portraits de combattants de l'Armée libre, un article sur l'attaque chimique de Jobar, une « *Lettre aux intellectuels en Occident* » les appelant à condamner le régime, et un article intitulé « *Un portrait, deux drapeaux et une*

bannière » : c'est le sixième texte repris dans *La Question syrienne*, un des plus frappants. Il y évoque une « *guerre des drapeaux* », celle en particulier du « *drapeau noir* » – le drapeau djihadiste – qui tend à détrôner le drapeau vert de la révolution.

Lors des attaques chimiques à Douma d'août 2013, Yassin était parti pour Raqqa. Mais il dut fuir très vite, menacé cette fois par Daech, qui venait d'enlever ses deux frères, opposants de gauche comme lui. Il gagna la Turquie, et attendit Samira. Il l'attend encore. Aux premières pages de *La Question syrienne*, il revient sur la « *fatale erreur* » de n'avoir pas pris plus au sérieux les menaces de mort dont Razan avait été l'objet, et écrit que les deux ans passés depuis l'enlèvement ont été plus douloureux pour lui que ses seize ans de prison : « *c'est l'épreuve la plus affreuse de ma vie* », dit-il. Et cette épreuve implique un nouvel engagement à dire : « *Je me suis engagé à raconter leur histoire, à l'expliquer, à la faire connaître tant que les quatre n'ont pas réapparu, et tant que je suis en vie* » (p 27). C'est pourquoi la voix de Yassin Al Haj Saleh se fait entendre si souvent dans le livre de Justine Augier. *De l'ardeur* est nourri de leurs conversations, mais aussi de la lecture de ses livres. Des livres où il travaille à assimiler d'autres « *épreuves* » : celle de sa longue détention, celle de sa liberté, puis celle de la révolution, qu'il perçut en 2011 comme une « *expérience nouvelle* » et un « *immense projet de refondation* ».

La proximité de Yassin avec Razan et ses proches suppose une mutation politique profonde : celle d'un homme qui découvrit en prison le monde de la culture, et gagna une indépendance de pensée qu'il n'avait jamais expérimentée jusque-là. Yassin el Haj Saleh fait partie des dissidents communistes que Hafez el Assad avait fait enfermer pour de longs pans de vie dans les années 80-90 : 16 ans pour lui, dans trois prisons successives, dont Palmyre, la « *prison absolue* ». Si les conflits politiques sont toujours reconduits par lui aux clivages sociaux, son expérience d'ex-détenu, celle de l'incarcération et de l'humiliation chronique, l'ont rendu sensible à l'exigence prioritaire de liberté et de dignité dans le jeune mouvement révolutionnaire. Priorité qu'il s'est aussi employé à penser, comme chacun des phénomènes dont il a été le témoin et l'acteur.

Au cours de ces cinq années de déplacements incessants entre 2011 et 2015 — Damas, Douma, Raqqa, Istanbul — Yassin Al Haj-Saleh a

LA SYRIE EXISTE

énormément écrit : un livre considérable, où il médite sa détention des années Hafez, édité au Liban en 2012 et traduit sous le titre *Récits d'une Syrie oubliée. Sortir la mémoire des prisons* (2015); et près de 400 articles, parus à Beyrouth puis à Istanbul. Les huit textes réunis dans *La Question syrienne* sont une petite partie de l'iceberg, mais leur caractère synthétique en fait un ensemble substantiel et dessine une courbe intellectuelle remarquable. Chacun a une histoire précise, rappelée dans l'introduction, rédigée à Istanbul. Chaque texte s'est écrit dans ce mouvement de fuite et de résistance, en prise directe sur le présent, mais la pensée y manifeste un effort de recul réflexif, un effort cathartique colossal. La chronique critique de la révolution, la méditation sur sa naissance, ses enjeux, son devenir et son avenir, s'appuie sur une radiographie sociale et morale du régime et de ses soutiens, qui conduit à une interprétation de type culturel, philosophique, parfois psychique. Le décryptage des univers symboliques montre une attention soutenue aux faits de langage, aux slogans, aux insultes, aux styles. Analysant la façon dont la révolution a investi la langue tout en engageant radicalement les corps, il donne de quoi penser « l'ardeur ». L'expérience révolutionnaire, suivie de la guerre et de l'exil, a fait de chaque une personne publique : expérience amère. Mais chaque activiste a été « doublement créateur d'une nouvelle réalité » : en sortant dans la rue pour changer les choses, et en « témoignant par un document de cette nouvelle réalité » : sa vie fabrique une « réalité commune » qui s'adresse au monde, et le « système nerveux » des réseaux sociaux brise l'isolement syrien (p 35).

La violence du régime, mais aussi pour une part l'exaltation révolutionnaire, sont considérées à l'aune d'un rapport défailant au réel qui tient à une longue histoire, d'un manque à dire la réalité lié à un assèchement public de l'esprit, d'une déconnexion qui ne s'arrête pas à la surenchère idéologique, mais que celle-ci a préparée, sur le mode baathiste et assadien, coupant le pays à la fois du réel et du monde. La dévalorisation de l'existence réelle, l'enfermement et la négation de l'histoire sont en Syrie des maux de longue date, qui aident à comprendre l'énigme de l'explosion djihadiste. « Plus le retrait du sens est radical, plus l'Islam en devient le support le plus approprié », dit l'auteur (p 116). Ces maux ont empêché le pays de se penser lui-même, tandis que la nation, confisquée par l'État, échappait à

YASSIN AL-HAJ SALEH

La Question Syrienne

articles traduits de l'arabe (Syrie)
par Nadia Leïla Aïssaoui,
Ziad Majed et Farouk Mardam-Bey

Sindbad
ACTES SUD

ce peuple fantôme. Le livre a pour objet l'entêtante singularité syrienne, mais celle-ci, toujours saisie en termes historiques, fait chercher ses perspectives d'avenir dans une nouvelle forme d'ouverture au monde — un monde autre que celui qui a fait de la Syrie une « question », héritière de l'ancienne « question d'Orient ». Contre le « nombrilisme » des États-nations, que confirme le cauchemar des Syriens laissés à eux-mêmes, il appelle à ouvrir l'horizon du côté à la fois de l'histoire et du monde, et à créer de nouvelles institutions internationales fondées sur la responsabilité de tous envers tous (p 120, p 31).

La Question syrienne instruit un triple procès moral contre le régime assadien, l'islamisme et le système international. Il propose une méthode de pensée *in vivo* qui fouille, décrypte, déplace et recentre l'attention en suivant un axe fort à travers les événements historiques. Le premier texte (« La révolution des gens ordinaires ») élabore un lien entre la « société du travail » méprisée par l'élite moderniste et la priorité donnée à la liberté

LA SYRIE EXISTE

sur la justice dans l'ordre des valeurs de la révolution, et celle-ci est interprétée comme « *insurrection contre soi* » et apprentissage de la nomination, là où le régime efface les noms de tous sous celui du dictateur. Le second se penche sur le phénomène des « *chabbîha* », ces milices sécuritaires qui pratiquent la violence aveugle, l'insulte sexuelle et l'humiliation des gens de la rue : mafia alaouite devenue État dans l'État, armée de réserve du régime, elle est aussi son « *inconscient* », sa face cachée où réside l'essentiel du pouvoir. Le troisième texte distingue les « *racines sociales et culturelles du fascisme syrien* » : culte baathiste de « *l'arabité absolue* », sacralisation de la botte militaire, mur paranoïaque dressé contre le monde, communautarisme permettant la délégation des basses œuvres, idéologie laïque de la modernisation mêlée au rejet du pluralisme et au mépris de la masse, le tout aggravé par le culturalisme bon teint des intellectuels. Les deux textes suivants travaillent le concept de nihilisme à propos de la confessionnalisation du conflit (« La montée du nihilisme guerrier en Syrie ») puis du radicalisme du régime (« Le régime du nihilisme politique ») : parus en 2012, ces textes passionnants, qui analysent deux nihilisme en miroir à travers leurs slogans, se confrontent d'un côté à l'essor du djihadisme, de l'autre aux bombardements des civils par une armée aux ordres d'un régime prêt à détruire le pays pour garder le pouvoir (« *Al Assad ou nous brûlons le pays* »), comme le déclara à l'ONU Koffi Annan avant de démissionner. Le sixième analyse la « *guerre des drapeaux* » que se mènent « *quatre Syries* » en conflit et en interaction : la Syrie arabe, la Syrie rebelle, la Syrie d'Al-Assad, la Syrie salafiste, et l'auteur invite les deux premières à se liguer contre les dernières. Les deux derniers articles opposent « *l'idée républicaine* » invoquée, qui suppose que tous aient démocratiquement accès à la politique, au « *sultanat moderne* » qu'est le régime assadien, fondé sur le communautarisme dont l'auteur analyse les « *sources* ».

Les trois derniers textes ont paru dans la plateforme que Yassin Al Haj-Saleh a fondée en 2012, *Al-Jumhuriya* (« La République »), organe de discussion qui, au-delà des débats politiques, vise une « *connaissance émancipatrice* » et invite chacun Syrien à se « *réapproprier son destin* ». Dans son approche qu'il dit parfois « *socio-symbolique* », le langage de Marx et

celui de Bourdieu jouent un rôle, mais souvent il en joue et l'essentiel vient d'ailleurs : d'une observation empirique et d'un jugement libre, dont on comprend ce qu'il doit à l'expérience ancienne de la prison, devenue conscience morale et politique, mais aussi historique. Il faut lire *La Question syrienne* comme la « suite » des *Récits d'une Syrie oubliée*, où l'effort cathartique faisait « *sortir la mémoire des prisons* ». Ce très grand livre, d'une puissante originalité, surplombe le corpus syrien de la « *littérature de prison* » d'une réflexivité spécifique. Il rejoint aussi les grands textes de la littérature concentrationnaire, comme c'est le cas aussi de l'extraordinaire récit de Mustapha Kalife, *La coquille*, dont Justine Augier dit plusieurs fois l'importance. *Récits d'une Syrie oubliée* contient en outre un entretien avec Razan Zeitouneh, très émouvant à lire aujourd'hui : elle l'interroge sur son abandon de l'activisme politique et son choix de l'écriture et des livres, il se justifie tout en se défendant de le faire, expliquant à Razan pourquoi l'écriture était pour lui la bonne voie.

Comme Primo Levi disait que le camp avait été son « *université* », la prison a été pour Yassin el Haj Saleh l'expérience d'une émancipation morale qui lui a fait rompre non seulement avec son parti, mais avec l'esprit de parti et l'idéologie, y compris « *carcérale* » : le livre refuse vigoureusement la martyrologie héroïque partagée par les milieux communistes, baathistes et islamistes, et présente sa découverte de l'univers des livres comme une « *dilatation* », une libération et une renaissance, qui lui permit non seulement d'« *habiter la prison* », mais de se confronter au monde après sa sortie. Comme David Rousset l'avait fait à l'égard du trotskisme, Yassin Al Haj Saleh a développé à l'égard des milieux politiques une distance critique qui devient volontiers jeu d'esprit décapant, une ironie qui est à son meilleur quand il investit le domaine de la politique internationale. Mais c'est aussi cette indépendance qui le fait revenir au politique pour penser la Syrie dans le monde d'aujourd'hui et demain. C'est pourquoi sa pensée touche à « *l'hérésie* », comme il le dit en s'amusant du regard que posent sur lui ses compatriotes. Son écriture rappelle d'ailleurs les propos d'Adorno sur l'essai comme forme « *hérétique* ». Dès que sa pensée s'introduit dans un champ, elle s'y fraye des voies singulières et en renouvelle le paysage, créant son idiome propre, un idiome réputé difficile à traduire. Il n'est pas étonnant qu'une

LA SYRIE EXISTE

telle réflexion sur le réel et le symbolique, la langue et le corps, s'exprime dans une langue elle aussi singulière, dense et nerveuse. Le dernier essai de Yassin Al Haj Saleh, qui n'a pour l'instant été traduit qu'en anglais, s'intitule *La révolution impossible (The Impossible Revolution)*, Hurst, London, 2017), et il s'interroge aujourd'hui sur les modes négatifs et positifs de « *réenchantement du monde* ».

L'actuelle défaite militaire de Daech au « Levant », par quoi le régime de Damas s'est refait un blason d'invincible guerrier, n'ouvre en rien à des perspectives politiques plus paisibles, tant s'en faut : l'opposition démocratique a toujours été la cible première et cruciale du régime de Bachar el Assad – celle aussi de ses alliés iranien et russe, sans lesquels il serait défait. Elle va forcément le rester. Toute personne qui réclame la liberté, la dignité et la justice, est et restera l'ennemi absolu de ce régime entraîné dans une spirale destructrice que Michel Seurat, évoquant le régime de Hafez avait appelé *L'État de barbarie*, et qui fait parler à raison de « *nihilisme politique* ». L'ennemi absolu, disait Carl Schmitt, est celui qu'on peut et doit nier et éliminer parce qu'il veut vous nier et éliminer : une figure « *impolitique* », née selon lui de l'effacement de la distinction ami/ennemi, dont les démocraties libérales étaient responsables. Mais ce que le régime de Damas a érigé en ennemi absolu est la vie civile comme valeur en soi, la totalité des individus et institutions engagés dans l'effort de sauver les vies, que le régime a méthodiquement criminalisées et ciblées. Son ennemi n'est pas Daech, mais ceux qui combattent pour la vie et sa valeur unique, et dont j'ai tenté de parler ici.

« Notre histoire est l'histoire du monde »

Les trois livres dont j'ai voulu parler sont des plaidoyers pour la vie. Ils nous font pénétrer au cœur de cette vie criminalisée, au cœur des combats qui l'ont fait porter en valeur coûte que coûte, au cœur donc d'une guerre qui n'est, elle, ni une guerre militaire ni un Djihad, mais une guerre pour l'existence comme valeur, pour l'émancipation individuelle au sein d'une émancipation collective, pour la liberté. C'est ce désir d'émancipation et son incroyable résilience qu'on achève d'écraser par la famine à Douma aujourd'hui, après une nouvelle attaque chi-

mique en avril 2017. En matière criminelle toutes les « lignes rouges » ont été franchies, si clairement et souvent que cette idée de ligne tient de la farce mondiale, comme si avec ce consentement au meurtre la communauté internationale avait brandi à son tour la bannière du nihilisme : ni les enfants torturés dès 2011, ni les attaques chimiques, ni les bombardements d'hôpitaux et maternités, ni les viols et disparitions en masse n'auront suffi à ce que cette « communauté internationale » puisse ou veuille déclarer la guerre à ce régime — une de ces guerres militaires qui seules peuvent empêcher un crime de masse en train de se dérouler, comme le savent de source sûre les Européens, et comme on l'a vu encore à Srebrenica, à Kigali, à Grozny.

Lus ensemble, ces trois livres font chercher l'endroit où se nouent le combat révolutionnaire, l'action humanitaire, le combat pour la justice et l'exercice d'une pensée libre et lucide. À eux trois ils forment une méditation fraternelle sur les raisons pour lesquelles on agit jusqu'au bout, pour lesquelles on s'engage corps et âme. Ils nous font voir la ligne de crête où un engagement forcené pour la justice et la vie devient un consentement épuisé à la mort, sur fond de guerre civile. Si ces trois livres sont si bouleversants, c'est qu'ils nous plongent dans le tumulte de combats où la lutte politique devient une « *bataille existentielle* », comme l'écrit Yassin el Haj Saleh à propos de la révolution. Une bataille qui, dans le climat de désespoir délétère qui nous environne, et que le cauchemar syrien semble horriblement condenser, adresse de grands signes de vie, et appelle chacun d'entre nous à croire encore un peu au monde.

Depuis la disparition de son épouse, Yassin Al Haj Saleh publie régulièrement dans *Al-Jumhuriya* des « Lettres à Samira », qu'il continue d'appeler sa « *partenaire idéale* ». L'une des dernières, écrite le 13 août 2017, s'achève par ces mots : « *Notre histoire est l'histoire du monde. Puisque c'est le monde qui empêche le changement, il faudrait donc le changer* ».

Téléchargez le programme complet du colloque Syrie : à la recherche d'un monde [en cliquant sur ce lien](#).

Gilbert Lascault : un drôle de critique d'art !

Hippocampe est une jeune maison d'édition lyonnaise adossée à une revue et à un journal éponymes mêlant préoccupations littéraires et plastiques. Leur premier livre, celui d'Anne Maurel, Avec ce qu'il resterait à dire. Sur une figure d'Alberto Giacometti, ne manqua pas d'attirer l'attention. Un an après, leur septième ouvrage, toujours aussi élégant, est une anthologie de textes sur l'art de Gilbert Lascault qui anima pendant longtemps (avec Georges Raillard et Marc Le Bot) la rubrique « Arts » de La Quinzaine littéraire et qui poursuit l'aventure dans En attendant Nadeau.

par Christian Limousin

Gilbert Lascault
Saveurs imprévues et secrètes
 Une anthologie de textes sur l'art
 choisis par Camille Paulhan
 Hippocampe, 288 p., 17 €

Quatorze entrées de peu pour pénétrer dans l'univers de Gilbert Lascault :

Anthologie

Le présent ouvrage vise à prolonger une première anthologie publiée en 1979, *Écrits timides sur le visible* (10/18, réédition en 2008 aux éditions Kirion / Le Félin). Il comporte vingt-deux textes publiés entre 1968 et 1994 dans des lieux divers (*Revue d'esthétique*, *Traverses*, *Nouvelle revue de psychanalyse*, *Cahiers pour la recherche freudienne*, *NRF*, *L'Arc*, *Minuit*, *TXT*, catalogues, ouvrages collectifs, actes de colloque). Les plus courts font une page, le plus long vingt-quatre.

En préface à ses *Écrits timides sur le visible*, Lascault plaide pour une esthétique « modeste » et « dispersée ». Il insistait à la fois sur la dissémination de ces textes dans des publications diverses et variées et sur leur écriture fragmentée, « en miettes ». Il voyait l'origine de cela dans deux faiblesses de son corps : sa myopie et son asthme. Rien n'a changé depuis cette première anthologie et il continue de plaider pour « le peu et le léger, encore ».

Le rassemblement (même partiel) que procure l'anthologie met momentanément fin à la disper-

sion. L'anthologie, c'est un peu Isis rassemblant les membres épars d'Osiris, lui redonnant vie.

Les textes de *Saveurs imprévues et secrètes* ont été choisis par Camille Paulhan, jeune critique et historienne de l'art. Elle a consacré sa thèse au périssable dans l'art des années 1960-1970, un thème qui n'est pas sans résonance avec certains des textes rassemblés.

Procédés

Dans sa thèse (*Le Monstre dans l'art occidental*, Klincksieck, 1973), Gilbert Lascault proposait un « essai d'une classification formelle des monstres », avec une « ébauche de catalogue ». Depuis lors, il pratique avec une sorte de gourmandise experte l'inventaire, la liste, le catalogue et le dictionnaire. Une référence ou une citation entraîne immédiatement une autre, un exemple en fait jaillir plusieurs. L'étude avance ainsi, par une sorte d'effet « boule de neige ».

Ces classifications ne sont cartésiennes qu'en apparence car Lascault inventorie souvent des formes inhabituelles, incongrues, aberrantes, ou encore perverses. En cela, il se situe dans la lignée de Jurgis Baltrusaitis, grand amateur de « perspectives dépravées » et de déformations.

Des monstres, donc, mais aussi, par exemple, des « objets absents ». Intitulé « Quelques objets absents », son inventaire comporte 22 numéros, allant du célèbre couteau de Lichtenberg (« un couteau sans lame, auquel manque le manche ») à la non moins célèbre pipe de Magritte, en passant par « les jeux de l'anamorphose » dans *Les Ambassadeurs* de Holbein, « le pays de la magie » cher à Henri Michaux, le zen, « le trou



Holbein, « Les ambassadeurs » (1533)

UN DRÔLE DE CRITIQUE D'ART !

comme chose », etc. L'humour, autant que l'érudition, préside à l'inventaire cocasse de « *cette collection d'absences* ». Il faut rappeler que Lascault n'est rien moins que « *régent de tératologie & dinographie* » au Collège de Pataphysique.

Les dix-sept entrées de son *Dictionnaire partial du paysage* (de « *carte* » à « *stratégies* ») n'offrent pas un panorama complet de cette notion mais, « *aux antipodes de tout système, hostiles à tout préjugé, à toute idée préconçue de la nature* », elles se contentent « *d'enregistrer, sans les juger, des réactions individuelles, parfois heureusement surprenantes et des travaux artistiques, plus ou moins récents, souvent peu connus.* »

Lascault pratique aussi le recours à la narration (anecdotes, mini-récits, contes). Il rassemble « *Dix anecdotes apocryphes autour de l'écriture* », apocryphes mais aussi et surtout farfelues. Dans « *Les fantômes de mon cadavre* », il imagine – au conditionnel – les sorts multiples (ou bien ... ou encore ... ou aussi ... ou par exemple ...) de son corps mort : « *Il serait offert, pour son petit Noël, à une nécrophile rousse. Pour une fois, je serais un amant silencieux et dévoré.* » D'autres genres littéraires sont également convoqués : la lettre, la notice nécrologique, le portrait et la vie imaginaires.

L'esthétique de Lascault tend vers la fiction (cf. *Les Fables du visible*, ouvrage collectif qui lui a été consacré sous la direction de Françoise Colblence, La Lettre volée, 2003). Pratiquant avec

UN DRÔLE DE CRITIQUE D'ART !

bonheur le commentaire fictionnel des œuvres d'art, il s'est rapidement retrouvé auteur de livres de contes, de nouvelles, de romans publiés chez Bourgois et Fata Morgana.

Détails

Le myope ne saisit bien que les détails. Il y a chez Lascault un goût profond pour les détails qui constituent selon lui un excellent apprentissage de l'attention. Il note que « *le désir semble souvent naître d'un détail du corps ou de la voix de celle ou de celui qu'on aime : la forme d'un sourcil, la longueur des cils, une façon de rougir, une petite dissymétrie au visage, une narine qui palpite, tel geste rare ou fréquent [...]* ». Il a cette formule : « *Il nous faut prendre le temps de nous éparpiller dans la multitude dispersée des détails.* » Et c'est ce qu'il fait.

Les théoriciens de l'art classique étaient « *violemment hostiles à la figuration du détail* » au nom de « *la bonne distance qui devrait, selon eux, s'établir et persister entre le peintre et son modèle* ». À l'opposé, *La Vue* de Raymond Roussel, un poème de 64 pages comportant chacune environ 34 alexandrins et consacré à la description de la minuscule photographie enchâssée dans un porte-plume, constitue « *un catalogue disparate dont on aurait oublié les principes de classification* ». Attention, donc, cependant, à ne pas trop se perdre dans les détails...

Animaux

Ces textes accueillent volontiers les animaux qui cohabitent pacifiquement : babouins et grenouilles, faucons et taupes, etc, sans parler des animaux improbables de la mythologie daliennne (une girafe en flamme, un homard qui mime la virginité, un éléphant dépaysé, une punaise mystique, etc).

Dans « *L'art contemporain et la vieille taupe* », important article de 1968, il utilise Marx et surtout le « *bas matérialisme* » de Bataille pour dénoncer les idéologies icariennes et totalitaires. Oui, l'art peut être révolution, à condition d'opérer un permanent travail de sape, d'entrer en « *complicité avec la négativité* ». Creuse encore, vieille taupe — et plus profond !

Coïncidences joyeuses

On connaissait les « *coïncidences heureuses* ».

Après avoir noté « *l'importance attachée par Duchamp à la poussière et à ce qu'il nomme l'Élevage de poussière* », Lascault passe, de manière soudaine, à Léonard de Vinci : « *j'ai trouvé au moins deux citations de Léonard sur la poussière [...] Je ne pense pas que Duchamp ait lu ces Carnets : je n'en sais rien. En tous cas c'est une coïncidence joyeuse.* »

Et il y en a d'autres dans le volume.

Ekphrasis

Le critique d'art ne peut que difficilement se passer de la description des œuvres qu'il étudie. Voici celle de *Painting*, un célèbre tableau de Francis Bacon de 1946 conservé au MoMa :

« *Un homme est là, sans doute assis. Mais cela n'est pas sûr ; il est difficile de distinguer ses jambes. Nous voyons sa bouche ouverte, mais non pas ses yeux, que dissimule l'ombre produite par un grand parapluie. Au-dessus de sa bouche, des taches rouges apparaissent ; certains penseront à du sang, coulant du front ou des yeux (peut-être crevés !). Une tache jaune sur un costume est peut-être la fleur du « dandy ». Derrière le parapluie, un énorme bœuf : guirlandes de fleurs ou, peut-être, guirlandes de tripes. Derrière le bœuf et ses guirlandes, des murs roses semblent fuir à partir de la zone centrale [...] Ou bien encore, il faudrait imaginer une chambre bizarre en forme d'étoile. Sur ces murs, trois écrans sont suspendus. Devant l'homme au parapluie, il y a sans doute une table de verre soutenue par des tubulures métalliques. Des quartiers de viande y sont posés. »*

Les très nombreux modélisateurs (peut-être, sans doute, pas sûr, semblent, emploi du conditionnel) qui jettent un doute sur ce qui est vu ne renvoient pas ici à la myopie du critique mais bien aux techniques du peintre pour « *troubler* » (avec des coups de chiffon venant rayer la surface de la toile fraîchement peinte, etc) ce qui est figuré, et jouer sur notre nerf optique.

Peut-être

Le texte de catalogue consacré au sculpteur Bertholin s'organise autour de quatorze peut-être (un par paragraphe) que l'italique renforce. Les



Francis Bacon, « Trois études pour un autoportrait »

UN DRÔLE DE CRITIQUE D'ART !

œuvres de Bertholin sont des colonnes dressées ou couchées faites dans une « *matière inavouable* » que seul le conditionnel pourrait définir : « *La matière inavouable serait aux antipodes du marbre et de l'or qui fascinent bien des sculpteurs. Elle serait le contraire du noble et de l'impérissable.* » Lascault ne peut/veut rien affirmer de manière péremptoire : « *Les colonnes de Bertholin renverraient peut-être à une civilisation qui se situerait antérieurement* » à l'origine de la sculpture définie par Hegel dans son *Esthétique*.

Oxymore

Lascault se sent proche des artistes du groupe Panique (Arrabal, Jodorowsky, Sternberg, Topor, etc). Que veut Panique, en définitive ? « *C'est le bouleversement qui est programmé dans une euphorie inquiétante, dans une terreur joyeuse.* » Ces deux oxymores définissent admirablement le propos de la joyeuse bande et, peut-être, celui de Lascault lui-même.

Contes, courbes, détours & nœuds

Gilbert Lascault aime les contes et les forêts touffues du [Douanier Rousseau](#) et de Max Ernst propices à l'école buissonnière. Il aime l'archaïque. Comme le Petit Chaperon Rouge (son personnage préféré), il ne pratique pas la ligne droite mais musarde, s'amusant à cueillir des noisettes, à courir après les papillons et à faire des bouquets des petites fleurs qu'il rencontre sur son parcours

sinueux. La courbe plutôt que la ligne droite. La courbe, l'arabesque, donc les boucles et les nœuds. Le labyrinthe plutôt que les repères cartésiens ou la rigidité de la grille.

Dans *Boucles & nœuds* (1981), il écrivait : « *L'être humain peut aussi se définir comme celui qui fait et défait les nœuds.* » Nœuds de crin, par exemple, comme chez Pierrette Bloch tricotant sa maille, produisant de « *l'enchevêtré* » (comme elle dit), des « *embrouillaminis* », de « *l'entremêlé* ».

Matières

Pour Lascault, les arts ont pour but d' « *augmenter le nombre et la qualité de nos sensations tactiles et visuelles.* » Aussi aime-t-il tout particulièrement les artistes qui explorent les matières comme Duchamp la poussière, Pierrette Bloch le crin qu'elle « *aime et redoute* ». Dans sa préface, Camille Paulhan note « *son empathie pour les matériaux contrariés* ». J'ai déjà mentionné « *la matière inavouable* » des sculptures de Bertholin. Il faut citer également les déchets et détritiques qu'accumule Schwitters pour ses collages et pour son Merzbau, « *l'aliment blanc* » de Malaval, constitué de papier mâché incluant des grains de riz et des cacahuètes blanchies, les herbes que cueille Marinette Cueco pour les nouer, les tresser ou les tricoter, etc. Ces matières peuvent être molles et gluantes chez Dalí, hétérogènes et inquiétantes dans les *Reliquaires* de Bernard Réquichot (mottes de terre, ossements, coquilles

UN DRÔLE DE CRITIQUE D'ART !

d'escargots, plumes, morceaux de toiles peintes, etc). On n'en a jamais fini d'explorer ces matières (souvent décriées) qui donnent à rêver et à écrire.

Dématérialisation

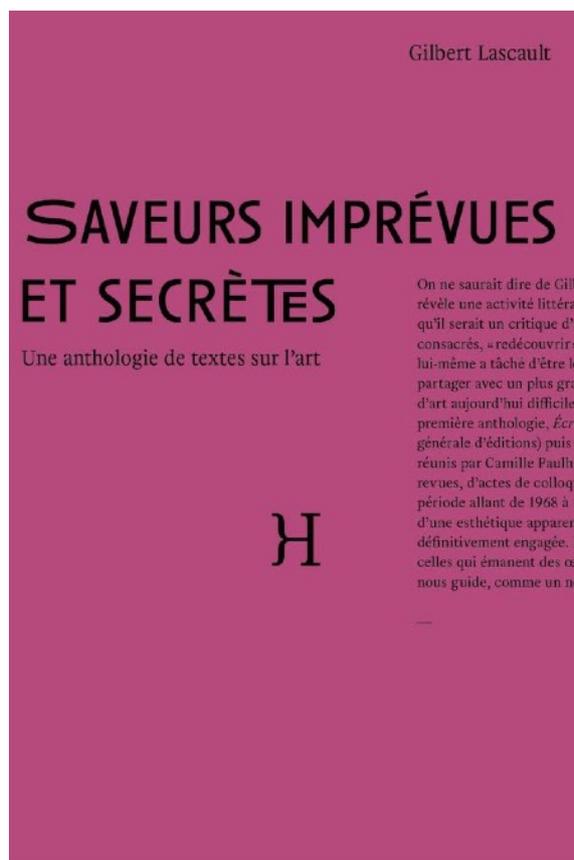
Constatation : « *La première tâche de certains artistes consiste à détruire, à supprimer* ». Ainsi procédèrent Duchamp, Yves Klein, [Tinguely](#), Manzoni, entre autres. Après l'éloge des matières, voici les stratégies pour les détruire, les nier : Klein expose le vide, Tinguely fait exploser ses œuvres à la dynamite, Manzoni supprime la couleur dans ses *Achromes*...

Le peu

L'éloge du peu se retrouve à peu près partout dans cette anthologie (et on pourrait dire qu'il y a là un excès de peu...). Cet éloge réitéré est souvent en forme d'hommage à Marcel Duchamp et à son « *infra-mince* ». Lascault prend l'exemple des *3 Stoppages-étalons* (1913) qui marque le passage entre peinture et *ready-made* ; il conclut : « [...] *entre le oui et le non, entre le plein et le vide, entre l'irrespect et le respect, entre la transgression et l'obéissance, contre à la fois le conformisme rationaliste et la mystique, Duchamp propose des pratiques et des réflexions qui sont dispersées, qui sont liées au peu, au moins.* » Les pages sur Duchamp peuvent être considérées comme des autoportraits de Lascault.

Odeurs et saveurs

Après Duchamp et Dubuffet, Lascault mène une guerre contre l'exorbitant privilège du visuel (ou du « *réтинien* »). À côté du visible, il y a tout ce qu'on peut entendre, sentir, toucher, goûter. Vastes domaines à défricher – on n'en est aujourd'hui encore qu'au début. En 1976, Lascault liste les pionniers en ce domaine : Spoerri et son *Eat-Art* qui entend utiliser l'aliment dans la création artistique, Titus-Carmel, Ipoustéguy, etc. En 1971, au Musée d'art moderne de la ville de Paris, Titus-Carmel « *dispose trois appareils diffusant respectivement une note odorante boisée, une note d'eau croupie et de végétation pourrissante, une odeur de fleurs et il nomme cette manifestation : Forêt vierge / Amazone* ». Le sculpteur Ipoustéguy propose aux visiteurs, avec ses *Tactiles*, « *de toucher des matières et objets à travers des voiles qui empêchent leur vision.* »



En titrant cette anthologie *Saveurs imprévues et secrètes*, Gilbert Lascault, Camille Paulhan et Gwilherm Perthuis (l'éditeur) attirent l'attention vers un texte de 1989 intitulé « *La peinture, la nourriture, l'oralité* », vers cet aspect novateur de la recherche du critique qui concerne les actes du corps : « *Il s'agit toujours de préciser le plus possible divers actes du corps, de voir comment, dans ces actes, certaines zones du corps sont privilégiées, comment aussi des mélanges d'actes, des greffes (pourrait-on dire) d'actes sont possibles.* »

Critique d'art ?

Peut-on qualifier encore Gilbert Lascault de « critique d'art » ? En vérité, on ne sait plus très bien aujourd'hui ce que sont et l'art et la critique... Pratiquant le regard de biais, la dérision (et l'auto-dérision), la parodie, le mode mineur et décousu, sa pratique toute personnelle de la critique d'art lui permet, sans juger, sans hiérarchiser, hors des sentiers battus et des systèmes, de surmonter « *la crise du commentaire* » (Anne Moeglin-Delcroix). Plutôt qu'un critique d'art, il serait un télégraphiste « *reliant les œuvres entre elles par de savants sauts de puces intellectuelles* » (Camille Paulhan). Quant aux œuvres d'art, elles restent des énigmes qui ne sont pas faites pour être résolues – mais vécues comme énigmes, de façon émerveillée, encore.

Comme l'écho d'un éclair

Rose pourquoi, du scénariste et réalisateur Jean-Paul Civeyrac, appartient à cette catégorie d'essais où la pensée tente de se tenir en permanence sous ses propres yeux et donne à voir son cheminement avec exactitude. La conclusion ne précède pas l'ensemble, aucun gaufrier ne quadrille par avance la réflexion qui, certes, suit une méthode, mais entend bien se surprendre elle-même. Il s'agit de déplier un texte (cinématographique) puis de déplier ce dépliement, de savoir par quelles logiques et quels désirs cette explication passe : en quoi c'est un texte résolument « moderne ».

par **Éric Loret**

Jean-Paul Civeyrac
Rose pourquoi
 P.O.L, 128 p., 13 €

Le titre renvoie à cette passion herméneutique, jouant du vers d'Angelus Silesius sur lequel Heidegger a glosé dans *Le principe de raison* : « la rose est sans pourquoi ». La Rose dont il est question ici est l'actrice Rose Hobart, qui est au cœur d'une séquence que scrute Civeyrac, extraite du *Liliom* (1930) de Frank Borzage. Or, comme l'indique Heidegger, ce n'est pas parce que la rose est sans pourquoi qu'elle est sans raison : « Voir quelque chose et saisir proprement du regard ce qu'on voit sont deux actes différents. Saisir du regard veut dire ici : percer du regard dans ce qui, à partir de la chose vue, nous regarde proprement, c'est-à-dire comme ce qu'elle a de plus en propre [1]. » Voilà à peu près la feuille de route du cinéaste regardant un fragment de *Liliom*, où, justement, il n'est presque question que d'un regard. Et tout l'intérêt vient bien sûr de ce que cet éclat de cinéma « regarde » particulièrement quelqu'un qui a fait du cinéma son métier et dont les films mettent en jeu des apparitions – c'est-à-dire des disparitions, comme dans *Fantômes* (2001) ou *Des filles en noir* (2010).

Au départ de *Rose pourquoi*, il y a un retour. Un « film qui revient ». Un « soir comme il y en a des milliers ; un soir que la vie semble avoir déserté », l'auteur zappe d'une chaîne de télé à l'autre. Soudain, dans la lucarne, un film commencé, une séquence qu'il ne connaît pas :

« une fête foraine, un homme, une femme ; ils sont assis à une table ; ils boivent ; ils se parlent ; ils se plaisent ; ils s'en vont ; et c'est tout ». L'apparition provoque en lui – avant qu'il ne disparaisse lui-même dans le sommeil, ratant la fin du film – « quelque chose », une trace, un mystère, une insinuation profonde, bref « l'écho presque imperceptible d'un éclair – comment le nommer autrement ? – d'origine inconnue ». Comment le nommer ? C'est la question que se posait Nathalie Sarraute dans *Enfance* (1983) : on se rappelle le passage où elle raconte une expérience de ce genre au jardin du Luxembourg, de celle peut-être que Rousseau rapporte après sa chute dans les *Rêveries*, quand on ne sait plus ce qui sépare le soi du monde, lorsque la conscience est en quelque sorte tout entière rejetée « au-dehors, près de l'arbre, en pleine poussière », comme dirait Sartre avec Husserl. Chez Sarraute, la question est avant tout littéraire : comment nommer « ce qui m'emplit, me déborde, s'épand, va se perdre, se fondre dans les briques roses, les espaliers en fleurs, la pelouse, les pétales roses et blancs, l'air qui vibre parcouru de tremblements à peine perceptibles, d'ondes... des ondes de vie, de vie tout court, quel autre mot ? ».

On peut imaginer que la question est, de même, d'ordre poétique chez Civeyrac, de l'ordre de la fabrique : comment atteindre, non seulement en tant que spectateur mais aussi comme réalisateur, à ce « quelque chose » qui n'est ni dans le jeu des acteurs, ni dans la mise en scène ou le montage, ni dans le scénario, ni dans la photographie ? Bien sûr, *Liliom* n'est qu'un prétexte : à la fin de son essai, l'auteur donne deux pages

COMME L'ÉCHO D'UN ÉCLAIR

d'exemples de ce qu'il finit par appeler une « épiphanie » et qui se trouverait aussi bien dans « *le quai d'une gare agitée* » chez Chahine que dans « *un homme écrivant la nuit cul nu à son bureau* » (*Avant que j'oublie*, de Jacques Nolot). Ce qu'il cherche à cerner pourrait aussi bien être, de façon plus large, ce plein qui est un vide et que l'on éprouve face à une œuvre, du moins sous ce que Rancière a appelé le « régime esthétique » de l'art mais qui est, depuis nombre d'années déjà, contesté par le néoclassicisme du capitalisme tardif. De fait, l'expérience que narre ici Civeyrac paraîtra sans doute lunaire à la plupart des cinéphiles actuels : s'il ne s'agit pas d'une adaptation des moyens aux fins (scénario, jeu d'acteurs, etc.), en quoi peut consister l'intérêt du film de Borzage ? Si l'on n'est pas du côté de la « performance », comme l'écrit Civeyrac, et de la productivité – ni dans son versant sociopolitique porté par les *cultural studies*, ni dans celui, économique, de l'idéologie de la compétition –, où peut bien se situer l'expérience que décrit l'auteur ?

Pour savoir au juste quelle est la raison de la Rose, Jean-Paul Civeyrac mène donc une enquête : il a fini par retrouver le titre du film et par le visionner en entier, à l'occasion d'un DVD loué « *sans réelle conviction dans une bibliothèque parisienne* ». La partie centrale de *Rose pourquoi* consiste ainsi en une longue et magistrale analyse de séquence, intitulée « Tentative de description d'un éclair » et assortie de nombreux photogrammes. Une condition nécessaire à cet effort pour cerner un « moment » est la possibilité d'itération de l'expérience : Civeyrac constate que, même si la séquence qui l'a d'abord frappé s'inscrit dans un ensemble, celui-ci n'est qu'un « support » et que « l'avènement » de la « présence de Rose » se suffit à lui-même. Cet avènement est même selon lui le propre du cinéma : « *nous percevons ordinairement le monde et les autres dépourvus de ce sentiment de présence, comme si la vue elle-même en constituait l'obstacle, nous en barrait l'accès. Le cinéma (tout comme les autres arts de la représentation) possède en son essence la possibilité d'une vision au-delà de la vue, dessillée, ouvrant vers ce qui, dans l'écorce du visible, le fonde* ».

L'analyse, quoique ayant permis de marquer le moment précis (« *la chute des paramètres, la reconfiguration d'un monde intérieur* ») où

Rose se met à « *exister de manière inédite* », ne suffit pourtant pas à percer le mystère. Tel Diderot envoyant les critiques au diable « *et moi tout le premier* » après avoir dépecé tel tableau de Greuze, Civeyrac avoue que la proie esthétique lui a échappé : il manque le « flux » des images en mouvement et par conséquent une saisie de l'expérience comme « engendrement ». Or l'expérience de Rose et celle du spectateur se partagent ou, si l'on ose dire, s'engendrent l'une l'autre, « *car ce dont Rose fait l'expérience, c'est précisément ce dont je fais moi aussi l'expérience* », à savoir « *quelque chose qui fait signe vers le monde et le néant – ou le rien – qui constituent le fond continu sur lequel les êtres apparaissent dans le vif de leur beauté profonde* ». Toute la fin de l'essai constitue alors, à partir de cette « aide à séjourner » heideggérienne que fournit l'art dans son régime esthétique et moderne, une recherche de communauté sensible sous le signe de Rilke.

Convoquant tour à tour Jaccottet sur Hölderlin et le jaillissement, Hawthorne et la disparition, Mallarmé sur le rythme de l'âme et enfin Kleist à propos du « savoir » (on revient à la « raison » de la Rose), Civeyrac conclut que cette aide s'adresse « *à nous qui sommes voués à vivre dans l'exil des dieux et des grandes espérances, dans la séparation et le manque* ». C'est tout l'intérêt et la limite assumée de cette belle recherche d'un « éclair » et d'une appartenance : qu'elle soit le propre d'une génération née au XX^e siècle et, « *mouvement de retour vers un immémorial* » commun, qu'elle échappe cependant à tous ceux pour qui il n'est ni exil, ni manque, ni espérance, ni séparation, mais devoir de « réparation » dans un monde hermétiquement réaliste et où l'émancipation n'a plus de sens. On pense au renversement que Godard, dans *Le mépris*, faisait expliciter à Fritz Lang, à propos des deux versions d'un vers de Hölderlin : « *ce n'est plus la présence mais l'absence du dieu qui rassure l'homme* ». Nous avons peut-être alors fait le chemin inverse de Hölderlin si, au cinéma comme ailleurs, « *l'inespéré, l'irréversible, l'insaisissable du réel, miraculeusement approchés le temps d'un plan, ont été remplacés par une forme stricte de contrôle démiurgique* ».

1. Traduction André Préau, Tel/Gallimard, p. 121.

Portrait d'une jeune femme

Jeune femme, de Léonor Serraille, est un premier film d'une justesse remarquable, qui se situe quelque part entre La vie rêvée des anges et La vie d'Adèle. Une révélation, dans tous les sens du terme.

par Roger-Yves Roche

Léonor Serraille

Jeune femme

Avec Lætitia Dosch, Souleymane Seye Ndiaye,

Grégoire Monsaingeon...

Belgique-France, 2017

Premiers mots de Paula, ou presque. On ne sait trop à qui elle s'adresse : au médecin des urgences, à la vitre devant elle, à nous peut-être. Peu importe, puisque les mots qu'elle a collent aux maux qu'elle a, son visage qui va avec, la blessure au front qu'elle s'est faite, et ses pauvres mouffes qui se voient comme le nez au milieu de la figure : « Il a dit qu'il fallait que je grandisse et que c'était pas moi qu'il avait aimé photographier mais « la femme en moi ». Ça veut dire quoi la femme en moi ? Je lui ai demandé qui j'étais pour lui après toutes ces années il a répondu « une fille qui s'est paumée mais avec qui on a encore envie de passer la nuit parce que toutes les paumées sont pas de gens avec qui on a envie de passer la nuit ». Que la photo qui l'a fait un peu connaître, une photo de moi hein, que je vais être un peu immortelle, mais je m'en fous moi de ça, qu'est-ce que ça veut dire faut avoir les couilles d'être mortel déjà pour voir ! »

À ce moment du film, au début, on se dit que Paula (Lætitia Dosch) est perdue pour la vie. Et puis le film démarre, comme une seconde première fois : Paula ne part pas à la dérive, elle part avec la dérive. Elle se trouve de se chercher. Elle se repère de se perdre. Bref, elle existe à force d'insister.

Le portrait de Paula n'est donc pas celui d'une paumée comme on pourrait s'y attendre, comme les premières images nous la font entendre, comme les mots de l'homme qui vient de la mettre à la porte voudrait la glacer, comme tant d'autres films auraient pu la figer. Non, le portrait de Paula est celui d'une – jeune – femme qui tire

sa force de ses faiblesses, l'énergie de ses erreurs, le vivant de son allant, fût-il zigzagant.

Paula traverse ainsi l'amitié en s'amicalisant (comme on dit s'alcooliser) mais pas trop, les zones sociales en se faufilant juste ce qu'il faut, le monde du travail en jouant mais pas complètement. C'est là la force de ce premier film, que de saisir l'insaisissable d'une existence, la manière qu'a une – jeune – femme de composer/décomposer un personnage, de s'identifier tout en se désidentifiant.

Rarement cinéaste aura, à cet égard et à ce point, tiré quintessence d'un visage et de sa plasticité. Variations légères sur un air qui ne dit jamais tout à fait son nom, poses et pauses multiples, façons de sourire qui ressemblent à des façons de mourir, sans pour autant disparaître. Le visage de Paula, mais sans doute aussi son corps, ses mimiques, son allant et ses allures, sont autant de signes d'une métamorphose à la fois visible et imperceptible. On dirait qu'elle se régénère sans cesse, mais on ne parvient pas à voir comment...

L'art et la manière de mentir de Paula sont à l'avenant. Nulle perversion en ses mensonges, bien évidemment. Non, il s'agit plutôt d'éviter le pire, c'est-à-dire de faire se rencontrer le meilleur... Elle n'est pas l'amie d'enfance de Yuki, jeune femme qui aime les femmes, et pourtant elle se révèle plus vraie que celle à qui elle emprunte son identité. Elle n'a pas d'expérience de baby-sitter, et pourtant elle excelle dans son rôle. À la fin, non seulement le mensonge la révèle, mais il révèle la personne en face d'elle (dans ses faiblesses, bien souvent...).

Comme elle trimballe un chat qui n'est pas à elle (parfait Persan Chinchilla qui mériterait bien la Griffes d'or du meilleur second premier rôle), Paula trimballe sa vie. Ni avec les autres, ni sans les autres, mais entre les autres, et singulièrement entre les hommes et les femmes. Cet espace-là, Léonor Serraille le filme avec une très grande



PORTRAIT D'UNE JEUNE FEMME

justesse. Elle y cultive une différence subtile, aérienne, l'air de rien.

Qui se rappelle le très beau *La vie rêvée des anges* (Érick Zonca – 1998) se rappelle sa fin dramatique. Qui a encore en tête les images de *La vie d'Adèle* (Abdellatif Kechiche – 2013) regrette peut-être le fil d'un film par trop sexualisé. Le combat de Paula est le même... mais ailleurs, très légèrement et très obstinément ailleurs. Combat d'une femme contre la fille qu'elle est et ne veut, ne peut plus être. Combat d'une fille contre une mère qu'elle veut et qui ne veut plus d'elle – voir

l'éloquent ballet silencieux que forme le corps-à-corps fille-mère dans l'escalier de la maison familiale.

De cet étrange film aurait pu naître un enfant, une histoire (une enfance ?), que Paula a choisi de ne pas garder, et que la réalisatrice a choisi de ne pas montrer. À cet instant-là de l'avortement, les images sonnent encore et toujours juste : deux ou trois gestes que l'on ne voit pas, et puis plus rien qu'une impression qui persiste. On ne se souvient même plus de la fin, ni du film. Rien de grave ! C'est que la vie a définitivement repris le dessus.

Cet article a d'abord été publié [sur notre blog](#).

Priorité au texte !

Ivresse(s) de Falk Richter par Jean-Claude Fall à la Tempête, Maîtres anciens d'après Thomas Bernhard, un projet de et par Nicolas Bouchaud, mis en scène par Éric Didry à la Bastille, dans le cadre du Festival d'Automne à Paris : différemment, ces deux spectacles sont représentatifs d'une priorité donnée au texte, qui persiste, résiste, malgré les écritures de plateau, les actualisations du répertoire, les jeux entre cinéma et théâtre, dominant dans les programmations du moment.

par Monique Le Roux

Falk Richter

Ivresse(s)

Mise en scène de Jean-Claude Fall

Théâtre de la Tempête. Jusqu'au 17 décembre

Thomas Bernhard

Maîtres anciens

Projet de et par Nicolas Bouchaud

Mise en scène d'Éric Didry

Théâtre de la Bastille. Jusqu'au 22 décembre

« On regardera le passé en pensant : comment on pouvait vivre comme ça, ça n'a pas de sens, pourquoi on agissait ainsi, aucun homme n'agirait ainsi, et on dira tout simplement ; ben oui, c'était comme ça à l'époque, ils faisaient tous ça et... c'était comme ça à l'époque, c'est tout. » Cette déclaration aux accents tchekhoviens, répétée dans le spectacle de Jean-Claude Fall, ne relève pas d'une adaptation ou d'une réécriture d'*Onclé Vania* ou de *La cerisaie*, mais est due à Falk Richter. Elle est reprise dans le bref essai de Hans-Thies Lehmann intitulé « On pouvait vivre ainsi. Pouvait-on vraiment ? », publié en postface d'*Ivresse* et *Play loud* (L'Arche, 2013), dans la traduction d'Anne Montfort. Le théoricien du théâtre post-dramatique l'a écrit lors de la création en 2013 de *Rausch* (terme à l'acception plus large qu'*ivresse*) par l'auteur et la chorégraphe Anouk Van Dijk, au Schauspielhaus de Düsseldorf. Il y met en lumière la contamination de l'intime par le règne du capitalisme financier dérégulé ; il étudie précisément la dramaturgie du texte, indépendant d'une répartition entre des personnages.

Jean-Claude Fall avait eu la révélation, comme beaucoup de spectateurs français, de Falk Richter, au Festival d'Avignon 2004, grâce à *Das System*, mis en scène par Stanislas Nordey ; il a déjà monté *Hôtel Palestine* en 2011. Cette fois, il a procédé à un collage ; il intègre à *Ivresse(s)* des extraits de *Protect me* et de *Play loud*, toujours traduits par Anne Montfort, avec l'accord et les conseils de l'auteur. Il ajoute ainsi à des textes variés quant à leur écriture, mais tous dépourvus d'indications de locuteurs (à l'exception de « Thérapie de couple »), des dialogues attribués. Ce sont des échanges de brèves répliques entre un père et sa fille, entre un couple au téléphone en négociation sur le lieu où passer, ou pas, ensemble la nuit, entre un autre couple au bord de la rupture ou peut-être en partance pour le pôle Nord. Ce choix de séquences supplémentaires, virtuellement comiques, pourrait apparaître comme le recours ponctuel à une théâtralité plus attendue. Mais le travail scénique témoigne d'une grande adéquation entre le propos politique et sa mise en œuvre.

Jean-Claude Fall est un familier de l'institution : il a créé le Théâtre de la Bastille, dirigé le Théâtre Gérard Philipe de Saint-Denis, le Centre dramatique national des Treize Vents à Montpellier jusqu'en 2009. Mais, avec sa compagnie, La Manufacture, il choisit un dispositif sans dépense autre que celle des interprètes. Tous présents sur le plateau, ils sont huit, cités par ordre alphabétique dans le programme : Roxane Borgna, Jean-Marie Deboffe (le directeur technique), Jean-Claude Fall (le metteur en scène), Isabelle Fürst, Paul-Fédéric Manolis, Nolwenn Peterschmitt, Laurent Rojol (le créateur de la vidéo), Alex Selmane. En tenue de répétition, ils entrent sur l'aire de jeu vide ; ils jettent en l'air des feuilles

PRIORITÉ AU TEXTE !

de papier blanc, à suspendre par des épingles à linge ou à réunir sous forme de collages, supports de projection, comme les bâches translucides progressivement déployées. Ils vont aussi recourir à ces objets du quotidien que sont devenus les téléphones pour se photographier, transmettre leur image en gros plan. Ce procédé devient parfois envahissant et, ajouté à l'utilisation de la vidéo, menace par moments le spectacle de perdre de sa singularité. Mais ce qu'il a de rare se réaffirme pleinement quand l'un ou l'autre porte le texte face au public, dans la proximité de la petite salle à la Tempête. Ainsi, la représentation se clôt sur une douce adresse, un instant de fragile espoir : « *ce lieu ici, cette région, ce territoire entre toi et moi est une zone non-commerciale, est un lieu où on ne spéculé pas, où on ne négocie pas, où on ne fait pas de business, où toutes les lois et les non-lois du libre-échange ne sont plus en vigueur pendant une fraction de seconde, une nuit peut-être...* »

Qui connaît le trio formé par Nicolas Bouchaud, Éric Didry et Véronique Timsit sait la priorité qu'ils donnent au texte. Tous les trois ont déjà collaboré sur des œuvres de Serge Daney, John Berger, Paul Celan, pour que finalement le premier apparaisse seul en scène. Cette fois, ils ont travaillé à l'adaptation de *Maîtres anciens*, un récit de Thomas Bernhard, sous-titré « Comédie », qui met en jeu trois personnages au Kunsthistorisches Museum de Vienne, « Musée d'art ancien » dans la traduction de Gilberte Lambrichs (Gallimard, 1988). La complexité du texte ne peut être complètement rendue, mais elle est servie au mieux. Dès la première phrase, le narrateur, Atzbacher, apparaît comme celui qui écrit. Il rejoint le vieux critique musical Reger, son « père spirituel », qui lui a donné rendez-vous dans la salle Bordone, face au portrait de Tintoret, « l'homme à la barbe blanche », son lieu de prédilection, fréquenté depuis trente-six ans, un jour sur deux, sauf le lundi, sur un banc réservé pour lui par le gardien Irrsigler. Ainsi se répondent des phrases telles que : « *J'entends Reger parler à travers Irrsigler* » ; « *Voici ce que dit Irrsigler, d'après Reger* », jusqu'à une formulation typiquement bernhardienne telle que : « *Partagez avec moi le plaisir de cette folie perverse, mon cher Atzbacher a dit Reger, écrit Atzbacher* » quasiment impossible à restituer par l'interprète.

Nicolas Bouchaud suggère néanmoins la présence des trois personnages. Vêtu à son entrée d'un complet marron, il dépose bientôt son veston sur le dossier d'une chaise, en mettant bien en vue l'insigne professionnel de gardien. Mais il n'incarne pas les deux autres par la différence des costumes : chemise et culotte de peau brodée typiquement autrichienne, autre chemise et pantalon sobre. Les adresses de Reger à Atzbacher sont parfois dirigées vers tel ou tel spectateur : « *vous portiez une pelisse de peau de mouton si bien coupée* » ; ou « *savez-vous que ma femme vous aimait beaucoup ?* » La transposition finale de l'invitation à voir *La cruche cassée* au Burgtheater, actualisée par une magnifique trouvaille, met aussi en jeu un membre du public. Ce qui pourrait être une sollicitation à une participation convenue devient un moment émouvant, quand une spectatrice est appelée sur le plateau. Nicolas Bouchaud la fait asseoir à ses côtés, lui parle avec une grande douceur, un léger sourire, évoquant la rencontre de Reger et de sa femme au Musée ancien. Il communique, à travers le veuvage du protagoniste, une tonalité rare chez Thomas Bernhard, inspirée par la mort récente de son « être vital », Hedwig Stavianicek, de trente-sept ans son aînée, par la fin d'une relation partagée pendant trente-cinq années.

Le plus souvent, Nicolas Bouchaud parcourt le plateau nu, où la salle du musée est suggérée par une paroi recouverte d'un immense rectangle en papier d'emballage, puis par une légère découpe de lumière. Il prend comme appui de sa déambulation de petits bancs qu'il déplace. Il se réfugie parfois derrière cette paroi pour reprendre haleine, peut-être se désaltérer ou s'éponger. Il se livre à une véritable dépense physique, tant il s'investit dans les moments les plus exaltés de la diatribe bernhardienne. Mais il fait entendre aussi les revirements, les contradictions, la musicalité des temps forts et des temps faibles. Il maîtrise admirablement toutes les nuances d'un texte dont il parle si bien dans un entretien, partiellement repris dans le programme, dont il commente, au-delà des invectives, toute la réflexion sur l'héritage et la transmission, avec cette conclusion : « *Comment penser notre présent de façon intempestive contre les règles rigides et les convictions générales* ». Pendant une heure trente, Thomas Bernhard et Nicolas Bouchaud se suffisent pleinement à eux-mêmes, rendant presque superflues les installations, sous forme d'explosion d'une caisse ou de destruction d'un disque par la chute d'une masse sableuse.

Notre choix de revues (9)

Les revues posent des questions comme elles tentent d'y répondre, elles proposent des alternatives. Ainsi, La Revue du Crieur publiée par Mediapart et La Découverte tente d'inventer un espace de pensée de gauche inventive à partir de grands enjeux contemporains. Le hors-série Desports ne convainc pas dans sa mise en perspective du sport le plus populaire du monde. Mettray, plus discrète, interroge de la manière la plus intime qui soit ce que c'est que la lecture. C'est également à une lecture que nous invite Marie Étienne en nous présentant deux numéros de Siècle 21, nous invitant à découvrir le travail de Marilyn Hacker et les poètes new-yorkais qu'elle nous fait généreusement découvrir.

par En attendant Nadeau

La revue du Crieur, n° 8

REVUE DU
CRIEUR

La revue du Crieur est une publication Mediapart et La Découverte. Autant dire qu'elle veut aider à penser ce qui serait une gauche inventive, et sans tapage, elle le fait, mais comme aurait dit Montesquieu, dans le blanc du texte. À preuve, ce dernier numéro qui, dans sa diversité, et par-delà chaque article que le lecteur averti peut imaginer, fait surgir une réflexion qui n'appartient qu'à l'intertexte des sujets de réflexion : nos impasses ne donnent-elles l'espoir de formes de vie plus praticables ? C'est assez directement une idée qui ressort de l'analyse de l'œuvre d'Agamben et de la notion de forme de vie, mais c'est aussi le paradoxe de l'analyse de Nicolas Chevassus-au-Louis, « Les animaux peuvent-ils sauver les hommes ? », sans oublier de noter que l'extrême droite a aussi ses supporters, via la décroissance de tout ce qui est « petit » et local pour répondre aux défis de l'absurdité actuelle de notre mode de développement (« Contre-révolutions écologiques », par Zoé Carle).

Le durcissement des réalités politiques en Israël (« Un parfum de 1984 ») et les impasses des pseudos-développements avec capitale neuve rêvée par Sissi en Egypte montrent à quel point le Proche-Orient est mal parti. Les photos de Manuel Benchetrit qui accompagnent ce dernier article sont superbes et, sans rien perdre de leur esthétisme fondé sur l'espace et les ocres sépias du désert, restent à l'unisson de la maquette du *Crieur* qui atténue jusqu'aux bleus-blancs-rouges nationaux. Cet échec méditerranéen pèse également sur les Balkans qualifiés de « L'autre échec de l'Europe » par J.-A. Dérens et L. Geslin.

On trouver aussi de bonnes synthèses sur le design sonore « enchanté », les contradictions bien connues d'Elisabeth Badinter ou la rémunération, sur fond public, des chefs d'orchestres dont la starisation a modifié le régime des grandes institutions musicales.

Le plus revigorant est l'analyse de la reconstitution d'une gauche américaine, sans doute dans la lignée de Sanders, mais jeune, dynamique, n'ayant pas peur des inconvenances et sans inféodation au système électoral qui permet à la revue *Jacobin* d'exister (Laura Raim, « Aux États-Unis, du nouveau à gauche »). **M.B.**

La Revue du Crieur n° 8 se trouve en librairie ou [sur son site.](#)

NOTRE CHOIX DE REVUES (9)

Hors-série Desports



Autour de l'exposition « Nous sommes foot » organisée au Mucem de Marseille (du 11 octobre 2017 au 4 février 2018), la précieuse revue Desports nous livre un hors-série consacré au sport à juste titre le plus populaire du monde.

Bernard Chambaz retrace le destin de Saturnino Navazo, républicain espagnol exilé en France qui, ensuite déporté à Mathausen, y survit grâce au football. Une trajectoire que croise celle d'Emmanuel Mink, Juif polonais, joueur d'un Yiddischer Arbeiter Sporting Club (Yasc), venu disputer à Barcelone le 18 juillet 1936 les Olimpiada Popular, réponse aux JO de Berlin : « *Nous étions venus défier le fascisme sur un stade et l'occasion nous fut donnée de le combattre tout court* » dans la guerre civile espagnole qui éclate. Ce qu'il fera dans la brigade Dabrowski, « *une unité rassemblant exclusivement des Juifs polonais où l'on donnait les ordres en yiddish, comme sur le banc de touche du Yasc* ». Et aussi : les stades concentrationnaires au Chili, le suicide de la Yougoslavie, raconté par Christophe Calais – une histoire que l'on a lue dans *Le dernier penalty* de Gigi Riva.

Entre des éclairages historiques ou techniques (la culture ultra, l'apparition du professionnalisme, les montages frauduleux de l'agent de joueurs Jorge Mendes), de beaux portfolios (la série *Ultras* de Daniel Segre et Lionel Briot, les autoportraits de l'artiste sénégalais Omar Victor Diop), on découvre avec jubilation les termes proposés par le sous-commandant insurgé Marcos à Massimo Moratti, président de l'Inter de Milan, pour l'organisation d'un match amical entre l'équipe de l'EZLN (« *mixte* », dont les joueurs sont munis de « *bottes dites de mineurs avec bout renforcé en acier* » et d'un « *uniforme caméléonesque* ») et celle patronnée par le magnat italien du pétrole, symbole hyperbolique du foot-business.

On rit moins, toutefois, en arpentant deux entretiens qui répondent de façon caricaturale aux ques-

tions posées en ouverture de cette revue par Gilles Perez et Florent Molle (« *Quelle est donc cette France qu'une partie de son élite refuse de voir et de comprendre ? Que révèle ce fossé entre deux peuples français ?* »). Ainsi, Christophe Guilly calque sa théorie de la « France périphérique » en enfilant des bottes qui feraient pâlir les zapatistes : « *Le côté sauvage et violent est aujourd'hui banni, car ce sont les codes de la bourgeoisie qui s'imposent dans les stades des grandes villes, où résident la nouvelle bourgeoisie et son entre-soi. Elle n'a pas envie de voir des gens se battre au stade, il faut que tout ça soit tenu* ». Une analyse incorrecte à de multiples niveaux, mais malheureusement en accord avec une certaine vision « de gauche » du football, plus prompte à dénoncer les dérives du sport-business qu'à analyser les errements du peuple des tribunes.

Dans la même lignée, Jean-Claude Michéa n'évite pas les approximations, estimant, conformément à sa doctrine générale, que « *les valeurs traditionnelles du beau jeu et du fair-play sont en voie de disparition parce qu'elles ne sont pas rentables* » : un contresens puisque le beau jeu pratiqué par un collectif permet justement de valoriser économiquement les individualités qui le composent. Et pour dire que le « *football terne et défensif, et techniquement assez pauvre* » est devenu la règle hors des 14 clubs les plus riches du monde, il ne faut pas regarder les matchs du championnat espagnol, dont seuls deux clubs figurent parmi ce « G14 ». Hélas, les a priori ont la vie dure et le « football populaire », comme Eugène Rougon, a « *des convictions comme on a des arguments* ». Il faut toutefois reconnaître qu'à l'heure où l'arbitrage vidéo, bien plus destructeur pour le football que tous les milliards déversés sur la pelouse, fait son entrée sur les terrains de football, ces points de vue démagogiques apparaissent particulièrement séduisants. **D. B.**

« **Nous sommes foot. Pour un football populaire** ». Hors-série Desports, 234 p., 24,90 €. Plus d'informations [sur le site internet de la revue.](#)

Mettray n° 20, septembre 2017



A-t-on tout dit de la lecture ? On pourrait penser suffisante la somme des commentaires sur notre

NOTRE CHOIX DE REVUES (9)

Siècle 21, n° 30 et 31

étrange activité. En dire quelque chose d'original, et si possible sans esprit de sérieux, est une gageure, même pour les plus habiles. D'autant que le vrai lecteur, s'il existe, se passe volontiers des commentaires, injonctions ou définitions de qui voudrait lui dire ce qu'il fait lorsqu'il lit.

Mettray, revue annuelle et marseillaise créée par Didier Morin en 2001, réussit le pari. Son vingtième numéro réunit dix-neuf écrivains, un libraire, un metteur en scène, deux artistes peintres, une correctrice, un universitaire et trois historiens autour d'expériences du texte, appelées « lecture s ».

Soutenus par la douceur des dessins et des photographies, ils reviennent collectivement sur la face intime de la lecture : ce trou qui se creuse dans le monde alentours lorsque certains livres, parfois simples phrases, deviennent miracles, grâces, apparitions, nous laissent pantois devant leur présence, celle que peuvent avoir les rêves, les cérémonies et les moments de l'amour. De tels moments offrent le réel, « *et peut-être plus que le réel* », dit René de Ceccatty, qui appelle cette manière de lire la « *lecture intérieure* ».

Comme dans tout livre, chacun sera libre de faire son chemin dans la revue. Mystère de la lecture : pourquoi avoir été touché au cœur par le texte de Gaëlle Obiégly sur « *les rencontres d'abord faites dans des livres* » ?

Et par le dernier texte, de Marguerite Vappeau, qui relate les lectures de Jean Genet en prison : Proust (« *la première phrase était si dense, si belle que cette aventure était une première grande flamme qui annonçait comme un brasier* »), Dostoïevski (« *il fallait réfléchir deux heures, puis recommencer, c'était énorme et c'était tuant* »), Kafka qu'il n'arrive pas à lire, Ronsard qui l'émerveille... un jour de lecture à la maison de correction nommée *Mettray*. **P. B.**

Mettray n° 20, septembre 2017, 12€. Consulter le [site internet de la revue](http://siteinternetdelarevue.com) ou contacter mettray.editions@gmail.com



Notre collaborateur Jean-Luc Tiesset avait déjà consacré un article à *Siècle 21*, « *revue trimestrielle qui se donne pour objet la littérature étrangère à travers des textes inédits...* » Dans les deux derniers numéros, Marilyn Hacker, une des plus anciennes et des plus régulières collaboratrices de la revue (créée en 2002 et dirigée par Jean Guiloineau), propose deux dossiers sur des « Écrivains contemporains de New-York », une passionnante mini-anthologie.

Marilyn Hacker, née à New-York, a publié une quinzaine de livres de poésie aux États-Unis (le premier fut récompensé par le National Book Award américain) et deux en France, dont *La Rue palimpseste*, traduit par Claire Malroux et paru chez la Différence en 2004 (prix Max Jacob étranger). Directrice de la revue littéraire féministe américaine *13th Moon* dans les années 80 et rédactrice en chef de la *Kenyon Review* dans les années 90, elle a un tempérament et un savoir-faire d'éditeur qui trouve à s'exploiter à Paris, où elle vit une partie de l'année depuis 1990.

Mais elle ne se contente pas d'allers retours entre les deux capitales car sa curiosité pour le monde et les langues étrangères la conduisent souvent au Moyen-Orient.

« *Et puis quand tu t'en vas, sans personne à quitter, est-ce que tu quittes un désordre, une fenêtre avec vue sur le zinc d'une toiture, sur d'autres mansardes ?*

...
Est-ce que tu quittes les chaises cannées que le patron de bistrot empile à minuit et demi quand il ne reste plus qu'une table ? »

« *Des liens culturels et humains m'attachent à des gens de Syrie, d'Irak et de Palestine* », « *le*

NOTRE CHOIX DE REVUES (9)

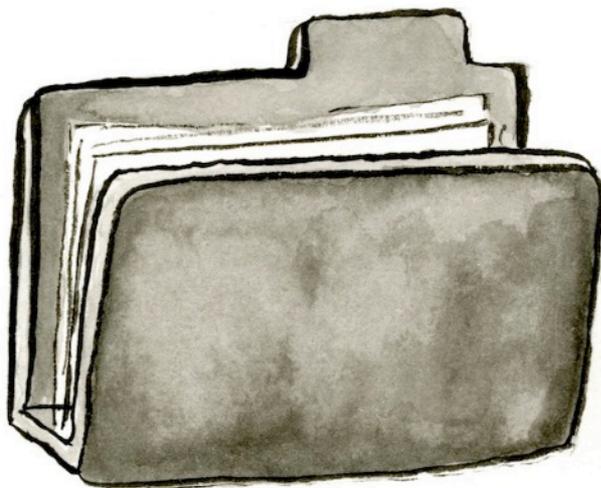
poème naît dans un lieu et va vers un autre, avec des personnages dont certains sont fictifs et d'autres pris dans nos vies... », dit-elle à son amie syrienne Fadwa Suleiman dont on peut lire le beau texte publié dans le dossier-portrait du n° 31.

Sa curiosité généreuse pour la diversité culturelle, littéraire et poétique la conduit tout naturellement à la traduction, sa seconde passion, de poètes arabes et français qu'elle fait connaître et publier aux États-Unis.

Si j'ai tenu à m'étendre sur Marilyn Hacker, c'est qu'elle pratique une forme de discrétion vis-à-vis de son propre travail et qu'elle préfère en général faire connaître les écrivains qu'elle aime et qu'elle admire plutôt que de se placer elle-même sous les projecteurs ; c'est à travers eux qu'on la retrouve : cosmopolitisme, intérêt passionné pour les grands événements qui déchirent le monde et les petits bonheurs qui l'illuminent, goût de la forme, absence totale de sensiblerie... Les auteurs qu'elle a retenus ici ont tous pour base New York mais sont originaires d'Irak, du Vietnam, d'Afrique du Sud, de Palestine..., et enseignent aussi bien dans leur ville d'origine qu'à Pékin ou Paris.

Citons-en quelques-unes, quelques-uns. Suzanne Gardinier, dans le magnifique texte introductif, constitué d'une série de phrases numérotées de 1 à 108, qui étiquètent la violence politique visible ou invisible (quand elle se pratique dans l'opacité du pouvoir) : « *Ma logeuse l'année dernière à La Havane : "Ça nous inquiète, vos élections. Et qui c'est ce type coiffé en tas de paille ?"* » ; Marie Ponsot, qui a trouvé le temps d'être universitaire et mère de sept enfants : « *Les femmes s'évadent/ comme elles peuvent* » ; Muriel Ruckeyser : « *Qui a jamais enterré trente-cinq gars dans l jardin derrière/ trente-cinq tunneliers dont les médecins n'avaient rien à faire/ morts dans les baraques du tunnel, les éboulements, partout, sans arrêt ?* » ; Barry Wallenstein : « *Enfant, je pratiquais le murmure amérindien/ le grommelé italien/ le titillé polonais/ et la valse lone star/ c'est bien pourquoi j'étais/ si profondément, si facilement/ confus dans ma tête* »...

Cet ensemble est si riche, si convaincant, qu'on en vient, le lisant, non seulement à mieux comprendre ce qui fait la spécificité de cette poésie new-yorkaise, mais aussi à réfléchir à la nôtre,



française, à ce qui les sépare l'une et l'autre, et à ce qui constitue leur richesse mutuelle. En France, écrit Fadwa Suleimane dans son texte sur Marilyn Hacker, « *la poésie est censée être neutre par peur du communautarisme ; l'engagement politique des poètes, et ceci dans le pays de Hugo et d'Aragon, où Césaire et Senghor ont trouvé leur chemin, me semble mal vu.* » Un point de vue qui prend pour unique mesure le communautarisme mais qui ne rend pas compte des caractéristiques et des qualités de la poésie française, de la culture dans laquelle elle baigne.

On peut avancer, pour dire les choses rapidement, qu'en général la poésie française préfère les visions intérieures aux spectacles des rues et des affrontements collectifs, qu'elle est davantage centrée sur l'individu que sur la collectivité, qu'elle a le goût de l'art pour l'art avec ce que cela implique de connaissance et même d'érudition, et qu'elle laisse à la prose ou à la poésie chantée le soin de tout le reste. Ce qui explique, peut-être, que les lecteurs, qui privilégient l'ici et le maintenant, s'en désintéressent ? Un beau sujet dont il faudrait longuement débattre.

Ajoutons que la revue, outre les dossiers que nous avons déjà cités, présente, dans le n° 30, un portrait de Gabrielle Althen et un ensemble de textes, poèmes ou prose, autour de « La perte » ; dans le n° 31, un autre ensemble autour des « Couleurs ». **M. É.**

Siècle 21, n° 30 et 31 est disponible en librairie ou sur abonnement (17 € au numéro et 30 € pour s'abonner à l'année). Plus d'informations [en suivant ce lien](#).

Suspense (14)

D'irrésistibles espions

Mick Herron possède dans le domaine de ce qu'on appellera, faute de mieux, le roman d'espionnage une des plumes britanniques les plus talentueuses de la décennie. La filiation qu'a établie la presse anglo-saxonne entre lui et John Le Carré n'est pour une fois pas usurpée car son talent littéraire – un grand sens de l'humour et de l'action – a le même accent d'Oxford que celui de son brillant prédécesseur, et son sujet, le monde des services secrets, renvoie lui aussi malicieusement aux fonctionnements plus généraux de nos sociétés occidentales contemporaines.

par **Claude Grimal**

Mick Herron

Les lions sont morts

Trad. de l'anglais (Royaume-Uni)

par Samuel Sfez

Actes Sud, 340 p., 22,80 €

Les lions sont morts est le deuxième volume d'une série de cinq, qui peuvent se lire individuellement. Le premier, traduit en français sous le titre un peu décourageant de *La maison des tocards*, s'intéressait au terrorisme ; *Les lions sont morts* met en scène la résurgence d'une cellule soviétique dormante ; les troisième et quatrième, *Real Tigers* et *Spook Street* (non encore traduits) abordent les rapports dangereux entre l'univers politique et les services de contre-espionnage. *London Rules*, promis pour 2018, sur le même type de sujet, devrait à son tour reconforter les inquiets : non, tous les bons agents secrets n'ont pas raccroché leur Macintosh.

Cela dit, les personnages de Herron ne sont en rien de « bons » agents secrets, ils ont même presque tous commis d'énormes bourdes qui leur ont valu d'être expédiés par leur « siège » de Regent's Park dans les oubliettes administratives de Slough House (le « placard des tocards »), un bâtiment miteux près du Barbican où, crevant d'ennui sous les tâches administratives, ils ne rêvent que de retourner à la maison mère. Qu'ont-ils fait ? C'est selon ;

l'un a oublié des documents top secrets dans le métro, l'autre paralysé la gare de King's Cross au cours d'une mission d'entraînement, un troisième abusé de substances diverses... à moins qu'ils n'aient simplement déplu à leur hiérarchie ou opportunément servi de fusibles. Ces espions mis au rebut ont à leur tête un formidable personnage du nom de Jackson Lamb. Pétomane, crasseux, obèse, hargneux... possédant donc une hygiène de vie déplorable et des traits personnels qui le sont plus encore, il agit en tyran avec ses subordonnés tout en les protégeant bec et ongles des coups bas de Regent's Park. Si l'on ajoute qu'il est diaboliquement retors, possède un sens de la répartie (ou de l'attaque) sans pareil, on aura compris qu'il est irrésistible.

Cette fine équipe, même assignée à résidence dans le décor décrépi de Slough House que Herron anime d'une vie toute dickensienne, gambade souvent à droite et à gauche pour de bizarres opérations secrètes. En effet, tout parias qu'ils soient, les placardisés restent fort utiles aux espions chefs de Regent's Park qui les envoient prendre des mauvais coups à leur place ou accomplir des besognes qu'ils pourront nier avoir commandées. Parfois, cependant, ils se lancent de leur propre initiative dans d'audacieuses entreprises qui leur permettent de faire preuve d'un talent sûr pour rendre des situations difficiles catastrophiques (ou l'inverse).

SUSPENSE (14)

Avec ce personnel romanesque et sur ce canevas de base, c'est la brutalité et le cynisme des fonctionnements de nos démocratiques sociétés qui sont évoqués : des clins d'œil à l'actualité le soulignent lorsque apparaissent tel oligarque russe véreux ou tel politicien londonien irresponsable dont les véritables identités sont aisément reconnaissables derrière leur déguisement fictionnel. Sur ce fond de comédie structurelle et d'humour sardonique, intrigues principales et secondaires se mêlent et permettent au mystère de s'épaissir, ce d'autant mieux que la voix narrative adopte à chaque fois le point de vue d'un personnage différent qui n'a jamais qu'une vision partielle des situations. La voix narrative « héroïenne », quant à elle, choisissant une roublardise d'omniscience et de rétention d'information, s'installe dans un registre d'humour cool faiseur de (très) bons mots, tout en entonnant de jolies arias pour les descriptions de l'atmosphère londonienne et des scènes d'action.

Les romans de Herron sont en effet riches en rebondissements et en suspense, en tours et détours. *Les lions sont morts*, par exemple, s'ouvre sur la mort dans un bus d'un ex-espion affecté à Berlin au temps de la guerre froide. Jackson Lamb juge que ce décès mérite une attention que Regent's Park refuse de lui accorder. Entre-temps, deux « tocards » débauchés par la maison mère sont assignés à la protection d'un industriel de l'Est venu causer affaires avec le gouvernement britannique. Un troisième « tocard » a été dépêché dans une charmante bourgade de campagne pour enquêter sur la présence d'anciens agents prosoviétiques. Il y aura un autre espion (à vélo) tué dans un faux accident de la route, un Cessna Skyhawk volant vers un gratte-ciel de la City, une manif contre les banques, l'évacuation de tout un quartier de Londres, un hold-up géant, des courses poursuite... et bon nombre de cadavres, tout cela sans hiatus, sans faute de goût et avec la maestria qu'il faut pour que chaque événement en apparence disparate trouve sa place dans la résolution finale.

C'est du très joli travail. Il est rare que la menace propre au thriller se trouve aussi bien associée à toutes les nuances du comique – du plus grinçant au plus léger. Rare que les per-

MICK HERRON

Les lions sont morts

roman traduit de l'anglais
par Samuel Sfez



actes noirs
ACTES SUD

sonnages de littérature à suspense emportent aussi facilement la sympathie du lecteur malgré – ou peut-être à cause – de leurs défauts. Rare que le divertissement se mêle à une vision aussi sceptique des gouvernements, de la politique et des humains. *What fun !*

Une fois épuisée la série des Jackson Lamb, les futurs fans de Herron seront ravis d'apprendre qu'ils peuvent se tourner vers ses quatre romans policiers précédents, tous d'excellente facture. *What luck !*